

***Claire, Rose, Blanche* – James Ensors Bildstrategien in  
Liebesgärten, Nymphenbildern und dem Spätwerk**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)  
der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen  
Fakultät der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt

vorgelegt von

Ina Dinter, Eichstätt

2014

Referent: Prof. Dr. Michael F. Zimmermann

Koreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Datum der mündlichen Prüfung: 10. Juni 2015

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. „Ist die Schlacht gewonnen?“</b> .....	<b>3</b>
1.1 Prämissen.....	3
1.2 Ensor als Autor seines Lebens.....	5
1.3 Inhalt und Aufbau der Arbeit.....	23
<b>2. Übersicht zu Ensors künstlerischem Schaffen und dessen Erforschung</b> .....	<b>27</b>
2.1 Forschungsstand.....	27
2.2 Quellen.....	48
2.3 Bildmedien.....	53
2.4 Werkphasen: Realismus, Phantastik, Sanfte Töne.....	57
2.5 Ensors Strategien künstlerischer Aneignung.....	70
2.5.1 „Einfluss“ und „Vorbilder“.....	70
2.5.2 Altmeister, Zeitgenossen und Kopien.....	74
2.5.3 Selbstplatzierung in der Kunstgeschichte.....	81
2.5.4 Stiladaption als Gegenreaktion.....	84
2.5.5 „Low Art“, Fotografie, Literatur.....	86
2.6 Ensor als Schriftsteller.....	92
2.7 Ensor als Musiker und Komponist.....	96
2.8 Ensor und die Politik.....	102
<b>3. Liebesgärten und Nymphenbilder</b> .....	<b>107</b>
3.1 Liebesgärten: Begriff und konstitutive Merkmale.....	107
3.2 Mythos Liebesgarten – Entwicklung und Variationen einer Ikonographie.....	109
3.3 Die Werkgruppe der Liebesgärten.....	123
3.4 Die Werkgruppe der Tänzerinnenbilder.....	130
3.5 Nymphenbilder: Begriff und konstitutive Merkmale.....	132
3.6 Nymphen und Badende in Kunst und Kultur.....	133
3.7 Die Werkgruppe der Nymphenbilder.....	140
<b>4. Wiederholung und Experiment</b> .....	<b>145</b>
4.1 „Wiederholungen“.....	146
4.2 Kopie, Replik, Variante, Version?.....	147
4.3 Serialität.....	150
4.4 Stilexperimente.....	154
4.5 Zufall.....	157
4.6 Original und Genie.....	159
4.7 Selbstzitat und Wiederholung.....	161
<b>5. Liebe und Distanz</b> .....	<b>171</b>
5.1 Liebe und Garten.....	172
5.2 Die Radierung <i>Der Liebesgarten</i> .....	173
5.3 Gegen die Liebe und die Ehe.....	177
5.4 Masken und Monster.....	180
5.5 Liebe als Narrheit.....	181
5.6 Kitsch als Distanz.....	184
5.7 Ironie als Distanz.....	188

<b>6. Ensors Marionettentheater .....</b>	<b>193</b>
6.1 „Puppen“ und „Marionetten“ .....	194
6.2 Tänzerinnen.....	197
6.3 Bühne .....	201
6.4 Ecce Homo.....	205
6.5 Karneval.....	209
6.6 Synthesen .....	211
<b>7. <i>La Gamme d'Amour</i> und Konzepte der Einheit .....</b>	<b>213</b>
7.1 Musik .....	214
7.2 Text.....	215
7.3 Animismus .....	217
7.4 Malerei und Zeichnung.....	219
7.5 Gesamtkunstwerk.....	222
7.6 Einheit.....	225
<b>8. Frau und Erotik .....</b>	<b>227</b>
8.1 Über Frauen.....	227
8.2 Frauenbilder.....	235
8.3 Wollust .....	238
8.4 Erotische Zeichnungen.....	240
8.5 Pornographie und Obszönität .....	242
<b>9. Akt und Malerei .....</b>	<b>247</b>
9.1 Aktmalerei.....	249
9.2 <i>Die trostreiche Jungfrau</i> .....	253
9.3 Muse, Regenbogen und Palette .....	255
9.4 <i>Meine Huris</i> .....	257
9.5 Venus.....	264
9.6 Kunst-Religion und Subjektivität .....	268
9.7 Malerei.....	272
<b>10. Abstrakte Tendenzen.....</b>	<b>275</b>
10.1 Licht.....	277
10.2 Körperlichkeit .....	284
10.3 Räumlichkeit.....	287
10.4 Zeitlichkeit .....	289
10.5 Abstraktion .....	291
<b>11. Konklusion .....</b>	<b>293</b>
<b>12. Anhang.....</b>	<b>303</b>
12.1 Abbildungsteil .....	303
12.2 Abbildungsverzeichnis .....	317
12.3 Literaturverzeichnis .....	320
12.4 Danksagung.....	341

# 1. „Ist die Schlacht gewonnen?“

## 1.1 Prämissen

Vorhang auf! Die Bühne betritt: James Ensor, dieser stille und zugleich tosende Einzelgänger der Kunstgeschichte, der neunundachtzig Jahre alt wurde, sechzig davon malte und zwei Weltkriege überlebte (und dies mit keinem Pinselstrich erwähnte). Doch er ist nicht allein! Er wird umringt von allerlei seltsamen Gestalten und Objekten, von Puppen, Masken, Marionetten und Monstern, von Regenbögen, Muscheln und Sirenen, von Pierrots und Colombine, von Venus und Madonna, von galanten Figuren und unzähligen Nymphen. Und am Bühnenrand stehen seine Freunde und Mäzene – Schriftsteller, Kulturschaffende, Juristen, Politiker, Intellektuelle.

Ensors Bühnenprogramm, pardon, seine Kunst, wird in der vorliegenden Arbeit einer grundlegenden Neubewertung hinsichtlich ihrer Funktionsweise unterzogen, wobei Ausgangs- und Mittelpunkt der Analyse das umfangreiche Spätwerk ist – unter besonderer Berücksichtigung der Werkgruppen Liebesgärten und Nymphenbilder. Als Einstieg in die Problematik sei aus dem englischsprachigen Wikipedia-Artikel zitiert:

„As Ensor achieved belated recognition in the final years of the 19th century, his style softened and he painted less. Critics have generally seen Ensor’s last fifty years as a long period of decline. The aggressive sarcasm and scatology that had characterized his work since the mid-1880s was less evident in his few new compositions, and much of his output consisted of mild repetitions of earlier works.“<sup>1</sup>

Der anonyme Autor bezieht sich hierbei auf John David Farmers Monographie aus den 1970er Jahren und die zugegebenermaßen solide, nichtsdestotrotz populärwissenschaftlich konzipierte Ensor-Monographie aus der bekannten TASCHEN-Reihe. Der nur knapp 1000 Wörter zählende Artikel steht exemplarisch für den aktuellen Forschungsstand zu Ensor. Die Hartnäckigkeit der dort auftauchenden Thesen hängt auch damit zusammen, dass sie in Teilen richtig sind, was im Laufe der Arbeit ersichtlich wird.

Um Ensors Spätwerk vor einem adäquaten Hintergrund besprechen zu können, seien einige einleitende Bemerkungen erlaubt. Die Prämisse für die Untersuchung des Spätwerks – das etwa von 1910 bis 1941 einzuordnen ist – ist eine umfassende künstlerische Freiheit, die erst seit dem 19. Jahrhundert als etabliert gelten kann, sowie in Ensors Fall die institutionelle Unabhängigkeit und der tendenzielle Abstand vom Kunstmarkt. Ensor war sich dieses grundlegenden Freiheitsspielraums durchaus bewusst, wie ein Zitat aus dem Jahr 1900 zeigt:

„Die moderne Kunst hat keine Grenzen mehr. [...] Es lebe die freie, freie, freie Kunst!“<sup>2</sup>

Doch wie frei ist die Kunst vor und selbst in der Postmoderne wirklich? Eine Freiheit von Akademien, Kunstmarkt, selbst Sammlern und Mäzenen ist nicht *point zero*. 1901 bemerkte der deutsche Kritiker Karl Scheffler in einem Beitrag über die Psychologie der Farbe:

„Unsere Zeit, die von den Formen der Vergangenheit abhängig ist wie keine andere, hat eine Malerei hervorgebracht, die sich koloristisch selbständig zeigt.“<sup>3</sup>

Es ist mindestens die *Kunst*, mit der sich die Kunst messen muss oder, im vermutlich besseren Fall, messen möchte. Eine stilistische, koloristische Freiheit (von der Scheffler spricht) ist nicht Freiheit der Motive, auch wenn die Abstraktion zunächst anderes vermuten lassen will. Der Umgang mit der Kunstgeschichte, mit ihren Gattungen und Ikonographien, bedeutet wiederum

---

<sup>1</sup> Wikipedia-Art. *James Ensor*, URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Ensor](http://en.wikipedia.org/wiki/James_Ensor), letzter Zugriff: 29.7.2014. Der deutschsprachige Artikel ist nicht der Erwähnung wert.

<sup>2</sup> James Ensor: *Une réaction artistique au pays de Narquoisie* (1900), in: *Écrits* 1999, S. 27.

<sup>3</sup> Karl Scheffler: *Notizen über die Farbe*, in: *Dekorative Kunst*, Bd. IV, S. 187, zit. nach: Gage 2009, S. 247.

nicht zwangsläufig Abhängigkeit und Unfreiheit, sondern kann gerade durch spielerische Aneignungsstrategien ein höheres Maß an Bewegungsfreiheit ermöglichen. Das Zitieren, die Hinterfragung von Originalität und Genialität, gelten zwar als Kriterien der Postmoderne, treffen aber beispielsweise genauso auf Manet, Picasso, und eben auch James Ensor zu – was diese Arbeit zeigen soll.

Die Freiheit europäischer Künstler wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von zwei Weltkriegen unterbrochen. Werden Biographie und Werke eines Künstlers davon nicht augenscheinlich tangiert, wird dies manches Mal ignoriert, so auch bei Ensor. Seine Situation während der Weltkriege darf in einer Arbeit über die Werke bis 1941 freilich nicht unerwähnt bleiben. Der Erste Weltkrieg grenzte ihn für einige Jahre von der Außenwelt ab und legte die belgische und europäische Kunstwelt lahm<sup>4</sup> – Ensors Situation während der Kriege und deren potentielle Auswirkungen auf seine Kunst ist eine der vielen Forschungslücken, die diese Arbeit aufdecken wird. Er entschied sich, Ostende nicht zu verlassen. Weder 1914 noch 1940 schafften es seine Freunde, ihn vom temporären Exil zu überzeugen.<sup>5</sup> Theodor Kiefer zeichnet ein trübseliges und übersteigertes Bild von Ensors Situation während der Besatzung:

„Auch in Ostende zog das Militär ein und kurz darauf eine Sanitätsabteilung, um eine Krankensammelstelle einzurichten. [...] Die Tatsachen und Ereignisse übertrafen seine schlimmsten Erwartungen. Wie gelähmt saß er zu Hause, denn was sollte er ohne die geringste Anregung von außen beginnen? Jetzt hatte die Menschheit nur für Krieg Zeit und Geld; aber nicht für die Kunst. Die Verbindungen mit außen brachen ab. Ein geschäftlicher Handel verbot sich von selbst. Geselligkeit gab es nicht mehr. Vom Ausland erhielt er nicht einmal mehr ermunternde Briefe. Er saß untätig da, um sein Ende oder bessere Zeiten abzuwarten.“<sup>6</sup>

In der Tat war es aus Furcht vor Spionen untersagt, im Freien zu malen. Ensor arbeitete im Atelier und hatte qualitativ minderwertige Materialien zur Verfügung. Nach dem Krieg ließ er die dünnen Leinwände von hinten verstärken.<sup>7</sup> Dass Ensor den Ersten Weltkrieg emotional unbeschadet überstanden hat, bezeugt eine Aussage von 1919, die sich auf Probleme im Zusammenhang mit seiner zu jung verheirateten Nichte bezieht:

„Hundert Mal lieber würde ich das Donnern der Bomben diesen Familienstreitigkeiten vorziehen.“<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Am 17. Oktober 1914 trafen die deutschen Besatzer in Ostende ein und blieben bis zum 19. Oktober 1918. Im November 1914 hatten bereits mehr als fünfundzwanzig Prozent der Belgier ihr Land verlassen. (Vgl. zum Ersten Weltkrieg in Ostende Lanoye 1971, S. 101-105, Howe 2007a, S. 5f., Howe 2007b, S. 53, Duchesne 2007, S. 242 und Min 2008, S. 231.) Norbert Hostyn plant eine Publikation über Ensors Situation im Ersten Weltkrieg.

<sup>5</sup> Zwei Tage nach dem Einmarsch 1914 schreibt Ensor an die nach Großbritannien emigrierte Augusta Boogaerts: „Die Deutschen haben in großer Zahl in Ostende Einzug gehalten. Alles ist ruhig vonstatten gegangen. Viele Leute sind froh, hiergeblieben zu sein und bisher ist alles ruhig und in Kürze werden wir vollständig belagert sein.“ (James Ensor, Brief an Augusta Boogaerts vom 19.10.1914, zit. nach: Legrand 1993, S. 47.) Während des Krieges wurde Ensor verhaftet – nicht aufgrund einer Karikatur Kaiser Wilhelms II., wie allgemein angenommen wird, sondern einer der deutschen Besatzungstruppen. (Vgl. Tricot 2009, S. 170.) Diesbezüglich schreibt er in einem Brief: „Ich musste vor ein deutsches Kriegsgericht. Der Grund: die Zeichnung einer Allegorie des Krieges, die an den Minister der Vereinigten Staaten von Amerika gerichtet war. Das hat mir eine Gefängnisstrafe eingebracht, einen unerwarteten Freispruch und die Konfiszierung des Bildes.“ (James Ensor, Brief an Fernand Bastin vom 22.4.1919, in: Lettres 1999a, S. 37f., Übersetzung: Tricot 2009, S. 174.) Kiefer berichtet über die Hilfe deutscher Maler bei der Freilassung: „Eines Tages nahmen sie [die deutschen Militärs] ihn fest. Sofort setzten sich der Kunsthistoriker Dr. Kaesbach [Nationalgalerie, Berlin] und die deutschen Maler Heckel und Kerschbaumer, die bei der Sanitätskompanie waren, für ihn ein. Er wurde daraufhin freigelassen und man behelligte ihn fortan nicht mehr. [...] Ensor saß nach seiner Festnahme ziemlich fatalistisch zu Hause und beschäftigte sich nur mit nebensächlichen Dingen, z.B. kolorierte er alte Radierungen. Das veranlasste Kerschbaumer, der damals als einziger aus einer Erbschaft etwas Geld hatte, ihm drei Leinwände zu bringen und ihn zu bitten, sie für ihn zu bemalen. So entstanden zwei wunderbare Stillleben; das eine mit Muscheln, das andere mit einem Krug, in dem sich ein großer Rosenstrauß befindet.“ (Kiefer 1976, S. 121f.)

<sup>6</sup> Ebd., S. 120.

<sup>7</sup> Dies impliziert nach dessen Aussage ein Dokument im Besitz von Adrian David, Knokke, das von mir nicht eingesehen wurde.

<sup>8</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 24.2.1919, in: Lettres 1999a, S. 300f., Übersetzung: Tricot 2009, S. 174.

Aufgrund seines fortgeschrittenen Alters spielte der Zweite Weltkrieg keine große Rolle mehr in Ensors Leben. Belgien war zwischen Mai 1940 und September 1944 besetzt und Ensors künstlerische Aktivitäten dauerten bis 1941 an.<sup>9</sup> Um es vorwegzunehmen: die Weltkriege, die Europa erschütterten, gingen (auch) an Ensors *Kunst* vorüber. Der kurze Exkurs hat angedeutet, dass bei der Untersuchung der Ensorschen Bildwelten des 20. Jahrhunderts Politik und Zeitgeschehen keine zentrale Rolle spielen werden. Wie es sich mit direkteren biographischen Umständen verhält, wird im nachfolgenden Kapitel dargelegt. Auch wenn der Titel dieser Arbeit „Bildstrategien“ verspricht, ist natürlich weitaus mehr geleistet, da diese Bildstrategien in verschiedene Kontexte gestellt werden müssen, um einen hinreichenden Interpretationsspielraum aufzeigen zu können. Einer dieser „Kontexte“ ist ein persönlicher, biographischer, dessen Skizzierung notwendig ist, um das gesellschaftlich-intellektuelle Umfeld, in dem sich Ensor bewegte, und die Rollen, die er einnahm (in der Familie, im Freundeskreis, im Kunstbetrieb) zu analysieren – außerdem offenbaren sich vorgehend auf die Hauptkapitel der Arbeit im folgenden einleitenden Kapitel, das nicht umsonst „Ensor als *Autor* seines Lebens“ überschrieben ist, analoge Inszenierungsstrategien, was Ensors Person und Kunst betrifft.

## 1.2 Ensor als Autor seines Lebens

Diese Arbeit, obgleich monographisch angelegt, bietet keinen biographischen Nachvollzug von Ensors Lebensstationen. Selbst von einer äußerst gründlichen Darstellung von Privatleben und „Persönlichkeit“ eines Künstlers ließen sich keine definitiven Aussagen über dessen Kunst ableiten, genauso wenig wie im umgekehrten Fall die Analyse der Kunst Aussagen über die Persönlichkeit des Werkautors ermöglicht. Da Ensor selbst eine Verknüpfung von Leben, Persönlichkeit und Kunst anstrebte, zumindest inszenierte, soll die folgende vergleichsweise kurze Darstellung des künstlerischen Werdegangs, der beruflichen und persönlichen Erfolge und Misserfolge und die Rekonstruktion von Handlungsgründen und Emotionen als notwendiges Hintergrundwissen für die nachfolgenden Werkanalysen genügen. Ensors Lebensweg wird dabei nicht chronologisch, sondern anhand thematischer Schwerpunkte nachvollzogen.<sup>10</sup> Die Hintergrundfolie ist entgegen dem Großteil der Monographien, Biographien, Dokumentationen und Ausstellungen nicht Ostende, sondern Ensors Verhältnis zur Kunstwelt und seine Rolle als Künstler. Es ist nicht zuletzt die „Methodik“ der bisherigen Forschung, die die nachfolgenden Analysen bedingt. Die Untersuchung seiner Relationen zu Künstlerkollegen und Kritikern, seines Umgangs mit Kritik und bis zu einem gewissen Punkt seines Charakters, vermag Aufschluss zu geben über Ensors Produktionsbedingungen, seine Vermarktungs- und letztlich seine Bildstrategien.

Ensors Beziehung zu seiner Heimatstadt und seinen Verwandten darf freilich auch nicht marginalisiert werden. Er wächst in der belgischen Küstenstadt Ostende auf, die in den Wintermonaten den Eindruck eines verschlafenen Fischerdorfs mit folkloristischen Traditionen erweckt, und sich im Sommer in ein mondänes Seebad mit diversen touristischen Attraktionen

---

<sup>9</sup> Kiefer berichtet, dass die Bedingungen für die Daheimgebliebenen schlechter waren als im Ersten Weltkrieg: „Ostende wurde Sperrgebiet und dazu errichtete man noch Schutzbauten am Strand, die den freien Blick über das Meer behinderten. Hinzu kam die Gefahr des Bombenkrieges. Der Bürgermeister sorgte dafür, dass seine [Ensors] Bilder im Keller eines Hotels untergebracht wurden.“ (Kiefer 1976, S. 169.)

<sup>10</sup> Bezüglich der biographischen Angaben folge ich, wenn nicht anders angegeben, Tricot 2009, S. 13-210. Einen guten Überblick über Ensors Leben bietet auch Todts 2014.

verwandelt.<sup>11</sup> Ensor beginnt früh mit der – von der Forschung bereitwillig adaptierten – Stilisierung seiner Heimatstadt und den Objekten des elterlichen Ladens als wichtigen Einflussquellen seiner Kunst.<sup>12</sup> Die Familie lebt vom Tourismus. Im Laden seiner Mutter, der einem Kuriositätenkabinett glich, wurden flämische Masken aus Pappmaché, asiatische und afrikanische Masken, Chinawaren, Puppen, Vasen, Glasperlen, Muscheln, Strandspielzeug, Harlekin, Dämonen, Totenschädel, Tierköpfe und andere Sonderbarkeiten zum Verkauf geboten. Sie ist nicht die Einzige aus der Familie Haegheman, die im Souvenirhandel tätig ist. Drei der sechs Geschwister steigen in die Branche ein, und allein in der Vlanderenstraat waren die drei Läden Ensor-Haegheman, Haegheman-Wagner und Haegheman-Dewinter situiert – Letzterer wurde von Ensors Onkel Léopold Haegheman geführt, in dessen Haus Ensor 1917 zieht, und wo sich noch heute das Ensormuseum befindet.<sup>13</sup> Die Saison dauert von Ostern bis zur zweiten Septemberhälfte und bestimmt Ensors Jahresablauf, da er seit seiner Kindheit und erneut nach seiner Rückkehr aus Brüssel im Laden mitarbeitet beziehungsweise diesen führt.<sup>14</sup> Todts geht daher so weit, zu behaupten: „Ensor war ein Teilzeitkünstler.“<sup>15</sup>

Nach den 1880er Jahren, die Ensor gleichermaßen in Brüssel und in seiner Geburtsstadt verbringt, trifft er die Entscheidung, sich dauerhaft in Ostende niederzulassen, wo er einige Male den Wohnsitz wechselt.<sup>16</sup> Bevor er 1917 das kleine Haus seines verstorbenen Onkels bezieht, wohnt die Familie in Mietshäusern, deren freie Räume sie in den Sommermonaten untervermietet.<sup>17</sup> Im Dezember 1906 beklagt sich Ensor über die Zeitintensivität der Immobilienangelegenheiten – ein bisher wenig beachteter Aspekt der Forschung, wie seine Finanzen allgemein:

„Wir haben jetzt drei Geschäftshäuser zu verwalten. Fünf Häuser zur Untermiete, die ich untervermieten muss. Es ist nicht alles rosig, was das Erben betrifft, und wenn ich ein bisschen Zeit zum Malen habe, sind die Tage schrecklich kurz und ich ruiniere mir die Augen, wenn ich im Dämmerlicht arbeite.“<sup>18</sup>

Ensors wirtschaftliche und häusliche Situation ist aufs engste mit seiner Familie verknüpft.<sup>19</sup> Marie Catherine Louise Haegheman findet zeitlebens keinen Zugang zur Kunst ihres Sohnes,

---

<sup>11</sup> Zur Geschichte Ostendes vgl. Lanoye 1971. Im Jahr 1870 beherbergte die Stadt zwischen fünfzehn- und sechzehntausend Einwohnern. Zu den Badegästen zählten die englische Elite und das belgische Königshaus, nachdem König Léopold I. (reg. 1831-1865) die Stadt 1834 zur Sommerresidenz gewählt, und König Léopold II. (reg. 1865-1909) die wirtschaftliche und maritime Situation der Stadt verbessert hatte. (Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 108. Zur Herrschaft Léopolds II. vgl. Lanoye 1971, S. 89-95.)

<sup>12</sup> „Ich habe meine Kindheit inmitten von glänzenden perlmuttfarbenen Muscheln mit tanzenden, schillernden Reflexen und den bizarren Skeletten von Meeresungeheuern und -pflanzen verbracht. Diese herrliche Welt voll Farben, diese Überfülle von Spiegelungen und Strahlen hat aus mir einen Maler gemacht, der in die Farbe verliebt und von der blendenden Glut des Lichtes entzückt ist.“ (James Ensor, zit. nach: Becks-Malorny 2005, S. 8.) 1935 schreibt er eine weitere seiner unzähligen Hommagen an die Heimatstadt: „Ostende, irdisches und aquatisches Paradies. Ostende, Jungfrau der süßen und salzigen Gewässer, ich trage Sie in die imaginären Kapellen meiner Träume.“ (James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor* (1935), in: *Écrits* 1999, S. 80.)

<sup>13</sup> Ensors Tante Maria Ludovica Haegheman, genannt Mimi, betrieb zudem einen Laden in Blankenberge. (Vgl. Hostyn 2008, Anm. 6, S. 63.) Im Souvenirladen der Großeltern mütterlicherseits, Jean Louis Haegheman und Marie Antoinette Hauwaert, wurden auch alte Bücher und Stiche verkauft. (Vgl. James Ensor, Brief an Louis Delatte vom 4.8.1898, in: *Lettres* 1999a, S. 105f.)

<sup>14</sup> Todts fasst Ensors Aufgaben im Laden ab seiner Jugend zusammen: „Er suchte Waren aus, bestellte sie und nahm sie in Empfang, er dekorierte, verkaufte, verpackte, berechnete Ausgaben und Einnahmen und so weiter.“ (Todts 2014, S. 10.)

<sup>15</sup> Ebd., S. 11.

<sup>16</sup> Zu den verschiedenen Häusern, in denen Ensor lebte, vgl. seinen Brief an André de Ridder vom 2.8.1928, in: *Lettres* 1999a, S. 187-190 und Ollinger-Zinque 2002.

<sup>17</sup> „Hier ist eine Menge los. Ich habe alle meine Appartements vermietet. Ich bin sehr beschäftigt im Geschäft.“ (James Ensor, Brief an Edgar Picard vom 8.8.1906, in: *Lettres* 1999a, S. 547.)

<sup>18</sup> James Ensor, Brief an Edgar Picard vom 29.12.1906, in: *Lettres* 1999a, S. 556.

<sup>19</sup> Zu Ensors Familienmitgliedern vgl. Hostyn 2010, S. 117-120.



akzeptiert aber seine Berufswahl.<sup>20</sup> Das Arrangement der beiden sah augenscheinlich vor, dass Ensor sein Atelier im Dachgeschoss hat, freie Kost und Logis im Elternhaus genießt, und dafür während der Sommermonate im Laden und bei der Vermietung der Appartements hilft. Für Ensor ist es selbstverständlich, seine Mutter und Tante im Alter zu pflegen. Sein Vater James Frederic Ensor war ein gebildeter, in Brüssel geborener englischer Ingenieur, der nach seiner Heirat mit Ensors Mutter, die er bei einem Urlaub mit seinen Eltern kennengelernt hatte, und dem gescheiterten Versuch eines beruflichen Neustarts in den Vereinigten Staaten, in Ostende bleibt, sich dort jedoch weder beruflich noch sozial etablieren kann. Sein Bankrott wurde am 7. November 1875 im *L'Écho d'Ostende* bekannt gegeben.<sup>21</sup> Er neigt dem Alkoholismus zu und stirbt 1887. Der Sohn empfindet Respekt vor dem Familienoberhaupt und ist in der Lage, sich ein differenziertes Bild von dessen Situation zu machen.<sup>22</sup> Ensor vermag sich insgesamt mit den Spannungen im Elternhaus, wo „Engherzigkeit, Gefühlsarmut und Misstrauen, gepaart mit einer gewissen überspannten Spleenigkeit“<sup>23</sup> vorherrschen, zu arrangieren.

Seine jüngere Schwester Marie Caroline Emma, genannt Mitche, folgt nach einer überstürzten Heirat im Jahr 1892 ihrem chinesischen Ehemann, dem Souvenirhändler Alfred John Taen Hee Tseu, zunächst nach Berlin.<sup>24</sup> Aus unbekanntem Gründen kehrt sie allein nach Ostende zurück und erklärt die Ehe für gescheitert. Die Scheidung wird 1893 vollzogen und das Paar ist bereits getrennt, als die Tochter Alexandrine in Ostende zur Welt kommt.<sup>25</sup> Ensor umsorgt und unterstützt sie zeitlebens wie ein eigenes Kind. Viel Unmut beschert ihm die Heirat der fünfzehnjährigen Nichte mit Richard Daveluy 1908.<sup>26</sup> Mitche wohnt von 1893 bis zu ihrem Tod 1945 bei ihrem Bruder.<sup>27</sup> Jedlicka überliefert folgende Aussage Ensors über das Verhältnis seiner Schwester zu seiner Kunst:

„Wir essen seit manchem Jahr jeden Mittag miteinander. Wir sprechen dabei nie über Malerei. Sie hat sich noch kein einziges Mal meine Bilder angesehen.“<sup>28</sup>

---

<sup>20</sup> Jedlicka überliefert folgende Aussage Ensors über seine Mutter von Anfang der 1930er Jahre: „Sie hat die Familie über Wasser gehalten. Ich habe mich aber auch mit ihr nicht gut verstanden. Und auch das hat viele verschiedene Gründe gehabt. Sie hat – vor allem – meine Malerei nicht geliebt. Sie hat sich – wenn ich es genau sagen soll – nicht einmal darum gekümmert.“ (James Ensor, zit. nach: Jedlicka 1933, S. 235ff.)

<sup>21</sup> Vgl. Min 2008, S. 30. Bei David S. Werman findet sich der einzige Hinweis, dass Ensors Vater bei der Heirat enterbt wurde. Der Autor nennt keine Quelle für die Information. (Vgl. David S. Werman: *James Ensor, and the Attachment to Place*, in: *The International Review of Psychoanalysis*, 16.3 (1989), S. 287.)

<sup>22</sup> Anfang der 1930er Jahre schreibt Ensor dem Kunstkritiker und Schriftsteller Paul Desmeth: „Mein Vater war ein intellektueller Mensch. Er war überaus sensibel und sanft, einigen Leuten gegenüber etwas hochmütig. Seine Lebensweise war von klaren Prinzipien bestimmt, seine Körperkraft außergewöhnlich. Er war voller Tatendrang, zumindest im Sport [...]. Andererseits liebte er klassische Musik und zeichnete. In dem kleinen und damals noch in seine Stadtmauern eingezwängten Ostende fühlte er sich stets fremd und ging schließlich in die Vereinigten Staaten, um dort eine Stellung zu finden. Nur wenige Monate später setzte der Bürgerkrieg seinem Aufenthalt ein Ende. Entmutigt lebte er nach seiner Rückkehr in Ostende beinahe teilnahmslos vor sich hin.“ (James Ensor, zit. nach: Paul Desmeth: *James Ensor. Étude, suivie d'une note sur quelques œuvres de Georges Minne*, Brüssel 1933, S. 30, Übersetzung: Tricot 2009, S. 14.)

<sup>23</sup> Becks-Malorny 2005, S. 10f.

<sup>24</sup> Zu Mitches Heirat und der Familie ihres Mannes vgl. den Abschnitt „Alfred John Taen-Hee-Tsen und seine bemerkenswerte Familie“ in Hostyn 2010, S. 117-136.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 132f.

<sup>26</sup> „Die Nachricht von der Heirat schlägt wie eine Bombe ein. Die Großmutter weint die ganze Zeit, die an Diabetes erkrankte Tante bekommt ernsthafte gesundheitliche Probleme, Ensors Schwester ergreift Partei für ihre Tochter und stellt sich gegen ihren Bruder und ihre Mutter, der chinesische Ex-Gatte taucht angesichts der bevorstehenden Hochzeit seiner Tochter auch plötzlich wieder auf und schließlich auch noch dessen Tochter, die er zunächst verschwiegen, später aber zugegeben hatte (aus Ensors Briefen wissen wir, dass er drei Kinder in Deutschland hatte). In einem Brief an Emma Lambotte ist auch von einer großen Summe Geldes die Rede, die er seiner Ex-Frau noch schuldet, die zu zahlen er aber nicht bereit ist. Das junge Paar zieht nach Deutschland, kehrt aber bald reuig zurück und fragt bei Onkel James an, ob es wieder im Haus einziehen dürfe.“ (Ebd., S. 61. Vgl. auch die übersetzten Briefe an Emma Lambotte und andere Freunde in: Tricot 2009, S. 163ff. und 170.)

<sup>27</sup> Vgl. Kat. Ausst. New York 2009, S. 199.

<sup>28</sup> James Ensor, zit. nach: Jedlicka 1933, S. 235ff.

Treue und Pflichtgefühl gegenüber seinen Freunden und seiner Familie ist eine von Ensors markanten Charaktereigenschaften, wie sich aus den Quellen schließen lässt. Seine Wohnsituation zeigt, dass er sich lebenslang um seine Angehörigen kümmert und als erwachsener Mann den Haushalt besorgt. Durch den frühen Tod des Vaters als einzigem Unterstützer seiner Kunst innerhalb der Familie hat er keinen intellektuellen Rückhalt und entwickelt erst mit dem Eintreten des realen Erfolgs seiner Kunst eine selbstbewusste Einstellung.<sup>29</sup> Auf Kritik reagiert er zeitlebens sensibel.<sup>30</sup> Vor seinen Bekannten versucht er, seinen wunden Punkt zu verbergen – Jean Stevo betont beispielsweise Ensors Verschlossenheit sowie Schlagfertigkeit, wobei anzumerken ist, dass sich der Künstler gegenüber engen und langjährigen Freunden anders verhält als gegenüber flüchtigen Bekannten wie Stevo.<sup>31</sup> Emma Lambotte, die Ensor nicht nur Mäzenin, sondern auch Gesprächspartnerin und Freundin ist, sieht in ihm nicht nur einen selbstbewussten und hochmütigen Künstler, sondern zugleich einen sensiblen, zärtlichen Menschen.<sup>32</sup>

Ensor ist früh künstlerisch tätig. In seiner Freizeit koloriert er Tricot zufolge mit Mitche Postkarten und Drucke, die im elterlichen Geschäft verkauft werden.<sup>33</sup> Bald erkennt der Vater die Begabung seines Sohnes und lässt den Dreizehnjährigen von zwei Ostender Künstlern unterrichten.<sup>34</sup> 1876 schreibt sich Ensor an der Ostender Akademie ein, nachdem er zuvor von 1870 bis 1876 widerwillig am Unterricht im Collège Notre-Dame teilgenommen hatte. Die Förderung seiner Kreativität kam nicht von ungefähr. James Ensor senior besaß eine umfangreiche Bibliothek mit Titeln aus den Bereichen Philosophie, Religion, Naturwissenschaften, Literatur und Kunst und verfolgte die Entwicklungen der zeitgenössischen Kunstszene anhand von Abonnements verschiedener Kunstzeitschriften.<sup>35</sup> Anfang Oktober 1877 immatrikuliert sich der ambitionierte Nachwuchskünstler an der Académie royale des Beaux-Arts in Brüssel, wo er enttäuscht von der klassisch-akademischen Ausbildung und entmutigt durch Misserfolge bis Mai 1880 studiert.<sup>36</sup> Gleichwohl findet er an der Akademie Malerfreunde, die

---

<sup>29</sup> 1893 war sein Selbstbewusstsein als Künstler einem Gerücht zufolge auf einem Tiefpunkt, als er angeblich den gesamten Inhalt seines Ateliers für achttausendfünfhundert Francs zum Verkauf anbot. (Vgl. Tricot 2009, S. 107 und Jean Stevo: *Ensor et Ostende*, in: *Revue générale*, Nr. 10, Dezember 1973, S. 39-45.)

<sup>30</sup> Noch 1934 erinnert er sich an seine Kritiker bei den XX aus den 1880er Jahren: „Liebe Freunde, dieses strenge, aber ungerechte Urteil spiegelt den Geschmack und die Gesinnung der Mitglieder von 1884, einer weit entfernten und abgelaufenen Epoche.“ (James Ensor: *Discours prononcé au Cercle artistique de Bruxelles* (1934), in: *Écrits* 1974, S. 183.)

<sup>31</sup> „Nie hat er sich jemandem anvertraut, nie hat er jemandem sein Herz ganz und gar geöffnet. In seinem Herzen gab es dunkle und geheimnisvolle Winkel. Er schützte sich mit prompten Antworten, die drollig und unerwartet waren.“ (Jean Stevo, zit. nach: Kat. Ausst. Brüssel 1999, S. 332.)

<sup>32</sup> Sie versuchte, in ihren Neujahrswünschen Ensors komplexen Charakter mit folgenden Worten zu erfassen: „Mais cette suprême indifférence d'une part et cette extrême sensibilité de l'autre que je vous souhaite sont précisément vos deux qualités essentielles ... Et nul ne vous perfectionnera: il faut que vous restiez Ensor l'orgueilleux, le James émotionnel et si affectueux.“ (Emma Lambotte, Brief an James Ensor vom 28.12.1905, in: Hermans 1971, S. 114f., zit. nach: *Lettres* 1999b, Anm. 1, S. 88f.) Auch Lebeer betont die Komplexität seines Charakters: „James Ensor was at once so tragic and so humorous, so serious and so mischievous, [...] so mocking and so tender, so amorous and so independent, so realistic and so visionary [...]“ (Louis Lebeer, in: Kat. Ausst. New York 1971, S. VII.)

<sup>33</sup> Auf dem 1880 entstandenen Gemälde *Die Koloristin* (XT 166) ist Mitche bei der Kolorierung eines Fächers zu sehen. (Vgl. Tricot 2009, S. 15.)

<sup>34</sup> Bei Ensors Ostender Lehrern handelt es sich um Édouard Dubar, der mit Druckgraphiken handelte und Farblithographien mit Ostender Stadtansichten und Karikaturen des Badebetriebs schuf, und um Michel van Cuyck, der als Lehrer an der neu gegründeten städtischen Zeichenschule arbeitete. Zu den Lehrern Ensors und anderen Ostender Künstlern vgl. Norbert Hostyn: *James Ensor en de Oostende beeldende kunstenaars van zijn tijd*, in: Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 90-106.

<sup>35</sup> In den 1930er Jahren erwähnt Ensor in einem Brief an Paul Desmeth, dass der Vater selbst zeichnete. (Vgl. Paul Desmeth: *James Ensor. Étude, suivie d'une note sur quelques œuvres de Georges Minne*, Brüssel 1933, S. 30, nach: Tricot 2009, S. 14.) Seine klassische Bildung sollte der junge Maler mithilfe der unzähligen physiologischen und philosophischen Bücher im Haus der Rousseaus in Brüssel vertiefen. (Vgl. Tricot 2005, S. 92.)

<sup>36</sup> Vgl. zu seiner Abneigung der akademischen Ausbildung James Ensor: *Trois semaines à l'Académie* (1884), in: *Écrits* 1999, S. 50-53.

besonders im 19. Jahrhundert zu wichtigen Kontakten werden.<sup>37</sup> Die Zeit in Brüssel ist entscheidend für den Beginn seiner Karriere, da Ensor hier beginnt, ein Netzwerk aufzubauen. Wichtig für seine geistige Entwicklung sind die gleichaltrigen Freunde an der Akademie und der intellektuelle Austausch im Haus der Familie Rousseau, die er über den Dichter und Kritiker Théo Hannon kennenlernt, dem er um 1879 im Atelier von Camille van Camp begegnet, und der der Bruder der Hausherrin Mariette Rousseau ist.<sup>38</sup> Deren Ehemann Ernest Rousseau lehrt an der von Freimaurern gegründeten Brüsseler Université Libre Geometrie, bevor er zum Rektor ernannt wird.<sup>39</sup> Mariette ist Botanikerin und Mykologin. Der Sohn Ernest-Joseph Rousseau wird Ensor zum Kameraden. Gemeinsam veranstalten sie Verkleidungsspiele, Fotosessions und Travestien, und üben sich in der flämischen Humorform *Zwanze*.<sup>40</sup> Im Hause Rousseau verkehren dem Anarchismus nahestehende Intellektuelle und Vertreter der neu gegründeten sozialistischen Partei Belgiens.<sup>41</sup> Der Rousseau-Hannon-Clan wird für eine gewisse Zeit Ensors zweite Familie, die ihn unterstützt und protegirt.<sup>42</sup>

Ensors früheste Ausstellungsbeteiligungen waren in den 1880er Jahren. Ohne Bindung an eine Künstlerorganisation stellt er Anfang des Jahrzehnts mehrmals aus: drei Arbeiten in Brüssel im Salon von La Chrysalide 1881, eine auf dem offiziellen Brüsseler Salon (Exposition générale des Beaux-Arts) im selben Jahr, sieben Arbeiten auf dem Salon der Künstlervereinigung L'Essor in Brüssel 1882, mehrere Arbeiten im Ostender Kursaal und zwei im Pariser Salon (Exposition des Beaux-Arts) 1882.<sup>43</sup> In den Folgejahren werden seine bei Salons und Ausstellungsvereinigungen eingereichten Bilder auch immer wieder abgelehnt, ebenso wie sich positive und negative Rezensionen seiner Werke die Waage halten. Dass Ensor ab dem späten 19. Jahrhundert als Künstler erfolgreicher wurde, hängt auch mit den Entwicklungen in der internationalen Kunstwelt zusammen. Es entstanden zahlreiche Ausstellungsverbände in Europa, die bestimmte ästhetische Grundsätze und Prinzipien teilten und die dazugehörigen Zeitschriften verstanden sich als Sprachrohr von Künstlergruppen.<sup>44</sup>

1883 gründet Ensor gemeinsam mit zwölf weiteren Künstlern die letztlich zwanzigköpfige belgische Künstlervereinigung Les XX.<sup>45</sup> Block zufolge waren die Umstände in jener Zeit

---

<sup>37</sup> Dazu zählen seine Klassenkameraden Adolphe Crespin, Franz Charlet, Édouard Duyck, Fernand Khnopff, ab 1878 Alfred William Finch und ab 1880 Darío de Regoyos.

<sup>38</sup> Vgl. Lesko 1985, Anm. 8, S. 31. Für Ensor sind zu diesem Zeitpunkt vor allem Hannon's zahlreiche Vernetzungen mit der Kunstwelt von Interesse: Hannon war Mitbegründer der Société Libre des Beaux-Arts sowie der Zeitschrift *L'Artiste* und Redakteur von *La Jeune Belgique*. Zudem schrieb er u.a. für die Zeitschriften *Revue de Belgique*, *Revue artistique* und später für *La Libre Critique* und *L'Art moderne*. (Vgl. Tricot 2009, S. 18f.) Legrand erwähnt, dass Mariette Rousseau und Théo Hannon auf chinesische Souvenirs und Porzellan spezialisierte Amateur-Antiquitätensammler waren. (Vgl. Legrand 1971, S. 19.)

<sup>39</sup> „The founding of the Université Libre de Bruxelles was the crucial event which precipitated open political action. The study and dissemination of scientific, rationalist concepts, that is, the study of books and ideas proscribed by the Catholic Church, had been a fundamental activity of Speculative Freemasonry from its inception.“ (Hanser 1997, S. 14.) Freimaurer mussten sich in Belgien wegen des ausgeprägten Katholizismus eher verstecken als in anderen Ländern. (Ebd., S. 13f.)

<sup>40</sup> Vgl. auch Tricot 1995, S. 47.

<sup>41</sup> Teilnehmer der Salons waren beispielsweise Hector Denis, linker Parlamentarier, Élisée Reclus, Anarchist und Geograph und sein Bruder Élis Reclus, deren Schwester Louise Reclus-Dumesnil Mariette Rousseaus engste Freundin war, der Autor Camille Lemonnier, der Autor und spätere Ensor-Biograph Eugène Demolder, sowie Edmond Picard, ein sozialistischer Anwalt und Dramatiker.

<sup>42</sup> Er war in den Jahren während und nach seiner Zeit an der Akademie so regelmäßig bei ihnen, dass er ein eigenes Schlafzimmer bewohnte. (Vgl. Lesko 1985, S. 32, Dusausoit 1999, S. 8 und Canning 2009, S. 30.)

<sup>43</sup> Vgl. Swinbourne 2009, S. 17 und Tricot 2009, S. 21 und 43f.

<sup>44</sup> Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 105.

<sup>45</sup> Vgl. zu Les XX bes. die Dissertation von Jane Block (Block 1984). Die Gruppe entstand nicht *ex nihilo*. Vorläufer waren die Société Libre des Beaux-Arts (1868-1872) und deren Nachfolgerin La Chrysalide (ab 1876). Parallel zu La Chrysalide existierte die moderatere, weniger avantgardistische Gruppe L'Essor (1876-1891), die mit der Akademie verbunden war, aber später eine Ausdifferenzierung erfuhr, und fortan konservative und fortschrittliche Elemente in sich vereinte. (Vgl. ebd., S. 1-6.) Ensor ist dort ab 1882 Mitglied. Block konnte nachweisen, dass Edmond Picard retrospektiv versuchte, die

prädestiniert, die avantgardistische Vereinigung hervorzubringen.<sup>46</sup> Sie nennt drei Alleinstellungsmerkmale der XX, die den internationalen Erfolg der Gruppe bedingten: eine engere Zusammenführung verschiedener Kunstformen durch die Ergänzung der Ausstellungen mit Vorträgen, Lesungen und Konzerten<sup>47</sup>, die Einladung je zwanzig ausländischer Künstler zu den Ausstellungen<sup>48</sup> und drittens die Etablierung Brüssels als belgischer Kunstkapitale.<sup>49</sup> Der wichtigste Mann hinter den XX ist deren Sekretär Octave Maus, der von 1884 bis 1914, dem Jahr der Auflösung der Nachfolgeorganisation La Libre Esthétique, der unbestrittene Kunstimpresario Belgiens ist<sup>50</sup>, und den Ensor nach einer Zurückweisung für eine Ausstellung bei La Libre Esthétique als „geschmacklosen Schnösel“ bezeichnet.<sup>51</sup> Hatte Maus als Organisator die mächtigste Position bei der demokratisch organisierten Vereinigung inne, war Picard deren Theoretiker.<sup>52</sup> Die bereits 1881 gegründete Zeitschrift *L'Art Moderne* wird zum wichtigsten Medium für Les XX.<sup>53</sup> Erst hier wird für die heterogene Gruppe eine „konsistente ästhetische Doktrin“ gefunden.<sup>54</sup> Picard proklamiert am 9. März 1884:

„Unsere grundlegende Idee ist die Idee der Befreiung. Wir vertreten die neue Kunst in ihrer absoluten Freiheit von Allüren und Tendenzen mit ihrem Charakter der Modernität.“<sup>55</sup>

Aus den Fotografien der ersten XX-Ausstellung, die am 2. Februar 1884 eröffnet wurde, geht hervor, dass die Gruppe sich auch auf ästhetischer Ebene von den offiziellen Salons abhebt: Die Kunstwerke werden nicht eng neben- und übereinander, sondern sorgfältig – in ausgeloster Reihenfolge – von den Künstlern, die für die eigene Werkauswahl verantwortlich zeichnen, auf Augenhöhe der Besucher nebeneinander gehängt.<sup>56</sup> Eine weitere Innovation ist die Einbeziehung der angewandten Künste.<sup>57</sup> Weil der Künstlervereinigung im heutigen Kanon nicht mehr ihre ursprüngliche Bedeutung für die moderne Kunst zukommt, sei betont, dass es sich besonders bei den eingeladenen ausländischen Künstlern um heute große, damals zum Teil eher unbekannte

---

konservativen Wurzeln der XX in L'Essor – von deren zwanzig Gründungsmitgliedern stammte der Name „XX“ – zu verschleiern und eine direkte Nachfolge von der Société Libre des Beaux-Arts und La Chrysalide zu behaupten, ohne zu berücksichtigen, dass auch L'Essor fortschrittliche und Les XX konservative Merkmale aufwies. (Vgl. ebd., S. 14ff.)

<sup>46</sup> Es gab dank der liberalen Politik Léopolds I. und Léopolds II. keine Hindernisse von politischer Seite, außerdem war das soziale Gefüge durch den Zuzug französischer Exilanten in Wallung geraten und korrelierte mit den Forderungen der Bürger nach mehr Demokratie. (Vgl. ebd., S. xv.)

<sup>47</sup> Nach Metken steht diese Informationsbreite in Europa fast allein da. Junge belgische Zeitschriften wie *La Jeune Belgique*, *La Société Nouvelle* oder die von Octave Maus herausgegebene *L'Art moderne* teilten die Bestrebungen der XX. Maus fasste die Malerei als Teil eines Ganzen auf, das den Geschmack und die Einrichtungen insgesamt verbessern sollte und konnte. (Vgl. Metken 1972, S. 17 und Pfeiffer 2005, S. 21.)

<sup>48</sup> Vgl. auch Metken 1972, S. 16. Im Februar 1883 beispielsweise, einen Monat vor dem offiziellen Salon in Brüssel, wurde die erste XX-Ausstellung mit geladenen Künstlern wie Van Gogh, Rodin, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Liebermann, Whistler, Redon, Monet, Renoir, Cassatt, Morisot und Seurat eröffnet. (Vgl. Pfeiffer 2005, S. 20.)

<sup>49</sup> Belgien hatte Ende des 19. Jahrhunderts noch zwei weitere Kunstzentren: Antwerpen und Gent, die das flämische Erbe fortführten und daher Block zufolge für die Hervorbringung künstlerischer Neuerungen ungeeignet waren. (Vgl. Block 1984, S. xiii.)

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 11. Zur Etablierung seiner Machtposition bei den XX vgl. ebd., S. 41.

<sup>51</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 8.3.1909, in: Lettres 1999b, S. 206, Übersetzung: Tricot 2009, S. 165. Ensors und Maus' Verhältnis war meist angespannt, wie der Briefwechsel zeigt.

<sup>52</sup> Picard war neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit als Anwalt zugleich eine der Leitfiguren der ästhetischen, politischen und juristischen Reformen in Belgien, die anstelle der klassisch-akademischen Kunst die junge Kunstszene förderten. (Vgl. Block 1997, S. 182-186.)

<sup>53</sup> Gegründet wurde die avantgardistische Zeitschrift von Picard, Maus, Victor Arnould und Eugène Robert. Politisch ist *L'Art Moderne* im linken sozialistischen Spektrum zu verorten, jedoch fungierte die Zeitschrift zugleich als Verteidigerin von Realismus und Naturalismus als traditionellen literarischen Bewegungen. Picard forderte dazu auf, die Dekadenz in Form des literarischen Symbolismus zu bekämpfen. (Vgl. Taevernier 1999, S. 11.)

<sup>54</sup> Vgl. Block 1984, S. 31. Zudem wurde das Magazin als Plattform für Kritik an der XX-Kritik genutzt.

<sup>55</sup> Edmond Picard: *L'art jeune*, in: *L'Art Moderne*, Ausgabe 4 vom 9.3.1884, Brüssel, S. 74, zit. nach: Taevernier 1999, S. 11.

<sup>56</sup> Vgl. Block 1994, S. 14 und 43 und Swinbourne 2009, S. 17.

<sup>57</sup> Zu Kinderbüchern, Keramik, Plakaten u.a. bei den XX vgl. Block 1994, S. 48f.

Namen wie Monet, Manet, Cézanne, Whistler, Van Gogh und Gauguin handelte. 1893 löst sich die Gruppe trotz Ensors Protest auf – nicht zuletzt, da sie ihre Ziele erreicht hatte.<sup>58</sup>

Für Ensors Karriere ist die Mitgliedschaft bei den XX in mancher Hinsicht bedeutsam. Die Vereinigung bietet ihm die Möglichkeit zum jährlichen Ausstellen und Verkaufen, bringt seinen Namen mit den wichtigsten europäischen Künstlern in Verbindung und lehrt ihn nicht zuletzt den Umgang mit Ausstellungsorganisatoren, die Praxis des Ausstellungsbetriebs und Techniken der Selbstvermarktung.<sup>59</sup> Ensors Position innerhalb der Künstlervereinigung entspricht jedoch nicht seiner heutigen Bewertung als wichtigstem belgischen Künstler des 19. Jahrhunderts – und damit auch nicht der Doktrin, die sich die XX auf die Fahnen geschrieben hatten.<sup>60</sup>

Sein Briefverkehr zeigt, dass Ensor sich darum bemüht, seine künstlerische und später auch musikalische Karriere voranzubringen. Sein Freundeskreis bestand allerdings weniger aus Künstlerkollegen denn aus Schriftstellern, in denen er seine engagiertesten Unterstützer und Freunde findet.<sup>61</sup> Armand Rassenfosse war zum Beispiel einer der wenigen bildenden Künstler, mit denen Ensor befreundet ist, was aus den publizierten Briefen hervorgeht. Ensors Verhältnis zu Künstlerkollegen ist nicht leicht zu durchschauen. Von der späteren künstlerischen Entwicklung seiner Kommilitonen an der Brüsseler Akademie hält er nichts und nimmt bald seine Solitärposition innerhalb der belgischen und europäischen Kunstszene wahr. Da er seinen künstlerischen Weg als den einzig gangbaren wähnt, ist es ihm vielleicht nicht möglich, aufrichtige Freundschaften mit Malerkollegen zu führen. Einen Hinweis kann das Verhältnis des erfolgreich etablierten älteren Ensor zur jungen Künstlergeneration, die nicht mehr luministische, sondern abstrakt-expressionistische und surrealistische Tendenzen verfolgt, liefern. In der Ausgabe von Ensors Schriften aus dem Jubiläumsjahr 1999 wurden unter anderem – möglicherweise, weil sie dem Herausgeber gleichförmig und wenig informativ erschienen – seine zahlreichen Hommagen an jüngere, heute unbekannte Künstler weggelassen, die als Reden oder Katalogvorworte konzipiert waren. Ein Grund für die Anfertigung dieser Elogen ist Ensors Strategie, seine Stellung in der Kunstgeschichte zu sichern: Er lobt und stärkt diejenigen, die ihm nicht das Wasser reichen können – und erfolgreiche Künstler straft er mit Schweigen. Dies hängt auch mit seinem Versuch zusammen, sich als Vater- und Gründerfigur einer neuen flämischen Schule zu etablieren. Zudem ist sein Lob allgemeiner und unverbindlicher Art, er bezieht sich in den Texten selten auf konkrete Kompositionen und gewährt den jungen Malern nicht das Prädikat „guter Künstler“, und in den übertriebenen Lobreden schwingt nicht zuletzt Ironie mit. Das Verfassen der zahlreichen Vorwörter für die Ausstellungsbroschüren der Galerie Studio im Ostende der Zwischenkriegszeit erfolgte also keineswegs ohne Hintergedanken.

---

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S. 49.

<sup>59</sup> Vgl. dazu auch Canning 2009, S. 30. 1894 gründet Ensor gemeinsam mit einigen Ostendern den Cercle des Beaux-Arts in Ostende, auf dessen Ausstellungen auch seine eigenen Werke gezeigt werden.

<sup>60</sup> „It is ironic that Les XX, the most avant-garde group of its time, a group that invited artists like Cézanne, Gauguin, and Van Gogh to exhibit – artists considered by some in their own country to be madmen – failed to grasp the genius in Ensor’s work.“ (Lesko 1985, S. 56.) Ensor bemerkt den Mangel an Wertschätzung von Seiten der Organisatoren, Künstlerkollegen und Kritiker, und sah daher die Notwendigkeit, rückwirkend seinen Beitritt zu rechtfertigen. 1899 schreibt er an Jules Du Jardin, er sei Les XX aus einem Mangel an besseren Alternativen beigetreten und kritisiert an der Gruppe, dass ihre Zusammenstellung eigenartig gewesen, und dass es in keine bestimmte Richtung gegangen sei. Weiter schreibt er, seine Kämpfernatur habe ihn dort gehalten, obwohl er sich sogar innerhalb der Gruppe gegen exzessive Kritik und Anfeindungen zu wehren hatte. (Vgl. James Ensor, Begleittext zu einem Brief an Jules Du Jardin vom 6.10.1899, in: Lettres 1999a, S. 271.) Dennoch stellt Ensor auch bei der Nachfolgeorganisation La Libre Esthétique aus, in der Maus seine Machtposition noch ausweitete.

<sup>61</sup> Zu seinem Freundes- und Bekanntenkreis gehören beispielsweise Émile Verhaeren, Eugène Demolder, Théo Hannon, Maurice Maeterlinck, Georges Eekhoud und Karel van de Woestyne. (Vgl. Lesko 1985, S. 83f.)

Ende des 19. Jahrhunderts häufen sich die Erfolge. 1894 widmet sein Freund Demolder Ensor in Brüssel eine erste Einzelausstellung.<sup>62</sup> 1895 kauft das Brüsseler Museum nach langen Verhandlungen den *Lampenjungen*, ein von Ensor bewusst ausgewähltes, unverfängliches dunkeltoniges Frühwerk.<sup>63</sup> 1899 erscheint eine Sondernummer der französischen Avantgarde-Zeitschrift *La Plume* über James Ensor. 1901, 1907, 1914 und 1924 nimmt er an der Biennale di Venezia teil. 1903 wird er zum Ritter, 1919 zum Offizier und 1925 zum Kommandeur des Ordens Léopold II. ernannt. Ensor taucht in verschiedenen literarischen Publikationen auf wird 1906 zur Figur in einem Theaterstück.<sup>64</sup> 1920 richtet die Galerie Giroux in Brüssel eine große Retrospektive aus.<sup>65</sup> 1921 erscheinen erstmals Ensors Schriften, und L'Art Contemporain organisiert eine Ensor-Ausstellung mit 133 Werken in Antwerpen.<sup>66</sup> 1929 wird in Brüssel eine Retrospektive mit 337 Gemälden, 325 Zeichnungen und 135 Graphiken gezeigt. Im selben Jahr ernennt König Albert I. Ensor zum Baron.<sup>67</sup> Dass er sich über die Nobilitierung freut, unter anderem um die ihm gegenüber ignoranten Ostender zu beeindrucken, zeigen von der Ensor-Literatur bisher nicht aufgegriffene Auszüge aus dem durch Georg Muche überlieferten Besucherbericht Kandinskys:

„In Ostende angekommen, fragte Kandinsky den Hotelportier nach der Wohnung Ensors. Der Mann kannte den Namen nicht [...]. Doch dann rief der Portier ihm auf die Straße nach: ‚Sie meinen wahrscheinlich den Schwager des Chinesen!‘ [...] Nach der Begrüßung erzählte Kandinsky, dass der Hotelportier nicht gewusst hätte, wo James Ensor, der Weltberühmte, wohne und wer er sei. Ensor antwortete, dass die Ostender auch nichts von dem großen Maler Kandinsky wüssten, aber ihn, Ensor, beglücke dieser Besuch. Kandinsky gab dieses Lob der Anerkennung mit ähnlichen Worten zurück, und dann verriet ihm Ensor sein Geheimnis und sagte: ‚Die Ostender wissen es noch nicht, aber sie werden es bald erfahren. Sie werden sich wundern, und sie werden begreifen, wie töricht sie gewesen sind. Der Schwager des Chinesen! Das wird aufhören. Beschämt werden sie sein, wenn sie erfahren werden, was außer mir noch keiner in Ostende weiß. [...]‘ ‚Sie, Herr Kandinsky, sollen es als erster erfahren. Gerade im rechten Augenblick sind Sie hier, als ob Sie geahnt hätten, was sich ereignet hat.‘ Ensor nahm vom Tisch einen Brief, las ihn und gab ihn Kandinsky. Der König der Belgier hat dem Maler James Ensor den Titel eines Barons verliehen. ‚Baron James Ensor!‘ Das sagte er mehrmals vor sich hin.“<sup>68</sup>

Auch Ensors finanzielle Situation ändert sich Anfang des 20. Jahrhunderts, als 1904 Emma Lambotte auf ihn aufmerksam wird, zahlreiche seiner Werke erwirbt und ihm die Bekanntschaft

<sup>62</sup> 1892 hatte Demolder bereits die erste Ensor-Biographie publiziert. Das Urteil des Ausstellungsrezensenten in *L'Art moderne* ist wohlmeinend: „Sieht man den Großteil des Werkes eines jungen Künstlers auf diese Weise vereint – ein so vielfältiges, so dichtes, so bemerkenswertes Werk –, ist man über die hartnäckige Geringschätzung erstaunt, die man diesem entgegenbringt. Gemälde eines solchen Künstlers müssten längst das Museum schmücken, und sei es nur, um zu beweisen, dass man bei uns keine Angst haben muss, originell oder kühn zu sein.“ (*L'Art moderne*, 14. Jg., Nr. 51, 23.12.1894, S. 405, zit. nach: Tricot 2009, S. 115ff.)

<sup>63</sup> XT 161.

<sup>64</sup> „Das 1906 im Theater von Ostende gezeigte Theaterstück ‚Psuke‘ von Edmond Picard wird zu einer unerwarteten Demonstration von Ensors ‚Ruhm‘. Ensor ist eine Figur in diesem Stück. Ensor ist natürlich sehr geschmeichelt und sehr überrascht als Person in einem Stück mitzuspielen. Am 20. August berichtet er Edgar Picard, dass das Publikum nicht begeistert von der Vorstellung war: zu lange und zu langweilige Dialoge.“ (Hostyn 2008, S. 65f.) Ensor taucht in *Psuké* in der Figur des Max Korsor auf. (Vgl. Tricot 2009, S. 154.)

<sup>65</sup> Die Ausstellung *Cent Œuvres de James Ensor* fand vom 7.-18.1.1920 statt. Die Galerie Giroux, die zwischen 1918 und 1957 von Georges Giroux geleitet wurde, war eine der wichtigsten Nachkriegsgalerien. Zur Ausstellungseröffnung gibt sich Ensor bescheiden: „Liebe Freunde, ich darf Ihnen meine unvollkommenen Werke anbieten; sie wurden kaum geliebt, auch liebe ich es nicht, sie auszustellen, aber die Herren Giroux und Elslander, Förderer junger Talente, wollten es so.“ (James Ensor: *Discours prononcé au banquet Ensor* (1920), in: *Écrits* 1999, S. 174.)

<sup>66</sup> Vgl. die Exponatliste in Tricot 2009, S. 176ff.

<sup>67</sup> Legrand beschreibt ausführlich, wie es zu der Nobilitierung kam. (Vgl. Legrand 1993, S. 80ff.)

<sup>68</sup> Muche 1965, S. 150ff.

zu François Franck vermittelt, der ebenso zu einem wichtigen Mäzen wird.<sup>69</sup> Die Sammler sind zentral für Ensors wirtschaftlichen Erfolg. Das Verhältnis zu Sammlern, Mäzenen und Auftraggebern und die Frage, welche Werke als Auftragswerke entstanden sind, wurde bisher nicht erforscht, obwohl sich dies in Einzelfällen auf die Deutung der Werke auswirken könnte und für eine umfassende Interpretation des Œuvres eine Rolle spielt.<sup>70</sup>

Ensor entwickelt im Laufe seines Lebens subtile Strategien der Selbstvermarktung, bei denen es ihm um den Erhalt und Ausbau seines Erfolgs und seines Status als bekanntestem lebenden belgischen Künstler geht. Er zeigt großes Interesse an Veröffentlichungen zu seiner Person, führt ausführliche Korrespondenzen mit Autoren und versucht, Artikel in ausländischen Kunstmagazinen zu lancieren.<sup>71</sup> Mins Bezeichnung Ensors als „sein eigener Pressechef“ ist daher durchaus treffend.<sup>72</sup> Ensor wendet sich gezielt an Autoren, die über seine Werke schrieben und schickt gegebenenfalls Berichtigungen.<sup>73</sup> 1898, in einer Zeit, in der er noch nicht den notwendigen Abstand zur Kritik gefunden hat, sorgt er sich in einem Brief an Maurice des Ombiaux, er könne von diesem in einem der Texte für die Sonderausgabe von *La Plume* falsch dargestellt werden. Des Ombiaux war im Besitz einer Ensor-Rede, von der der Künstler selbst keine Abschrift besaß und an die er sich nur schwach erinnern kann:

„Diese Linien könnten ein völlig falsches Bild von meiner Moral und meiner Lebensweise zeichnen und mich als Lüstling präsentieren etc. etc., während ich eigentlich immer ein anständiges Leben geführt habe. [...] Ich wäre dankbar, wenn Sie berücksichtigen würden, dass ich am meisten korrekte Geschichten mag und dass ich wie ein Eremit lebe, ohne jegliche Ablenkung. Die Leute würden mich als Exzentriker und einen furchtbaren Wüstling sehen, und ich verabscheue Wüstlinge und Narren.“<sup>74</sup>

---

<sup>69</sup> Die Gemälde aus Francks Sammlung bilden den Grundstock der Ensor-Abteilung im Antwerpener Museum. In seinem Prosastück über die erste Begegnung mit Emma Lambotte in *Un grand salut!*, das zuerst in *In memoriam Frans Franck* (Antwerpen 1933) erschienen war, legt Ensor ihr folgende Worte über Franck in den Mund: „Ich kenne da unten einen fabelhaften, magischen, magnetischen Mäzen und großzügigen Geist, ein Mann mit Herz, man muss ihn kennenlernen, er wird den grellen Akzent ihrer Farben sehr schätzen, den geistreichen Duktus ihrer Zeichnungen, den festen Klang ihrer Schriften.“ (James Ensor: *Un grand salut!* (1933), in: *Écrits* 1999, S. 89f.) Ensor bezeichnet Franck, der „kommt, um alle meine Träume zu vergolden“ (Ebd., S. 90), als „einflussreichen Mäzen, der sich der lebendigen Kunst der Gegenwart widmet“. (James Ensor: *Discours pour saluer Ostende* (1930), in: *Écrits* 1974, S. 130.) Aus den Briefen geht hervor, dass Franck Gefallen daran fand, den Künstler mit Geschenken zu erfreuen. Zu den Präsenten gehören ein kleiner Teppich, ein Diwan, zwei Kissen, zwei Orientteppiche und eine persische Vase, für die sich Ensor bedankt: „Welch göttliches Blau!“ (James Ensor, Brief an François Franck vom 24.8.1921, in: *Lettres* 1999a, S. 308.) Ensor ist seinen beiden wichtigsten und liebsten Mäzenen bis zum Lebensende verbunden und dankbar: „Franck, blonder und kräftiger Antwerpener, Emael, brünette und leichte Lütticherin, Sie haben sich verbunden, um mich zu verteidigen.“ (James Ensor: *Un grand salut!* (1933), in: *Écrits* 1999, S. 91.)

<sup>70</sup> Auf einer Rede in Antwerpen nennt Ensor einen Teil der dortigen Sammler: „Aber es gibt auch reichlich Ergebenheit und ich kann nicht alle euren großen Beschützer aufzählen, wie Speth, so reich an Gefühl und Herz, oder Aerts, der Großzügige, Fester, Mistler und all die großen Anonymen! Sie sind zu zahlreich! Wir müssen unseren Freund François Franck und seine Brüder grüßen. Eine mächtige Dynastie, die sich der Kunst verschrieben hat.“ (James Ensor: *Discours prononcé au banquet Ensor offert par les peintres d'Anvers* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 159.) Mit dem Erstgenannten, Maurice Speth, trifft Ensor 1922 beispielsweise die Vereinbarung, die 68-teilige Zeichnung *Versuchung des Hl. Antonius* bei sofortiger Zahlung des vereinbarten Kaufpreises für zehn Jahre, also bis 1932, in seinem Haus behalten zu dürfen. (Vgl. die Beiträge von Douglas Druick und Herwig Todts, in: *Kat. Ausst. Chicago 2014*, o.S.)

<sup>71</sup> 1900 schreibt Ensor an Pol de Mont, dass er einen Artikel über sich in den ausländischen Magazinen *Gazette des Beaux-Arts* und *The Studio* lesen wolle. Schoonbaert vermutet, dass Ensor an einen sechsseitigen bebilderten *Studio*-Artikel gedacht hat. Er argumentiert, die Engländer sollten erfahren, dass es noch andere Kunst als die der Präraffaeliten gebe. Es dauert wohl bis 1939, ehe *The Studio* etwas über Ensor veröffentlicht. (Vgl. Schoonbaert 1978, Anm. 10, S. 207 und Tricot 2009, S. 150.)

<sup>72</sup> Min 2008, S. 22.

<sup>73</sup> Vgl. ebd. 1898 wendet sich Ensor beispielsweise ohne konkreten Anlass mit der Bitte, einige Zeilen über ihn zu verfassen, an Georges Rodenbach, der 1882 sein Atelier besucht hatte, und an Félicien Rops. Beide starben kurz darauf. (Vgl. Tricot 2009, S. 140.)

<sup>74</sup> James Ensor, Brief an Maurice des Ombiaux vom 13.11.1898, in: *Lettres* 1999a, S. 240. Vgl. auch die Übersetzung in Tricot 2009, S. 141.

Dies zeigt, dass Ensor Ende des 19. Jahrhunderts als Künstler und als Person ernstgenommen werden will. Exzentrik und Anspielungsreichtum seiner Reden sind rhetorische und stilistische Mittel, die für sich allein betrachtet das Gesamtbild verzerren. Mit den Jahren lässt sich ein entspannterer Umgang mit Veröffentlichungen beobachten. An André de Ridder, der zu jener Zeit an einer Monographie über Ensor arbeitete, schreibt dieser 1928:

„Vielleicht kann ich Ihnen einige nützliche Auskünfte geben sowie die Liste der bereits über mich veröffentlichten Werke, insgesamt vierzehn. Das belustigt mich immer wieder und oftmals halte ich mich für einen anderen.“<sup>75</sup>

Am Briefwechsel mit dem Komponisten Flor Alpaerts, der bisher wie die meisten Korrespondenzen noch nicht ins Augenmerk der Forschung gerückt wurde, lässt sich nachvollziehen, wie geschickt Ensor mit Leuten umzugehen weiß, die einen Beitrag zur Verbreitung seines Ruhmes zu leisten vermochten.<sup>76</sup> Nachdem er an Alpaerts' *James-Ensor-Suite* mitgewirkt hatte, behandelt Ensor deren Verbreitung als gemeinsame Sache, benachrichtigt ihn bei der kleinsten Neuigkeit und schenkt ihm regelmäßig handkolorierte Radierungen. Die Briefe sind in ihrem leicht unterwürfigen und bewundernden Ton typisch für einen Ensor, der etwas bezwecken will.<sup>77</sup>

Ensor regelt die Verkäufe seiner Kunst grundsätzlich selbst. Tricot zufolge gibt er seine Werke zudem bei verschiedenen Kunsthändlern und Sammlern in Brüssel in Kommission.<sup>78</sup> Anhand von Briefen lässt sich nachvollziehen, wie mühsam die Verhandlungen über Gemäldeverkäufe sogar mit engen Freunden sind, bis für alle Parteien eine zufriedenstellende Lösung gefunden werden kann.<sup>79</sup> Ensor verhandelt auch mit Museen über Ankäufe und argumentiert gern damit, dass bereits andere Museen Werke von ihm besäßen.<sup>80</sup> Er weiß auch um die Macht der Presse. Am 30. September 1897 bittet er den Kunstkritiker Jules Du Jardin um die Veröffentlichung eines Artikels, in dem dieser dem Ostender Museum und dem Stadtrat zum Ankauf von Ensor-Werken für das wenige Jahre zuvor gegründete Museum raten soll.<sup>81</sup> Ensor muss den geplanten Artikel zu dem Zeitpunkt jedoch bereits selbst verfasst haben. Ein von ihm geschriebener und von Du Jardin unterzeichneter Artikel, der mit der Feststellung der klaffenden Ensor-Lücke in der Sammlung Ostender Künstler endet, erscheint schon am 1. Oktober 1897 in *La Réforme*.<sup>82</sup> Ensor dankt dem Kunstkritiker noch am Tag der Veröffentlichung überschwänglich und verspricht ihm die Erweiterung seiner Sammlung von Ensor-Radierungen.<sup>83</sup>

Eine zentrale Komponente von Ensors Erfolg ist seine Selbstinszenierung und -stilisierung. Er übernimmt früh Merkmale des Flaneurs, Dandys oder Bohémiens – in einer exzentrischen Eigeninterpretation –, deren Verhalten er in Paris und in geringerem Maße in Brüssel studieren konnte.<sup>84</sup> Definitionen von Gerd Stein und Bodo von Dewitz zufolge ist Ensor jedoch geradewegs das Gegenteil von Bohème, was seine bohémehafte Attitüde als Teil der

---

<sup>75</sup> James Ensor, Brief an André de Ridder vom 17.5.1928, in: *Lettres 1999a*, 182f., Übersetzung: Tricot 2009, S. 186.

<sup>76</sup> Vgl. *Lettres 1999a*, S. 23-32.

<sup>77</sup> Ohne die Kenntnis der Briefe der Gegenseite ist freilich kein abschließendes Urteil über die Korrespondenz möglich. Zur *James-Ensor-Suite* vgl. Godelieve Spiessens: *De James-Ensorsuite van Flor Alpaerts*, in: *Vlaanderen* 35, 1986, H. 2, S. 127ff.

<sup>78</sup> Das waren beispielsweise Edmond Picard, der Antikenhändler und Restaurator Paul Buéso, der Drucker Évely und die Kunstgalerie Leroy. (Vgl. *Lettres 1999a*, S. 126.)

<sup>79</sup> Vgl. bes. James Ensor, Brief an die Familie Rousseau vom 25.8.1893, in: *Lettres 1999a*, S. 431 und James Ensor, Brief an die Familie Rousseau vom 19.10.1895, in: *Lettres 1999a*, S. 125f.

<sup>80</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Max Lehms [Direktor des Kupferstichkabinetts Dresden] vom 25.12.1895, in: *Lettres 1999a*, S. 475, Übersetzung: Tricot 2009, S. 127.

<sup>81</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Jules Du Jardin vom 30.9.1897, in: *Lettres 1999a*, 249f., Übersetzung: Tricot 2009, S. 135f.

<sup>82</sup> Vgl. *Lettres 1999a*, S. 251.

<sup>83</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Jules Du Jardin vom 1.10.1897, in: *Lettres 1999a*, S. 252.

<sup>84</sup> In der Widmung eines Exemplars seiner *Liebesgarten*-Radierung von 1888 spricht Ensor bezüglich der drei männlichen Bildfiguren von „fein ausgearbeiteten weißen Dandys (muscadins)“. (Vgl. *Lettres 1999a*, S. 16.)



Selbstinszenierung entlarvt.<sup>85</sup> Im Herzen ist er ein Bourgeois. Das romantische Bild des Künstlers James Ensor, der in sich selbst gekehrt und in einen schwarzen Mantel gehüllt Tag für Tag an den Deichen spazierengeht, um Wolken und Meer anzuschauen, ist nicht haltbar. „Pietje de Dood“, wie Ensor von den Mitbürgern aufgrund seiner hochgewachsenen Statur in Kombination mit der Kleidung angeblich genannt wurde, war kein verzweifelter, einsamer Mann. Seine ausgesuchte Isolierung in seiner „Festung“ wechselt sich ab mit Phasen intensiver sozialer Kontakte. Nicht nur die Post verbindet ihn mit der Außenwelt, sondern auch seine Inlandsreisen und die Besuche von Freunden und Fremden im Ostender Atelier. Im 20. Jahrhundert empfängt er dort unzählige Gäste, wie viele Briefstellen und auch schriftliche Anekdoten von Besuchern beweisen.<sup>86</sup> Es ist anzunehmen, dass gerade die Phasen selbstbestimmter sozialer Ausgrenzung äußerst wichtig für Ensors Kunst sind. 1911 erkennt er:

„Ich habe unendlich viele Projekte und würde es lieben, immer in Ruhe arbeiten zu können. Ja, man braucht Ruhe und Einsamkeit, um ernsthaft zu arbeiten.“<sup>87</sup>

Ein Jahr zuvor betont Ensor, wie sehr er das Alleinsein zu schätzen wisse:

„Bin glücklich darüber, dass Sie an mich denken, aber ich lebe zurzeit nur für die Malerei und muss die wenigen Stunden des frischen Lichts und die langen und hellen Tage nutzen. Ich verlasse auch fast nie mein Atelier und muss mich mit ganz alltäglichen und unangenehmen Dingen beschäftigen, die mich wertvolle Zeit kosten. [...] Ich liebe das Alleinsein, hasse es, die Welt zu sehen, und bin eigentlich nur zufrieden in meinem Atelier.“<sup>88</sup>

1924 erlebt er erneut eine produktive Phase:

„Das Projekt, den großen Breughel zu ehren, scheint mir sehr verlockend. Schade, lieber Freund, ich bin sehr beschäftigt mit Ballett, Malerei, Schreiben, Musik etc. etc. und tausend Kleinigkeiten belasten und ermüden mich. Wie sollte ich Ihnen da nützlich sein? Könnte ich eine zustimmende Entscheidung treffen? Ich lebe hier in der Welt der Schimären, der abwesenden Sirenen, und das ruhige Meer wiegt mich sanfter denn je. Ich fühle mich so ruhig, so weg von aller Aktivität.“<sup>89</sup>

Die Zitate zeigen, dass bereits die alltäglichen Verpflichtungen Ensor Zeit kosteten, die er lieber in seine Kunst investiert hätte. In diesem Licht scheint es verständlich, dass es Phasen gibt, in denen er seine Briefkontakte vernachlässigt und Ausstellungsteilnahmen ablehnt.<sup>90</sup>

Nicht nur die Figur des Dandys oder Flaneurs greift Ensor auf, sondern mehr noch eine andere Leitfigur des 19. Jahrhunderts: das Künstlergenie. Ein Merkmal des Künstlers als (verkanntes)

---

<sup>85</sup> „Bohème“ wird von Gerd Stein wie folgt definiert: „Dies war die schöpferisch-geniale, sorg- und mittellose Pariser Jugend, die endlos Zeit hatte, sich nichts aus Verpflichtungen machte, sich unabhängig fühlte und ausgiebig untereinander kommunizierte. Diese Bohème war auf demonstrative Weise mit ihrem Tun und Lassen einverstanden, lebte in den Tag hinein, war verträumt und gab sich spontan, spottete bürgerlicher Konvention, war mit seiner Selbstverwirklichung beschäftigt, die vor allem dann zum Zuge kam, wenn herrschende Standards außer Kraft gesetzt oder missachtet werden sollten.“ (Gerd Stein: *Bohémien – Tramp – Sponti. Bohème und Alternativkultur. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1982, S. 11, zit. nach: Von Dewitz 2007, S. 188.) Bodo von Dewitz ergänzt: „Ständiges Improvisieren gewährleistete dieser Gruppe ein erhöhtes Maß an Lebendigkeit, der Alltag war von sporadischen Beschäftigungen, wechselnden Liebschaften, provisorischen Unterkünften, mangelndem Einkommen und geplatzen Verabredungen angefüllt.“ (Von Dewitz 2007, S. 188.)

<sup>86</sup> 1931 schreibt Ensor konsterniert und belustigt: „[...] und die Parade der Neugierigen in meinem Atelier geht weiter.“ (James Ensor, Brief an Albert Croquez vom 29.10.1931, in: *Lettres 1999a*, S. 64, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 330.) 1932 beobachtet Michel de Ghelderode: „Der alte Meister gibt sich liebeswürdig dieser Komödie der Bewunderung hin und wahrscheinlich ist er auch empfänglich für die Ehrerbietungen, die ihm die in der Stadt weilenden Literaten zuteil werden lassen.“ (Michel de Ghelderode: *Visages et paysages de la Flandre maritime*, Vortrag gehalten am 5.4.1932 im Palais des Beaux-Arts in Brüssel, zit. nach: Tricot 2009, S. 181.)

<sup>87</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 1.11.1911, in: *Lettres 1999b*, S. 260.

<sup>88</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 20.4.1910, in: *Lettres 1999b*, S. 225.

<sup>89</sup> James Ensor, Brief an Georges Creten vom 2.3.1924, unveröffentlicht, Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Nr. 8342.

<sup>90</sup> Aus seinen Briefen geht hervor, dass Ensor sich für verspätete Antworten stets entschuldigt. Er verfasste alle Briefe von Hand.

Genie ist sein christusgleiches Leiden, das sich bei Ensor besonders in seiner Gleichsetzung mit Christus im Bild ausdrückt.<sup>91</sup> Unglück, Misserfolge und Missachtung vonseiten der Kritik hebt auch Odilon Redon 1879 als Merkmale des „wahren Künstlers“ hervor:

„In the temple of love that we erect in our minds to great men, there are two tiers, two different places that it is important to keep separate: only one houses the greatest masters, alone and suffering, weighed down by the burden of their great misfortune.“<sup>92</sup>

Die Idee des Künstlers als Genie stand in Widerspruch zur Demokratisierung der Künste, wie sie beispielsweise Les XX oder zu einem früheren Zeitpunkt der Salon des Refusés in Frankreich angestrebt hatten. Ensor stilisiert sich, gerade aus der Erfahrung negativer Kritik und Ablehnung auch bei den XX heraus, zum einsamen Kämpfer für die Kunst. Auch seine Unterstützer greifen den Leidenstopos auf. So wendet sich Demolder bezüglich der Sonderausgabe von *La Plume* an den Maler Rassenfosse und schreibt über den gemeinsamen Freund:

„Er ist recht niedergeschlagen und fühlt sich von allen verlassen. Du kennst diesen bei Künstlern häufigen Gemütszustand.“<sup>93</sup>

Ungeachtet seines Erfolgs im 20. Jahrhundert behält Ensor diese Stilisierung bei, sei es aus Marketinggründen, sei es aus Furcht vor erneuter Kritik. Um noch einmal zu Ensors Charakter zurückzukommen: Die Kunst stellt sich mit den Jahren als wichtigster Lebensinhalt heraus. Die folgende Analyse von Ensors Verhältnis zum Ausstellungsbetrieb, zum Ausstellen allgemein und auch sein Verhältnis zum Verkauf der eigenen Werke, das bisher noch nicht im Fokus der Forschung stand, kann daher weiteren Aufschluss über zentrale Wesensmerkmale geben.

Ausstellungen waren für Ensor in der ersten Hälfte seiner Karriere naturgemäß von großer Bedeutung. Auch als erfolgreicher Künstler stellt er regelmäßig aus, beschwert sich aber zunehmend darüber.<sup>94</sup> Meist weigert er sich zunächst, Ausstellungseinladungen zu akzeptieren. Lässt er sich schließlich überreden, zögert er bei der Bildauswahl, schickt die Bilder teilweise mit Verspätung und ist bei Besichtigungen mit der Hängung unzufrieden, oder schickt Freunde vor Ort, um bei der Hängung oder der Vernissage nach dem Rechten zu sehen. Er sorgte beispielsweise dafür, dass seine Werke im Antwerpener Museum richtig zur Geltung kamen: Sie sollten vereint sein, in gutem Licht präsentiert, und nicht im Erdgeschoss ausgestellt werden.<sup>95</sup> So ist auch der einzige Grund, den Ensor im 20. Jahrhundert *für* das Ausstellen seiner Werke finden kann, folgender: es habe eine gute Wirkung, die Werke vereint zu sehen.<sup>96</sup> Er ist sich seiner problematischen Einstellung zum Ausstellen durchaus bewusst, und im *Interview* von 1921 nennt er als sein „größtes Unglück“ die „Unentschlossenheit, das Grauen vor dem Ausstellen“.<sup>97</sup> 1904 schreibt er an Emma Lambotte über seine Selbstzweifel und seine Furcht vor den „imaginären Hindernissen“:

---

<sup>91</sup> Vgl. die Untersuchung Eva Linharts über Ensors Identifikation mit Christus im Bild. Die Autorin zählt über zwanzig Arbeiten, in denen sich Ensor eindeutig als Christus inszeniert. (Vgl. Linhart 2000, S. 3.)

<sup>92</sup> Odilon Redon (5.8.1879), zit. nach: Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 98f.

<sup>93</sup> Einige Tage später verleiht er seiner Bitte, die Sonderausgabe zu lancieren, Nachdruck: „Der arme Kerl wird mir in Ostende noch verrückt vor Schwermut und Verzweiflung. [...] Du siehst ja, was ich alles für Freunde versuche.“ (Eugène Demolder, Briefe an Armand Rassenfosse, undatiert [Anfang 1898], in: Lettres 1999a, Anm. 1, S. 612, Übersetzung: Tricot 2009, S. 138f.)

<sup>94</sup> 1907 klagt Ensor: „Mir für meinen Teil beschert die Aussicht auf eine Ausstellung unheilbare malerische Magenbeschwerden.“ (James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 13.10.1907, in: Lettres 1999b, S. 138.) 1931 merkt er in einer Rede an: „[...] ich mag Ausstellen nicht sehr [...] ich fürchte mich davor.“ (James Ensor: *Discours au Kursaal d'Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: Écrits 1999, S. 186.)

<sup>95</sup> Vgl. James Ensor, Brief an François Franck vom 3.10.1921, in: Lettres 1999a, S. 309.

<sup>96</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Armand Rassenfosse vom 7.4.1902, in: Lettres 1999a, S. 623.

<sup>97</sup> James Ensor: *Interview* (1921), in: Écrits 1999, S. 32.

„Ich habe nicht davon Abstand genommen, eine Ausstellung in Antwerpen zu machen, aber ich traue mich nicht, dies einzuleiten und ich fürchte mich immer vor Hindernissen, imaginären, ohne Zweifel, und ich bin nie mit meiner Malerei zufrieden. Es freut mich, Ihnen sagen zu können, Madame, dass Ihre Sympathie für meine Malerei mich diese mehr lieben lässt und mir größere Zuversicht gibt. Ich habe in Ostende keinen Vergleichspunkt, um sie zu beurteilen, das ist wahr.“<sup>98</sup>

Emma Lambotte wird Ende Dezember 1904 von François Franck aufgefordert, mit Ensor zu schimpfen:

„Voilà longtemps que je n’ai écrit, mais j’ai vu tout à l’heure M. Franck et il faut que je vous gronde! Toujours indécis ... toujours flottant. Pas moyen de savoir à quoi s’en tenir avec votre fantasque personne. Exposera-t-il, n’exposera-t-il pas? Voyons, laissez toutes vos incertitudes s’éteindre avec 1904 et comblez les vœux de ceux qui vous réclament à Anvers. Sans doute les grands artistes ont l’habitude de se faire prier ... mais pas tant que cela, c’est pourtant un peu trop! Il viendra.“<sup>99</sup>

Einige Jahre später plant Franck eine Ausstellung bei L’Art Contemporain in Antwerpen.<sup>100</sup> Ensor sträubt sich gegen die Teilnahme:

„Nun, ich muss Ihnen erneut sagen, dass ich nicht zustimmen könnte, die Bilder in meinem Atelier wieder einzupacken. In ihrer Umgebung zu leben ist meine einzige Freude geworden und Sie konnten selbst sehen, welch ein tristes Leben ich hier führe. Auch sind meine Nerven zerrüttet und das kleinste Gefühl bereitet mir großen Unmut. Ich bevorzuge es, nicht über Ausstellungen nachzudenken und jeden Tag meine Werke zu sehen, meine einzigen Freunde.“<sup>101</sup>

1927 listet Ensor ungefragt einige seiner in Sammlungen befindlichen Werke für Franck auf, damit er für eine weitere Ausstellung diese Sammler um die Werke für Ausstellungen bitten kann, anstatt ihn behelligen zu müssen:

„Ich bin Ihr Freund und werde es immer bleiben. Aber Sie kennen meinen unüberwindbaren Widerwillen zum Ausstellen und die Marter, die mir die Trennung von einem Werk bedeutet! Aber statt der Werke aus dem Atelier in Ostende hoffe ich, dass die Auswahl der Werke sie zufriedenstellt [...].“<sup>102</sup>

Als Argumente gegen das Ausstellen führt Ensor an, dass er sich nicht von seinen Bildern trennen will, die ihn in seinem häuslichen Umfeld umgeben und dass zu starke Emotionen ihn belasten. Hostyns Analyse des Jahres 1906 in Ensors Leben hat ergeben, dass es durch die Teilnahme an zahlreichen, auch internationalen Ausstellungsprojekten zwar ein erfolgreiches Jahr für den Künstler war, der Erfolg aber stets eine Kehrseite hatte: die Projekte nahmen viel Zeit für Korrespondenz, Planung, Bildauswahl, Rahmung, Verpackung und Versand in Anspruch.<sup>103</sup> 1908 schreibt Ensor:

„Meine Tante ist sehr krank aus Blankenberge zurückgekommen. [...] Sie konnte das Geschäft in Blankenberge nicht mehr weiterführen und ich musste oft dorthin fahren, um all diese Dinge, Porzellan, Fayencen, Muscheln, Tonfiguren, Schmuck usw., usw. zu verpacken. Auf diese Weise bin ich zu einem ausgezeichneten Verpacker geworden. Gerade ich, der ich doch auf Ausstellungen verzichte, damit ich keine Gemälde verpacken muss.“<sup>104</sup>

---

<sup>98</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 26.9.1904, in: Lettres 1999b, S. 62.

<sup>99</sup> Emma Lambotte, Brief an James Ensor vom 31.12.1904, in: Hermans 1971, S. 99f.

<sup>100</sup> Die Ausstellung mit insgesamt 133 Werken fand vom 7.-29.5.1921 statt.

<sup>101</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 31.1.1921, in: Lettres 1999a, S. 304.

<sup>102</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 8.3.1927, in: Lettres 1999a, S. 367.

<sup>103</sup> Vgl. Hostyn 2008, S. 63f.

<sup>104</sup> James Ensor, Brief an Constantin Ganesco vom 30.12.1908, in: Lettres 1999a, S. 396ff., Übersetzung: Tricot 2009, S. 164.

Zwei Jahre darauf bemerkt er:

„Ich arbeite, aber die Ausstellungen machen mir Angst. Monsieur Franck hat auf eine Ausstellung von L'Art Contemporain in Wien bestanden. Leider fehlt es an Rahmen und Kisten. Aus diesem Grund habe ich auch nicht bei Vie et Lumière ausgestellt. Allerdings habe ich zahlreiche noch nicht ausgestellte Werke im Atelier.“<sup>105</sup>

Ensor erledigt diese profanen Arbeiten grundsätzlich selbst und überlässt seinem Hauspersonal ausschließlich den Haushalt.<sup>106</sup> Diese Belastung führt er in einem Brief an Frans Hens aus dem Jahr 1920 als Grund für die Verzögerung seiner Antwort an:

„[...] und alles muss ich machen: Verkauf von Muscheln, Vermietung des Appartements, Haushalt. Man überlässt alle Aufgaben mir. Was für ein Zustand für einen sensiblen Künstler.“<sup>107</sup>

1908 gesteht er seiner Freundin Emma Lambotte, dass es Verantwortungen dieser Art sind, die ihn emotional belasten und sich negativ auf seine künstlerische Produktion auswirken:

„Unliebsame Emotionen lähmen künstlerische Bemühungen und ich konnte dieses Jahr nicht sehr viel arbeiten.“<sup>108</sup>

Außerdem stellen Ausstellungen stets eine Gefahr für die Werke dar, wie Ensor 1909 selbst feststellen muss:

„Jetzt schreibt man mir, dass die Gläser von fünf meiner Zeichnungen zerbrochen sind und die Zeichnungen zerrissen und durchlöchert und in diesem Zustand unverkäuflich sind. Also wirklich, Ausstellungen sind unerfreulich und gefährlich. Zeichnungen sind immer Unfällen wegen des Glases ausgesetzt und man sollte besser Gemälde ausstellen.“<sup>109</sup>

Genauso ungern wie der erfolgreiche Künstler im 20. Jahrhundert seine Werke zu Ausstellungen schickt, verkauft er sie. Wenn er sich nach mehrmaliger Nachfrage von Interessenten zu einem Verkauf entschied, schlägt er oftmals ein anderes Werk vor.<sup>110</sup> Die neuen Besitzer seiner Werke sind für Ensor nicht irrelevant. Im Idealfall sollten die Bilder von Museen angekauft werden – dies trug zur Sicherung des Ruhmes bei. Am zweitliebsten sind Ensor Sammler, die seine Werke zu schätzen wussten.<sup>111</sup> Er hat eine strenge Preispolitik, von der enge Freunde und Mäzene ausgenommen sind. Emma Lambotte bekommt mindestens einmal einen Sonderpreis mit fünfundzwanzig Prozent Rabatt, wird jedoch zugleich gebeten, den Verkaufspreis für sich zu behalten.<sup>112</sup> Auch der Familie Rousseau bietet Ensor einen Freundschafts-Rabatt an.<sup>113</sup>

---

<sup>105</sup> James Ensor, Brief an Emmanuel de Bom vom 24.9.1910, in: Lettres 1999a, S. 89.

<sup>106</sup> Vgl. Hostyn 2008, S. 63f. 1906 fing das Paar Augustus-Alphonsus Van Yper, genannt Gustje, und Ernestine Mollet als Dienstpersonal für die Familie Ensor-Haegheman an. Zu August Van Yper vgl. Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 271 und zu Van Yper und Mollet vgl. Kat. Ausst. Ostende 2012.

<sup>107</sup> James Ensor, Brief an Frans Hens vom 2.4.1920, in: Lettres 1999a, S. 451.

<sup>108</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 31.12.1908, zit. nach: Legrand 1993, S. 23.

<sup>109</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 12.11.1909, in: Lettres 1999b, S. 216.

<sup>110</sup> „... déjà vers 1900, il refusait obstinément de vendre, ou, s'il s'y décidait après maintes sollicitations, il désignait toujours une chose différente de celle que l'on demandait. Le prix, c'était lui aussi qui le faisait et on n'avait pas à le discuter.“ (René Lyr, zit. nach: Legrand 1993, S. 24.)

<sup>111</sup> „Allerhöchstens werde ich, weil man ja von etwas leben muss, einwilligen, von Zeit zu Zeit ein Werk zu verkaufen, vorzugsweise an ein Museum oder einen verständnisvollen netten Freund.“ (James Ensor, Brief an François Franck vom 31.1.1921, in: Lettres 1999a, S. 304.)

<sup>112</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 9.5.1913, in: Lettres 1999b, S. 292f.

<sup>113</sup> Am 8. März 1896 schreibt er an Édouard Hannon: „Madame Rousseau bat mich, Ihnen die Preise einiger Gemälde mitzuteilen. Hier sind sie: Missmutiger Strolch am Ofen 1500 / Chinoiserien 1200 / Fleischwaren 800 / Austern 600 [...] Die Preise sind relativ hoch, aber ich verfüge derzeit nur über wenige Gemälde und habe Ihnen nur die besten genannt [...]“ (James Ensor, Brief an Édouard Hannon vom 8.3.1896, in: Lettres 1999a, S. 431f., Übersetzung: Tricot 2009, S. 128.) Nachdem er mit Mariette Rousseau, der Schwester Hannonns, in Brüssel Rücksprache gehalten hat, schreibt Ensor drei Tage später: „Madame Rousseau sagte mir, Sie finden die Preise zu hoch. Nun gut! Ich werde sie senken, denn ich verkaufe lieber an sympathische Menschen. Und vermutlich wären Sie bereit, sie mir im Falle einer neuen Ausstellung meiner Werke für einige Zeit zu überlassen.“ (James Ensor, Brief an Édouard Hannon vom 11.3.1896, in: Lettres 1999a, S. 432f.,

Ein weiterer Grund dafür, dass Ensor seine Werke ungern verkauft, ist, dass er an deren Anwesenheit in seiner Umgebung gewöhnt ist und sie als Kameraden schätzt:

„Ich habe mir meine Gemälde und Zeichnungen im Atelier nochmal angeschaut. Wie gern würde ich sie alle behalten! Leider muss man seine Kinder ziehen lassen! Aber dass sie wenigstens mit Liebe betrachtet werden! Wenige Maler verstehen dieses Gefühl. Diese Vertraulichkeit möge unter uns bleiben, liebe Frau Lambotte. Sprechen Sie bitte nicht mit meinen Kollegen darüber, auch nicht über einige Skizzen, die ich machen will. Die Maler sind Zerstörer aus Instinkt, sie ertragen weder Überlegenheit noch Ebenbürtigkeit, und der kleinste Erfolg reizt sie und setzt jeden, der ein gutes Bild gemalt hat, den grausamsten Verleugnungen aus.“<sup>114</sup>

Hier zeigt sich die Vertraulichkeit zwischen Ensor und Emma Lambotte, vor der er seine Gefühle nicht verbirgt, und es zeigt sich auch, welchen Stellenwert die Kunst in seinem Leben einnimmt. Er bittet die Freundin um Verschwiegenheit, um keine unnötige Angriffsfläche für Malerkollegen und Kritiker zu bieten. Auch die Raumwirkung einzelner Bilder, die lange Jahre einen festen Platz im Atelier oder im Wohnbereich haben, spielt eine Rolle beim Verkauf:

„P.S. Schade! Ich musste meine Feerie *Die Befreiung der Andromeda* verkaufen, die ich sehr liebe. Dieses Gemälde hellte meine Atelierecke auf. Das ist ein unersetzbarer Verlust und ich bin traurig, traurig!! JE.“<sup>115</sup>

Durch das Leben mit den Werken verändert sich deren affektive Wirkung für Ensor:

„[Das Gemälde *Stilleben mit Rotkohl* (1930, XT 581)] ist gelungen und schon verkauft. Leider. Dreimal leider! Ich würde am liebsten alle meine Werke hüten, sie gefallen mir oder irritieren mich über die Tage und die Saisons und jetzt im Herbst reifen sie wie berauschende Früchte.“<sup>116</sup>

Edebau überliefert eine Aussage, die impliziert, Ensor habe sein Haus respektive Ostende während des Zweiten Weltkriegs seiner *Werke* wegen nicht verlassen:

„Alle meine Werke sind hier. Wie soll ich ohne sie leben?“<sup>117</sup>

Helmut Domke berichtet, dass Ensor zuweilen Schilder mit der Aufschrift „verkauft“ an den Werken angebracht habe.<sup>118</sup> Kiefer hingegen spricht diesbezüglich nicht von Gemälden, sondern allgemeiner von „Gegenständen“:

„Gegenstände, die er gern behielt, ließ er mit ‚verkauft‘ bezeichnen. Er selbst richtete sich im Salon des ersten Stockwerks ein. Hier hängte er – wie gesagt – viele seiner Bilder auf und machte das neue Heim zu einem Museum, in dem er später so viele seiner Besucher empfing.“<sup>119</sup>

Man muss bedenken, dass Ensor im 20. Jahrhundert zu allen Jahreszeiten sehr viele Besucher empfing, die wohl nicht selten Objekte aus dem „Ensor-Universum“ erwerben wollten. Handelte es sich tatsächlich um Kuriositäten aus dem früheren Souvenirladen, den Ensor zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr unterhält, aber unverändert belässt, ist Kiefers Bemerkung

---

Übersetzung: Tricot 2009, S. 129.) Ensor reduziert die Preise um fünfzehn bis zwanzig Prozent. Aus einem Brief Édouard Hannon an Mariette Rousseau geht hervor, dass dieser aus seiner finanziellen Lage heraus nicht bereit war, für den *Missmutigen Strolch am Ofen* mehr als eintausend Francs zu bezahlen. (Vgl. Édouard Hannon, Brief an Mariette Rousseau vom 28.3.1896, in: Lettres 1999a, Anm. 4, S. 432.) Eineinhalb Jahre später verlangt Ensor zweitausend Francs für das Gemälde. (Vgl. James Ensor, Brief an Frans Hens vom 26.11.1897, in: Lettres 1999a, S. 448f.)

<sup>114</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 24.2.1906, in: Lettres 1999b, S. 90. Die Metapher des Kunstwerks als „Kind“ seines Schöpfers war in der Antike spätestens seit Platons *Symposion* verbreitet. (Vgl. Pfisterer 2005, S. 50.)

<sup>115</sup> James Ensor, Brief an Michel de Ghelderode vom 23.7.1925, in: Lettres 1999a, S. 97. Das Werk (XT 519) wurde von Athanase de Broqueville erworben.

<sup>116</sup> James Ensor, Brief an Albert Croquez vom 12.9.1930, in: Lettres 1999a, S. 60.

<sup>117</sup> James Ensor, zit. nach: Edebau 1957, S. 9.

<sup>118</sup> Vgl. Domke 1964, S. 152.

<sup>119</sup> Kiefer 1976, S. 126. Auch Edebau spricht von „Objekten“: „Que va-t-il faire de la boutique? [...] Cependant sur les objets qui lui sont les plus chers il dépose une étiquette: ‚Vendu‘.“ (Edebau 1957, S. 8.)

richtig, dass Ensor sein Heim mit den Bildern und Objekten noch selbst zum Privatmuseum kürt, dessen wichtigstes Exponat zu Lebzeiten freilich der Künstler ist.

Anscheinend hatte Ensor unter den Ostendern den Ruf, geizig und gierig zu sein, wie Stefan Zweig berichtet, der mit Ensor ansonsten keinen Kontakt pflegt.<sup>120</sup> Jedlicka schildert eine Anekdote, aus der sich herauslesen lässt, dass Geld an sich Ensor nicht viel bedeutet.<sup>121</sup> Todts beobachtet bei der Lektüre von Ensors Briefen, dass stets das Ausstellen, nicht aber der Verkauf seiner Werke im Vordergrund steht, und ihm die Anerkennung von Kollegen und Experten anstatt von potentiellen Käufern wichtig ist.<sup>122</sup> Auch die Verhandlungen mit Emma Lambotte über einen Liebesgarten, der eigentlich viertausend Francs kosten sollte, den Ensor ihr für dreitausendsechshundert anbietet und für den er letztlich ihr Angebot von dreitausend Francs akzeptiert, zeugen vom Gegenteil.<sup>123</sup> Ensor ist finanziell auf den Verkauf einiger Bilder angewiesen, da er nicht nur sich selbst versorgt, sondern zeitlebens Verwandte wie seine Schwester, Nichte und deren Ehemann unterhält, und für die Hausangestellten aufkommt. Reich war Ensor nie.<sup>124</sup> Wir wissen, dass in den 1940er Jahren seine Bediensteten August van Yper und Ernestine Mollet zusammen täglich fünfzig Francs erhielten, ebenso Ensors Nichte, die manchmal zusätzlich größere Geldgeschenke bekam. Das Haus in der Van Iseghemlaan 48 brachte im Jahr 1949 Mieteinnahmen in Höhe von dreitausend Francs.<sup>125</sup> Ensor war keineswegs geizig, sondern Familienmitgliedern und Freunden gegenüber – das zeigt auch die Vielzahl an Ensor-Werken in Augusta Boogaerts' Besitz nach Ensors Tod – großzügig.

Ensors Unwille zum Ausstellen wurde erläutert. Ein wichtiger Grund, dass er seine *neuen* Werke, die im Fokus dieser Arbeit stehen, ungern ausstellt, ist seine Furcht vor einer erneuten Welle der Kritik. 1922 nennt er in einer Rede einige Museumsankäufe und endet mit der – zumindest bezüglich Ensors Verhältnis zur Kunstwelt im 20. Jahrhundert – zentralen Frage, die diesem Kapitel seine Überschrift gibt:

„Ist die Schlacht gewonnen?“<sup>126</sup>

Meist trifft er die Bildauswahl für Ausstellungen selbst, und folgende Aussage kann als Beleg dafür gelten, dass er es vorzieht, diejenigen Bilder, die im 20. Jahrhundert entstehen, der Öffentlichkeit vorzuenthalten:

„Was die Ausstellung von L'Art Contemporain betrifft, muss ich Ihnen sagen, lieber Freund, auch auf die Gefahr hin, Sie zu verärgern, dass ich keinen großen Wert darauf lege, die jüngsten Werke aus meinem Atelier auszustellen. Zunächst sind sie nicht gerahmt, vor allem aber werden meine neuartigen Studien ganz sicher von neuem die Menge und die Kritiker gegen mich aufbringen. Die Leute verstehen nie, dass eine ständige Entwicklung für mich notwendig ist. Ich will nicht zurückfallen auf schon dagewesene Bemühungen, und der Klang des Wesens und der Dinge ist in meinen sensiblen Augen immer neuartig, und außerdem wäre ich sehr traurig, mich von meinen Werken zu trennen. Zudem werde ich, glaube ich, nicht bei der Eröffnung von L'Art Contemporain assistieren können. Immer unruhig, habe ich meine Nerven überanstrengt, und

---

<sup>120</sup> „Er hatte uns seine Werke gezeigt, eigentlich ziemlich widerwillig, denn ihn bedrückte skurrilerweise der Gedanke, es möchte ihm jemand eines abkaufen. Sein Traum war eigentlich, wie mir die Freunde lachend erzählten, sie teuer zu verkaufen, aber doch zugleich dann alle behalten zu dürfen, denn er hing mit derselben Gier am Gelde wie an jedem seiner Werke. Immer, wenn er eines abgegeben, blieb er ein paar Tage verzweifelt.“ (Zweig 1948, S. 298.)

<sup>121</sup> „Ein tschechischer Maler, der auch einmal bei Ensor zu Besuch gewesen war, hatte mir erzählt, man habe dem Künstler für dieses Bild [den *Einzug Christi*] eine Million belgischer Francs angeboten und er habe sie mit der Begründung ausgeschlagen: Was soll ich in meinem Alter mit einer Million anfangen?“ (Jedlicka 1933, S. 223.)

<sup>122</sup> Vgl. Todts 2009b, S. 14.

<sup>123</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 9.5.1913, in: Lettres 1999b, S. 292f.

<sup>124</sup> 1905 schreibt er an Edgar Picard, dass der angedachte Kauf eines Hauses in Ostende für ihn und seine Schwester trotz einer Erbschaft seiner englischen Großmutter väterlicherseits finanziell nicht möglich sei. (Vgl. James Ensor, Brief an Edgar Picard von Weihnachten 1905, in: Lettres 1999a, S. 535.) 1906 kauft er ein günstigeres Haus.

<sup>125</sup> Vgl. Kat. Ausst. Ostende 2012, S. 8.

<sup>126</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 124.

meine Sensibilität hat sich übermäßig gesteigert. Das ist gut für die Kunst, aber schlecht für die Gesundheit. Schließlich bin ich dazu verdammt, meinen Mitstreitern zehn Jahre der Studien voraus zu sein. [An dieser Stelle zählt Ensor Werke auf, die zunächst von der Kritik verrissen worden waren, 1927 aber wertgeschätzt wurden, Anm. d. Verf.] Die Beurteilungen werden die gleichen sein, was meine aktuellen Werke betrifft. Unflexible Geister verabscheuen meine kontinuierlichen Studien, und meine Sensibilität sagt ihnen nichts. Warten wir noch eine Weile, bevor wir dem plumpen und langweiligen Urteil der Öffentlichkeit, der verspäteten Mitstreiter und der Karrieristen [...] – denn alles riecht heutzutage nach Kalkül – die Stirn bieten. Ah! Wie ist es doch schön, lieber Freund, am Meer allein zu leben, ohne seine Kräfte messen zu müssen.“<sup>127</sup>

Neben den technischen Bedenken führt Ensor also an, dass er sich mit seinen neuartigen Werken nicht erneut dem Urteil der Kritiker aussetzen wolle. Er begnügt sich mit der Etikettierung als „Maler der Masken“, wenn er dadurch die neuen Entwicklungen seiner Kunst vor der Kritik bewahren kann. Die Aussage oszilliert zwischen einer echten Gleichgültigkeit dem Urteil von Publikum und Kritikern gegenüber sowie der Furcht vor einer erneuten Zurückweisung.<sup>128</sup> Auch eine Vermutung über seine Persönlichkeit lässt die Aussage zu. Ensor erwähnt immer wieder seine Sensibilität, die sich zum Zeitpunkt des obigen Zitats, 1927, „übermäßig gesteigert“ habe, was „gut für die Kunst, aber schlecht für die Gesundheit“ sei. Es ist aufgrund dieser Eigenbeobachtung und all der zuvor angeführten Zitate nicht allzu mutig, zu behaupten, Ensor sei hochsensibel gewesen. Zahlreiche Merkmale der neuronalen Veranlagung der Hochsensibilität (auch: Hochsensitivität, Hypersensibilität), die erst in den letzten Jahren in den Fokus der neurologischen Forschung gerückt ist, treffen auf Ensor zu, und zugleich grenzt ihn diese Diagnose von nicht treffenden, aber ähnlichen Diagnosen wie Hochbegabung oder Synästhesie ab.<sup>129</sup> Um nur einige Merkmale der Hochsensibilität zu nennen: Höhere Reizempfindlichkeit, detailliertere Sinneseindrücke, subtilere Wahrnehmung, höhere empathische Fähigkeiten, Selbstreflexivität, vielseitige Interessen, ausgeprägtes Langzeitgedächtnis, Altruismus und Gerechtigkeitssinn, Harmoniebedürfnis, Gewissenhaftigkeit, intensives Erleben von Kunst und Musik, komplexe Persönlichkeit.

1920 schreibt Ensor an Grégoire Le Roy, der als Konservator im kleinen Musée Wiertz in Ixelles arbeitete, über seine Einstellung den Kritikern gegenüber:

„Was haben Sie es gut, lieber Freund, in ihrem schönen Tempel der Ruhe. Um es hier auszuhalten, muss ich meinen alten Panzer wieder anziehen. Er besteht aus kalter Gleichgültigkeit, absolutem Dämmer Schlaf, egoistischer Gefühlslosigkeit, dann ein Anti-Vibrations-Schild, der Panzer einer tollwütigen Krabbe, eine unsympathische Maske, ein Isolationshelm, [...] ein philosophischer Knüppel etc.“<sup>130</sup>

Ich vertrete die These, dass Ensor neue Werke und vor allem Werke mit innerhalb seines Œuvres wenig etablierten Motiven selten bis gar nicht ausstellt. Wenn er sich dazu entschließt, beschränkt er sich auf kleine Ausstellungen in der Galerie Studio und im Kursaal in Ostende – als Institutionen, in die sich die belgischen Kunstkritiker selten verirren – oder die Ausstellungen der Antwerpener Vereinigung L'Art Contemporain, in denen Ensor die Routine kennt und feste

---

<sup>127</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 5.5.1927, in: Lettres 1999a, S. 372ff.

<sup>128</sup> Legrand überliefert ein frühes Zitat, das aus einem Brief an Octave Maus von 1887 stammen soll: „Ausstellungssorgen schaden der Arbeit. Meine Werke zu zeigen ist für mich über alle Maßen unangenehm und ich hasse das Geschmunzel der spöttischen Kanaille vor den Delikatessen der Malerei.“ (James Ensor, zit. nach: Legrand 1971, S. 24.)

<sup>129</sup> Vgl. zur High-Sensitivity-Forschung u.a. Elaine N. Aron und Arthur Aron: *Sensory-processing sensitivity and its relation to introversion and emotionality*, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, Bd. 73, Nr. 2, 1997, S. 345-368, Grant Benham: *The highly sensitive person: Stress and physical symptom reports*, in: *Personality and Individual Differences*, Bd. 40, Nr. 7, 2006, S. 1433-1440 und Arne Evers, Jochem Rasche und Marc J. Schabracq: *High sensory-processing sensitivity at work*, in: *International Journal of Stress Management*, Bd. 15, Nr. 2, 2008, S. 189-198.

<sup>130</sup> James Ensor, Brief an Grégoire Le Roy vom 15.3.1920, in: Lettres 1999a, S. 480.

Ansprechpartner hat.<sup>131</sup> Im Folgenden seien einige solcher Ausnahmen genannt. 1933 stellt er in der Galerie Studio in einer Soloausstellung fünfzehn Gemälde und neun graphische Arbeiten aus, darunter die Gemälde *Der Sentimentale Spaziergang*, das für die Ausstellung aus der Sammlung M. Snauwaert ausgeliehen wurde, *Gestikulierende Nymphen*, *Liebesgarten*, *Der Tanz* und *Lichtstudien*.<sup>132</sup> Auf einer Einzelausstellung im August 1945 stellt er siebenundzwanzig Gemälde und achtunddreißig graphische Arbeiten aus, darunter: *Blumen und Muscheln*, *Glorreiche Jeanne d'Arc*, *Tubengequetschtes*, *Pinselliebkosungen*, *Die Verkündigung*, *Im achten Himmel*, *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere*, *Die Spieler*, *Nymphen – Tänzerinnen und gute Teufel*, *Die Jungfrau mit Schiffen*, *Masken und Puppen* aus der Sammlung Henri Serruys, *Nymphen und Undinen*, *Die Seele der Musik* und *Chinoiserien* aus der Sammlung Ernest de Tave sowie aus der Sammlung Blanche Hertoge ein *Liebesgarten*, *Vase und Blumen* und *Kleines Lieblingsbild*. Unter den sieben gezeichneten Radierungen sind der *Liebesgarten* von 1888 und *Die Kirmes bei der Windmühle* von 1889. Es werden auch Auszüge aus dem Lithographien-Album *La Gamme d'Amour* gezeigt.<sup>133</sup> 1946 stellt Ensor gemeinsam mit Henri Wolvens aus. Unter den vierunddreißig Ensor-Gemälden sind *Nymphen und Undinen*, *Die Jungfrau mit Schiffen*, *Tubengequetschtes*, *Pinselliebkosungen*, *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere*, *Nymphen – Tänzerinnen und gute Teufel*, *Verkündigung*, *Die Seele der Musik* und *Der Tanz auf der Lichtung* aus der Sammlung Blanche Hertoge.<sup>134</sup> Die angeführten Exponatlisten aus den Ausstellungsbroschüren offenbaren, dass zahlreiche Werke sich überschneiden. Die Einzelausstellung „78me Salon Baron James Ensor“ vom 31. Mai bis 30. Juni 1947 zählt einundsechzig Exponate und weist erneut große Überschneidungen mit den Ausstellungen von 1945 und 1946 auf. Ensors Unwille, neuartige Werke auszustellen, hat also zwei Gründe. Zum einen sind es praktische Bedenken: Er muss die Bilder rahmen lassen und geeignete Verpackungen finden. Zumindest der zweite Aspekt fällt bei Ausstellungen in Ostende weg, da die Ausstellungsräume in Laufnähe liegen. Der zweite Grund ist die Furcht vor einer erneuten Welle der Kritik.<sup>135</sup> Er gesteht Franck:

„Ich liebe es nicht, das ist wahr, meine Werke aus dem Atelier [zu Ausstellungen] zu schicken, aber man darf nicht vergessen, dass ich während der so langen Karriere viele Werke gemacht habe, von denen man erst jetzt die Qualitäten und ihren ganz modernen Ausdruck entdeckt, fehlerfreie Werke, geprägt von Empfindsamkeit.“<sup>136</sup>

Nach seinem Tod am 16. November 1949 erbte Ensors Nichte Alexandra Daveluy sein Haus samt Laden- und Atelierinhalt. Zahlreiche Objekte und Kunstwerke, an denen Ensor Jahre festgehalten hatte, wurden gedankenlos und ohne die Anfertigung eines Inventars verkauft. So kommt es, dass Ensors Liebesgärten und Nymphenbilder einem größeren Publikum bis heute unbekannt sind.

<sup>131</sup> „Was mich betrifft, fällt mir eine Entscheidung schwer. Sie kennen meinen Widerwillen und wissen, wie ungern ich meine Werke zu Ausstellungen schicke, außer natürlich zu L'Art Contemporain, wo ich regelmäßig ausstelle.“ (James Ensor, Brief an François Franck vom 22.1.1914, in: Lettres 1999a, S. 291.) Ensor spricht im 19. Jahrhundert oft schlecht vom Ostender Kunstpublikum: „Aber die Ostender, ein austernhaftes Publikum, rühren sich nicht, sie wollen die Bilder nicht sehen. Feindseliges Publikum, auf dem sandigen Strand kriechend. Der Ostender verabscheut die Kunst. Klebriger Kot, der sich in einer Muschel windet, Fresser ekelhafter Dinge, quabbelige und brabbelnde Tintenfische. Letztes Jahr haben dreißig Ostender die Ausstellung besucht, dieses Jahr werden es einunddreißig sein.“ (James Ensor, Brief an Pol de Mont vom 31.7.1895, in: Lettres 1999a, S. 135, Übersetzung: Tricot 2009, S. 124f.) Im 20. Jahrhundert verbessert sich die Situation in der Stadt durch neue Institutionen wie die Galerie Studio oder Ostende Centre d'Art, doch Ensor macht sich das mangelnde Interesse an Ausstellungen in Ostende in den 1930er und 1940er Jahren zunutze.

<sup>132</sup> Die Ausstellung „Exposition d'œuvres du James Ensor“ fand vom 4.-31.8.1933 statt.

<sup>133</sup> Die Ausstellung „Ensor“ fand vom 2.-24.8.1945 statt.

<sup>134</sup> Die Ausstellung „75me Salon Baron James Ensor et H.V. Wolvens“ fand vom 1.-31.8.1946 statt. Von Wolvens wurden dreiundzwanzig Gemälde ausgestellt.

<sup>135</sup> Auch Legrand stimmt der These zu, dass Ensor seine jüngsten Werke keinen neugierigen Blicken aussetzen will: „Il refuse de livrer aux regards ses peintures récentes, trop liées à son affectivité.“ (Legrand 1993, S. 12.)

<sup>136</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 3.2.1928, in: Lettres 1999a, S. 377.



### 1.3 Inhalt und Aufbau der Arbeit

„Claire, Rose, Blanche“ – was Ensor im *Interview* 1921 als seine Lieblingsnamen aufzählt, sind in Wirklichkeit, in ihrer Bedeutung nicht als Frauennamen, sondern als „Farben“ im weitestmöglichen Wortsinn (Hell – Rosa – Weiß), Charakteristika seiner Liebesgärten und Nymphenbilder und aufgrund deren dominierender Rolle in Ensors Œuvre des 20. Jahrhunderts seines gesamten Spätwerks, das das Thema der vorliegenden Untersuchung darstellt.

Die Rezeptionsästhetische Problematik künstlerischer Spätwerke, als deren Haupteigenschaft wohl gelten kann, dass sie sich formal und/oder inhaltlich von einer Schaffensphase absetzen, durch die der Künstler zumeist Bekanntheit erlangt hatte, macht Ingrid Pfeiffer auch beim US-amerikanischen Maler Philip Guston aus. Die Schere, die zwischen zeitgenössischer Wahrnehmung und Rezeption und aktueller Beurteilung seitens Kunsthistorikern und -kritikern, oder viel banaler: dem Erfolg auf dem Kunstmarkt, klafft, beobachtet sie in Analogie zu Guston bei Matisse's späten Scherenschnitten:

„Als Matisse im Spätwerk damit begann, Papiere in leuchtenden Farben zu bemalen, dann mit der Schere einfache, reduzierte Formen auszuschneiden, diese aufzukleben und zu großen wandfüllenden Kompositionen zu arrangieren, weigerte sich sogar sein Sohn, erfolgreicher Galerist in New York, diese ‚kindischen Versuche eines alten Mannes‘ auszustellen. Heute gehören die *Papiers découpés* zu den am meisten bewunderten und bekanntesten Werken von Matisse.“<sup>137</sup>

Bei manchen Künstlern geht es schneller, bei anderen dauert es länger, bis das Spätwerk von qualitativen Beurteilungen befreit wird und auf einer ästhetisch-kunsthistorischen Ebene besprochen werden kann. Nicht bei allen Malern, deren Spätwerk erst in den letzten Jahren (durch Ausstellungen) in den Fokus gerückt wurde, etwa bei Renoir, Degas oder Turner, war die Beurteilung aber so hartnäckig wie bei Ensor. So ist diese Art der Neubetrachtung eines der Ziele der vorliegenden Arbeit, deren Schwerpunkt auf den beiden Werkgruppen der Liebesgärten und der Nymphenbilder liegt, die in Kap. 3 erstmals als solche bestimmt werden. Diese Auswahl ist nicht willkürlich, sondern ergibt sich beinahe zwangsläufig aus der Beschäftigung mit Ensors Kunst. Es ist nicht nur die Vielzahl der Werke dieser Themen aus mehreren Jahrzehnten, sondern die Überblendung der Ikonographien, die selbst eng miteinander verknüpft sind, mit anderen Bildgattungen wie Stilleben, Landschaften und Werken mit religiöser Thematik, und vor allem die Tatsache, dass anhand dieser Werkgruppen viele Fragen beantwortet werden können, die das Spätwerk betreffen. Unter anderem: Warum blieb Ensors Spätwerk weitgehend unerforscht? Wie verhalten sich Frühwerk, mittlere Schaffensphase und Spätwerk zueinander? Wie hängen Veränderungen in Stil und Kolorit damit zusammen? Wie ging Ensor mit der Kunst vergangener Zeiten und mit zeitgenössischen Entwicklungen um? Wie ist das Verhältnis zwischen Malerei, Musik und Literatur? Welche Funktion haben Bildfiguren wie Monster und Masken, Nymphen und Edeldamen? Wie ironisch sind Ensors Kompositionen? Wie verhalten sich Frauenakt und Erotik zueinander? Wie abstrakt ist das Spätwerk? Und vor allem: Wie *funktioniert* Ensors Kunst?

Es gibt unzählige Bücher zu diversen Themen der Kunstgeschichte, in denen ein Kapitel über James Ensor fehlt, und es wurde im Grunde bisher noch nicht geschafft oder versucht, die Facetten seiner Bildproduktion und seiner unterschiedlichen Ausdrucksmittel zusammenzubringen, verschiedene Bildmotive und Gattungen als unterschiedliche Antwort- oder Reaktionsmöglichkeiten auf dieselben Fragen zu sehen. Freilich wurden immer wieder der nicht

---

<sup>137</sup> Pfeiffer 2013, S. 15.

zu leugnende Stilpluralismus und die große Diversität konstatiert, doch eben nicht erklärt oder einem stimmigen Gesamtkonzept untergeordnet. Die meisten Autoren nahmen den einfachen, jedoch destruktiven Weg und sprachen dem Künstler ab dem 20. Jahrhundert seine Kreativität oder gar geistige Gesundheit ab, andere waren ehrlicher und konstatierten immerhin einen Pluralismus der Stile und Bildthemen.

Nach einem ausführlichen Forschungsbericht insbesondere zu Ensors Spätwerk und der Darlegung der Quellenlage bildet das Kap. 2, *Übersicht zu Ensors künstlerischem Schaffen und dessen Erforschung*, das Fundament der Arbeit. Zunächst werden die unterschiedlichen Medien und Materialien, mit denen Ensor arbeitete, vorgestellt. Darauf folgt eine Einteilung in Werkphasen, die mit den begründeten Schlagwörtern *Realismus*, *Phantastik* und *Sanfte Töne* belegt werden. In dieser Arbeit soll allerdings nicht die bisher von der Forschung vertretene strenge Abgrenzung von Frühwerk, mittlerer Schaffensphase und Spätwerk übernommen werden, sondern, ganz im Gegenteil, Ensors Œuvre mithilfe der Trennung dieser drei Werkphasen auf Gemeinsamkeiten, Überschneidungen und vorangelegte Motive hin untersucht werden. Gemeinsamkeiten sind gerade in den Unterschieden zu finden. Die Thesen werden schließlich in den Hauptkapiteln der Arbeit an Beispielen verifiziert. In Kap. 2.4 *Werkphasen: Realismus, Phantastik, Sanfte Töne* soll nachvollzogen werden, wie sich Ensors Kolorit und Duktus verändern, und wie dies mit den jeweils neuen Bildmotiven in Zusammenhang stehen könnte – eine Beziehung, die bisher weitgehend ignoriert wurde. Besonders wichtig im Umgang mit Ensors Œuvre ist auch die Untersuchung seiner Strategien künstlerischer Aneignung. Diese müssen herausgearbeitet werden, nicht nur, weil die Auseinandersetzung mit Vorbildern wichtiger Teil der Analyse jedes künstlerischen Schaffens ist, oder weil immer wieder verschiedenste Vorbilder in der Literatur angeführt wurden – es ist ein allgemeines Problem der Disziplin Kunstgeschichte, dass Vorbilder aufgezählt werden, der Umgang damit jedoch nicht analysiert wird, was der wichtigere Faktor für ein Werkverständnis wäre –, sondern auch, weil in dieser Arbeit Künstlervergleiche herangezogen werden, die in einem anderen Kontext geschehen sollen, und vor allem, da nur nach dieser Analyse ein Verständnis der Funktionsweise von Ensors Kunst erarbeitet werden kann. Um die Untersuchung der Ensorschen Kunst zu vervollständigen, und um seine Schriften bei der Verwendung als Quellenliteratur in ihrem künstlerischen Kontext zu verstehen und die musikalischen Kompositionen und Ensors Musikalität allgemein in ein Verhältnis zu seiner Malerei setzen zu können, sind auch seine Sekundärbegabungen Musik und Schriftstellerei zu betrachten. Dies erscheint ebenso notwendig, weil er selbst diesen künstlerischen Betätigungsfeldern eine enorme Bedeutung beimaß. Das abschließende Unterkapitel über Ensors Verhältnis zur Politik widmet sich der Frage, wie sich seine politische Partizipation im Vergleich vom 19. zum 20. Jahrhundert verändert. Dieser Arbeit liegt selbstverständlich auch das Studium von Ensors Schriften und Briefen zugrunde. Von diesen existieren nur einzelne Übersetzungen von Textpassagen, kurzen Texten oder Briefen ins Englische und Deutsche. Hier werden konsequent alle Zitate Ensors ins Deutsche übertragen, wobei der Fokus auf dem Inhalt anstelle der Besonderheiten seiner Wortspiele liegt.

Eine reflektiertere Ensor-Forschung würde Kap. 2, zumindest in dieser Ausführlichkeit, überflüssig machen. Doch so ist es auch Teil der Leistung dieser Arbeit, Fakten zusammenzufassen und hartnäckige Mythen als solche zu bestimmen, den bisherigen biographistischen Fokus zu verschieben und die Entwicklung, Funktionsweise und Einordnung von Ensors Kunst zu beschreiben. Zudem bildet das Kapitel das Fundament für die Bildanalysen, und ebenso kann die künftige Forschung daran anknüpfen.

Das anschließende Kap. 3, *Liebesgärten und Nymphenbilder*, bildet die Brücke zwischen den Forschungs- und Grundlagen- und den Kernkapiteln der Arbeit. Es wird eine Lücke in der

Ensor-Forschung schließen und dient der Definition, Klassifikation, Deskription sowie der kunst- und geistesgeschichtlichen Einordnung von Ensors Liebesgärten und Nymphenbildern sowie verwandten Werken oder Werkgruppen wie den Tänzerinnenbildern. Zahlreiche der hier gelisteten Werke werden im einen oder anderen Hauptkapitel näher besprochen; ein Spektrum möglicher Bedeutungen wird aufgezeigt. Die Arbeit stellt grundsätzlich keinen Anspruch auf die umfassende Würdigung des Spätwerks. Die Fokussierung auf Liebesgärten und Nymphenbilder ist jedoch nicht absolut – an passenden Stellen werden Werke aus anderen Werkgruppen und anderen Schaffensphasen zum Vergleich und zur Präzisierung hinzugezogen, sodass viele Werke Ensors, hinlänglich bekannte und nahezu „jungfräuliche“, zur Sprache kommen werden.

Im Kap. 4, *Wiederholung und Experiment*, stehen zwei bisher marginalisierte Phänomene des Spätwerks im Fokus: auf der einen Seite die phasenweisen oder vereinzelt Wiederholungen eigener (früherer) Werke, die Frage nach der Serialität von Werkgruppen, sowie die gattungsübergreifende Repetition von Bildmotiven, und auf der anderen Seite der experimentelle Charakter des Spätwerks, wozu Experimente in Stil und Kolorit und mit dem Zufall zählen. Hier soll beispielsweise die Vermutung bestätigt werden, dass Ensor gerade das Motiv des Liebesgartens in seiner „klassischen“ Form verwendet, um neue Malstile und unterschiedliche Materialien und Kolorit daran auszuprobieren, und überlegt werden, wie diese „Stilexperimente“ in sein Gesamtwerk passen. Zunächst muss aber eine geeignete Terminologie gefunden werden, um über diese Werke sprechen zu können. Die Problemstellungen führen zur Frage, welche Position Ensor zu Konzepten wie „Original“, „Authentizität“, ja letztlich dem Geniebegriff des späten 19. Jahrhunderts einnimmt. Zuletzt soll die repetitive Struktur des Spätwerks untersucht werden, vor allem am Beispiel später Selbstportraits und Stilleben, die aufgrund von Bildfiguren und kompositorischen Übernahmen nicht so weit von Nymphenbildern und Liebesgärten entfernt sind, wie es zunächst scheinen mag.

In Kap. 5, *Liebe und Distanz*, wird der gängigen These widersprochen, bei Ensors Liebesgärten und Nymphenbildern handle es sich um das bildhafte Korrelat einer sensiblen Seite der Persönlichkeit des Malers und um seine ins Bild gesetzten Phantasien von (erotischen) Liebesparadiesen. Mittels der Analyse von inhaltlichen Brüchen und distanzierenden Faktoren – wie Streit, Monstern, Narrheit, Kitsch und Ironie – wird herausgearbeitet, wie diese Werke funktionieren. Es geht auch um ein konkretes Konzept von Liebe und dessen Reflexion, das sich in den Liebesgärten manifestiert.

Das Kap. 6, *Ensors Marionettentheater*, handelt von seinen Strategien, sich in der Rolle des Autors oder besser Regisseurs in seiner Kunst zu inszenieren respektive diese ohnehin ureigene Rolle des Künstlers zu reflektieren. Bühnenartige Kompositionstechniken sind die Folge. Im 19. Jahrhundert sind Theater und Bühne im öffentlichen Raum und auch im Privaten omnipräsent, nicht nur auf den Bühnen selbst, auch im Spektakel, und natürlich in der Malerei – nicht nur so offensichtlich wie bei Degas oder Toulouse-Lautrec, auch unauffälliger, wie bei Ensor. Zudem wird die Werkgruppe der Tänzerinnen auf ihre Nähe zur Bühne hin befragt. Es soll gezeigt werden, dass nicht nur in den Maskenbildern Ensors die Welt als Theater und die Menschen als Schauspieler, sich Verstellende, aufgefasst werden können. Auch wird eine neue Interpretationsmöglichkeit der Maskenfiguren als Puppen oder Marionetten vorgeschlagen, und insgesamt für eine Bedeutungsüberschneidung von auf den ersten Blick widersprüchlichen Bildfiguren plädiert. Daran anschließend werden in Kap. 7, *La Gamme d'Amour und Konzepte der Einbeit*, Ensors Ballett-Pantomime und deren Komponenten erstmals untersucht und interpretiert, vor allem die im Zusammenhang damit entstandenen Kunstwerke und das Libretto. Im achten Kapitel *Frau und Erotik* geht es um Ensors Frauenbild(er). Wie bewertet er „die Frau“ allgemein und in verschiedenen (Tätigkeits-)bereichen? Der Hauptteil des Kapitels fokussiert auf

die Darstellungen nackter Frauen und Männer, vor allem in graphischen Kompositionen des frühen Spätwerks. Die Interpretation provokativ-erotischer Darstellungen als obszön anstatt pornographisch bildet die Grundlage für das nachfolgende neunte Kapitel *Akt und Malerei*, das die nackte Frau im Spätwerk als Nymphe, Jungfrau und Venus und deren Verhältnis zur Kunst und Malerei selbst untersuchen wird, und die potentielle Konzeption Ensors der Malerei als subjektivistischer Ersatz-Religion vorstellt.

Das Schlusskap. 10, *Abstrakte Tendenzen*, widmet sich der Frage, ob Ensors späte Kompositionen als abstrakt gelten können. Hierfür wird zunächst das Licht als wichtiges Thema seiner Kunst, als Bedeutungsträger, aber vor allem qua Helligkeit als bildkonstitutiver Faktor untersucht, bevor weitere Faktoren wie Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit ins Spiel gebracht und damit in Verbindung gesetzt werden. Welchen Platz nimmt Ensors Spätwerk in den abstrakten Kunstrichtungen des frühen 20. Jahrhunderts ein? Bisher wurde er nicht als „Abstrakter“ oder Vorläufer der Abstraktion wie beispielsweise Monet oder Cézanne gewürdigt.

Diese Arbeit füllt nicht bloß eine Lücke (das Spätwerk in der Ensor-Forschung), sondern bietet einen neuen Zugang zu Ensors Gesamtwerk. Mit der Analyse der Werke der mittleren Schaffensphase kommt die Forschung meiner Meinung nach nicht weiter und dreht sich schon lange um sich selbst – ständige Wiederholung macht etwas auch nicht wahrer. Manch einer mag sich über die monographische Ausrichtung der Dissertation wundern. Allein diese Begründung ist ausreichend: Ensor ist einer der vielfältigsten Künstler der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nicht nur werden in der Arbeit Strukturen und Strategien seiner Werke mit primär kunstwissenschaftlicher Methodik, die sich bisweilen bei den Literaturwissenschaftlern bedient, untersucht, sondern die Ausführungen bieten durch kulturhistorische Einordnung ein Panorama der Kunst dieser Zeit (ohne eine Sozialgeschichte zu sein). An dieser Stelle sei der diskursive Charakter der Arbeit betont: Sowohl Lebensrealität, Erlebnisse, intellektuelle Verknüpfungen, als auch die allgemeine Stellung und Entwicklung der Kunst, Kultur und Wissenschaft werden berücksichtigt. Der Umgang mit Vor-Bildern aus Kunst, Literatur, Populärkultur wird gerade im Zusammenhang mit Ensor aber auch generell nicht hierarchisiert. Durch die Ausdeutung innerbildlicher Strukturen sollen Ensors Verfahren offenbart werden, sein Umgang mit Künstlichem und Realem. Weil Ensor trotz wiederkehrender, teils starker Positionen in seinen Schriften kein Theoretiker, schon gar kein Philosoph ist, ist seiner Kunst und seinen Ansichten eher im Vergleich mit Konzepten, Werkgruppen oder Werken anderer Künstler als Referenzpunkten beizukommen. Wenn er zitiert wird, dient das einer anschaulicheren Argumentation, und wird wenn nötig relativierend kommentiert.

## 2. Übersicht zu Ensors künstlerischem Schaffen und dessen Erforschung

### 2.1 Forschungsstand

Die große Faszinationskraft der Kunst James Ensors korreliert mit einer umfangreichen Liste von Literatur über den Künstler, jedoch nicht mit einer dementsprechend spezialisierten Forschung. Ausmaß und Heterogenität seiner graphischen und gemalten Bildproduktion und der Umgang mit Vorbildern aus Kunst und Literatur scheinen ebenso abzuschrecken wie die bewusst praktizierte äußerliche Exzentrizität und die Sprachgewalt der Hasstiraden und Lobreden. Ensors Strategie – wohlbermerkt: ironischer – Selbstmystifizierung wirkt noch immer nach. Dem entspricht die Zuordnung Ensors zu beinahe allen -Ismen seiner Zeit. Im Folgenden soll zunächst der Forschungsstand zu Ensors Position in den Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts aufgearbeitet werden – nicht, um seine Kunst einzuschränken, sondern um sie besser bestimmen zu können und im Verhältnis zu den Stilen seiner Zeit besser zu verstehen, ganz im Sinne von Werner Hofmann:

„Jede Stilkrücke, die man sich bewusst aneignet, ist Hilfe und Behinderung zugleich: sie lehrt gehen und legt doch die erborgte Bewegungsfreiheit auf einen engen, vorgeschriebenen Kreis fest.“<sup>138</sup>

Ensor-Forscher und Zeitgenossen ordneten seine Werke den Richtungen Realismus, Naturalismus, Impressionismus, Neo-Impressionismus, Expressionismus, Symbolismus und der Outsider Art zu.<sup>139</sup> Die -Ismen des 19. Jahrhunderts sind zahlreiche, auseinander hervorgehende oder einander widersprechende Kunstrichtungen, deren Profilbildung wesentlich von der zeitgenössischen Kunstkritik abhing.<sup>140</sup> Unser heutiges Bild von der Kunst jener Epoche wird dominiert von Frankreich und einigen europäischen Einzelgängern. Ensor ist zwar mit dem Kunstgeschehen des Nachbarlandes vertraut, wächst aber künstlerisch in Belgien heran.<sup>141</sup> In den 1860er und 1870er Jahren dominiert hier der Realismus. Die beiden Folgejahrzehnte sind mit den parallel laufenden Strömungen Impressionismus, Neo-Impressionismus, Expressionismus, Symbolismus, Intimismus, Jugendstil und sozialkritischer Kunst in ihren jeweils belgischen Ausprägungen heterogener – eine Stildiversität, die sich in den Mitgliedern der XX spiegelt.<sup>142</sup> Als realistisch und naturalistisch wird vor allem Ensors dunkeltoniges Frühwerk angesehen. Der breite Duktus und die dunklen Töne hängen außerdem mit der lokalen Ausprägung des Tachismus zusammen, den ein fleckiger Stil und häufig mit dem Spachtel aufgetragene Farbmasse kennzeichnen.<sup>143</sup> Das Frühwerk wurde auch mit dem Impressionismus

---

<sup>138</sup> Hofmann 1991, S. 55.

<sup>139</sup> „Bewusst verschiedenartig war Ensor nacheinander und sogar manchmal gleichzeitig Realist, Naturalist, Symbolist, Pointillist, ‚Naiver‘, Expressionist, Surrealist, ungegenständlich.“ (Haesaerts 1962, S. 33.)

<sup>140</sup> Vgl. auch Zimmermann: „Das Zeitalter der -ismen markiert das Ende der Selbstverständlichkeiten in der Mimesis, der Nachahmung der Wirklichkeit. Der Bezug des Subjekts zur wahrnehmbaren Welt war nicht mehr kulturell vorkodiert, und man rang darum, wie das Bild, das man sich von der Welt machte, beschaffen sein sollte.“ (Zimmermann 2011, S. 29.)

<sup>141</sup> Max Rooses betont 1914, dass es vor allem die Kunst war, die die Nation Belgien zusammenhielt: „Belgium is a geographical expression which in the course of the centuries has often changed its meaning. It is more to its art than to anything else that this country owes its real moral homogeneity.“ (Max Rooses: *Art in Flanders*, New York 1914, S. 2, zit. nach: Howe 2007b, S. 22.) Einen Überblick über die belgische Kunst des späten 19. Jahrhunderts gibt Hoozee 1994. Vgl. auch Ollinger-Zinque 1995. Zu Belgiens Beitrag zur Entwicklung der Moderne, der Rolle der belgischen Kunst zur Herausbildung einer belgischen nationalen Identität und zur Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Klassizismus, Eklektizismus, Art Nouveau) vgl. Howe 2007b.

<sup>142</sup> Vgl. Hoozee 1994, S. 25. Ollinger-Zinque bezeichnet die Situation um 1900 in einem Aufsatztitel treffend als „a very international nationalism“. (Ollinger-Zinque 1995.)

<sup>143</sup> Ensors Brüsseler Freunde Jan Toorop, Willy Finch, Théo Van Rysselberghe und Guillaume Van Strydonck werden dieser Richtung zugeordnet. (Vgl. Hoozee 2009, S. 103.) Ein Ausstellungskatalog konstatiert, dass der um 1870 von Hippolyte Boulenger in die belgische Kunst eingeführte Tachismus in den 1880er Jahren von Vogels und Ensor perfektioniert wurde. (Vgl. Kat. Ausst. Paris 1997, S. 148.)

zusammengebracht. Neuerungen der von Frankreich ausgehenden Kunstrichtung waren die Malweise, das Arbeiten im Freien und die Bildmotive: die Bourgeoisie in der Großstadt, bei abendlichen Vergnügungen, auf Boulevards, in Parks, sonntags bei Landpartien, außerdem eine Intimität des Privaten und die neue Industriearchitektur. Diese Motive waren eng an die Realität gebunden.<sup>144</sup> Bereits bei den XX wurden Ensor und manche Mitstreiter als Impressionisten eingestuft.<sup>145</sup> Robert-Jones betont, dass die impressionistische Malweise als Übergangsphänomen der belgischen Kunst anzusehen ist.<sup>146</sup> Die wesentlichen Differenzen Ensors zur Malerei des Impressionismus werden in Kap. 10 besprochen. Er selbst steht dem Impressionismus und auch, wie sich im folgenden Zitat von 1931 zeigt, dem emotionsarmen Neo-Impressionismus negativ gegenüber:

„Die trockenen und abstoßenden Methoden der für das Licht und die Kunst schon gestorbenen Pointillisten sind zu verurteilen. Sie wenden ihre Tüpfelerei 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 geben zu können. Das Verfahren ist zu 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!“<sup>147</sup>

Außerdem stellt die neue Kunstrichtung eine reale Bedrohung für Ensors künstlerische Vormachtstellung bei den XX dar. Nachdem 1887 Seurats *Sonntagnachmittag auf der Île de la Grande Jatte* (1884-1886) ausgestellt wurde, übernehmen die Belgier die divisionistische Methode.<sup>148</sup> Die Zeitschrift *L'Art Moderne*, mit dem Begriff unzufrieden, bezeichnet den Stil in der lokalen Ausprägung als „Luminismus“.<sup>149</sup> Auch im Zusammenhang mit dem Expressionismus wird Ensor erwähnt. Da sich diese Einschätzung auf seine Werke vor 1900 bezieht, sind damit nicht die expressionistischen Bewegungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts gemeint, für die Ensor wiederum als Vorbild gilt, sondern die allgemeine Expressivität seiner Maskenbilder.<sup>150</sup>

---

<sup>144</sup> „Doch in einem wesentlichen Aspekt bleibt der Impressionismus der Kunstauffassung einer traditionellen Genremalerei verhaftet: Seine Bilder sind illusionäre Abbilder der Wirklichkeit. Der eigentliche Aufbruch der Moderne vollzieht sich aber nicht wie Camille Pissarro 1884 erkannt hat, ‚im Sujet, sondern in der Art, es darzustellen‘, das heißt in einer jeweils ureigenen Bildsprache, in der sich persönliche Erfahrung vermittelt.“ (Thomas 2010, S. 33.)

<sup>145</sup> „However, beginning in 1886, with the presence of Monet and Renoir at Les XX, the term Impressionist was consistently applied to Ensor and his following.“ (Block 1984, S. 60.) Dass die Zeitgenossen Ensor mit dem französischen Impressionismus in Verbindung bringen, zeigt auch eine Bemerkung in einer Rezension seiner ersten Einzelausstellung im Kursaal von Ostende in der Zeitung *L'Écho d'Ostende*: „Der Impressionist Ensor, auch ‚der Manet Westflanderns‘ genannt [...]“ (*L'Écho d'Ostende*, 18. Jg., Nr. 1861, 31.8.1882, S. 3, zit. nach: Tricot 2009, S. 44.) Philippe d'Arshot handelt Ensor in *La Peinture Belge Moderne (1800-1950)* von 1950 im Kapitel zum Impressionismus ab. Er ist der Meinung, Werke wie *Der Lampenjunge* von 1880 und *Der Ruderer* von 1883 seien vom Naturalismus geprägt, wohingegen *Die Dame mit dem Fächer* von 1880 und *Die düstere Dame* von 1881 dem Impressionismus zugehörig seien (XT 161, XT 248, XT 164, XT 216). Pevsner meint 1983, Ensor sei eine Zeitlang Impressionist gewesen, und nennt seine Kunst vor Mitte der 1880er Jahre „impressionistischen Naturalismus“. (Vgl. Pevsner 1983, S. 73f.) Der Katalog zur New Yorker Ausstellung 2001 konstatiert den Einfluss des Impressionismus auf Ensors Frühwerk. (Vgl. Kat. Ausst. New York 2001, S. 7.) Levine spricht 2007 von Ensors „idiosyncratic Impressionism and proto-Expressionism infused by Belgian subjects“ und zählt ihn gemeinsam mit De Braekeleer, De Greef, Vogels und Pantazis zu den „flämischen Impressionisten“. (Levine 2007, S. 8.)

<sup>146</sup> „For many painters in Belgium, and undoubtedly for the most authentic creators, Impressionism – the study of variations of light and its effects – was only a step, a state of transition, towards another end generally called Expressionism; in France the movement was undeniably an end in itself...“ (Philippe Roberts-Jones: *Du Réalisme au Surréalisme*, Brüssel 1971, S. 38, zit. nach: Block 1984, S. 61.)

<sup>147</sup> James Ensor: *Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères* (1911), in: *Écrits* 1999, S. 41, Übersetzung: Pfeiffer 2005, S. 27.

<sup>148</sup> Vgl. Block 1984, S. 63.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 68. Der belgische Luminismus, beispielsweise von Emile Claus, George Morren und Adrien-Joseph Heymans, ist eine Kombination aus Impressionismus und Neo-Impressionismus. (Vgl. Howe 2007b, S. 29.) Vgl. auch Goyens de Heusch 1994, S. 37f.: „Luminism was the result of a combination of French Impressionism and Seurat's pointillism, both of which arrived in Belgium at the end of the century; this combination was ingested through, and modified by, native Belgian Realism. The most active centre of Luminism was in and around Ghent [...]“

<sup>150</sup> Alexander Dorner schreibt im Katalog zur Hannoveraner Ensor-Ausstellung 1927: „Wen soll man den Senior unter den lebenden Malern des sogenannten Expressionismus nennen? Dem Alter nach ist es Christian Rohlf, in dem Stil seiner

Ensors Kunst steht auch in Zusammenhang mit dem Wiederaufleben einer flämischen Tradition mit den Protagonisten Breughel, Bosch, Rubens und Jordaens, die er fortführen möchte.<sup>151</sup> Er erklärt sich zum Erneuerer der flämischen Tradition und zum Anführer der jungen belgischen Künstlergeneration, mit deren Hilfe er eine Wiederbelebung der Malerei bewirken will.<sup>152</sup> Flämische Tradition ist für Ensor gleichbedeutend mit „Kolorismus“, womit er wohl einen subtilen Umgang mit Farbe meint.<sup>153</sup>

Am häufigsten wird Ensor unter die Symbolisten gerechnet, weshalb in diesem Zusammenhang etwas weiter auszuholen ist.<sup>154</sup> Ollinger-Zinque kategorisiert ihn beispielsweise als „highly original precursor of Symbolism“ und meint weiter:

„Ensor is at the opposite pole from the true Symbolists, for his work shows no trace of mysticism, melancholy or idealism, but rather a taste for the macabre, for sarcasm, farce and black humour.“<sup>155</sup>

Von den Zeitgenossen wurde Ensor nicht zu den Symbolisten gezählt.<sup>156</sup> Den Symbolismus als Stilrichtung zu bezeichnen ist generell problematisch, da es sich um eine kongruente Doktrin handelt, die nicht mit einem bestimmten Stil oder einem Themenrepertoire einhergeht wie der Impressionismus. Auch die Zuordnung eines Künstlers zum Symbolismus gestaltet sich als schwierig, da er sich nicht an formalen Kriterien festmachen lässt und da die meisten Werke, die dem Symbolismus zugerechnet werden, vor der Etablierung des Begriffs entstanden. Ein Werk kann nicht aufgrund eines Themas als symbolistisch bezeichnet werden, sondern aufgrund seines

---

Kunst James Ensor. [...] Der ‚Expressionismus‘ Ensors liegt eigentlich nur im seelischen Erlebnis an sich.“ (Dorner 1927, S. 7.) Heusinger von Waldegg zählt Ensor zur „expressionistischen Trias van Gogh und Munch“ (Heusinger von Waldegg 2008, S. 11), Hoozee spricht von „Ensor’s individualistic form of Expressionism“ (Hoozee 1994, S. 25) und Vera De Bluë schreibt in ihrem kulturwissenschaftlichen Werk über die Maske: „James Ensor gehört nicht eigentlich zu den Surrealisten, sondern steht dem Expressionismus nahe. Mit seinen grotesk-phantastischen und religiösen Themen, wie Masken, Skeletten und gespenstischen Dämonen, die Angstvisionen heraufbeschwören, ist er der einzige Maler der Moderne, der sich immer wieder der Maske zuwendet.“ (De Bluë 1993, S. 106.)

<sup>151</sup> Vgl. James Ensor: *Une réaction artistique au pays de Narquoisie* (1900), in: *Écrits* 1999, S. 25. Er bemängelt: „Seit 1830 besteht die flämische oder vielmehr die belgische Kunst aus Abglanz und Schatten. Unsere großen belgischen Maler stammen aus dem Ausland ab, das muss man wohl zugeben.“ (Ebd., S. 26, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 196.)

<sup>152</sup> Vgl. Heusinger von Waldegg 1991, S. 8. 1925 appelliert Ensor an die jüngeren belgischen Maler, für die er zunehmend eine Vaterrolle einnimmt: „Lasst uns zusammen vorwärts schreiten, wir, die Jugend.“ (James Ensor (1925), zit. nach: Roger Gindertael: *Ensor*, New York 1975, Übersetzung: Pfeiffer 2005, S. 17.)

<sup>153</sup> „Liebe Kollegen, lobpreisen wir Belgien, unser Königreich der göttlichen Farbe [...] ihr seid geborene Malerfürsten [...]. Ihr findet das Szepter einem Fürsten, einem König oder einem Gott der Malerei wahrhaft würdig, das Szepter ist euer, ihr besitzt es seit Jahrhunderten und mein rosafarbener und weißer Gruß sagt euch: seien wir allen und für immer die Götter der Malerei. Ich meine damit große und kleine Meister, Malerei mit leuchtenden Formen, mit unteilbaren Tönen, die eine und unteilbare Malerei. Und jetzt, liebe Freunde, stoßen wir auf das Fest der Maler an, unserer Maler, eurer Maler.“ (James Ensor: *Discours pour remercier mes amis* (1934), in: *Écrits* 1974, S. 187.) Für Ensor ist beispielsweise Alfred Verhaeren ein Kolorist: „Er stammt aus einem guten Geschlecht [Koloristen]; seien wir stolz auf ihn! Solche Maler sind selten.“ (James Ensor: *Notice sur Alfred Verhaeren, Membre de l’Académie* (o.J.), in: *Écrits* 1974, S. 112.)

<sup>154</sup> Das 1880 entstandene *Nach dem Sturm* (*Der Regenbogen, Rosa Wolke*) (XT 171) bezeichnet Hoozee als erstes symbolistisches Werk Ensors. (Vgl. Hoozee 2009, S. 103f.) Im Lexikon der Kunst von 1989 wird Ensor als Symbolist kategorisiert. (Vgl. Olbrich 1989, S. 339.) Auch Thomas behandelt sein Werk im Kapitel über den Symbolismus, wobei sie ihn als „Einzelgänger unter den symbolistischen Malern“ bezeichnet. (Thomas 2010, S. 43.) Mira Jacob nennt ihn einen der „bedeutendsten Vertreter des Symbolismus“ (Mira Jacob (1978), zit. nach: Kat. Ausst. Straßburg 1995, S. 53), Schmidt spricht 1950 von Ensors Kunst als „ins Traumhaft-Symbolistisch gesteigerte[m] Nachimpressionismus.“ (Schmidt 1950, S. 100.) Der Katalog zu einer Ausstellung in Namur und Linz 2006 siedelt sein Œuvre „im Schnittpunkt der beiden Hauptbewegungen [...] Impressionismus und Symbolismus“ an. (Kat. Ausst. Linz 2006, S. 344.) Lesko ordnet Ensor als Vorläufer einer symbolistischen Ästhetik ein: „We have seen that in a number of art works inspired by his personal life, Ensor investigated the implications of a reality that existed beneath the surface of banal experience. That he began these explorations in the early 1880s places him in the forefront of a developing Symbolist aesthetic.“ (Lesko 1985, S. 113.)

<sup>155</sup> Ollinger-Zinque 1995, S. 267.

<sup>156</sup> „Although James Ensor today is often linked with Symbolism, his contemporaries did not associate him with Symbolism. [...] Critics viewed Ensor as a grotesque caricaturist who combined an intense feeling of color with the macabre to produce an expressive, emotional art quite different from the cool, cerebral evocation of the Symbolists.“ (Block 1984, S. 72.)

spezifischen Umgangs damit.<sup>157</sup> Der Terminus „Symbolismus“ wurde erstmals von Jean Moréas im Jahr 1886 in *Le Figaro* in seinem *Manifeste du Symbolisme* eingesetzt, um damit eine neue literarische Richtung zu bezeichnen.<sup>158</sup> Die den XX zugehörige Zeitschrift *L'Art Moderne* kommentierte die Publikation ausführlich.<sup>159</sup> Clair stellt fest, dass nicht Paris, sondern Brüssel der Mittelpunkt der symbolistischen Bewegung war.<sup>160</sup> Zimmermann macht auf die dem Impressionismus inhärente Subjektivität des Malerindividuums aufmerksam, die auf den Symbolismus vorausweist und für das 19. Jahrhundert kennzeichnend ist, betont aber auch die Gegenposition des Symbolismus zum Impressionismus, den Gegensatz zwischen Außen- und Innenwelt.<sup>161</sup> Ensors Tiraden gegen die Naturwissenschaften in ihrem doktrinären Anspruch als einzige Zugangsmöglichkeit zur Realität im Zusammenhang mit seinen Bemühungen gegen die Vivisektion lassen vermuten, dass er den Prämissen der neuen Bewegung gegenüber nicht abgeneigt ist.<sup>162</sup> Die Symbolisten weigerten sich, die Welt als ein Gebilde aus nachweisbaren Fakten anzunehmen und zeigten das versteckte Mysterium auf, das dahinter vermutet wurde.<sup>163</sup> Ensor gehört altersmäßig zur Generation der Künstler, die heute dem Symbolismus zugeordnet werden.<sup>164</sup> Deren Vorbilder – das unterscheidet ihn jedoch von den Symbolisten – waren die Präraffaeliten, Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau und Arnold Böcklin, Maler, die noch eine klassisch-akademische Ausbildung absolviert hatten und daher Rapetti zufolge mehr oder weniger in Kategorien des Historienbildes dachten, was die konzeptuelle Einheit innerhalb eines Bildes angeht.<sup>165</sup> Die zunächst literarische Bewegung richtete sich gegen die bloße Nachahmung der Realität, gegen gesellschaftliche Bezüge und Gesellschaftskritik, gegen Industrialisierung und Fortschrittsglauben. Desillusioniert von den politischen Umständen, zogen sich die Symbolisten ins Innere der Psyche zurück und konzentrierten sich auf Emotionen, Träume, Phantasien, Mythen, Religion. Der malerische Symbolismus definierte sich über die zweifache Negation gegen den spontanen positivistischen und lebensbejahenden Impressionismus und den unpersönlichen Naturalismus.<sup>166</sup> Seine Bildwelten sind höchstästhetisiert und funktionieren in Sinnbildern, die nicht aufgeklärt werden sollen, was auf Ensors Werke nicht zutrifft. Manche seiner Bildthemen stammen zwar aus der Gedankenwelt des Symbolismus, zudem wird Ensor durch die Symbolisten auf Poe und Flaubert aufmerksam und einige seiner Themen, wie beispielsweise der Tod, Erotik oder die Stadt, waren zentrale Themen belgischer

---

<sup>157</sup> „A work's capacity to create a particular ambiance from a subject, to generate ideas parallel to the theme, is more important than imagery itself [...]“ (Rapetti 2005, S. 212.)

<sup>158</sup> Vgl. ebd., S. 133. In der Folge wählte Georges-Albert Aurier Gauguins *Vision nach der Predigt* von 1888 im März 1891 in seinem Artikel *Symbolism in Painting: Paul Gauguin* als Ausgangspunkt für die erste Definition einer *malerischen* Version des Symbolismus. (Vgl. ebd., S. 109ff.) Die Zeitspanne des Symbolismus wird von Clair auf 1886 bis 1905 angesetzt. (Vgl. Clair 1995, S. 17.)

<sup>159</sup> Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 105. Zur Position der XX zum Symbolismus und zu den belgischen Symbolisten allgemein vgl. Taevernier 1999 und Kat. Ausst. Frankfurt 1988.

<sup>160</sup> In der Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts ergründete erst Hans Hofstätter in *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende* von 1965 die Bewegung im Gegensatz zum französischen als gesamteuropäisches Phänomen, wie dann in der Folge die Ausstellungen *Le Symbolisme en Europe* 1976 und *Paradis Perdu: L'Europe Symboliste* 1995. Rapetti sieht den Grund für die schnelle Internationalisierung in der Zirkulation von Illustrationen und Reproduktionen in Kunstmagazinen. (Vgl. Rapetti 2005, S. 302.)

<sup>161</sup> „Ein positivistischer Aufbruch unter dem Vorzeichen von Fortschritt, Wissenschaft und der beispiellosen industriellen Umgestaltung der Welt wurde konterkariert durch die Tagträume hypernervöser, dekadenter Künstler.“ (Zimmermann 2011, S. 29f.)

<sup>162</sup> Vgl. Kap. 2.8.

<sup>163</sup> Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 105.

<sup>164</sup> Die meisten der Künstler, die heute zur symbolistischen Bewegung gerechnet werden, wurden Rapetti zufolge zwischen den späten 1850ern und den frühen 1870ern geboren. (Vgl. Rapetti 2005, S. 19.)

<sup>165</sup> Vgl. ebd. und des Weiteren Farmer 1976, S. 26. Weitere Inspiration fanden die Maler in der Musik von Wagner, Ravel, Fauré und Debussy und in Gedichten von Baudelaire und Maeterlinck. (Vgl. Thomas 2010, S. 42.)

<sup>166</sup> Vgl. Rapetti 2005, S. 88.



Symbolisten, doch Ensor handhabt und bewertet solche Themen anders. Seine Bildsprache vermittelt zwischen Innen und Außen und ist konkret bildhaft und nicht, wie bei den Symbolisten, vage andeutungshaft.<sup>167</sup> In philosophischen Termini ist die Kunst des Symbolismus nicht idealistisch, sondern anti-realistisch und subjektzentriert.<sup>168</sup> Von einer Dualität zwischen naivem Realismus und naivem Idealismus, die Werner Hofmann fragend aufwirft, kann im 19. Jahrhundert nicht die Rede sein.<sup>169</sup> Hofmann will ein „Band der Zeitgenossenschaft“ zwischen dem Künstler, der sich der Erfahrungswelt verschreibt und dem, der sich in seiner Vorstellungswelt aufhält, nachweisen.<sup>170</sup> Bei Ensor, dessen Phantasiegeschöpfe immer mit einem Bein in der Realität stehen, stellt sich diese Frage nicht, allerdings kann bei einer Vermischung von Realitätsebenen von einer betonten Überhöhung der Wirklichkeit ausgegangen werden. Ensor ist kein Theoretiker und hinter seinem Gesamtwerk steht keine Weltanschauung, die sich in jedem Einzelwerk manifestiert, was aber durchaus ein Erkennungsmerkmal symbolistischer Künstler ist, auch vor der Konturierung durch Manifeste. Ensor ist kein vom Gedanken, von der Idee geleiteter Maler. Rapetti stellt fest, dass der malerische Stil und das Handwerkliche des Bildes bei den Symbolisten in den Hintergrund traten – „In seeking to paint the idea, Symbolists overlooked the main thing – painting itself“<sup>171</sup> – was auf Ensor nicht zutrifft. Auch spielt das Nonfinito als bewusst unfertige Ausdrucksform mit der Möglichkeit zur mentalen Erweiterung des Bildraums und -geschehens, wie beispielsweise bei Moreau und Rodin<sup>172</sup>, in Ensors Kunst keine Rolle. Er findet andere Mittel, um über Bildgrenzen hinauszugehen. Was Ensor mit den Symbolisten verbindet, ist, dass diese Maler keinen einheitlichen Stil vertraten – „at no time could Symbolism be defined according to a coherent set of stylistic features“<sup>173</sup> – , dafür fähig waren, eine bestimmte Stimmung zu erzeugen und Ideen parallel zum Thema zu generieren. Zudem waren die Künstler dieser Generation vom offiziellen System der Künstlerausbildung ebenso enttäuscht wie Ensor.<sup>174</sup>

Bezüglich der Periodisierung des Symbolismus schlug Aage Hansen-Löve 1989 für die russische Literatur ein dreistufiges Modell vor, das Zimmermann auf die bildende Kunst überträgt.<sup>175</sup> Auf die Frühphase des diabolischen Symbolismus folgt der mythopoetische Symbolismus in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts. Daraus geht zuletzt eine grotesk-karnevaleske Phase hervor, „in der die Suche nach Okkultem als Spiel begriffen und der Tiefsinn von ehemals als Maskerade inszeniert wird.“<sup>176</sup> Wollte man Ensor in dieses System einordnen, würden seine Arbeiten der mittleren Schaffensphase leicht unter die Kategorie des grotesk-karnevalesken Symbolismus fallen. Mit Ensors halb- oder ganzfigurigen Maskenbildern lässt sich auch der von Hofstätter

---

<sup>167</sup> Vgl. auch Heusinger von Waldegg 1991, S. 202.

<sup>168</sup> Rapetti bezweifelt, dass die symbolistischen Künstler sich mit der Philosophie des Deutschen Idealismus um Kant und Fichte auseinandergesetzt haben. (Vgl. Rapetti 2005, S. 100f.)

<sup>169</sup> „Ist das Jahrhundert imstande, für seine modernen Inhalte neue Symbolfiguren zu erfinden, nachdem sich die alten als leere Hüllen erwiesen haben? [...] Ist ein Künstler, der seine Themen aus der Umwelt bezieht, dazu verurteilt, sich an das Stoffliche, Materielle und Vordergründige auszugeben, ist es ihm versagt, in seine Erfahrungswelt bestimmte Bedeutungsinhalte hineinzusehen? [...] Ist er [der gegenwartsflüchtige Idealist], der seiner Epoche den Rücken kehrt, von jeder Bindung an diese befreit, oder handelt er, wenngleich unter dem Anspruch auf Zeitlosigkeit, insgeheim dennoch in deren Auftrag?“ (Hofmann 1991, S. 19.)

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S. 19f.

<sup>171</sup> Rapetti 2005, S. 102.

<sup>172</sup> Vgl. ebd., S. 145.

<sup>173</sup> Ebd., S. 12.

<sup>174</sup> Vgl. ebd., S. 88.

<sup>175</sup> Vgl. Hansen-Löve 1989 und Zimmermann 2011, S. 84f.

<sup>176</sup> Ebd.

eingeführte Begriff des pantomimischen Symbolismus in Zusammenhang bringen, bei dem die ganze Figur durch ihre Bewegung und ihre Vereinzelung zum Symbol wird.<sup>177</sup>

Wie zu vermuten war, lässt sich Ensors Gesamtwerk keiner Stilrichtung des 19. Jahrhunderts zuordnen, wobei ihn manche Werke oder Werkphasen und gewisse Grundhaltungen mit Realismus, Impressionismus oder Symbolismus verbinden. Zugegebenermaßen fällt es in Ensor-Monographien nicht schwer, den Künstler keiner bestimmten Stilrichtung zuzuordnen, wohingegen sich dies in Überblickswerken schwieriger gestaltet und die Autoren Ensor lieber als Randfigur einer Gruppe zuordnen, als ihn komplett außen vor zu lassen. Die Vielfalt von Ensors Werk bewirkt jedoch auch, so Todts, dass es einen „weitaus geringeren Wiedererkennungswert als dasjenige von Delvaux oder Magritte“ hat.<sup>178</sup> Die vorangegangenen Ausführungen und Einordnungen beziehen sich weitestgehend auf Ensors Arbeiten bis um 1900, sodass über sein schlecht erforschtes Spätwerk bisher wenige -Ismen- und Stilurteile gefällt wurden.

Ensor kennt sich in der Kunstgeschichte, dem aktuellen Geschehen des 19. Jahrhunderts und später in den Entwicklungen des 20. Jahrhunderts bestens aus und hebt sich bewusst von den Moden ab. 1925 stellt er rückblickend Gemeinsamkeiten zu vergangenen und aktuellen Trends in der Malerei fest:

„Blättere ich meine Entwürfe von 1877 durch, stoße ich wieder auf kubistische Winkel, futuristische Splitter, impressionistische Flocken, Dada-Ritter und konstruktivistische Verhältnisse.“<sup>179</sup>

Es ist keine „Gleichgültigkeit gegenüber den Spielregeln der Moderne“<sup>180</sup>, wie sie Heusinger von Waldegg attestiert, sondern eine Abwendung und Überwindung. Ensors Werk wehrt sich gegen Kategorisierung. In einem Brief an Verhaeren vertritt der Künstler die These, dass der „suchende Maler“ stets der Bessere gegenüber dem leicht zu klassifizierenden ist:

„Ich danke Ihnen sehr! Ihre Studie über Rembrandt ist wirklich schön. [...] Leider kleben unsere modernen Kritiker ihr kleinliches Etikett auf den Rücken der Maler und sortieren sie dumm in Schulen. Die wahren Suchenden verachten diese schwächende Klassifizierung und derjenige, der sucht, entwickelt sich stark. Das ist meine Auffassung, und ich glaube, es ist auch Ihre, mein lieber Freund! Ich habe immer die Maler mit einer stillstehenden Manier missbilligt.“<sup>181</sup>

Ensor jongliert mit neuartigen Inspirationsquellen, Traditionsbewusstsein, Überwindung von Gattungs- und Stilgrenzen und einer „künstlerischen Entwicklung“. Herbert von Garvens-Garvensburg erkannte bereits 1927 hellsichtig:

„Ensors Kunst ist keine Mode, sie hat sich in der Stille entwickelt und durchgesetzt; sie hat Menschen gefunden, die ihren Wert erkannt haben und wird in kommender Zeit reiche Früchte ernten, auch ohne das Tamtam der Kunsthändler.“<sup>182</sup>

Entscheidend ist die Simultanität verschiedener Sujets, Maltechniken und Stile „von pastos bis lasierend, von abstrahierend bis narrativ-karikierend.“<sup>183</sup> Programmatisch schreibt Ensor an André de Ridder:

„Man muss sein eigenes Verfahren finden. Jedes neue Werk soll sich eines neuen Verfahrens bedienen.“<sup>184</sup>

---

<sup>177</sup> Vgl. Hofstätter 1965, S. 39.

<sup>178</sup> Todts 2014, S. 9.

<sup>179</sup> James Ensor, zit. nach: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 188, zit. nach: Schmitz 2005, S. 149.

<sup>180</sup> Vgl. Heusinger von Waldegg 2008, S. 15.

<sup>181</sup> James Ensor, Brief an Émile Verhaeren vom 11.8.1905, in: Lettres 1999a, S. 756f.

<sup>182</sup> Garvens-Garvensburg 1927, S. 18.

<sup>183</sup> Pfeiffer 2005, S. 18f.

<sup>184</sup> James Ensor, Brief an André De Ridder vom 30.9.1928, in: Lettres 1999a, S. 199, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 228.

Ensors Stilpluralismus mag auch darin begründet liegen, dass sich die jeweilige Manier eines Werks am Sujet orientiert, wie beispielsweise die großen, stilistisch an Rembrandt angelehnten Christuszeichnungen von 1885 bis 1886, die grell-bunten Maskenbilder, die die Präraffaeliten karikierende Linearität der *Trostreichen Jungfrau* von 1892 (**Abb. 46**) und auch das sanfte Sfumato in hellen Tönen bei *Badende (Kurvige und gewellte Linien)* von 1911 (**Abb. 36**). Trotz der Stilvielfalt ist Ensors Handschrift stets zu erkennen und von anderen Künstlern zu unterscheiden.<sup>185</sup>

Positiv fallen in der Erforschung von Ensors Werk vor allem die Beiträge belgischer Kunsthistoriker auf. Die wichtigste Publikation der letzten Jahrzehnte ist zweifelsohne Xavier Tricots *Œuvre-Katalog* von 1992, der 2009 erstmals mit Farbabbildungen erschien und zwar nicht fehlerfrei, aber nichtsdestotrotz die Grundlage zukünftiger Ensor-Forschung ist.<sup>186</sup> Hervorzuheben sind auch die Bemühungen Herwig Todts', der in seiner Dissertation mit dem Titel *James Ensor, occasioneel modernist. Een onderzoek naar James Ensors artistieke en maatschappelijke opvattingen en de interpretatie van zijn kunst* mit einem neuen Zugang an Ensors Kunst herantritt.<sup>187</sup> Er untersucht in der Arbeit, die aufgrund der weitgehenden Überschneidung mit der Entstehung meiner Dissertation ausschließlich an dieser Stelle Erwähnung findet, Ensors Schriften systematisch auf die Frage hin, ob der Künstler von den modernen, modernistischen, subversiven oder anti-modernen Tendenzen des 19. und 20. Jahrhunderts motiviert wurde. Dass Kritiker Ensor im 20. Jahrhundert als modernistischen Maler ansahen, sieht Todts als Grund dafür an, dass sowohl sein Spät- als auch sein (impressionistisch-realistisches) Frühwerk außen vor gelassen werden.

Zu manchen Ergebnissen aus Todts' Dissertation, beispielsweise bezüglich Ensors politischer und religiöser Gesinnungen, kommt – zum Teil über den gleichen Weg der Analyse der Schriften und Briefe – auch meine Arbeit. Todts entdeckt vier künstlerische Prinzipien, die Ensor in seinen Schriften verteidige: Erstens müsse Kunst den Betrachter mitreißen, zweitens sei Naturalismus (im Sinne von Naturtreue) nicht die einzige, aber die wichtigste Kunstpraxis, drittens sei Innovation ein Ziel an sich und viertens lasse sich aus Ensors schriftlichen Aussagen folgern, das Ausprobieren verschiedener Stile, Sujets und Genres bringe künstlerische Innovationen und „Ekstase“ hervor – und: Ensor verabscheue nichts mehr als Banalität. Der Hauptteil der Arbeit stellt – ausgehend von einer Unterscheidung, die David Galenson in *Young geniuses and old masters, the two life cycles of artistic creativity* von 2008 trifft –, die These auf, dass Ensors Ansatz ein konzeptionalistischer ist, da er künstlerisch in einzelnen Projekten arbeite. Er wähle ein Sujet, einen Stil, eine Technik aus und arbeite damit, lote sie in ihren jeweiligen Möglichkeiten aus, ohne dabei nach Perfektion zu streben. Seriell sei der Ansatz, da solche „Projekte“ zu einem Abschluss kämen.

Aufsätze in kunsthistorischen Fachmagazinen sind selten. Die zahlreichen Monographien sind meist nicht um eigene Forschungsleistungen oder neuartige Interpretationszugänge bemüht, und

---

<sup>185</sup> Dies ist ein Ideal, das auch Huysmans' Held Des Esseintes in Bezug auf die Literatur vertritt: „In der Kunst waren seine Vorstellungen von einem einfachen Standpunkt ausgegangen: für ihn gab es keine Schulen, einzig das Temperament eines Schriftstellers war von Bedeutung, einzig die Arbeit seines Gehirns war von Belang, gleichgültig welches Thema er abhandelte.“ (Huysmans 1884, S. 212.)

<sup>186</sup> Eine adäquate Einschätzung der überarbeiteten Neuauflage 2009 gibt Patrick Florizoone: *James Ensor. The Complete Paintings*, in: *The Burlington Magazine*, Februar 2010, S. 112f. Zudem begründete Tricot 1985 zum 125. Geburtstag Ensors das „Ensoreanium“, das zunächst als Zentrum für Studien und Dokumentation intendiert war, in dessen Rahmen jedoch lediglich zwei Bände in den Jahren 1985 und 1995 mit Texten Tricots erschienen sind. (Vgl. Tricot 1985 und Tricot 1995.)

<sup>187</sup> Eine englischsprachige Zusammenfassung der Arbeit, die in der Übersetzung den Titel *Ensor, occasional Modernist. An Investigation into James Ensor's Artistic and Social Perspectives and the Interpretation of his Art* trägt, findet sich online: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/ensor-occasional-modernist> (letzter Zugriff: 28.12.2014).

etliche Katalogaufsätze zu Ausstellungen beschränken sich auf einen Überblick.<sup>188</sup> Die Autoren begnügen sich meist mit der Feststellung, Ensor habe durch seine hermetisch angelegte Bildsprache bewusst eine eindeutige Interpretation erschwert, wodurch seine Bilder Raum für eine Vielzahl von Interpretationen ließen. Zwar ist die Aussage nicht grundsätzlich falsch, doch rechtfertigt sie nicht das Fehlen der Auseinandersetzung mit diesen verschiedenen Deutungsmöglichkeiten.

Die meisten Werke Ensors befinden sich nach wie vor in seinem Heimatland. Das Antwerpener Museum besitzt mit achtunddreißig Gemälden und über fünfhundert Zeichnungen die weltweit größte Ensor-Sammlung.<sup>189</sup> Nach 1945 – und heute wieder – war das Museum auch in der Erforschung von Ensors Leben und Werk führend.<sup>190</sup> Museen außerhalb Belgiens besitzen im besten Fall ein oder zwei Werke Ensors. Mittlerweile befinden sich wichtige Werke wie *Der Einzug Christi in Brüssel im Jahr 1889* in den USA (J. Paul Getty Museum), sodass sich der Künstler auch dort als Forschungsgegenstand etabliert hat.<sup>191</sup> Richtet man den Blick auf Deutschland, ist festzustellen, dass heutzutage kein ausgeprägtes Interesse an der belgischen Kunst des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besteht. Bevor die deutsche Forschung sich im frühen 20. Jahrhundert genauer mit Ensor beschäftigte – zu nennen sind Herbert von Garvens-Garvensburg und Wilhelm Fraenger – fiel er einigen deutschsprachigen Künstlern auf, darunter Alfred Kubin, Paul Klee, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner und George Grosz.<sup>192</sup> In der deutschen Ensor-Forschung herrschten Heusinger von Waldegg zufolge bis in die 1960er Jahre Milieutheorie und Psychoanalyse vor.<sup>193</sup> Gustav Friedrich Hartlaub fand 1928 in persönlichen Krisen den Ausgangspunkt von Ensors Kreativität – eine These, die bis heute Zustimmung findet.<sup>194</sup> Herwig Todts kritisiert diesen gängigen Interpretationszugang, und hinterfragt aufgrund der humoristischen Wirkung zahlreicher Zeichnungen, welcher Anteil Gefühlen wie Frustration oder Angst bei der Entstehung solcher Werke überhaupt zukommen konnte.<sup>195</sup> Ebenso hinterfragt er die bequeme Interpretation der phantastischen und grotesken Werke Ensors aus der mittleren Schaffensphase als simple Gesellschaftskritik. Todts ist zuzustimmen, wenn er zunächst eine differenzierte Untersuchung der Ensorschen Ikonographie fordert, um bezüglich der politischen

---

<sup>188</sup> Ein Beispiel hierfür ist die Masterarbeit von Katherine Virginia Kula: *Me and my Circle. James Ensor in the Twentieth Century*, MA Univ. Maryland 2010. In der Einleitung, die einen guten Überblick über die Forschungsdefizite beim Spätwerk gibt, nimmt sich die Autorin vor, die Veränderungen in Ensors Stil und Farbgebung im 20. Jahrhundert mithilfe der historischen und der persönlichen Situation Ensors zu erklären. Im Hauptteil der Arbeit nennt sie einige Beispiele von Motiven, die Ensor im 20. Jahrhundert erneut aufgegriffen hat. Das Bildthema der Liebesgärten wird nur kurz erwähnt (S. 14). Die Autorin verlässt die ausgetretenen Pfade nicht, wenn sie qualitative Wertungen innerhalb des Spätwerks vornimmt und der Meinung ist, dass für Ensor die Musik im 20. Jahrhundert einen größeren Stellenwert einnahm als die Malerei. Der Hauptteil der Arbeit ist in Essayform verfasst, hat keine Struktur und trägt wenig zum Verständnis des Spätwerks bei.

<sup>189</sup> Kurz nach Ensors Tod verkauften die Erben große Teile seiner Besitztümer. Das Antwerpener Museum erwarb 1951 fünfhundert Zeichnungen, 1952 zahlreiche Schriftstücke und 1953 weitere Zeichnungen. (Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 16f.)

<sup>190</sup> Zu nennen sind Walter Vanbeselaere als Chefkurator 1949 bis 1973, dessen Assistent Marcel de Maeyer, der später eine Professur in Gent annahm, und zwei seiner ehemaligen Studierenden, Lydia Schoonbaert, die die Zeichnungen des Museums katalogisierte und mehrere Ensor-Ausstellungen kuratierte, und Herwig Todts, derzeit Kurator am Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. (Vgl. ebd., S. 6.)

<sup>191</sup> Der erste Ankauf eines amerikanischen Museums war Ensors *Versuchung des Heiligen Antonius* (1887) durch das MoMA 1940. 1951 fand dort die erste amerikanische Retrospektive statt. (Vgl. Kat. Ausst. New York 2009, S. 6.) Zu Ensors Werken in amerikanischen Sammlungen vgl. Levine 2007.

<sup>192</sup> Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 15. Die erste deutsche Ensor-Ausstellung fand 1927 in Hannover statt. (Vgl. Kat. Ausst. Hannover 1927.)

<sup>193</sup> Zu nennen wären hier Herbert von Garvens-Garvensburgs milieutheoretischer Zugang (1913) und Gustav Friedrich Hartlaubs psychoanalytischer Zugang (1928). (Vgl. Heusinger von Waldegg 2008.)

<sup>194</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>195</sup> Vgl. Todts 2008a, S. 80.

und gesellschaftlichen Aussagen dieser Werke Konklusionen zu ziehen.<sup>196</sup> Leider ist der Biographismus noch immer eine weit verbreitete Zugangsweise zum Ensorschen Werk. Dies bemängelt auch Eva Linhart, die in ihrer Studie über Ensors Christusbildungen beobachtet, dass „dem Thema der Verkennung bislang der Stellenwert einer biographischen Faktizität zugesprochen [wurde], wobei die Gleichsetzung [Ensors] mit Christus eine Reaktion darauf“ darstellt.<sup>197</sup> Linhart findet die Antwort auf die Frage, wieso Ensor den leidenden Christus als Identifikationsfigur wählt, nicht in einer persönlichen Leidenssituation, sondern in einer bewussten Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Genieästhetik.

Der Höhepunkt der Biographismen, Herman Theo Piron's psychoanalytische Studie von 1968, wurde von der nachfolgenden Literatur zum Teil unhinterfragt übernommen.<sup>198</sup> Piron konstatiert in Ensors Kunst Frauenhass und Kastrationsangst.<sup>199</sup> Letztere wird auf Ensors Versagen, eine Familie zu gründen und einen eigenen Lebensunterhalt zu verdienen, zurückgeführt, was zugleich das Einsetzen des angeblichen kreativen Verfalls begünstigt habe.<sup>200</sup> Dieser setzt laut Piron mit dem Tod des Vaters ein, an dem sich Ensor aufgrund des geheimen Wunsches nach seinem Ableben schuldig gefühlt habe.<sup>201</sup>

Nicht nur werden die Werke Ensors überwiegend biographisch interpretiert, sondern umgekehrt wird auch der Versuch einer Persönlichkeitskonstruktion aus der Werkinterpretation unternommen. Susan M. Canning legt beispielsweise *Die Versuchung des Heiligen Antonius* von 1887 als Hinweis auf Ensors unterdrückte Sexualität aus.<sup>202</sup> Die allgemeine Begeisterung für das Antonius-Thema im 19. Jahrhundert, die nicht zuletzt durch Gustave Flauberts unter Künstlern äußerst populäres Werk *Die Versuchung des Heiligen Antonius* evoziert wurde, unterminiert jedoch Erklärungsmuster dieser Art, die nicht nur banal sind, sondern ebenso zu bedenklichen Fehlschlüssen führen können und dem Künstler Kontrollverlust unterstellen.

Ensor wurde gelegentlich auch mit der „Outsider Art“ in Verbindung gebracht – gemeint ist mit diesem Begriff von Roger Cardinal die Kunst psychisch erkrankter Menschen, die von Hans Prinzhorn als „Bildnerei der Geisteskranken“, von Jean Dubuffet als „Art brut“, von Leo Navratil als „zustandsgebundene Kunst“ und von anderen Autoren als „Self-taught Art“, „Raw Art“, „Vernacular Art“, „Visionary Art“, „Folk Art“ oder „Deviant Kunst“ bezeichnet wurde.<sup>203</sup> Max Hollein scheint im Katalog zur Frankfurter Ausstellung 2010 davon auszugehen, dass Outsider Artists tatsächlich nicht nur außerhalb des Kunstmarkts und seinen Regeln, sondern auch außerhalb der Gesellschaft, in ihrer je eigenen Welt leben.<sup>204</sup> Gottfried Boehm entkräftet in seinem Aufsatz *Die Kraft der Bilder. Die Kunst von ‚Geisteskranken‘ und der Bilddiskurs* für einen 2002 erschienenen Sammelband zur Heidelberger Sammlung Prinzhorn, die Werke aus den Jahren 1890 bis 1920 umfasst<sup>205</sup>, die „Legende ihrer absoluten Spontaneität“.<sup>206</sup> Auch Outsider Artists

---

<sup>196</sup> Vgl. ebd., S. 109.

<sup>197</sup> Linhart 2000, S. 7.

<sup>198</sup> Herman Theo Piron: *Ensor, een psychoanalytische studie*, Antwerpen 1968 (Zugl. Univ. Diss. Utrecht 1968).

<sup>199</sup> Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 150.

<sup>200</sup> Vgl. Lesko 1985, S. 146, die den Ansatz als unzureichend kritisiert.

<sup>201</sup> Vgl. Min 2008, S. 101, der Piron zustimmt.

<sup>202</sup> XT 288. Vgl. Canning 1993, S. 50.

<sup>203</sup> Vgl. Weinhart 2010, S. 15. Zum aktuellen Interesse an der Outsider Art vgl. Veit Loers: *Herausgetreten aus dem Schatten der Avantgarde*, in: *Kunstzeitung*, Nr. 203, Juli 2013, S. 1.

<sup>204</sup> Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 2010, S. 9.

<sup>205</sup> Der Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn sammelte 1919-21 über 5000 Arbeiten von etwa vierzig Patienten psychiatrischer Anstalten aus Deutschland und Europa. (Vgl. Schmidt 1962, S. IX.) Prinzhorn verfasste 1922 das Werk „Bildnerei der Geisteskranken“, das Boehm als Klassiker der Kulturwissenschaft bezeichnet, über dessen Rezeption unter zeitgenössischen Künstlern jedoch wenig bekannt ist. (Vgl. Boehm 2002, S. 1 und Kiesel 2002, S. 11.)

<sup>206</sup> „Ein Mythos ist dabei zu entzaubern, dem auch Prinzhorn anhing: der einer schlechthinnigen Ursprünglichkeit dieser Werke, Eruptionen gleichsam aus einer verborgenen und unberührten Magmaschicht der menschlichen Natur. Wie

verhalten sich in ihrer Kunst in irgendeiner Form zur Gesellschaft, nicht selten ist die Kunst Reaktion auf ihre Umgebung. Charakteristika, die Weinhart anführt, treffen auf viele Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts zu:

„Das Denken jenseits der Norm und die phantastischen Werke, die es entstehen lässt, faszinieren den Menschen ebenso wie die Unabhängigkeit des Künstlers jenseits der Akademie, der außerhalb des offiziellen Kunstbetriebs und seiner Gesetze arbeitet.“<sup>207</sup>

Von Künstlern wurde die Outsider Art im Zusammenhang des Interesses am „Wilden und Naiven in der europäischen Volkskunst und in der Kunst der ‚Primitiven‘“ entdeckt.<sup>208</sup> Manche Charakteristika der Outsider Art treffen in der Tat auf Ensors Kunst und Persönlichkeit zu, sodass man ein Auge zudrücken möchte, wenn dieser Künstler, der allenfalls hochsensibel ist – und damit nicht „krank“ ist, sondern anders wahrnimmt als Normalsensible –, damit in Verbindung gebracht wird. Dies geschieht auf zwei verschiedenen Ebenen. Zum einen stufen ihn manche Autoren selbst als Outsider Artist, als geisteskranken Mensch mit künstlerischer Betätigung, ein. Zum anderen wird seine Kunst – und gemeint ist das Werk der mittleren Schaffensphase – als Vergleichsbeispiel angeführt. Georg Schmidt geht 1962 in der folgenden Einschätzung Ensors von einer doppelt falschen Prämisse aus. Zum einen ist im Bezug auf Kunst ein rationaler Umgang mit der Realität nicht notwendig, zum anderen wird Ensors Geisteszustand falsch bewertet:

„Im Geisteskranken endlich ist die rationale Bewältigung der Wirklichkeit gestört. Es ist dies geradezu die Definition des Geisteskranken. [...] Unter den unzähligen zeichnenden und malenden Geisteskranken sind die meisten künstlerisch höchst kümmerlich begabt und die starken Begabungen genauso selten wie auf jedem anderen Gebiete der künstlerischen Betätigung. Trotzdem ist in den weitaus häufigsten Fällen die Krankheit der auslösende, der rational enthemmende und der emotional antreibende Faktor der künstlerischen Betätigung der Geisteskranken. [...] Vincent van Gogh gehört nicht hierher, denn seine Krankheit hat sein geistiges Verhältnis zur Wirklichkeit in gar keiner Weise gestört oder auch nur verändert. Auch James Ensor nicht, bei dem umgekehrt eine Störung von Anfang an dagewesen oder doch sehr früh schon eingetreten ist.“<sup>209</sup>

Andreas Marneros referiert 2002 eine Liste von Künstlern, die Felix Post 1994 erstellt hat. Er unterscheidet darin Künstler mit keiner, einer leichten, einer ausgeprägten und einer schweren psychopathologischen Störung. Zur letzten Kategorie werden neben Ensor auch Cézanne, Courbet, Epstein, Friedrich, Gauguin, John, Kandinsky, Kokoschka, Modigliani, Munch, Picasso, Rivera, Rossetti, Sickert, Turner, Utrillo und Van Gogh gezählt.<sup>210</sup> Der Autor nennt eine weitere Liste, auf der Ensors Name nicht auftaucht. Es nicht nachvollziehbar, dass Marneros sich mit diesen Listen einverstanden zeigt und meint, sie können noch ergänzt werden. Ohne näher auf die Methoden einzugehen, gesteht er lediglich ein, dass „eine retrospektive psychiatrische Diagnosestellung Jahre, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte nach dem Tod einer Person

---

depraviert und ungebildet ihre Urheber zum Teil auch waren, ein genauerer Blick zeigt, dass sie ihre historische Umwelt, die des autoritären Wilhelminismus ebenso mitgebracht haben, wie mehr oder weniger entwickelten Zeitgeschmack oder Rudimente eines Zeichenunterrichts oder der Kunstkenntnis.“ (Boehm 2002, S. 3.)

<sup>207</sup> Weinhart 2010, S. 16.

<sup>208</sup> Thomas 2010, S. 85. Vgl. auch ebd., S. 86: „Während für die Expressionisten die Auseinandersetzung mit der Kunst Afrikas und Ozeaniens als Katalysator für die Befreiung von den einengenden akademischen Konventionen wirkt, führt sie die Begegnung mit den Zeichnungen der psychisch Kranken in die erstmals von Sigmund Freud aufgespürten Regionen des Unbewussten.“

<sup>209</sup> Schmidt 1962, S. 56.

<sup>210</sup> Vgl. Marneros 2002, S. 111. Bezüglich der Grundstrukturen schizophrener Bildproduktion vgl. Thomas Fuchs: *Homo pictor. Anthropologische und psychopathologische Aspekte bildnerischen Ausdrucks*, in: Thomas Fuchs, Inge Jádi, Bettina Brand-Clausen und Christoph Mundt (Hg.): *Wahn Welt Bild – Die Sammlung Prinzhorn*. Beiträge zur Museumseröffnung, Heidelberger Jahrbücher XLVI 2002, Berlin/Heidelberg 2002, S. 92-106.

problematisch“ sei.<sup>211</sup> Ensor und anderen modernen Künstlern retrospektiv psychische Erkrankungen zu unterstellen – und dies augenscheinlich aufgrund ihrer Kunstwerke oder allenfalls biographischer Bruchstücke – kommt nationalsozialistischen Diffamierungsmethoden wie dem Konzept und der Ausstellung „Entartete Kunst“ nahe, die sich gegen alle Werke der Kunst der Moderne richtete. Marcel Réja, der „Entdecker“ der Outsider Art, *vergleicht* deren (heterogene) Werke lediglich mit Fra Angelico, Callot und auch Ensor.<sup>212</sup> Gustav Friedrich Hartlaub sah 1928 im Katalog zur Mannheimer Ausstellung, so Heusinger von Waldegg, „Ensors kreatives Potential in der Nachbarschaft ursprünglicher künstlerischer Hervorbringungen, wie der Kunst der Geisteskranken“ und macht „in psychischen Konflikten die eigentliche Ursache eines Wandels in seiner Kunst“ aus, bringt also zwei augenscheinlich voneinander unabhängige Thesen unnötigerweise in Verbindung.<sup>213</sup>

Man bewegt sich in der retrospektiven Zuordnung von Künstlern des 19. Jahrhunderts zur Outsider Art auf dünnem Eis. Auch eine falsche Einschätzung des Phänomens der Dekadenz und des Geniediskurses, die These, dass Genie und Wahnsinn nah beieinander liegen, können zu Fehlannahmen über Fin de Siècle-Künstler führen.<sup>214</sup> Die Nervosität des Dekadentismus – auch als Vorläufer des Symbolismus – war eine reflektierte, selbst-bewusste und nicht zuletzt ästhetizistische Einstellung. Sensibilität und Übertreibung bis ins Krankhafte wurden bewusst kultiviert. Ensor selbst vergleicht sich in einem Brief mit dem genialen aber erfolglosen Maler Claude Lantier aus Zolas *Das Werk*, dem von einem Epigonen übel mitgespielt wird.<sup>215</sup> Den Eindruck eines reflektiert-verwirrten Geisteszustandes erweckt zum Beispiel Poes Ich-Erzähler in der Erzählung *Eleonora*:

„Die Leute haben mich verrückt genannt, doch noch ist die Frage nicht entschieden, ob Wahnsinn die erhabenste Intelligenz ist oder nicht – ob nicht viel, das großartig ist – ob nicht alles, was tiefgründig ist – einer Krankheit des Denkens entspringt – *Launen* des Geistes, die sich auf Kosten des allgemeinen Intellekts zu Höherem emporschwingen.“<sup>216</sup>

Den Dekadentisten ebenso wie den Outsider Artists wird ein authentischeres Verhältnis zur Welt angedichtet, das dem von Kindern gleichkomme. In diesem Sinne meint Baudelaire in der Einleitung seiner Übersetzung von De Quinceys *Suspiria*, das Genie sei nichts anderes als „die deutlich ausformulierte Kindheit“.<sup>217</sup> Selbst die anti-traditionalistische Gruppe der italienischen Futuristen spricht sich in ihrem *Technischen Manifest* von 1910 noch eine solche Authentizität zu:

„Ihr haltet uns für verrückt. Wir sind aber die Primitiven einer neuen, völlig verwandelten Sensibilität.“<sup>218</sup>

Ensor ist kein Outsider Artist, weil er keine psychische Erkrankung hatte. Persönliche Konflikte verarbeitet er in seiner Kunst und transformiert, wie Pfeiffer feststellt, „in höchst produktiver Weise [...] etwas Persönliches in etwas Universales.“<sup>219</sup> Es findet allenfalls eine Form der

---

<sup>211</sup> Marneros 2002, S. 115.

<sup>212</sup> Vgl. Rapetti 2005, S. 295.

<sup>213</sup> Heusinger von Waldegg 2008, S. 15.

<sup>214</sup> Vgl. über den Zusammenhang von Geniebegriff und Psyche Löhr 2003, S. 121.

<sup>215</sup> Vgl. zu dem Roman u.a. Victor I. Stoichita: *Das Werk, der Kopf, der Bauch*, in: Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer (Hg.): *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, Berlin/Zürich 2013, S. 175-193. Weitere Literaturangaben ebd., Anm. 2, S. 175.

<sup>216</sup> Edgar Allan Poe: *Eleonora* (1842), in: Ders.: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, hg. von Hervey Allen, New York 1938 (1965), S. 649, zit. nach: Kupfer 1996, S. 149.

<sup>217</sup> „In der kindlichen Seele gibt es keine Trennung zwischen der Subjektivität und der Welt, die sie umgibt.“ (Teruo Inoue: *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après Les Paradis Artificiels et Les Fleurs du Mal*, Tokio 1977, zit. nach: Kupfer 1996, S. 159.)

<sup>218</sup> *Technisches Manifest* (1910), zitiert nach: Löhr 2003, S. 121.

<sup>219</sup> Pfeiffer 2005, S. 23.

Aneignung der eigenen Psyche statt. Grell wirkendes Kolorit und ungewohnte Bildmotive wie Masken – die auch in der Outsider Art zu finden sind<sup>220</sup> – und Skelette sind nicht der Ausdruck eines kranken Geistes, sondern entstehen in einem langjährigen Prozess der Verfeinerung, Konkretisierung und Ausdruckssteigerung.

Nicht nur sind derlei biographistische Herangehensweisen problematisch und oft wenig produktiv, auch mangelt es der Ensor-Forschung an quellenbasiertem Zugang. Ein prägnantes Beispiel dafür, wie hartnäckig manche Hypothesen durch die Literatur mäandern, ist Ensors Reiseverhalten. Einige Autoren gehen davon aus, dass er Ostende im 20. Jahrhundert nicht verließ.<sup>221</sup> Es ist wahr, dass Ensor verhältnismäßig wenige Auslandsreisen unternahm. Ab dem 20. Jahrhundert übernimmt er die Haushaltsführung, die Vermietung der Appartements und die Geschäftsführung des Souvenirladens, und kann daher in den Sommermonaten während der Saison kaum verreisen. Auslandsreisen während der Wintermonate waren beschwerlich, auch wenn die Zugfahrt nach Paris nur wenige Stunden betrug und London leicht mit dem Schiff und einer kurzen Zugfahrt zu erreichen war.<sup>222</sup> Innerhalb Belgiens jedoch ist Ensor häufig unterwegs, um Ausstellungen anzuschauen, eigene Ausstellungen zu bestücken und zu eröffnen, um Freunde zu besuchen oder bei seinem Drucker nach dem Rechten zu sehen.<sup>223</sup> Von Dezember 1885 bis März 1886, und erneut im Winter 1887/88, leben Ensor, seine Mutter, Schwester und Tante beispielsweise vorübergehend in Brüssel.<sup>224</sup> Neben den vielen inländischen Reisen, vor allem innerhalb Flanderns, sind Aufenthalte in die Niederlande, Paris und Lille durch Quellen überliefert.<sup>225</sup> An ferneren Zielen wie Spanien und Venedig bekundete Ensor immerhin

---

<sup>220</sup> Vgl. De Bluë 1993, S. 125.

<sup>221</sup> So etwa Haftmann: „1860 in Ostende geboren, bezog er mit siebzehn Jahren die Akademie in Brüssel, kehrte aber mit neunzehn Jahren wieder nach Ostende zurück und rührte sich sein ganzes Leben nicht mehr aus der gespenstisch bourgeoisen Welt Ostendes heraus. Mit zwanzig Jahren war er ein fertiges Malgenie.“ (Haftmann 1954, S. 89f.) Auch Leskos Bezeichnung Ensors als „armchair traveler“ – in Analogie zu Huysmans’ Des Esseintes – scheint übertrieben. (Vgl. Lesko 1985, S. 4.)

<sup>222</sup> Vgl. auch ebd., S. 83.

<sup>223</sup> Vgl. Hostyn 2008, S. 73.

<sup>224</sup> Vgl. Ollinger-Zinque 2002, S. 173.

<sup>225</sup> Die meisten Biographen stützen sich noch immer auf die erste Ensor-Biographie von Émile Verhaeren aus dem Jahr 1908, in der bezüglich der Reisen zu lesen ist: „Ses voyages furent très rares. En 1892 il ne s’attarda que quatre jours à Londres; il fut à deux ou trois reprises à Paris; il se divertit dans un voyage en Hollande avec son ami Vogels, et les musées d’Amsterdam et de Haarlem le retièrent longtemps entre leurs murs.“ (Verhaeren 1908, S. 86, zit. nach: Schoonbaert 1969, Anm. 4, S. 265. Die Angaben wurden auch von Grégoire Le Roy 1922 übernommen.) Die erwähnte Hollandreise fand im Jahr 1883 statt. Ensor besuchte mit Guillaume Vogels und Charles-Louis Bellis (Kat. Ausst. New York 2009, S. 197) oder Hubert Bellis (Min 2008, S. 67) das Rijksmuseum und das Rembrandthaus in Amsterdam und das Frans Hals-Museum in Haarlem. Min zufolge wollten sie in Amsterdam vor allem die Werke der Brüder Maris, der Haager Schule und natürlich Rembrandts sehen. (Vgl. ebd.) Hostyn gibt an, Ensor habe Rijksmuseum und Rembrandthaus besucht. (Norbert Hostyn, in: Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 13.) Im November 1883 besichtigte er nach eigenen Angaben in Frankreich das Museum im Lille, wo er die Bilder von Goya, Jordaens und Courbet bewunderte. (Vgl. James Ensor, Brief an Darío de Regoyos, Ende 1884, in: Lettres 1999a, S. 153ff.) Im selben Jahr fuhr Ensor gemeinsam mit dem niederländischen Maler Jan Toorop nach Paris. (Vgl. De Bodt/Todts 2011, S. 58. Vgl. zu Ensor und Toorop Todts 2011, S. 21f. und 32f.) 1887 unternahm er eine weitere nachgewiesene Reise durch die Niederlande. Er hielt sich dort hauptsächlich in der Gemeinde Tholen in der Provinz Zeeland auf. Seine Zeichnungen bezeugen ein Interesse an der lokalen Architektur. (Vgl. Tricot 2009, S. 66.) Bei dieser Reise handelt es sich um den von Paul Desmeth 1926 erwähnten Ausflug nach Zeeland mit Eugène Demolder, der Ensor zu den drei graphischen Arbeiten mit dem Titel *Fridolin und Gragapança von Yperdamme* anregte (Abb. 79). Vgl. zu dieser Reise und den dort entstandenen Arbeiten De Bodt/Todts 2011. 1889 besichtigte Ensor möglicherweise, als er sich eventuell für einige Tage in Paris aufhielt, den Louvre sowie die Schlösser von Versailles und Fontainebleau. (Vgl. Jean Plasschaert, *Essai biographique*, in: Kat. Ausst. Brüssel 1999, S. 335, nach: ebd., S. 73.) Am 24. Februar 1896 nahm Ensor an einem Bankett zu Ehren Verhaerens an der Place de la Sorbonne in Paris teil. Die Zeitung *Le Coq rouge* berichtet über das Festmahl: *Le Coq rouge*, 1. Jg., Nr. 11/12, März/April 1896, S. 505ff. (Vgl. Tricot 2009, S. 127.) Am 13. Oktober 1910 schreibt er an Emma Lambotte aus Rotterdam, dass er am selben Abend im Hôtel du Progrès in Antwerpen einchecken und sie am darauffolgenden Tag in Brüssel sehen werde. (Vgl. James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 13.10.1910, in: Lettres 1999b, S. 235.) 1932 reiste er mit seiner Nichte zur Vernissage seiner Retrospektive im Pariser Jeu de Paume. Die Ausstellung dauerte vom 10.6.-10.7.1932. Min zufolge war dies Ensors letzte Auslandsreise. (Vgl. Min 2008, S. 281.)



Interesse.<sup>226</sup> Häufig finden sich in der Ensor-Literatur Angaben über angebliche Reisen, von denen es keinerlei Nachweise gibt. Ein Beispiel: Die „berühmte“ London-Reise der 1880er Jahre. Robert Hoozee klärt auf, dass es sich bei der Aussage aller Ensor-Biographen, der Maler sei mit Guillaume Vogels 1886 oder 1887 nach London gereist – um Werke von Turner im Original zu studieren – um die unhinterfragt übernommene *stilgeschichtliche* Vermutung Walther Vanbeselaeres aus dem Jahr 1951 handelt, Ensor sei *aller Wahrscheinlichkeit nach* mit Vogels nach London gereist, und dies sei *vermutlich* 1886 oder 1887 erfolgt.<sup>227</sup> Tricot siedelt Ensor des Weiteren 1905 ohne Quellenangaben – und hierin liegt ein wesentliches Problem der Ensor-Forschung – in Großbritannien an, um das Erbe der Großmutter zu regeln, doch eine Briefstelle von November verrät zumindest, dass Ensor den Sommer über das Haus bis auf einen Ausflug nach Nieuport nicht verlassen hat.<sup>228</sup>

Überzeugender und fruchtbarer geht Norbert Hostyn, ehemaliger Leiter des Ensor-Forschungszentrums am Mu.ZEE Ostende, an die Sache heran. In einem Aufsatz setzt er sich anhand von vielfältigen Quellen mit Leben und Kunst James Ensors im gesamten Jahr 1906 auseinander und weist unter anderem nach, wann sich Ensor wo aufhielt:

„Den Februar 1906 verbringt Ensor in Brüssel. Er logiert wie immer im Hôtel de Wavre am Luxemburgplein.<sup>229</sup> Am 19. Februar ist er mit Emma Lambotte in Leuven, wo sie die Ausstellung der Tafelrunde besuchen. Etwa Mitte März 1906 ist Ensor in Lüttich. Er besucht das Museum, wo er sein Bild ‚Stilleven met groenten‘ bewundern kann, das er vor kurzem für 3.500 Franken an die Stadt Lüttich verkauft hat. [...] Nach der Rückkehr von der Reise nach Lüttich will Ensor sich nach eigenen Aussagen die folgenden Monate in Ostende aufhalten. Aber bereits um den 12. April herum reist er erneut für einige Tage nach Brüssel. Danach aber hält er sich, soweit wir wissen, bis zu einem Besuch des Salons in Gent, kurz vor dem 20. August, ständig in Ostende auf. Was er auf dem Salon sieht, gefällt Ensor nicht: Es gab nicht einmal zwanzig gute Werke, schreibt er. Eine gute Woche später schaut er sich den Salon jedoch erneut an. Sein nächster Ausflug findet nach Ende der Saison im Oktober statt: Ausbezahlen der Lieferanten und Abrechnung mit dem Hauseigentümer... Er fährt nach Brüssel, Antwerpen, Lüttich, Mons und Frameries. In Lüttich besucht er einen Freund namens Jeunehomme. In Cointe sieht er sich Atelierwohnungen an. In Frameries besucht er eine Ausstellung ‚L’art et le peuple‘, die zu seinem Erstaunen gut war. Dort finden sich unter anderem Werke von Carrière, Willette und Chéret.<sup>230</sup> In Brüssel nimmt er an einer Zusammenkunft der ‚Société des Peintres-Graveurs‘ teil. Ende Oktober kehrt er zurück zu den Seinen nach Ostende.“<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> 1884 wäre Ensor nach eigenen Angaben gern nach Spanien gereist, um sich die Werke von Velázquez anzusehen. Seinen spanischen Freund Darío de Regoyos fragt er in einem Brief nach den Kosten einer solchen Reise und gibt an, sie aus den potentiellen Verkaufserlösen bei den XX finanzieren zu wollen. (Vgl. James Ensor, Brief an Darío de Regoyos von Dezember 1884, in: Lettres 1999a, S. 153f.) Dies zeigt, dass zumindest der junge Ensor an Reisen in andere Länder interessiert ist und den Originalgemälden mancher Künstler einen besonderen Wert beimisst. Im Juli 1914 schreibt Ensor Emma Lambotte, dass er wegen familiärer Sorgen auf eine Reise nach Venedig verzichten muss. (Vgl. James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 17.7.1914, in: Lettres 1999b, S. 312f.) Es ist schwer einzuschätzen, ob er die Möglichkeit einer Italienreise tatsächlich in Betracht zieht.

<sup>227</sup> Vgl. Hoozee 2009, S. 107 und Walther Vanbeselaere, in: Kat. Ausst. Antwerpen 1951, S. 15. Hoozee ist jedoch inkonsequent, wenn er die Vermutung aufstellt, dass es aufgrund Ensors englischer Wurzeln und der guten Fähranbindung nach Großbritannien wahrscheinlich war, dass er London besucht habe. Selbst die jüngste Ensor-Biographie, die Eric Min 2008 verfasste, verbreitet diese Fehlinformation weiter und behauptet, Ensor sei 1886 mit Guillaume Vogels und Willy Schlobach nach London gereist, um hauptsächlich Turners Werke im Original zu studieren. (Vgl. Min 2008, S. 96.)

<sup>228</sup> Vgl. Tricot 2009, S. 156 und James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 26.11.1905, in: Lettres 1999b, S. 85. Werman behauptet ebenfalls ohne Angabe von Quellen, Ensor sei nach dem Tod seines Vaters, also 1887, für vier Tage zu seiner Großmutter nach London gereist, die ihn höflich aber kühl empfangen habe. (Vgl. Nahum 2007, S. 98.)

<sup>229</sup> Vgl. auch Xavier Tricot, in: Lettres 1999, Anm. 1, S. 54 und Tricot 2009, S. 166.

<sup>230</sup> „Ich habe Brüssel, Antwerpen, Mons und Frameries gesehen. In dieser kleinen Stadt, die ziemlich langweilig und hässlich ist, war eine sehr interessante Ausstellung mit Gemälden, Skulpturen und Radierungen bekannter Meister: Carrière, Meunier, Rops, Willette, Chéret etc. etc. und den belgischen Malern Frédéric, Laermans, Claus, Smits etc. etc.“ (James Ensor, Brief an Edgar Picard vom 1.11.1906, in: Lettres 1999a, S. 552.)

<sup>231</sup> Hostyn 2008, S. 73f. Ausgerechnet im Jahr 1906, in dem Ensor so viele Inlandsreisen unternahm, schreibt er – möglicherweise bezogen auf längere Fernreisen: „Ich bevorzuge es, in meiner Umgebung zu bleiben und Reisen ängstigen mich ein wenig.“ (James Ensor, Brief an Armand Rassenfosse vom 17.5.1906, in: Lettres 1999a, S. 632.)

Der Exkurs über Ensors Reiseverhalten und dessen Rezeption wurde nicht grundlos gemacht, beantwortet er doch eine der zentralen Fragen, die an Ensor als Künstler gestellt werden: Wie isoliert ist Ensor von der Kunst- und Außenwelt? Wie viel „Outsider“ steckt in ihm? Phasen der gewählten Isolation wechseln sich bei Ensor ab mit der aktiven Pflege sozialer Kontakte per Post und vor Ort. Seine Lebensumstände beeinflussen die Kunstproduktion (nicht aber die Bildmotive).

Ein weiterer Autor, der hervorzuheben ist, ist Patrick Florizoone, der ein Ensor-Archiv angelegt und einige Texte über den Künstler verfasst hat, beispielweise einen Aufsatz über Ensors Verhältnis zur Vivisektion und eine Monographie über das *Strandbad von Ostende* (Abb. 105).<sup>232</sup> Geert van der Snickt hat in seiner 2012 verteidigten Dissertation die Ergebnisse naturwissenschaftlicher Untersuchungen von fünfundsechzig Ensor-Gemälden präsentiert, von denen allerdings nur dreizehn nach 1900 entstanden sind.<sup>233</sup> Es ging darum, die anorganischen Pigmente in Ensors Gemälden zu identifizieren, die Pigmente in unterschiedlichen Werkphasen zu unterscheiden und einen Zusammenhang zwischen einem Wechsel der Pigmente und einer Veränderung im Kolorit herzustellen.<sup>234</sup> Van der Snickt konnte herausfinden, dass Ensor zu einem späteren Zeitpunkt seiner Karriere bessere und teurere Materialien in Brüssel gekauft hat, und dass er seine Malfarben teilweise ersetzen musste, um seinen Wandel in Kolorit und Stil vollziehen zu können.<sup>235</sup> 2013 startete im Antwerpener Museum das *Ensor Research Project*, das mithilfe naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden zunächst den Fokus auf Ensors Realisationsprozess in den Gemälden legt.<sup>236</sup> Doch was die naturwissenschaftliche Analyse der Werke in dem Forschungsprojekt auch ergeben mag, es wird den Interpretationen in dieser Arbeit – die ohnehin auf spätere Arbeiten fokussieren – nicht widersprechen, sondern sie ergänzen, da eben keine Kohärenz bei Ensor konstatiert werden darf. Manches ist ohnehin augenscheinlich, so ist etwa mit Unterzeichnungen in abstrakten hellen Kompositionen, die viele Stellen freilassen, nicht zu rechnen.

Hervorzuheben ist auch die Aufarbeitung eines Hauptwerks, der 2006 vom Art Institute Chicago erworbenen Zeichnung *Versuchung des Hl. Antonius*, die aus 51 Einzelblättern besteht und die Ensor-Forschung vor besondere Herausforderungen stellt.<sup>237</sup> Die Ergebnisse wurden 2014 in einer Ausstellung samt Katalog präsentiert. Innovativ ist die Onlineausgabe des Ausstellungskatalogs, die das Medium sinnvoll nutzt.<sup>238</sup> Die Texte, unter anderem von Susan Canning, stellen auch die zahlreichen Querverbindungen zu Ensors eigenen Bildmotiven heraus. Einen anderen aussichtsreichen Zugang zu Ensors Werk – die Einordnung seiner Vorbilder aus Kunst und Literatur sowie den gewinnversprechenden Vergleich mit sowohl alten Meistern als

---

<sup>232</sup> Vgl. Florizoone 1994 und Florizoone 1996.

<sup>233</sup> Vgl. Van der Snickt 2012, S. 97. Auch er nennt das Problem, dass die meisten Arbeiten aus dem Spätwerk in Privatsammlungen sind. Eine Kurzfassung der Ergebnisse findet sich bei Van der Snickt/Janssens 2009. Die einzigen Vorläufer in der naturwissenschaftlichen Erforschung von Ensors Arbeiten sind der Konservierungsbericht zum *Einzug Christi* im Getty Museum und die Untersuchung von sechs Gemälden aus dem Kröller-Müller-Museum in der Masterarbeit Mireille Engels in Limburg. (Vgl. Mark Leonard und Louise Lippincott: *James Ensor's Christ's Entry into Brussels in 1889. Technical Analysis, Restoration, and Reinterpretation*, in: *Art Journal*, Sommer 1995, Bd. 54, Nr. 2, S. 18-27 und Van der Snickt 2012, S. 21.)

<sup>234</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>235</sup> Vgl. ebd., S. 110 und 117.

<sup>236</sup> Auf der Website des Museums werden die Zwischenergebnisse regelmäßig in bebilderten Kurzartikeln veröffentlicht, beispielweise: *Ensor's scratching technique*, *Still-life superimposed on a study of a semi-nude male*, *Ensor on varnis*, *Ensor in false colour*, *Lead white and zinc white*, *From self portrait to painting skeleton* und *Background information and keywords*. (Vgl. <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/news>) Die Tagung *Ensor's Creative Process: Technique, Concept, Image* am 20.11.2015 in Antwerpen wird weitere Forschungsbeiträge der internationalen Ensor-Forschung vorstellen.

<sup>237</sup> Abb. in Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 222. Bleistift und Farbstift auf Papier, 68 zusammengefügte Einzelblätter, 178 x 157,5 cm, The Art Institute of Chicago.

<sup>238</sup> <https://publications.artic.edu/ensor/reader/temptationstanthony#section/289>.

auch zeitgleich schaffenden Avantgarde-Künstlern – hat sich die Forschung bisher nicht zu Nutze gemacht.<sup>239</sup> Todts stellt diesbezüglich fest, dass bereits seit Ensors Beteiligung an XX-Ausstellungen in den 1880er Jahren „Besserwisser, Bewunderer und Forscher“ verschiedenste Künstler aller Epochen anführten, die Ensor imitiert oder zitiert habe, dass aber bisher keine Bemühungen um eine systematische und kritische Analyse der Zusammenhänge zwischen Ensors Kopien, seinen Schriften und seiner Kunst allgemein angestellt wurden.<sup>240</sup> Zwar wurden mittlerweile zahlreiche direkte Bildvorlagen von alten Meistern sowie Zeitgenossen Ensors für einzelne Kompositionen oder Einzelfiguren – hauptsächlich im graphischen Œuvre – identifiziert<sup>241</sup>, eine umfassende Einschätzung von Ensors Umgang mit der Kunstgeschichte hat hingegen noch nicht stattgefunden und soll in der vorliegenden Arbeit nachgeholt werden.

Sind Ensors Werke aus der mittleren Schaffensphase durch Ausstellungen und Publikationen gut bekannt, verhält es sich mit seinem Spätwerk anders. Es mag paradox erscheinen, dass der der Öffentlichkeit sowie einem Großteil der Wissenschaftsgemeinde noch immer als „Maler der Masken“ geläufige Ensor<sup>242</sup> vor 1900 nur fünfzig Arbeiten geschaffen hat, die Masken darstellen, dass aber in seiner weitgehend unbekanntem Produktion nach 1900 fast die Hälfte aller Werke Masken zeigen.<sup>243</sup>

Für die schlechte Erforschung des Spätwerks sind drei Gründe zu nennen. Erstens werden von Fehlannahmen Fehlurteile abgeleitet. Viele Autoren gehen fälschlicherweise davon aus, Ensor habe in den späten 1920er und in den 1930er und 1940er Jahren wenig bis gar nicht gemalt. René Lyr deklariert, Ensor habe nach 1910 nicht mehr gemalt<sup>244</sup> und Walther Vanbeselaere behauptet 1963, dass Ensors Werk „nicht umfangreich“ sei.<sup>245</sup> Karl-Egon Vester meint, ab 1900 sei Ensors „malerische Produktivität stark zurück[gegangen]“ und im Alter habe er sich Literatur und Musik zugewandt.<sup>246</sup> Gisèle Ollinger-Zinque konstatiert noch 1999, sieben Jahre nach Erstpublikation des Werkkatalogs, dass Ensor im Februar 1939 seine letzten Bilder vollendete.<sup>247</sup> Der Werkkatalog beweist, dass Ensor bis 1941 malt, und auch der Künstler selbst hebt in Briefen seine andauernde Produktivität hervor.<sup>248</sup> Auch die komplette Vernachlässigung des Spätwerks –

---

<sup>239</sup> Auch der Katalog zur Antwerpener Ausstellung *Goya Redon Ensor. Grotesque Paintings and Drawings* bringt hier keinen Erkenntnisgewinn, da in den Texten keine Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen den drei Künstlern herausgearbeitet werden. Abbildungen werden unkommentiert nebeneinander gestellt und es findet keine Bestimmung des Groteskes im Werk der drei Künstler statt. (Kat. Ausst. Antwerpen 2009.)

<sup>240</sup> Vgl. Todts 2009a, S. 120.

<sup>241</sup> Zahlreiche dieser Entdeckungen wurden erst spät gemacht. Lydia Schoonbaert stellte 1978 fest, dass erst 1951 eine auffällige Parallele zwischen einem Werk Ensors und einem Werk Callots und erst 1977 Parallelen zwischen Werken Ensors zu bestimmten Werken Rembrandts und Dorés schriftlich festgehalten wurde. (Vgl. Schoonbaert 1978, S. 221.)

<sup>242</sup> Ensor bezeichnet sich seltener als „Maler der Masken“ sondern häufiger als „Maler der Masken und des Meeres“. (Vgl. u.a. James Ensor: *Discours au Kursaal d'Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 175.)

<sup>243</sup> Darauf weist auch Todts mehrmals hin: Vgl. Todts 2001, S. 203 und Todts 2008b, S. 41.

<sup>244</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 10.

<sup>245</sup> Vgl. Vanbeselaere 1963, o.S.

<sup>246</sup> Vester 1986, S. 7.

<sup>247</sup> Vgl. Ollinger-Zinque 1999, S. 14.

<sup>248</sup> Neben der Bildproduktion belegen die folgenden Zitate, dass Ensor auch im 20. Jahrhundert einen großen Teil seiner Zeit der Kunst widmete: „Was machen Sie? Ich, ich arbeite und bin ziemlich zufrieden mit meiner Malerei.“ (James Ensor, Brief an Isi Collin vom 11.4.1907, in: *Lettres* 1999a, S. 50.) „Sie schreiben mir, dass Sie arbeiten. Bravo! lieber Freund, auch ich arbeite beharrlich, das ist eine große Freude und das Ziel des Lebens.“ (James Ensor, Brief an Armand Rassenfosse vom 11.12.1927, in: *Lettres* 1999a, S. 650.) „Ich arbeite mehr denn je: es ist ein großes Freudenfest.“ (James Ensor, Brief an André De Ridder vom 30.5.1928, in: *Lettres* 1999a, S. 184.) „Ich arbeite viel, viel, und dies hält mich am Leben und, vielleicht, jung.“ (James Ensor, Brief an François Franck vom 23.5.1930, in: *Lettres* 1999a, S. 381.) „Und derzeit male ich viel, was mir beim Leben hilft.“ (James Ensor, Brief an Flor Alpaerts vom 2.6.1930, in: *Lettres* 1999a, S. 25.) „Ich arbeite viel.“ (James Ensor, Brief an Flor Alpaerts vom 8.7.1930, in: *Lettres* 1999a, S. 26.) „Ich habe viel gearbeitet, sehr viel, und ich brauche ein bisschen Ruhe.“ (James Ensor, Brief an Flor Alpaerts vom 3.1.1931, in: *Lettres* 1999a, S. 30.) „Ich arbeite, und arbeite, und es ist eine Freude.“ (James Ensor, Brief an Flor Alpaerts vom 30.3.1933, in: *Lettres* 1999a, S. 32.) „Ich arbeite. Ich male Herbstblumen, Badende und Masken.“ (James Ensor, Brief an Albert Croquez vom 27.11.1934, in: *Lettres*

mit Ausnahme der Erwähnung der Ballett-Pantomime – derselben Autorin in ihrem langen Eintrag zu Ensor im Allgemeinen Künstler-Lexikon von 2002, der zudem beinahe ausschließlich Ensors Biographie abhandelt, beugt einer Erforschung der späten Werke Ensors vor.<sup>249</sup> Der zweite Grund für die Vernachlässigung des Spätwerks ist die Unbekanntheit der Bilder, die sich zu einem großen Teil in meist belgischen Privatsammlungen befinden. Diese beschränkte Erreichbarkeit erschwert die wissenschaftliche Erforschung der Bilder erheblich, und verhindert auch eine künstlerische Rezeption.<sup>250</sup> Ensor behielt viele der späten Werke in seinem Haus, doch nach seinem Tod wurde durch einen schnellen Verkauf seitens der Erben dieses Ensemble zerstreut. Dass sich die Bilder nicht in öffentlichen Sammlungen befinden, hängt auch mit Ensors Unwillen, die späten Werke auszustellen, zusammen. Er enthielt sein Spätwerk einer breiteren Öffentlichkeit bewusst vor, sodass diese Bilder nun geringer wertgeschätzt werden. Der dritte Grund ist die negative Beurteilung der späten Werke Ensors und der Mythos vom Niedergang seiner Kreativität, der die Jahrzehnte hartnäckig überdauert hat. Bei der Datierung dieses Kreativ-Kollapses sind die Autoren selbst durchaus einfallsreich, wobei viele von Ensors künstlerischem Niedergang um 1900 ausgehen.<sup>251</sup> Verhaeren urteilt 1908 vorschnell, dass Ensor zwischen 1880 und 1885 seine „toiles les plus belles“ gemalt habe.<sup>252</sup> Paul Colin ist 1921 der Meinung, dass Ensor ein „untätiges, unglückliches und belangloses Leben“ führe und seine Schaffenskraft jährlich nachlasse.<sup>253</sup> Die Wiederholungen früherer Kompositionen nennt er „falsche Ensors“, da sie „alle Schönheiten und Feinheiten der Originale“ zerstören würden, und er unterstellt Ensor dabei eine „vielleicht unfreiwillige“ Veränderung des Kolorits.<sup>254</sup> Curt Glaser sieht 1922 den Höhepunkt von Ensors Kunst 1886 erreicht. Er bezieht sich hauptsächlich auf Ensors graphisches Werk und begründet die Angabe des Jahres 1886 für den Zeitpunkt des Verfalls damit, dass in der Folge der gegenständliche Inhalt die Oberhand über die künstlerische Vision gewinne, wodurch Ensors Radierungen einen illustrativen Charakter bekämen.<sup>255</sup> Firmin Cuypers stellt 1946 eine Veränderung in Stil und Bildthemen nach dem Ersten Weltkrieg fest, die er negativ bewertet.<sup>256</sup> Georg Schmidt ist 1950 der Meinung, Ensor habe in den 1890er Jahren „seine für immer gültige Darstellungsweise gefunden“.<sup>257</sup> Werner Haftmann glaubt 1954, dass Ensors Schaffenskraft ab 1900 versiegt sei.<sup>258</sup> 1957 nennt Paul Haesaerts 1880 bis 1900 „die einzigen Jahre, die wirklich zählen in Ensors Laufbahn.“<sup>259</sup> Arnold Rüdinger behauptet im Katalog zur Basler Ausstellung 1963, Ensors Leben und Werk seien nach 1910 „im wesentlichen ein fast gespenstig langer Nachvollzug der eigenen Legende, in welchem die schöpferischen Impulse nur noch sporadisch aufflammen.“<sup>260</sup> Im selben Katalog konstatiert Vanbeselaere ein

---

1999a, S. 77.) „Auch ich arbeite, habe lebhaftere und zarte Farbkompositionen ausgeführt [...]“ (James Ensor, Brief an Albert Croquez vom 4.1.1935, in: Lettres 1999a, S. 78, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 334.)

<sup>249</sup> Vgl. Ollinger-Zinque 2002.

<sup>250</sup> Die in dieser Arbeit besprochenen Bilder wurden im Gegensatz zu Ensors ungleich bekannterem Werk aus der mittleren Schaffensphase von keiner modernen Kunstströmung und keinem bedeutenden Künstler des 20. Jahrhunderts rezipiert.

<sup>251</sup> Vgl. auch Legrand 1993, S. 10f., die zahlreiche Kommentare zitiert.

<sup>252</sup> Verhaeren 1908, S. 25.

<sup>253</sup> Vgl. Colin 1921, S. 28 und S. 35.

<sup>254</sup> Vgl. ebd., S. 70.

<sup>255</sup> Vgl. Glaser 1922, S. 412.

<sup>256</sup> „Après la guerre de 1914-1918, Ensor devient un artiste infiniment différent de celui auquel nous nous sommes intéressés jusqu'ici. Sa grande époque est achevée. Il ne peut la recommencer. Alors il change de ‚milieu‘. Il devient un peintre de fines fantaisies en tons limpides, à l'huile, à l'aquarelle, au pastel, au crayon de couleur, où dominent les roses, les bleus pâles, les verts d'eau, les jaunes délavés.“ (Firmin Cuypers: *Aspects et propos de James Ensor*, Brügge 1946, zit. nach: Legrand 1993, Anm. 2, S. 11.)

<sup>257</sup> Schmidt 1950, S. 103.

<sup>258</sup> Vgl. Haftmann 1954, S. 93.

<sup>259</sup> Paul Haesaerts: *James Ensor*, Stuttgart 1957, S. 50, zit. nach: Pfeiffer 2005, S. 18.

<sup>260</sup> Arnold Rüdinger, in: Kat. Ausst. Basel 1963, o.S.

„Verdorren seines schöpferischen Impulses im Jahre 1892“ sowie nach 1900 „eine völlige Betäubung fast aller Lebenskräfte“ Ensors.<sup>261</sup> 1967 führt Anton Sailer die „Tragödie seines Lebens“ darauf zurück, dass Ensor im 20. Jahrhundert keine Gegner und dadurch keine Energie mehr gehabt habe.<sup>262</sup> 1968 beobachtet Julius Kaplan in den 1890er Jahren einen „gradual but steady decline in Ensor’s creativity“.<sup>263</sup> Vanbeselaere spricht 1972 von einer plötzlich eingetretenen Gabe in der Frühzeit und deren unerwartetem Verschwinden und einem Zusammenbruch 1893 und bezeichnet es als tragisch, dass Ensor bis zu seinem Tod weitergemalt habe.<sup>264</sup> Der Titel von Uwe M. Schneedes Aufsatz „Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert“, der als Einleitung zum Katalog zur gleichnamigen Ensor-Ausstellung fungiert, impliziert bereits, Ensors Hauptwerke seien im 19. Jahrhundert entstanden. Schneede behauptet, dass Ensor sein Lebenswerk zwischen 1880 und 1895 geschaffen hat, und dass die stärksten Werke unter dem Einfluss psychischen Drucks entstanden sind.<sup>265</sup> 1976 konstatiert John David Farmer einen Niedergang in der Qualität und Kraft des Ensorschen Spätwerks. Als Begründung für diesen „sad decline“ nennt der Autor Klaustrophobie und die Erschöpfung der Schaffenskräfte durch eine ungewöhnlich frühe Entwicklung.<sup>266</sup> Der amerikanische Historiker Steven Mc Gough behauptet 1985, dass Ensor die Malerei 1929 aufgrund seiner Nobilitierung fast ganz aufgegeben habe.<sup>267</sup> Auch der Untertitel von Diane Leskos monographischer Dissertation, *The Creative Years*, inkludiert die These von Ensors künstlerischem Niedergang. Lesko setzt den Verfall von Ensors Kreativität im Jahr 1900 an und sieht seine fruchtbare Zeit in den Jahren 1877 bis 1899.<sup>268</sup> Im *Lexikon der Kunst* von 1989 wird eine Schaffenspause zwischen 1900 und 1914 angenommen. Danach habe Ensor viele frühere Werke aus dem Gedächtnis wiederholt. Ab 1900 wird von einer „Krise“ gesprochen, die auf die „widersprüchliche gesellschaftliche Stellung Ensors“ zurückführbar sei.<sup>269</sup> Werner Spies meint 1990 in einer Ausstellungsrezension, dass Ensors „geniale Phase früh und unwiderruflich abbrach“, und dass er sich im Spätwerk keinen neuen Themen mehr zugewandt habe.<sup>270</sup> Dorine Cardyn behauptet 1990, Ensors Phantasie sei im Spätwerk verkümmert.<sup>271</sup> Schoonbaert fasst in ihrem Katalogbeitrag zur Utrechter Ensor-Ausstellung 1993 die Jahre 1896 bis 1949 nur noch als „Ausklang“ zusammen. Sie führt Pirons psychoanalytische Studie an, behauptet, nach 1895 sei nur ein einziges Maskenbild entstanden, fragt sich, ob die Ensor-Figur im Gemälde *Die trostreiche Jungfrau* (**Abb. 46**) von 1892 um Inspiration flehe, und führt bezüglich Ensors angeblicher Kreativitätsprobleme die hanebüchene Behauptung an, diese seien mit dem Gemälde *Malendes Skelett* von 1896, auf dem sich der Künstler als Skelett an der Staffelei selbst portraitiert, bewiesen.<sup>272</sup> Robert Hoozee datiert 1993 Ensors kreativste Periode auf 1880 bis 1895 und widerruft sein Urteil auch 2001 nicht.<sup>273</sup> Jörg Becker meint 1999: „Bis 1900 hält die ‚kreative Phase‘ des exzentrischen Künstlers an, danach

<sup>261</sup> Vgl. Vanbeselaere 1963, o.S.

<sup>262</sup> Vgl. Sailer 1967, S. 180.

<sup>263</sup> Vgl. Kaplan 1966, S. 200.

<sup>264</sup> Vgl. Vanbeselaere 1972, S. 28: „Ensor ist 1892 als Künstler ‚gestorben‘. Sein Auftrag war vollbracht.“

<sup>265</sup> Vgl. Schneede 1972, S. 7.

<sup>266</sup> Vgl. Farmer 1976, S. 14 und S. 32.

<sup>267</sup> Vgl. S. Mc Gough: *James Ensor. The Entry of Christ into Brussels in 1889*, New York/London 1985, S. 2, zit. nach: Legrand 1993, Anm. 2, S. 11: „In 1929 he was elevated to the title of Baron by the Belgian King and he was admitted as the greatest Flemish painter since Rubens. He had almost entirely ceased to paint.“

<sup>268</sup> Vgl. Lesko 1985, S. 3f. An anderer Stelle fügt sie hinzu: „He contributed to painting until his death, but after 1900, his creativity declined notably and he produced numerous paintings and stole copies of his great work from the early years.“ (Ebd., S. 146.)

<sup>269</sup> Vgl. Olbrich 1989, S. 339.

<sup>270</sup> Vgl. Spies 1995, S. 92f.

<sup>271</sup> Dorine Cardyn, in: Kat. Ausst. Paris 1990, S. 17.

<sup>272</sup> Vgl. Schoonbaert 1993, S. 22f.

<sup>273</sup> Vgl. Hoozee 1993, S. 27, Hoozee 2001, S. 15 und Kat. Ausst. New York 2001, S. 7.

finden wir nur noch gelegentlich Bilder, die dieses Niveau erreichen.“<sup>274</sup> 2005 datiert Ulrike Becks-Malorny Ensors Hauptwerk auf 1885 bis 1895.<sup>275</sup> Catherine Nahum findet 2007 auch nach dem Konsultieren des Œuvrekatalogs Ensors Spätwerk „weak and repetitive“, entdeckt aber einzelne Ausnahmen und Ausbrüche später Kreativität.<sup>276</sup> Auch Eric Min stimmt 2008 in seiner Ensor-Biographie der These des kreativen Niedergangs zu und setzt diesen 1893 an. Die erste Hälfte der Werke im Œuvrekatalog lobt er in höchsten Tönen, die zweite Hälfte bezeichnet er als eine Form von Zeitvertreib.<sup>277</sup> In den 1920ern habe Ensor immer dieselben Motive wie Liebesgärten und Kopien früherer Werke gemalt. Min konstatiert, dass Ensor seit der Jahrhundertwende kein neues Motiv und keine neue Technik erdacht habe.<sup>278</sup> Patricia Jaspers sieht 2009 Ensors „période la plus créative“ zwischen 1886 und 1904.<sup>279</sup> Glenn D. Lowry datiert im selben Jahr die kreativste Periode Ensors auf 1880 bis Mitte der 1890er Jahre.<sup>280</sup>

Das Spätwerk Ensors wird in der Sekundärliteratur – die angeführten Zitate vom frühen 20. Jahrhundert bis in die jüngste Zeit zeigen es – als repetitiv, unkreativ und kraftlos wahrgenommen. Dabei ist davon auszugehen, dass viele Autoren die Meinungen ihrer Vorgänger unreflektiert übernehmen. Wird sporadisch eine Begründung für die negative Beurteilung des Spätwerks versucht, handelt es sich meist um die Kritik an Ensors Wiederholungen eigener Werke aus früheren Jahren. Erst Tricot stellt 2005 in seinem Œuvrekatalog klar, welches Bildmaterial Ensor zu welchen Zeitpunkten wiederaufgriff.<sup>281</sup> Eine Untersuchung der wiederholten Motive, der früheren und neuen Farbgebung und Pinselführung, sowie der Beweggründe Ensors, steht noch aus. Es kann aber festgehalten werden, dass die Wiederholung früherer Motive keine Begründung für eine grundsätzliche Abwertung des Spätwerks darstellt.

Des Weiteren ist zu beobachten, dass sowohl Musik als auch Schriftstellerei bei Ensor nach 1900 als Ersatz für die Malerei angenommen werden. So konstatiert Gert Schiff 1983 eine Abkehr Ensors von der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert.<sup>282</sup> Aus Naeyaerts Bericht über seinen Besuch bei Ensor 1948 geht hervor, dass schon bei den Zeitgenossen die Ansicht vorherrschte, Ensor sei die Musik wichtiger als die Malerei:

„Was het niet bekend dat de grote artiest zich meer gevleid wist bij het waarden van zijn toonzettingen dan van zijn schilderkunstige gewrochten?“<sup>283</sup>

Nahum übertreibt stark mit der Feststellung: „[...] music has become his new means of creative expression [...]. Music has displaced Light, the queen of our senses.“<sup>284</sup> Der Rang der Musik in Ensors Leben wird überbetont, obwohl auf eine Bedeutungsminde rung der Malerei weder die Bildproduktion Ensors noch diesbezügliche Aussagen in seinen Briefen hindeuten.<sup>285</sup>

Es gibt Ausnahmen in der Negativrezeption des Ensorschen Spätwerks. So stellt Libby Tannenbaum 1951 zwar eine Abkehr von früheren Themen und eine Verringerung der früheren

<sup>274</sup> Becker 1999a, S. 6.

<sup>275</sup> Vgl. Becks-Malorny 2005, S. 7.

<sup>276</sup> Vgl. Nahum 2007, S. 100.

<sup>277</sup> Vgl. Min 2008, S. 150 und S. 164.

<sup>278</sup> Vgl. ebd., S. 264ff. Für Min ist der späte Ensor nur ein Konservator des eigenen Museums. (Vgl. ebd., S. 150.)

<sup>279</sup> Vgl. Jaspers 2009, S. 4.

<sup>280</sup> Kat. Ausst. New York 2009, S. 6.

<sup>281</sup> Vgl. Tricot 2005, S. 219.

<sup>282</sup> „Ensors Aufstieg zum Ruhm fiel zusammen mit dem Erschlaffen seiner Schaffenskraft. Als er älter wurde, interessierte er sich für andere Dinge als Kunst: für seinen Ruhm, sein Harmonium, sein Ballett ‚La Gamme d’Amour‘, seinen Kampf gegen die Vivisektion und für die Erhaltung der Dünen von Ostende.“ (Schiff 1983, S. 39.)

<sup>283</sup> Naeyaert 1991, S. 24.

<sup>284</sup> Nahum 2007, S. 110.

<sup>285</sup> Vgl. Kap. 2.1, S. 41, Anm. 248.

Ausdruckskraft fest, bewertet dies aber nicht negativ, sondern hebt die feine Ironie Ensors später Werke hervor:

„The number, the variety, and the elaborate comic extravagance of Ensor’s works until the early 40’s, indicate that the artist was far from enfeebled. If a falsetto is sounded, it is a deliberate falsetto; even the still lifes of this period, pastel, dry, linear, are made to parody life.“<sup>286</sup>

Francine-Claire Legrand liefert 1993 die bislang einzige Monographie über Ensors Spätwerk. In ihrer vorangegangenen Ensor-Monographie von 1971 hatte die Autorin noch unhinterfragt die These vom kreativen Verfall und die negative Bewertung des Spätwerks übernommen. Das Folgewerk *ENSOR, la mort et la charme. Un autre Ensor* konstatiert hingegen einen „anderen Ensor“, der sich grundsätzlich vom bekannten Ensor der frühen und mittleren Schaffensphase unterscheidet. Diese These ist allein deswegen kritisch zu hinterfragen, weil zahlreiche in späten Werken verwandte Motive und Figurentypen und das aufgehellte Kolorit schon früh in Ensors Kunst angelegt sind. Der Dualismus von rebellischem und charmantem Maler ist fragwürdig. Auch Legrand folgt einem biographistischen Zugang und gibt unumwunden zu, dass sie sich vor allem für den Menschen hinter dem Werk interessiere.<sup>287</sup> Thematische Schwerpunkte der Monographie sind die Krisen, die das 19. und 20. Jahrhundert für Ensor bereithielten, seine Heimatstadt Ostende, die Frauen in Ensors Leben, Erotik in Ensors Werk, das „chimärische Theater“, worunter Legrand Liebesgärten und theaterhafte Kompositionen mit Tanz zusammenfasst, sowie Stilleben. Bezüglich der Wiederholungen merkt die Autorin zu Recht an, dass Maler aller Epochen eigene Werke wiederholt haben, was nicht zu Kritik geführt habe.<sup>288</sup> Für die Wiederholung früherer Stilleben liefert Legrand jedoch bloß die Begründung, dass Ensor, „der Ungeliebte, gefallen will“.<sup>289</sup> Dagegen lässt sich einwenden, dass Ensor im 20. Jahrhundert sehr erfolgreich ist. Über die Monographie ist festzuhalten, dass sie – vielleicht zwangsläufig, aufgrund des begrenzten Umfangs – zu sehr um einen Überblick bemüht ist. Zwar zeigt Legrand zahlreiche vorher unbeachtete Werke, ihre Werkanalysen kratzen aber allenfalls an der Oberfläche und kommen selten über eine biographistische Auslegung hinaus. Sie resümiert, dass der verspielte alte Künstler im Spätwerk seine charmante Seite betone. Zwar richtete die Patrick Derom Galerie in Brüssel 1994 infolge der Publikation Legrands eine Ausstellung zum Spätwerk Ensors aus, eine akkurate Rezeption fand jedoch nicht statt, und Legrands Monographie hat keine eingehendere Auseinandersetzung mit Ensors Spätwerk angeregt.<sup>290</sup> Jörg Becker nimmt 1999 wahr, dass der Versuch einer Falsifizierung der negativen Bewertung des Ensorschen Spätwerks unternommen worden sei, womit er Legrands Ensor-Studie meint, an der er zu Recht „verschiedentliche poetische Ausschweifungen“ bemängelt.<sup>291</sup> Michel Draguet bemerkt im Katalog zur Brüsseler Ensor-Retrospektive 1999 zumindest, dass das Spätwerk quantitativ am produktivsten war und sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinzog. Auf die

---

<sup>286</sup> Libby Tannenbaum, in: Kat. Ausst. New York 1951, S. 115.

<sup>287</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 10.

<sup>288</sup> Dem ist an dieser Stelle hinzuzufügen, dass andere Künstler, die sich Harmonie und leichte Sujets als Programm auf ihre Fahnen schrieben, dafür nicht kritisiert wurden. Ein Beispiel hierfür wäre Henri Matisse, der 1908 in einem vielzitierten Abschnitt aus *Notes d’un peintre* konstatiert: „Ich träume von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit, der Ruhe, ohne beunruhigende und sich aufdrängende Gegenstände, von einer Kunst, die für jeden Geistesarbeiter, für den Geschäftsmann so gut wie für den Literaten, ein Beruhigungsmittel ist, eine Erholung für das Gehirn, so etwas wie ein guter Lehnstuhl, in dem man sich von physischen Anstrengungen erholen kann.“ (Henri Matisse: *Notes d’un peintre* (*Notizen eines Künstlers*) (1908), in: Kunst und Künstler, Mai 1909.)

<sup>289</sup> Legrand 1993, S. 12f.

<sup>290</sup> Die Ausstellung wurde vom 26.4. bis 5.6.1994 gezeigt. (Vgl. Brown 1997, Anm. 13, S. 15.) Zur Ausstellung wurde kein Katalog, sondern nur ein Faltblatt mit einem kurzen Text Francine-Claire Legrands gedruckt. Ausgestellt wurden rund fünfzig Werke aus den Jahren 1896 bis 1940, davon fünfunddreißig Gemälde und etwa zwanzig graphische Arbeiten.

<sup>291</sup> Vgl. Becker 1999b, S. 232 und Anm. 12, S. 233.

konstatierte Diversität geht er nicht weiter ein.<sup>292</sup> Ingrid Pfeiffer befasst sich 2005 in ihrer lobenswerten Untersuchung zu Ensors Œuvre im Katalog zur Frankfurter Ausstellung genauer mit den Vorzügen des Spätwerks.<sup>293</sup> Sie stellt beispielsweise die methodische Notwendigkeit fest, „frühere und spätere Variationen eines Themas zu kombinieren und zu konfrontieren, um zu zeigen, dass er im Spätwerk bestimmte Themenkomplexe weiter vertiefte und fantasievoll variierte oder sogar zu neuen Motiven und Bildlösungen gelangte.“<sup>294</sup> Todts betont 2008 die Relevanz einer dezidierten Erforschung des Spätwerks:

„Unfortunately, the later work of Ensor is all too often regarded as an ersatz for the work from his ‚heroic‘ period. The manner in which Ensor returns to and adapts older motifs and themes, and indeed introduces new ones, has hitherto been studied insufficiently.“<sup>295</sup>

Todts’ Offenheit dem Spätwerk gegenüber wirkte sich in jüngerer Zeit auch auf Ausstellungsmacher aus, da die Antwerpener Ensor-Sammlung (freilich ohne Spätwerke) aufgrund der Museumssanierung auf Ausstellungstournee ging.<sup>296</sup>

Katherine Virginia Kula verfasste 2010 eine Masterarbeit in den USA, die Ensor im 20. Jahrhundert zum Thema hat. In der essayartig verfassten Arbeit geht sie zunächst auf allgemeine Forschungsdefizite bezüglich des Spätwerks ein. Sie nimmt sich vor, die Veränderungen in Ensors Stil und Farbgebung anhand der historischen Situation und der persönlichen Situation Ensors zu erklären. Im Hauptteil der Arbeit nennt sie einige Beispiele von Motiven, die Ensor im 20. Jahrhundert erneut aufgegriffen hat. Das Bildthema der Liebesgärten wird nur kurz erwähnt.<sup>297</sup> Die Autorin verlässt die ausgetretenen Pfade nicht, wenn sie Wertungen innerhalb des Spätwerks vornimmt und der Meinung ist, dass für Ensor im 20. Jahrhundert die Musik einen größeren Stellenwert eingenommen habe als die Malerei.

Von den Forschungen zum Spätwerk lässt sich auf Umfang und Niveau der Auseinandersetzung mit Liebesgärten und Nymphenbildern schließen. Wie alle anderen Werkgruppen oder Sujets des Spätwerks finden diese keine große Beachtung. Allenfalls werden die zugehörigen Bildthemen und kompositorischen Besonderheiten in wenigen Sätzen genannt.<sup>298</sup> In der Wuppertaler Ausstellung 2008 wurde das Spätwerk unter dem Oberbegriff des „Fröhlichen Spiels“ zusammengefasst.<sup>299</sup>

Das wichtigste Vorbild für Ensors Liebesgärten ist Watteau, der wiederum das Bildthema des Liebesgartens von Rubens aufgegriffen hatte. Es war Tricot, der 1985 erstmals den Mangel an Auseinandersetzung mit dem Einfluss Watteaus auf Ensors Kunst konstatierte und erste Schritte unternahm, das Thema zu analysieren.<sup>300</sup> Bemerkte wurde der Einfluss Watteaus auf Ensors

---

<sup>292</sup> Vgl. Michel Draguet, in: Kat. Ausst. Brüssel 1999, S. 53.

<sup>293</sup> Die Ausstellung in der Frankfurter Schirn, die die erste umfassende Retrospektive seit 1971 in Deutschland war, zeigte Ensors Werk nach eigenen Angaben erstmals thematisch anstatt chronologisch. Die Werke wurden in Serien und Werkgruppen angeordnet.

<sup>294</sup> Pfeiffer 2005, S. 18.

<sup>295</sup> Todts 2008a, S. 129.

<sup>296</sup> Vgl. Kat. Ausst. Basel 2014, besonders das Vorwort Bernhard Mendes Bürgis.

<sup>297</sup> Vgl. Kula 2010, S. 14.

<sup>298</sup> „Schon 1887 hatte Ensor einen hellen Karneval am Strand à la Watteau gemalt – im Spätwerk erweiterte sich sein Interesse an ornamentalen Strukturen, an Tänzerinnen, Nymphen und musikalischen oder auch nur spielerischen Arrangements, Elemente, die sehr deutlich Szenerien von Watteau zitieren.“ (Pfeiffer 2005, S. 36.)

<sup>299</sup> „Ensor wird gerne als Maler des Dunklen, der Masken und des Todes gesehen, aber es gibt in seinem Werk auch das heitere, fröhliche Element, das sich mit dem Grotesken, Bizarren und dem Karnevalesken untrennbar verbindet.“ (Kat. Ausst. Wuppertal 2008, S. 278.)

<sup>300</sup> Vgl. Xavier Tricot: *Variations by Ensor on Themes of Rubens and Watteau*, in: Tricot 1985, S. 16-27.



Liebesgärten bereits von den Zeitgenossen.<sup>301</sup> In meiner Magisterarbeit „*C'est un grand feu de joie.*“ *Spuren Watteaus in der Kunst James Ensors* von 2010 konnte ich stilistische, motivische und intellektuelle Einflüsse der Kunst Jean-Antoine Watteaus auf James Ensor nachweisen.<sup>302</sup> Auch bezüglich der hier im Vordergrund stehenden Werkgruppen finden sich immer wieder Fehleinschätzungen. Ensors Interesse an Ballett und Tanz wird im Katalog zur Ostender Ensor-Ausstellung 1999, der diesbezüglich die gezeichneten Kostüme für *La Gamme d'Amour* anführt, zwar zu Recht betont, dann aber zu Unrecht feststellt, bis auf diese Ballett-Pantomime seien Tanz und Ballett keine essenziellen Themen in Ensors Werk.<sup>303</sup> Hoozee erwähnt Liebesgärten und Nymphenbilder, die zumeist in landschaftlicher Kulisse angesiedelt sind, in seinem Aufsatz über die Landschaft in Ensors Kunst mit keinem Wort.<sup>304</sup> Die Nymphenbilder wurden bisher nicht als eigenständige Werkgruppe erkannt. Legrand, die Ensors Nymphen 1993 als „Nus roses“ bezeichnet, verfällt in ein Schwärmen über deren durchscheinende Faktur und begründet die Entstehung des Bildthemas mit einer festlichen Stimmung, die den Maler zu solchen Bildern animiert habe.<sup>305</sup> 1971 hatte die Autorin bezüglich dieser Bildgattung noch von „Ballets roses“ gesprochen und ein abschätziges Urteil gefällt.<sup>306</sup> Lesko war gar der Meinung, dass es sich bei Ensors weiblichen Akten bis auf zwei Ausnahmen, die sie nicht nennt, um Karikaturen handle.<sup>307</sup> Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es sich bei Ensors Liebesgärten und Nymphenbildern, die größtenteils seinem Spätwerk zuzuordnen sind, um einen blinden Fleck in der Ensor-Forschung handelt. Die Ursachen dieser Forschungslücke wurden erläutert, und Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Lücke zu schließen und einen Beitrag zur Neubewertung des Ensorschen Œuvres vor dem Hintergrund des späten 19. Jahrhunderts sowie avantgardistischer Strömungen des 20. Jahrhunderts zu leisten. Es ist damit zu rechnen, dass infolge einer eingehenden Analyse der Strategien des Spätwerks auch eine Neubewertung der frühen und vor allem mittleren Schaffensphase Ensors möglich sein wird – eine Untersuchung der Ironie im Spätwerk beispielsweise klärt auch den Blick auf Masken- und Skelettbilder.

---

<sup>301</sup> Im Faltblatt zur von der *Gazette des Beaux-Arts* organisierten Ensor-Ausstellung, die von Juni bis Juli 1939 in Paris gezeigt wurde, findet sich zum *Liebesgarten* (1888) die Bemerkung: „Premier tableau d'une série d'œuvres de ce genre, inspiré par Rubens et Watteau“.

<sup>302</sup> Vgl. Dinter 2010. Ergebnis der Untersuchung war, dass eine Kenntnis der Hauptwerke Watteaus bei Ensor vorauszusetzen ist, wenngleich sein Verständnis des Vorbildes vornehmlich von der Lesart des 19. Jahrhunderts geprägt ist. Zunächst wurde der kompositorische und inhaltliche Einfluss von Watteaus *Gilles* auf Ensors halbfigurige Maskenbilder, die in der Nachfolge Watteaus in einem weiten Sinne an die Tradition der Schauspieler-Gruppenportraits anknüpfen, nachgewiesen. Watteaus *Gilles* und die Maskenbilder Ensors stehen beide in Bildaufbau und Inhalt in der Bildtradition des *Ecce Homo*-Motivs, das originär mit dem Theater verknüpft ist. Anschließend wurde die Werkgruppe der Liebesgärten vorgestellt, als deren Weiterentwicklung die Nymphenbilder aufgefasst wurden. Da die Bilder aus dem Bereich des Karnevals, Theaters und Balletts eine thematische Nähe zum Bildpersonal Watteaus aufweisen, bot sich ein Vergleich beider Künstler im Hinblick auf die Bühnen- und Theaterhaftigkeit ihrer Bilder an. In der Folge ging es um die Rolle der *Commedia dell'Arte* im Werk Ensors. Im letzten Teil der Magisterarbeit wurde anhand eines Vergleichs mit Watteaus Frauenbild und dessen Auffassung von Erotik die Rolle der Frau in Ensors Kunst untersucht. Die Untersuchung der Einflüsse und die Vergleiche von Watteaus Kunst mit den Bildern James Ensors ermöglichten eine Betrachtung von Ensors Bildern aus einem bestimmten Blickwinkel. Methodisch legte die Arbeit den Grundstein zu einer neuartigen Art mit dem Umgang von Ensors Kunst und leistete zugleich einen Forschungsbeitrag zum weiten Feld der Rokoko-Rezeption des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

<sup>303</sup> Vgl. Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 233.

<sup>304</sup> Vgl. Hoozee 2009, S. 111.

<sup>305</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 55.

<sup>306</sup> „La suite des ‚ballets roses‘, entrelacs de nudités grassouillettes, aux chairs cotonneuses est, hélas! quasi sénile. Renoir est à la source des ces crevettes humaines, mais un Renoir combien abâtardi.“ (Legrand 1971, S. 69.)

<sup>307</sup> Vgl. Lesko 1985, Anm. 52, S. 27f.

## 2.2 Quellen

Bei der Beschäftigung mit Ensors Gesamtwerk sind verschiedenartige, sich gegenseitig ergänzende Quellen zu berücksichtigen. Um diese für die vorliegende Arbeit fruchtbar zu machen, müssen sie in einem ersten Schritt benannt und kontextualisiert werden. Bisher gehen einige Autoren in Bezug auf die Erforschung von Ensors Leben mit Quellen – die schließlich nicht selten Ausgangspunkt für deren Werkinterpretationen sind – unkritisch um respektive nennen diese nicht. Der Ursprung wichtiger Informationen bleibt unklar, wenn beispielsweise ohne Quellenangabe behauptet wird, dass Ensors Vater nach der Heirat mit Ensors flämischer Mutter von seinen englischen Eltern enterbt worden sei, oder dass Ensor sich regelmäßig zum Schäferstündchen mit Augusta Boogaerts in einem Brüsseler Hotel getroffen habe.<sup>308</sup> Da solche neuen Informationen relevant für die biographische Ensor-Forschung sind, sollte die Angabe der Quellen selbstverständlich sein. Nachfolgende Autoren übernehmen derartige Informationen unhinterfragt und nennen ihrerseits oft nicht einmal die Autoren, denen sie folgen.

Bei den in dieser Arbeit verwendeten Quellen handelt es sich um die Kunstwerke selbst, um Fotografien, um Ensors schriftliche Hinterlassenschaft, um empfangene Briefe, um Ensors Nachlass in Form von Büchern, Zeitschriften und Zeitungen, um zeitgenössische Bücher, Aufsätze oder Zeitungsartikel und um Berichte von Ensors Besuchern. Die primären Quellen sind die Kunstwerke selbst. Nebenbei bemerkt: In dieser Arbeit sind die Abbildungen im Abbildungsverzeichnis nicht chronologisch nach Erwähnung im Text, sondern thematisch angeordnet. Auf die Farb- folgen die Schwarz-Weiß-Abbildungen. Farbige Reproduktionen werden durch die Argumentation im Text gerechtfertigt; diese Arbeit beruft sich auf das Zitatrecht in § 51 UrhG.

Von Bildinhalt und Materialität abgesehen, geben Ensors Bildwerke häufig präzise Daten oder Jahreszahlen auf der Vor- oder Rückseite des Bildträgers an, haben vor allem in späteren Jahren oft einen Titel, und enthalten zum Teil Widmungen. Gérard Genette spricht bei dieser Art von Quellen in Bezug auf literarische Werke von „Paratexten“, worunter „Titel und Zwischentitel, Vorworte und Nachworte, Widmungen und Motte und natürlich alle Arten von Anmerkungen“ gefasst werden.<sup>309</sup> Der Begriff lässt sich auf Kunstwerke übertragen. Die Bezeichnung von Titel, Widmung und Schriftzug im Bild als „Paratext“ ermöglicht einen spezifischen Umgang mit solchen Texten als Quellen, die dem Werk zwar zugehören, aber von außen als Hilfe zur Werkinterpretation genutzt werden können. Bezüglich der Bildtitel folge ich Tricot's Werkkatalog von 2009, in dem die von Ensor vergebenen Titel angeführt sind. In Fällen, wo diese entweder vom Künstler selbst oder von nachfolgenden Besitzern oder Ausstellungsmachern modifiziert wurden, führt Tricot die von Verhaeren 1908 und Le Roy 1922 verwendeten Titel an. Bei seinen späten Bildern notiert Ensor im Normalfall die Titel auf der Gemälderückseite und zusätzlich im Liber Veritatis.<sup>310</sup> In manchen Fällen finden sich verschiedene Titel, die entweder primär auf den Darstellungsinhalt abzielen, oder eine Art poetische Evokation des Dargestellten vermitteln.

---

<sup>308</sup> Vgl. David S. Werman: *James Ensor, and the Attachment to Place*, in: *The International Review of Psychoanalysis*, 16.3 (1989), S. 287, Legrand 1971, S. 21 und Lesko 1985, Anm. 37, S. 72f.

<sup>309</sup> Harald Weinrich, in: Genette 1989, S. 7.

<sup>310</sup> Vgl. Tricot 2005, S. 222. Beim Liber Veritatis, das nach seinem Aufbewahrungsort auch als „Chicagoer Album“ bezeichnet wird, handelt es sich um den einzigen Versuch Ensors, sein Werk zu katalogisieren. 1929 oder 1930 beginnt er mit den Eintragungen in ein kleines Skizzenbuch, die im Jahr 1941 enden. In diesem Buch inventarisiert er seine Gemälde ab 1929 und die – nach ihrem Bildträger benannten – *Cartons roses* von 1876, die sich zu jenem Zeitpunkt noch im Atelier befinden. Die Werke im Skizzenbuch sind kleinformatig in Mischtechnik mit Farbstiften gezeichnet und enthalten Angaben über Titel, Maße, Medium und Käufer.

Einige Titel geben direkte Hinweise auf Ensors Vorbilder.<sup>311</sup> Tricots Quellen für die Gemäldedatierung und weitere Hinweise über einzelne Werke sind das Liber Veritatis, die Memoranda, eine Checkliste und Ensors Briefe.<sup>312</sup> Auch Skizzen und Vorzeichnungen sind grundsätzlich unter die Kategorie der Paratexte zu subsumieren, wobei die sehr sporadische Anfertigung solcher diese Subkategorie minimiert.

Auch Fotografien sind Quellenmaterial. Das 1839 erfundene und in den 1880er Jahren für den alltäglichen Gebrauch nutzbar gemachte Verfahren spielt in Ensors Kunst eine nicht unwichtige Rolle, die bisher kaum untersucht wurde. René Hirner bezeichnet Ensors Verhältnis zur Fotografie zu Recht als „unverkrampft“.<sup>313</sup> Der durchaus fotogene Maler ließ sich sowohl in spontanen Situationen als auch in seinem Atelier posierend oder mit Freunden in bestimmten Rollen bereitwillig ablichten.<sup>314</sup> Nach der Ausklammerung des oft hohen Anteils an (Selbst-)Inszenierung bleibt manchen Fotografien ein informativer Gehalt, so können sie beispielsweise Hilfe bei der Bilddatierung leisten. Zudem kann auf diese Weise nachvollzogen werden, welche Werke in Ensors Atelier- und Wohnräumen hingen. Auch die gängige Meinung, Ensor habe in der zweiten Lebenshälfte seine Heimatstadt nicht mehr verlassen, kann durch einige Fotografien, die ihn auf kulturellen Veranstaltungen beispielsweise in Brüssel und Gent zeigen, widerlegt werden. Ein Desiderat wäre eine detailliertere Untersuchung von Ensors Umgang mit dem Medium Fotografie in seiner Kunst, wobei manche prominente Beispiele durchaus schon erforscht wurden. In einigen Fällen lässt sich als Kompositionsursprung von Gemälden oder Radierungen eine Fotografie ausmachen, die in der Folge zum Teil stark modifiziert wurde. Ensor baut auch fotografische Portraits von sich selbst als Elemente in größere Kompositionen ein.

Das Medium Film spielte eine bescheidenere Rolle in seinem Leben. Die Filme Henri Storcks, Neffe der Ostender Geschäftsfrau und Galeristin Blanche Hertoge<sup>315</sup>, der als offizieller Filmemacher von Ostende bezeichnet wurde, wurden weltweit ausgestrahlt. Storck dokumentierte mit seiner Kamera zum Beispiel den berühmten Ostender Bal du rat mort und andere Bälle.<sup>316</sup> 1945 filmte er in Ensors Wohn- und Atelierräumen. Filme Storcks, in denen Ensor vorkommt, sind *Fêtes de Belgique ou l'effusion collective* und *Une idylle à la plage*.<sup>317</sup>

Auch der Nachlass des Künstlers könnte ein Schlüssel zu seinem Werk sein. Eine Analyse der Buchtitel, Magazine und Zeitschriften in seiner Bibliothek würde Aufschluss über Ensors Umgang mit literarischen Vorbildern und dem Umgang mit künstlerischen Vorbildern anhand von Reproduktionen geben sowie eine bessere Einschätzung von Ensors Bildung ermöglichen, die allgemein als recht hoch eingeschätzt wird. Zu Lebzeiten besaß er eine umfangreiche

---

<sup>311</sup> Seine Ballett-Pantomime nennt er nach einem Werk Watteaus *La Gamme d'Amour* (Die Liebestonleiter), ein Gemälde trägt nach einem Gedicht Verlaines den Titel *La Promenade Sentimentale* (Der sentimentale Spaziergang).

<sup>312</sup> Vgl. Tricot 2005, S. 215-221. Als „Memoranda“ werden etwa tausend handschriftliche Seiten in acht gebundenen Notizbüchern bezeichnet, die im Jahr 1989 wiederentdeckt wurden. Sie decken die Jahre 1933 bis 1939 ab und enthalten Kopien von erhaltenen und verschickten Briefen, Listen mit Bildtiteln für Werke, die zum Verkauf standen, Bildtitel von Werken, die zur Privatsammlung Camille Snaewaert gehörten, Listen von Radierungen auf diversen Ausstellungen, Antworten auf Anfragen und Kopien von Reden. (Ebd.)

<sup>313</sup> Vgl. René Hirner, in: Kat. Ausst. Albstadt 1999, Anm. 1, S. 115.

<sup>314</sup> Der Antwerpener Amateur-Fotograf Fernand Naeyaert machte im September 1948 eines der wenigen Farbfotos von Ensor. (Vgl. Tricot 2010b, S. 46 und Naeyaert 1991, S. 26. Abbildung auf dem Cover des Ausstellungskatalogs Kat. Ausst. Ostende 2010.)

<sup>315</sup> Vgl. Kap. 8.1.

<sup>316</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 33 und Anm. 13, S. 33. Zum Ball der toten Ratte vgl. ebd., S. 37.

<sup>317</sup> Vgl. Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 255. Leider war es nicht möglich, das Filmmaterial einzusehen. Es existieren jedoch einige Publikationen über Henri Storck, die diesbezügliche Studien erleichtern werden. Sein Assistent Luc de Heusch drehte den Film *Zot, dwaas, boosaardig, zo ben ik*, in dem eine Erzählstimme mithilfe von Werken, Briefen, Fotos, Schriftstücken und Reden Ensors Leben schildert. Auch im Projekt *Ostende 1930*, das von De Heusch realisiert wurde, ist Ensor kurz zu sehen.

Bibliothek mit Werken über Kunst und Literatur und einigen naturwissenschaftlichen Titeln. Den Grundstock seiner Büchersammlung legte die geerbte Bibliothek des belesenen Vaters. Bei den heute erhaltenen Büchern in Ensors Nachlass handelt es sich jedoch nach Diane Lesko hauptsächlich um Publikationen, die nach 1900 erschienen sind, und die oft handschriftliche Widmungen der Autoren an Ensor enthalten.<sup>318</sup> Diese Sammlung befindet sich im Ostender Museum und wurde zuletzt von Norbert Hostyn, ehemals Leiter des Ensor-Forschungszentrums am Mu.ZEE, betreut. Weitere zeitgenössische Quellen sind beispielsweise Ostender Lokalzeitungen, die unter <http://god.biboostende.be> aus den Jahren bis 1940 online abrufbar sind.

Eine zentrale Quelle für die vorliegende Arbeit ist Ensors schriftliche Hinterlassenschaft, die aus Briefen und aus Texten – hauptsächlich Reden, Artikel für Zeitungen und Magazine und Katalogvorwörter – besteht. Ensor selbst gibt die implizite Erlaubnis, seine Texte zur Werkinterpretation heranzuziehen. Die Behauptung, er würde sich über seine Kunst äußern, ist allerdings im Vergleich zu anderen Künstlerschriften stark übertrieben:

„Bezüglich Ihrer Fragen hätte ich Ihnen vielleicht besser vor meinen Gemälden Auskunft erteilen können. Ich empfehle Ihnen die erneute Lektüre der *Écrits de James Ensor*, Éditions *Sélection*, 1921, wo ich meine Studien erkläre und meine Ideen verteidige.“<sup>319</sup>

Genette spricht bei solchen Dokumenten von privaten Epitexten, die ebenfalls bei der Werkinterpretation berücksichtigt werden können.<sup>320</sup> In dieser Arbeit werden Ensors Briefe und Schriften immer wieder zu informativen Zwecken herangezogen, ebenso im Zusammenhang mit der Auslegung seiner Werke und seines Gesamtœuvres, wobei Letzteres in manchen Fällen des Kommentars bedarf.

Die an Ensor adressierten Briefe sind größtenteils nicht erhalten.<sup>321</sup> Die wichtigste Ausgabe der Briefe Ensors an seine Zeitgenossen publizierte Xavier Tricot im Jubiläumsjahr 1999.<sup>322</sup> 177 Briefe, Karten und Postkarten Ensors an Emma Lambotte aus den Jahren 1904 bis 1914 wurden im selben Jahr von Danielle Derrey-Capon gesondert herausgegeben.<sup>323</sup> Die Briefe an Octave Maus, die in erster Linie von Ensors Teilnahme an den Ausstellungen der XX und der Nachfolgeorganisation La Libre Esthétique handeln<sup>324</sup>, wurden 1966 von Francine-Claire Legrand veröffentlicht.<sup>325</sup> Hilfreich für die vorliegende Arbeit wäre die Publikation des Briefwechsels zwischen Ensor und Augusta Boogaerts.<sup>326</sup> Tricot ist der Ansicht, dass Ensors Korrespondenz

---

<sup>318</sup> Lesko, die sich erstmals mit diesem Teil des Nachlasses beschäftigte, ist der Meinung, diese Auswahl, die Ensors Popularität unter und Freundschaften mit Schriftstellern akzentuiert, wirke selektiert und sei entweder durch Ensors Hand oder nahestehende Verwandte zustande gekommen. Sie gibt an, dass im Anhang des Original Exemplars ihrer Dissertation in den USA eine Liste den kompletten Inhalt des Nachlasses dokumentiert. (Vgl. Lesko 1985, Anm. 7, S. 63.)

<sup>319</sup> James Ensor, Brief an André de Ridder vom 30.9.1928, in: *Lettres* 1999a, S. 197.

<sup>320</sup> Vgl. Genette 1989, S. 15.

<sup>321</sup> Vgl. auch Min 2008, S. 8.

<sup>322</sup> *Lettres* 1999a. Die Ausgabe enthält nicht alle erhaltenen Briefe Ensors. Die Briefe an André de Ridder, die erstmals 1960 publiziert wurden (James Ensor: *Lettres à André de Ridder*, Antwerpen 1960), wurden in diese Ausgabe der Briefe aufgenommen. Auch Postkarten, die ab 1875 für den weltweiten Versand zugelassen wurden (Vgl. Döhle/Klein-Wiehle 2011, S. 129), gehörten zu Ensors bevorzugten Kommunikationsmitteln und stehen in den *Lettres* gleichberechtigt neben den Briefen.

<sup>323</sup> *Lettres* 1999b. Briefe an Emma Lambotte aus späteren Jahren wurden bisher bedauerlicherweise nicht veröffentlicht. 1971 hatte bereits Georges Hermans das „Cahier Ensor“ Emma Lambottes publiziert, ein kleines Schulheft, in das sie ihre Briefe an den Maler aus dem Zeitraum August 1904 bis April 1906 handschriftlich kopiert hatte. (Hermans 1971.)

<sup>324</sup> Vgl. Legrand 1966, S. 114.

<sup>325</sup> Legrand 1966.

<sup>326</sup> Legrand hat die zweihundertfünfzig Briefe Ensors an Augusta Boogaerts gelesen und hält fest, dass es sich dabei nicht um Liebesbriefe handelt. (Vgl. Legrand 1993, S. 46.) Patrick Florizoone gab mir die Auskunft, dass es inhaltlich überwiegend um den Austausch über alltägliche Dinge geht.

teilweise als Tagebuchersatz gelesen werden kann, stellt aber zugleich fest, dass sich auch in den Mitteilungen an Freunde wenige intime Details finden lassen.<sup>327</sup>

James Ensor war besonders im 20. Jahrhundert schriftstellerisch tätig.<sup>328</sup> Bisher existiert keine wissenschaftliche Edition aller Schriften. Bereits zu Lebzeiten wurden zwei Bände herausgegeben: Die Texte aus den Jahren 1921 bis 1926 publizierte La Flandre Littéraire, angeregt von Firmin Cuyper und Michel de Ghelderode, im Jahr 1926. 1934 gaben die Mitglieder von L'Art Contemporain in Antwerpen eine unverkäufliche Ausgabe der Schriften aus dem Zeitraum 1928 bis 1934 heraus.<sup>329</sup> 1944 erschien die um Vollständigkeit bemühte, zweiundsechzig Texte umfassende Edition von Ensors Schriften bei Éditions Lumière mit einem Vorwort von Henri Vandeputte.<sup>330</sup> Die Version von 1974, die als Grundlage für die neueste Ausgabe von 1999 diente, fügte der Edition von 1944 vierundzwanzig Texte hinzu.<sup>331</sup> In der Ausgabe von 1999 sind nicht alle Texte der Edition von 1974 enthalten, dafür wiederum einige bis dato unveröffentlichte Texte.<sup>332</sup> Alle publizierten Texte Ensors dienen als Quellenmaterial für die vorliegende Arbeit. Aussagen über einzelne Werke und seine Kunst im Allgemeinen trifft Ensor in den Texten kaum, sodass sich seine Schriften nicht als theoretischer Unterbau für seine Malerei lesen lassen. Dies stellte auch Emma Lambotte fest:

„Par contre Ensor ne donnait jamais de commentaires. Quand on le priait de dire la signification de l'une ou l'autre composition, il répondait: Je ne sais pas...”<sup>333</sup>

Zeitlebens entwickelt Ensor keine Kunsttheorie, und was laut Todts einem Dogma am nächsten kommt, ist sein Unmut über den Akademismus, dem er bei vielen Gelegenheiten Ausdruck verleiht und den er mit vielen Künstlern und Kunstinteressierten teilt.<sup>334</sup> Grundsätzlich ist bei der Integration von Ensors schriftlichen Äußerungen in die Interpretation seiner Kunst Vorsicht geboten, da die Texte von innerer Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit leben, was sie einer buchstäblichen Auslegung entzieht. Ensor geht es nicht primär um den Inhalt des Gesagten, sondern um eine Verschmelzung von Inhalt und Form. Geschriebene und gesprochene Sprache nutzt er neben Malerei, Graphik und später auch Musik als künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten. Sein Œuvre soll anhand einer diskursiven Werkanalyse interpretiert werden. Aussagen aus Briefen und Schriften werden in kritischer Auseinandersetzung herangezogen.

Seine Briefe und Texte fasste Ensor in französischer Sprache ab, und er war nach eigenen Angaben nicht sehr sicher im Niederländischen.<sup>335</sup> Auch seinen Kunstwerken gab er französische Titel. In der vorliegenden Arbeit werde ich gängige in der Literatur angeführte Übersetzungen der französischen Titel ins Deutsche übernehmen, bisher nicht übersetzte Bildtitel werden von mir ins Deutsche übertragen. Bezüglich der Briefe und Schriften Ensors werde ich ähnlich verfahren, und sämtliche Zitate des Künstlers ins Deutsche transferieren, um die Lesbarkeit der Arbeit und Verständlichkeit des Argumentationsverlaufs zu maximieren. Übersetzungen, bei denen es nicht anders angegeben ist, stammen von mir. Bisher gibt es – von der Übersetzung

---

<sup>327</sup> Vgl. Xavier Tricot, in: Lettres 1999, S. 9f.

<sup>328</sup> Vgl. zu Ensors Texten, seinem Schreibstil etc. Kap. 2.6.

<sup>329</sup> Vgl. Martin 1999a, S. 5.

<sup>330</sup> Vgl. ebd., S. 5f.

<sup>331</sup> Écrits 1974.

<sup>332</sup> Écrits 1999.

<sup>333</sup> Emma Lambotte, Vortrag „Ensor intime“, gehalten am 5.1.1947 im Musée des Beaux-Arts, Antwerpen, in: Hermans 1971, S. 86.

<sup>334</sup> Vgl. Todts 2008a, S. 27.

<sup>335</sup> 1894 bittet Ensor Pol de Mont im Post Scriptum, ihm auf Französisch zu schreiben. (Vgl. James Ensor, Brief an Pol de Mont vom 5.12.1894, in: Lettres 1999a, S. 122f., zit. in: Kap. 2.6, S. 92, Anm. 610).

einzelner Zitate abgesehen – keine Bemühungen, die Texte Ensors dem deutschen Sprachraum zugänglich zu machen. Eine Ausnahme bildet Harald Szeemann, der für den Katalog der Zürcher Ausstellung 1983 zahlreiche Texte ins Deutsche übersetzen ließ, wobei das Augenmerk der Übersetzer auf lautmalerschen Qualitäten lag und die Übersetzungen Assonanzen und Wortspiele betonten.<sup>336</sup> Im Gegensatz dazu lege ich in der vorliegenden Arbeit bei der Übersetzung der Zitate, wie bereits weiter oben bemerkt wurde, in erster Linie Wert auf inhaltliche Akkuratess.

Um die Jahrhundertwende steigert sich Ensors Bekanntheitsgrad durch Ausstellungen und Publikationen auch international, was zahlreiche Künstlerkollegen, Kunsthistoriker, Mäzene und Bewunderer veranlasst, ihm in seinem kuriosen Ostender Atelierhaus einen Besuch abzustatten. Die Maison Ensor ist offenbar *the place to be*. Seine Besucher scheuen auch weite Reisen nicht, und einige von ihnen haben ihre Erlebnisse niedergeschrieben. Mit diesen Berichten, die einen Einblick in Ensors Wohnsituation und sein Verhalten gegenüber fremden und befreundeten Besuchern geben, ist eine kritische Auseinandersetzung erforderlich. Der Ortsbeschreibung und der Erwähnung von Objekten, Einrichtungsgegenständen und Kunstwerken in Ensors Wohn- und Atelierhaus mag man Glauben schenken, mit der Überlieferung von Ensors mündlichen Äußerungen sieht es anders aus. In den mir bekannten Berichten ist nicht dokumentiert, ob die Zitate in den Besucherberichten aus dem Gedächtnis rekonstruiert wurden, oder ob der jeweilige Autor mit einem Aufnahmegerät, schriftlichen Notizen oder Ähnlichem arbeitete, sodass bei der Verwendung solcher Zitate die Quelle jeweils im Fließtext genannt wird.

Zu den bekannteren „Besuchern“ gehört der österreichische Literat Stefan Zweig, der in seiner Autobiographie *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* von 1948 seine Eindrücke während eines Ostende-Aufenthaltes bei seinem Freund Émile Verhaeren kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs schildert.<sup>337</sup> Zwar trifft er in der Zeit auch Ensor, zeigt aber kein großes Interesse am Künstler, was an den eher negativen Bemerkungen seiner belgischen Kameraden über Ensor liegen mag. Doch diese Bemerkungen und auch Zweigs Berichte über bestimmte Eigenheiten der Soldaten zu Beginn des Ersten Weltkriegs machen den Text zur nützlichen Quelle. Wie viele andere Autoren beschreibt Anton Sailer, der seinen Besuch bei Ensor auf das Frühjahr 1939 datiert, Ensors auch im Alter noch eindrucksvolle Erscheinung.<sup>338</sup> Interessant an seinem Bericht ist unter anderem der Hinweis, dass der Künstler für ihn zwei Schränke öffnete, in denen sich alte Kostüme und teure Roben befunden haben. Werner Schmalenbach besuchte Ensor im Jahr 1945.<sup>339</sup> Sein Bericht gibt Informationen über Ensors Situation während des Zweiten Weltkriegs. Fernand Naeyaert stattete Ensor am 4. September 1948 einen Besuch ab.<sup>340</sup> Er beschreibt Ensors Räumlichkeiten, den Lichteinfall, einzelne Werke und Ensors Verhalten. Der Prager Kunstkritiker und -historiker Josef Paul Hodin besuchte Ensor 1948 oder 1949.<sup>341</sup> Sein Text wurde in englischer Sprache in England verfasst, und Hodin führt einige Zitate Ensors an, in denen der Autor zwischen englischer und französischer Sprache wechselt, wobei er nicht erwähnt, ob er sich während des Gesprächs Notizen machte, wodurch die Zuverlässigkeit der

---

<sup>336</sup> Vgl. auch Schmitz 2005, S. 151.

<sup>337</sup> Vgl. Zweig 1948, S. 297ff. 1908 hatte Ensor bereits an Verhaeren – bei dem Zweig wohnte, wenn er an der belgischen Küste war – geschrieben, dass der angekündigte Besuch Zweigs bisher nicht zustande gekommen war: „Ich habe keinen Besuch von Monsieur Zweig bekommen.“ (James Ensor, Brief an Émile Verhaeren vom 22.5.1908, in: Lettres 1999a, S. 758.)

<sup>338</sup> Vgl. Sailer 1967, S. 181.

<sup>339</sup> Vgl. Schmalenbach 1983, o.S.

<sup>340</sup> Vgl. Naeyaert 1991.

<sup>341</sup> Hodin 1956. Angeblich wurde das Kapitel über Ensor erstmals in der Londoner Zeitschrift *Far and Wide* von September 1948 publiziert. Hodin datiert jedoch den Besuch bei Ensor auf November 1949, Ensors Todesmonat.

Quelle schlecht abzuschätzen ist. Dem Schweizer Kunsthistoriker Gotthard Jedlicka, der seine Begegnung nicht datiert und zunächst auch Ensors Wohnsituation beschreibt, gibt der Künstler einige Auskünfte über sein Kolorit und das Thema Frauen.<sup>342</sup> Details und Zitate aus Besucherberichten werden in der vorliegenden Arbeit verwendet, wobei die Quelle jeweils gekennzeichnet wird.

### 2.3 Bildmedien

Ensor realisiert zeitlebens sowohl Gemälde als auch Zeichnungen und in bestimmten Zeiträumen druckgraphische Arbeiten. Qualitative Hierarchien zwischen den unterschiedlichen Medien existieren nicht.<sup>343</sup> Ingrid Pfeiffer zählt auf, dass Ensor rund neunhundert Gemälde, 133 Radierungen, einige Lithographien sowie viertausend Zeichnungen produzierte, wobei die letzte Zahl mangels eines Überblicks als eine grobe Schätzung erscheint.<sup>344</sup> Über Ensors Technik wurde in der Forschung bisher insgesamt wenig gesagt. Paul Colin hebt 1921 in einer klugen Gesamteinschätzung Ensors handwerkliche Begabung in allen Bildmedien hervor:

„Ensor ist kein Narr, auch kein ‚Literat‘ oder ein verrirrter und paradoxaler Geist ohne Gleichgewicht. Ich will auch nicht sagen, dass er ein Philosoph ist: einige tuscheln sich das zu, aber auch sie sind im Irrtum. Ensor ist ein gewissenhafter Kopf mit gewaltiger Phantasie, ein ziemlich ungleicher Satiriker und ein wundervoller Meister des Pinsels und der Radiernadel. Man hat seine Werke, ihre Natur und Technik zu wenig betrachtet, sich zu ausschließlich mit ihren ‚sujets‘ beschäftigt. [...] Man vergaß, zu betrachten, wie vollkommen sein technisches Können war und dass er mit Ehren neben jener symbolischen Dynastie der vlämischen Maler bestehen könne; die von van Eyck und van der Weyden, Rubens und Jordaens, Crayer und Verhaeghen bis zu Leys und de Braekeleer in den südlichen Niederlanden das Geheimnis des kräftigen Kolorits und der gesunden und starken Farbe offenbart hatten.“<sup>345</sup>

Bisher gibt es keine Studien zu Ensors Bildträgern.<sup>346</sup> Über Ensors Farben gibt es bisher eine Untersuchung.<sup>347</sup> Er verwendet Ölfarben, manchmal ergänzt durch Kohle oder Farbstifte, auf präparierten und unpräparierten Leinwänden und Holztafeln aus unterschiedlichen Hölzern und in verschiedenen Größen. Zwei weitere Bildträger sind die bemalten<sup>348</sup> oder mit Restfarben belassenen Holzpaletten und ein Apothekermantel, den sich Ensor für einen Maskenball ausgeliehen hatte und im Gegenzug bemalt zurückgeben sollte.<sup>349</sup>

Während Ensor im Frühwerk manche Landschaften *en pleinair* malt, entstehen die Bilder der mittleren und späten Schaffensphase im Atelier.<sup>350</sup> Er fertigt in der Regel keine Vorzeichnungen

---

<sup>342</sup> Jedlicka 1933. Jedlickas Besuch muss zwischen 1930 und 1933 stattgefunden haben, dem Zeitpunkt der Errichtung der Ensor-Büste vor dem Kursaal, über die er berichtet, und dem Erscheinungsdatum seines Buches.

<sup>343</sup> Der Meinung ist auch Ingrid Pfeiffer, vgl. Pfeiffer 2005, S. 24. Catoir geht noch weiter: „Ensor war in gleicher Weise Zeichner wie Maler, als Zeichner sogar in den formalen Qualitäten dem Maler zuweilen überlegen.“ (Catoir 1983, S. 158.)

<sup>344</sup> Vgl. Pfeiffer 2005, S. 18.

<sup>345</sup> Colin 1921, S. 20f.

<sup>346</sup> Van der Snickt führt die verschiedenen Arten grundierter und ungrundierter Leinwände auf, die es im 19. Jahrhundert zu kaufen gab. (Vgl. Van der Snickt 2012, S. 24f. und S. 137.)

<sup>347</sup> Geert Van der Snickets Dissertation beschäftigt sich mit einzelnen Pigmenten, die Ensor vor allem in der früheren und mittleren Schaffensphase verwendet. (Van der Snickt 2012.)

<sup>348</sup> Vgl. *Eine Palette voll mit Farben* von 1939 (Abb. 48-49).

<sup>349</sup> Der Mantel misst 130 cm und ist mit folgender Widmung an den Apotheker versehen, der sein Geschäft im Erdgeschoss von Augusta Boogaerts' Brüsseler Wohnung hatte: „Pour Monsieur Mercier un souvenir du Bal des Arts Bruxelles, 14 avril 1934 J. ENSOR“.

<sup>350</sup> Vgl. auch Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 154f. Todts beschäftigt sich mit der Frage was Ensor zur Freilichtmalerei angeregt haben mag: „It is not entirely clear what had inspired Ensor to embrace plein-airism at the age of only sixteen. We do however know that, throughout his life, he expressed his admiration for the realist painters of the 1860 and 1870s: Louis Dubois, Henri De Braekeleer and Pericles Pantazis. It has been suggested that, around 1875, he had a chance meeting with Louis Dubois, and that it was he who encouraged him to work in the open air.“ (Todts 2008a, S. 29.)

für Ölbilder an, obwohl er mit dieser Methode aus seiner Zeit an der Akademie vertraut ist.<sup>351</sup> Seine Zeichnungen haben andere Funktionen. Ensor zeichnet mit Tinte, weichem und hartem Bleistift, Conté-Stift, Rötelfest, Kohle, Buntstift, Kreide, Pastellkreide und verwendet auch Aquarell- und Gouachefarben auf Papier.<sup>352</sup> Als Bildträger dienen ihm nicht nur Zeichenpapier, sondern auch Skizzenblöcke, Rückseiten von Briefen, freie Stellen in alten Zeichnungen und Buchseiten. Zeichnungen entstehen in allen Werkphasen, wobei es sich im Frühwerk zum Großteil um schwarz-weiße und im Spätwerk um farbige Arbeiten handelt. Der Katalog zur Antwerpener Ausstellung 2009 führt an, dass Ensor für einige Zeichnungen und Radierungen, im Gegensatz zu den Gemälden, eine oder mehrere Vorzeichnungen anfertigt.<sup>353</sup>

Catoir betont, dass Ensor einer der ersten Künstler ist, der die Zeichnung als unabhängiges Medium und eigenständiges Kunstwerk ansieht.<sup>354</sup> Belege dafür sind zum einen die großen Formate mancher Arbeiten und zum anderen die Tatsache, dass er alle Zeichnungen, auch die Skizzen, signiert und teilweise datiert, auch wenn es sich bei vielen Skizzen lediglich um Studien für Proportionen und Körpervolumen handelt. Der Katalog zur Stuttgarter Ausstellung 1972 gruppiert Ensors zeichnerisches Œuvre adäquat in Zeichnungen als selbständige Kunstwerke, als Illustrationen von Briefen und als Studienmaterial, wobei es sich hier entweder um Kopien, flüchtige Skizzen oder vorbereitende Skizzen für eine Komposition handeln kann.<sup>355</sup> Ensor nutzt häufig Skizzenbücher, und Todts merkt an, dass er einzelne Blätter teilweise nach Jahren herauschneidet, signiert und verkauft.<sup>356</sup>

Nicht selten findet sich in der Literatur die Bezeichnung von Arbeiten auf Papier als „gezeichneten Gemälden“.<sup>357</sup> Manche Farbstiftzeichnungen oder gehöhte Radierungen wirken in der Tat in farbigen Reproduktionen wie kleine Gemälde, was umgekehrt aber auch mit dem linearen Stil einiger später Gemälde Ensors zusammenhängt. So löst sich die Grenze zwischen Malerei und Zeichnung zunehmend auf.<sup>358</sup> Ein Beispiel für ein „Gemälde auf Papier“ ist die gehöhte Zeichnung *Versuchung des Heiligen Antonius* von 1887, die sich collageartig aus über fünfzig einzelnen Blättern zusammensetzt.<sup>359</sup> Ensor selbst schätzt den künstlerischen Wert seiner Zeichnungen grundsätzlich hoch ein.<sup>360</sup> Der konservatorischen Besonderheiten des Mediums ist er sich bewusst:

---

<sup>351</sup> Der Katalog zur Antwerpener Ausstellung 2009 stellt dies bezüglich des Frühwerks und der mittleren Schaffensphase fest. (Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 154f. Vgl. auch Todts 2008a, S. 33.)

<sup>352</sup> Vgl. Catoir 1983, S. 158 und Pfeiffer 2005, S. 25.

<sup>353</sup> Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 155.

<sup>354</sup> Vgl. Catoir 1983, S. 158 und Kat. Ausst. New York 2001, S. 7.

<sup>355</sup> Vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1972, S. 124. Zu den Kopien vgl. Kap. 2.5.2.

<sup>356</sup> „Ensor used to cut the best drawings out of the sketchbook, sign them in pencil (probably long after he had made them) and sell them to collectors such as Henri Van Cutsem, Ernest Rousseau, François Franck and many others. The hundreds of pages in the collection of the Royal Museum [Antwerpen] are those which he did not sell and perhaps deemed unsellable, though he did sign some.“ (Todts 2008a, S. 33.)

<sup>357</sup> Vgl. Kat. Ausst. New York 2001, S. 7 und Hoozee 2001, S. 31. Florizoone spricht von „tableautins“, die ihre Wirkung aus der Kombination der Kolorierung mit weißer Deckfarbe bezögen. (Vgl. Florizoone 1999a, S. 16. Vgl. auch Becker 1999a, S. 6.)

<sup>358</sup> „In contrast with earlier stages in his career, Ensor increasingly uses color for his later drawings, a practice which sometimes lends them the appearance of small paintings. The paintings in turn look remarkably linear from around 1890 onward. The line separating drawing and painting becomes conspicuously vague, to the extent that some works seem painted drawings or drawn paintings. [...] At a later stage of Ensor’s artistic development, the distinction between drawing and painting seems to vanish altogether.“ (Hoozee 2001, S. 31.) Als Beispiele nennt Hoozee unter anderem *Das Strandbad in Ostende*, *Die gefährlichen Köche* und *Die trostreiche Jungfrau*.

<sup>359</sup> Abb. in Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 222. Bleistift und Farbstift auf Papier, 68 zusammengefügte Einzelblätter, 178 x 157,5 cm, The Art Institute of Chicago.

<sup>360</sup> Bezöglich einer Ausstellung von 205 Zeichnungen und graphischen Arbeiten im Cercle Artistique et Littéraire in Antwerpen 1923 schreibt er an Franck: „Gemäß meiner Anweisungen stehen vier der Kohlezeichnungen nicht zum Verkauf. Was die Zeichnungen und Skizzen betrifft, bevorzuge ich, sie nicht zu verkaufen. In meinen Augen sind sie kostbar.“ (James Ensor, Brief an François Franck vom 8.10.1923, in: Lettres 1999a, S. 330.)



„P.S. Ich rate Ihnen dazu, die kleine Farbstiftzeichnung („Undinen“) zu rahmen und zu verglasen. Andernfalls könnten die Farben leiden und auf lange Sicht ausbleichen. Setzen Sie die Zeichnung nicht der Sonne aus.“<sup>361</sup>

Ensor begegnet dem an ihn gerichteten Vorwurf, nicht richtig zeichnen zu können, offensiv. 1908 schreibt er:

„Meine Zeichnungen auszustellen ist mir immer sehr dienlich, weil die Öffentlichkeit und auch bestimmte Kunstkritiker immer noch finden, dass ich nicht zeichnen kann.“<sup>362</sup>

Ende der 1920er Jahre, als Ensor die Nachricht über seine Nobilitierung erhält und am selben Tag Besuch von Wassily und Nina Kandinsky bekommt, geht es im Gespräch mit dem Kollegen auch um die an Ensor gerichteten Vorwürfe, nicht zeichnen zu können:

„[...] und dann verriet ihm Ensor sein Geheimnis und sagte: ‚Die Ostender wissen es noch nicht, aber sie werden es bald erfahren. Sie werden sich wundern, und sie werden begreifen, wie töricht sie gewesen sind. [...] Und die Maler! Sie werden nun nicht mehr sagen: ‚Ensor kann nicht zeichnen.‘ Das werden sie nicht mehr wagen. Sie, Herr Kandinsky, werden mir bestätigen, dass ich zeichnen kann. [...] Als Kandinsky die ersten Abschiedsworte sprechen wollte, unterbrach ihn Ensor, setzte sich an einen Zeichentisch, nahm einen Bogen Papier, einen Bleistift und eine Muschel und zeichnete die Muschel. Kandinsky schaute zu und sagte: ‚Das ist meisterlich gezeichnet – meisterhaft!‘ Ensor stand auf, begleitete seinen Besuch zur Treppe, und während Kandinsky die Stufen hinunterging, hörte er Ensor sagen: ‚... meisterhaft ... hat er gesagt, und er muss es wissen ... meisterhaft ... meisterhaft.‘“<sup>363</sup>

Ab Mitte der 1880er Jahre beschäftigt sich Ensor auch mit dem Medium der Radierung.<sup>364</sup> Es existieren 133 Drucke, darunter 117 Radierungen, vierzehn Kaltnadelradierungen, eine Weichgrundätzung und einige Lithographien.<sup>365</sup> Die Radierungen auf Zink- und Kupferplatten entstehen in zwei Phasen: zwischen 1886 und 1889 und zwischen 1895 und 1899. Im Jahr 1888 fertigt Ensor ganze fünfundvierzig Radierungen an. Zahlreiche Radierungen werden zu Lebzeiten mehrmals gedruckt, auch in verschiedenen Stadien und zum Teil auf unterschiedliche Papiertypen.<sup>366</sup> In den 1930er Jahren fertigt Ensor auf das Drängen eines Sammlers hin drei Kaltnadelradierungen an und macht 1934 die Weichgrundätzung *Der Teufel bei der Mühle* (**Abb. 135**) als Buchillustration.<sup>367</sup> 1933 antwortet er auf die Frage Croquez', ob er neue Radierungen anzufertigen gedenke:

„Was Ihre Projekte und Fragen angeht: ich glaube, ich könnte das Radieren momentan nicht wieder aufnehmen. Dame Malerei hält mich fest, für lange Zeit ohne Zweifel, Körper und Seele. Ich gebe mich den Reizen der Farbe hin und bin ihr treu, sie macht mein Glück und bringt meinen Freunden Freude.“<sup>368</sup>

---

<sup>361</sup> James Ensor, Brief an Ernest Van den Bosch vom 21.9.1927, in: *Lettres* 1999a, S. 679f. Tricot meint, die Zeichnung sei unbekannt. (Vgl. *Lettres* 1999a, Anm. 4, S. 679.)

<sup>362</sup> James Ensor, Brief an Edgar Picard vom 6.3.1908, in: *Lettres* 1999a, S. 580f.

<sup>363</sup> Muche 1965, S. 151f. Die Sonderausgabe von *La Plume* überliefert außerdem folgende Aussage: „Jeder weiß, dass ich richtig zeichnen kann, wenn ich es möchte.“ (James Ensor, in: Ensor 1899, zit. nach: Lesko 1985, S. 4.)

<sup>364</sup> Er selbst nennt als Grund dafür die im Vergleich zur Malerei höhere Beständigkeit. Hoozee ist zuzustimmen, dass die Beschäftigung mit alten Meistern, die Ensor in dieser Zeit zu kopieren begann, den wichtigeren Anlass bietet. (Vgl. Hoozee 2001, S. 32.) Zu Ensors Radierungen vgl. u.a. Sabine Taevernier: *Les eaux-fortes de James Ensor. De la vision à l'image*, in: Kat. Ausst. Brüssel 2009a, S. 19-27.

<sup>365</sup> Vgl. Louis Lebeer, in: Kat. Ausst. New York 1971, S. IX. Viele der originalen Kupfer- und Zinkplatten werden im Brüsseler Museum und in Privatsammlungen aufbewahrt. Einige Platten wurden nach Ensors Tod zerstört. Es existieren keine posthumen Drucke. (Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 176 und Tricot 2010a, S. 18.) Die Auflagenhöhe der meisten Drucke ist nicht bekannt; einige Motive tauchen regelmäßig im belgischen Kunsthandel auf.

<sup>366</sup> Vgl. Deceuninck 2010, S. 10.

<sup>367</sup> Zu den Buchillustrationen vgl. Tricot 1985, S. 59-64 (*Catalogue of the Illustrated Books*).

<sup>368</sup> James Ensor, Brief an Albert Croquez vom 13.3.1933, in: *Lettres* 1999a, S. 69.

Die wenigen druckgraphischen Verfahren, die bei Ensor zur Anwendung kommen, lotet er in ihren Möglichkeiten aus.<sup>369</sup> Hoozee stellt eine Stildiversität im druckgraphischen Œuvre fest, wobei er keinen Zusammenhang zwischen Sujet und Stil feststellen kann.<sup>370</sup> Die technische Seite des Entstehungsprozesses überlässt Ensor seinem Drucker, wenngleich er gern die Kontrolle behält.<sup>371</sup> Karen Bonne vermutet, dass er durch seine druckgraphischen Erfahrungen auch zur Technik des Kratzens in der Malerei – wahrscheinlich mit dem Pinselstil – angeregt wird.<sup>372</sup> Nach 1900 lässt Ensor weiterhin Drucke von den Platten anfertigen, die häufig koloriert werden – eine Praxis, die er seit seiner ersten Radierung ausübt.<sup>373</sup> Ensor nutzt die Materialien Farbstift, Aquarell und Gouache einzeln und in Kombination. Die erste Kolorierung beschränkt er auf die Primärfarben. Später erweitert er das Farbspektrum mit Mischfarben wie Rosa, Violett, Braun und Grün.<sup>374</sup> Florizoone bemerkt, dass Ensor mit der Zeit seine Kolorierungstechnik perfektioniert habe, sodass sich entscheidende Veränderungen, respektive Vorteile gegenüber der Schwarz-Weiß-Radierung ergeben: die bildhafte Wirkung wird verstärkt, Raumeindruck und Perspektive werden präziser, Einzelobjekte identifizierbar – kurzum, die Kolorierung verstärkt den Bildsinn.<sup>375</sup> Die „zwei Elemente des Kolorierens, Transformation und Verdeutlichung“, nannte bereits Georges Lemmen in der *Plume*-Sonderausgabe.<sup>376</sup> Florizoone hat bei der Untersuchung der gehöhten Radierungen herausgefunden, dass die Illuminationen einander zum

---

<sup>369</sup> „Apart from a few lithographs and a few soft-ground etchings, Ensor’s graphic oeuvre is limited to traditional etchings and drypoints; that is, he did not experiment with different graphic techniques. However, on looking more closely at the prints in chronological order, we discover significant differences among them, a fact which seems to indicate that within the limited framework of his chosen techniques, Ensor sought to explore all of the possibilities of the medium.“ (Hoozee 2001, S. 31.)

<sup>370</sup> „Ensor’s prints drift between Rembrandt’s subtle hatchings and chiaroscuro, and the sharp, graffiti-like lines of *Devils Trashing Angels and Arcangels* [Abb. 136]; in between these extremes is an enormous variety of styles, though no express relationship between style and subject matter.“ (Hoozee 2001, S. 34.) Vgl. zu den Sujets der Radierungen auch Erich Franz: *Hinter den Strichen der Abgrund. Formprozeß und Inhalt in Ensors Radierungen*, in: Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 9-13. Franz teilt Ensors Radierungen in drei Gruppen auf: Landschaften, vielfigurige Strukturen und groteske Figurenbilder.

<sup>371</sup> „Was die Ausstellung der Radierungen angeht, ist momentan nichts zu machen. Ich habe derzeit nicht genug Abzüge. Ich habe keine Druckerpresse und muss für jede Auflage nach Brüssel fahren, um den Drucker anzuweisen. Ich konnte mir während der Saison keine Abwesenheit erlauben.“ (James Ensor, Brief an Isi Collin vom 7.10.1907, in: *Lettres* 1999a, S. 51.) Vgl. auch Hoozee 2001, S. 37: „Ensor sometimes assisted the printer during the printing process, but [...] let the printer do his job.“ In Briefen an seinen Freund und Malerkollegen Armand Rassenfosse geht Ensor auf dessen Vorschlag zur Anschaffung einer eigenen Druckerpresse ein. Grundsätzlich hält Ensor dies für eine gute Idee, sieht letztlich aber davon ab, weil in seinem Bekanntenkreis keine Presse zum Verkauf steht. Ensors erste Drucker in Brüssel waren Léon Évely und Jules Bouwens. Ab 1895 ließ er die Aufträge in der Werkstatt von Jean-Baptiste Campenhout in Brüssel ausführen. Über den neuesten Kenntnisstand zu Ensors Druckern vgl. Tricot 2010a, Anm. 14, S.22f.

<sup>372</sup> Vgl. Bonne 2014, o.S.

<sup>373</sup> Die illuminierten Radierungen hat Patrick Florizoone untersucht. (Florizoone 1999a.)

<sup>374</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>375</sup> „Ensors konstante Kreativität führt dazu, dass seine Illumination nicht nur an Qualität gewinnt, sondern diese auch die Wirkung der Radierungen unterstützt. Seine Radierungen werden vielfach deutlicher. Oft besitzen seine Werke nur wenig Tiefenwirkung und mangelhafte Perspektive [...]. Sein horror vacui macht die Schilderung des Bildgeschehens manchmal unübersichtlich wie bei dem ‚Liebesgarten‘ (1888) [Abb. 16] [...]. Der bewusste Einsatz der Farben strukturiert diese Werke und macht sie vielfach übersichtlicher. Durch die Überfülle an Details können bestimmte Elemente der Radierung nicht ohne weiteres identifiziert werden. Wir erkennen manchmal nur Serien von Linien, Schraffuren, Flecken oder anderen graphischen Elementen. Mit der Illumination gibt Ensor diesen schwer lesbaren Bildzeichen Sinn und deutet sie [...]. Durch die Farbgebung bieten die meisten Radierungen einen derartigen Schlüssel zu ihrem Verständnis. [...] Die geringe Perspektivwirkung korrigiert Ensor, indem er Farben mit verschiedenem Tonwert und unterschiedlicher Dichte auf individuelle Art und Weise aufträgt.“ (Ebd.) Vgl. dazu auch Becker 1999a, S. 6: „Die Entscheidung über die Frage, ob die Kolorierung der genuinen Wirkung der Radierung entgegenarbeitet, ihre Offenheit negiert und die mitunter radikal vorgetragene Auflösung der Form zugunsten einer bildhaften Wirkung abschwächt, bleibt der jeweiligen Betrachtung des einzelnen Blattes vorbehalten. [...] Ensor selbst hat einmal von einem ‚adoucir‘ einer Darstellung gesprochen.“ (Vgl. auch Kat. Ausst. Straßburg 1995 S. 32.)

<sup>376</sup> Vgl. Florizoone 1999a, S. 16.

Verwechseln ähnlich sind, obwohl sie mit großen zeitlichen Abständen entstanden.<sup>377</sup> Er folgert, dass Ensor über ein Farbmuster verfügte, das er um die jeweilige Metallplatte faltete.<sup>378</sup> Qualitativ werden die gehöhten Radierungen hoch eingeschätzt, was an der Symbiose von „Technik, Inhalt und Farbe“ liegt.<sup>379</sup> Florizoone nennt werkimmanente, persönliche und wirtschaftliche Gründe für die Kolorierung der Radierungen.<sup>380</sup> Hinzuzufügen ist, dass Ensor bevorzugt kolorierte Radierungen an Freunde, Mäzene und hilfreiche Bekannte verschenkt. Einen Hinweis darauf, dass er diese Arbeiten selbst wertschätzt, liefert die Exponatliste der Brüsseler Retrospektive von 1929, auf der fünfundvierzig kolorierte Radierungen aufgeführt sind, von denen drei in zwei unterschiedlich kolorierten Versionen ausgestellt wurden.<sup>381</sup>

Ein Sonderfall in Ensors graphischer Bildproduktion sind die im Folgenden als „Pseudo-Monotypien“ zu bezeichnenden Arbeiten, die bisher fälschlicherweise als „gehöhte Zeichnungen“ oder in den letzten Jahrzehnten als „Monotypien“ bezeichnet wurden, obwohl es sich dabei höchstwahrscheinlich um unbrauchbare Drucke – Fehldrucke und schmutziges Papier – handelt, die Ensor von seinem Drucker erhält und mit Bleistift, Buntstift und Gouache überarbeitet, und dabei die vorgegebenen Formen mit neuen Motiven verbindet.<sup>382</sup>

Die Wechselwirkungen in den unterschiedlichen Bildmedien Gemälde, Zeichnung und Druckgraphik sind enorm. Ensor schafft Radierungen nach Zeichnungen und nach Gemälden, genauso wie Schwarz-Weiß-Zeichnungen oder Gemälde nach Radierungen entstehen.<sup>383</sup> In den kolorierten Radierungen und Farbzeichnungen, genauso wie in einzelnen Gemälden, treffen sich der Maler und der Zeichner James Ensor. Er wiederholt Kompositionen in neuen Medien und bezieht sich immer wieder auf seine eigene Kunst als Motivfundus zurück. Er überarbeitet alte Motive, gestaltet sie anders und erweitert dadurch ihre Ausdrucksmöglichkeiten.

## 2.4 Werkphasen: Realismus, Phantastik, Sanfte Töne

Die Einteilung eines künstlerischen Œuvres in Phasen oder Abschnitte ist meist mit Schwierigkeiten verbunden. Ensors Werk bietet zwei Möglichkeiten der Klassifikation: Obschon sein Œuvre von Stilpluralismus sowie Vor- und Rückgriffen lebt, lässt es sich entweder nach Bildthemen oder in zeitliche Phasen einteilen.<sup>384</sup> Grundsätzlich ist es bei Ensor schwierig, von einer Entwicklung zu sprechen, da er sich nie vollständig von einem früheren Stil und früheren Werken abwendet. Stattdessen wiederholt und variiert er sie – seien es direkte Kopien eigener Werke in aktualisiertem Kolorit, seien es Einzelmotive wie Masken, Nymphen oder Stillebenobjekte. Alte Motive kehren zurück und neue kommen hinzu, sodass sein Motivkosmos

---

<sup>377</sup> „Wenn wir mehrere gehöhte Exemplare von einer Radierung miteinander vergleichen, fällt auf, dass fast immer die gleichen Ebenen und Details, meistens mit den gleichen Farben, koloriert worden sind. Das geht sogar so weit, dass Ensor eine Stelle frei lässt, wenn er die zugehörige Farbe nicht benutzt [...]“ (Ebd., S. 17.)

<sup>378</sup> „Die Lösung finden wir in der Art und Weise, wie Ensor seine Radierplatten ordnete. 133 Platten bilden eine lange Reihe, und die Abbildung auf einer Kupfer- oder Zinkplatte ist, vor allem bei Kerzen- oder Gaslicht, nicht sehr deutlich. Aus diesem Grund hat Ensor, wie viele andere Graphiker, jede Platte in einen Abzug derselben eingewickelt und benutzte hierfür meistens sogar einen illuminierten Abzug. [...] Oft sind die gefalteten Ränder des Papiers abgerieben oder sogar abgerissen. Anstatt sich jedesmal eine neue Farbgebung auszudenken, dient die Verpackung der Radierung als Musterbeispiel, und Ensor kann nach diesem Grundschema arbeiten. Diese Vorgaben verfolgt er wie ein Künstler und nicht mit mathematischer Präzision.“ (Ebd., S. 17f.)

<sup>379</sup> Vgl. ebd., S. 19-22.

<sup>380</sup> „Es kann die Studie seiner Arbeit sein – mittels Farbe, Tusche und Bleistift zeichnet er Varianten und Überarbeitungen, die folgende Zustände vorbereiten – oder sie dient dem eigenen Vergnügen und schließlich dem Verkauf.“ (Ebd., S. 19.)

<sup>381</sup> Vgl. Koepplin 1995, S. 32.

<sup>382</sup> Vgl. dazu Kap. 3.4 und Kap. 4.5.

<sup>383</sup> Etwa XT 398-400 und XT 405. Vgl. Florizoone 1999a, S. 18.

<sup>384</sup> Die kleinteilige Gliederung des Katalogteils im Ostender Ausstellungskatalog von 1999 bietet einen guten Überblick über Ensors Bildthemen. (Kat. Ausst. Ostende 1999.)

immer vielfältiger wird. Ensor bleibt sich bei dieser besonderen Art der Selbstbezüglichkeit, die in Kap. 4.7 näher untersucht wird, aber stets treu, er überwindet eine Werkphase nie gänzlich. Die nachfolgenden Zitate veranschaulichen das Dilemma, ein einheitliches Œuvre schaffen zu wollen und gleichzeitig den Erfolg durch etwas „Neues“ aufrechtzuerhalten beziehungsweise die Notwendigkeit für die eigene Kunst, stets Neubeginn zu sein. Über das „Neue“ in der Malerei macht Ensor sich in einem Dankeschreiben an Emma Lambotte 1906 Gedanken:

„Lassen Sie mich Ihnen sagen, wie charmant Ihr Artikel ist und wie sehr ich damit zufrieden bin. Sie verteidigen meine Malerei nun schon für eine lange Zeit. Ich hoffe, Sie werden sie immer lieben und verteidigen, auch wenn man sagt, dass ein Künstler nicht länger als zehn Jahre überdauern kann. Man kann nicht, das stimmt, immer denselben Maler lieben und der Wunsch nach etwas Neuem und Gegensätzlichem zieht uns leider zu den extremen Gegensätzen hin.“<sup>385</sup>

Die Notwendigkeit der ständigen Entwicklung konstatiert er in einer von Lyr überlieferten Rede:

„Meine Kunst hat nie aufgehört, sich zu entwickeln, sich zu befreien, die ausgetretenen Pfade zu verlassen, die Normen, die Klischees. Ich habe versucht, den Meinen zu entkommen. Die Malerei muss sich verändern, sich ändern, sich erneuern, sich irren, sich wieder fassen, einfach lebendig und sensibel bleiben. Das Licht ändert sich jede Stunde und jeden Tag.“<sup>386</sup>

Im Folgenden wird Ensors Œuvre in drei Phasen eingeteilt, wobei überlegt werden soll, wie Stil-, Kolorit- und Motivwandel miteinander in Verbindung stehen.<sup>387</sup>

Ensors Frühwerk, für das es in der Forschung verschiedene Datierungsvorschläge gibt, beginnt mit seinen ersten Malversuchen.<sup>388</sup> Seine ersten Ölbilder, die nach dem Bildträger benannten *Cartons roses*, sind zwischen 1873 und 1875 und im Frühjahr und Sommer 1876 entstanden.<sup>389</sup>

Über diese ersten Werke, die Ensor nicht verkauft, sondern in seinem Atelier behält und daher ins *Liber Veritatis* aufnehmen kann, schreibt er im Rückblick:

„Aber mit fünfzehn malte ich nach der Natur Ansichten der Umgebung von Ostende. Diese kleinen anspruchslosen Werke, mit Öl [pétrole] auf rosa Karton gemalt, entzücken mich noch immer.“<sup>390</sup>

Hoozee beschreibt die reife Wirkung der frühen Bilder:

„What is striking in Ensor's case is how he combines an economic use of resources with an accurate representation of the tone or light effect which he observes – something that is usually found only in the work of much mature artists. The pictorial charm of these works lies exactly in this conjunction of restraint and precision.“<sup>391</sup>

---

<sup>385</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 16.5.1906, in: *Lettres* 1999b, S. 101.

<sup>386</sup> Rede von James Ensor, veröffentlicht von René Lyr, in: *Let Mots et les couleurs*, Tournai 1978, S. 120f., zit. nach: Ollinger-Zinque 1999, S. 23.

<sup>387</sup> Als Vergleichsbeispiel für die Einteilung in Werkphasen sei Geert van der Snickt's Dissertation von 2012 genannt, die folgendermaßen unterteilt: Impressionistische/Realistische Periode (1873-1885), Expressionismus, groteske Periode (1885-1900) und Luministische/Neo-Impressionistische Periode (1900-1949). (Vgl. Van der Snickt 2012, S. 41.)

<sup>388</sup> Schoonbaert, die den 1992 erschienenen Œvrekatalog wohl nicht berücksichtigt, datiert diese erste Werkphase auf 1876 bis 1885. (Vgl. Schoonbaert 1993, S. 16ff.) Legrand datiert im Jahr 1971 auf 1879 bis 1882. Der Katalog zur Zürcher Ausstellung 1983 datiert die Schlussphase des Frühwerks auf 1883 bis 1885. (Vgl. Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 17.) Pfeiffer datiert noch 2005 das Frühwerk auf ca. 1878 bis 1886. (Vgl. Pfeiffer 2005, S. 17.)

<sup>389</sup> XT 1-6. Das erste Tafelbild entsteht im selben Zeitraum (XT 7), und das erste Leinwandgemälde signiert und datiert Ensor 1874 (XT 10). Die *Cartons roses* von 1876 sind XT 25-45, XT 47-51, XT 56-61, XT 63-66 und XT 73. Laut Van der Snickt könnte es sich bei den Bildträgern um Teile der Pakete aus dem elterlichen Geschäft handeln. (Vgl. Van der Snickt 2012, S. 105.) 1877 entstehen einige weitere Landschaften auf Papp (XT 81-85). Todts konstatiert bezüglich der *Cartons roses*, dass ein Datum und häufig die Tageszeit auf der Rückseite vermerkt und sie nummeriert sind, wobei die Bedeutung der Nummern unklar bleibt. (Vgl. Todts 2008a, S. 27.)

<sup>390</sup> James Ensor: *Ma vie en abrégé* (1934), in: *Écrits* 1999, S. 13, Übersetzung: Tricot 2009, S. 15.

<sup>391</sup> Hoozee 1997, S. 18.

Thematisch ist Ensors Frühwerk vielfältig. Todts meint, Ensor sei in diesen Jahren auf der Suche nach Sujets.<sup>392</sup> Er malt Figurenbilder entweder mit Gestalten aus seiner direkten Umgebung, wie Arbeitern, Leuten aus dem Volk oder Familienmitgliedern oder mit Figuren aus Bibel und Mythologie. Dazu kommen Werke mit literarischen Vorlagen, Aktstudien während der akademischen Ausbildung, Selbstportraits, Landschaften, Landschaften mit Architektur, Seestücke, Hafen- und Stadtansichten und ab 1880 Interieurs, vor allem mit Damen (**Abb. 1**), und außerdem Stillleben, darunter aus dem Jahr 1880 Ölskizzen einiger Ausschnitte von Möbeln und anderen Objekten.<sup>393</sup> Ensor bewegt sich mehr oder weniger innerhalb der Gattungen.

In der ersten Phase des Frühwerks malt er häufig in breitem Duktus mit dunklen Farbtönen. Entgegen der Bildbeschreibungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und noch der darauf aufbauenden späteren Texte sind Ensors frühe Bilder nicht so dunkel, wie sie auf (älteren) Reproduktionen erscheinen mögen – im Original entfalten die Gemälde ihre volle Leuchtkraft. Das Frühwerk wurde entweder vom Kolorit ausgehend als „dunkeltonig“ oder vom Sujet her als „realistisch“ bezeichnet.<sup>394</sup> Ensor ließ sich wie die Realisten und Impressionisten von seiner unmittelbaren Umgebung inspirieren. Die Bezeichnung des Frühwerks als „realistisch“ ist aus zwei Gründen treffend. Zum einen orientiert sich Ensor stilistisch an Gustave Courbet und an belgischen Realisten und Naturalisten wie Guillaume Vogels, Hippolyte Boulenger, Louis Artan und Louis Dubois (deren Stil oft als „Tachismus“ bezeichnet wird).<sup>395</sup> Zum anderen finden sich im Frühwerk Figuren der Landbevölkerung – Fischer, arbeitende Frauen, Wilderer (**Abb. 4**), Ruderer, Alkoholiker. Im 19. Jahrhundert wurde, so Werner Hofmann, ein einfacher Mann aus dem Volk als „in einem echten, tätigen Verhältnis zur Wirklichkeit“ stehend wahrgenommen – „zwischen ihm und der Welt gibt es noch keine Entfremdung“.<sup>396</sup> Draguet zufolge stellt Ensor einfache Arbeiter in seine Landschaften, weil er in ihnen keine Heuchelei sieht, weil sie authentisch waren und daher „subjects of *pure presence*“.<sup>397</sup> *Die Trinker* von 1883, das *Canning* als „realist-oriented work“ bezeichnet, behandelt beispielsweise den Alkoholismus in der Unterschicht als gesellschaftsrelevantes Thema.<sup>398</sup> Motivisch bewegt sich Ensor in jener Zeit in seiner engsten Umgebung, weswegen Vanbeselaere diese Bilder „anekdotisch“ nennt.<sup>399</sup>

Es existiert die These, dass Ensors Spielart des Grotesken, die sich in der mittleren Schaffensphase mit dem Phantastischen vermischt, bereits im Frühwerk angelegt ist –

---

<sup>392</sup> Vgl. Todts 2009b, S. 12.

<sup>393</sup> Zu Ensors Landschaften, denen wenig Beachtung geschenkt wird, vgl. Growe 1986 und Hoozee 2009. Ensor schuf zeitlebens insgesamt einhundertzwölf Selbstportraits. (Vgl. Legrand 1993, S. 77.) Mehr als die Hälfte der Zeichnungen und ein Drittel der Gemälde im Gesamtwerk sind Pfeiffer zufolge Stillleben. (Vgl. Pfeiffer 2005, Anm. 65, S. 37.)

<sup>394</sup> Legrand nennt die erste Werkphase eine „dunkle oder realistische Periode“, Schiff spricht 1983 von der „dunklen Periode des Künstlers“, ebenso wie der Katalog der Zürcher Ausstellung 1983, Schoonbaert spricht vom Frühwerk als der „realistisch-impressionistischen Periode“ und Pfeiffer nennt es 2005 Ensors „dunkeltoniges Frühwerk“. (Vgl. Legrand 1971, S. 49, Schiff 1983, S. 30, Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 17, Schoonbaert 1993, S. 16ff. und Pfeiffer 2005, S. 17.)

<sup>395</sup> „Like Courbet, Ensor tried to express a subjective perception of reality. And like Courbet, he made extensive use of the palette knife.“ (Todts 2008a, S. 30.) Zum Einfluss der realistischen Künstler vgl. Farmer 1976, S. 17f., Lesko 1985, S. 6, Hoozee 1994, S. 16 und Hoozee 1997, S. 20. Ensor selbst spricht 1920 von diesen flämischen Malern als „nos grands coloristes, tels Louis Dubois, Charles Degroux, etc., etc.“ (James Ensor: *Six peintres belges dont la maîtrise s'est le mieux affirmée entre 1830 et 1900* (1920), in: *Écrits* 1974, S. 48.) Laut Hoozee war es Courbet, der die belgischen Maler zu ihren Ursprüngen zurückführte: „It is often said (and not only in relation to Belgian art) that external impulses can awaken latent potential within a country, or activate existing ideas. In the present context, the French style of landscape, particularly Courbet's Realism, helped the Belgians to discover themselves.“ (Hoozee 1994, S. 15.) Der Autor führt den Satz eines Artikels aus *L'Art moderne* von 1881 an, der zeigt, dass dies der flämischen Selbstwahrnehmung entsprach: „It is Courbet who is responsible for this return to the roots of the Flemish school.“ (*Exposition des œuvres de Courbet*, in: *L'Art moderne* vom 3.7.1881, S. 139, zit. nach: Ebd.)

<sup>396</sup> Hofmann 1991, S. 104.

<sup>397</sup> Draguet 2009, S. 93.

<sup>398</sup> XT 249. *Canning* 2009, S. 31.

<sup>399</sup> Vgl. Vanbeselaere 1972, S. 29.

ausgerechnet in der Figur des Mannes aus dem Volk, der Ensor mit dem Realismus verbindet. Clemens Ottnad stellt fest:

„Die derben Physiognomien Ostender Volkscharaktere sind als Zwischenwesen im Übergang zu Ensors Maskenbildern und dämonischen Imaginationen zu sehen.“<sup>400</sup>

Auch Todts entwickelt 2001 eine Argumentation, die impliziert, dass der frühe Realismus die spätere direkte phantastische, nicht-realistische Motivik latent inkludiert:

„Considering the term mask in its broadest sense, however, we find only a few dozen of them in the work before 1900 – hardly a fifth of the artist’s output. After this date the number of works in which one or several masks, or related motifs, are depicted increases to nearly fifty percent. In Ensor’s entire oeuvre, grotesque imagery carries less weight than do the more or less familiar themes and scenes of realistic Western art, in particular of nineteenth-century painting. The question therefore arises in what respect the masks and other grotesque motifs differ from the common ‚realistic‘ motifs and scenes. Are the seeds of alienation not already present in Ensorian realism – the style which is supposed to be characteristic of the work before 1885? Is Ensorian realism not an irrealism in disguise?“<sup>401</sup>

Mit Hans Holländer wäre zu ergänzen, dass auch der „Realismus eine Fiktion [ist], die vorgibt, keine zu sein“.<sup>402</sup> Auch in Ensors Interieurs in Zeichnung und Malerei finden sich im Übergang zur mittleren Schaffensphase irrealer Elemente. Pfeiffer betont zu Recht, dass den Zeichnungen eine besondere Bedeutung „für die Entwicklung eines von Naturnachahmung befreiten, phantastischen und expressiven Ensors“ zukommt, da hier zuerst Phantastik und Symbolismus in bekannte Szenerien eingeführt werden.<sup>403</sup> Panetta meint, dass auf dem Bild *Nachmittag in Ostende* von 1881 die Frauen während langweiliger Winternachmittage mit den sie umgebenden Objekten und Möbeln verschmelzen.<sup>404</sup> Offensichtlicher ist der Einbruch des Phantastischen, auch Alptraumhaften bei der häufig ausgestellten *Dame in Not* von 1882.<sup>405</sup> Vor einem zugezogenen und einem weiteren halbgeöffneten Vorhang liegt eine Frau auf einem Bett. Ihre Kleidung und das helle Licht implizieren, dass es Tag ist. Einer der ovalen Bettknäufe und die Vorhangklammern sowie eine kleine Maske auf dem unteren Bettabschnitt tragen Gesichter und verleihen der Szenerie etwas Alptraumhaftes.

Todts betonte als Erster, dass die Interieurs aus dem späten Frühwerk und der mittleren Schaffensphase nicht als *Portraits* der Familienmitglieder, allen voran der als Modell posierenden Schwester, interpretiert werden können, und dies von den Zeitgenossen auch nicht wurden, da die suggestiven Titel eine Zuordnung zu bestimmten Personen nicht zulassen. Er fasst diese Werke 2001 unter dem Oberbegriff „Fiktionen des täglichen Lebens“ und 2008 „Fiktionen des modernen Lebens“ zusammen und betont, dass nicht die Identität der Personen von Bedeutung ist, sondern ihre Handlungen oder Gemütsverfassungen.<sup>406</sup> Draguet führt an, dass die Interieurszenen von Anfang der 1880er Jahre von Kritikern fälschlicherweise Ensors „bourgeoise Periode“ genannt wurden und spricht selbst von einer „tragedy of the quotidian“.<sup>407</sup> Die

---

<sup>400</sup> Clemens Ottnad, in: Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 90.

<sup>401</sup> Todts 2001, S. 203.

<sup>402</sup> Holländer 1980a, S. 62.

<sup>403</sup> Pfeiffer 2005, S.

<sup>404</sup> XT 218. Vgl. Panetta 2009, S. 85.

<sup>405</sup> XT 223. Der französische Bildtitel *La Dame en détresse* wird im Deutschen meist mit *Die verzweifelte Dame* übersetzt.

<sup>406</sup> „He gave them vague, rather suggestive titles such as *At Miss’s, Alone, The Lady in Distress, After Lunch* and *In the Land of Colours*; titles, in other words, that reveal nothing about the identity of the figures in the paintings, and instead briefly describe their actions or state of mind. [...] Perhaps Ensor and his sister had fun directing such intimistic, amorous or dramatic scenes. But the true identity of the character is clearly of no importance. These paintings are not a record of life at the Ensor’s.“ (Todts 2008a, S. 52.) Vgl. zu dem Thema auch Todts 2001, S. 205f.

<sup>407</sup> Vgl. Draguet 2009, S. 96.

angeführten Thesen ließen sich noch durch weitere Beispiele bestätigen. Die Zäsur zwischen Frühwerk und mittlerer Schaffensphase ist also weniger drastisch, als bisher angenommen.

Das Frühwerk wurde zum einen mit einem deutlichen Einbruch der Phantastik in Ensors Kunst und zum anderen mit einem veränderten Kolorit und einer stilistischen Vielfalt überwunden.<sup>408</sup>

Der Obergriff der „Phantastik“ für die neue Schaffensphase ist berechtigt, da er vom Künstler in diesem Zusammenhang selbst verwendet wird:

„Von stets gegensätzlichen Winden angestoßen, ruderte ich in die phantastischen Länder. Das brachte mir die Kostbarkeiten von mit unendlich nuancierten Träumen bevölkerten Horizonten.“<sup>409</sup>

Bezüglich der mittleren Schaffensphase differieren die Datierungen ebenso wie beim Frühwerk. Der Beginn wird Mitte der 1880er angesetzt.<sup>410</sup> Das Ende der Periode, das, wie in Kap. 2.1 ausführlich dargelegt wurde, mit einem kreativen Verfall Ensors gleichgesetzt wird, wird um 1900 angesetzt.

Im Folgenden sollen drei einzelne Werke genannt werden, die die mittlere Schaffensphase einleiten. 1882 entsteht *Die Austernesserin* (**Abb. 1**), das Ensor noch Jahre später als sein Lieblingswerk bezeichnet. Das ursprünglich *Im Land der Farben* betitelte Leinwandgemälde demonstriert eine neue Farb- und Lichtbehandlung mit deutlich aufgehellter Palette. Die Farben werden geklärt und gewinnen an Leuchtkraft. Das zweite Werk ist das Goya evozierende *Die verärgerten Masken* von 1883 – Ensors erstes Maskenbild.<sup>411</sup> In den dazwischen entstandenen Werken übernimmt Ensor die neuartige Farbbehandlung der *Austernesserin* vorerst nur in drapierten Objekten auf seinen Stillleben, deren Bildhintergrund zunächst dunkeltonig bleibt.<sup>412</sup> Noch das Gemälde *Die verärgerten Masken* ist in erdigen Tönen gehalten, weshalb das Ende des Frühwerks sich erst im Bild *Mädchen mit Puppe* von 1884 manifestiert (**Abb. 3**). Auf dem hochformatigen Leinwandgemälde steht ein adrett in Schwarz gekleidetes Mädchen mit weißem Hut auf einem perspektivisch in Aufsicht wiedergegebenen Holzfußboden vor einer mit aufwendigem Muster ornamentierten Tapete.<sup>413</sup> Vom linken Bildrand her ragt ein Stuhl ins Zimmer. Auf dem Arm hält das Mädchen, das kurz vor der Pubertät stehen dürfte, eine unförmige unbekleidete Puppe, die die Arme zu ihr ausstreckt. Eine weitere Puppe mit deformierten Extremitäten lehnt an der Wand. Becks-Malorny liefert eine adäquate Beschreibung des Spiels mit der Wahrnehmung des Betrachters in diesem Werk, das zwischen bürgerlicher Idylle und grotesker Phantastik oszilliert:

„Was auf diesem Bild zunächst als Wand mit einer floral gemusterten Tapete erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als ein Strudel von Blüten und Blättern, der die Figur des eine Puppe im Arm haltenden jungen Mädchens umkreist. Hinter dessen Rücken verwischen sich die Formen, alles scheint von einer magischen Kraft zum Fußboden hinab gezogen zu werden, wo eine Puppe mit menschlichen Gesichtszügen und seltsam verkümmerten Gliedmaßen hockt. Diese verkrüppelte, seitlich aus dem Bild herausblickende Puppe wirkt irritierend und gespenstisch. Sie evoziert ein vages Unbehagen, seiner Natur nach diffus und dem Betrachter

---

<sup>408</sup> In der Forschung werden gebetsmühlenartig einschneidende biographische Erlebnisse wie der Tod von Vater und Großmutter 1887 als Begründung für diesen Wandel in Themen und Stil angeführt. (Vgl. u.a. Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 315.) Die bisherigen Ausführungen implizieren jedoch, dass phantastische Elemente bereits früher angelegt waren.

<sup>409</sup> James Ensor: *Discours pour la réception à l'Académie Royale de Belgique* (1925), in: *Écrits* 1999, S. 21. Vgl. zu dem Thema auch Schoonbaert 1993.

<sup>410</sup> Vgl. u.a. Tricot 2010a, S. 14: „In 1885 Ensor's art took a decisive new direction. He moved further and further away from realism as his work acquired a fantastical, symbolist dimension.“

<sup>411</sup> XT 247.

<sup>412</sup> Vgl. XT 233, XT 235, XT 236, XT 238.

<sup>413</sup> Vgl. zum Muster der Tapete die Schranktür auf der rechten Bildseite von *Skelette im Atelier* aus dem Jahr 1900 (XT 394).

befremdlich. Ein dem ersten Anschein nach harmlos wirkendes Bildmotiv eröffnet so den Blick auf die bedrohliche Abgründigkeit der Welt.“<sup>414</sup>

Das Freudsche „Unheimliche“, das dieser unter anderem an „Wachsfiguren, kunstvollen Puppen und Automaten“ beobachtete, ist in Ensors Œuvre am ehesten bei Arbeiten wie dieser zu finden, in denen die Erwartungshaltung des Betrachters durch den Einbruch des Phantastischen und die Infragestellung des Realitätsstatus’ des Dargestellten angegriffen wird.<sup>415</sup> Freud schreibt:

„Tragen wir noch etwas Allgemeines nach, dass es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und desgleichen mehr.“<sup>416</sup>

Ensors Puppen, die auf Francis Bacon und – ins Plastische gewendet – Hans Bellmer vorausweisen, haben keine direkte Bildvorlage. Der Typus des Mädchens mit Puppe, die als Vorbereitung auf das Erwachsensein dient, wurde im 19. Jahrhundert gewöhnlich im sozialen Umfeld des Kindes dargestellt. Um 1900 wurde das Kind mit Puppe zum Bildzentrum und stand „typologisch in der Nachfolge des Madonnenbildes mit Kind“.<sup>417</sup> Ensor bietet in seinem Werk einen Blick auf menschliche Abgründe. Auch ein subtiles Spiel mit der erwachenden Sexualität des Mädchens, das die Puppe einerseits als Symbol projizierten männlichen Verlangens und andererseits als zu umsorgendes Baby interpretierbar macht – denn aus größerer Entfernung nimmt der Betrachter die Szene als gewöhnliches Puppenspiel des Kindes wahr – klingt hier an. Allgemein ist der Figur der Puppe „das Changieren zwischen der perfekten Illusion von Wahrheit bzw. Wirklichkeit und ihrer Zerstörung“ inhärent.<sup>418</sup> In Bezug auf das Kolorit stellt Becks-Malorny korrekt fest, dass das *Mädchen mit Puppe* „seiner gedämpften Farbigkeit wegen noch an die dunklen Bilder der Frühzeit erinnert“.<sup>419</sup> Gleichzeitig ist die Hervorhebung der dunkel gekleideten Mädchenfigur vor dem Ornament- und Farbenspiel der Tapete, die in die Realität des Kindes einzudringen droht, ein Schritt in eine neue Richtung. Ensor liefert ein ausgewogenes Spiel zwischen Hell und Dunkel und wendet geschickt diverse Form- und Farbkorrespondenzen an. Ab diesem Zeitpunkt gibt er sein erdig-dunkles Kolorit auf und gewährt Licht und Farbe Einzug in seine Malerei.

In den Zeichnungen geht er einen anderen Weg. Hier vermischen sich Phantasie, Traum und Realität bereits früher und vor allem akzentuierter als in der Malerei. In der zweiten Hälfte der 1880er Jahre entstehen zahlreiche Zeichnungen, in denen die realistische Wiedergabe von Möbeln, Spiegeln, Vasen und anderen Gegenständen skizzenartig mit anderen Motiven ergänzt, und die zwei Ebenen der Repräsentation durch phantastische Motivik verbunden wird. Ein Beispiel hierfür ist die 1886 bis 1888 entstandene kleine Bleistiftzeichnung *Küchenschrank und Figuren* (**Abb. 73**). Der plastisch ausgearbeitete seitliche Teil eines hölzernen Küchenschanks in der linken Bildhälfte kontrastiert mit den in wenigen Linien gezeichneten Figuren und Köpfen – ein schlafendes Kleinkind, ein durch ein geschlossenes Auge, Nase und Lippen angedeutetes Frauengesicht sowie eine groteske alte Nackte – auf dem weiß belassenen Papier in der rechten Bildhälfte. Das Möbelstück versieht Ensor wiederum mit einer Figur im unteren dargestellten Teil sowie zwei mit dem angedeuteten Ornament verschmelzenden Köpfen in viereckigen

---

<sup>414</sup> Becks-Malorny 2005, S. 28.

<sup>415</sup> Vgl. Freud 1919, S. 237.

<sup>416</sup> Ebd., S. 258, zit. nach: Sykora 1999, S. 434f.

<sup>417</sup> Müller 1999, S. 258.

<sup>418</sup> Sykora 1999, S. 434.

<sup>419</sup> Becks-Malorny 2005, S. 28. Farmer behauptet, dem Werk seien nachträglich Änderungen hinzugefügt worden. (Vgl. Farmer 1976, S. 24.)



Abschnitten, die in Richtung des schlafenden Kindes lugen, ebenso wie die groteske Nackte auf der rechten Seite. Trotz Skizzenhaftigkeit und Abstraktion wird hier eine unheimliche und alptraumhafte Stimmung vermittelt.<sup>420</sup>

Zu Landschaften, Stilleben, Interieurs, Portraits und Selbstportraits gesellen sich Mitte der 1880er Jahre neue Bildmotive. Das bekannteste ist nach wie vor die Maske. Masken in Ensors Œuvre gehen meist auf flämische Masken vom Ostender Karneval und asiatische Masken aus dem Souvenirladen seiner Eltern zurück, die zum Teil bis heute im Ensor-Museum in Ostende aufbewahrt werden.<sup>421</sup> Andere Masken und Maskenfiguren entspringen Ensors Phantasie, wobei er grundsätzlich nur anthropomorphe Masken malt. Kein Interesse zeigt er an theriomorphen Masken und solchen aus Ozeanien oder Afrika, die um 1920 populär wurden, nachdem die deutschen und französischen Expressionisten sie für sich entdeckt hatten.<sup>422</sup>

In Ensors erstem Maskenbild von 1883 tragen die Figuren noch Masken auf dem Gesicht.<sup>423</sup> Rapetti stellt zu Recht fest, dass nichtsdestotrotz bereits diese Gesichtsmasken einen Bruch in der Narrativität beziehungsweise der inneren Bildlogik darstellen.<sup>424</sup> Später ersetzt die Maske das Gesicht. In den verschiedenartigen Maskenbildern lässt sich differenzieren zwischen Masken, hinter denen ein Maskenträger steckt, Masken, die einen lebendigen Körper haben und zu leben scheinen, und Figuren, bei denen die Maske überflüssig wird, da ihre Gesichter zu Fratzen erstarrt sind. Anfangs setzt Ensor das Maskenmotiv attributiv ein, doch die Maskierung wird bald zur Grundeigenschaft der Bildfiguren.<sup>425</sup> Ab 1888 ist das Bildmotiv fest im Œuvre verankert, und bis 1900 entstehen etwa fünfzig der populären Maskenbilder. Émile Verhaeren war in seiner 1908 erschienenen Monographie der Erste, der Ensor als „Maler der Masken“ bezeichnete.<sup>426</sup> Freilich war der elterliche Souvenirladen eine Quelle der Inspiration. Todts wirft jedoch die entscheidende Frage nach Ensors Motivation zu diesem Bildmotiv auf:

„However, the fact that Ensor had been familiar with carnival masks from his childhood does not explain why he chose to use them so frequently and disquietingly in his paintings from 1887-1888 onwards.“<sup>427</sup>

1899 betont Ensor in einem Schreiben an Jules Du Jardin, dass er sich in Auseinandersetzung mit dem Motiv und den einhergehenden Veränderungen in seiner Malerei von Epigonen absetzen kann.<sup>428</sup> Er will ohne Frage provozieren und ausloten, wie weit er mit seiner Motivik und seinem

---

<sup>420</sup> Zehn weitere Beispiele, die allesamt aus der etwa dreimal so großen Sammlung von Zeichnungen aus dem Besitz Ernest Rousseaus stammen, finden sich in Kat. Ausst. Gent 1987, Nr. 54-63, S. 99-105. Es ist wahrscheinlich, dass Ensor viele dieser Zeichnungen in mehreren Stadien geschaffen hat.

<sup>421</sup> Todts hält fest: „In einer Vielzahl von Werken treffen wir immer wieder die selben Masken, oft sogar in derselben Position. Wir können annehmen, dass der Künstler in diesem und anderen Fällen mit Hilfe von realen Objekten fantastische Illusionen konstruierte.“ (Todts 2008b, S. 51.)

<sup>422</sup> „Mit dem Maskenkult der Pariser Maler, der Begeisterung Picassos für afrikanische Masken, die der Künstler im Pariser Musée de l'homme entdeckte, hat Ensor nichts im Sinn. Die animistische, magische und ethnologische Bedeutung der Masken interessiert ihn nicht.“ (Stoeber 2004, o.S.) Vgl. auch De Bluë 1993, S. 76.

<sup>423</sup> XT 247.

<sup>424</sup> „Although the stylistic vocabulary and imagery of *The Masks* [*Die verärgerten Masken*, 1883] are, in part, realist, the painting sabotages the logical weave that should lend it a certain narrative coherence, thus marking a turning point in Ensor's oeuvre. It is significant that Gustave Lagye viewed this incongruity as a fundamental modern form of irony [...].“ (Rapetti 2005, S. 76. Vgl. auch Gustave Lagyes Artikel über die Ausstellung von Les XX in *La Fédération Artistique* vom 1.3.1884.)

<sup>425</sup> Vgl. Becks-Malorny 2005, S. 57.

<sup>426</sup> Ironischerweise erscheint das Werk zu einem Zeitpunkt, als sich die mittlere Schaffensphase ihrem Ende neigt und andere Motive in Ensors Kunst überwiegen.

<sup>427</sup> Todts 2008a, S. 108.

<sup>428</sup> „Ich mochte es, Masken zu malen. Diese Vorliebe habe ich immer beibehalten. Ich konnte so in philosophischer Weise über die heuchlerischen, versteckten, berechnenden und hinterhältigen Gesichter all dieser Feiglinge reflektieren, die von meinen ablehnenden Entwicklungen zerschmettert wurden. Ich habe bewusst diesen Weg gewählt, der heftige Farben notwendig machte. [...] Die Ignoranz, die Arglist, die Inkompetenz der Kritiker, die bornierten Attacken ehemaliger

Kolorit gehen kann. 1911 begründet er die Motivwahl rückblickend mit der Neuartigkeit des enigmatischen Themas ‚Maske‘:

„Schließlich habe ich mich, von meinen 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‘.“<sup>429</sup>

Ensor ist nicht der Erfinder des verrätselnden Maskenmotivs. Lesko weist nach, dass im Entstehungsjahr der *Verärgerten Masken* das Motiv in literarischen sowie bildnerischen Werken populär war,<sup>430</sup> ganz im Sinne von Werner Hofmanns „einheitlichem geistesgeschichtlichen Erlebnishintergrund“ des 19. Jahrhunderts.<sup>431</sup> Todts zufolge war Goya der erste Künstler, der die Maske nicht nur als Verkleidung, sondern aufgrund ihrer expressiven Qualitäten einsetzte.<sup>432</sup> Ensor nutzt wie dieser die Maske als „instrument to unmask what has been concealed. In his carnivalesque works, masked characters often crowd around a protagonist, whom they mock, tease and threaten. We should not be deceived by the joyous expressions of their faces“, so Todts.<sup>433</sup> Eine ausschließlich pessimistisch motivierte Einschätzung des Maskenmotivs, wie beispielsweise von Croquez, ist jedoch unzureichend.<sup>434</sup> Da Ensors Masken physiognomisch eine ganze Bandbreite von Gesichtsausdrücken abdecken, besitzen die meisten Kompositionen mit diesem Motiv eine Deutungsvielfalt. In der Forschung wurde der ironische Gehalt von Ensors Kunst bisher vernachlässigt.<sup>435</sup> Die Verwendung der Maske als Bildmotiv ist stets ein Spiel mit Identität(en).<sup>436</sup> Paul Haesaerts war ein Vertreter der Theorie, die Maskenbilder seien bloßer Anlass „zur Wiedergabe eines pittoresken Spiels von Licht und Farbe“. <sup>437</sup> Dies ist freilich zu kurz gefasst, doch neben der inhaltlichen und symbolischen Bedeutung dient Ensor das Motiv der Maske in der Tat als Möglichkeit zur Befreiung von Farbe und Form, und zur Trennung von Gegenstand und Gegenstandsfarbe.

Der Tod – oft satirisch ins Bild gebannt – ist ein weiteres Bildthema Ensors im späten 19. Jahrhundert, das eng mit dem Maskenmotiv verknüpft ist. Meist ist der Tod in Gestalt eines

---

Nachahmer halfen mir sehr, diesen außergewöhnlichen Weg des Lichts und der Extravaganz einzuschlagen, auf dem mir Epigonen und Nachahmer nicht zu folgen wagten.“ (James Ensor, Begleittext zu einem Brief an Jules Du Jardin vom 6.10.1899, in: *Lettres* 1999a, S. 271.)

<sup>429</sup> James Ensor (1911), zit. nach: Schmitz 2005, S. 156, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 108.

<sup>430</sup> Sie führt dafür Redons Zeichnung zu Poes *Maske des Roten Todes*, dessen *Interieur mit Skeletten*, Rops' Illustrationen zu Jules Barbey d'Aurevillys *Masques Parisiens* und die Bronzestatue eines Jugendlichen, der einige Masken berühmter Kreativer hält, *Le Marchand des Masques* des Bildhauers Zachary Astruc, an. (Vgl. Lesko 1985, S. 21 und Anm. 23, S. 21.) Canning merkt zusätzlich an, dass satirische und anarchistische Zeitschriften dem Künstler das Motiv schmackhaft gemacht haben könnten: „Masks, along with skeletons, Pierrots, clowns, and puppets, were also prominently utilized in satirical journals of both conservative and liberal persuasion as figurative tools to ridicule Belgium's ruling order. An illustration from the anarchist journal *La Bombe*, for example, uses grotesque masks associated with Carnival to mock the legitimacy of religious and political figures, linking pretension and hypocrisy to contemporary politics in a manner similar to the masked paraders in the foreground of *Christ's Entry*.“ (Canning 2009, S. 37.)

<sup>431</sup> Hofmann 1991, S. 59.

<sup>432</sup> Vgl. Todts 2008a, S. 109.

<sup>433</sup> Todts 2001, S. 212.

<sup>434</sup> „Aber die Drolerie seiner [Ensors] Einfälle ist bar der Freude. Sein Lachen klingt niemals offen und ehrlich: Es ist Sarkasmus. Für ihn gibt es nichts Traurigeres als die Komödie und nichts ist weniger heiter wie die Verrenkungen all seiner Marionetten. Man könnte meinen, er wolle die Bilder des Alltags entstellen, in jedem Individuum dessen Karikatur sehen und die Wirklichkeit parodieren. Das Leben scheint ihm wie ein ewiger und betrüblicher Karneval.“ (Albert Croquez: *Les Peintres flamands d'aujourd'hui*, Brüssel/Paris 1910, S. 38-43, zit. nach: Tricot 2009, S. 167.)

<sup>435</sup> Lagye fand 1884 bereits in Ensors frühestem Maskenbild eine bestimmte Form von Ironie, die durch Inkongruenz von Motiv und Handlung zustandekommt. (Vgl. Anm. 424.)

<sup>436</sup> „Das dem Konstrukt eines autonomen Vernunftsubjekts eigentümliche Verhältnis zu Masken basiert auf einer Überzeugung vom Primat einer originären Wirklichkeit und eines authentischen (inneren) Selbst [...]“ (Wimmer/Schäfer 2000, S. 24.)

<sup>437</sup> Todts 2008b, S. 54.

Skeletts respektive in Lumpen gekleideten Schädeln von aggressiven Maskenfiguren umgeben, die ihn im Kontrast als authentische Bildfigur erscheinen lassen (**Abb. 75**).<sup>438</sup> Anstatt sie zu ängstigen und zu beherrschen, ist der Tod inmitten der Masken gefangen und wird von ihnen bedrängt.<sup>439</sup> Weitere neue Sujets sind morbide Portraits, genauer solche von Verstorbenen oder Selbstportraits mit Totenkopf, das Thema der Stadt<sup>440</sup>, die Masse<sup>441</sup>, biblische Sujets wie der Sturz der rebellischen Engel, die Geburt Christi, der Einzug Christi in Jerusalem, die Passion Christi, die Versuchungen des Heiligen Antonius, die Sieben Todsünden (**Abb. 107**), dann sozialkritische Werke, die sich mit Themen wie Bordell (**Abb. 103**), Glücksspiel, Rechtsprechung, medizinischer Versorgung und der Obrigkeit beschäftigen, zudem phantastische Werke mit Monstern, Chimären, Teufeln und Hexen und schließlich einzelne Werke aus den Themenbereichen Liebesgarten (**Abb. 12, 15, 16**) und Tanz (**Abb. 92**).

Masken und Karneval, Masse und Politik, Historie und Christentum überschneiden sich in Ensors bekanntestem Werk *Der Einzug Christi in Brüssel im Jahr 1889*, das er zwischen 1888 und 1889 malt.<sup>442</sup> Der auf einem Esel reitende Christus, eines der vielen versteckten Selbstportraits, kündigt Ensors endgültigen Einzug in die Kunstwelt, hier gleichbedeutend mit Brüssel, an.<sup>443</sup> Das Werk sollte im Salon 1889 als „an ample demonstration of Ensor’s role as a painter of modern life with both a social consciousness and a sizable ambition“ fungieren.<sup>444</sup> Canning meint, Ensor wollte mit dem Bild eine Rolle beanspruchen, die Manet in Frankreich hatte: der Maler des modernen Lebens.<sup>445</sup> Künstlerisch reagiert das Werk jedoch zunächst auf Seurats *Sonntagnachmittag* – als bildhaftes Manifest einer vorgeblich an naturwissenschaftlichen Prinzipien orientierten Kunstrichtung, die Ensor zutiefst verabscheut –, das in der XX-Ausstellung von 1887 für Aufsehen sorgte und den belgischen Luminismus einleitete. Canning legt dar, wie Ensor im *Einzug Christi* einen „Karneval des Modernen“ versinnbildlicht:

„Ensor constructs in *Christ’s Entry* [...] a theater of artifice where he performs his personal, witty, satiric, and critical appraisal of contemporary life. With its fluid dialogue between observation and subjectivity, grotesque exaggeration and parodic inversion, theatrical staging and performative self-fashioning, the painting serves up a carnival of the modern for all to see.“<sup>446</sup>

<sup>438</sup> Vgl. Pfeiffer 2005, S. 38.

<sup>439</sup> Edebau überliefert folgende Aussage Ensors: „Der Tod kommt nur als Sieger zu uns, wenn wir nie den Mut gezeigt haben, ihn als Freund zu empfangen.“ (James Ensor, zit. nach: Edebau 1983, S. 24.)

<sup>440</sup> Das weite Sujet der Stadt teilt sich bei Ensor in zwei divergierende Bereiche auf, wie Becker feststellt: „Die Stadt hat in Ensors Werk zwei Gesichter. Einerseits ist sie Teil des persönlichen Umfeldes des Künstlers, das er mal in alltäglicher Geruhsamkeit, mal in sonntäglicher Feierstimmung zeigt, andererseits ist sie Schauplatz seiner großen Massenszenen, seiner Visionen der Verführung, des Schreckens und des Todes.“ (Jörg Becker, in: Kat. Ausst. Altstadt 1999, S. 71.)

<sup>441</sup> Der Masse als gesellschaftsveränderndem Phänomen sowie als kompositorisch interessanter Formation, die in seiner Kunst erstmals in der Radierung *Die Kathedrale* von 1886 auftaucht, begegnet Ensor auf öffentlichen Demonstrationen: „Due to his own ties with anarchist and socialist groups, Ensor was no doubt aware and perhaps even participated in the large demonstrations that took place in Brussels in August, 1886. Even if the artist had not been in the capital at the time, most likely he saw newspaper reports of the event, including illustrations that accentuated the solidarity of the crowd. The sight of so many people parading down Brussels boulevards made, no doubt, a strong impression on him as it had on other members of his social class.“ (Canning 1997, S. 52.) Werner Hofmann nennt die typischen Massenbilder „Menschheitsbilder“ – eine zu allgemeine Formulierung, die Todts einschränken möchte: „But did Ensor intend to denounce with this series the entire human race? Or perhaps just nineteenth-century society? Or just then bourgeois society of Brussels?“ (Todts 2001, S. 212.)

<sup>442</sup> XT 293. Vgl. dazu u.a. Xavier Tricot: „*De Intrede van Christus te Brussel*“: *Ensor’s picturaal manifest*, in: Kat. Ausst. Ostende 1985, S. 31-36.

<sup>443</sup> Vgl. zur Selbstidentifikation Ensors mit Christus Gisèle Ollinger-Zinque: *Le Christ-Ensor ou l’identification au Christ dans l’œuvre d’Ensor*, in: Kat. Ausst. Paris 1990, S. 27-34 und Linhart 2000.

<sup>444</sup> Canning 2009, S. 28.

<sup>445</sup> Vgl. ebd., S. 28f.

<sup>446</sup> Ebd., S. 28.

Ensor schafft bis Mitte der 1890er Jahre mehr als achtzig Werke mit religiöser Thematik, davon mindestens fünfunddreißig, die mit dem Leben Christi zusammenhängen.<sup>447</sup> Canning betont, dass diese Arbeiten keine Religiosität vermitteln, sondern die biblischen Themen als adäquate Ausdrucksmittel für zeitgenössische Probleme verstanden werden.<sup>448</sup> Hodin überliefert von seinem Besuch bei Ensor 1948 oder 1949 eine Aussage des Künstlers über seine Identifikation mit der Christusfigur, die deren Symbolcharakter betont:

„Christus ... ist eine große Figur. Man hat sich viel mit dieser Figur beschäftigt. Christus ist ein Symbol, das unausweichlich ist.“<sup>449</sup>

Ein Künstler, der sich in der abendländischen Bildtradition auskennt wie James Ensor, sieht in Christus eine Figur, deren symbolischer Aufladung er nicht entkommen kann. Eine weitere Figur, die ihn als Künstler reizt, ist Antonius. Mit diesem Heiligen, der allein mit seinem Glauben gegen materielle und sexuelle Versuchungen ankämpfte, setzte sich auch Cézanne in seinem Frühwerk auseinander. Das Werk *Die Versuchung des heiligen Antonius* von 1869/70 thematisiert die sexuelle Komponente der Antoniusgeschichte, wie Götz Adriani festhält.<sup>450</sup> Im April 1874 wurde die finale Version von Flauberts *Die Versuchung des Heiligen Antonius* publiziert, das einen großen Einfluss auf die zeitgenössischen Künstler ausübte. Das Thema kommt in Mode und wird in Belgien unter anderem von Rops und Khnopff aufgegriffen, in Frankreich von Redon. *L'Art moderne* diskutiert das Antoniusthema, und 1885 organisieren die XX einen Vortrag oder eine Konferenz dazu.<sup>451</sup> Die allgemeine Beliebtheit des Sujets unter Künstlern, die um die Jahrhundertwende noch zunimmt, hängt unter anderem mit den Motiven der *Femme fatale* und des leidenden Individuums zusammen.<sup>452</sup> Der erotische Aspekt ist in Ensors Werken zu dem Thema aus der mittleren Schaffensphase eher nebensächlich.<sup>453</sup> Wichtiger ist der Leidenstopos. Antonius eignet sich als Projektionsfigur für den leidenden Künstler ebenso wie Christus.<sup>454</sup>

Nach und nach ersetzt Ensor die Malerei nach der Natur zwar durch Phantasiewelten, gibt jedoch den Bezug zur Realität in seinen Bildern nie ganz auf – und sei es durch den Rückgriff auf Motive anderer Künstler. Das stellt auch Harald Szeemann fest:

„Ich scheue mich davor, Ihnen und Ihren Werken bei Ihrer Ablehnung der Ismen den psychischen Automatismus überzustülpen, weil Sie ja immer noch vom intakten Vorstellungsbild ausgehen, das in fluktuierende Zustandsbilder der Erregung überführt wird.“<sup>455</sup>

---

<sup>447</sup> Zu Ensors christlicher Motivik vgl. Canning 1997, S. 58.

<sup>448</sup> „Among other sources, such as caricature and carnivalesque inversion, that Ensor enlisted to represent his dissent from the priorities and values of his contemporary society, the exploration of the expressive potential of religious allegory proved to be the most liberating. Indeed, by allying his social engagement with religious themes and by joining his subjective imaginings with observations from daily life, Ensor discovered a way not only to criticise and satirise his own society but also to realise the political and redemptive potential of his personal artistic vision.“ (Ebd., S. 68.)

<sup>449</sup> James Ensor (1948/49), zit. nach: Hodin 1956, S. 39. Vgl. auch Anm. 91.

<sup>450</sup> „Das im Lauf des 19. Jahrhunderts häufig zu religiös verbrämter Pornographie verkommene Thema bedeutete Cézanne ein Äquivalent für sexuelle Obsessionen und seine daraus resultierende Befangenheit allem Weiblichen gegenüber. Entscheidend war für den jungen Maler, dessen asketisches Leben in der Folgezeit dem des Einsiedlers schlechthin glich, der erotische Aspekt der Szene. Eine die alptraumhafte Phantastik unterstreichende Lichtführung lässt genauso wie die mit breitem Pinsel geformte Figurenkorpulenz an Werke neapolitanischer Barockmaler denken.“ (Adriani 1980, S. 56.)

<sup>451</sup> Vgl. Swinbourne 2009, S. 20 und Fontainas 1997, S. 160.

<sup>452</sup> Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 144.

<sup>453</sup> Ensor fertigt folgende Ölbilder an: XT 288, XT 438, XT 578, XT 624. Zu seinen Antoniusmotiven vgl. Lesko 1985, Kap. *Tribulations, temptations and transformations: Ensor's debt to religion and history*, S. 115-145, Marshall Neal Myers: *James Ensor's „The Tribulations of St. Anthony“: Permutations of the Excremental Vision*, in: Arts Magazine, Bd. 54, Nr. 4, Dezember 1979, S. 84-89 und Xavier Tricot: *The Temptation of St Anthony: Variations on a Theme by James Ensor*, in: Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 223-237.

<sup>454</sup> Vgl. Anm. 91.

<sup>455</sup> Szeemann 1983, S. 12.

Der Bezug zur Realität ist an dieser Stelle nicht misszuverstehen als Inszenierung von Wirklichkeit, als „Realitätseffekt“ im Sinne von Roland Barthes. Masken und Tod spielen eine markante Rolle in Ensors Bildwelten, doch auch Objekte, die ihn im Alltag umgeben – sowohl in der Realität als auch in gemalter Form auf seinen Bildern selbst – sind für seine Kunst von Bedeutung. Es sind Dinge wie Klavier, Lampen, Klarinette, Möbel, Japan-Vasen, Gläser, Porzellan, Muscheln, Puppen und Masken, die er nicht nur in seinen Stillleben arrangiert, sondern die über die Bild- und Genre Grenzen hinweg miteinander zu kommunizieren scheinen. Heusinger von Waldegg betont die Rolle der Stillleben bei der Trennung von Farbe und Gegenstand:

„Obwohl sie [Ensors Stillleben] manche ikonographischen Bezüge, etwa Anspielungen auf die Vanitas-Thematik, mit der niederländisch-flämischen Tradition teilen, ist die Neuorientierung der Moderne, die Emanzipation von Form und Farbe, wichtiger. Mit ihr schwindet die gegenständliche Verbindlichkeit. Das ‚Wie‘ der malerischen Anlage des Bildes erzeugt erst das ‚Was‘ der Bedeutung.“<sup>456</sup>

Parallel zu den Bildthemen modifiziert Ensor also in seiner zweiten Schaffensphase Malstil und Farbgebung. Er verzichtet zunehmend auf Details und Binnenkontur, und der Eigenwert der Farbe dominiert gegenüber ihrem Darstellungswert.<sup>457</sup> Die Maskenbilder der 1890er Jahre, an denen sich der Wandel bestmöglich nachvollziehen lässt, weisen eine hellere Palette auf, was Ensor eine „Durchleuchtung“ der Bildgegenstände ermöglicht (**Abb. 75**). Die Verwendung überwiegend ungemischter, greller Farben verursacht, vor allem in den Maskenbildern, eine aggressive Bildwirkung. Das Motiv der Maske bietet Ensor in formaler Hinsicht die Möglichkeit zur Trennung von Gegenstand und Gegenstandsfarbe und zur Überwindung der Lokalfarbigkeit. Holländer führt dieses Phänomen auf eine intendierte Verstärkung des Distanzgefühls beim Betrachter zurück.<sup>458</sup> Für die Aufhellung der Palette nennt Ensor selbst sowohl konservatorische als auch expressive Gründe.<sup>459</sup> Anna Swinbourne führt den Stilwechsel auf Ensors Erkenntnis von der Bedeutung des Lichts für seine Kunst zurück, die im Kap. 10.1 näher erläutert wird. Werke wie *Feuerwerk*, *Die Versuchungen des Hl. Antonius* und *Adam und Eva werden aus dem Paradies vertrieben*, alle aus dem Jahr 1887, zeigen, dass er die Farbe nicht mehr deskriptiv, sondern expressiv einsetzt.<sup>460</sup>

Auch in Ensors Spätwerk spielen Licht und Farbe eine zentrale Rolle, wie in den Kapiteln *Akt und Malerei* und *Abstrakte Tendenzen* näher ausgeführt wird. Waren die Gemälde in der ersten Schaffensphase dunkeltonig und in der zweiten Phase vorwiegend in grellen Farben gemalt, dominieren in einer dritten Schaffensphase das Weiß und mit Weiß gemischte Farben – sanfte Töne, die den aggressiven Ausdruck früherer Werke neutralisieren.<sup>461</sup> Van der Snickt zählt die ab 1900 neu verwendeten Pigmente in Ensors Gemälden auf:

---

<sup>456</sup> Heusinger von Waldegg 2008, S. 19.

<sup>457</sup> Vgl. Heusinger von Waldegg 1991, S. 208.

<sup>458</sup> „Gewiss gilt für die Farbe aber ähnliches wie für die Perspektive, die Abweichung von der erwarteten Farbe, der gewohnten Farbe einer Sache kann die Distanz vergrößern und die Fremdheit verstärken.“ (Holländer 1980b, S. 395.)

<sup>459</sup> „Um die Farbtöne reich und vielfältig wiedergeben zu können, habe ich immer die Farben gemischt. Leider haben diese Mischungen einige Farben verändert, und verschiedene Bilder sind gedunkelt. So habe ich meine Manier geändert und reine Farben benutzt. Ich habe konsequent heftige Wirkungen gesucht, vor allem bei den Masken, wo die lebhaften Töne überwiegen. Diese Masken gefielen mir auch, weil sie das Publikum verletzten, das mich so schlecht aufgenommen hatte.“ (James Ensor, Brief an Pol de Mont von Ende 1894 oder Anfang 1895, in: Lettres 1999a, S. 128, Übersetzung: Kat. Ausst. Stuttgart 1972, S. 39.)

<sup>460</sup> XT 285, XT 288, XT 287. Vgl. Swinbourne 2009, S. 21. Auch Schoonbaert erkennt die Wichtigkeit des Lichts in Ensors Kunst an, wenn sie das Kapitel über die Jahre 1885 bis 1887 „Vom realistischen zum symbolischen Licht“ nennt. (Vgl. Schoonbaert 1993, S. 18ff.)

<sup>461</sup> *Sanfte Töne (Notes claires)* nennt Ensor 1939 einen Liebesgarten in typischer Farbgebung (XT 802).

„What strikes the most in the paintings from this period is the introduction of zinc white, cerulean blue (occasional) and the abundant and pure use of an organic pink/bordeaux pigment.“<sup>462</sup>

In vielen späten Bildern dominiert die Farbe Rosa, die allerdings schon im Frühwerk präsent ist. Die Färbung des Himmels über dem weiten Horizont am Meer während der Morgen- und Abenddämmerung veranlasste Ensor, diese Farbe in seine Palette aufzunehmen, beispielsweise im Werk *Nach dem Sturm (Der Regenbogen, Rosa Wolke)* von 1880.<sup>463</sup> Becks-Malorny spricht bezüglich der Farbgebung nach der Jahrhundertwende von einem „lyrischen“ Kolorit. Der Begriff soll sich wohl nicht allein auf die Farbwirkung beziehen, sondern zugleich die Kongruenz von Form und Inhalt dieser Bilder betonen. Van der Snickt und Janssens bezeichnen das Spätwerk aufgrund der Aufhellung von Leinwand und Palette als „style luministe“.<sup>464</sup> Die Farbe wird auch als *Topos* immer wichtiger für Ensors Kunst. 1911 betont er ihren Stellenwert:

„Farbe, Leben der Wesen und der Dinge, Entzücken unserer Augen, Zauber der Malerei!“<sup>465</sup>

1921 nennt Ensor, wie in der Einleitung bereits angeführt wurde, im *Interview* als Lieblingsnamen „Claire, Rose, Blanche“ – hell, rosa und weiß, also die wichtigsten Eigenschaften des Kolorits im Spätwerk.<sup>466</sup> 1931 schildert er in einer Rede die Bedeutung der Farbe in seiner Kunst, fährt fort mit der Beschreibung des wortwörtlichen Dramas, das sich auf der Palette oder der Leinwand abspielt, und schließt mit der Auflistung erfundener oder bildhaft ausgeschmückter Farbtöne:

„Ich habe mich an das unmodische Skelett der schönen, zum Abnehmen geborenen, modernistischen Damen gebunden, ich habe lange in schöne, von blau zu grün wechselnde Augen geschaut, aber die Farbengöttin [dame couleur], meine große Freundin, winkt mir zu, jawohl, die Farbe ist die Freundin des wahren Malers, sie erklärt mein ganzes Tun und alle meine Wandlungen, und in der guten alten Zeit pflegte man zu sagen: ‚Ensor wechselt seinen Stil wie sein Hemd‘; dann benied ich die Ausdauer der Farbe Isabelle, Muse unserer flämischen Meister. Gewiss, unsere modernen Koloristen verspüren, entgegen der Zeit, den Einfluss von Rubens’ Freundin. Ich meinerseits ziehe die Rosa und ihre Skala der Reinheit vor. Malerei heisst Farbe [...]. Ich komponiere meine Farben bei hellem Wetter, mit offenen Augen, stolzem Blick, erhobener Hand, gefüllter Palette, geplatzen Tuben und einem Wirrwarr von Pinseln. Meine Damen, die schlecht angeordneten Farben streiten sich wie schreckliche, schwierige Nachbarinnen über Gebühr. Der unaufhörliche Krieg der beiden Rosa dauert an. Fräulein Zinnober drängt vor Fräulein Silberweiss zum Schwarz, Frau Chinalack ärgert sich ganz rot vor Herrn Destrée-Blau. Herr von Kadmium stößt zum Kanariengelb vor, wenn Fräulein Bitumen frisch loszieht. Die Herren Grün werden grundlos ganz grau und nach und nach blau. Frau Englischrot und Herr von Karmin neutralisieren ihre Essenzen. Wie Ordnung in diese schöne rebellische Welt bringen? Das ist kein Leichtes. Übersättigt vom britischen Purpur präsentierte ich meine Farbtöne: Taubenbrüstchen, Rehbauch, Lunge störrischer Maulesel, rötliches Makaken-Hintern, Lapis und Malachit, Schenkel ergriffener Nymphen, Blutwurstaft, Stoppeln wildenzender Masthähnchen, Igel-Aspik, Kalfaterer-Kaldaunen, würdiges Rosa, weichliche Malve, truthahnernes Weiss, Violett verklemmter Duckmäuserei, Papst-Pantoffel, Quelle unbefleckter Klarissen, unbeschreibliches Rot, Ensor-Azur, theatralisches Gelb, mumienhafter Totenkopf, Erzbetongrau, gebräuntes Seladon, verblichene Schnecke.“<sup>467</sup>

---

<sup>462</sup> Van der Snickt 2012, S. 128.

<sup>463</sup> XT 171.

<sup>464</sup> Vgl. Van der Snickt/Janssens 2009, S. 40. Sie datieren das Spätwerk auf um 1900 bis 1949.

<sup>465</sup> James Ensor: *Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères* (1911), in: *Écrits* 1999, S. 35. In ähnlichem Wortlaut auch hier: James Ensor: *Discours à l'occasion de mon exposition au Jeu de Paume à Paris en 1932* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 163.

<sup>466</sup> Vgl. James Ensor: *Interview* (1921), in: *Écrits* 1999, S. 33.

<sup>467</sup> James Ensor: *Discours au Kursaal d'Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S.178ff., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 202.

1936 schreibt er mit sechsundsiebzig Jahren an Max Gevers, dass die Entwicklung seines Kolorits noch nicht abgeschlossen sei:

„Ich arbeite viel. Ich verfeinere meine Farben.“<sup>468</sup>

Einige Werke vor 1900 weisen stilistische Merkmale des Spätwerks auf, was eine Datierung erschwert.<sup>469</sup> Kein Einzelwerk leitet stilistisch oder thematisch eine neue Phase ein. Es sind vielmehr mehrere Werke, wie die in ihrem Kolorit abermals wegweisende zweite Version der *Austermesserin* von 1908 (**Abb. 2**), die Variation des 1896 entstandenen Werks *Die Ballerinas (Der Tanz)* von 1908<sup>470</sup>, zahlreiche Blumenstillleben, *Badende (Kurvige und gewellte Linien)* von 1911 (**Abb. 36**), die Arbeiten, die 1912 in Zusammenhang mit der Ballett-Pantomime entstehen (**Abb. 62-63**), sowie der erste „klassische“ Liebesgarten, den *Tricot* auf 1910 oder 1914 datiert (**Abb. 18**), die eine Datierung der dritten Werkphase ab etwa 1910 nahelegen.

Thematisch ist Ensors Spätwerk spannungs- und konfliktärmer als seine Werke des 19. Jahrhunderts. Die Masken wirken weniger bedrohlich. Der Themenbereich des Makabren verschwindet entgegen Legrands These zwar nicht aus Ensors Werk, tritt jedoch in den Hintergrund. Frauen und Erotik halten Einzug in seine Bildwelt, Ballerinas tanzen und Nymphen wirbeln durch die Lüfte. Nachzuvollziehen ist Ensors Stilwandel in besonderem Maße an den Variationen eigener früherer Werke. Diese und weitere Bezugnahmen bezeugen ein hohes Maß an Selbstreferentialität in seiner Kunst. Die Gattungsgrenzen verschwimmen zunehmend und werden durch ein ungewöhnliches Kolorit weiter verunklärt.<sup>471</sup>

Häufig verwendete kleine Bildformate wirken intim und deuten eine Bestimmung für den Privatgebrauch an. Auch in den Bildwelten selbst nehmen Intimität und Privatheit Überhand. Es stellt sich die Frage, ob Ensor in diesen Werken noch immer die Verlogenheit der Menschen ausdrücken will, und dazu nur andere bildnerische Mittel als früher verwendet. Ironischer, subversiver und fröhlicher ist sein Spätwerk in jedem Fall, wie im Kap. *Liebe und Distanz* zu zeigen sein wird. Dass die Maske jedoch ein wichtiges Bildmotiv bleibt, belegt eine Bemerkung Ensors von 1936:

„Sie fragen für einen Ihrer Bekannten nach einem repräsentativen Ensor aus der Masken-Epoche. Aber diese Epoche umfasst fünfzig Jahre und ist noch immer im Gang.“<sup>472</sup>

Neben dem stilistischen und inhaltlichen Wandel im Spätwerk sind kompositorische Veränderungen in Ensors Gemälden zu beobachten. Der Künstler misst Aufbau und Perspektive eine geringere Bedeutung bei als zuvor. Meist arbeitet er mit dem einfachen Schema eines frontal gezeigten Bildaufbaus mit eingebauten Schrägen.<sup>473</sup> Eigenschaften, die Werner Spies in einer Ausstellungsrezension dem künstlerischen Spätwerk im Allgemeinen als Klischees zuspricht, treffen auch auf Ensor zu: Skizzenhaftigkeit und eine Absage an Details.<sup>474</sup>

---

<sup>468</sup> James Ensor, Brief an Max Gevers vom 6.10.1936, in: Lettres 1999a, S. 415.

<sup>469</sup> Vgl. XT 357, XT 380 – hier ist sich *Tricot* bezüglich der Datierung vor 1900 unsicher – und XT 382.

<sup>470</sup> XT 433.

<sup>471</sup> Grundsätzlich hat der Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts keine Gattungsgrenzen mehr zu beachten: „Nach dem Ende eines verbindlichen Systems der Gattungen, das durch die Erfindung der Fotografie und der bewegten Bilder beschleunigt wurde, und welches ehemals definierte, auf welche Koordinaten sich Bilder zu beziehen haben, welche Inhalte der Welt sie thematisieren sollen, und welche kulturelle Aufgabe sie einlösen, war jetzt von jedem Autor neu zu erkunden, was Bilder sein sollen und wie sie aussehen.“ (Boehm 2007, S. 31.)

<sup>472</sup> James Ensor, Brief an Georges Vriamont vom 22.5.1936, in: Lettres 1999a, S. 783.

<sup>473</sup> Eine Kontinuität stellt Pfeiffer in Ensors Landschaftsbildern fest. Sein Interesse an einem tiefem Horizont und sich verselbständigenden Natur- und Farbräumen sei über die Jahre unverändert bestehen geblieben. (Vgl. Pfeiffer 2005, S. 19.) Auch seine Stillleben weisen trotz veränderter Motivik und Farbgebung von Anfang an einen Hang zum Theaterhaften und eine vergleichbare Kompositionsmethode auf.

<sup>474</sup> Vgl. Spies 1995, S. 18.

Die angeführten Veränderungen können freilich nicht psychopathologisch erklärt oder auf Senilität zurückgeführt werden, wie es die Forschung versuchen wollte. Ensor selbst umschreibt seinen „derzeitigen Geisteszustand“ im *Interview* von 1921 mit folgenden – mit den Nymphenbildern kongruierenden – Worten: „er entwickelt sich, er geht umher, macht Luftsprünge, ..., er tollt herum“.<sup>475</sup> So lässt sich auch über die Selbstportraits der 1930er Jahre mit dem Katalog zur Frankfurter Ausstellung feststellen, sie zeigen „einen aufgeräumten Künstler, der sich seiner Aura bewusst ist und sich mit dem umgibt, was ihn berühmt gemacht hat: Masken, Meer und Licht.“ Hier gibt nicht mehr der Künstler den Ton an, sondern seine Werke und Attribute:

„Die Malerei und ihre Themen teilen sich die Leinwand mit ihrem Schöpfer und bilden mit ihm ein Ganzes. Beide sind nicht zu trennen; der Mensch ist zum Künstler geworden und existiert nur durch sein Werk, das eine Hymne an das Licht und an die Vielschichtigkeit des menschlichen Lebens ist.“<sup>476</sup>

Dass diese Struktur reflektierter ist, als bislang angenommen wurde, werden die Werkanalysen zeigen.

## 2.5 Ensors Strategien künstlerischer Aneignung

Seit der Renaissance machen sich Künstler Gedanken über den Umgang mit Vorbildern aus vorangegangenen Epochen sowie mit zeitgenössischen Stilen und Sujets.<sup>477</sup> Es geht ihnen bei der Rückwendung zur Antike nicht nur um die Übernahme einer antiken Raum- und Körperauffassung, sondern auch um die verstehende Aneignung eines komplexen Sinngefüges. Ein Künstler will sich durch Nachahmung ein Vorbild aneignen, dieses übertreffen, sich durch Zitate in eine bestimmte Traditionslinie stellen, oder damit brechen. Das 19. Jahrhundert ist sich der Probleme der *Imitatio artis*, der künstlerischen Auseinandersetzung mit Vorbildern, sowie der *Dissimulatio artis*, der Verbergung ebendieser, bewusster als vorangegangene Epochen. Hier löst sich der Gedanke eines einheitlich-europäischen Stils zunehmend auf, was parallele gegensätzliche Strömungen begünstigt.

### 2.5.1 „Einfluss“ und „Vorbilder“

Was diese Arbeit nicht sein will, ist eine Einfluss-Kunstgeschichte. Im Zusammenhang mit Ensor würde dies wenig Sinn machen, da er frei über die Kunstgeschichte verfügen konnte, und seine Werke zwar unzählige Motivanleihen an andere Künstler aufweisen, diese aber gerade nicht als „Beeinflussungen“ zu werten sind, so unspezifisch dieser Begriff auch ist, sondern als bewusst

---

<sup>475</sup> James Ensor: *Interview* (1921), in: *Écrits* 1999, S. 33.

<sup>476</sup> Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 52.

<sup>477</sup> Vgl. zu dem Thema Klaus Irle: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster/New York/München/Berlin 1997 und Götz Pochat: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hg. von Paul Naredi-Rainer, Berlin 2001, S. 11-47. Das Verhältnis des Künstlers zu seinen Vorbildern ändert sich vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit grundlegend: „Der scharf auf die Individualität des Vorbildes gerichtete Blick einerseits und das Bewusstsein der eigenen Individualität andererseits sind die beiden Pole, welche das Spannungsfeld bezeichnen, in dem die freie Kopie der neuzeitlichen Kunst existiert. Das Mittelalter kennt ein Ringen mit dem Vorbild in diesem Sinn nicht. Dort handelt es sich um das Realisieren einer Aufgabe aufgrund eines vorliegenden Modells, wobei das Abweichen von dem Vorbild wahrscheinlich viel weniger bewusst wird und bestimmte Effekte auch weniger intendiert sind. Der Künstler scheint sich seinem Vorbild in einer naiven Weise anzuvertrauen und ist gar nicht bereit, dessen Sprache als Fremdsprache zu empfinden. [...] In der mittelalterlichen Kunst ist es kaum möglich, eine Trennlinie zwischen der allgemeinen Kunstproduktion und der Kopiertätigkeit zu ziehen; zu sehr ist die eine von Vorbildern abhängig und zu frei das Verhältnis der Kopien zu ihren Vorlagen.“ (Rosenauer 1992, S. 32.)



gewählte Strategie zu verschiedenen Zwecken, wie dieses Kapitel und die gesamte Arbeit verdeutlichen sollen.

Eine Art, mit dem Problem des Einflusses umzugehen, ist das Modell der „Einflussangst“, das der amerikanische Literaturtheoretiker Harold Bloom 1973 in *The anxiety of influence* einführt, und in dem „Einfluss“ Problem und Motivationsquelle zugleich darstellt.<sup>478</sup> Auf die Kunst übertragen meint das Konzept, dass sich ein Künstler im Laufe seiner Entwicklung in Abgrenzung zu seinen Vorbildern entwickelt, weil diese übermächtig sind, und daher die Gefahr einer zu großen Ähnlichkeit besteht. Die Auseinandersetzung mit und schließlich Abgrenzung von Vorbildern wird zu einem zentralen Schaffensimpuls. Ein Kunstwerk ist demnach nie ausschließlich selbstreferentiell, sondern verarbeitet bewusste und unbewusste Einflüsse verschiedenartiger Quellen, was in Analogie zur Intertextualität im Bereich der bildenden Kunst als Interpikturalität zu bezeichnen wäre.<sup>479</sup> Bei Ensor sind immerhin Tendenzen einer „Einflussangst“ im wörtlichen Sinne zu erkennen, wenn er die Zeichnungen mit Kopien nach Vorbildern *versteckt*, wie angenommen wird.

Eine detaillierte Untersuchung eines der wichtigsten Vorbilder findet sich in meiner 2010 fertiggestellten Magisterarbeit mit dem Titel „*C'est un grand feu de joie.*“ *Spuren Watteaus in der Kunst James Ensors*, wobei unter „Spuren“ aus der Perspektive des Künstlers eine bestimmte Art und Weise, mit Beeinflussungen umzugehen, zu verstehen ist – Einflüsse manifestieren sich nie als kontextfreie Formgeschichte reiner Motivtradition.<sup>480</sup> Die Möglichkeit zur Rezeption von Watteaus Werken, sowohl im Original als auch in Kopie, war gegeben, was nicht zuletzt an der Beliebtheit und Wiederbelebung der Epoche des Rokoko und der Kunst Watteaus im 19. Jahrhundert liegt. Eine Kenntnis der Hauptwerke Watteaus ist bei Ensor vorauszusetzen, wobei sein Verständnis des Vorbildes vornehmlich von der Lesart des 19. Jahrhunderts geprägt ist. Im Gegensatz zu Ensors Beschäftigung mit anderen Künstlern bleibt seine Auseinandersetzung mit den *Fêtes galantes* bis weit ins 20. Jahrhundert, nämlich in der Werkgruppe der Liebesgärten, aktuell. In der Literatur über Watteau und seine Nachfolger sowie Nachahmer findet sich häufig die Feststellung, dass kein Künstler es geschafft hat, die von ihm geschaffene Gattung zu erneuern.<sup>481</sup> Ensor ist hier eine Ausnahme. Er imitiert nicht, sondern integriert Bildfiguren, Kompositionsformen und Bildausdruck der galanten Feste in höchst kreativer Weise in seine Bildsprache, um zu neuen, eigenen Bildaussagen zu gelangen. Was ihn von anderen Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts absetzt, ist sein subtiler individueller Umgang mit Vorbildern aus verschiedenen Bereichen – nicht nur der bildenden Kunst, sondern auch der Populärkultur und Literatur.<sup>482</sup> Er eignet sich einzelne Themen und Motive an, und synthetisiert diese mit Eigenerfindungen zu neuen, wiederhol- und veränderbaren Bildformeln. Im Folgenden soll mithilfe einiger Beispiele diese grundlegende Strategie im Umgang mit Vorbildern beleuchtet werden, wobei weitere definitive oder potentielle Vorbilder für bestimmte Werke aus den Gruppen der Liebesgärten und Nymphenbilder ebenso wie essentielle Unterschiede zu zeitgenössischen Künstlern bei ähnlichen Bildthemen erst im Hauptteil der Arbeit besprochen werden.

---

<sup>478</sup> Vgl. Harold Bloom: *The anxiety of influence. A theory of poetry*, New York 1973 und die deutsche Übersetzung Harold Bloom: *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt a.M. 1995.

<sup>479</sup> Zur Intertextualität in den Literaturwissenschaften vgl. u.a. Böhn 1999.

<sup>480</sup> Vgl. Dinter 2010.

<sup>481</sup> Vgl. u.a. Kat. Ausst. Paris 2005, S. 206.

<sup>482</sup> Relativ ausführliche Untersuchungen zu konkreten Vorbildern liefern Florizoone 1999b, Morel 1990, Tricot 1997 und Tricot 2012.

Viele Künstler hinterlassen Spuren in Ensors Werk und die Sekundärliteratur ist nicht verlegen, Vorbilder aufzuzählen, wobei die Autoren unterschiedliche Künstlerlisten zusammenstellen.<sup>483</sup> Günter Metken beispielsweise benennt motivische sowie stilistische Einflüsse, und thematisiert zugleich Ensors Position in der Kunstgeschichte zwischen Tradition und Moderne:

„Ensors subjektive Licht- und Farbentscheidungen greifen auf die Visionäre unter den Luministen zurück, auf Rembrandt, Goya und namentlich Turner. Überhaupt unterscheidet ihn sein Verhältnis zur Tradition von den Mitstreitern. Ensor verfügt als erster Moderner frei über die Kunstgeschichte. Er kann sich von Rubens für die Selbstporträts, von Pieter Aertsen und Joachim Beukelaer für seine Gemüsesstillen anregen lassen, was ihn, als einzigen übrigens unter den Vingtisten, in die Linie der großen flämischen Maler rückt, er kann aber auch auf Watteau anspielen, sich mit seinem ‚Rochen‘ auf Chardins gleichnamiges Bild im Louvre berufen und für seine schemenhafte ‚Versuchung des heiligen Antonius‘ Jacques Callot heranziehen. Ensors Modernität ist schon die Picassos oder der Surrealisten, wenn sie ältere Kunst zitieren oder variieren. Aber es ist nicht die Modernität der ‚XX‘, denen er, so paradox dies klingen mag, als Traditionalist erscheinen muss, zumal wenn er sich in seinen Satiren und Maskeraden auf die Welt Brueghels und Boschs einlässt oder die englische Karikatur wiederzubeleben scheint.“<sup>484</sup>

Schwieriger, als neue Vorbilder zu benennen, wäre es, die in der Sekundärliteratur angeführten Künstler *nicht* bis zu einem gewissen Grad als Vorbilder zu bezeichnen.<sup>485</sup> Doch die bloße Aufzählung einzelner Künstler und Werke ist nicht zielführend. Todts konstatiert bezüglich Ensors bildlicher Quellen das Problem, dass sich die Bildwelten mit der Benennung und Untersuchung von Vorbildern schlicht nicht erklären lassen:

„It is the merit of Lydia Schoonbaert and other researchers to have revealed the variety of Ensor’s visual resources, and to have pointed to the surprising ways in which the artist adapted these for his work. Yet any interpretation of Ensor’s iconography still has to come to terms with its

---

<sup>483</sup> Verhaeren meint: „Quant aux peintres qu’il entoure de son culte pieux ce sont et Rembrandt et Delacroix et Chardin et Watteau. Il ne lui déplaît pas de louer également – il ne serait pas James Ensor s’il n’appréciait l’antithèse – le ‚Virgile lisant l’Enéide‘ (fragment) du vieil Ingres. Il englobe encore dans son admiration Pierre Breughel et Jérôme Bosch. Mais il ignore Rowlandson et Gillray auxquels il ressemble. Et Goya ne lui est nullement familier.“ (Verhaeren 1908.) Nach Werner Haftmann baut Ensors Graphik auf Callot, Goya und Rembrandt auf. (Vgl. Haftmann 1954, S. 93.) Szeemann nennt Ensor „den Erben der niederländischen, flämischen und englischen Malerei, der französischen ‚Karikaturisten‘“. (Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 12.) Schoobaerts Liste der Vorbilder fällt länger aus, da sie diejenigen Künstler berücksichtigt, nach deren Werken Ensor Kopien angefertigt hat: „Ensor widmete seine Aufmerksamkeit mehr oder weniger bekannten Werken von Dürer, Frans Hals, Jan Steen, Watteau, Manet, A. Moreau, J. d. Nittis, A. Verwee, A. Stevens, E. Boetzel, A. Pascini, Ch. Hermans und vielen anderen. Seine wachsende Aggression gegen die bourgeoise Gesellschaft findet Nahrung in Zeichnungen und Karikaturen Callots, Daumiers, Grévin’s, Forains, Rowlandsons, Gillrays und Liebermanns. Die Lichtbehandlung Rembrandts und Turners fesselt ihn. Indem Ensor Fragmente kopiert, schafft er selbst neue, oft auch ironische Kompositionen.“ (Schoonbaert 1983, S. 155f.) Derrey-Capon konstatiert in Ensors Werk Anleihen an Watteau, Rembrandt, Callot, Goya, Leonardo, Constable, Turner, Doré, Daumier, Manet, Whistler, Vogel, Rops, Rowlandson und auch an die japanischen Graphiken, das Nō-Theater und chinesisches Porzellan. (Vgl. Derrey-Capon 1999, S. 38.) Xavier Tricot nennt 2005 bezüglich des bei Ensor häufig auftauchenden Skelettmotivs englische und französische Karikaturen sowie Félicien Rops und sieht bei den *Wilderern* (Abb. 4), einem Frühwerk, einen Einfluss Courbets. Er führt Grandvilles Werke als Beispiel für eine Ikonographie an, die Gespenster und Erscheinungen als psychische Phänomene behandelt. Grandvilles Drucke waren Ensor aus der populären französischen Zeitschrift *Le Magasin pittoresque* und aus *La Caricature* bekannt. (Vgl. Tricot 2005, S. 85, 89 und 93.) Becks-Malorny nennt Turner als wichtigstes Vorbild bezüglich der Behandlung des Lichts in Ensors Bildern. Vorbilder hinsichtlich der satirischen Zeichnungen seien englische Karikaturisten wie Hogarth, Thomas Rowlandson und James Gillray, deren Arbeiten gegen Ende des 19. Jahrhunderts häufig publiziert wurden. (Vgl. Becks-Malorny 2005, S. 22 und 77.) Pfeiffer nennt als konkrete Vorbilder Ensors Rembrandt, Bosch, Brueghel und andere flämische Meister des Mittelalters und der Frührenaissance aus den Museen in Brüssel, Brügge, Gent und Antwerpen. Bezüglich satirischer und grotesker Elemente führt sie Goya, Hogarth, Callot, Grandville und Daumier an. Den Grund für Ensors Auseinandersetzung mit Rubens und Rembrandt sieht Pfeiffer nicht zuletzt in nationalistischen Bestrebungen, gewissermaßen in der Konstruktion einer Traditionslinie. (Vgl. Pfeiffer 2005, S. 22-28.) Diesen Listen wären noch die apokalyptischen Visionen John Martins hinzuzufügen, die Ensor anhand von zahlreichen Radierungen, die Martin selbst anfertigte, in vielen Magazinen kennenlernen konnte. Martin war beispielsweise das direkte Vorbild für Ensors Radierung *Einnahme einer fremden Stadt* von 1888 und *Römischer Sieg* von 1890. (Vgl. Metken 1983, S. 214, Tricot 1997, S. 100, Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 97 und 150, Tricot 2012, o.S.)

<sup>484</sup> Metken 1972, S. 18.

<sup>485</sup> In diesem Sinne charakterisiert auch Lebeer seine Vorbilderliste als „a list anyone may expand almost as he likes, for James Ensor worked in the tradition and line of all the great masters.“ (Louis Lebeer, in: Kat. Ausst. New York 1971, S. VII.)

fundamentally grotesque character and consequently with the vague, ambiguous, and even contradictory content.“<sup>486</sup>

Für ein zeitgenössisches, explizit Vor-Bilder verarbeitendes Kunstwerk prägte eine Ausstellung in Hannover 1979 den Begriff des Nachbildes:

„Unter *Nachbildern* sind jene Bilder in der Kunst der Gegenwart zu verstehen, in denen *Vorbilder* aus der älteren Kunst zitiert werden. Der Titel meint darüber hinaus und allgemeiner das Verhältnis von Moderne und Tradition, von Zeitgenossenschaft und Historizität, wie es am Zitat, aber auch an metaphorischen Umwandlungen oder an formalen und inhaltlichen Anspielungen abzulesen ist.“<sup>487</sup>

Katrin Sello nennt im Ausstellungskatalog einige Publikationen und hält fest:

„In den genannten Publikationen wird allerdings nicht grundsätzlich unterschieden zwischen traditionellen Formen selbstverständlicher motivischer und kompositorischer Übernahmen in der Kunstgeschichte und dem reflektierten Rückgriff zeitgenössischer Künstler auf kunsthistorische Vorbilder im Zitat.“<sup>488</sup>

Bei Ensor finden sich einige kompositorische Anlehnungen, und seine Aneignung von Vorbildern macht zunächst einen reflektierten Eindruck. Zitate jedoch – man denke an Manet – wollen erkannt werden. In Manets Werken, die Renaissance-Meister wie Giorgione und Tizian zitieren, „wird das Zitat zum integralen Bestandteil des eigenen Werks.“<sup>489</sup> Manet arbeitet „in jedem seiner Werke die Brüche derart heraus, dass gerade der be- und verfremdende Abstand wie in einer Montage deutlich wird“<sup>490</sup>, wohingegen Ensor in den meisten Fällen die Herkunft motivischer Übernahmen und Umarbeitungen verschleiert. Da seine Werke zu den angeeigneten Arbeiten der anderen Künstler keine Stellung beziehen, können sie nicht als „Nachbilder“ bezeichnet werden.

Ensor selbst reflektiert den Umgang mit Vorbildern in einigen Reden und Briefpassagen, da er um den Widerspruch respektive das Wechselspiel von eigenem Stil und dem Platz in der Kunstgeschichte beziehungsweise der Position innerhalb einer Entwicklungslinie weiß. 1911 deutet er in einem Brief an Emma Lambotte an, dass es für Außenstehende stets einfacher sei, Ähnlichkeiten hervorzuheben, als das Eigene zu betonen:

„Aber man ähnelt immer irgendjemandem oder irgendetwas, das ist fatal! Und die schönen Leute und Kritiker wollen mir immer ein Etikett aufzwingen und ich werde für sie immer der Maler der Masken und der Kotzenden sein, aber ich wünsche aus ganzem Herzen diese schönen Klassifikatoren zur Hölle.“<sup>491</sup>

1908 schreibt er:

„Bewundern wir vor allem die von Einflüssen befreiten Persönlichkeiten und die wahren Suchenden, aber die Kunst der Vorgänger ist insgesamt bitter und brutal, manchmal abweisend; man muss sie hinunterschlucken wie ein heftiges Abführmittel. [...] Unglück für die Erneuerer, Feinde der Heiligen Routine!“<sup>492</sup>

Genauso bedeutsam wie ein eigener Weg ist die ständige Veränderung der eigenen Kunst:

„Ich prangere den Künstler und vor allem den Maler mit unwandelbarem Stoff an.“<sup>493</sup>

---

<sup>486</sup> Todts 2001, S. 212.

<sup>487</sup> Katrin Sello, in: Kat. Ausst. Hannover 1979, S. 5.

<sup>488</sup> Ebd.

<sup>489</sup> Legrand 1979, S. 218.

<sup>490</sup> Zimmermann 2011, S. 46f.

<sup>491</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 21.5.1911, in: Lettres 1999b, S. 247.

<sup>492</sup> James Ensor: *Le Salon des Écrivains-Peintres* (1908), in: Écrits 1999, S. 61.

<sup>493</sup> James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor* (1935), in: Écrits 1999, S. 83.

1928 beklagt er sich bei De Ridder:

„Leider, mein lieber Freund, kann ich die meisten Maler weder verstehen noch lieben. [Ihre Ruhe, vor allem ihre Uniformität, empört mich.] 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 sollte sich eines neuen Verfahrens bedienen. Der von Einflüssen, Behinderungen und den Verführungen eines allzu sicheren Handwerks befreite Maler würde den immer wechselnden, immer neuen Aspekt der Wesen und der Dinge kräftiger wiedergeben. Dann wäre das Werk rein und schön, es würde unsere Gedanken, unsere Demut und unsere Freuden widerspiegeln.“<sup>494</sup>

Man ist geneigt, seiner Kritik am Mangel von Kreativität und Courage in der Kunst zuzustimmen, sollte jedoch bedenken, dass diese Einstellung einseitig ist, und zwar sicherlich auf erfolgreiche und erfolglose Salonmaler, Mitläufer und Epigonen zutrifft, nicht aber auf viele innovative Künstler, die das 19. Jahrhundert hervorbringt.

### 2.5.2 Altmeister, Zeitgenossen und Kopien

Ist Ensor als junger aufstrebender Künstler froh über die Mitgliedschaft in Künstlervereinigungen und freut sich über gemeinsame künstlerische Ziele, erkennt er im 20. Jahrhundert in seinem Text *Les grands artistes peintres* die Wichtigkeit an, den eigenen Weg zu finden:

„Die Malerei wird niemals eine internationale Kunst sein. Maler unterscheiden sich wie alle anderen Menschen, mehr noch als alle anderen Menschen, in ihren Gesten, ihrem Tempo, ihrer Sprache, ihrem Geschmack, ihrer Bildung, ihrer Rasse, ihrem Akzent und ihrer Bauart. Manche Vereinzelte und Große, geduldig, ruhig und bedächtig – vielleicht flämisch, Fänger der Formen und des Lichts – werden groß sein in der Kunst. Die Zukunft gehört den Einzelgängern!“<sup>495</sup>

In einem Vortrag in der Galerie Studio unter dem Titel *Sur la crise de la peinture* im Jahr 1932, der anschließend in *Le Carillon* erschien, ermutigt der 72-Jährige Ensor die junge Malergeneration, einen eigenen Weg zu gehen, auch wenn dies zunächst mit Misserfolgen einhergehen mag:

„Applaudieren wir den Tausend-Millionen gefallen Malern im Laufe der Jahrhunderte, der verschiedensten Himmel, Nachfolger der Sonne, segensbringende Genies, Lichtbringer, ganz umgeben von Empfindsamkeit, lieben und beschützen wir die großen Verschönerer, Abgesandte des Paradieses. Ihr seid groß, junge Maler.“<sup>496</sup>

Es gibt einige Aussagen, in denen Ensor andere Maler mit seiner Anerkennung nobilitiert. 1884 erklärt er nach einem Museumsbesuch in einem privaten Brief an den Malerfreund Darío de Regoyos seine Begeisterung für die Werke Jordaens', Courbets, Goyas und Velázquez' im Museum von Lille.<sup>497</sup> Das *Begräbnis von Ornans* bezeichnet er als Meisterwerk, neben dem Millet und Corot blass aussähen:

„Sie haben mich sehr enttäuscht. Ich finde, sie waren Heulsusen, Suchende nach einem Stil, Naivität vorgebend und im Grunde durchtrieben wie die Akademiker. Millet hat kein Farbgefühl.“<sup>498</sup>

---

<sup>494</sup> James Ensor, Brief an André De Ridder vom 30.9.1928, in: *Lettres* 1999a, S. 199, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 132. Ergänzungen des Originalzitats d. Verf.

<sup>495</sup> James Ensor: *Les grands artistes peintres*, in: *Écrits* 1999, S. 131.

<sup>496</sup> James Ensor: *Sur la crise de la peinture* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 103.

<sup>497</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Darío de Regoyos von Dezember 1884, in: *Lettres* 1999a, S. 153f.

<sup>498</sup> Ebd., S. 154.

Bei Delacroix erkennt er richtigerweise einen ausgeprägten Rubens-Einfluss:

„Delacroix hat Qualitäten, aber es steckt darin zu viel von Rubens, leider!“<sup>499</sup>

Die Alten von Goya faszinieren ihn durch ihre groteske Hässlichkeit:

„Ich habe noch nie so grässliche Figuren gesehen, sie haben mich tief beeindruckt.“<sup>500</sup>

Ensor zögert nicht, seine Bewunderung für Delacroix, Goya, Courbet und andere Maler kundzutun, die alt genug waren, um nicht mit ihm verglichen zu werden, und er ermutigt bewusst die jungen Künstler, die mit ihm ohnehin nicht rivalisieren konnten.<sup>501</sup> Weil Ensor Konkurrenzsituationen mit Malern meidet, führt er wohl grundsätzlich lieber Freundschaften mit Schriftstellern, und verschleiert demgemäß Motive aus der Literatur weniger als Gemeinsamkeiten mit der zeitgenössischen Kunst. In den 1890er Jahren beantwortet er in einem vielzitierten Brief an Pol de Mont dessen Frage nach künstlerischen Vorbildern. Er nennt keine Zeitgenossen, wählt bewusst einzelne Künstler aus, und begründet seine Präferenzen und Wahlverwandtschaften:

„Sie fragen mich, ob ich irgendwelche besonderen Verehrungen für den oder jenen Meister habe. Hier einige Auskünfte: Rembrandt hat mir zunächst sehr gefallen; wesentlich später wandte ich meine Sympathie Goya und Turner zu. Ich war entzückt, zwei vom Licht und der Leidenschaftlichkeit eingenommene Meister zu finden. Die außerordentlichen Erfindungen von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel gefielen mir ganz ungemein; auch fand ich ihre Werke denen anderer flämischer Meister überlegen. In merkwürdigem Widerspruch hat mich ein einziger Meister der Form herrschsüchtig verführt und mir wie jene Genies gefallen: Ingres; und – seltsamerweise – hat mir seine Korrektheit nie missfallen. Er beherrscht und idealisiert die Form und reinigt sie von jeglicher Vermischung. Ich verbrachte köstliche Stunden vor seinem bewundernswerten Gemälde im Brüsseler Museum. Meine Bewunderung für diesen großen Meister erstaunte meine Lehrer an der Akademie. Er besaß die großen Schönheiten, die jenen des Lichts entgegengesetzt sind. Auch seine Kunst erstrebte die Strenge und war von aller schrecklichen Banalität frei.“<sup>502</sup>

Bis auf Ingres sind dies wohl nicht zufällig diejenigen Künstler, die auch die Vorbilder-Listen der Ensor-Literatur anführen. 1900 führt er die Liste mit alten Meistern fort und fügt Zeitgenossen hinzu, wobei es hier nicht um seine „besonderen Verehrungen für den oder jenen Meister“ geht, sondern um eine allgemeine Wertschätzung dieser Künstler:

„Seid begrüßt Eugène Delacroix, Rubens, Reynolds, Rops, Robie, Henri Regnault, de Lairesse, Fromentin, Levêque, Lemmen, De Groux, Dujardin [Du Jardin], Delville, Hannon, etc.! Es lebe der unwissende und übernaive Maler! Gruß auch an euch, Rubens, Vinci, Michelangelo, Ingres und auch Ihr, von allen Teufeln versuchter, lieber Bosch, und Ihr, großer sorgenvoller Goya, und Ihr, blendender Turner, und Callot, und Rosa, geistreiche Stichler, und Cellini, wütender Messerstecher, und vor allem Ihr, verächtlicher Patinier, seid begrüßt, seid begrüßt!!!“<sup>503</sup>

Von Kritikern wurden Ensor häufig Einflüsse aus der zeitgenössischen (belgischen) Kunst nachgesagt. Hinsichtlich zeitgenössischer Maler als Vorbilder äußert er sich wie folgt:

„Ich kenne die neuen Maler kaum. Mich interessiert nicht, was mich beeinflusst. Ich liebe die Masken und lebe aus dem Meer. Paris ist für mich ein völlig unbekanntes Pflaster.“<sup>504</sup>

---

<sup>499</sup> Ebd.

<sup>500</sup> Ebd.

<sup>501</sup> Vgl. auch Morel 1990, S. 68.

<sup>502</sup> James Ensor, Brief an Pol de Mont von Ende 1894 oder Anfang 1895, in: *Lettres* 1999a, S. 132, Übersetzung: Kat. Ausst. Stuttgart 1972, S. 42f.

<sup>503</sup> James Ensor: *Une réaction artistique au pays de Narquoisie* (1900), in: *Écrits* 1999, S. 25, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983, S. 196. Fast wortgleich: James Ensor: *Discours au Kursaal d’Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 183.

<sup>504</sup> James Ensor: *Réponse* (1926), in: *Écrits* 1974, S. 199, Übersetzung: Derrey-Capon 1999, S. 38.

Ein ebenso inhaltliches wie stilistisches Interesse sowohl an alten Meistern als auch an Zeitgenossen offenbart jedoch die Vielzahl der undatierten Kopien Ensors nach Werken anderer Künstler im Medium der Zeichnung, deren Entstehungszeitraum Todts auf 1880 bis 1890 einschätzt.<sup>505</sup> Das Antwerpener Museum bewahrt zweihundertzwanzig Kopien auf, die der Künstler wahrscheinlich bis an sein Lebensende vor der Öffentlichkeit verbar.<sup>506</sup> Diese Zeichnungen, die mit Conté-Stift, Bleistift, Tinte und Kohle angefertigt sind, gehören zu verschiedenen, mittlerweile zerlegten Skizzenbüchern.<sup>507</sup> Zahlenmäßig dominieren bei den Kopien Delacroix mit fünfundzwanzig, Rembrandt mit sechzehn, Hokusai mit zehn und Hals mit neun Blättern. Einzelne Kopien zeichnet Ensor nach Werken von Jules Bastien-Lepage, Émile-Antoine Bayard, Reinhold Begas, Etienne Gabriel Bocourt, E. Boetzel, Léon Bonnat, Jacques Callot (**Abb. 64**), Antonio Casanova Y Estorach, Charles Giron, Georges Clairin, John Constable, Fernand Cormon, Gustave Courbet, Pascal Dagnan-Bouveret, Honoré Daumier, Édouard Debat-Ponsan, Virginie Demont-Breton, Giuseppe de Nittis, Albrecht Dürer, Jan Fijt, Arthur Gilbert, Francisco Goya, Alfred Grévin, Gustave Guillaumet, Ch. Hermans, Jules Jacquemart, Hendrik Leys, Max Liebermann, Édouard Manet, Michelangelo, Adrien Moreau, P.A. Morel, A. Pascini, Pierre Puvis de Chavannes, Jean-François Raffaelli, Thomas Rowlandson, Peter Paul Rubens, Jan Steen, Alfred Stevens, William Turner, Jan Verhas, Alfred Verwee, Jean-Antoine Watteau (**Abb. 29**) und Jules Worms. Weitere Vorbilder sind bis heute nicht identifiziert worden. Diese bunte Mischung deutet bereits an, dass Ensor beim Kopieren wenig Wert auf Rang und Namen der Künstler legt. Er kopiert überwiegend aus Monographien, Ausstellungskatalogen und Kunstmagazinen.<sup>508</sup> Auch wurden einige Kopien vor Originalen angefertigt.<sup>509</sup> Kopieren war eine gängige künstlerische Praxis, an die sich Ensor früh gewöhnte. Bereits während der Akademiezeit kopiert er nicht nur nach Gipsabgüssen, sondern auch nach Reproduktionen, was von seinem Lehrer und Rektor der Akademie Jean-François Portaels

<sup>505</sup> Vgl. Todts 2009a, S. 119. Auf stilkritische Weise sind die Kopien nicht zu datieren. Tricot nennt als Entstehungszeitraum 1883 bis 1885. (Vgl. Tricot 2012, o.S.) Einige Gegenüberstellungen mit den kopierten Werken liefert Hoozee. (Vgl. Kat. Ausst. Gent 1987, S. 61f.)

<sup>506</sup> Vgl. Schoonbaert 1978, S. 221, Schoonbaert 1983, S. 155, Schoonbaert 1993, S. 13, Todts 2008a, S. 19 und Todts 2009a, S. 118. Todts betont gleichzeitig, dass Ensor die Kopien, nur weil er diese nicht ausstellt und sie bis zu seinem Tod unbekannt bleiben, nicht unbedingt als ‚Geschäftsgeheimnis‘ ansieht oder sie bewusst versteckt, um jegliche Beeinflussung abzustreiten. (Ebd., S. 119.) 1951 wurden in Antwerpen auf der ersten posthumen Retrospektive die Kopien ausgestellt. Im selben Jahr erwarb das Museum diese zusammen mit dreihundert weiteren Zeichnungen, die der damalige Besitzer Berichten zufolge allesamt Ensors Nichte abgekauft hatte. (Ebd., S. 118 und Anm. 2, S. 128.)

<sup>507</sup> Vgl. Schoonbaert 1968, S. 311. Die meisten Kopien fertigt Ensor mit Conté-Stift an, und etwa vierzig zeichnet er mit dem Bleistift, wobei es sich Todts zufolge hierbei um Kopien von Genrebildern à la Ostade und De Braekeleer handelt. (Vgl. Todts 2009a, S. 118.) Tricot nennt als weitere Materialien Tinte und Kohle. (Vgl. Tricot 2012, o.S.)

<sup>508</sup> Auf der Rückseite einer Turner-Kopie notiert er die Titel folgender Bücher und Zeitschriften: *La caricature antique* und *La caricature moderne* von Champfleury (1865), *Manet* von Edmond Bazire (1884), *La peinture anglaise* von Ernest Chesneau (1882) und drei Ausgaben der *Gazette des Beaux-Arts* (1878). (Vgl. Tricot 1997, Anm. 2, S. 116. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.nr. 2711/128 verso.) Aus den Jahrgängen 1877 bis 1885 der *Gazette des Beaux-Arts* macht Ensor mindestens zwölf Kopien. (Vgl. Schoonbaert 1978, S. 206.) Dass er einzelne Kopien in späteren Jahren anfertigt, zeigt eine Kopie aus einer *Gazette des Beaux-Arts* von 1909. (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.nr. 2711/51. Vgl. ebd.) Des Weiteren kopiert er aus illustrierten Katalogen der Pariser und Brüsseler Salons, aus dem Ausstellungskatalog *1830-1880 Catalogue illustré de l'exposition historique de l'art belge et du musée moderne de Bruxelles, d'après les dessins originaux des artistes*, das originale Zeichnungen der ausgestellten Künstler reproduziert, einem Hokusai-Band und aus den Zeitschriften *L'Art*, *The Studio*, *Le Magasin Pittoresque* und *Le Journal Amusant*. (Vgl. Schoonbaert 1993, S. 13 und Todts 2009a, S. 119. Vgl. auch Schoonbaert 1978, Francis Haskell: *Die alten Meister in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Francis Haskell: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, Köln 1990, S. 164-207 und Fahr-Becker 2004, S. 34f.)

<sup>509</sup> Dazu gehören drei Skizzen nach Goya und Hals, die während eines Besuchs des Palais des Beaux-Arts in Lille im November 1884 entstehen. (Vgl. auch James Ensor, *Brief an Darío de Regoyos*, in: *Lettres* 1999, S. 153-56.) Zwei Kopien nach Rembrandt und Ingres basieren auf Werken, die in den Jahren seines Akademiestudiums im Brüsseler Museum ausgestellt waren. (Vgl. Todts 2009a, S. 119.)

unterstützt wurde.<sup>510</sup> Künstlerkopien als Teil der künstlerischen Ausbildung sind nicht nur externer Stimulus, sondern bilden die Grundlage für einen Dialog mit Vorbildern über Jahrhunderte hinweg, und stellen einen Prozess des Verstehens eines Kunstwerks, des Studiums von Komposition und Technik, der Aneignung und schließlich auch Überwindung dar.<sup>511</sup> Eine Empfehlung aus einem Brief an den Maler Charles Camoin von Paul Cézanne, der selbst nach Originalen im Louvre sowie nach Reproduktionen Kopien zeichnete, verdeutlicht, dass auch noch um die Jahrhundertwende diese Praxis als natürlich empfunden wurde:

„...machen Sie ... Studien nach den großen dekorativen Meistern Veronese und Rubens, doch so, als wenn sie nach der Natur arbeiteten – wozu ich nur unzureichend imstande war.“<sup>512</sup>

Die Kopien sind für Ensor der Ausgangspunkt für die künstlerische Auseinandersetzung und Aneignung sowie für die Entwicklung eines eigenen Stils.<sup>513</sup> Todts schlägt vor, dass Ensor nach künstlerischen Vorbildern und Bildthemen *sucht*.<sup>514</sup> Die lange Liste zum Teil recht unbekannter Künstler zeigt, dass er bei der Auswahl der kopierten Motive keinen Wert auf Namen legt. Stattdessen orientiert er sich an bestimmten Motiven, Kompositionsschemata oder einem Zeichenstil.<sup>515</sup> Ensors Praxis, ausgewählte Details eines Kunstwerks zu kopieren, korreliert mit seiner späteren Kompositionstechnik, einzelne Figuren und Motive in seinen Bildern zu wiederholen, und die Gemälde aus bekannten Elementen zusammensetzen.<sup>516</sup> Ein Beispiel für die Bedeutung des Fragmentarischen der Kopie im eigenen Werk ist die enigmatische Radierung *Der Denar Cäsars* von 1888.<sup>517</sup> Neun aufgereichte Halbfiguren gruppieren sich um eine Christusfigur. Gestik und Blickrichtungen beziehen sich nicht aufeinander. Es handelt sich bei einigen Gestalten um Kopien nach Michelangelos Figuren in der Sixtinischen Kapelle, die Ensor nun im Medium der Radierung in leichter Variation neu kombiniert und in sein klassisches Halbfiguren-Kompositionsschema der Maskenbilder versetzt. Bereits Seneca empfahl in seinem Bienengleichnis dem Künstler, sich wie die Biene an verschiedenen Blüten zu bedienen, um einen guten Honig respektive ein gutes Kunstwerk zu produzieren. Nichtsdestotrotz fällt auf, dass Ensors Auswahl oft willkürlich ist, und er sich nach den ihm vorliegenden Reproduktionen richtet. Ensor hat kein imaginäres Museum vor dem geistigen Auge, aus dessen Motivschatz er sich bedient oder an dem er sich abarbeitet, sondern wählt Abbildungen verschiedenster Künstler aus, die ihm in die Hände fallen, und gewährt auf diese Weise dem Zufall Einlass in seine Kunst. Ensor interessiert sich zwar für Stil und Ikonographie, doch es finden sich wenige Bezüge zwischen den mehreren hundert Kopien und seinem gemalten wie gezeichneten Œuvre. In der Malerei tauchen kaum Motive aus den Kopien auf und seine Quelle der Inspiration verliert sich meist im Kunstwerk – mit einer Ausnahme. Bei einer der Zeichnungen im Antwerpener Museum

---

<sup>510</sup> Vgl. Canning 2001, S. 47. Ensors Ostender Lehrer ließen ihn unter anderem ihre eigenen Werke kopieren. (Vgl. Florizoone 1999b, S. 18.) Zum Kopieren im Museum im 19. Jahrhundert vgl. Klauner 1980.

<sup>511</sup> Vgl. Kortan 1980, S. 18f., Heribert Hutter in Kat. Ausst. Wien 1980, S. 4 und Augustyn/Söding 2010, S. 3-6.

<sup>512</sup> Paul Cézanne, Brief an Charles Camoin von 1902, in: Paul Cézanne: *Briefe*, Zürich 1962, S. 263, zit. nach: Boehm 1989, S.18.

<sup>513</sup> „As he progressed in this technique, Ensor concentrated more on developing his individual style – focusing, for example, on Rembrandt’s chiaroscuro effect, Delacroix’s rhythmic undulating line, and the arabesque form of Japanese prints.“ (Canning 2001, S. 47.)

<sup>514</sup> Vgl. Todts 2014, S. 13.

<sup>515</sup> „The author of the work to copy did not interest Ensor, it was the work itself that mattered. How to catch the outlines, the shadow, the essence of it? There lies the problem of the copy.“ (Tricot 1985, S. 22.)

<sup>516</sup> Vgl. auch Canning: „Copying and breaking down of an image into fragments encouraged Ensor to view pictorial elements not as integrated and finished but as discrete parts to be added, subtracted, or embellished, to provide for the fullest visualization of his particular perspective. The idea of copying, a doubling or mirroring of the source image, also underscored the independent status of each pictorial element, allowing Ensor to invent freely from any reproduced source and to combine images as he liked.“ (Canning 2001, S. 48.)

<sup>517</sup> Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1999, Nr. 31, S. 31.

handelt es sich um eine direkte Kopie nach einem Gemälde Watteaus, respektive einem Stich nach dessen Gemälde *Musikstunde* von circa 1717-1718 (**Abb. 7**) aus der Londoner Wallace Collection.<sup>518</sup> Ensors Zeichnung (**Abb. 10**) ist oben rechts mit „James Ensor 1877“ signiert und datiert und oben links sind die Worte „d’après Watteau“ in Ensors Handschrift zu lesen. Die Bildvorlage ist eine Radierung nach Watteau in einer 1834 erschienenen Ausgabe des *Magasin pittoresque*, wo das Werk unter dem Titel *Le Concert de famille* firmiert (**Abb. 9**). Ensors Zeichnung ist eine direkte Kopie der Kopie des Watteauschen Bildmotivs. Auf Watteaus *Musikstunde*, die Boerlin-Brodbeck als „Musikgenrebild mit bühnenverwandten Zügen“ bezeichnet, stimmt ein stehender junger Galan ein Streichinstrument, das auf sein rechtes Bein gestützt ist.<sup>519</sup> Ihm gegenüber sitzt eine junge Frau mit zarten Gesichtszügen, die ein aufgeschlagenes Notenbuch im Schoß hält. Ein junger Mann im braunen Kostüm blickt ihr über die Schulter, und in der Bildmitte verfolgen zwei Kinder freudig die Musikstunde. Auf Ensors Zeichnung ist deren Lächeln zurückhaltender, was auf die graphische Vorlage zurückzuführen ist. Ensor wiederholt das Motiv schließlich in einem Gemälde (**Abb. 8**), das erstmals 1929 auf seiner großen Retrospektive ausgestellt wurde, und dessen Datierung aus stilistischen Gründen problematisch ist.<sup>520</sup> Unten links finden sich auf dem Gemälde Signatur und Datierung („Ensor 82“). Tricot gibt an, das Bild sei rückwirkend umdatiert worden und die Ziffer „8“ sei eine verformte „9“. In der zweiten Auflage des Gemäldekatalogs datiert er das Bild auf „ca. 1925 (?)“. Die Umdatierung erfolgt aus stilistischen Gründen, was angesichts der Farbgebung überzeugt. Jedoch nehmen auch andere Werke, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstehen, in Malstil und Farbgebung eine Sonderstellung in Ensors Œuvre ein, sodass die Datierung auf Mitte der 1920er Jahre beliebig erscheint. Interessant hinsichtlich der Watteau-Rezeption des Künstlers ist das späte Entstehungsdatum der malerischen Umsetzung. Sämtliche Autoren gingen von der lesbaren Datierung 1882 aus und bezeichneten das Bild als Vorläufer der Liebesgärten.<sup>521</sup> Die Umdatierung legt nahe, dass sich Ensor nach längerer Pause erneut mit Watteaus Komposition auseinandersetzt – über den „Umweg“ seiner eigenen Zeichnung, auf deren Grundlage das Gemälde entsteht. Auf der Rückseite der Leinwandüberlappung schreibt Ensor mit blauem Stift „Peinture décorative d’après une composition de Watteau“. Möglicherweise nennt er die Vorlage bewusst nicht „peinture“, sondern „composition de Watteau“, weil er ursprünglich nach einer Schwarz-Weiß-Reproduktion gearbeitet hatte und das Original nicht kennt. Ensor macht aus der Komposition ein großes Hochformat (130,5x105,5 cm) und zeigt die Figuren in Ganzkörperansicht. Die Beinstellung des Lautenspielers ist anatomisch unkorrekt, da sich die Szene bei Ensor auf einem ebenen Wiesengrund abspielt, wodurch das aufgestützte Bein des Galans keinen Sinn ergibt. Die Farbigkeit vor allem der Kleidung ist gegenüber Watteaus glänzenden, seidigen Pastelltönen greller. Die Figuren auf Ensors Gemälde tragen überwiegend Kleider, die in ungemischten oder mit Weiß aufgehellten Rot- und Gelbtönen gemalt sind. Ensors *Musikstunde* nimmt in Farbigkeit und Malstil eine Sonderstellung in seinem Œuvre ein. Das Werk ragt auch deswegen heraus, weil er keine seiner Kopien so direkt in ein Gemälde umsetzte, und sich in keinem seiner Gemälde so unmittelbar auf einen anderen Künstler bezog – hier trifft der Begriff „Nachbild“ schließlich zu:

„Der reflektierte Umgang mit der Kunstgeschichte macht die Nachbilder immer auch zu Interpretationen ihrer Vorbilder. Als gemalte Interpretationen provozieren sie geradezu die

<sup>518</sup> Vgl. im Folgenden auch Dinter 2010.

<sup>519</sup> Boerlin-Brodbeck 1973, S. 155. Die Figur des Galans taucht mehrfach in Watteaus Bildern auf, so z.B. in *Die Schönheiten des Lebens*.

<sup>520</sup> XT 534.

<sup>521</sup> Aufgrund der falschen Datierung ging der Münchener Katalog gar davon aus, dass Ensor nach dem Ende der Akademiezeit zeitweilig „ebenso malen [will] wie Watteau“. (Kat. Ausst. München 1995, S. 68.)



Deutung des Betrachters, und sei es durch den Widerspruch. Das Aktualisieren der ikonographischen Tradition im Zitat wird zum Appell, die Bilder zu lesen – und lässt sich ein auf die Hoffnung, dass Bilder wieder lesbar seien. – Im schlimmen Fall freilich bleibt es bei einem bildungsbürgerlichen Aha-Erlebnis des Wiedererkennens. Das mag die Erfolge einer gelegentlich an Manie und Manier grenzenden Nachbilder-Mode begünstigt haben.<sup>522</sup>

Unwahrscheinlich ist in der Tat, dass es Ensor bei diesem Werk um Reaktionen des Bildungsbürgertums gelegen ist, und doch steht hier die Neubewertung des Bildmotivs durch das offen gelegte Zitat im Vordergrund. Weitere Strategien künstlerischer Aneignung sollen an zwei Beispielen aus dem Bereich der Satire und Karikatur kurz erläutert werden: William Hogarth und Jacques Callot. Mit seiner künstlerischen Imagination überschreitet Ensor gerne und oft die Grenzen zwischen Kunst und Realität. Es ist sein ähnlich geartetes Interesse an der *Ars phantastica*, am Phantastischen, Grotesken und am derben oder morbiden Humor, das ihn zur Karikatur führt. Vorbilder für Ensors satirische Zeichnungen sind die englischen und französischen Karikaturisten des 18. und 19. Jahrhunderts, wie bereits Pol de Mont in einem Artikel in *De Vlaamsche School* von 1895 feststellte.<sup>523</sup>

Eine bisher nicht bemerkte Parallele lässt sich beispielsweise zu Hogarth finden. Zu seinem Werk *Die schlechten Ärzte* kann Ensor dessen *Für die Grausamkeiten den gerechten Lohn einstecken* aus der Serie *Die vier Stationen der Grausamkeit* von 1799, oder eher noch dessen Beschreibung durch Baudelaire von 1861 angeregt haben (da die Werke in kompositorischer Hinsicht keine Parallelen aufweisen):

„Eines seiner merkwürdigsten Blätter ist gewiss jenes, das uns einen platten, steifen Leichnam zeigt, der seiner Länge nach auf dem Seziertisch liegt. Vermittels einer Winde oder sonst einer an der Decke befestigten mechanischen Vorrichtung werden dem toten Wüstling die Eingeweide aus dem Leib gespult. Dieser Tote ist grässlich, und nichts könnte zu diesem kadaverösesten aller Kadaver einen seltsameren Kontrast bilden als die hohen, langen, mageren oder runden Gesichter all dieser britischen Doktoren, die unter ihren ungeheuerlichen Rollenperücken mit so grotesken Ernst dreinschauen.“<sup>524</sup>

An diesem Beispiel wird deutlich, dass Ensors Quellen Überschneidungen aufweisen können; hier ist wohl die literarische Werkbeschreibung ausschlaggebend. Vom französischen Graphiker Jacques Callot lässt sich Ensor hingegen in sehr direkter Weise zu einer mehrfach wiederholten Komposition inspirieren. Callots eigentümliche Leistung bestand darin, Theaterstoff in eine künstlerisch genuine Form zu verwandeln. Erstmals in der Kunstgeschichte löst er in seinen drei *Pantoloni* Einzelfiguren aus der *Commedia dell'Arte*, dem Berufsschauspielertheater, heraus.<sup>525</sup> Es

---

<sup>522</sup> Sello 1979, S. 13.

<sup>523</sup> Vgl. Tricot 1995, Anm. 5, S. 85. Vgl. zu den Karikaturen als Vorbildern detailliert Tricot 2012. Auf die anthropomorphen Tierdarstellungen des französischen Karikaturisten Grandville sind beispielsweise *Die seltsamen Insekten* zurückzuführen. Auch *Die Gefährlichen Köche* erinnert an Kompositionen Grandvilles, allen voran *Warten auf den Gast*. (Vgl. Tricot 1995, S. 10 und S. 77.) Schoonbaert führt Ensors *Selbstportrait mit Masken* auf Grandvilles Karikatur *Les célébrités du jour* zurück, das in der *Gazette des Beaux-Arts* 1888 publiziert wurde. (Vgl. Schoonbaert 1978, S. 214-218.) Blätter von George Cruikshank, James Gillray, William Hogarth, Thomas Rowlandson und J.J. Grandville waren Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. (Vgl. Becks-Malorny 2005, S. 77, Tricot 1995, S. 84 und Tricot 2010a, S. 14.) Einige Beispiele für konkrete Anregungen durch Cruikshank, Gillray und Rowlandson finden sich bei Tricot 1995, S. 84, 104 und 114.

<sup>524</sup> Charles Baudelaire: *Hogarth* (1861), zit. nach: Eco 2010, S. 252.

<sup>525</sup> Callots neuartige Bildauffassung stellt auch Wiener heraus: „Callots Zwerge sind hochartifizielle, den Ornamentgrotesken fern verwandte Figuren, die sich als Inventionen ingenieuser Phantasie ihre formalen und inhaltlichen Freiheiten gegenüber der normativen Bildästhetik mit ihren tradierten Proportionstheorien von Raum und Körper herausnehmen. Diese Radikalisierung von Groß und Klein, Nah und Fern hat in Callots Florentiner Zeitgenossen Galilei ihr wissenschaftliches Pendant. [...] Callots Figurensprache hat ihre vielen Wurzeln weniger im Leben als in der Kunst. Neben der *Commedia dell'arte* und der Skulptur Giambolognas und der beiden Cioli verarbeitet sie Motive von Bosch und Bruegel. Sie beherrscht die junge Gattung Karikatur und weiß um ihre Bezüge zu physiognomischen Theorien mit ihren animalischen Charaktertypologien. In diesem Licht sind Zwerge auch formal zu begreifen. Bei ihnen konzentriert sich die

geht ihm um die typisierte Figur, und nicht um szenische Zusammenhänge und Handlungen.<sup>526</sup> Im Folgenden soll exemplarisch Ensors künstlerische Auseinandersetzung mit Callots 24-teiliger Radierungsfolge *Balli di Sfessania* analysiert werden, die ab 1616 in Florenz vorgezeichnet und in Nancy 1622 als Radierungsfolge vorgelegt wurde.<sup>527</sup> Im Vordergrund eines ebenen weitläufigen Platzes tanzen dort je zwei maskierte Commedia dell'Arte-Figuren in oft absonderlich verdrehten Posen (**Abb. 78**). Weit hinter den Figuren spielen sich ähnliche Tanzszenen ab, die von Zuschauern umringt werden. In einem noch weiter entfernten Hintergrund arrondieren einfache, zart gezeichnete Stadtlandschaften den weiten Platz nach hinten. Die weiten Ebenen sind Spielräume für die Figuren und haben somit die Funktion von Bühnen – die Verteilung von Figuren und Hintergrundszenerie auf der weiten Fläche mutet choreographisch an.<sup>528</sup> Die Kompositionen Callots leben von der Spannung zwischen den großen Zweiergruppen im Vordergrund und den ornamental-dekorativen Gruppen im Mittelgrund, zwischen der ordentlichen Reihe und dem deformierten Haufen.

In zwei Tintenzeichnungen und einer Radierung bezieht sich Ensor in formaler Hinsicht auf Callots *Balli*. Auf der kleinen Zeichnung *Fridolin und Graganpança von Yperdamme* von 1891 tanzen die beiden Umrissfiguren James Ensors und Eugène Demolders zu Ensors Flötenspiel. Auf der zweiten, skizzenartigen Tintenzeichnung aus demselben Jahr findet sich das gleiche Motiv, zu dem Ensor von einer gemeinsamen Reise nach Zeeland mit Demolder sowie dessen Buch *Les Contes d'Yperdamme* von 1891 inspiriert worden war. In formaler Hinsicht bezieht er sich jedoch deutlich auf die *Balli*. Auch die Radierung von 1895 (**Abb. 79**), bei der die Hauptfiguren der Technik gemäß spiegelverkehrt gegenüber der Zeichnungsvorlage dargestellt sind, erinnert an Callot.<sup>529</sup> Die kleinen Figuren im mittleren Bildgrund fehlen hier, dafür rückt die Architektur- und Landschaftsszenerie näher zum Geschehen und ist detaillierter ausgeführt. Kompositorisch erinnert auch die Radierung *Christus bei den Bettlern* von 1895 an Callots bühnenartigen gestaffelten Bildaufbau.<sup>530</sup> Im Zeichnungskonvolut des Antwerpener Museums befinden sich zudem drei Kopien nach Callot. Es handelt sich um einen *Narr* (**Abb. 64**), eine *Truppe Soldaten* und einen *Alten Mann (Bettler?)*.<sup>531</sup> Die Figur des *Narren* ist wohl eine *Gobbi*-Kopie und wird Jahre später als Vorlage für eine der Kostümfiguren von *La Gamme d'Amour* verwendet (**Abb. 65**).

Diese unterschiedlichen Formen künstlerischer Aneignung zeigen das breite Spektrum auf, aus dem sich Ensor hätte bedienen können. Motivanleihen und -übernahmen bleiben aber die

---

Darstellung auf die für Karikatur wichtigen Körperpartien (Rumpf, Arme, Kopf), die als charakterisierend wahrgenommen werden.“ (Wiener 2007, S. 121.)

<sup>526</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1995, S. 25.

<sup>527</sup> Der Titel der Serie verweist auf einen neapolitanischen Tanz. Es ist gut möglich, dass Ensor Callot über dessen Kopisten und Nachahmer kennenlernt. Lesko führt außerdem die Geschichte *Une aventure de Jacques Callot* in Samuel-Henri Berthouds *Légendes et traditions surnaturelles de Flandre* von 1862 an, in der Callot als Protagonist mit einem Kadaver konfrontiert wird, der sich nach einigem Schrecken als verkleideter Künstler entpuppt. Möglicherweise regt diese Geschichte Ensor dazu an, sich weitergehend mit Callots Bildwelten zu beschäftigen. (Vgl. Lesko 1985, S. 101f.)

<sup>528</sup> Vgl. Boerlin-Brodbeck 1973, S. 64ff.

<sup>529</sup> Tannenbaum bezeichnet die Radierung als „amusing reference to the *commedia dell'arte* of Callot's *Balli* series“. Sie geht sogar so weit, dass sie Callot als Ensors „artistic parentage“ bezeichnet. Die Begegnung mit dessen Kunst bedeute für Ensor eine Absicherung und künstlerische Legitimation. (Vgl. Libby Tannenbaum, in: Kat. Ausst. New York 1951, S. 71f.)

<sup>530</sup> Abb. in Kat. Ausst. Straßburg 1995, Nr. 117, S. 155.

<sup>531</sup> Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.nr. 2711/131a (evtl. auch 2711/131b), 2711/34 und 2711/19. Libby Tannenbaum stellt die These auf, dass Callots Werk *Der Pisser* Ensors Vorlage für seine bekannte gleichnamige Radierung ist. Schoonbaert bekräftigt die These. (Vgl. Schoonbaert 1978, S. 220.) Canning zeigt, dass die unmittelbare Quelle nicht Callot, sondern eine Illustration von Amedée Lynen für den Umschlag von Théo Hannons Buch *Au pays de Manneken-Pis* ist, das 1883 in Brüssel erschien, wobei Callots Zeichnung namensgebend bleibt. Es liegt durchaus im Bereich des Möglichen, dass Ensor beide Vorlagen kannte. Callots Mann ist ein Narr, Lynens ein Arbeiter und Ensors *Pisser* ist bürgerlich gekleidet. (Vgl. Canning 1993, S. 48.)

Ausnahme und sind meist bemerkenswerte und reflektierte Einzelfälle in Ensors Kunst, was mit seinen Forderungen nach künstlerischer Individualität in Briefen und Reden kongruiert.

### 2.5.3 Selbstplatzierung in der Kunstgeschichte

Eine gängige Form der Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Tradition ist die Beschäftigung mit biblischen Stoffen. Ensor ist dabei aber nicht am religiösen Gehalt, sondern am symbolischen Überfluss der Motive interessiert – und an deren Ursprung in der Kunstgeschichte. Er inszeniert sich mit Werken und in Reden als Erbe und Erneuerer einer niederländischen Traditionslinie. Gewöhnlich wird Rembrandts Kunst als der entscheidende Impuls für seine Hinwendung zu Bibelthemen angesehen. Dies trifft teilweise zu. Bereits in den 1870er Jahren finden sich biblische und mythologische Themen in Ensors Malerei, doch erst die großformatigen Christuszeichnungen *Visionen. Aureolen Christi oder Sensibilitäten des Lichts*, die 1885 bis 1886 in Auseinandersetzung mit Rembrandts Chiaroscuro-Technik entstehen, zeigen eine intellektuelle Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Christusthematik.<sup>532</sup> Ensor verlegt beispielsweise das Geschehen der Zeichnung *Der Einzug Christi in Jerusalem* von 1885 ins späte 19. Jahrhundert und politisiert die Szene, indem er Parolen der sozialistischen und der flämischen Bewegung auf Bannern ins Bild setzt.

Eine weitere Auseinandersetzung mit christlicher Bildsprache ist Ensors *Schmerzensmann* von 1891, ein möglicherweise verschlüsseltes Selbstportrait, in dem er um der Ausdrucksstärke willen das Vorbild eines Schmerzensmannes von Aelbert Bouts mit den Gesichtszügen einer japanischen Theatermaske verschmilzt.<sup>533</sup> In zwei weiteren Selbstportraits nimmt Ensor durch Pose und Gestus direkten Bezug auf alte Meister: Auf einer Zeichnung von 1884 bezieht er sich mit dem Gestus des auf sich gerichteten Fingerzeigs auf Dürers christusgleiches *Selbstbildnis im Pelzrock* von 1500, und seine Bewunderung für Rubens drückt sich in selbstironischer Weise im *Selbstbildnis mit Blumenhut* aus den 1880er Jahren aus, in dem Ensor auf ein Selbstportrait des Vorbilds Bezug nimmt und sein gemaltes Haupt einige Jahre später mit einem bunten Blumenhut schmückt.<sup>534</sup> Mit beiden Selbstportraits stellt sich der Künstler selbstbewusst in die Tradition der alten Meister und modernisiert sie zugleich. Rubens und seinen zahlreichen fleischigen Nackten huldigt Ensor auch in zwei kleinen Gemälden mit dem Titel *Eine Berühmtheit, Jef Vogelpik und Paul Rubens machen molligen Damen schöne Augen* von 1937 und 1938 (**Abb. 122**), die an die biblische Erzählung von Susanna und den Alten angelehnt sind.<sup>535</sup> Ensors Rubens lacht den Betrachter an, hockt am linken unteren Bildrand, und weist mit der linken Hand auf einen der beiden verträumt

---

<sup>532</sup> Vgl. auch Kap. 10. Auf der Zeichnung *Der Einzug Christi in Jerusalem* von 1885 beispielsweise bezieht sich die Masse, vor allem in der linken Bildhälfte, auf Rembrandts 1636 entstandene Radierung *Christus vor Pilatus*. (Vgl. Hoozee 2001, S. 24.) Auch die Zeichnung *Der mystische Tod eines Theologen* von 1880, überarbeitet 1888 bis 1890, belegt Kaplan und Tricot zufolge Ensors Rembrandt-Interesse, da eine Gruppe aus Rembrandts *Nachtwache* variiert wird. (Vgl. Kaplan 1966, S. 180.) Vgl. zu dieser Zeichnung auch Marcel De Maeyer: *De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1962-1963, S. 151-158, Kat. Ausst. New York 2001, S. 187-201, Patrick Florizoone: *Negentiende-eeuwse historische thema's en onbekende bronnen in het oeuvre van James Ensor*, in: Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 33f. und die Onlinepublikation Xavier Tricot: *James Ensor. De mystieke dood van een godgeleerde*, URL: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/nl/onderzoek/webpublicaties/james-ensor-de-mystieke-dood-van-een-godsgeleerde>. Bzgl. weiterer Bildmotive, die von Rembrandt angeregt sind und teilweise mit Versatzstücken aus Louis Gallait's Œuvre kombiniert wurden, vgl. Tricot 2012, o.S. Zum Einfluss von Gallait auf Ensor vgl. Todts 2009a, S. 124 und Anm. 30, S. 129 und Florizoone 1999b, S. 26-36. Bezüglich der Rembrandt-Rezeption des 19. Jahrhunderts stellt Todts fest, dass bereits die Künstler der Romantik Rembrandt dank seines enigmatischen Licht-und-Schatten-Spiels wiederentdeckten, und für Maler wie Courbet und später Ensor Rembrandt außerdem ein befürwortbares menschlich-ästhetisches Ideal verkörperte. (Vgl. Todts 2009a, S. 123.)

<sup>533</sup> XT 331. Tricot zufolge besaß Ensor eine Abbildung von Bouts' *Schmerzensmann*. (Vgl. Tricot 2012, o.S.)

<sup>534</sup> XT 245.

<sup>535</sup> XT 742, XT 770. Vgl. auch Tricot 1985, S. 20 und 26.

dreinblickenden Akte in der Bildmitte. Ensor spottet nicht über Rubens. Anders als die Künstler der Nachkriegsmoderne zitiert er berühmte Werke nicht, um Hohn, Distanz oder Verehrung auszudrücken. Ein wichtiger Unterschied ist, dass ihm nicht an einem Bruch mit der Tradition, sondern ihrer Umarbeitung – unter anderem zwecks seiner Positionierung darin – gelegen ist. Brüche inszeniert er anders. In den Liebesgärten beispielweise stellt zwar Ironie einen Schlüssel zur Bilddeutung dar, ist aber zu keiner Zeit als Parodie auf das Vorbild Watteau zu verstehen, ist nicht Spott auf dessen Kunst, sondern auf das eigene Jahrhundert und allgemeinmenschliche Verfehlungen.

Ensors Bewunderung für und Bezug auf die betont malerische Kunst Rubens' hängt auch mit der Konstruktion einer dezidiert flämisch-koloristischen Traditionslinie und seiner Einreihung darin zusammen. Seine Anerkennung drückt sich in einer Rede auf einem ihm gewidmeten Bankett von Antwerpener Künstlern 1922 aus:

„Ich bewundere Rubens, euren Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde; ich liebe eure rosafarbenen Mädchen, geknetet aus Blut und heller Milch. Außerdem liebe ich euch, schöne Maler Antwerpens, das Vertrauen begleitet euch, ihr seid groß, ihr seid stark!“<sup>536</sup>

Wie Rubens sind auch Bosch und Breughel als flämische Künstler für Ensor wichtig. Breughels Vorrangstellung in der flämischen Malerei hebt er in einer 1924 gehaltenen Rede anlässlich der Gedächtnisfeier für Breughel in Brüssel hervor:

„Breughel unser Gott, Breughel unser Vater, von Baudelaire vernachlässigtes Freudenfeuer, Leuchtturm der Wunder und deliziösen Durchleuchtungen.“<sup>537</sup>

Für ihn ist Breughel der Begründer der flämischen Malerei, und zugleich Antwort auf die Fragen, die die Moderne an die Maler richtet:

„Wir können stolz sein auf unsere flämische Malerei, die schönste, die solideste, die blühendste, parfümierteste, ehrlichste und zivilste 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 alles vorgesehen: 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 durcheinander bringenden Flegels zu sagen. Heben wir unsere Gläser noch höher: Auf Breughel, Stütze der Welt, Wunder der flämischen Malerei, und ein Hoch auf unsere Malerei und unsere schönen Maler, es lebe Breughel der Unverwüstliche, Breughel der Vergnügte, der Bauern-Breughel, der Samt-Breughel, der Höllen-Breughel, Breughel der Ältere und Breughel der Jüngere, der Breughel der Fläminnen, Breughel der Verteidiger unschuldiger Kinder, Breughel der Gutmütige, Breughel, Breughel, Breughel, Ehre sei Euch!“<sup>538</sup>

Mancherlei Komposition evoziert die grotesken Figuren und das Ornamentale im Werk Boschs oder Breughels. Auch dies kombiniert Ensor mit weiteren Bildvorlagen. Ornamentale Kompositionen wie die Radierung *Teufel bekämpfen Engel und Erzengel* von 1888 (**Abb. 136**) oder die beiden Tafeln *Ineinandergreifende inkohärente Monster A* und *B* von 1938 (**Abb. 138**) erinnern neben Breughel, Bosch und Schongauer auch an den Anblick von Mikroben und Bakterien durch das Mikroskop, das Ensor in Brüssel bei Mariette Rousseau benutzte.<sup>539</sup> Nicht nur

---

<sup>536</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet Ensor offert par les peintres d'Anvers* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 156.

<sup>537</sup> James Ensor: *Discours prononcé à l'occasion de la commémoration Breughel à Bruxelles* (1924), *Écrits* 1999, S. 145.

<sup>538</sup> Ebd., S. 147, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 282.

<sup>539</sup> Vgl. auch Tricot 2010a, S. 16 und 71. Hoozee führt Callots Radierung *Versuchung des Heiligen Antonius* von 1616/17 sowie Breughels Tafel *Der Kampf der rebellischen Engel* von 1562 als kompositorische und inhaltliche Vorbilder an. (Vgl. Kat. Ausst. Gent 1987, S. 223.) An eine nackte Figur in der *Versuchung des Heiligen Antonius* des Bosch-Epigonon Pieter Huys im Brüsseler Museum erinnert die weibliche Figur links auf Ensors *Versuchung des Heiligen Antonius*, die Königin von Sheba. (Vgl. Lesko 1985, S. 120ff. und Canning 2014, o.S.) Eine wichtige Anregung zum Antonius-thema sind auch die zahlreichen Werke von Huys' Zeitgenossen Jan Mandijn (ca. 1500-ca. 1560). (Vgl. Tricot 2012, o.S.)

Ornamentalität, auch einzelne Monsterfiguren stammen außerdem von zeitgenössischen Karikaturen und medizinischen Illustrationen zu Bakterien, Krankheiten und Epidemien ab.<sup>540</sup>

Ensors Radierung *Die Schlittschubläufer* von 1889, als dessen Vorbild Tricot 1995 Breughels *Winterlandschaft mit Schlittschubläufern und Vogelfalle* von 1565 im Brüsseler Museum ausmacht, erinnert den Autor 2010 an die Abbildung *Schlittschubläufer auf dem Ladoga-See* aus Gustave Dorés Illustrationen in *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte-Russie*, wobei die Akazie auf der rechten Bildhälfte bei Ensor einem solchen Baum im Leopoldpark in Brüssel gleicht.<sup>541</sup> Ein ähnlicher Fall der Vermischung von Kunst und Realität liegt bei Ensors *Rochen* von 1892 vor, dessen Vorbild ebenso gut wie Chardin – oder *Le cellier de Chardin* von H.P. Delanoy, aufgenommen als Reproduktion Nr. 149 im Katalog des Pariser Salons von 1880, aus dem Ensor insgesamt zehn Zeichnungen kopiert – ein Rochen vom Ostender Wochenmarkt hätte sein können.<sup>542</sup>

Führte Breughel den Alltag und die Feste der bäuerlichen Welt in die Malerei ein, war es im Bereich der Literatur sein Zeitgenosse François Rabelais, der in *Gargantua und Pantagruel* 1532 das Obszöne der Volkskultur einer Neubewertung unterzieht und in die höfische Welt überträgt.<sup>543</sup> Im 19. Jahrhundert wurde Rabelais von Autoren wie Balzac, Hugo und Jarry wiederentdeckt, wozu vermutlich auch die Illustrationen von Callot aus dem 17. und Doré aus dem 19. Jahrhundert beitrugen. Auch Ensor zeigt sich neugierig:

„Und dann interessierte mich der brueghelianische Rabelais. Er ist ölig, fettig, pompös und unflätig wie flämische Gemälde.“<sup>544</sup>

Seine Abarbeitung an den Motiven flämischer Künstler und der flämischen Tradition des Grotesken rekuriert – durchaus zeitgemäß – auf nationale Traditionen. Die 1877 gezeigte Rubens-Schau hat Ensor wohl nicht gesehen, doch ein Besuch der berühmten Ausstellung 1902 in Brügge, in der die flämischen ‚Primitiven‘ von Van Eyck über Memling und Gérard David bis Breughel wiederentdeckt wurden, ist nicht auszuschließen.<sup>545</sup> Ensor ist die identitätsstiftende Funktion der flämischen Malerei für die 1830 gegründete Nation Belgien bereits früher bewusst, wie seine Kunst offenbart. Pfeiffer begründet seinen Rekurs auf flämische und holländische Malereitraditionen mit einer Absetzung vom zeitgenössischen Impressionismus und Symbolismus.<sup>546</sup>

Auch einige wenige zeitgenössische belgische Maler wecken Ensors Interesse. Zwar verkehrt er während seiner Akademiezeit freundschaftlich mit Willy Finch, Fernand Khnopff, Guillaume

---

<sup>540</sup> Vgl. Canning 2014, o.S.

<sup>541</sup> Vgl. Tricot 1995, S. 77 und Tricot 2010a, S. 137. Dorés Illustrationen sind kompositorisch wichtig für einige Radierungen Ensors: „Dass Ensor in den neunziger Jahren historische Szenen auf fiktive Manier behandelt und Pferde und Soldaten wie auf einem Fries anordnet, lassen wie die Art des linearen Geflechts vermuten, dass er ein von Gustave Doré illustriertes Buch gesehen hat [...]“ (Schoonbaert 1983, S. 159.) Tricot stellt außerdem fest: „The burlesque and grotesque devils and witches that fill the skies of Meryon and Doré reappear in *Wizard in the Squall*, *Infernal cortege* and *The Cataclysms*.“ (Tricot 2010a, S. 16.)

<sup>542</sup> XT 350. Vgl. auch die Variante von 1908 (XT 431) und das Werk *Rochen und Hering* von 1880 (XT 147). Vgl. Schoonbaert 1968, S. 311.

<sup>543</sup> Vgl. Eco 2010, S. 142 und 148.

<sup>544</sup> James Ensor (1928), zit. nach: Schmitz 2005, S. 152, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 192. Hyman ist der Meinung, dass Ensors Bildwelten oft als bildliches Äquivalent zu Bakhtins *Rabelais* gelesen werden können. (Vgl. Hyman 1997, S. 78.)

<sup>545</sup> Literaturhinweise bei Tricot 2012, Anm. 63, o.S. Vgl. auch Kat. Ausst. (Arentshuis, Brügge 2002) *IMPACT 1902 REVISITED: Tentoonstelling van Oude Vlaamsche Kunst*, Brugge 15 juni tot 15 september 1902, hg. von Eva Tahon u.a., Brügge 2002.

<sup>546</sup> „Ensors deutliche Auseinandersetzung mit der Blütezeit Flanderns und ihren bekanntesten Protagonisten Rembrandt und Rubens kann auch vor dem Hintergrund bestimmter nationalistischer Tendenzen in Belgien im späten 19. Jahrhundert gesehen werden, dem selbstbewussten Beharren auf eigene Errungenschaften, gerade angesichts des starken französischen Einflusses von Impressionismus und Symbolismus.“ (Pfeiffer 2005, S. 27.)

Vogels und anderen, bewundert aber in künstlerischer Hinsicht allenfalls die älteren Maler Henri de Braekeleer und Antoine Wiertz sowie die erotisch-makabren Szenen von Félicien Rops. Obwohl Eros und Tod in Ensors Werk keine große Verbindung eingehen, zeigt er sich fasziniert von den provokativen Werken seines Landsmannes und übernimmt beispielsweise das Motiv der Amorette mit skelettiertem Schädel – in der Radierung *Wollust* aus der Serie der *Sieben Todsünden* von 1888 (**Abb. 107**) – aus Rops' 1887 als Radierung veröffentlichter *Versuchung des Heiligen Antonius*, wobei allgemeiner zu konstatieren ist, dass Ensor das ornamenthaft-spielerische Motiv der geflügelten Amoretten und (geflügelten) Skelette von Rops' Graphiken adaptiert.<sup>547</sup> Im Gegensatz zu den Kopien, deren Motive in späteren „vollwertigen“ Werken keine Verwendung finden, sucht sich Ensor die Künstler, an denen er sich in direkterer Weise orientiert, gezielt aus. Viele davon stehen in einer holländisch-flämischen Traditionslinie, als dessen Erneuerer sich Ensor inszeniert.

#### 2.5.4 Stiladaption als Gegenreaktion

Ensor ist nicht indifferent gegenüber dem Zeitgeschehen und den Moden. So reagiert er mit einzelnen Arbeiten auf die Mittelalter- und Mythenbegeisterung, die Rückwende zur italienischen Frührenaissance, die Wiederentdeckung der flämischen ‚Primitiven‘ in der Malerei und das *Gothic revival* in der Architektur. Sein Interesse an der mittelalterlichen gotischen Architektur belegen einige Radierungen: *Die Kathedrale* (1886), *Die Geißelung* (1886 oder 1888), *Die Krypta* (1888) und *Hôtel de Ville d'Andenaerde* (1888).<sup>548</sup> Ersterer wirkt wie ein Capriccio Canalettos, da das imposante Bauwerk aus Bauteilen verschiedener Kathedralen zusammengesetzt ist, die Ensor unter anderem im *Magasin pittoresque* studieren konnte.<sup>549</sup> Auf die Mittelalter-Affinität des 19. Jahrhunderts und besonders der Präraffaeliten, die mit einer Rückwende zum Katholizismus beziehungsweise einer allgemeinen Religiosität oder einem Mystizismus einherging, reagiert Ensor ironisierend. Er verspottet sie beispielsweise durch die betont dekorative Gestaltung der Sterbeszene Jeanne d'Arcs, die im 19. Jahrhundert als Personifikation der Tugend sowie Natürlichkeit und Einfachheit, als Symbolfigur für die Bestrebungen von Katholizismus, Patriotismus und Monarchismus, als *französische* Nationalheldin und als Feministin *avant la lettre* große Popularität genoss, in der Zeichnung *Hexe (Jeanne d'Arc wird als Hexe hingerichtet)* von 1892 (**Abb. 102**).<sup>550</sup> Im Folgejahr entsteht die Zeichnung *Die Jungfrau mit den Schiffen*, in der die dekorativ-linear gezeichnete Dreiergruppe aus Maria und zwei sie anbetenden Heiligen am oberen Bildrand durch ein verschnörkeltes Band verbunden wird.<sup>551</sup> In diesem Zusammenhang ist auch das auf Holz gezeichnete 1889 entstandene Werk *Venus auf der Muschel* (**Abb. 52**) zu erwähnen. In ornamental-linearen Formen ist ebenso das Gemälde *Engel wachen über den Leib Christi* von 1939 nach einer Zeichnung von 1886 gehalten, über das Kaplan feststellt:

<sup>547</sup> Vgl. Jörg Becker, in: Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 141. Zum Einfluss der Gekreuzigten aus Rops' *Versuchung des Heiligen Antonius* von 1878 auf Ensors Radierung *Kalvarienberg* von 1886 vgl. Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 162. Vgl. auch Legrand 1971, S. 86, die vorschlägt, dass Ensors geflügelte Skelette von Rops übernommen wurden. Lesko behauptet, das Ausmaß des Einflusses von Rops auf Ensors Kunst habe eine Kontroverse ausgelöst, führt aber keine Zitate an, die diese Aussage belegen. (Vgl. Lesko 1985, S. 59.) Legrand und Hostyn sind hingegen der Meinung, dass Ensors Skelettkompositionen von einer Reproduktion des japanischen Künstlers Kawanabé Kiosa mit Skeletten, die menschliche Handlungen vollziehen, für das Buch *Kiosa Mangwa*, die 1899 in *The Studio* erschien, angeregt wurden. (Vgl. Legrand 1993, S. 20. Reproduktion in *The Studio* Bd. 15, 1899, S. 32.)

<sup>548</sup> Vgl. Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 82. Abbildungen der vier Radierungen ebd., S. 83.

<sup>549</sup> Vgl. Florizoone 1999b und Wilhelm Fraenger: *Die Kathedrale*, in: Kat. Ausst. Hannover 1927, S. 53-68.

<sup>550</sup> In den 1890er Jahren begann die Kampagne für ihre Heiligsprechung, die 1920 erfolgte. Vgl. zu der Zeichnung auch Kap. 8.2.

<sup>551</sup> Abb. in Le Roy 1922, S. 185. 1938 übertrug Ensor das Motiv in die Malerei (XT 773).

„The style of *Dead Christ Watched Over by Angels* is as close as Ensor comes to international Art Nouveau, though its static expression of calm places it outside this stylistic category.“<sup>552</sup>

Um 1890 entsteht eine Reihe von Zeichnungen, die ähnliche dekorativ-ornamentale Formen und einen hohen Grad an Abstraktion in der Komposition aufweisen, nicht ungleich den Arbeiten zeigenössischer Art Nouveau-Künstler. Der Katalog zur Genter Ausstellung 1987 fasst diese Arbeiten unter „Arabesques“ zusammen.<sup>553</sup> Die grotesken Figuren aus jener Zeit, besonders auf den Zeichnungen *Futuristische Vision* von 1890, *Die schlafende Tante träumt von Monstern* von um 1890 und *Christus in der Unterwelt* von 1891, weisen gespensterartige deformiert-verzerrte Kopfformen auf. Ensor erprobt diesen Stil, ohne ihn allzu ernst zu nehmen.

Eine Parodie auf die Präraffaeliten und eine Reaktion auf den Einfluss von deren Ästhetik auf die belgische Kunst, der sich beispielsweise in den religiösen Gemälden Léon Frédéricx manifestiert<sup>554</sup>, ist Ensor bekanntes Werk *Die Trostreiche Jungfrau* von 1892 (**Abb. 46**), das im Folgejahr erstmals ausgestellt wurde. Ensor als Heiliger Lukas kniet vor der Jungfrau, die ihm beim Malen derselben erscheint. Das Quattrocento-Ambiente wird konterkariert durch Räucherhering und Karotte auf dem Boden und die verhöhrende Maske auf dem Kapitell. Die Jungfrau erscheint wie eine der botticellesken Schönheiten von Burne-Jones.<sup>555</sup> Rapetti spricht bezüglich des Stils solcher Werke Ensors von einer „parodistic allusion to the Pre-Raphaelites that was not devoid of fascination.“<sup>556</sup> Nach der Pariser Weltausstellung 1889 waren die Präraffaeliten auch in Belgien in aller Munde.<sup>557</sup> Ensor schuf einige Werke, die sich der Stilsprache von Jugendstil und Präraffaeliten annähern. Er nutzt das Dekorativ-Ornamentale dieser Bildsprache und kombiniert es mit eigener Ikonographie, was in vielen Fällen eine satirische Bildwirkung motiviert.

Der Vorliebe für Jugendstil- und ostasiatische Formensprache bei seinen Zeitgenossen ist sich Ensor bewusst und er versucht durch die Behauptung eines direkteren Einflusses durch Objekte im elterlichen Laden Überschneidungen mit solchen Trends zu eliminieren. 1920 ist er bemüht, sich von jeglichen Beeinflussungen durch die zeitgenössische Kunst zu entheben:

„Van Gogh machte, gewellt wie eine alte Porzellanvase und großer Bewunderer von kräftigem Krepon, sehr auf chinesisches. Gauguin war ein exotischer, ganz mit rosaroten und blauen Blättern besetzter Tulpenbaum. Seurat, Signac und Luce flößten Claus und Van Rysselberghe ihre völlig zerteilten Visionen ein. Renoir blieb immer entzückend, köstlich und süß, Monet mehlig und milchig bestäubend. Die schönen Maler überraschten mich kaum. In der Bude meiner Eltern in Ostende hatte ich die gewellten Linien und die geschlängelten Formen prächtiger Muscheln gesehen, das irisierte Leuchten der Perlmutter, die reichen Töne zarter Chinoiserien und vor allem beeindruckte mich das naheliegende, unendlich weite und ewige Meer zutiefst.“<sup>558</sup>

---

<sup>552</sup> XT 833. Kaplan 1966, S. 191. Hoozee bringt die Zeichnung formal mit den Nabis, besonders Gauguin und Denis, in Verbindung. (Vgl. Kat. Ausst. Gent 1987, S. 124.)

<sup>553</sup> Vgl. ebd., Nr. 92-102, S. 140-149.

<sup>554</sup> Vgl. Rapetti 2005, S. 92ff.

<sup>555</sup> Metken nimmt Burne-Jones als konkretes Vorbild für *Die Trostreiche Jungfrau* an. (Vgl. Metken 1974, Anm. 75, S. 88.) Tricot meint, das Gemälde könne von Ruskins Zeichnung nach Fra Angelico für das Frontispiz des fünften Bandes seiner *Modern Painters* inspiriert sein. (Vgl. Tricot 1997, S. 101ff.)

<sup>556</sup> Rapetti 2005, S. 93.

<sup>557</sup> „Walter Crane was invited to the salon of Les XX in 1891, and Ford Madox Brown in 1893. The final volume of John Ruskin's *Modern Painters* appeared in 1860, and Chesneau refers in *La peinture anglaise* to the publication of his *Histoire de l'école préraphaélite*. Thanks also to his friendship with the writer and politician Jules Destrée, Ensor must have known the book on the Pre-Raphaelites published in 1894 by Georges Destrée, Jules' brother.“ (Tricot 1997, S. 101. Die Rede ist von: Georges Destrée: *Les Préraphaélites*, Brüssel 1894.) Guy Cogeval meint, dass für Maeterlincks weibliche Charaktere Mélisande und Alladine Reproduktionen der „remote princesses of Rossetti and Burne-Jones“ von großer Bedeutung gewesen seien. (Guy Cogeval, in: Kat. Ausst. Montreal 1995, S. 29.)

<sup>558</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet Ensor* (1920), in: *Écrits* 1999, S. 173, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 128f., zit. nach: Schmitz 2005, S. 155.

Ensors Bissigkeit den französischen Impressionisten und Neo-Impressionisten gegenüber ist nicht mit Nationalismus zu erklären, sondern mit der Unvereinbarkeit derer Kunstkonzepte mit seinen Überzeugungen, und aus seiner Sorge heraus, als Pionier der modernen Kunst übersehen zu werden. Doch auch die prinzipielle Abneigung gegen Impressionismus und Neo-Impressionismus bringt in künstlerischer Hinsicht Positives hervor – so kann sein *Einzug Christi* als ein Gegenentwurf zu Seurats *Sonntagnachmittag* als Ausdruck einer (Stil-)Epoche angesehen werden, auf den Ensor eine mehrsinnige Antwort gibt und von dem er sich formal und inhaltlich absetzt.<sup>559</sup> Ensor reibt sich an solchen zeitgenössischen Moden und Strömungen, und damit an der Gesellschaft. Es bleibt festzuhalten, dass er sich zeitgenössischen Moden und Mode-Stilen zwar bewusst ist, diese zuweilen auch – zunächst im Medium der Zeichnung – „ausprobiert“, sich letztlich aber davon abgrenzt.

Dies trifft auch auf die Asien-Mode zu. Seit den Weltausstellungen 1862 in London und 1867 in Paris waren japanische Holzschnitte in Europa sehr gefragt.<sup>560</sup> Künstler wie Whistler, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin oder die Nabis begeisterten sich für das Verhältnis von Farbe, Raum und Fläche, die neuartige Einfachheit und Eleganz oder die Einblicke in Japans Bordellszene. Ein Interesse an der Kunst des Nahen Ostens wurde auch immer wieder Ensor nachgesagt, jedoch ist seine Beschäftigung damit eher oberflächlicher Art. Todts zufolge hatte Ensor 1885 Zugang zu einem der fünfzehn Bände von Hokusais 1814 in Tokio publiziertem Werk *Manga*, aus dem er zehn Kopien von dämonisch-bizarren Figuren anfertigt. Bis ins 20. Jahrhundert malt er immer wieder Stilleben mit chinesischen und koreanischen Teetassen, Teekannen, Vasen und japanischen Fächern.<sup>561</sup> Es ist symptomatisch, dass Ensor diese Objekte, die im Souvenirladen seiner Verwandten an Touristen verkauft wurden, in seinen Bildtiteln oder in Briefen unter dem Oberbegriff „Chinoiserien“ zusammenfasst.<sup>562</sup> Damit repräsentieren seine Werke das oberflächliche Interesse an fremden Kulturen aus dekorativen Gründen.

### 2.5.5 „Low Art“, Fotografie, Literatur

Der Japonismus des späten 19. Jahrhunderts deckt sich mit einer Erweiterung des Kunstbegriffs. In zunehmendem Maße boten auch die angewandten Künste und das Design von Waren und den zugehörigen Werbeflächen Beschäftigungsfelder für Künstler. Umgekehrt können Objekte der Populärkultur wie Plakate, Anzeigen und Etiketten den für äußere Anregungen stets offenen Ensor zu bestimmten Motiven, einem neuen Stil oder einer neuen Bildsprache inspiriert haben.<sup>563</sup> Mit dem galanten Rokokogeist des 18. Jahrhunderts haben Ensor sicherlich nicht nur in direkter Weise Watteau und auf Umwegen Monticelli, sondern auch Künstler wie der vor allem als Plakatmaler bekannt gewordene Jules Chéret vertraut gemacht, dessen Markenzeichen ab den 1890er Jahren die sogenannte *Cherrette* war, eine junge, feingliedrige Frau mit grazil-tänzelnden Bewegungen, die eine stilistische Orientierung an Tiepolo, dem französischen Rokoko und den neuen Varieté-Tänzen offenbart (**Abb. 95**).<sup>564</sup> 1906 besucht Ensor in Frameries eine Gruppenausstellung mit Werken Chérets, über die er sich positiv äußert.<sup>565</sup> Chéret begann seine

---

<sup>559</sup> Zu den zahlreichen Anregungen zu Ensors *Einzug Christi* vgl. Tricot 2012, o.S.

<sup>560</sup> Vgl. Thomas 2010, S. 38.

<sup>561</sup> Vgl. Todts 2008a, S. 80 und Zimmer 2014.

<sup>562</sup> Vgl. XT 150, XT 151, XT 153, XT 420, XT 429, XT 479, XT 480, XT 553, XT 676 und XT 680.

<sup>563</sup> Schachbrett und -figuren regen beispielsweise Ensors Zeichnung *Skizze für Schach, Königin, Turm und Bauer* an, die nach 1900 entsteht. (Abb. in Kat. Ausst. Zürich 1983b, Nr. 26, S. 223.)

<sup>564</sup> Zu Chéret vgl. Réjane Bargiel und Ségolène Le Men: *Jules Chéret – Künstler der Strasse, Künstler der Salons*, in: Kat. Ausst. München 2011, S. 39-79 und Döhle/Klein-Wiehle 2011, S. 29f. und 295.

<sup>565</sup> Vgl. Hostyn 2008, S. 73f.



Karriere mit der Gestaltung eines Parfum-Buches und zahlreicher Parfum-Etiketten. Nachdem der Plakatkünstler auf der Weltausstellung 1889 eine Goldmedaille gewonnen hatte und eine Einzelausstellung erhielt, erhob man das Plakat in den „Kunstwerk“-Status; die Hochzeit der Affichomanie war zwischen 1892 und 1896, einer für Ensor prägenden Zeit. Chéret und andere französische Plakatkünstler wie Eugène Grasset, Théophile-Alexandre Steinlen, Toulouse-Lautrec und der Tscheche Alfons Mucha machten das Plakat auch in Belgien populär.<sup>566</sup> Nachdem die 1892 in Antwerpen unter anderem von Van de Velde gegründete L'Association pour l'art Walter Crane-Bücher, Hiroshige-Drucke und Chéret-Plakate ausstellte, etablierten sich auch dort Plakat-Ausstellungen.<sup>567</sup> Stilistisch orientierten sich die belgischen Plakatkünstler zunächst an Frankreich und nach einer Ausstellung der Werke von Charles Robert Ashbee, Aubrey Beardsley, Walter Crane und William Morris bei den XX auch am englischen Liberty Style und der Arts and Crafts-Bewegung.<sup>568</sup> Die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts aufkommende Konsumgesellschaft in Kombination mit dem neuen Medium des Plakats trug auch zur Entstehung großer Zeitungsanzeigen bei, in denen sich schnell der Jugendstil als vorherrschende Formensprache durchsetzte.<sup>569</sup> Weitere Alltagsgegenstände waren Verpackungen und Etiketten, die mit der Luxusgüterindustrie im 18. Jahrhundert in Mode kamen. Ensor kannte beispielsweise die Parfumerie Léonard Spilliaerts, dem Vater des Malers Léon Spilliaert, in der Kapellestraat in Ostende, in der selbstkreierte Parfums mit Namen wie *Rococo*, *Cuir de Russie* oder *Brise d'Ostende* in eleganten Flaschen und Dosen nach eigenem Entwurf verkauft wurden.<sup>570</sup> Gestalterisch fallen die Etiketten des späten 19. Jahrhunderts wenig ins Gewicht, meist sind sie bunt und „biedern sich süßlich an“, was sie wiederum für Ensor interessant gemacht haben könnte.<sup>571</sup> Apothekenwaren mit einfach gestalteten Etiketten werden beispielsweise auf dem Gemälde *Medikamente in Aktion* von 1937 (**Abb. 131**) von kleinen Nymphen, Skeletten und boschartigen Mischwesen betanzt. Während Ensors prägender Zeit ist der Alltag durch farbige Drucke, Werbeplakate und Postkarten bunt bebildert: „Pflanzenumrankte, geheimnisvoll blickende Frauengestalten auf Keksdosen, Zigarettencover und Postkarten weckten Sehnsüchte und Wünsche.“<sup>572</sup> Wenn er auch selbst in seiner Kunst bis auf ein Ausstellungsplakat und einige Menüs wenig mit der Gestaltung von Plakaten und Gebrauchsgraphik in Berührung kommt, ist anzunehmen, dass Ensor die Bildsprache des Alltags, in der sich Kunst und Kommerz vermischen, kennt und in seine Werke einfließen lässt – einige Nymphenbilder erscheinen wie ironische Kommentare zu Wandbildgedrucken, Anzeigen und Tabakdosen. Mit der Alltagskultur eng verknüpft ist die Populärkultur. Von der Ensor-Forschung wurde seine Teilnahme am kulturellen Leben vor allem in Brüssel und Ostende bisher nicht genügend untersucht, und dies meist nur im Rahmen seiner Biographie, ohne Verknüpfungen zu den Bildwelten herzustellen. Das Haus der Familie Rousseau in der Rue Vautier 20 in Ixelles, in dem Ensor viele Tage zubrachte, befindet sich nach wie vor in direkter Nähe zu einigen Institutionen, die er sicherlich besucht hat. Wenige Gehminuten entfernt ist das Wiertz-Museum, und gegenüber das Naturhistorische Museum im Leopoldpark. Min bezeichnet diese hügelige Parkanlage für die Zeit um 1880 als Freizeitparadies für Sonntagnachmittage, wo Feste und

<sup>566</sup> Zur belgischen Plakatkunst um 1900 vgl. Kat. Ausst. New Brunswick 1992.

<sup>567</sup> Vgl. Kat. Ausst. New Brunswick 1992, S. 5f.

<sup>568</sup> Vgl. Döhle/Klein-Wiehle 2011, S. 39f.

<sup>569</sup> Vgl. ebd., S. 157f

<sup>570</sup> Vgl. Min 2008, S. 22.

<sup>571</sup> Um zeitgemäße Verpackungen und innovatives Design bemühte sich Ende des 19. Jahrhunderts beispielsweise Van de Velde – seine Tropon-Entwürfe können als erste „strategisch konzipierte Corporate Identity“ gelten. (Vgl. Döhle/Klein-Wiehle 2011, S. 161ff.)

<sup>572</sup> Ochaim 1998, S. 69.

Kirmessen gefeiert werden, Luftballons in die Luft steigen und Akrobaten auftreten. Auch Gewächshäuser mit Orchideen und anderen exotischen Pflanzen erfreuen die bourgeois Gemüter.<sup>573</sup> Auch die kulturellen Möglichkeiten, die ihm Ostende bietet, nimmt Ensor zeitlebens wahr. Diese wurden leider bisher nicht erforscht, obwohl die damaligen Tageszeitungen mittlerweile als Digitalisate vorliegen.<sup>574</sup> Genannt seien zumindest die folgenden Institutionen: das Stadttheater, die Variététheater Scala und El Dorado, ein jährlicher Zirkus, der Kursaal, Clubs wie die Société Littéraire und der Cercle Coecilia, Felix Labisses Galerie d'Art Moderne und das Hotel Regina.<sup>575</sup> Zwischen 1905 und 1907 existierte in Ostende eine weitere private Institution, die das kulturelle Leben während der Sommermonate bereicherte: Ostende Centre d'Art. Die Sektion Kunstausstellungen, für die Robert Picard und Guillaume Van Strydonck verantwortlich zeichneten, und die Sektion Vorträge waren neben Konzerten mit klassischer und zeitgenössischer Musik, Theateraufführungen und Buchvorstellungen die Schwerpunkte des Programms.<sup>576</sup> Ensor nimmt an allen drei Jahresausstellungen teil.<sup>577</sup> Einige Vorträge, die er in diesem Rahmen besucht haben kann, überschneiden sich thematisch mit seinen Bildmotiven.<sup>578</sup> Wie viel vom *Pariser* Nachtleben Ensor kennt, kann nicht abschließend geklärt werden. Ob er beispielsweise das Leichenschauhaus als eine der beliebtesten Sehenswürdigkeiten, das als kostenloses Theater angesehen und zum Teil der Freizeitlandschaft wurde, besucht, lässt sich anhand der derzeitigen Quellenlage nicht rekonstruieren.<sup>579</sup> Die Zahl der Pariser Theater war ab Mitte des 19. Jahrhunderts rasant gestiegen.<sup>580</sup> Brüssel konnte hier nicht mit Paris Schritt halten. Jane Block erkennt darin einen Grund für die Unterschiede in der Motivwahl und daraus folgend im Duktus bei den aufstrebenden belgischen Künstlern der Künstlervereinigung Les XX im

---

<sup>573</sup> Vgl. Min 2008, S. 43.

<sup>574</sup> <http://god.biboostende.be>

<sup>575</sup> Vgl. u.a. Legrand 1993, S. 20 und 32, Hostyn 2008, Min 2008, S. 32, Tricot 2009, S. 133 und Milh 2011, S. 24.

<sup>576</sup> Vgl. Ostende-Centre-d'Art 1907, o.S. Hostyn stellt fest, dass in den Konzerten auffällig viele *belgische* Komponisten, Sänger und Instrumentalsolisten vertreten waren. (Vgl. Hostyn 2008, S. 74.)

<sup>577</sup> Seine Verkäufe beschränken sich auf zwei Stillleben und ein Interieur im Jahr 1907. (Vgl. Ostende-Centre-d'Art 1907, S. 27f.)

<sup>578</sup> 1905 Georges Virrès: *Belgische Legenden und Kirmessen*, 1906 Paul André: *Die großen Liebhaberinnen*, Jules Claretie: *Die Komödie, die Komödianten und die Inszenierung*, Judith Cladel: *Die Musik, Ausdruck der Liebe*, Jules Bois: *Die Frau und die Liebe im zeitgenössischen Roman*, Georges Boyer: *Das Pariser Leben. Die Tänzerin*, André Fontainas: *Die Frau und die belgische Literatur*, 1907 Edmond Picard: *Die Lage des Theaters in Belgien*, André Antoine: *Das Theater unserer Zeit* und Mme Séverine: *Französische zeitgenössische Dichterinnen* (Übersetzungen d. Verf.). Alle dreiundsechzig Vorträge finden sich hier aufgelistet: Ostende-Centre d'Art 1907, S. 29-32. Eine Liste mit den deutschen Übersetzungen der Vortragstitel für das Jahr 1906 findet sich bei Hostyn 2008, Anm. 14, S. 75. Zu den Theaterstücken vgl. Ostende-Centre d'Art 1907, S. 35f. 1905 standen achtzehn Stücke auf dem Programm, 1906 zweiundzwanzig und 1907 fünfzehn. Hostyn berichtet, dass Ensor 1906 einem Vortrag des französischen Bischofs Monsignore Lacroix mit dem Titel *Die neue Organisation des Katholizismus in Frankreich* am 4. August, einem *Die belgische Kunst des XX. Jahrhunderts* betitelten Vortrag von Hippolyte Fierens-Gevaert, „der vor allem über sich selbst und seine Ausstellung in Mailand und die monumentale Malerei in Belgien“ sprach, und Anfang September einem Vortrag von Émile Verhaeren (*Vielfältiger Glanz*) beigewohnt hat. Hostyn geht davon aus, dass Ensor zahlreiche der prominenten Vortragenden auch persönlich kennenlernt. Außerdem habe er einige Konzerte angehört, darunter eines von Enrico Caruso und eines mit skandinavischer Musik. (Vgl. Hostyn 2008, S. 75ff.) Wangermée gibt an, dass Ensor die Musikveranstaltungen im Kursaal oder im Théâtre Royal besucht. (Vgl. Wangermée 1999b, S. 224.)

<sup>579</sup> Vgl. dazu Schwartz 1999, S. 61-67.

<sup>580</sup> „Between 1850 and 1913, the number of theatres in Paris rose from twenty-one to forty-seven, largely due to the ‚deregulation‘ accorded to the theatre by Napoleon III with the decree of 6 January 1864. These theatres presented between 100 and 350 new plays a year.“ (Yon 2009, S. 69.) Zur Situation von Ballett und anderen Tänzen im 19. Jahrhundert vgl. Weißer 2000, bes. 220f.: „In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts musste das Ballett endgültig neuen Tanzstilen wie dem Cancan, der Quadrille und dem Walzer Platz machen. Soziale Unterschiede vermischten sich in dieser allgemeinen Tanzbegeisterung, da sich nun auch die reichere Bourgeoisie den anfänglich als vulgär angesehenen Vergnügungen hingab. Die Tanzhallen in Paris, zuerst das Élysée-Montmartre, dann die Folies Bergère und das Moulin Rouge, wurden zu den Zentren jener unprofessionellen Tanzkunst.“

Gegensatz zu den französischen Impressionisten.<sup>581</sup> Dieser Teil von Ensors Motivwelt ist im Vergleich mit seinen belgischen Zeitgenossen daher als ungewöhnlich anzusehen.

Es ist durchaus möglich, dass Ensor die Folies Bergère, das berühmte 1869 eröffnete Variété-Theater in Paris, kennt, in dem eine „Mischung aus meist etwas anstößigen Liedern, Volkstheater und Commedia dell’Arte, Pantomimen und Operetten, Clownerien und Akrobatik, vor allem aber Ballett und [aufreizende Cancan-Tänze]“<sup>582</sup> auf dem Programm standen. Diese neuartigen, auf Besucherebene die Grenzen zwischen den Gesellschaftsschichten auflösenden Kunstformen, entsprechen Ensors Synthese von High und Low Art in der Malerei. Dass er nicht vorgibt, sich nur für Werke der Hochkultur zu interessieren, demonstriert eine von Jules Du Jardin überlieferte Anekdote:

„Wir trafen ihn gestern Nacht in einem kleinen Theater in Brüssel. Auf der Bühne einige nichtssagende Komödianten, die albern herumtollten. ‚Das ist wirklich dumml!‘, sagte ein Dritter, der sich uns in der Zwischenzeit angeschlossen hatte, im Glauben, dass der Maler über eine derart stupide Darbietung furchtbar enttäuscht sein müsse. ‚Nicht im Geringsten‘, erwiderte Ensor, ‚ich finde es sehr amüsant!‘“<sup>583</sup>

Nicht nur für die Ästhetik der Alltags- und Populärkultur, auch für das relativ neue Medium der Fotografie, und dessen Möglichkeiten für Experimente in der Malerei, interessiert sich Ensor. Er verarbeitet Fotopostkarten, Fotografien und fotografische Reproduktionen auf unterschiedliche Weise. Von Zeit zu Zeit veranstaltet er mit den Rousseaus und anderen Brüsseler Freunden improvisierte Verkleidungsspiele, die fotografisch festgehalten werden. Das Gemälde *Maskentaufe* aus dem Jahr 1891, das er in variiert Form nach einer solchen Fotografie malt, ist hierfür ein Beispiel.<sup>584</sup> Ernest Rousseau und sein Sohn waren begeisterte Amateurfotografen und Théo Hannons und Mariette Rousseaus Bruder Édouard Hannon war Ingenieur und Fotograf, und 1874 eines der Gründungsmitglieder der Association Belge de Photographie.<sup>585</sup> Auch mit dem Ostender Fotografen Maurice Antony steht Ensor in Kontakt.<sup>586</sup> In seinen Briefen an De Ridder geht es mehrmals um die Zusendung von Fotografien seiner Werke, beispielsweise für die Ausgabe der Schriften. Im September 1924 schreibt Ensor, dass er den Fotografen Antony um das Ablichten zweier Werke gebeten habe und dieser zwar zugesagt habe, aber immer sehr beschäftigt sei. Im Oktober bestätigt er De Ridder den Erhalt der Fotografien von Antony, merkt aber an, dass sein Gemälde *Moses und die Vögel*, das aus demselben Jahr stammt, als fotografische Reproduktion nicht gut geworden sei, was zeigt, dass er sich auch aus Vermarktungsgründen für das Medium interessiert.<sup>587</sup> Aufschlussreich sind auch mediale Übergänge, wie sie sich etwa in der bekannten Radierung *Mein Portrait als Skelett* von 1889 manifestieren, das Ensor nach einer Portraitfotografie schafft, wobei er sein Gesicht durch das eines Totenschädels ersetzt, und dabei zugleich über die menschliche Vergänglichkeit im Gegensatz zur Unsterblichkeit der Künste reflektiert. Über Ensors Umgang mit dem Medium Fotografie, dessen detaillierte Analyse noch aussteht, bemerkt Heusinger von Waldegg:

---

<sup>581</sup> „However, these artists [Les XX] were not overtly concerned with the depiction of subjects drawn from modern life. Café concerts, dance halls, or circus scenes were not popular motifs for them in part because Brussels was not nearly as lively or as urbane as Paris. Since the Belgians did not seek to capture the instantaneity of the moment, they did not adopt the rapid brushstroke of the French Impressionists.“ (Block 1984, S. 61.)

<sup>582</sup> Zimmermann 2011, S. 14.

<sup>583</sup> Jules Du Jardin: *À propos de James Ensor*, in: Ensor 1899, S. 51, zit. nach: Tricot 2013, S. 145.

<sup>584</sup> XT 340. Mehrere Gemälde nach Rollenspielen mit Ernest Rousseau Jr. entstanden im Pierrot-Kostüm. (Vgl. Heusinger von Waldegg 1991, S. 27 und 172.)

<sup>585</sup> Vgl. Tricot 2009, S. 19 und Canning 2009, Anm. 8, S. 41.

<sup>586</sup> In der Vlaanderenstraat befanden sich des Weiteren das Fotostudio Le Bon und das Fotoatelier Krameyer. (Vgl. Hostyn 2008, S. 75f.)

<sup>587</sup> XT 525. Vgl. James Ensor, Briefe an André De Ridder vom 25.9.1924 und 23.10.1924, in: Lettres 1999a, S. 174ff.

„Er brachte viel Sinn auf für fotografische Bildlichkeit und ihre Anverwandlung in seinen Bildern. Obwohl er selbst nicht fotografierte, benutzte er, wie andere Künstler des 19. Jahrhunderts auch, Fotografien als Inspirationsquelle für die Malerei. [...] So bietet die Fotografie Einblicke in die Aneignung von Wirklichkeit auf dem Wege der Verwandlung in die Imagination.“<sup>588</sup>

Ensor war im Übrigen sehr belesen, sodass auch sein Verhältnis zur Literatur als Vorbild kurze Erwähnung finden soll. Es ist bekannt, dass er die Bibliothek seines Vaters erbt, bei den Rousseaus in Brüssel Zugang zu zahlreichen Werken hatte, und zumindest zeitweise Abonnent folgender Publikationen war: *La Ligue Artistique*, *La Libre Critique*, *La Revue Moderne*, *L'Idée Libre*, *L'Artiste*, *La Société Nouvelle*, *Le Thyrs*, *Le Réveil*, *Revue Artistique*, *La Flandre Artiste*, *Revue Nationale et Etrangère*, *La Revue Blanche*, *Le Correspondant*, *Le Correspondant Belge*, *La Foi Nouvelle*, *La Belgique Artistique et Littéraire* und *Le Journal des Poètes*.<sup>589</sup>

Literatur wird auf verschiedene Arten von Ensor rezipiert und in seine Kunst eingebunden. Manche Werke sind Illustrationen bestimmter Erzählungen, andere verbildlichen eine Beschreibung oder Textpassage, und einzelne Autoren lenken sein Interesse in eine bestimmte Richtung.<sup>590</sup> Hodin überliefert eine Aussage Ensors von 1948 oder 1949, in der er seine Kunst als „der Literatur sehr zugeneigt“ bezeichnet und meint, seine Gemälde „wandeln um die Malerei herum.“<sup>591</sup> 1928 erzählt Ensor seinem Freund De Ridder in einer vielzitierten Passage, welche Schriftsteller ihn in jungen Jahren interessiert hatten:

„Wie jeder habe ich in den Monaten nützlicher Sklaverei an der Brüsseler Akademie von 1877 bis 1880 die klassischen Schriftsteller gelesen und wieder gelesen, und dann: Goethe, Cervantes, Dante, Milton, Shakespeare, Leopardi, Hugo. Außerdem: Rabelais, der Breughelianer, interessierte mich wie jene öligen, schmierigen, faltenwerfenden alten flämischen Gemälde mit ihren Aufpropfungen und Schweinigeleien. Ariosts *Rasender Roland* hat mich sehr amüsiert. [...] Ich hatte schon den großen Balzac verschlungen und viel Vergnügen an ihm, dem fleißigen, scharfsinnigen, großartigen Balzac, diesem ruhmreichen Visionär; mein Vater hat ihn bewundert, meine Mutter hat ihn aufbewahrt, und ich habe ihn schon als Kind gelesen. Ich habe die *Seltsamen Geschichten* von Edgar Poe lesen können, an denen mich vor allem der Titel lockte. Ich habe Hoffmann gelesen, der weniger interessant ist, seine dürftig zusammengefügte Mixtur aus Realem und Fantastischem hat mir nicht gefallen. Geträumt habe ich vor allem bei Poe [...].“<sup>592</sup>

Seine Vorliebe für Edgar Allan Poe verheimlicht Ensor nie. Ganz im Gegenteil schafft er sogar einzelne graphische Arbeiten und Gemälde zu Poes Geschichten, und versieht sie mit entsprechenden Titeln.<sup>593</sup> Im oben zitierten Brief gibt Ensor seine Poe-Begeisterung unumwunden zu:

---

<sup>588</sup> Heusinger von Waldegg 2008, S. 17f.

<sup>589</sup> Vgl. Tricot 1995, Anm. 23, S. 32. Aus Familienbesitz stammen unter anderem Balzacs *Gesammelte Werke* in der Brüsseler Ausgabe von 1852, ein mit Anmerkungen versehenes Exemplar von *Vie des Saints* von Alban Stolz von 1867, eine Shakespeare-Biographie von Victor Hugo und dessen *Les Misérables* in der Ausgabe von Lacroix, Verboeckhoeven und Cie. (Vgl. Min 2008, S. 39f.)

<sup>590</sup> Zu literarischen Vorbildern Ensors vgl. Diane Lesko: *James Ensor and Symbolist Literature*, in: *The Art Journal*, Bd. 45, Heft 2, Jg. 1985, New York 1985, S. 99-104 und Tricot 1995, S. 8-31.

<sup>591</sup> James Ensor (1948/49), zit. nach: Hodin 1956, S. 37.

<sup>592</sup> James Ensor, Brief an André De Ridder vom 2.8.1928, in: *Lettres* 1999a, S. 191, Übersetzung: Tricot 2005, S. 85. (Alternative Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 192.)

<sup>593</sup> Dazu gehören die Radierung *Hop-Frogs Rache* von 1885 und die Lithographie, die frühestens 1890 entstand (vgl. Tricot 2010a, S. 25), die Zeichnung *König Pest* von 1886 bis 1888 und die Radierung von 1895, die Zeichnung *Der Teufel im Glockenturm* von 1888, sowie Werke zu den Erzählungen *Die schwarze Katze* und *Das verräterische Herz*. Auch das Gemälde *Die Domäne von Arnheim* von 1890 (XT 320) lehnt sich an eine gleichnamige Erzählung Poes an. Poe wurde in Frankreich und Belgien vor allem dank der Übersetzungen von Baudelaire und Mallarmé rezipiert. Max Waller schrieb 1882 in *La Jeune Revue Littéraire* über Poe, 1885 publizierte Georges Eekhoud *Comment écrire un article à la Blackwood*, eine französische Übersetzung von Poes *How to write a Blackwood Article*, in *La Jeune Belgique* und Edmond Picard schrieb in *L'Art Moderne* vom 23.1.1887 über Poe. (Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 107.) 1882 publizierte Redon eine Reihe von Poe gewidmeten und von seinen Werken inspirierten Lithographien. Auf dem XX-Salon 1886 stellte er eine Kohlezeichnung aus, die an die

„Ich habe stundenlang träumend über Poe gegessen und mir, wie er, bestimmte Landschaften bei uns vorgestellt, die so zart dufteten, und in Licht getauchte, liebevoll bewunderte Frauengestalten. Bezüglich Poe empfinde ich eine englisch-belgische Sympathie des Imaginären und nicht etwa einen direkten Einfluss.“<sup>594</sup>

An phantastischer Literatur interessiert Ensor das Groteske, Unheimliche, die Grenzen der Vernunft Überschreitende und die Regeln der Realität außer Kraft Setzende. Das sind ebenfalls Merkmale der Dekadenzliteratur bis 1889, die mit ihren Leitfiguren Rimbaud und Verlaine die unmittelbare Vorläuferin des Symbolismus war.<sup>595</sup> Die *Poètes maudits* wollten „der verlogenen Bürgergesellschaft von ihren Randzonen aus die entwaffnenden Lebenswahrheiten in vollendeter Ästhetik“ entgegenhalten.<sup>596</sup> Dabei galt es, Direktheit zu vermeiden und enigmatische Sinnbilder zu finden.<sup>597</sup> Die dekadente und später symbolistische Literatur wurde in Belgien dank der zahlreichen neugegründeten Literatur- und Kunstmagazine schnell bekannt.<sup>598</sup> Verhaeren und Maeterlinck übertrugen die Grundsätze der symbolistischen Dichtung auf das Theater, Rodenbach und Huysmans auf den Roman. Ensor findet in der Fin-de-siècle-Literatur zahlreiche Motive für seine Kunst: Pierrot, Christus, den Tod, die Masse, Teufel und Dämonen.<sup>599</sup> Er setzt symbolistische Motive jedoch nicht – wie sein Landsmann Khnopff – mit einer dieser Poesie vergleichbaren ästhetischen Doktrin ins Bildhafte um, sondern deutet und kombiniert sie auf seine je eigene Weise. Mit einigen Ausnahmen sind konkrete literarische Vorbilder Ensors spekulativ. Paul Verlaine, der die Musikalität zum obersten Stilprinzip seiner Dichtung erhebt, ist eine Inspirationsquelle für Ensor, die sich in der Inschrift „en souvenir de Verlaine“ auf einem Liebesgarten manifestiert, die als Paratext eine dezidierte Interpretation des Gemäldes als Literatur-Referenz zulässt. Zudem zitiert das Gemälde *Der Sentimentale Spaziergang* von 1915 (**Abb. 25**) einen Gedichttitel Verlaines.<sup>600</sup> Im Gedichtband *Galante Feste* von 1867 evoziert Verlaine in beinahe malerischer Manier „Rokokobukolik als Kulisse für die stimmungsvolle Entfaltung von Seelenlandschaften“.<sup>601</sup> Immer wieder tauchen Figuren aus der Commedia dell'Arte in den Gedichten auf, beispielsweise in *Pantomime* und in *Marionetten*. In den Gedichten wird die Stimmung von Watteaus *Fêtes galantes* mit Melancholie vermischt, wie zum Beispiel in *Amor am Boden*. Eine Ära nach Galanterie und Festlichkeit leitet das Gedicht *Empfindsame Zwiesprach* ein, das das Ende einer Beziehung thematisiert. Zurück bleibt die Einsamkeit und

---

Erzählung *Die Maske des Roten Todes* angelehnt war. Ob Ensor in der Illustration von Poe-Erzählungen Redon folgt, kann nicht abschließend geklärt werden, und hängt auch von der Datierung der Ensor-Zeichnungen ab. (Vgl. dazu ebd.)

<sup>594</sup> James Ensor, Brief an André De Ridder vom 2.8.1928, in: *Lettres* 1999a, S. 191.

<sup>595</sup> Vgl. Rapetti 2005, S. 134.

<sup>596</sup> Zimmermann 2011, S. 81.

<sup>597</sup> Mallarmé schreibt über die symbolistische Dichtung: „Einen Gegenstand bei seinem Namen zu nennen bedeutet drei Viertel des Genusses an dem Gedicht zu zerstören, der in der Freude des allmählichen Verstehens liegt; Schritt für Schritt zu erraten, zu suggerieren – das ist der Traum. Der vollendete Gebrauch dieses geheimen Wunders, das den Symbolismus ausmacht, liegt darin, einen Gegenstand nach und nach zu evozieren, um einen seelischen Zustand, *état d'âme*, aufzuzeigen, oder umgekehrt, einen Gegenstand zu wählen, und aus ihm eine Seelenlage in einer Reihe von Dechiffrierungen abzuleiten.“ (Stéphane Mallarmé, zit. nach: Fahr-Becker 2004, S. 132.)

<sup>598</sup> In der 1880 gegründeten *L'Art Moderne* erschienen unter anderem Rezensionen von Huysmans und Eekhoud. In *La Wallonie*, das bei seiner Gründung 1885 noch *L'Élan littéraire* hieß, wurden belgische und französische Autoren rezensiert und publiziert. Die Autoren der Literaturrezensionen zwischen 1880 und 1897 in *La Jeune Belgique* waren selbst die wichtigsten Figuren der zeitgenössischen belgischen Literaturszene: Maeterlinck, De Coster, Rodenbach, Eekhoud, Verhaeren, Charles van Lerberghe. In *La Revue indépendante*, die ab November 1886 erschien, gab es Artikel zu Kunst und Literatur, beispielsweise Kapitel von Huysmans, Artikel von Mallarmé, von Paul Bourget, eine Komödie von Tolstoj, Texte über Villiers, Gillray und Daumier sowie über Persönlichkeiten wie Marquis de Sade und Sâr Péladan. In *La Revue belge* erschienen 1888 Kritiken zu Péladans *Le Vice suprême* und zur XX-Ausstellung, die *Revue Wagnerienne* (1885-88) enthielt Lithographien von Redon und Fantin-Latour und Beiträge von Mallarmé, Verlaine und Villiers. (Vgl. Lesko 1985, S. 109f.)

<sup>599</sup> Vgl. Schoonbaert 1993, S. 15.

<sup>600</sup> Im März 1893 hielt Verlaine Lesungen bei den XX und im Justizpalast, sodass eine persönliche Begegnung im Bereich des Möglichen liegt. (Vgl. Block 1997, S. 186.)

<sup>601</sup> *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, Leipzig/Mannheim 2007, S. 888.

Leere zweier ehemals Verliebter. Die Stimmung changiert zwischen galant und makaber und ist damit Tricot zufolge derjenigen in zahlreichen Liebesgärten verwandt.<sup>602</sup> Auch Autoren wie der französische Schriftsteller Jean-Marie Villiers de l'Isle-Adam, dessen *Grausame Geschichten* von 1883 eine mystisch-bizarre Welt heraufbeschwören, kann Ensor gelesen und einige Motive daraus in seine Kunst eingebaut haben.<sup>603</sup> Es ist ebenso möglich, dass er Alfred Jarrys *König Ubu* kennt, das 1895 erstmals publiziert wurde.<sup>604</sup> Auch Mallarmé und Marmontel werden zuweilen als Inspirationsquellen genannt, und Maeterlinck besuchte Ensor in Ostende.<sup>605</sup>

Zusammenfassend lässt sich über Ensors Aneignungsstrategien festhalten, dass seine Kunst keineswegs aus dem Nichts entstand, zugleich aber hochindividuell ist. Er verbindet die Neuinterpretation von Motiven und Stilen mit seinem eigenen Form- und Farbvokabular, das sich stets erweitert. Es gibt keine Entwicklungslinie hin zu Ensor und er begründet keine Schule. Dennoch steht er mit seiner Methode gewissermaßen zwischen Tradition und Gegenwart, indem er entlegene Bildzitate kombiniert. Wenn Pfeiffer meint, viele Werke Ensors „gewinnen ihre Substanz auch durch den starken Rückgriff auf den Fundus der Kunstgeschichte, in der sich Ensor gut auskannte“, dann muss hinzugefügt werden, dass Ensor zwar verschiedene Rückgriffe kombiniert, aber erst das Amalgam mit seiner ureigenen Bildsprache die „Substanz“ seiner Kunst ausmacht.<sup>606</sup> Viele Künstler hinterlassen also Spuren in Ensors Werk, die zunehmend verwischen und sich mit seiner eigenen Bildsprache amalgamieren, und im Umgang mit dem Vorbild trägt Ensor dem Rechnung, was Goethe in den *Lehrjahren* einen Spaziergänger zu Wilhelm Meister sagen lässt:

„[...] alles, was uns begegnet, lässt Spuren zurück, alles trägt unmerklich zu unserer Bildung bei; doch es ist gefährlich, sich davon Rechenschaft geben zu wollen. Wir werden dabei entweder stolz und lässig, oder niedergeschlagen und kleinmütig, und eins ist für die Folge so hinderlich als das andere. Das Sicherste bleibt immer, nur das Nächste zu tun, was vor uns liegt [...].“<sup>607</sup>

## 2.6 Ensor als Schriftsteller

Ensor begreift sich nicht nur als Maler, sondern weist seinem Schriftstellertum denselben Kunststatus zu. Als Autor – und später auch als Komponist – wahrgenommen und gelobt zu werden, erfüllt ihn mit besonderem Stolz. Ab den 1880er Jahren pflegt Ensor viele Briefkontakte und ab 1882 ist er schriftstellerisch tätig.<sup>608</sup> Im Laufe der Jahre wird er zum gefragten Redner und Autor von Katalogvorwörtern. Ensors schriftstellerische Betätigung währt bis 1946, wohingegen er die malerische Karriere 1941 beendet. Seine Texte wurden vor allem in Lokalzeitungen, Kunstmagazinen und Ausstellungskatalogen oder Veröffentlichungen zu bestimmten Anlässen publiziert und gehören den Gattungen Racheschriften, Dankesreden, Erinnerungen, Schmähungen, Kritiken, Hymnen, Bankettreden und Antworten auf Fragebögen an, wobei die Genres oftmals vermischt werden.<sup>609</sup> Ensor verfasst mit einer Ausnahme alle Texte in

---

<sup>602</sup> Vgl. Tricot 1995, S. 50.

<sup>603</sup> Vgl. Lesko 1985, S. 93 und Tricot 1995, S. 27f.

<sup>604</sup> 1902 wurde bei La Libre Esthétique ein Vortrag über Jarry mit dem Titel *Les Marionnettes* gehalten. (Vgl. Legrand 1993, S. 63.) Lesko betont zu Recht die Parallelen in der Weltsicht Jarrys und Ensors, und Legrand diejenigen im Vokabular. (Vgl. Lesko 1985, S. 97 und Legrand 1993, S. 63.)

<sup>605</sup> Vgl. Florizoone 2010, S. 63 und Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 227.

<sup>606</sup> Pfeiffer 2005, S. 26.

<sup>607</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Buch VII, 1. Kapitel, zit. nach: Ernst Lautenbach: Lexikon Goethe-Zitate. Auslese für das 21. Jahrhundert aus Leben und Werk, München 2004, S. 99.

<sup>608</sup> Zu Ensor als Schriftsteller vgl. Franz Hellens: *Vorwort*, in: *Écrits* 1974, S. 7f., Matta 1983, Schmitz 2005, Brogniez 2010 und Saskia de Bodt: *Een venijnig polemist. De teksten van Ensor over kunst*, in: Kat. Ausst. Den Haag 2011, S. 66-75.

<sup>609</sup> Vgl. auch Schmitz 2005, S. 150 und Matta 1983, S. 42.

französischer Sprache, da er des Niederländischen nur bedingt mächtig ist.<sup>610</sup> Sein charakteristischer Sprachstil wird oftmals als „blumig“ bezeichnet.<sup>611</sup> Er entwickelt eine Vielzahl von Neologismen, findet Gefallen an der Adverbialisierung von Adjektiven und bevorzugt, wie er selbst bemerkt, „geräuschvolle Adjektive“.<sup>612</sup> Diese Merkmale sowie das Auslassen bestimmter Artikel erinnern Hugo Martin an die Sprache von François Rabelais, der im 19. Jahrhundert unter anderem von Balzac, Hugo und Jarry wiederentdeckt wurde.<sup>613</sup>

Ein Beispiel für Ensors sprachliche Kreativität ist die folgende Aufzählung verschiedener Eigenschaften der Ostender Karnevalsmasken, die im Assoziationsbereich des Meeres anzusiedeln sind:

„Genießen Sie doch unsere ostendischen Masken [...] purpurn, azurblau, perlmuttern, muschelrig, austernhaft, überprägt, gestreift, steinbuttig, bärtig, stockfischig, schollig, spitzbübisch, mit Fantasie gefüllt, sind sie nach Herzenslust ausgelassen.“<sup>614</sup>

Nicht nur mit seiner Malerei, sondern auch mit seinem Schreib- und Redestil kann Ensor als Vorläufer wichtiger Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts gelten. Tricot nennt Ensors ersten Text *Drei Wochen an der Akademie* – eine Satire über Ausbildungszeit und Lehrer an der Brüsseler Akademie aus dem Jahr 1882 – ubuesk, protodadaistisch und an die *Zwanze* erinnernd, die spezielle Brüsseler Humorform.<sup>615</sup> Außerdem stelle Ensors Schreibstil eine Art *Écriture automatique avant la lettre* dar.<sup>616</sup> Die Texte haben in der Tat onomatopoetische Qualitäten. Brogniez attestiert Ensors Sprache einen hohen Grad an Wiedererkennbarkeit – eine wichtige Eigenschaft auch seines malerischen und zeichnerischen Duktus.<sup>617</sup>

Eine literaturwissenschaftliche und komparatistische Auseinandersetzung mit Ensors Texten steht noch aus und so gibt es keine Vergleiche mit französischsprachigen Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts.<sup>618</sup> In der kunsthistorischen Forschung werden viele literarische Einflüsse auf Ensors Malerei angeführt, jedoch erfolgen auch hier keine Vergleiche seiner Schriften mit zeitgenössischen Autoren. Ensors Zeitgenossen scheinen sich einig zu sein, dass er keiner literarischen Stilrichtung zugehört, einen hochindividuellen Stil hat, und zögern bei der Etikettierung Ensors als Schriftsteller. Ausgerechnet Hugo Martin, der Herausgeber von Ensors Schriften in der Ausgabe von 1999, vertritt die These, dass Ensors Spätwerk einen künstlerischen Verfall bezeuge und auch seine Errungenschaften im Bereich der Literatur den Niedergang nicht

---

<sup>610</sup> „P.S. Ich bitte Sie höflich, mir wenn möglich auf Französisch zu schreiben, da das Lesen des Niederländischen für mich nicht einfach ist. Ich spreche es, aber leider sehr schlecht. Ich bedaure das zutiefst, meine Mutter ist Flämin und ich liebe Flandern und seine Künstler sehr.“ (James Ensor, Brief an Pol de Mont vom 5.12.1894, in: Lettres 1999a, S. 122f.)

<sup>611</sup> Vgl. u.a. Tricot 2009, S. 200.

<sup>612</sup> James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor* (1935), in: *Écrits* 1999, S. 76.

<sup>613</sup> Vgl. Martin 1999b, S. 310, bes. Anm. 36. Parallelen zu Rabelais' Stil stellt auch Tricot fest: „Le style d'Ensor est rabelaisien. [...] Parfois, il néglige les règles de la syntaxe et invente plusieurs néologismes. Ses écrits ont les mêmes caractéristiques que son œuvre peint: fantastique, grotesque ou burlesque.“ (Tricot 1995, S. 6.)

<sup>614</sup> James Ensor, Übersetzung: Sigrd Metken: *Der tragische Karneval*, in: Kat. Ausst. Stuttgart 1972, S. 102ff.

<sup>615</sup> Vgl. Tricot 1995, S. 5. Kula sieht hier Parallelen zwischen Ensors Texten und seiner bildlichen Produktion: „His body of writing is vast, varied, and, ultimately, much like his visual art – alternately intense and absurd, frequently bizarre in both form and content, but never failing in sensual interest.“ (Kula 2010, S. 41.)

<sup>616</sup> Vgl. Tricot 2009, S. 200.

<sup>617</sup> Vgl. Brogniez 2010, S. 34.

<sup>618</sup> Ein Anhaltspunkt dafür, dass Ensor sich von anderen Autoren in Details wie einzelnen Wörtern beeinflussen lässt, ist seine Übernahme des Adjektivs *drolatique*, drollig, von Honoré de Balzac. Ensors Familie besitzt Balzacs *Gesammelte Werke* in der Brüsseler Ausgabe von 1852. (Vgl. Min 2008, S. 39f.) Als weiterer Vergleichsautor ließe sich vielleicht Stéphane Mallarmé anführen, eine der zentralen Gestalten des französischen Symbolismus. Auch er verwendete „Verfahren sprachlicher Verfremdung, wie freie Syntax, klanggeleitete Wortwahl, Wegfall der Interpunktion [...]“ (*Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, Leipzig/Mannheim 2007, S. 512.)

kompensieren können. Für Martin passt das Attribut „Schriftsteller“ nicht zu Ensor.<sup>619</sup> Denis Laoureux nennt Ensor hingegen einen „Maler-Schriftsteller“<sup>620</sup> und für Patrick Roegiers ist er gar „le plus grand auteur belge“.<sup>621</sup> Ensors Zeitgenosse Paul Fierens stellt lapidar fest: „Ensor écrit comme il sent, comme il est.“<sup>622</sup>

Wiederkehrende Motive in Ensors Schriften sind beispielsweise seine kritischen Äußerungen zur Vivisektion, der Modernisierung Ostendes und der Zerstörung der Dünen. Dass diese Passagen in Reden eingeflochten werden, die aus gänzlich anderem Anlass entstehen, führt zur These, dass Ensors politisches Engagement sich im 20. Jahrhundert mehr als in seiner Kunst in seinen Reden und Schriften niederschlägt, was in Kap. 2.8 *Ensor und die Politik* näher ausgeführt wird. Die Kombination aus Spaß am Sprachspiel und der Möglichkeit zur positiven Beeinflussung animiert Ensor zum Schreiben. Brogniez führt einen weiteren Motivationsgrund an: Der an der Kunstkritik leidende Ensor schreibt gegen die institutionalisierte Literatur und gegen die *Hommes des Lettres* an, die eine (künstlerische) Reputation durch ihr Handwerk auf einen Schlag zunichtemachen konnten.<sup>623</sup> Ensor erfindet in seinen Schriften eine Reihe von Beleidigungen, um die Kunstkritik zu stigmatisieren, und 1935 schimpft er ebenfalls über die zeitgenössische Literatur:

„Und pfui an die unreine, von suhlenden Kälbern erbrochene Brühe der Literatur.“<sup>624</sup>

Künstlerschriften lassen theoretische Äußerungen über die dem Künstler je eigene Kunstauffassung und Hinweise zur Werkinterpretation vermuten. Bei Ensor finden sich nur vereinzelt und gut versteckt Äußerungen, die in diese Richtung weisen. Marianne Matta stellt daher richtigerweise fest, dass Ensors Schriften nicht den theoretischen Unterbau seiner Malerei darstellen und dass Schreiben ihm stattdessen eine weitere künstlerische Ausdrucksmöglichkeit bedeutet, die zugleich als Instrument der Selbstglorifizierung dienstbar gemacht wird.<sup>625</sup>

Zwar wurden Ensors Schriften zu Lebzeiten herausgegeben, fanden aber keinen Eingang in literarische Anthologien oder Anthologien von Künstlerschriften. Ensors Literatur – wie auch seine Musik – hat bis heute keinen rechten Platz. Von seinen belgischen Zeitgenossen wurden die Texte in gewissem Maße rezipiert, beispielsweise rezitierte Théo Fleischmann, der Direktor des Institut national de Radiodiffusion, Texte Ensors in einer Radiosendung im Jahr 1928.<sup>626</sup> 1922 stellt Ensor fest:

„Einige wissen auf ihre Art meine Malerei zu schätzen, andere meine Schriften [...].“<sup>627</sup>

1935 zitiert er Verhaeren, einen Verehrer seiner Schriften:

„Ensor schreibt ziemlich gern; man weiß, dass die Feder in seinen Hände zur Waffe wird.“<sup>628</sup>

---

<sup>619</sup> „L'écriture d'Ensor, n'est-ce pas encore de la peinture? [...] Ensor n'est pas un écrivain. Rien ici qui puisse, aux yeux des uns et des autres, compenser le déclin inexorable de l'œuvre peinte, s'a perte d'intensité, ses répétitions.“ (Martin 1999b, S. 296.)

<sup>620</sup> Vgl. Laoureux 2008, S. 212.

<sup>621</sup> Patrick Roegiers: *Le Mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, Paris 2003, S. 533, zit. nach: Laurence Brogniez: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Écrit(ure)s de peintres belges*, Brüssel 2008, S. 9-20, hier S. 11.

<sup>622</sup> Paul Fierens: *James Ensor*, Paris 1943, zit. nach: *Écrits* 1999, S. 269.

<sup>623</sup> Vgl. Brogniez 2010, S. 34ff. Auf dem Salon des écrivains-peintres in Brüssel 1908 wurde der Spieß umgedreht und Maler – unter anderem Ensor und Khnopff – nahmen die Rolle der Kunstkritiker ein, um Gemälde von Schriftstellern zu beurteilen, die sonst selbst Kunstkritiken formulierten, unter anderem Lemonnier, Des Ombiaux, Van Lerberghe und Maus. (Vgl. ebd. S. 36.)

<sup>624</sup> James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor* (1935), in: *Écrits* 1999, S. 76.

<sup>625</sup> „Ensors *Écrits* gelten gemeinhin nicht als theoretisches Gerüst seiner Malerei. [...] Ensor meldete sich nicht um einer Theorie willen zu Wort. Schreiben bedeutete ihm das Vergnügen an einer anderen Disziplin, die er dann allerdings wieder zur Festigung seiner eigenen Apotheose einsetzte.“ (Matta 1983, S. 41f.)

<sup>626</sup> Vgl. Tricot 2009, S. 186. Wangermée nennt einen Radiobeitrag Fleischmanns vom 11.7.1936. (Vgl. Wangermée 1999b, S. 231.)

<sup>627</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 123.



Eine im Jahr 1935 gehaltene Rede zeugt davon, dass Ensor seine eigene Sprache reflektiert. Er bezeichnet sich selbst als „Apostel einer neuen Sprache“ und zieht Parallelen zwischen seiner Malerei und seinem Schreibstil:

„Und Ihr, meine männlichen Freunde, mehr oder weniger bastardisiert vom Grammatikismus, wollt ihr mir bitte die Freiheit einräumen, meine Ideen in Ensorscher Sprache auszubreiten. Ich liebe es, zu sprechen, zu schreiben, zu hören, und zwar eine Sprache, die dem bildverliebten Maler angemessen ist.“<sup>629</sup>

Ensor träumt in gastronomischen Termini davon, Wörter zu kreieren, „zuckersüße malerisch klingelnde Wörter“, „gezuckerte, gepfefferte, würzige, mit Musik gewürzte, mit Malerei abgeschmeckte, mit Literatur bestreute und mit Architektur garnierte“ Wörter.<sup>630</sup> Er betont die positiven Aspekte und Möglichkeiten einer emotionalen Sprache, die Vernunftregeln außer Acht lässt:

„JA, der betonte Stil ist meiner, geschmückt mit Farben, zweifelsohne, grell und überladen vielleicht, lapidar wahrscheinlich, wertvoll immer. [...] Es ist wichtig, neuartig und rein zu sprechen. Frischen wir unsere Sprache auf. Ach! das arme Französisch unserer Väter [...], es wimmelt von Ausnahmeregeln, von irrwitzigen Widersprüchen. Ich möchte unsere moderne Sprache simpel und flexibel. [...] Etablieren wir eine neue Sprache, eine sternenhelle Sprache, von Licht und Klang durchdrungen. [...] Die gereinigte, gefilterte Sprache, aus neuen Quellen und übervoll von Emotionen, wird das eifersüchtige Raunen unserer Geliebten enthüllen, das Frösteln der rebellischen Seide, die dissonanten Rufe der Hauptwinde, die unnatürlichen Seufzer der Nonne [...]. Worte ohne Reim oder Vernunft. Ich liebe euch. Ich liebe euch.“<sup>631</sup>

Es stellt sich die Frage, welche Parallelen und Wechselwirkungen Dichtung und Malerei in Ensors Produktion aufweisen. In seiner Malerei lässt sich Ensor von unterschiedlichen Literaten inspirieren<sup>632</sup>, was man von seiner Schriftstellerei beim derzeitigen Forschungsstand nicht behaupten kann. Als Antwort auf die Umfrage *Malerei und Poesie*, erschienen im *Journal des poètes* am 12. Februar 1933, verfasst Ensor eine kryptische Eloge auf die „Dame Poesie“:

„Du bist Frau, du bist sicherlich schön; ich bin Maler, um deine langen, ganz in Grün gekleideten Füße zu lieben.“<sup>633</sup>

Der Text endet mit dem Aufruf:

„Maler seid Dichter! Dichter seid Maler!“<sup>634</sup>

In einer Rede im Rahmen einer Konferenz für Emma Lambotte im Casino von Ostende, die im *L'Écho d'Ostende* vom 6. Mai 1936 erscheint, widmet sich Ensor erneut dem Verhältnis Malerei – Poesie, da die Freundin selbst auf beiden Gebieten tätig war:

„Gewisse Kritiker-Zensoren sagen mir, akademisch sprechend, ‚Man muss schreiben wie man spricht‘, doch ich, ich würde, evolutionaristisch sprechend, sagen ‚Man muss schreiben wie man malt‘.“<sup>635</sup>

Parallelen zu seinem gemalten Œuvre wären noch genauer zu bestimmen. Zum einen mischt Ensor innerhalb seiner Texte und seiner Bildwerke die Gattungen. Oftmals gibt es keinen Anfang

---

<sup>628</sup> James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor* (1935), in: *Écrits* 1999, S. 79. Ensor bezieht sich auf: Émile Verhaeren: *James Ensor*, Brüssel 1908.

<sup>629</sup> James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor* (1935), in: *Écrits* 1999, S. 76.

<sup>630</sup> James Ensor, in: *Écrits* 1974, S. 168, zit. nach: Brogniez 2010, S. 35.

<sup>631</sup> James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor* (1935), in: *Écrits* 1999, S. 76ff.

<sup>632</sup> Vgl. dazu Diane Lesko: *James Ensor and Symbolist Literature*, in: *The Art journal*, Bd. 45, Heft 2, Jg. 1985, New York 1985, S. 99-104 und das dreißigseitige Kapitel *Literature as inspiration for Ensor's art* in Lesko 1985.

<sup>633</sup> James Ensor: *Une page pour le Journal des poètes* (1933), in: *Écrits* 1999, S. 66.

<sup>634</sup> Ebd.

<sup>635</sup> James Ensor: *Pour Emma Lambotte* (1936), in: *Écrits* 1999, S. 109f.

und kein Ende der (Bild)Erzählung, Gattungen wie Lobreden, Schmähreden und Kunstkritiken wechseln sich in ein und demselben Text ab und werden mit Tiraden gegen Vivisektion oder die Zerstörung der Dünen garniert. Eine weitere Methode Ensors ist die Wiederholung. Im gemalten Œuvre wiederholt er ganze Kompositionen und einzelne Bildfiguren, die eine Verbindung zwischen den Werken schaffen. In seinen Texten wiederholt Ensor bevorzugte mit Neologismen angereicherte Formulierungen und zum Teil ganze Absätze. 1932 wiederholt sich beispielweise ein Absatz wortgleich in zwei Texten, die beide mit einem Abstand von nur drei Monaten in derselben Zeitung veröffentlicht wurden. Ensor nennt darin zunächst alle Kunstrichtungen und -ismen „canon“ – französisch für Kanon und Kanone:

„Kanoniere der Kunst, heute und morgen. Werft die Bombe, aus dem Aufprall der Bomben entspringt das Licht. Das heißt, der gesunde Geist. [...] Freunde Maler und Malerinnen, eure heiligen Kanons [bzw. Kanonen] bringen nicht Tod, sondern Licht und Leben.“<sup>636</sup>

Ensor geht es um die Freude am Sprachspiel genauso wie um den Inhalt. Dies ist ein Merkmal seiner gesamten schriftstellerischen Produktion.

## 2.7 Ensor als Musiker und Komponist

Im 20. Jahrhundert erweitert Ensor sein künstlerisches Repertoire erneut und wird zum Hobby-Komponisten. Einige Vermutungen über seine persönlichen musikalischen Vorlieben formuliert Robert Wangermée:

„Lässt man die im lokalen Dialekt gesungenen Fischerlieder, die Ensor sich von Kindesbeinen an einprägte, oder die Glockenspiele einmal außer Acht, dann galt sein Interesse hauptsächlich der fröhlichen Unterhaltungsmusik wie Fragmenten aus Operetten oder bekannten Opern, Walzern, Tänzen und Tingeltangelliedern.“<sup>637</sup>

In Ensors Korrespondenz finden sich außer einer affirmativen Bemerkung zu Richard Wagner keine Indizien für eine besondere Neugier auf klassische Musik.<sup>638</sup> Die Namen von belgischen Musikern, Komponisten und Interpreten kommen laut Wangermée nur im Zusammenhang mit dem Dank für ihre Wertschätzung seiner Malerei und Musik oder ihrer Hilfeleistung bei der Verbreitung seiner eigenen Kompositionen vor.<sup>639</sup> Sicherlich besucht Ensor dennoch einige Konzerte, beispielweise Aufführungen zeitgenössischer und klassischer Musik von Ostende Centre d'Art zwischen 1905 und 1907.<sup>640</sup> Hostyn zufolge hört Ensor dort 1906 unter anderem ein Konzert mit Enrico Caruso und eine Aufführung skandinavischer Musik.<sup>641</sup> Im selben Jahr schenken die Lambottes Ensor ein Harmonium. Dies markiert den Beginn seiner musikalischen Karriere.<sup>642</sup> Seine bedeutendste und bekannteste musikalische Komposition ist die Ballett-Pantomime *La Gamme d'Amour – Flirt des Marionettes* (*Die Liebestonleiter – Marionettenflirt*), die

---

<sup>636</sup> James Ensor: *Sur la crise de la peinture* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 106. Vgl. auch James Ensor: *Discours à l'occasion de mon exposition au Jeu de Paume à Paris en 1932* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 163f.

<sup>637</sup> Wangermée 1999a, S. 55. Vgl. auch Wangermée 1999b, S. 227.

<sup>638</sup> Ensor schreibt: „Richard Wagner begeisterte mich. Dieses außerordentliche Genie hat mich beeinflusst und bestärkt.“ (James Ensor, zit. nach: Kat. Ausst. Stuttgart 1972, S. 37.) Zu Ensors Wagnervorliebe vgl. Wangermée 1999b, S. 224f. und Heusinger von Waldegg 1991, S. 196, der der Meinung ist, dass sich Ensors Wagner-Vorliebe nicht ausschließlich auf dessen Opern beschränkt, sondern ebenso auf Wagners Kritik bürgerlichen Kunstverständnisses fußt. Es muss ergänzt werden, dass Ensor Wagner auch im Zusammenhang mit der Vivisektion erwähnt.

<sup>639</sup> Vgl. Wangermée 1999b, S. 225.

<sup>640</sup> Zu den musikalischen Aufführungen im Ostender Kursaal zu Ensors Lebzeiten vgl. Ann Casier: *Het muziekleven in het Kursaal te Oostende tussen 1852 en 1914*, Leuven 1984.

<sup>641</sup> Vgl. Hostyn 2008, S. 76f.

<sup>642</sup> Zu Ensors Musik vgl. auch Spiessens 1985, Wangermée 1999a, Wangermée 1999b und Herwig Todts: *James Ensor as musician* (URL: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/james-ensor-as-musician>, letzter Zugriff: 15.11.2013).

Anfang der 1910er Jahre eher spontan entsteht und in Kap. 7 besprochen wird. Musik, Komödienhandlung und Kunst gehen hier eine Symbiose ein. Musik nimmt fortan einen Teil seiner Zeit in Anspruch, und anhand von Ensors Korrespondenz lässt sich nachweisen, dass er immer wieder die Initiative ergriff, um seine Ballett-Pantomime an verschiedenen Orten zur Aufführung zu bringen. Ensor komponiert weitere Stücke, beispielsweise im Jahr 1923 einen *Marsch der Ostender Rotarier* (*Marche des Rotariens Ostendais*), den er ebenso wie die Ballett-Pantomime schriftlich fixieren lässt.<sup>643</sup> Wangermée gibt eine stilistische und qualitative Einschätzung ab:

„Cette marche joyeuse fait penser aux marches américaines de John Philip Sousa, qui depuis le début du siècle connaissaient un grand succès international; comme souvent chez Ensor, elle est de forme ternaire avec une sonnerie de fanfare introductive et conclusive à la coda. Mais l'écriture fait parfois preuve de maladresse, notamment lors des modulations.“<sup>644</sup>

Zudem gibt es zwei ähnliche Stücke für Klavier aus den 1920er Jahren: *Mazurka-Capriccio* und *Walzer-Capriccio*.<sup>645</sup> In den gängigen musikwissenschaftlichen Nachschlagewerken lässt sich Ensors Name als Komponist nicht finden.<sup>646</sup> Wangermée vermutet, dass Ensor keine Noten schreiben konnte, da er diese mit Ausnahme des Notenschlüssels stets falsch darstellt, und überliefert eine brieflich von Auguste de Boeck an René Lyr überlieferte Aussage Ensors, er wisse „nichts, überhaupt nichts von Musik“ und könne keine Noten schreiben.<sup>647</sup> Aus einigen Portraitfotografien geht hervor, dass auf dem Notenpult des oft genutzten Harmoniums keine Notenblätter, sondern gerahmte Zeichnungen und Radierungen des Künstlers standen. Außerdem hat Ensor nie gelernt, seine Hände korrekt auf den Tasteninstrumenten zu platzieren, was Fotografien und Filmaufnahmen zeigen. Wangermée zufolge spielt Ensor seit seiner Jugend Klavier und die Flöte beziehungsweise ein Rohr mit Bohrungen, das er manchmal mit dem rechten Nasenloch betätigt, wohl eine Nasenflöte, die in Südostasien und Afrika verbreitet ist.<sup>648</sup> Mit einer Flöte auf dem Dach sitzend, zeigt ihn ferner eine vielfach reproduzierte Fotografie. Auch Blasinstrumente sind in Ensors Alltag präsent: die Musik des Regiments der in Ostende stationierten Truppen, des lokalen Blasorchesters, der Blaskapelle der Bürgerwacht und verschiedener Laienvereine ist Ensor vertraut.<sup>649</sup> Das Eintreffen des Harmoniums am 22. März 1906 löst Freudenstürme aus. Zu jener Zeit war es ein populäres Instrument, das für Kirchenmusik gleichermaßen wie für den Hausgebrauch eingesetzt wurde. Vorteile gegenüber dem Klavier sind unter anderem „lang anhaltende Noten [und] wechselnde Klangfarben“.<sup>650</sup> Diese Vorteile weiß auch Ensor zu schätzen:

---

<sup>643</sup> Vgl. Xavier Tricot, in: *Lettres 1999a*, Anm. 1, S. 669 und Wangermée 1999b, S. 244-247. Zum Rotariermarsch und *La Gamme d'Amour* vgl. auch Wauters 1985, bei dem sich detaillierte Angaben und ein Auszug aus den Partituren finden. Die Ostender Sektion des 1905 in Chicago gegründeten Rotary Club entstand im Juli 1923. Ensor wurde erst am 28.6.1927 Mitglied. (Vgl. Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 281.)

<sup>644</sup> Wangermée 1999b, S. 245.

<sup>645</sup> Vgl. ebd., S. 245f.

<sup>646</sup> In der *Neuen MGG* (Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 29 Bde., Kassel u.a. 1993-2008) hat Ensor keinen Eintrag und erscheint nur im Zusammenhang mit der *James-Ensor-Suite* von Flor Alpaerts von 1929 und als Bekannter von Michel Brusselmans. Im *Grove* (Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London 2001) erscheint Ensor erneut im Zusammenhang mit Alpaerts. In der BMS (Onlineversion der *Bibliographie des Musikschrifttums*) kommt Ensor nicht vor und im RILM (Onlineversion des *Répertoire International de Littérature Musicale*) erscheinen die gängigen bibliographischen Angaben über Ensor als Musiker und Komponisten. Für diese Hinweise danke ich Jörg Jewanski, Münster.

<sup>647</sup> Vgl. im Folgenden Wangermée 1999b, S. 231f. Den Brief von Auguste de Boeck an René Lyr datiert Wangermée auf 1928. Vgl. auch Spiessens 1985, S. 62.

<sup>648</sup> Vgl. Wangermée 1999b, S. 221f. Für den Hinweis auf die Nasenflöte danke ich Jörg Jewanski, Münster.

<sup>649</sup> Vgl. ebd., S. 223.

<sup>650</sup> Hostyn 2008, S. 78.

„Das ist wirklich das Instrument des Malers und die satten und anhaltenden, das Mysterium anrufenden Töne lassen an gewisse alte Bilder denken. Was für eine wohlklingende Mannigfaltigkeit!“<sup>651</sup>

Ensor hat eine Aversion gegen die weißen Tasten seines Harmoniums und spielt überwiegend auf den schwarzen.<sup>652</sup> Er besitzt ebenfalls ein Klavier, das ihm indes weniger zusagt.<sup>653</sup> Eine seiner leidenschaftlichen Improvisationen für Besucher auf dem Harmonium beschreibt Jedlicka:

„Er hatte ziemlich ruhig, sogar fast feierlich begonnen. Nun aber erhob er in bestimmten Momenten, deren Bedeutung mir aber nicht klar wurde, die eine oder die andere Hand mit der theatralisch übersteigerten Bewegung eines Virtuosen, der sein Spiel selbst genießt und bewundert, bis zur Höhe der weichgelockten weißen Haare und ließ sie, wobei er den Kopf so weit zurückwarf, dass ich von meinem Platz aus seine Stirne sehen konnte, blitzschnell und hackend wie eine Axt oder einen Hammer niederfallen.“<sup>654</sup>

Neben den beiden Tasteninstrumenten besitzt Ensor einige tragbare Musikinstrumente. In einem Artikel, der 1902 mehrfach erschien, beschreibt Olympe Gilbert Ensors Atelierinhalt. In diesem Zusammenhang werden eine Geige, eine Klarinette, ein Flageolet und eine Gitarre aufgezählt.<sup>655</sup> In Ensors Stilleben sind 1880 ein Cello, 1883 eine Geige mit Notenblättern, 1884 eine Gitarre und 1902 eine Geige und ein Holzblasinstrument zu finden.<sup>656</sup> Musikinstrumente stellt Ensor auch innerhalb von Bilderzählungen dar, dazu gehören Laute, Mandoline, Kontrabass, Flöte, Trommel, Klarinette, Triangel und Geige.<sup>657</sup> Entgegen den Erwartungen sind in den musikalisch

---

<sup>651</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 27.3.1906, in: *Lettres 1999b*, S. 95, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 310.

<sup>652</sup> Vgl. u.a. Spiessens 1985, S. 62f.

<sup>653</sup> „Nun muss ich nicht mehr den Klang vom Klavier ertragen, der mir monoton vorkam.“ (James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 27.3.1906, in: *Lettres 1999b*, S. 95.) Beide Instrumente sind im Ensormuseum in Ostende zu sehen.

<sup>654</sup> Gotthard Jedlicka: *Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart*, Erlenbach 1945, zit. nach: Spiessens 1985, S. 63. Weitere Beschreibungen von Ensors musikalischen Kompositionen und Improvisationen durch Zeitgenossen werden bei Spiessens 1985 zusammengetragen.

<sup>655</sup> Vgl. Olympe Gilbert, in: *La Meuse*, 23.9.1902, S. 1, zit. nach: Tricot 2009, S. 152.

<sup>656</sup> XT 124, XT 257, XT 268, XT 406.

<sup>657</sup> Auf dem ersten Liebesgarten von 1888 (Abb. 12) sitzt eine Repoussoirfigur am linken unteren Bildrand, die auf einer Anhöhe an einen Baum gelehnt auf einer Laute spielt; zwei weitere Musikanten spielen auf der Mandoline und einem Blasinstrument. (Zu den Instrumenten vgl. Tricot 1985, S. 24 und Tricot 1995, S. 43.) Im Gemälde *Die schrecklichen Musikanten (Die tragischen Musikanten)* von 1891 (XT 337) ergeben verschiedene musizierende Tiere ein groteskes Orchester. Auch in einigen Masken- und Skelettbildern spielen tragbare Instrumente eine Rolle: Auf der Zeichnung *Klarinettespielendes Skelett* von 1888 (Abb. in Spiessens 1985, Nr. 16, S. 75) und den Gemälden *Die Verwunderung der Maske Wouse* von 1889 (XT 302) und *Seltsame Masken* von 1892 (XT 349). Auf der Farbstiftzeichnung *Ballett* von 1893 (Abb. 31), die Ensor später als Vorlage für eine Lithographie (Abb. 32) und ein Gemälde (Abb. 30) heranzieht, ist im unteren Bildteil ein Orchestergraben sichtbar, aus dem das obere Stück eines großen Streichinstruments, wahrscheinlich des Kontrabasses, herausragt. Auf der Radierung *Fridolin und Gagapança von Yperdamme* von 1895 (Abb. 79) spielt Ensor Flöte. Auf den fünf Versionen des *Kleinen Theaters* (Abb. 33), die zwischen 1911 und 1917 entstehen, hält eine von zwei komischen Figuren am linken Bildrand ein Streichinstrument in der Hand (XT 458, XT 473, XT 486, XT 487, XT 488). Schließlich werden einige Instrumente in der bildlichen Produktion in Zusammenhang mit der Ballett-Pantomime dargestellt: Eine Lithographie aus der Mappe der Kostümfiguren zu *La Gamme d'Amour*, die nach der Farbstiftzeichnung entsteht, zeigt drei Musikanten mit einer Trommel, einer Klarinette und einer Triangel. Auf einer weiteren Lithographie spielen fünf Musikanten Klarinette. Diese und andere Figuren wiederholen sich im Gemälde *La Gamme d'Amour, 2. Akt, Der öffentliche Platz* aus demselben Jahr (Abb. 63). Dort sind die Musikanten in einem Spielzug nacheinander angeordnet. Im Gemälde *Karneval in Ostende* von 1933 (Abb. 29), auf dem Ensor verschiedene karnevalistische Aktivitäten nebeneinander stellt, sieht man mindestens eine trommelnde Figur und daneben eine Figur mit Blasinstrument. Auf der hochformatigen Holztafel *Die blühende Klarinette* von Juni 1938 (XT 778), die Auguste De Boeck gewidmet ist, ragt in der Mitte das titelgebende Instrument hervor. Aus dem Mundstück des auf den Schalltrichter gestellten Instruments sprühen langstielige Blumen in alle Richtungen. Auf dem Gemälde *Die Seele der Musik* (XT 849), das 1940 bis 1941 entsteht, erscheint mittig erneut eine stehende Klarinette, aus der diesmal Funken sprühen, die von einem Köpfchen bekrönt werden. Daneben liegt eine unterdimensionierte Geige auf dem Tisch. Das Stilleben *Eine gemütliche Ecke daheim* von 1938 (XT 781) legt ebenfalls nahe, dass Ensor eine Klarinette besitzt. Auf der in ungewöhnlich zeichnerischem Stil gehaltenen Komposition *Ensor der Musiker und seine Violinschlüssel* aus dem November 1939 (XT 828), die im Kolorit an Chagall erinnert, hält der im Profil dargestellte Künstler einen Dirigierstab in der Hand, von dem ein kleiner Fisch herabhängt und der in einem Violinschlüssel mündet. In den vier Bildecken verschmelzen kleine Köpfe und Figuren mit notenähnlichen

anmutenden Liebesgärten bis auf die erste, noch stark auf Watteau bezogene Version von 1888 selten Instrumente dargestellt. Halten die Figuren in Liebesgärten und Nymphenbildern etwas in den Händen, handelt es sich meist um langstielige Blüten. Instrumente in Stillleben inszeniert Ensor im Spätwerk tendenziell als „Protagonisten“, also als zentrale, gegebenenfalls an der Handlung beteiligte Objekte, und im 19. Jahrhundert als „Statisten“, also in ihrer (dekorativen) Objekthaftigkeit. Allgemein wählt er Instrumente als Motive in stillebenartigen Kompositionen und in solchen, bei denen es die Bildhandlung erfordert, also etwa bei Musikern und in Bühnenhandlungen.

Es gibt Überschneidungspunkte zwischen Ensors Kunst und Musik, die bisher noch nicht zum Gegenstand der Forschung wurden. Im Kap. *La Gamme d'Amour und Konzepte der Einheit* soll die Handlung von Ensors Ballett-Pantomime als Bild, gewissermaßen als *Tableau vivant*, interpretiert werden. Ist die Erzählweise dort vom Bildhaften her gedacht, wird umgekehrt die Narrativität vieler Bilder im Spätwerk zugunsten einer potenzierten ‚Musikalität‘ drastisch reduziert. Die Hinwendung zur Musik korreliert mit der ‚Musikalität‘ seiner Gemälde. Bei derlei Überschneidungen taucht bei anderen Künstlern immer wieder die – im Falle Kandinskys stark eigenforcierte – These auf, der Künstler sei Synästhetiker. Dies ist Ensor nicht. Aber die Synästhesie wird immer wieder mit Hochsensibilität in Verbindung gebracht, für die ein intensiveres Erleben von Werken der Kunst und Musik sowie ein gutes Gedächtnis charakteristisch sind. Dies erklärt, weshalb Ensor sich stets an seine Improvisationen erinnert und diese auf Abruf wiederholen kann, noch bevor er die Ballett-Pantomime und andere Kompositionen schriftlich fixieren lässt. Gleichzeitig könnte die zunehmende musikalische Betätigung auch Veränderungen in der Malerei induziert haben. 1907 schreibt Ensor nach der erfolgreichen Aufführung eines Walzers, der die Grundlage für *La Gamme d'Amour* bilden sollte:

„Das begeisterte Publikum hat die Walzer sehr gemocht und schöne Damen haben mich beglückwünscht. Im Moment träume ich musikalisch [...].“<sup>658</sup>

Ensor selbst, so wurde in der Einleitung deutlich, ist sich seiner Sensibilität durchaus bewusst. Ob er das Phänomen der Synästhesie kannte, ist nicht nachweisbar. Zwar gab es ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bereits Synästhesie-Forschungen – unter dem Begriff der *audition colorée* –, die dazu führten, dass innerhalb einer 1889 in Paris stattfindenden Psychologie-Konferenz auch eine Sektion zu diesem Phänomen eingerichtet wurde, doch ist anzunehmen, dass Ensor sich des Phänomens der Sinnesvermischungen im unwahrscheinlichen Fall, dass er es an sich beobachtet, nicht explizit bewusst ist.<sup>659</sup> Das spätere Interesse von Künstlern und Literaten an dem Phänomen lässt sich auch auf Bestrebungen im Zusammenhang mit dem Konzept des Gesamtkunstwerks zurückführen.<sup>660</sup> Ein Beispiel für eine literarische synästhetische Umschreibung, wie sie häufig auch bei Autoren wie E.T.A. Hoffmann, Baudelaire, Rimbaud oder Huysmans verwendet wird, ohne dass dort eine synästhetische Wahrnehmungsfähigkeit

---

Formen. Noten verwandeln sich auch bei Grandvilles *Ronde. Tarantella* von 1840 (Abb. in *Le Magasin pittoresque*, 8, 1840, H. 31, S. 245) in miteinander tanzende Figuren. Auf Ensors spätem Selbstportrait *J. Ensor, Baron unserer Muscheln*, einer Farbstiftzeichnung von 1940 (Abb. 129), sind links und rechts oberhalb seines Kopfes zwei wie Mischwesen aus Fisch und Mensch wirkende Figuren zu sehen, die in trompetenähnliche Instrumente blasen.

<sup>658</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 30.9.1917, in: *Lettres* 1999b, S. 136.

<sup>659</sup> Vgl. zur Synästhesie-Forschung im 19. Jahrhundert Jörg Jewanski: *Synesthesia in the nineteenth century: Scientific origins*, in: Julia Simner und Edward M. Hubbard (Hg.): *The Oxford handbook of synesthesia*, Oxford 2013, S. 369-398. Die Literatur nennt als Datum der Konferenz stets 1890, wobei es sich hier um das Erscheinungsjahr des Tagungsbandes handelt. Jewanski konnte durch den Abgleich der Daten und Wochentage im Tagungsband folgern, dass die Konferenz bereits 1889 stattfand. Ich danke ihm für diesen Hinweis.

<sup>660</sup> Vgl. dazu Kap. 7.

vorauszusetzen ist – sondern die eher ein romantisches anti-aufklärerisches Ideal verkörpert –, findet sich bei Ensor bezüglich der Lektüre eines Buches von seinem Freund Demolder 1904:

„Ihre *Jardinière de la Pompadour* [Paris 1904] ist deliziös. Man kann wirklich die delikatsten Parfüms seltener Blumen genießen, wenn man diese schönen Seiten liest.“<sup>661</sup>

Dass sowohl Malerei als auch Musik Teil des Ensorschen Kosmos sind, verdeutlichen einige Zitate. In einem Brief an den Dirigenten und Komponisten Flor Alpaerts, der eine *James-Ensor-Suite* komponierte, die im Juli 1930 im Ostender Kursaal aufgeführt wurde, sieht Ensor Malerei und Musik nah beieinander:

„Ich male viel und die reinen Akzente helfen mir zu leben und erfreuen mich auf fast musikalische Weise. Ah! Wie ich den großen Gesang der Farben liebe!“<sup>662</sup>

Bezüglich einer möglichen Aufführung der *Ensor-Suite* im Kursaal notiert Ensor im selben Brief von März 1930:

„Welch Freude für mich und welch Fest für den Maler, der auf musikalische Akzente so sensibel reagiert.“<sup>663</sup>

In einem Brief an Emma Lambotte schreibt er einige Tage nach dem Empfang des Harmoniums:

„[...] die Musik ist eher als die Malerei die Gefährtin des zurückgezogenen Mannes, eine angenehme Gefährtin, die keine Mühe erfordert, einem zu gefallen. Die Malerei, ernster, erfordert tiefe Versunkenheit, sie ist oft rebellisch und fordert angestrengte und entmutigende Arbeit, bevor sie einem Befriedigung verschafft.“<sup>664</sup>

Er sieht die Musik also als weitere künstlerische Ausdrucksmöglichkeit, die weniger Anstrengungen als die Malerei bedarf, sicherlich auch, da sie nicht seine eigentliche Profession ist und Ensor daher in diesem Bereich wesentlich geringere Ansprüche an sich selbst stellt. 1934 betont er in seinem autobiographischen Text *Ma vie en abrégé*, dass die Musik einen gleichberechtigten Platz neben der Malerei einnimmt und sie ihm weniger Sorgen als jene bereitet:

„Die Interessen sind geweckt: Maler und Musiker bekämpfen sich im Takt, größte Freude, Dame Musik schenkt mir ein Lächeln und die *Liebestonleitern* betonen meine seltenen Freuden.“<sup>665</sup>

Positive Resonanz auf seine Improvisationen und Kompositionen im Bereich der Musik erfüllt Ensor mit Stolz. Auf seiner Rede zum Bankett, das die Zeitschrift *La Flandre Littéraire* 1922 für ihn ausrichtet, nennt er einige bekannte Namen, mit denen er seine Musik in Verbindung bringt:

„Van Offel liege ich am Herzen, Wappers würdigt mich als Komponist, Auguste de Bock und Brusselmans loben meine Musik, Paul Gilson verachtet sie auch nicht und mein Ballett amüsiert die Russen.“<sup>666</sup>

Ein Jahr später sorgt sich Ensor, wie er Franck schreibt, um die Orchestrierung seiner Ballett-Pantomime durch Michel Brusselmans:

---

<sup>661</sup> James Ensor, Brief an Eugène Demolder vom 20.3.1904, in: *Lettres* 1999a, S. 117. Zum Phänomen der Synästhesie vgl. Julia Simner und Edward M. Hubbard (Hg.): *The Oxford handbook of synesthesia*, Oxford 2013.

<sup>662</sup> James Ensor, Brief an Flor Alpaerts vom 27.3.1930, in: *Lettres* 1999a, S. 23. Zur James-Ensor-Suite vgl. Godelieve Spiessens: *De James-Ensorsuite van Flor Alpaerts*, in: *Vlaanderen* 35, 1986, H. 2, S. 127-129.

<sup>663</sup> James Ensor, Brief an Flor Alpaerts vom 27.3.1930, in: *Lettres* 1999a, S. 24.

<sup>664</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 27.3.1906, in: *Lettres* 1999b, S. 96.

<sup>665</sup> James Ensor: *Ma vie en abrégé* (1934), in: *Écrits* 1999, S. 17.

<sup>666</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 123. Für den belgischen Schriftsteller Horace van Offel fertigte Ensor 1935 eine Buchillustration an. August de Boeck war ein belgischer Komponist, Organist und Musikpädagoge. 1922 war er Direktor des Konservatoriums in Mecheln. Er war eng mit dem Komponisten Paul Gilson befreundet und von ihm beeinflusst. Beide verbanden in ihren Kompositionen Einflüsse Wagners mit der zeitgenössischen russischen Musik. Gilson schrieb 1930 in der Zeitschrift *La Revue Musicale Belge* einen Artikel über Ensor. Der belgische Komponist Michel Brusselmans orchestrierte Ensors Ballett-Pantomime.

„Ärgerlicherweise hat Brusselmans meine Musik von 1913 nicht zur Gänze berücksichtigt. Er fand sie zu fortschrittlich und wollte sie dem Zeitgeschmack anpassen. Hätte er das Ballett so wiedergegeben, wie ich es spiele, besäße die Musik noch eine recht moderne Note, da mir ein Musiker sagte, sie enthielte Schätze, die eines Du Bussy [Debussy] würdig wären. Das ist betrüblich, aber die Orchesterfassung klingt immer noch gut und der Zeitgeschmack interessiert mich nicht.“<sup>667</sup>

Die bislang bekannten Einschätzungen der Qualität von Ensors musikalischen Errungenschaften seitens der Zeitgenossen und der Ensor-Forschung divergieren. Der mit Émile Verhaeren befreundete Stefan Zweig, der bei seinem Besuch in Ostende kurz vor Ausbruch der Ersten Weltkriegs wohl Umgang mit Flamen aus Ostende und Umgebung hatte, die Ensor allem Anschein nach nicht wohlgesonnen waren, schreibt 1948 im Rückblick:

„Wir hatten den Nachmittag bei James Ensor verbracht, dem größten modernen Maler Belgiens, einem sehr sonderbaren, einsiedlerischen und verschlossenen Mann, der viel stolzer war auf die kleinen schlechten Polkas und Walzer, die er für Militärkapellen komponierte, als auf seine phantastischen, in schimmernden Farben entworfenen Gemälde.“<sup>668</sup>

Für Franz Hellens hingegen ist Ensors Musik Teil seiner Kunst:

„Car Ensor, artiste complète, était musicien autant que peintre et poète. J'ajouterais acteur et metteur en scène, tirant les ficelles de ses marionnettes vivantes.“<sup>669</sup>

Wangermée führt einige zeitgenössische Reaktionen auf Ensors musikalische Improvisationen und Werke an, wobei er einräumt, dass es sich hauptsächlich um unkritische Bewunderer seiner Malerei und/oder Laien im Bereich der Musik handelt, die sich über die Musik äußern.<sup>670</sup> Blanche Rousseau versucht in der *La Plume*-Sonderausgabe, ihre Eindrücke von Ensors musikalischen Improvisationen während ihrer Kindheit in Worte zu fassen, die ihr nach wie vor „le frisson du génie“ gäben:

„L'étrange musique ... ne ressemblait à aucune autre. Elle était sourde et voilée, – rapide comme un soufflé, aussi légère – ou bruyante soudain, dure, heurtée, diabolique... Les sons couraient, agiles, ailés, s'égouttaient en jet d'eau ou s'écroulaient à terre avec des grimaces et des contorsions. C'étaient pour moi, petite fille, des troupes d'anges et de démons tournoyant entre ciel et terre, des chutes et des essors, et les merveilleuses ascensions d'un mélange bizarre de figures dont prédominaient tour à tour les unes sublimes, ou les autres, grimaçantes et horribles.“<sup>671</sup>

Der belgische Schriftsteller Franz Ansel schätzt Ensors Musik hoch ein und versucht 1912, deren Wesen zu erfassen:

„[...] et c'était un fouillis de notes, un déluge d'arpèges et de gammes, un sabbat de bémols ivres, chevauchant des dièses fous, un enchevêtrement de fugues, de chromatismes, de contrepoints à faire pâlir d'envie jalouse Paganini et Liszt lui-même!“<sup>672</sup>

Problematisch ist, dass viele Autoren Bezug auf Ensors Malerei nehmen, wenn sie versuchen, seiner Musik Herr zu werden – so auch Luc und Paul Haesaerts, die angesichts einer musikalischen Improvisation Ensors von „schrillen Gelben, düsteren Rots, redseligen Grüns und paradisischen Rosas“ sprechen.<sup>673</sup> Godelieve Spiessens bemerkt, dass Ensors Improvisationen musikalisch innovativer und moderner gewesen wären als seine Kompositionen.<sup>674</sup> Abschließend

---

<sup>667</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 16.6.1923, in: *Lettres* 1999a, S. 318, Übersetzung: Tricot 2009, S. 179.

<sup>668</sup> Zweig 1948, S. 297f.

<sup>669</sup> Franz Hellens: *Ensor en son temps*, Ostende 1970, S. 12, zit. nach: *Lettres* 1999b, Anm. 1, S. 95.

<sup>670</sup> Vgl. Wangermée 1999b, S. 230.

<sup>671</sup> Blanche Rousseau: *James Ensor intime*, in: *Ensor* 1899, S. 26-28, zit. nach: ebd., S. 228.

<sup>672</sup> Franz Ansel: *James Ensor, pianiste*, in: *La Métropole* vom 25.12.1912, zit. nach: ebd.

<sup>673</sup> Luc und Paul Haesaerts: *Flandre – L'impressionisme* (1930), S. 214, zit. nach: Wangermée 1999b, S. 229.

<sup>674</sup> Vgl. Spiessens 1985, S. 70.

lässt sich festhalten, dass Ensors musikalische Kompositionen sowohl in der zeitgenössischen Musikszene eine – wenn auch kleine – Rolle spielten und vor allem einen Platz in seinem Kunstschaffen einnehmen. Mögliche Interferenzen zwischen seiner Musik und Malerei harren der Analyse – es liegt immerhin im Bereich des Möglichen, dass die vertiefte Beschäftigung mit Musik Anteil hat an den Veränderungen in Kolorit, Duktus und Komposition im Spätwerk.

## 2.8 Ensor und die Politik

Eine Frage blieb in der Forschung bisher weitgehend ungestellt: Wie „politisch“ war James Ensor? Ob sich die Frage bei einer umfassenden Untersuchung der Werke eines jeden Künstlers stellt, sei dahingestellt. Aber bei Ensor, der während beider Weltkriege die besetzte heimatische Küstenstadt nicht verlässt, ist man doch neugierig. Bisher wurde nur bemerkt, dass die Weltkriege in Leben und Werk keine Rolle spielten. Kongruiert dies mit Ensors bissigen politischen Satiren des späten 19. Jahrhunderts? Die Frage nach seiner Stellung zu politischen Themen ist nicht unwichtig; denn der Vergleich seiner Werke aus der mittleren und der späten Schaffensphase legt die Vermutung nahe, dass er seine Kunst im 20. Jahrhundert politisch entschärft.<sup>675</sup> In Ensors Leben und Kunst lassen sich grundsätzlich verschiedene Arten der politischen Partizipation beobachten. In seinem dunkeltonigen realistischen Frühwerk reizen den Maler typische Figuren der Landbevölkerung (Ruderer, Lampenjungen, Wilderer, Näherinnen, Trinker). Ensor beobachtet diese Figuren in seinen Bildern jedoch nicht mit einem kritischen, sondern einem neugierigen Blick, sodass sich derartige Werke als frühe Anzeichen für sein späteres Interesse am Phantastischen und entpolitisierten Grotesken interpretieren lassen und nicht primär, wie oftmals angenommen, als sozialkritische Kommentare. Im Umfeld der Familie Rousseau war Ensor mit sozialistischen und anarchistischen Ideen in Kontakt gekommen. Diese sozialen Verbindungen beeinflussen seine Bildthemen, und von den Mitgliedern der XX ist Ensor der heftigste Kritiker der belgischen Politik, sozialer Missstände und Ungerechtigkeiten in der Justiz. Seine Zeit bei Les XX vermittelt ihm ein Bild von der Kunst, das dieser eine gesellschaftsverändernde Wirkung zuschreibt.<sup>676</sup> Im Rückblick bezeichnet sich der 65-jährige Ensor als „Revolutionär“ und „kampflustigen Regierungskritiker“.<sup>677</sup> 1885 entstehen seine Zeichnungen *Visionen*, die zahlreiche politische Anspielungen enthalten.<sup>678</sup> Bekannt sind auch die politischen Karikaturen – als „Protest gegen die Welt des Schönen, Sinnvollen und Geordneten“<sup>679</sup> – wie beispielsweise *Doktrinäre Speisung* und *Belgien im 19. Jahrhundert* von 1889.<sup>680</sup> Dazu kommen gesellschaftskritische humorvolle Arbeiten wie *Das Strandbad in Ostende* (**Abb. 105**) oder die satirische Auseinandersetzung mit bestimmten Professionen wie in *Die guten Richter* von 1891, *Die schlechten*

---

<sup>675</sup> Zu den politischen Umständen und der Einordnung von Ensors politischem Engagement vgl. John Devos: *België in de XIXe eeuw. Ensor en het progressisme*, in: Kat. Ausst. Ostende 1985, S. 43-46, der nach Bildthemen vorgeht.

<sup>676</sup> Edmond Picard meinte 1884: „Es gibt verschiedene Stufen des Schönen; die Kunst, die dazu bestimmt ist, zu bezaubern, nimmt einen wichtigen Platz ein; doch die größte Kunst ist diejenige, die als Ziel die Menschlichkeit hat, die soziale Kunst.“ (Edmond Picard: *Conférences artistiques*, in: *L'Art Moderne*, Ausgabe 6 vom 17.2.1884, Brüssel, S. 53, zit. nach: Taevernier 1999, S. 15.)

<sup>677</sup> James Ensor: *Discours pour la réception à l'Académie Royale de Belgique* (1925), in: *Écrits* 1999, S. 20. Fast wortgleich in: James Ensor: *Discours prononcé au banquet Ensor offert par les peintres d'Anvers* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 157.

<sup>678</sup> „Das Bild [*Lebendig und strahlend. Der Einzug Christi in Jerusalem*], das Christus als Prototyp des sozialen Reformators inmitten einer aufgebrachtten Masse zeigt, nimmt Bezug auf die schweren Streiks, die den Süden des Landes in jenem Jahr erschütterten sowie auf die Haltung der Intelligenzia gegenüber der Arbeiterschaft. Die Botschaften auf Fahnen und Transparenten geben in knapper Form die neuen Ideen wieder, die hinter den Ereignissen der achtziger Jahre stehen. Neben seinem Detailreichtum ist dies in gewisser Weise auch ein sozio-politisches Manifest.“ (Taevernier 1999, S. 15.)

<sup>679</sup> Hofmann 2007, S. 31.

<sup>680</sup> Als Ensor 1929 zum Baron ernannt wird, zerstört er alle ihm zugänglichen Exemplare der Radierung *Doktrinäre Speisung*.



*Ärzte* und *Die Gendarmen* von 1892. Ensor schreckt ab Mitte der 1880er Jahre nicht an heftiger Kritik am König, an der Regierung, der Kirche, der Armee, ebenso wie der Bourgeoisie und dem Proletariat, an Kunstkritikern und seinen Kollegen aus der Kunstszene, und mit einer guten Portion Ironie an seiner eigenen Person zurück – keiner ist vor Pinsel und Radiernadel sicher. Derlei Werke sind jedoch weniger als politisches Engagement denn als zynische und spöttische Kommentare einzustufen. Ein ernsthafter Wille zur Veränderung kann nicht festgestellt werden.<sup>681</sup>

Im 20. Jahrhundert ist eine Abwendung von politischen Themen in Ensors Kunst zu beobachten und die Art der Partizipation ändert sich. Weisen ab den späten 1880er Jahren einige Arbeiten eine politische Ikonographie auf, wird im Verlauf des 20. Jahrhunderts der Künstler selbst aktiv. Besonders nach dem Ersten Weltkrieg setzt sich Ensor vermehrt für ökologische, kulturelle und ethische Anliegen auf lokaler Ebene ein. Dazu gehören die Erhaltung der Hafengebäude und der Dünen in Ostende, der Kampf gegen den Abriss der kleinen Kirche in Mariakerke bei Ostende und sein Engagement gegen Tierversuche und Tierquälerei, wobei Ensor sich nun hauptsächlich im Medium der Literatur äußert. Erfolgreich ist sein Projekt, die kleine Dorfkirche Unsere-Liebe-Frau-in-den-Dünen in Mariakerke vor ihrem ab 1894 geplanten Abriss zu bewahren.<sup>682</sup> Erfolglos blieb sein Engagement gegen die Zerstörung der Dünen an der belgischen Nordseeküste durch Bewaldung und Bebauung.<sup>683</sup> Ensor ist zudem ein vehementer Kritiker des Umbaus historischer Altstädte im „modernen“ Stil. Angesichts der wirtschaftlichen Situation des Strandbads und Kurorts Ostende als beliebtem Ziel für in- und ausländische Touristen und der damit verbundenen Bebauung der Dünen und Strandboulevards mit Hotelhochhäusern verwundert diese Einstellung nicht.<sup>684</sup> Gegen das Projekt der Zerstörung der Ostender Hafengebäude sucht er sich ein weiteres Mittel und setzt 1922 eine Petition auf, für die er um Unterzeichner wirbt.<sup>685</sup>

---

<sup>681</sup> Auch Pfeiffer zufolge ist Ensors Auseinandersetzung mit sozialen Fragen wenig vom Glauben an einen Gesellschaftswandel getragen, da er politischen Versprechungen gegenüber zu misstrauisch, individualistisch, distanziert und skeptisch sei. (Vgl. Pfeiffer 2005, S. 39.)

<sup>682</sup> Die Kirche wurde 1905 restauriert. Ensor wurde auf eigenen Wunsch hin auf dem dortigen Friedhof begraben.

<sup>683</sup> In seinem erstmals 1926 veröffentlichten Text *Les dunes* argumentiert er für den Erhalt mit der Schönheit und Eleganz der Dünen: „Man muss die Königlichkeit ihrer eleganten Linien lieben, das venushafte Goldblond ihrer Hügel; liebliche Jungfräulichkeiten, durchwaschen von den Fluten.“ (James Ensor: *Les dunes*, *Écrits* 1999, S. 241.) 1930 schreibt er in einem Brief an einen Anwalt des Brüsseler Appellationsgerichts: „Sie fragten mich nach einer Sache, die uns beiden am Herz liegt. Es stimmt. Ich habe erfahren, dass man die herrlichen Dünen in Nieuport zerstört, ganz zu schweigen von den bereits zerstörten und von der Zerstörung bedrohten Dünen in Oostduinkerke, Coxyde, La Panne usw. Es ist eine Schande! Diese Vandalen wissen nicht, wie sehr die Besucher die Dünen lieben. Die unberührte Düne ist das wundervollste Refugium, das man sich vorstellen kann. Diese monotonen, überlaufenen und brennend heißen Deiche sind eine Ermüdung. In Bredene erhält man die Dünen, dieses so kostbare Gut, das die ruhigen Ebenen Flanderns mit den unruhigen, tiefen Ebenen des Meeres verbindet. Wie in Bredene müssen die so wohltuenden und erholsamen Dünen erhalten und unbebaut bleiben. Leider besetzen egoistische Spekulanten und gierige Profiteure die Dünen und beuten sie gnadenlos aus. Das ist das Ende dieser wundervollen Dünen.“ (James Ensor, Brief an Auguste Joye vom 14.2.1930, in: *Lettres* 1999a, S. 455, Übersetzung: Tricot 2009, S. 191.)

<sup>684</sup> Er bezieht sich mit folgendem Ausruf auf Architektursünden in Ostende: „Oh! Schöne Modernität, welch Verbrechen man in deinem Namen verübt!“ (James Ensor: *Discours prononcé à Ostende au banquet Claude Bernières, Prix Verhaeren* 1923 (1923), in: *Écrits* 1974, S. 88.) Sein Feindbild sind Architekten und Ingenieure: „[...] und ich rufe endgültig und aus vollen Lungen: Nieder! mit den Vandalen! Nieder! mit den Ingenieuren, die in ihren Kämmerlein arbeiten! Nieder! Nieder!! Mit den Zerstörern der größten Schönheiten in unserem Flandern!“ (Ebd., S. 89.) 1932 kritisiert er die Profession erneut: „Unverschämte Architekten, ihr nehmt uns unsere Himmel; unsere schönen Himmel, das ganze Blau unserer Himmel!“ (James Ensor: *Sur la crise de la peinture* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 104.) Aus diesem Grund bezeichnet Ensor die Architektur als „achte Todsünde“: „Und ich sage wieder: Es lebe der Tanz, die vierte göttliche Tugend! Nieder mit der Architektur, der achten Todsünde!“ (James Ensor: *Discours à l'occasion de la représentation de mon ballet La Gamme d'Amour* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 68.)

<sup>685</sup> 1936 findet sich die Bemerkung, er habe eintausendfünfhundert Unterzeichner gefunden. (Vgl. James Ensor: *Aux défenseurs des sites, aux confrères amis* (1936), *Écrits* 1999, S. 237.) Die Hafengebäude sollten zugeschüttet werden, um sie mit kleinen Gärten oder Parks zu ersetzen. Vergleicht man den heutigen Stadtplan mit einer Version der Jahrhundertwende, fällt auf, dass sich die Hafensituation in Ostende nicht verändert hat – die Petition ist also erfolgreich. Auch in diesem Fall argumentiert Ensor mit der Schönheit: „Ostende, Lieblingstochter der Muttergöttinnen des Meeres,

Besonders energisch kritisiert Ensor in seinen Schriften und Reden ab den 1920er Jahren die Vivisektion.<sup>686</sup> Seine Argumentation deckt mehrere Ebenen ab. Zum einen appelliert er an das Verhältnis des Menschen zu seinem Haustier.<sup>687</sup> Desweiteren führt er einen persönlichen Motivationsmangel beim Malen auf die Tierquälerei zurück.<sup>688</sup> Ensor geht in seiner Kritik so weit, dass er die Naturwissenschaften generell aburteilt, weil er erkannt, dass das späte 19. Jahrhundert ein Vormarsch der Vernunft und der positivistischen Wissenschaften ist, gegen die Emotion und Irrationalität als Erkenntnismöglichkeiten keine Chance haben.<sup>689</sup> Beim Thema Tierschutz fallen Kunst und Aktivismus zusammen: 1925 malt Ensor die erste, 1929-30 die zweite Version der *Widerwärtigen Vivisekteure*.<sup>690</sup> Im April 1926 wird er ins Ehrenkomitee der Ligue Internationale Antivivisectionniste und im Oktober 1926 ins Ehrenkomitee des Congrès International pour la Protection des Animaux in Brüssel aufgenommen. Im November 1929 ist Ensor Mitbegründer der spendenfinanzierten Tierschutzorganisation La Croix Bleue du Littoral.<sup>691</sup> Diese vehemente Form der Kritik und sein aktives Engagement unterscheiden sich von Ensors Umgang mit politischen Themen im späten 19. Jahrhundert. Der junge Ensor thematisierte die gesellschaftsrelevanten Themen seiner Zeit, die eng mit der Politik verknüpft waren – das Anti-Establishment war ein gangbarer Weg. Ab seinem Kampf für den Erhalt der Kirche in Mariakerke verändert er durch sein Eingreifen Lebenswelt und Umwelt, und ist zu einem Teil für das heutige Erscheinungsbild Ostendes verantwortlich, wofür ihm nicht primär seine Kunst, sondern sein Status als inzwischen berühmter Künstler als Mittel dient. Baudelaires

---

Ostende, Ihre größten Schönheiten sind gefährdet, Ihre edlen Hafenbecken sind in Gefahr.“ (James Ensor: *Préface à un catalogue* (1936), in: *Écrits* 1974, S. 201.) Ensor meint, dass die Hafenbecken für Besucher eine pittoreske Wirkung hätten und charakteristisch für Ostende wären. Eine Tirade gegen die Zerstörung der Ostender Hafenbecken ist auch der zweiseitige Text *Les Bassins*, der erstmals in *Pourquoi Pas?* am 13.2.1925 erschien. Tricot erwähnt im Zusammenhang mit den lebenslangen Bemühungen um die Kirche in Mariakerke auch, dass Ensor mehrere Petitionen verfasst hat. (Vgl. Tricot 2009, S. 114.) In einem Brief schreibt Ensor: „Zur Kirche in Mariakerke habe ich zahlreiche Zuschriften erhalten, bitten Sie auch Vandevelde [Henry van de Velde] und weitere Freunde darum.“ (James Ensor, Brief an August Vermeyley vom 3.9.1894, in: *Lettres* 1999a, 771f., Übersetzung: Tricot 2009, S. 114.)

<sup>686</sup> 1922 informiert Ensor das Publikum in einer Bankettrede erstmals umfassend über Tierversuche. 1923 schickt er eine von der Ligue Antivivisectionniste herausgegebene Postkarte an seinen Freund André de Ridder. 1925 geht er in seiner Rede auf dem Abschiedsbankett für Karel van de Woestijne erneut auf die Vivisektion ein. 1924 wird der erste Gesetzesentwurf zum Tierschutz im belgischen Senat diskutiert, und im März 1929 wird das Tierschutzgesetz schließlich verabschiedet. (Vgl. Florizoone 1994 S. 18f.) In zahlreichen Texten nennt Ensor zur Unterstützung seine berühmten Mitstreiter in dieser Sache: Pierre Loti, Richard Wagner, Edmond Picard, Maurice Maeterlinck und Emile Claus. (Vgl. u.a. James Ensor: *Discours au Kursaal d’Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 181.)

<sup>687</sup> „Und vor allem quält man unseren lebenswertesten Freund, den Hund, ... mit dem sehr unbestimmten Ziel, Krankheiten zu bekämpfen, die wir mit unserer maßlosen Gefräßigkeit, unseren Lastern, unserer Verderbtheit, unseren Ausschweifungen, unseren Todsünden verschuldet haben.“ (James Ensor, zit. nach: Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 303.) An Henry van de Velde schreibt Ensor 1924: „Jawohl, ich bin ein Freund der Tiere, unserer Brüder [...]“ (James Ensor, Brief an Henry van de Velde vom 19.12.1924, in: *Lettres* 1999a, S. 686f., Übersetzung: Tricot 2009, S. 180.) Ensor und seine Mutter hielten etwa zwischen 1885 und 1890 zwei Möpse als Haustiere.

<sup>688</sup> „Ah! Was für eine Unruhe für mich [die Vivisektion], und ich musste davon ablassen, das schöne Land hier zu malen, so fein gestimmt von heller Zärtlichkeit. Ja, die Grausamkeiten hier haben meiner Kunst sehr geschadet und oft meine Lust am Malen, meine Lebensfreude, gelähmt.“ (James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 120. Fast wortgleich: James Ensor: *Discours au Kursaal d’Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 182.)

<sup>689</sup> „Wir müssen vor allem die infamen Doktrinen Descartes’ verwerfen, Doktrinen, die im Namen der reinen Vernunft das menschliche Herz sterilisieren wollen. Die Vivisektion ist die Schande unserer Epoche. Man muss sie aufhalten oder beseitigen und alle Mittel werden dafür recht sein.“ (James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 120. Fast wortgleich: James Ensor: *Discours au Kursaal d’Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 181.)

<sup>690</sup> XT 529, XT 605.

<sup>691</sup> Vgl. Florizoone 1994 S. 18f. In der zweimal wöchentlich erscheinenden Zeitung *La Saison d’Ostende et du Littoral* (Ausgabe vom 30.8.1931, S. 2) wird Ensor unter den vergangenen Spendern mit einem Betrag von einhundert Francs aufgelistet. (S. auch *L’Echo d’Ostende et du Littoral* vom 29.8.1931, S. 1.) 1930 und 1935 ist er stellvertretender Vorsitzender der Organisation. (Vgl. Florizoone 1994 S. 19.) 1937 ist Ensor einer der Vizepräsidenten. (Vgl. *Le Littoral* vom 16.10.1937, S. 1.) Am 12.10.1939 tritt er aus der Organisation aus. (Vgl. Florizoone 1994 S. 19.) Am 19. Mai 1931 richtet er gemeinsam mit Van Zuylen eine Konferenz zum Thema Tierschutz in der Galerie Studio aus.

Negativbeschreibung des Künstlers, der „sehr wenig oder überhaupt gar nicht in der moralischen und politischen Welt“ lebt, trifft auf Ensor nicht zu. Eher ist er der Figur des Künstlergenies nah verwandten Kategorie des „Mannes von Welt“ zugehörig, die Baudelaire ebenfalls in *Das Schöne, die Mode und das Glück* von 1863 einführt: „dem geistvollen Bürger des Universums“.<sup>692</sup>

---

<sup>692</sup> Baudelaire 1863, S. 13.



### 3. Liebesgärten und Nymphenbilder

#### 3.1 Liebesgärten: Begriff und konstitutive Merkmale

Dieses Kapitel widmet sich den zwei zentralen Werkgruppen in Ensors Spätwerk, die den Schwerpunkt der nachfolgenden Kapitel bilden: Liebesgärten und Nymphenbilder. Die Bezeichnung einer ganzen Werkgruppe als „Liebesgärten“ hat durchaus Berechtigung, doch da die meisten Kunsthistoriker diese Werke nicht eigens untersucht haben, gibt es bisher keine begriffliche Einigkeit. Legrand fasst 1993 in ihrer Studie über Ensors Spätwerk Liebesgärten und Tänzerinnenbilder unter dem Oberbegriff der „Comédies-ballets“ zusammen, Hostyn bezeichnet solche Werke in einer kleinteiligen Gliederung von Ensors Œuvre als „Tanz, Ballett“ und „Galante Liebesabenteuer“, Verhaeren spricht bei den Liebesgärten von „Fêtes galantes“ und Tricot von „Liebesgärten“. Dass die Bezeichnung „Liebesgarten“ mit der Unterkategorie „Tänzerinnenbild“ sinnvoll ist, werden nicht zuletzt Klassifikation und Deskription zeigen. Ensor verwendet ähnliche Begrifflichkeiten. 1922 bezeichnet er sich selbst als „Maler fahler Liebesgärten“:

„Vielleicht hättet ihr meine gefälligen Ballette geliebt, meine rosa Rosen, meine leuchtenden Himmel und die blauen oder elfenbeinernen Türme meiner seltsamen Städte. Der Maler farbenprächtiger Muscheln und fahler Liebesgärten bedankt sich bei euch, er ist jung, er liebt euch [...]“<sup>693</sup>

1925 zählt er verschiedene Gattungen und Bildthemen auf, darunter „bestäubte Liebesgärten“.<sup>694</sup> 1927 verwendet Ensor den Begriff „Liebesgarten“ als Oberbegriff einer Werkgruppe.<sup>695</sup> Er gibt seinen Werken häufig Titel, die teilweise später, beispielsweise für Ausstellungen, geändert werden, wobei die Bildtitel allgemein über die Jahre hinweg länger und kreativer, und durch das Niederschreiben auf dem Bildträger zugleich weniger wandelbar werden. Ensor übernimmt auch einige wenige Bildtitel von Watteau, dem wichtigsten Vorbild der Liebesgärten, wobei die vage-deskriptiven Titel von dessen Bildern erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts entstanden waren. Ottomeyer macht die Feststellung, dass sich Kunsthistoriker bei der Titelfindung altmeisterlicher Gemälde, die im Grunde die Bestimmung des Sujets meint, häufig schwer tun.<sup>696</sup> Bei Watteau jedoch, der keine eindeutigen Bildthemen und Situationen darstellt, und in der Folge bei Ensor, der die unspezifischen Titel des 19. Jahrhunderts gern einsetzt, sind diese vagen Bezeichnungen sinnvoll.

Über die Jahre öffnet Ensor das Bildthema des Liebesgartens und entwickelt daraus das Tänzerinnenbild im Außenraum. Der Unterschied zum Liebesgarten besteht hauptsächlich in den Bildfiguren. Die Popularität des Balletts als Vergnügung für Adel und gehobenes Bürgertum sank während der Französischen Revolution und wurde im 19. Jahrhundert wiederbelebt. Unter dem Einfluss der Romantiker entwickelte sich die Kunstform in den 1840er Jahren weiter – neu waren die heute bekannte Figur der Ballerina, die Technik der Spitzenschuhe und das Tutu.<sup>697</sup> Ensors

---

<sup>693</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 129, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 338.

<sup>694</sup> „Mein feinfühliges, wallendes Temperament eines Anglo-Belgiers warf mich vom einen zum anderen Pol der Kunst. Expressive Masken, majestätische Rochen, bestäubte Liebesgärten, entstellte Seeleute, leuchtende und gleißende Interieurs [...] tauchten damals meine Malerei in ein wundersames Feuer.“ (James Ensor: *Discours pour la réception à l'Académie Royale de Belgique* (1925), in: *Écrits* 1999, S. 20, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 188.)

<sup>695</sup> „Die Besucher lassen mir eine Atempause und ich beende *einen* Liebesgarten [XT 555].“ (James Ensor, Brief an Albert Croquez vom 1.10.1927, in: *Lettres* 1999a, S. 57. (Hervorhebung d. Verf.))

<sup>696</sup> Als Beispiel führt er klar identifizierbare Bankettszenen an, die als *Lustige Gesellschaft im Garten* oder *Gesellschaft im Freien* titulierte werden. (Vgl. Ottomeyer 2000, S. 11.)

<sup>697</sup> Vgl. Kat. Ausst. Brüssel 1987, S. 45 und Thomas 2010, S. 35. Das romantische Ballett „portrayed an Arcadian world of idealized rural communities and exotic places. Its subjects enabled audiences to escape their bourgeois urban culture, and

Interesse am Thema der Tänzerin verrät eine Reihe der weiter unten besprochenen Pseudo-Monotypien, die er unter dem Obertitel *Les Opalines. Entwurf für ein charmantes Ballett* auf dem Salon von L'Art contemporain zeigt, der vom 7. März bis 5. April 1914 in Antwerpen stattfindet: *Graziles Ballett, Rosa Tänzerin, In Blumen verwandelte Ballerinas, Tanz auf der Lichtung, Verneigung der Hampelmänner vor Cydalise* und *Clownerien*.<sup>698</sup> 1929 beantwortet Ensor postalisch einige Fragen seines Freundes De Ridder:

„Ich habe mehrere Sujets behandelt: Tänze, Ballette, Ballerinas in Malerei und Zeichnung.“<sup>699</sup>

Dass Ensor den Tanz als Kunst- und Ausdrucksform schätzt, bezeugt eine Aussage in Zusammenhang mit seiner Ballett-Pantomime:

„Und ich sage wieder: Es lebe der Tanz, die vierte göttliche Tugend!“<sup>700</sup>

Im Folgenden sollen die konstitutiven Merkmale des Bildtypus „Liebesgarten“ bestimmt werden. Die Bilder dieser Werkgruppe weisen Analogien in Kompositionsschema, Kolorit und Figurentypen auf. Im ersten Liebesgarten von 1888 werden alle vier Bildecken von dunklen Farbflächen ausgefüllt, bei denen es sich unten um Waldflächen und oben um Baumkronen handelt, die als Rahmen für die Figurenszenerie fungieren. Das Prinzip der Rahmung behält Ensor für die Gruppe der Liebesgärten bei. Bei manchen von Watteaus Parkfesten findet sich eine vergleichbare Rahmung der Szenerie durch Bäume, beispielsweise in den Bildern *Die Unterhaltung* und *Die Perspektive*.<sup>701</sup> In Ensors Liebesgärten gibt es zunächst, wie bei Watteau, galante Gestalten des 17. Jahrhunderts und aus der Commedia dell'Arte, die mit Figuren unterschiedlicher gesellschaftlicher Klassen wie Dorf- und Edelleuten ergänzt werden.<sup>702</sup>

Erweitert wird diese Reihe von Karnevalsfiguren, später von Tänzerinnen und Nymphen.

Neben den Bildfiguren wird die Kulisse der Liebesgärten für ihre Interpretation relevant sein. Die Ansiedlung der Werkgruppe im Garten respektive einer semi-kultivierten Naturkulisse ordnet sie zunächst der Gattung der Landschaftsmalerei zu. Gemalte Landschaften sind, so naturalistisch sie zunächst scheinen mögen, immer ausschnitthaft und konstruiert, sind „Produkt einer Bewusstseinsleistung“ und „topographisch gestaltete Ideen.“<sup>703</sup> Auch ist eine Kunst-Landschaft „stets ein gesellschaftliches Produkt, an dem sich sowohl das jeweilige Selbstverständnis der Gesellschaft widerspiegelt als auch Flucht aus und Kritik an der Realität in gleicher Weise festmachen lässt.“<sup>704</sup> Im Symbolismus wurde die Landschaft „auch als psychologisches Korrelat

---

it responded to a fashionable obsession with the irrational, especially with the supernatural world and its dangerous and erotic undercurrents. Ballet's fascination with the otherworldly and the exotic continued in what might be described as post-Romantic ballet throughout the century in Europe.“ (Pritchard 2010, S. 50.)

<sup>698</sup> Vgl. Tricot 2009, S. 169.

<sup>699</sup> James Ensor, Brief an André De Ridder vom 9.3.1929, in: *Lettres* 1999a, S. 201.

<sup>700</sup> James Ensor: *Discours à l'occasion de la représentation de mon ballet La Gamme d'Amour* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 68.

<sup>701</sup> Ein anderer, der diese Art der Bildkomposition in kreativer Weise umänderte, war der Komponist August Strindberg. In seinen Gemälden *Das Wunderland* von 1894 und *Inferno* von 1901 rahmt dichtes Laubwerk von oben und den Rändern – im *Wunderland* ist der untere Teil, der im *Inferno* ein Wiesenstück ist, ebenfalls von Holz und Blumen überwuchert – eine menschenleere Lichtung. Es ist gewissermaßen ein Liebesgarten ohne Figuren. *Inferno*, das nach einer fünfjährigen Malpause entstand, deutet Rapetti als Negation jeglichen irdischen Glückes. (Vgl. Rapetti 2005, S. 283f.) Ensor kennt Strindbergs Werke wahrscheinlich nicht, die 1892 in Ausstellungen in Stockholm und Lund, 1893 in Turku, 1894 in Göteborg und nach 1900 im Intimate Theater gezeigt wurden, das Strindberg in Stockholm gründete. (Vgl. Rapetti 2005, Anm. 37, S. 311.)

<sup>702</sup> Vgl. Roland-Michel 1984, S. 195f. Eine solche Vermischung verschiedener Bildfiguren weist beispielsweise das Berliner Kythera-Bild auf, wo zugleich Edelmänner, feine Damen und andere Paare eher dörflicher Herkunft zu finden sind. Watteaus Bühnenfiguren sind solche des Stegreiftheaters, Singspieltänzer, musizierende Bühnen-Bauern, Götter und Göttinnen, wie sie in den komödiantischen Parodien vorkommen, sowie Bühnenprinz, Heroine und Soubrette. (Vgl. Boerlin-Brodbeck 1973, S. 230.)

<sup>703</sup> Kupfer 1996, S. 178 und 182.

<sup>704</sup> Dankl 2003, S. 17.

für Stimmung angesehen“ und die Natur zum „Spiegelbild der Seele.“<sup>705</sup> Parallelen gibt es zwischen Garten und Karneval. Es sind beides Orte, die eine Auszeit vom Alltag bieten, an denen Konventionen vergessen werden und die für Seitensprünge genutzt, im Fall des Gartens sogar eigens konzipiert wurden.<sup>706</sup>

Der Liebesgarten spielte eine wichtige Rolle in der künstlerischen Gartenrezeption, und so kann der Garten allgemein als Metapher für Liebe gedeutet werden.<sup>707</sup> Gärten sind bei Ensor nicht mit typischer Liebesgartensymbolik ausgestattet, vielmehr sind sie bühnenartige Kulissen, denen erst die Figuren einen Sinn geben. Schmückende Statuen und Architektur sind nicht zu entdecken – außer in wenigen Priapus-Werken – und auch die naturnahe Gartengestaltung des 19. Jahrhunderts mit Felsen, markanten Bäumen und Gewässern spiegelt sich hier nicht. Zwischen 1888 und 1890 wurden in Ostende der Parc Léopold und der Parc Marie-Henriette im Stil der englischen Romantik angelegt, und in Brüssel besuchte Ensor den hügeligen Parc Léopold und den Wald Groenendal.<sup>708</sup> Ensors Liebesgärten zeigen weder eine explizit kultivierte noch eine naturbelassene Natur, sondern bestehen aus Komposition und Farbe.<sup>709</sup>

### 3.2 Mythos Liebesgarten – Entwicklung und Variationen einer Ikonographie

Bevor der Liebesgarten im Folgenden in kunsthistorische Bildtraditionen und Positionen eingeordnet werden kann, muss eine kurze historisch-intellektuelle Standortbestimmung des Themas erfolgen: Der Liebesgarten ist eines der Bildthemen, in denen ein ursprünglicher anthropologischer Zustand reflektiert wird, der mit Glücksvorstellungen und Einheitsgedanken zusammenhängt. Kulturell und kunsthistorisch existieren zahlreiche solcher vergangenen mythischen, realen oder utopischen Orte: Goldenes Zeitalter, Arkadien, *locus amoenus*, Kythera, Venusgarten, Hesperidengärten, Paradies, Garten Eden, Liebesgarten und *hortus conclusus*. Gemeinsamkeiten sind (Sinnen-)Freude, Harmonie, Einheit aller Dinge, häufig ein Zustand der Zeitlosigkeit, die Ansiedelung in einer Naturkulisse und oftmals eine Wasserquelle. *Ex negativo* sind diesen Topoi die Abgrenzung gegen äußere Gefahren und die Abwesenheit von „Arbeit, Einsamkeit, Verzweiflung, Mißgunst, Krankheit und Tod, Sünde und Verbrechen sowie alles was von den menschlichen Sinnen als häßlich oder grob empfunden werden könnte“ gemein.<sup>710</sup> Entstehungsgrund war häufig die eskapistische Tendenz einer Epoche. Die genannten Vorstellungen haben ihre Ursprünge in Antike und Orient. Ovid verbindet in den *Metamorphosen* die Mythen von ewiger Jugend und ewigem Frühling und datiert das diese Vorstellungen vereinigende Goldene Zeitalter an den Anfang aller Zeiten.<sup>711</sup> Jean-Auguste-Dominique Ingres greift in seinem späten Wandbild *Das Goldene Zeitalter* von 1862, das als Auftragsarbeit für das Schloss Dampierre über mehrere Jahrzehnte entstand, diese große Menschheitsvision wieder auf. Das Bildthema nutzt der Klassizist auch zum formalästhetischen Zweck, „die Idealität der

---

<sup>705</sup> Storch 2003, S. 93.

<sup>706</sup> Vgl. auch Niedermeier 1995, S. 155.

<sup>707</sup> Vgl. dazu Wages 1997.

<sup>708</sup> Vgl. auch Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 124 und 137. 1928 schreibt Ensor über Parks: „Die wirklich schönen Parks nehmen vorlieb mit der Einfachheit und der Schönheit des Ortes und die Harmonie der Linien richtet sich noch vornehmer an den Geist und ans Herz.“ (James Ensor: *Le Parc unique*, in: Le Carillon, Ostende, 10.3.1928, zit. nach: Kat. Ausst. Brüssel 1990, S. 200.)

<sup>709</sup> Ebenso wenig gewachsen wie die stilisierten Bäume an den Bildrändern sind seine Blumen, die jedoch eine Rolle in den angedeuteten Bildhandlungen der Liebesgärten spielen. Middendorf konstatiert: „Im Garten der Gefühle wachsen Blumen, im Garten der Lüste wächst Obst.“ (Middendorf 2000, S. 41.)

<sup>710</sup> Wiewelhove 2000, S. 5.

<sup>711</sup> Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, I, 89-112 und Impelluso 2006, S. 344.

gestalteten Form zu vergegenwärtigen.<sup>712</sup> Utopische Ideale verbildlichten im 19. Jahrhundert beispielsweise auch deutschsprachige Künstler wie Feuerbach, Marées und Böcklin.

Auch das pastorale Land Arkadien kommt aus der antiken Vorstellungswelt, wobei es aufgrund seines Ursprungsortes in der Dichtung sowie der Existenz des Todes eine Sonderstellung einnimmt. Arkadien, dem Petra Maisak einen „fragilen Reiz“ attestiert, bleibt weltgeschichtlich-chronologisch unbestimmt, und ist stattdessen durch Traum und Phantasie jederzeit abrufbar.<sup>713</sup>

Der *locus amoenus*, der liebliche Ort, stammt aus der antiken rhetorischen Tradition und kann durch verschiedene konstitutive Merkmale angedeutet oder konkret verbildlicht werden.<sup>714</sup> Er wurde von der altfranzösischen in die mittelhochdeutsche Literatur übertragen und im 18. Jahrhundert reanimiert. Kythera galt in der antiken Mythologie als die Insel der Liebesgöttin Venus (und ebenso der Venusgarten evoziert deren Anwesenheit und damit ein Liebesambiente), wobei die spezifische rinascimentale Liebessemantik Kytheras vor allem auf Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* von 1499 zurückgeht.<sup>715</sup> Die Gärten der Hesperiden entstammen der griechischen Vorstellungswelt und sind den Göttern vorbehalten, wobei dies nicht die einzigen Göttergärten waren.<sup>716</sup> Die biblischen kamen wiederum von altorientalischen Vorstellungen, wie beispielsweise der Garten Eden.<sup>717</sup> Niedermeier stellt fest, dass alle drei monotheistischen Weltreligionen „die Verheißungen von einer idealen Welt, die durch die Schuld der Menschen verlorengegangen ist, in Gartenbilder gefasst [haben], die mehr oder weniger den im Orient ursprünglich beheimateten Gartenanlagen entliehen wurden.“<sup>718</sup> Thematisiert wird hier die Vorstellung von der Unsterblichkeit des Menschen, außerdem die direkte Verbindung des Menschen zu Gott.<sup>719</sup> Charakteristisch für das Paradies, das vom griechischen *parádeisos* für Tierpark stammt, ist das Vorkommen von Tieren aller Spezies in friedlichem Zusammenleben mit den Menschen.

In der Kunst des Mittelalters entstanden die neuen Topoi Liebesgarten und *hortus conclusus*, die von der Minnedichtung ausgehend von der höfischen Kultur adaptiert wurden.<sup>720</sup> Besonders im Mittelalter, aber auch in barocken niederländischen Genre-Darstellungen, waren Werke dieser Thematik aber nicht auf den Genuss des Betrachters ausgelegt, sondern enthielten im Gegenteil moralische Anweisungen, die den Bildsinn oftmals in sein Gegenteil verkehrten.<sup>721</sup> Dies gilt *cum grano salis* auch für spätere profane Darstellungstraditionen wie galante Feste, Bauernfeste oder ähnliches, die auf solche Darstellungstraditionen zurückgehen. Im 19. Jahrhundert wurden wieder mythologische Topoi, beispielsweise das Goldene Zeitalter – von Ingres – und die Hesperidengärten – von Hans von Marées und Edward Burne-Jones – bemüht, und freilich gehört auch der Orientalismus mit seinen erotischen Phantasien in diese Kategorie der Suche nach dem besseren Eigenen im Fremden. Nicht nur von Malerei und Literatur wurden alternative Realitäten, „künstliche Paradiese“, aufgezeigt oder angestrebt: John Frederick Logan bezeichnete

---

<sup>712</sup> Fleckner 2007, S. 104. Vgl. auch Hofmann 1991, S. 232f.

<sup>713</sup> Vgl. Petra Maisak, in: Fiedler/Maisak 1992, S. 157ff.

<sup>714</sup> Vgl. ebd., S. 158f. und Niedermeier 1995, S. 77.

<sup>715</sup> Zur utopistischen Bedeutung Kytheras in der Frühen Neuzeit vgl. allgemein Dickhaut 2012, hier S. 14.

<sup>716</sup> „In den Gärten des Okeanos sah man die Wolken mit Nymphen tanzen, den Garten oder Hain der Hera am Vorgebirge Lacinium bei Kroton soll die Nereide Thetis mit Weißpappeln bepflanzt haben.“ (Niedermeier 1995, S. 31.)

<sup>717</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>718</sup> Ebd., S. 23f.

<sup>719</sup> Vgl. auch Impelluso 2006, S. 297.

<sup>720</sup> Vgl. dazu Niedermeier 1995, S. 77.

<sup>721</sup> „Im Falle der Festgesellschaften im Freien findet man etwa Genusssucht, Prasserei, Verschwendung und Sittenverfall angeprangert. Es wird auf die Nichtigkeit der gegenständlichen Schönheit, auf die Vergänglichkeit allen irdischen Glücks, so auch auf die Flüchtigkeit der Liebe hingewiesen.“ (Wiewelhoeve 2000, S. 6.)



das 19. Jahrhundert als „das Zeitalter des Rausches.“<sup>722</sup> Der Drogenrausch, induziert vor allem durch Haschisch oder Opium, wurde wiederum von Kunst und Literatur reflektiert.<sup>723</sup>

Ausgangspunkt für die abendländische Tradition der Darstellungen von Gesellschaften im Freien waren zunächst die spätmittelalterlichen Liebesgärten.<sup>724</sup> Hieronymus Bosch entwickelte in seinem *Garten der Lüste* um 1500 die ohnehin nicht prude Motivik der spätgotischen Liebesgärten weiter, wobei die Rolle des Humors hier nicht zu unterschätzen ist. Männer fassen an Brüste und Scham der Damen, es herrschen „Friede und Egalität“ und „kein verliebter Mann wird abgewiesen, niemand schämt sich seiner Nacktheit.“<sup>725</sup> Im 16. Jahrhundert ragen vor allem die Kirmessen und Bauernfeste Pieter Breughels d.Ä. heraus, die von Jan Breughel d.Ä. aufgegriffen und modifiziert werden.<sup>726</sup> Jan Breughel zeigt beispielsweise in seinem *Dorffest* von 1612 nicht ein ausschweifendes Treiben wie sein Vater, sondern die Fröhlichkeit einer Freizeitgesellschaft *avant la lettre*, und mischt Bauern mit vornehmen Städtern.<sup>727</sup>

Auch die Venus-Bilder aus den Planetenkinderserien in Kupferstichen des 16. Jahrhunderts hängen mit der Liebesgarten-Ikonographie zusammen und werden hier mit der Mythologie verschmolzen. Das demonstriert Harmen Jansz. Mullers *Venus*-Kupferstich nach Maarten van Heemskerck, in dem die Liebesgöttin in einem kleinen

„von Tauben gezogene[n] Wagen über einen ihr gewidmeten Garten hinweg[fährt]. Galante Paare geben sich den unterschiedlichen Arten der Liebe und des Genusses hin, es wird musiziert, man singt und tanzt, trinkt und tafelt. Links lieblosen sich Paare ungeniert in einem Teich.“<sup>728</sup>

In der italienischen Renaissancemalerei ist vor allem das *Ländliche Konzert* von Giorgione und/oder Tizian von circa 1510 zu nennen.<sup>729</sup> Den Titel erhielt das Bild erst im 19. Jahrhundert; in der Sammlung Ludwigs XIV. war es als „une pastorale“ aufgeführt, was auf den literarischen Kontext anspielt.<sup>730</sup> Die Bezeichnung als „Fête champêtre“ entwickelte sich im Laufe des Jahrhunderts weiter und etablierte sich als Bildgattung, der auch die Fête galante untergeordnet wurde.<sup>731</sup> Das Werk, das eine musizierende Gesellschaft im Freien zeigt, die sich aus zwei gekleideten Männern und zwei Frauenakten sowie im Hintergrund einem Hirten zusammensetzt, kann vielleicht auch als früher Vorläufer der Vermischung von Figurentypen in einer Außenraumdarstellung in der Malerei gelten. Im 19. Jahrhundert wollte Manets *Frühstück im*

---

<sup>722</sup> Vgl. Kupfer 1996, S. 25.

<sup>723</sup> Huysmans geht in seiner „Dekadenz-Bibel“ *Gegen den Strich* noch einen Schritt weiter, und „das auf die Spitze getriebene Künstlertum Des Esseintes‘ stellt somit den Versuch dar, die in der Vergangenheit häufig aufgesuchten künstlichen Paradiese des Opium- und Haschischrauchens durch ein dauerhaftes Universum der Künstlichkeit zu ersetzen, in dem ihm jeder Gegenstand seiner Wahrnehmung zum Rauschmittel wird.“ (Ebd., S. 47.) Vgl. auch Kap. 9.4.

<sup>724</sup> Vgl. Dekiert 2000, S. 20.

<sup>725</sup> Pokorny 2010, S. 27. „An vielen Stellen bezweckten seine Motive zweifellos ein Lachen über den absurden oder obszönen Witz der Drolerie, ein befreiendes Lachen, das gemeinsam mit der Schaulust die allgemeine Furcht vor dem Zorn Gottes vergessen ließ.“ (Ebd.)

<sup>726</sup> Die Festforschung etablierte sich erst in den 1970er Jahren, wobei Jacob Burkhardt schon 1859 feststellte, dass die Festformen der Renaissance einen Schlüssel zum Verständnis für die zeitgenössische Kunst und Kultur böten. (Vgl. Spagnolo-Stiff 2000, Anm. 2, S. 35.) Beiträge zu den Thema sind u.a. Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München 1989 und Spagnolo-Stiff 2000.

<sup>727</sup> Abb. in Kat. Ausst. München 2013, Nr. 62.

<sup>728</sup> Kat. Ausst. Stuttgart 1997, S. 82. Abb. in ebd., Nr. 16.3. Die unter dem Stern der Venus Geborenen sind auch in Jan Saenredams Kupferstich nach Hendrick Goltzius von 1569 vor der Liebe nicht gefeit: „Von Amor begleitet steht *Venus*, die ‚Mutter der Liebe‘ anmutig in idyllischer Landschaft. Sie entflammt, symbolisiert durch das brennende Herz, die ‚Liebesqualen der um sie versammelten jungen Leute‘, die diesen in unterschiedlichen Arten nachgeben: man tanzt, macht Musik und kommt einander körperlich näher. [...] Bereits die Kinder, die zu Füßen der Statue Krocket und im Hintergrund Fußball spielen, stehen unter dem Einfluss der *Venus*: kindliches Spiel als Übung zu den ‚praeludia amoris‘.“ (Ebd., S. 89.)

<sup>729</sup> Vgl. zu dem Werk u.a. Clark 1958, S. 125f. und Belting 2001, S. 46f.

<sup>730</sup> Vgl. Herzog 2000, S. 70. Die zahlreichen Deutungen werden zusammengefasst bei Christian Hornig: *Giorgiones Spätwerk*, München 1987, S. 216-219.

<sup>731</sup> Vgl. Herzog 2000, S. 69f.

*Grünen* von 1863 Assoziationen an das berühmte Werk wecken. Der Maler modernisiert dort die Bildtradition des Liebesgartens, indem er kunsthistorische Bezüge zu Giorgione – den Clark als Erfinder des Aktes ausmacht –, Tizian und auch Raffael herstellt, und zugleich über die Kunst der eigenen Zeit reflektiert.<sup>732</sup>

In der niederländischen Barockmalerei des frühen 17. Jahrhunderts sind es vor allem die *Buijtenpartijen*, die die Liebesgarten-Ikonographie fortentwickeln.<sup>733</sup> Der zeitgenössische Terminus bezieht sich auf die Darstellung einer Gruppe von jungen, modisch gekleideten Leuten im Freien oder auf offenen Terrassen, meist um eine Tafel gruppiert, die speist, tanzt und musiziert.<sup>734</sup> Die *Buijtenpartijen* haben mit anderen Bankettdarstellungen, beispielsweise von Adriaen van de Venne und Adam van Breen gemein, dass musiziert wird und sich Männer und Frauen zu Liebespaaren vereinen. Die *Buijtenpartij* beschränkte sich auf die Haarlemer Malerei der Jahre 1610 bis 1630, vertreten durch Esaias van de Velde, Willem Buytewech und Dirck Hals, wobei der Flame David Vinckboons die wesentlichen Anregungen lieferte. Vinckboons entwickelte den Bildtypus, indem er die fröhliche Gesellschaft aus einer größeren Gesamtkomposition in Vogelperspektive herauslöst und in Nahaufnahme wiedergibt. Van de Velde, der möglicherweise bei Vinckboons lernte, reduziert die Motive weiter und kombiniert das Hauptmotiv mit verschiedenen Schauplätzen wie Waldlichtungen, Gartenterrassen und umschlossenen Gärten. Es stellt sich hier wie generell in der niederländischen Genremalerei die Frage, ob es sich um naturgetreue Schilderungen handelt oder die Maler moralisierende Intentionen hatten, die durch eine symbolische Bildsprache an den Betrachter vermittelt werden. Dekiert kommt zu dem Schluss, dass in den *Buijtenpartijen* des Barock, der grundsätzlich zwischen „Hedonismus und frommer Religiosität, Lebensbejahung und Sinnenskepsis“ oszillierte, beides eine Rolle spielt.<sup>735</sup> Die Figuren und Handlungen entstammen der Beobachtung, die Naturkulisse und Architekturszenarien der Imagination.

Ein wichtiger Schritt hin zu Ensors Liebesgärten aus dem 19. und 20. Jahrhundert sind Rubens' Werke, vor allem das *Venusfest* und der *Liebesgarten* (**Abb. 80**), der seinen Titel erst Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt.<sup>736</sup> Rubens' Vorbild für diese Werke war hauptsächlich Tizian, der ihm durch heute verschollene Kopien Anthonis van Dycks bekannt war.<sup>737</sup> Bezüglich der Vermischung von Figurentypen im Bild war Rubens sowohl für Ensor als auch für Watteau das wichtigste Vorbild. Im *Venusfest* werden Sterbliche und mythische Figuren zusammengeführt. Bildfiguren sind Faune, Satyrn, Nymphen, Frauen, geflügelte Erosen und ungeflügelte Menschenkinder. In Rubens' Gemälde beobachtet Mittig eine orgiastische Verehrung der Venusfigur und eine sogar sexuelle Verbindung mythischer und realer Wesen.<sup>738</sup> Auch in seiner Kopie der *Liebesgötter* Tizians

---

<sup>732</sup> Vgl. Clark 1958, S. 119. Vgl. zur Déjeuner-Malerei Beatrix Ahrens: *Die Déjeuner-Malerei von Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir. Untersuchung zur Darstellung von Mahlzeiten in der Zeit des französischen Impressionismus.* (Univ. Diss. Hamburg 2008)

<sup>733</sup> Vgl. im Folgenden Dekiert 2000, S. 15-19. Vgl. auch Ottomeyer 2000, S. 10f.

<sup>734</sup> Der ergänzende Bildtypus fröhlicher Gesellschaften in Innenräumen waren *Gezelschapjes* und *Tafereeltjes*. Der übergreifende Begriff der Genremalerei wurde erst von Diderot im 18. Jahrhundert eingeführt. (Vgl. Dekiert 2000, S. 15 und Anm. 1, S. 15.)

<sup>735</sup> Niedermeier 1995, S. 114.

<sup>736</sup> Vgl. zu Rubens' *Liebesgarten* Kap. 5.2 und Annegret Glang-Süberkrüb: *Der Liebesgarten. Eine Untersuchung über die Bedeutung der Konfiguration für das Bildthema im Spätwerk des Peter Paul Rubens*, Bern/Frankfurt a.M. 1974. (Univ. Diss. Kiel 1974) Zur Bildrezeption vgl. ebd. S. 81-114. Im 17. Jahrhundert gab es u.a. folgende Titel: *Conversatie à la mode*, *Conversatie van joffrs*, *Un festejo de campo* und *Le jardin de Venus*. (Vgl. Herzog 2000, S. 72.)

<sup>737</sup> Vgl. Hubala 1992, S. 51. Das Motiv des *Venusfests*, das 1630 begonnen wurde und unvollendet blieb, basiert auf Philostrats Beschreibung des Gemäldes *Liebesgötter* aus einer neapolitanischen Pinakothek des 3. Jahrhunderts sowie auf Tizians gleichnamigem Gemälde. (Vgl. Mittig 1985, S. 59, Hubala 1992, S. 51 und Niedermeier 1995, S. 51.) Auf Jakob Burckhardt machte 1928 das *Venusfest* „den Eindruck eines sehr freien Weiterphantasierens an jenem Kinderfest Tizians [*Liebesgötter*].“ (Jakob Burckhardt: *Erinnerungen aus Rubens*, Stuttgart 1928, S. 55, zit. nach: Hubala 1992, S. 54.)

<sup>738</sup> Vgl. Mittig 1985, S. 59. Vgl. auch Niedermeier 1995, S. 51 und Healy 2000, S. 127. Das Ritual des Venusfests beinhaltet ein Weihrauchopfer vor einer Venusstatue und deren Waschung, und geht auf antike Fruchtbarkeitsmythen zurück.

entwickelte Rubens das Bildthema „in Richtung auf die gemeinsame, festliche Vergesellschaftung von mythischem und irdisch-historischem Personal“ weiter.<sup>739</sup>

In einer direkten Traditionslinie mit Rubens steht trotz aller stilistischen und motivischen Neuerungen in Malerei und Zeichnung Watteau.<sup>740</sup> Fast alle Bildthemen, die Eingang in dessen Werk fanden, sind in der holländisch-flämischen Kunst um die Wende zum 17. Jahrhundert vorgebildet, so auch das Bauerngenre in seiner Erweiterung zu großen Dorffesten mit Tanz und galanter Staffage.<sup>741</sup> Ensors Liebesgärten stehen in der Tradition der *Fêtes galantes*. Der Begriff des galanten Festes bezeichnet die Majorität von Watteaus Schaffen und zugleich einen wichtigen Teil der französischen und europäischen Malerei des 18. Jahrhunderts.<sup>742</sup> Der Großteil der insgesamt um die fünfzig galanten Feste entstand zwischen 1714 und 1717, also vor Watteaus Akademieaufnahme mit der *Einschiffung nach Kytbera* 1717 (**Abb. 11**). Roland-Michel definiert die galanten Feste treffend als „Zusammenkünfte von Männern und Frauen, die zumeist ausgesucht gekleidet sind und einander in einer Landschafts- oder eine Architekturszenerie von prachtvoller Unwirklichkeit den Hof machen, miteinander tanzen, musizieren oder plaudern.“<sup>743</sup> Im Grunde unterscheidet sich diese Definition nicht wesentlich von Max Lehrs' Beschreibung des *Kleinen und Großen Liebesgartens* des niederländischen Kupferstechers Meister der Liebesgärten:

„Passavant hat ihm seinen Namen nach zwei Stichen gegeben, welche, dem Geschmack der Zeit entsprechend, Gärten darstellen, in denen jugendliche Liebespaare, zu heiterem Lebensgenuss vereint, sich bei Lautenspiel und vollem Becher einem idyllischen, durch nichts gestörten Dasein überlassen. Die Liebesgärten können als Nachklang jener von den Dichtern des Mittelalters gepriesenen Minnehöfe gelten, und der niederländische Künstler umgibt sie noch mit dem idealen Hauch eines irdischen Paradieses, der in den späteren deutschen Darstellungen, besonders beim Meister E S in unflätige Derbheit umschlug und durch die Einführung unanständiger Narren einen satyrischen Beigeschmack erhielt, der dem Urbild durchaus fremd war.“<sup>744</sup>

Ein zentraler Unterschied zu Watteau sind unter anderem die Kostüme seiner Figuren, die an das 17. Jahrhundert und das Theater erinnern. Auf ein und demselben Gemälde begegnen einander zeitgenössisch gekleidete Modefiguren, Figuren der französischen und italienischen Komödie und auch Figuren unterschiedlicher gesellschaftlicher Klassen wie Dorf- und Edelleute.<sup>745</sup> Auf den Bildern Watteaus sind in der Regel mehrere Paare dargestellt, die in verschiedene Arten von zaghaften Liebesspielchen verwickelt sind. Die Paare sind zum Teil allein und musizieren, flirten oder drücken ihre Zuneigung durch Mimik und Gestik aus. Zuweilen wird durch eine unbekümmerte Menge von Umherstehenden die Intimität zwischen Zweien betont, beispielsweise in der *Tonleiter der Liebe*. Was genau sich zwischen den Paaren abspielt, bleibt im Ungewissen.<sup>746</sup> In den *Fêtes galantes* zeigt der Maler Handlungen in feinen psychologischen Abstufungen, oder reiht einzelne Geschehensfragmente aneinander.<sup>747</sup> Zeitlich laufen die Geschehnisse parallel ab, und oft stellt Watteau mit seinen Figurengruppen eine Handlung in

---

<sup>739</sup> Hubala 1992, S. 54f.

<sup>740</sup> Vgl. im Folgenden auch Dinter 2010.

<sup>741</sup> Vgl. Boerlin-Brodbeck 1973, S. 100f.

<sup>742</sup> Vgl. Roland-Michel 1984, S. 194. Entgegen der bisherigen Annahme, dass für Watteaus Parkszenen anlässlich seiner Aufnahme von der Pariser Académie des Beaux-Arts am 28.8.1717 der Gattungsbegriff der „Fêtes galantes“ eingeführt wurde, konnte Christian Michel nachweisen, dass Watteau als Historienmaler aufgenommen wurde, da er ein „brevet de peintre généraliste“ erhielt. (Vgl. Christian Michel: *Les Fêtes galantes. Peintures de genre ou peintures d'histoire*, in: François Moureau und Margaret Morgan Grasselli (Hg.): *Antoine Watteau (1684-1721). Le peintre, son temps et sa légende*, Paris 1987, S. 111f., Denk 2000, S. 161 und Dickmann 2012, S. 293-300.) Eine Auflistung bildkünstlerischer Darstellungen aus den Themenbereichen Kythera und galantes Fest vom 15. bis zum 18. Jahrhundert findet sich bei Dickmann 2012, S. 473-476.

<sup>743</sup> Roland-Michel 1984, S. 195.

<sup>744</sup> Lehrs 1893, S. 2.

<sup>745</sup> Vgl. Roland-Michel 1984, S. 195f.

<sup>746</sup> Rosenberg nennt Watteau in diesem Sinne einen „painter of the ambiguous“. (Rosenberg 2000, S. 22.)

<sup>747</sup> Vgl. Boerlin-Brodbeck 1973, S. 233.

verschiedenen Entwicklungsstadien dar. Die Figuren gehen keiner Arbeit nach, sondern geben sich alle bloß einem Gefühl hin: der Liebe, die die Menschen vereint. Das 18. Jahrhundert verdankt Watteau eine neue Auffassung der Liebe in der Malerei. Seine Figuren sind charmante Charaktere, die selten große Emotionen zeigen, was zur Betonung ihrer Menschlichkeit beiträgt. Diese Menschlichkeit erkennt auch Roland-Michel, wenn sie sagt:

„[Die Gestalten] schaffen durch ihr bloßes Dasein, die Übereinstimmung, die sie zwischen Konvention und Wahrheit herstellen, eine poetische Atmosphäre, worin die Fiktion zum Alltag und die Wirklichkeit zum Theater wird. Ihre Versammlungen, ihre Feste, ihre Musik und ihre Tänze, die vertrauten Gespräche und Blicke stellen eine Menschlichkeit dar, die zum Ausdruck der Liebe keine Mythologie oder Allegorie braucht.“<sup>748</sup>

Watteaus großes künstlerisches Vorbild war Rubens, dessen Maria de Medici-Zyklus er im Palais du Luxembourg kopierte, und von dessen Kunst er die Aufhebung der Trennung von Zeichnung und Farbe lernte.<sup>749</sup> Watteau kopierte Rubens-Motive, machte jedoch, analog zu Ensor, keinen direkten Gebrauch von diesen Motiven in seiner Malerei, wobei der Typus der eleganten Frau in den *Fêtes galantes* und auch seine erweiterte Ausdrucksskala von Rubens' Kunst geprägt sind.<sup>750</sup> Watteau ging ähnlich mit dem Vorbild Rubens um wie Ensor mit dem Vorbild Watteau – in der Pariser *Einschiffung nach Kythera* ist kein direktes Rubens-Zitat zu finden, sie ist aber nichtsdestotrotz ohne das Studium des *Liebesgartens* kaum denkbar. Vergleicht man beispielsweise die Dimension der Zeitlichkeit in den beiden Bildern, so lässt sich feststellen, dass so etwas wie ein zeitlicher Ablauf innerhalb des Bildgeschehens – dasselbe Paar in verschiedenen, fortgeschrittenen Zuständen ihrer Beziehung –, aber zugleich eine Unbestimmbarkeit und Überzeitlichkeit besteht. Otto von Simson bezeichnet die *Einschiffung nach Kythera* gar als Beweis dafür, dass Watteau der Einzige gewesen sei, der den *Liebesgarten* verstanden habe.<sup>751</sup> Zwar kann Watteau das Original nicht gekannt haben, wohl aber eine der gemalten Kopien in Paris oder eine druckgraphische Reproduktion.<sup>752</sup>

Die Kunst Watteaus, der keine Schüler im engeren Wortsinn hatte und nicht lehrte, beeinflusste Dichter und Musiker, die Welt des Theaters und der Mode, und natürlich die französische und europäische Malerei – seine Kunst bildet die Grundlage des Rokoko.<sup>753</sup> Watteaus Nachleben war vor allem durch das von ihm neu geschaffene Genre der galanten Feste bestimmt, und sein eigener Name wurde zum Gattungsbegriff.<sup>754</sup> Nach 1760 waren bis zu einer Nachlassversteigerung Jean de Julliennes, der die Kupferstiche nach den Gemälden Watteaus verlegte, in Frankreich keine Gemälde Watteaus mehr verfügbar, woraufhin die Euphorie für den

---

<sup>748</sup> Roland-Michel 1984, S. 359.

<sup>749</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>750</sup> Vgl. Kat. Ausst. New York 1988, S. 143.

<sup>751</sup> Vgl. Von Simson 1983, S. 19. Zwar ist Tardieus nachträglicher Titel *Embarquement pour Cythère* falsch, aber er ist nicht durch einen genau treffenden zu ersetzen. Jeder Versuch der Definition des Werkes durch einen inhaltlichen Titel schränkt das Werk ein. In diesem Sinne meint Helmut Börsch-Supan: „So ist auch jede Beschreibung und jeder Deutungsversuch des Bildes ein Umkreisen seines Ideenkernes, das zu keinem Ende führt.“ (Börsch-Supan 1983, S. 25.) Michael Levey ist der erste, der von einer Rückkehr von Kythera spricht. Von Hermann Bauer wird diese Interpretation 1966 angezweifelt. Er ist der Meinung, dass Zeit *keine* Rolle spielt, dass die Pilger weder ankommen, noch abfahren. Er interpretiert Ankunft und Aufbruch als zwei Erscheinungsformen desselben Themas, demjenigen der galanten Poesie. (Vgl. auch Boerlin-Brodbeck 1973, S. 191.) Die Titel von Watteaus Zeichnungen und Gemälden gehen, nebenbei bemerkt, auf Julliennes Sammelwerk zurück und es ist unwahrscheinlich, dass Watteau sie zuvor selbst so benannt hatte. (Vgl. Roland-Michel 1984, S. 93.)

<sup>752</sup> Vgl. Herzog 2000, S. 79. Der Großteil der zahlreichen Kopien nach dem *Liebesgarten* beruht auf dem Holzschnitt von Jegher oder dem Kupferstich von Clouwet. (Vgl. Von Simson 1983, S. 19.)

<sup>753</sup> Der Terminus „Rokoko“ wurde nicht vor 1789 erfunden und war nicht vor 1830 im Sprachgebrauch gefestigt. Er tauchte in Frankreich zur Zeit des Klassizismus auf und war pejorativ gemeint. (Vgl. Warncke 1995, S. 20.) Zu seiner Zeit war das Rokoko bekannt als *le style rocaille*, *le style moderne* oder *le goût nouveau*. (Vgl. Hyde 2008, S. 13.)

<sup>754</sup> Vgl. Roland-Michel 1984, S. 342ff. Watteaus Name diente zur Beschreibung von Kunstwerken, so findet sich 1740 bei dem Maler Desrais die Aufzählung „Andachtsbilder, Watteaus, Landschaften, Porträts“. Gemeint waren mit den „Watteaus“ wohl galante Feste in der Nachfolge Watteaus.

Künstler zunächst nachließ.<sup>755</sup> Der Grund, wieso gerade Watteau für Ensor interessant ist, lässt sich *ex negativo* an der nachfolgenden Rokoko-Malerei verdeutlichen, die Watteaus Motive banalisierte. Die Figuren verloren ihre emotionale Komplexität und Watteausche Szenen wurden anekdotenhaft. Auch die Kleidermode in der Malerei erfuhr Veränderungen, indem sie dem Zeitgeschmack angepasst und Theaterkostüme seltener wurden.<sup>756</sup>

Hatte Ludwig XIV. sein Leben zum öffentlichen Ereignis gemacht, so folgte nach seinem Ableben und mit der Thronbesteigung Ludwigs XV. ein Rückzug ins Private. In stilistischer Hinsicht gingen damit eine Abkehr von Illusionismus, Bewegungsreichtum, starker Farbigkeit und dem Hang zum Gesamtkunstwerk einher. Die Kunst des Rokoko, das zeitlich zwischen 1710 und 1760 mit Ausklängen bis ans Jahrhundertende einzuordnen ist und das sich durch asymmetrische und gewellte Formen, fließende Weinranken, Blumen und andere florale und vegetative Elemente sowie Muscheln und Steinmuscheln auszeichnet, kultivierte eine subtile Lebensführung unter Betonung des Privatlebens, was galante Umgangsformen und eine vornehme Sinnlichkeit mit sich brachte. Daher wurden intime und erotische Themen beliebte Bildmotive. Die Billigung als offizieller Kunststil erfuhr das Rokoko im Jahr 1738 durch den neuen Monarchen, indem dieser durch die Umgestaltung seiner Umgebung eigene Präferenzen durchsetzte.<sup>757</sup> Mit dem Ende der Watteau-Euphorie nach 1760 begann auch die Abkehr von der Kunst des Rokoko sowie deren negative Bewertung. Eine erste „Wiedergeburt“ erlebte das Rokoko während der restaurierten Bourbonen-Monarchie unter Ludwig XVIII. zwischen 1814 und 1830.<sup>758</sup> Der „*goût du 18<sup>e</sup> siècle*“ war auch eine Reaktion auf den Klassizismus, dessen strenger Formen man überdrüssig war. In Paris wurden wieder Reifrock und Korsett anstelle von antikisierenden Gewändern getragen.<sup>759</sup> Vor allem in der Möbelkunst, im Kunstgewerbe und der Mode orientierte man sich am Stil der Régence und am *Louis XV*, da zunächst das Geld fehlte, Architektur und Inneneinrichtungen einer Rundumerneuerung zu unterziehen.<sup>760</sup>

Auch die romantische Bewegung wandte sich der vergangenen Epoche zu und fand einen Vorläufer in Watteau. Ein aufschlussreiches, jedoch kurzes Kapitel der Watteau-Entdeckung des 19. Jahrhunderts ist die *Bohème Galante* (auch *Bohème du Doyenné*).<sup>761</sup> Ein weiteres und

---

<sup>755</sup> Zur Watteau- und Rokokorezeption im 18. und 19. Jahrhundert vgl. ausführlich Dinter 2010.

<sup>756</sup> Vgl. Roland-Michel 1984, S. 346.

<sup>757</sup> Vgl. Hunter-Stiebel 2008, S. 73. Nur die Protektion eines namhaften Förderers konnte in jener Zeit aus einer künstlerischen Laune einen allgemein akzeptierten Stil werden lassen. (Vgl. Coffin 2008, S. 103.)

<sup>758</sup> Die Exilanten der Französischen Revolution kehrten in ihre Heimat zurück und versuchten, ihren Status unter anderem durch das Sammeln von französischer Kunst wiederzuerlangen. (Vgl. Wassermann Beirao 1995, S. 80 und Warncke 1995, S. 32.) Neuere Aristokraten und wohlhabende ambitionierte Angehörige der Bourgeoisie unterstützten zeitgenössische Künstler, die den Rokostil imitierten, und sammelten Rokokokunst, um ihre neue Stellung in der Gesellschaft zu legitimieren und zu festigen. (Vgl. Hyde 2008, S. 17.)

<sup>759</sup> Vgl. Warncke 1995, S. 32f.

<sup>760</sup> Vgl. Wassermann Beirao 1995, S. 80.

<sup>761</sup> Ende des Jahres 1834 zog Gérard de Nerval, einer der wichtigsten Vertreter dieser romantischen Bewegung, der zu jener Zeit hauptsächlich durch seine Faust-Übersetzungen bekannt war, aber auch einen bedeutenden Beitrag zur Watteau-Rezeption leistete, gemeinsam mit dem Künstler Camille Rogier und dem Dichter, Romancier und Kunstkritiker Arsène Houssaye in ein heruntergekommenes Haus in der nicht minder desolaten Rue du Doyenné. Nachdem auch Théophile Gautier in diese Straße gezogen war, wurde das Viertel zu einem wichtigen Treffpunkt der Pariser Künstler, Dichter und Schauspieler, welche in diesem Rückzugsort im Zentrum der Kapitale nach dem Vorbild der atmosphärischen Werke von Watteau, Lancret, Boucher und Fragonard den Alltag in ein „Fest der Kunst und Schönheit“ verwandeln wollten. (Vgl. im Folgenden Dieterle 1983, S. 64f. Vgl. zu dem Zirkel auch Warncke 1995, S. 100ff.) Der Salon des Hauses in der Rue du Doyenné war im Stil des *Louis XV* ausgestattet und diente für Festveranstaltungen. Berühmtheit erlangte das dort von Nerval initiierte „Fest der Malerei“, bei dem jeder Gast anstelle des Eintrittsgeldes einen künstlerischen Beitrag zur Wandausstattung des Pompadour-Salons beisteuern sollte. Die zu diesem Anlass entstandenen Bilder zeigen Landschaften, Saufbolde, karnevalistische Gestalten und Masken, die an Callot erinnern. In diesem Kunstraum wurde der Aspekt der Transzendierung der Wirklichkeit, den die beteiligten romantischen Maler bei Watteau verbildlicht sahen, beinahe zur Realität. Bei anderen Gelegenheiten wurden Pantomimen und Theaterstücke aufgeführt; in diesem Rahmen soll auch der Pierrot-Mime Debureau in der Rue du Doyenné aufgetreten sein. Bis das Haus 1835 abgerissen wurde und der

ungleich wichtigeres Element hierfür war die 1831 gegründete Zeitschrift *L'Artiste*, die als das Hauptorgan der Wiederentdeckung Watteaus gelten kann, da dort eine umfangreiche publizistisch-kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Künstler stattfand.<sup>762</sup> Die gänzliche Ausbreitung des Rokoko-Geschmacks im Bürgertum setzte schließlich in der zweiten Phase des Neorokoko etwa ab 1860 ein.<sup>763</sup> Besonders während des Zweiten Kaiserreichs von 1852 bis 1870 nahm das Interesse an der visuellen und materiellen Kultur des 18. Jahrhunderts zu und fand viele Nachahmer.<sup>764</sup> Vor allem in den Porzellanmanufakturen waren Szenen in der Manier Watteaus als Motive für Geschirr und Porzellanfiguren populär und die naturbelassenen Parkanlagen der galanten Feste Watteaus wurden in dichterische Werke einbezogen und fanden zudem in der realen Landschaftsarchitektur ihren Niederschlag.<sup>765</sup>

Zeitgleich mit einer oberflächlichen und unkritischen Rezeption im Bereich des Kunsthandwerks fand eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Kunst des Rokoko im Kreise von bildenden Künstlern, Dichtern und Musikern vor allem aus romantischen und symbolistischen Kreisen statt.<sup>766</sup> Huysmans lässt Des Esseintes in *Gegen den Strich* von 1884 die Rokoko-Affinität seines Zeitalters reflektieren:

„Was er auch tat: das 18. Jahrhundert spukte ihm im Kopf herum. Reifröcke und Falbeln drehten sich vor seinen Augen; Erinnerungen an Venusgestalten von Boucher, die ganz Fleisch waren, kein Knochengerüst besaßen und wie mit rosa Watte ausgestopft schienen [vgl. Abb. 98], bevölkerten die Wände; Erinnerungen an Thémidores Roman, an die köstliche Rosette, die in feuerfarbener Verzweiflung ihren Rock schürzt, verfolgten ihn.“<sup>767</sup>

Entscheidend geprägt wurde die Watteau- und Rokoko-Rezeption des 19. Jahrhunderts von den Brüdern Jules und Edmond de Goncourt.<sup>768</sup> Sie forschten unermüdlich, fanden unbekannt

---

Zirkel sich auflöste, kann er mit seinen Bestrebungen, das Leben als galantes Fest erscheinen zu lassen, als wichtige Phase der romantischen Watteau-Rezeption gelten.

<sup>762</sup> 1835 wurde in der Zeitschrift eine Rehabilitierung Watteaus proklamiert, und in den 1840er Jahren erschienen die bedeutenden Aufsätze über Watteau von Paul Hédouin und Houssaye. 1856 druckte die Zeitschrift die erste Untersuchung der Goncourts über Watteau, *La philosophie de Watteau*, ab. In *L'Artiste* fanden sich mit Stichen, Lithographien und Gedichten außerdem Zeugnisse der gleichzeitigen künstlerisch-literarischen Auseinandersetzung mit Watteau. (Vgl. Dieterle 1983, S. 64.) Unter anderem wurden in *L'Artiste* 1853 *Arlequin et Colombine* vom Watteau-Bewunderer Théodore de Banville und noch später Gedichte aus Verlaines *Galanten Festen* veröffentlicht. Als weitere Zeitschrift, die seit den späten 1850er Jahren Lithographien von Rokokobildern veröffentlichte, ist auch die *Gazette des Beaux-Arts* zu nennen. (Vgl. Warncke 1995, S. 102.)

<sup>763</sup> Vgl. Wassermann Beirao 1995, S. 80.

<sup>764</sup> Vgl. Warncke 1995, S. 99.

<sup>765</sup> Vgl. Wassermann Beirao 1995, S. 82f.

<sup>766</sup> Gautier schrieb 1835 ein Gedicht mit dem Titel *Watteau*, Banville verfasste 1842 Verse mit Anspielungen auf den Künstler und 1861 auf Kythera, Paul Verlaine gab 1869 seine Gedichtsammlung *Fêtes Galantes* heraus. Baudelaire bescheinigte 1846 Watteaus Frauen „Ausgelassenheit und Eleganz“; in seinem Gedicht *Eine Reise nach Kythera* bezog er sich dann auf die Kythera-Reise Nervals, der anstelle einer Venusfigur einen Gehängten auf einem Berg vorfand und daher die Liebesinsel mit dem Tod verband, und 1857 offenbarte das Gedicht *Die Leuchttürme* aus *Die Blumen des Bösen* Watteau als eines der künstlerischen Vorbilder Baudelaires. (Vgl. Dieterle 1983, S. 65f., Kat. Ausst. München 1995, S. 61 und Weiß 1997, S. 126.) Victor Hugo beschäftigte sich in seinem Gedicht *Cérigo* von 1856 mit Kythera und Cerigo – der Name Kytheras während der Herrschaft Italiens über die Insel – und mit dem Gegensatz von Liebe und Tod und rehabilitierte im Gegensatz zu Baudelaire die Liebe. (Vgl. Dieterle 1983, S. 65.) Auch im Bereich der Musik stieß Watteau auf große Resonanz. Die meisten Komponisten, die sich direkt auf ihn bezogen, waren Franzosen, und etwa die Hälfte der Werke entstand zwischen 1880 und 1900. Christine Wassermann Beirao erklärt die Entstehung der Vielzahl von Werken in diesem Zeitraum damit, dass die Suche französischer Künstler nach der eigenen Vergangenheit den Höhepunkt erreicht gehabt hätte und ihre Werke die Ergebnisse dieser Auseinandersetzungen seien. (Vgl. Wassermann Beirao 1995, S. 84.)

<sup>767</sup> Huysmans 1884, S. 141.

<sup>768</sup> Dieterle merkt in seinem Aufsatz über die Watteau-Rezeption in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts an, dass den Goncourts zu Unrecht als eigentümliche Leistung angerechnet werde, Watteau als „Maître dominateur“ des 18. Jahrhunderts dargestellt zu haben. Vielmehr habe ihre große Wirkung an der stilistischen Qualität des lyrisch-enthusiastischen Aufsatzes gelegen, der zu einem „Meilenstein der Rezeptionsgeschichte dieses Malers“ geworden sei. (Vgl. Dieterle 1983, S. 64.) Warncke bezeichnet den Schreibstil der Goncourts als „literarischen Impressionismus“. (Warncke 1995, S. 31.)

Quellen, alte Briefe, Bücher und andere Aufzeichnungen. Sie sammelten Kunstobjekte und Kleider, sowie Gemälde, Drucke und Zeichnungen aus dem 18. Jahrhundert, um sich ein genaues Bild der Zeit machen zu können.<sup>769</sup> In ihrer *Kunst des 18. Jahrhunderts*, die ab 1859 in Einzelleistungen erschien, leiten die Goncourts Watteau mit folgenden Worten ein:

„Der große Dichter des 18. Jahrhunderts ist Watteau. Eine Schöpfung, eine ganz aus seinem Kopf hervorgegangene poetische und traumhafte Schöpfung erfüllt sein Werk mit der Eleganz übernatürlichen Lebens.“<sup>770</sup>

Watteau sei der Urheber einer „leuchtenden Liebesheimat“ gewesen und durch die Poesie würden seine „opernhaften Landschaften“ ins Übernatürliche enthoben.<sup>771</sup> Neben den genuin malerischen Leistungen würdigen sie Charme, Anmut und Grazie in Watteaus Kunst und preisen die Bildthemen Erotik, Verführung, Koketterie und Spiel.<sup>772</sup> Watteau als Person schätzen sie als Bohémien ein, der ungeachtet materieller Werte seine künstlerischen Ideale verfolgt habe, und daher als erster moderner Künstler zu bezeichnen sei.<sup>773</sup>

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts verband sich in Frankreich das allgemeine historische Interesse mit nationalistischen Bestrebungen, und die Rokoko-Begeisterung, die hauptsächlich Watteau galt, erfuhr eine erneute Steigerung.<sup>774</sup> Es muss hier betont werden, dass eine Watteau-Rezeption sich zu allen Zeiten fast ausschließlich auf die galanten Feste, also Liebesgärten, sowie die Commedia dell'Arte-Figuren bezog. Die Wiederentstehung des Jahrmarkttheaters mit den Figuren der Commedia dell'Arte in den 1830er Jahren stand damit in direktem Zusammenhang. Den wichtigsten Beitrag zur Erhaltung und Wiederbelebung des Rokoko leisteten aber die Künstler selbst. Babette Marie Warncke hebt in ihrer Dissertation die Bedeutung der Rokokorezeption für die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert hervor. In einem Exkurs geht die Autorin auf die Rokokorezeption in den wichtigen Kunstzentren Europas ein und kommt zu dem Schluss:

„Die Rokokorezeption der zweiten Jahrhunderthälfte im internationalen Vergleich ist, abgesehen von einigen wenigen überaus populären Wegbereitern, bald kaum noch zu unterscheiden, kaum noch einem bestimmten Ort oder einem charakteristischen Persönlichkeitsstil einzelner Künstler zuzuordnen. Als Modemalerei bediente sie Nostalgie und Sehnsüchte jener Neureichen, die zur eigenen Aufwertung einem scheinbar aristokratischen Geschmack nacheiferten, und kompensierte gleichzeitig das Verlustgefühl eines paradiesischen Zeitalters.“<sup>775</sup>

Warncke weist darauf hin, dass trotz einer breiten Rokokorezeption in der Malerei die wenigsten Künstler „das traumartige Flair jener duftigen Szenen im Sinne Watteaus“ wiedererweckten.<sup>776</sup> Es wird zu zeigen sein, dass Ensor dem Vorbild in dieser Hinsicht näher kam. Weil für ihn im Gegensatz zu denjenigen Künstlern, die sich der allgemeinen Tendenz einer Rokokorezeption im

---

<sup>769</sup> Vgl. Warncke 1995, S. 32. Ihre Bemühungen, diese Epoche neu aufleben zu lassen, waren nicht nur literarischer und historischer Natur, sie wollten gleichermaßen die „goldene Vergangenheit“ ausleben und richteten deshalb ihr Haus in Auteuil bei Paris im Stil des Rokoko ein. (Vgl. Hyde 2008, S. 20.)

<sup>770</sup> Jules und Edmond de Goncourt: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, zit. nach: Dieterle 1983, S. 64. Das Werk, in dem exemplarisch wichtige Rokokomalerei vorgestellt wurden, erschien zwischen 1859 und 1875 in insgesamt zwölf Teilen sowie 1873/74 in Buchform. (Vgl. Warncke 1995, S. 31.)

<sup>771</sup> Vgl. Dieterle 1983, S. 64.

<sup>772</sup> Vgl. Warncke 1995, S. 10f.

<sup>773</sup> Vgl. Weiß 1997, S. 126.

<sup>774</sup> Vgl. Wassermann Beirao 1995, S. 80f.

<sup>775</sup> Warncke 1995, S. 263. Die Autorin macht auch auf die unzureichende Erforschung des Themas aufmerksam. Grund für einen Interessenmangel an der Auseinandersetzung mit dem üppigen Bildmaterial ist die erschwerte Zugänglichkeit der Bilder im Original und deren hauptsächlich Überlieferung in Form von Reproduktionen. Außerdem fällt die Rokokomode durch das kunsthistorische Epochenraster und wird deswegen in den Überblickswerken zu diesen Stilrichtungen meist nicht aufgenommen. Die einschlägige Sekundärliteratur gehe von einer Rokokorezeption überwiegend im Kunstgewerbe des Historismus und der Kleidermode um 1850 aus. (Vgl. ebd., S. 99.)

<sup>776</sup> Ebd., S. 267.

19. Jahrhundert subordinieren lassen, nicht der dekorative Aspekt im Vordergrund stand, und er stilistisch vereinzelt dasteht, lässt sich Ensors Art der Watteau-Rezeption dem europäischen Phänomen der Rokoko-Mode nicht zuordnen.

Einer Anekdote gemäß wurde Watteau auch von französischen Impressionisten hoch geachtet, der zufolge Monet von allen Gemälden im Louvre die *Einschiffung nach Kythera* (**Abb. 11**) am meisten schätzte.<sup>777</sup> Susanne Weiß bringt Monets *Frühstück im Freien* von 1865/66 mit seiner Watteau-Rezeption in Verbindung. Er entmystifiziere mit der modernen Darstellung das Kythera-Motiv und

„zeigt nicht, wie Watteau, den Aufbruch zu einem Traumort, sondern das Verharren an einer angenehmen Stelle im Wald, die dem von den dargestellten Städtern ersehnten Ziel bereits entspricht. Monets Paare unterscheiden sich von Watteaus durch reserviertes, distanzierteres Verhalten, das das Beziehungsgefüge innerhalb der gesamten Gruppe prägt.“<sup>778</sup>

Monet geht in der Auseinandersetzung mit Watteau und mit Manets *Frühstück im Grünen* von 1863 einen anderen Weg als zur gleichen Zeit Cézanne, und degradiert das bedeutungsschwere Sujet zur modernen Picknick-Szene.<sup>779</sup> Kythera wird nicht modernisiert, sondern verliert im *Frühstück im Freien*, so Weiß, den Reiz durch Verwirklichung.<sup>780</sup> Hier wird nicht das Individuum, sondern eine gleichgesinnte Gruppe dargestellt, gegensätzlich zu Ensor, der Homogenität in den Liebesgärten meidet. Im Biedermeier kulminiert diese Entwicklung in Darstellungen glücklicher Familien in einem Gartenambiente, zum Beispiel bei Ferdinand Georg Waldmüller, wofür jedoch die Vorläufer auch in holländischen und englischen Familienportraits zu suchen sind. Auch Jules Chérets Leinwandgemälde *Das Frühstück im Freien* von 1904 steht in der Picknick-Tradition, beschwört durch die Gartenarchitektur aber zugleich wieder Rokoko-Vorbilder.<sup>781</sup> Den Topos der modernen Pariser Freizeitgesellschaft verbildlicht ebenso Seurat in seinem divisionistischen Hauptwerk *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte* von 1884-86. Sogar bei Vincent van Gogh, in seinem Gemälde *Paare im Park Voyer d'Argenson in Asnières* von 1887, beobachtet Impelluso eine Auseinandersetzung mit dem Liebesgarten-Topos.<sup>782</sup>

Die Leichtigkeit der Atmosphäre und des Bildinhalts bei Monets *Frühstück im Freien* korreliert mit den impressionistischen Bildwelten, in denen Freizeitbeschäftigungen in Parks und Wäldern, an Seen und Flüssen und in Restaurants einen wichtigen Platz einnahmen.<sup>783</sup> Um 1900 kamen in Paris Spaziergang und -fahrt als neue Moden auf.<sup>784</sup> Das Thema der Figur im Freien unterteilt sich in der Kunst dieser Zeit in die beiden Themen des Menschen bei modernen Freizeitbeschäftigungen und des Menschen in zeitlos-arkadischer Umgebung, wobei kulturell Ersteres auch mit Letzterem zusammenhängen mag. Freilich gibt es Überschneidungspunkte und die Bildthemen widersprechen sich nicht, was Hofmanns Beschreibung von Monets *La Grenouillère* von 1869 offenbart:

„Eine glückliche Insel, der paradisische Mittelpunkt des Daseins, auf den Boote und Stege hinweisen, schwebend zwischen Wasser und Luft, unverwurzelt, schwerelos, dem leisen

---

<sup>777</sup> Vgl. Weiß 1997, S. 126.

<sup>778</sup> Ebd., S. 127.

<sup>779</sup> Vgl. Adriani 1980, S. 55.

<sup>780</sup> Vgl. Weiß 1997, S. 126f.

<sup>781</sup> Abb. in Kat. Ausst. Paris 2010, S. 89.

<sup>782</sup> „Das Motiv des Liebesgartens [...] wurde auch von Van Gogh aufgegriffen, der von seinem Bild einmal sagte, es sei ‚das Gemälde des Gartens mit den Liebenden.‘“ (Impelluso 2006, S. 256.)

<sup>783</sup> Vgl. auch Angelika Burger: *Aufenthalt im Freien. Mensch und Landschaft vom Impressionismus zum Expressionismus*, in: Kat. Ausst. Innsbruck 2003, S. 47-56.

<sup>784</sup> Vgl. Impelluso 2006, S. 272.



Wellenschlag hingeben. Mensch und Natur stimmen vollkommen miteinander überein: beide sind aufgelockert, ausgeruht und entspannt.“<sup>785</sup>

Anti-jenseitige Paradieste wurden auch auf den Weltausstellungen inszeniert:

„Die gesamte Stadt wird zum Schauplatz eines neuen Goldenen Zeitalters, zu einem Garten der Lüste und Verführungen – 1867 gab es einen ‚jardin des voluptés‘ –, in dem Eintracht, Sorglosigkeit und Sinnenfreude herrschen. Jedem Besucher obliegt der Statistenpart des Heiter-Glücklichen. Die sonntäglich gestimmten Menschen, die staunend diesen Weltjahrmarkt durchstreifen, spielen nun tatsächlich die Rolle, die ihnen die gleichzeitige impressionistische Malerei zuweist: sie leben der unbekümmerten Augenfreude, sie betrachten den Genuss als den höchsten Daseinszweck und schweifen ziellos von einer Impression zur andern. Von Licht- und Wasserspielen verklärt, von einer bunten Flora mit einer Haut von Natur überzogen, werben diese künstlichen Paradieste, wenngleich oft mit unkünstlerischen Mitteln, für eine schönere, poetische Welt.“<sup>786</sup>

Der Impressionismus wandelt Liebesgärten und Fêtes galantes zu heiteren Gruppen von Männern und Frauen im Freien um, die sich beispielsweise zum Picknick treffen und nur noch wenig narrativen Kontext haben.<sup>787</sup> Etwas anders verhält es sich bei Adolphe Monticelli, neben Ensor und Cézanne der dritte wichtige Künstler des 19. Jahrhunderts, der sich an der Tradition der galanten Feste „arbeitet“, und der Lewis zufolge von seinen Freunden „provenzalischer Watteau“ genannt wurde.<sup>788</sup> Er malte unzählige Gartenfeste, galante Szenen, Flötenstunden, Kythera-Darstellungen und mythologische Szenen im Stil des Rokoko, manchmal mit Theaterfiguren (**Abb. 14**). Der von Van Gogh hoch verehrte Monticelli arbeitet auffallend pastos, sodass die Liebesgartenfiguren im Material Farbe verschwimmen respektive damit verschmelzen – Krüger, Ott und Pfisterer erklären diese Art der Malerei mit dem Modell der *peinture couillarde*, das einen Zusammenhang zwischen der Menge an Farbmaterial und künstlerischer Kreativität herstellt und in der französischen Bohème des 19. Jahrhunderts populär war.<sup>789</sup> Monticelli lernt das Rokoko über den französischen Maler Narcisse Díaz de la Peña und dessen Werke, wie beispielsweise die *Elegante Gesellschaft im Park* aus den 1830er oder 1840er Jahren kennen<sup>790</sup>, und hatte Gelegenheit, Watteaus Werke bei seinen Aufenthalten in Paris 1846 und 1856 zu sehen.<sup>791</sup> Im Katalog zur Ensor-Ausstellung in New York 1951 wurde der *Karneval am Strand (Masken am Strand)* von 1887 (**Abb. 28**) bezüglich des schimmernden Glanzes mit Monticelli in Verbindung gebracht.<sup>792</sup> Wichtige Ausstellungen mit dessen Werken während Ensors Schaffenszeit wurden 1886 in Edinburgh, 1888 in London, 1900 in Paris – sechs Werke auf der Exposition Universelle de Paris und der Exposition du centenaire de l'art français –, 1906 in Berlin sowie 1908 erneut in Paris – 177 Werke im Herbstsalon – sowie 1936 in Marseille ausgerichtet.<sup>793</sup> Im XX-Salon des Jahres 1886 wurden drei Monticelli-Gemälde aus belgischem Privatbesitz ausgestellt.<sup>794</sup> Ensor erwähnt Monticelli in seinen Texten und Briefen, geht jedoch nicht auf dessen Liebesgärten im Besonderen ein, sodass unklar bleibt, ob er mit dieser

---

<sup>785</sup> Hofmann 1991, S. 188.

<sup>786</sup> Ebd., S. 110.

<sup>787</sup> Vgl. Lewis 1989, S. 97.

<sup>788</sup> Vgl. ebd., S. 87. Vgl. zu Monticellis Liebesgärten Kat. Ausst. Marseille 1986, Kapitel 1: *Les Fetes galantes. Le contexte du renouveau rococo*, S. 23-40 und Kat. Ausst. Les Baux-de-Provence 2000.

<sup>789</sup> Vgl. dazu Krüger/Ott/Pfisterer 2013, S. 7 und Matthias Krüger: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunst*, Berlin/München 2007, S. 176-179.

<sup>790</sup> Abb. in Kat. Ausst. Marseille 1986, Nr. 16, S. 34.

<sup>791</sup> Vgl. ebd., S. 23 und Lewis 1989, S. 87.

<sup>792</sup> Vgl. Kat. Ausst. New York 1951, S. 92.

<sup>793</sup> Vgl. Kat. Ausst. Les Baux-de-Provence 2000, o.S.

<sup>794</sup> Vgl. Tricot 1995, S. 45.

Werkgruppe vertraut ist. Im Herbst 1908 erkundigt er sich bei Emma Lambotte gezielt nach dem Künstler:

„Und der Herbstsalon? Man sagt Gutes von den Monticellis.“<sup>795</sup>

Einige Tage später schreibt er:

„Sie erzählen mir von Monticelli und ich glaube, er ist ein guter Kolorist [...]“<sup>796</sup>

In einer undatierten, zu Lebzeiten wohl unveröffentlichten Rede über den belgischen Maler Alfred Verhaeren, der in Ensors Augen ein bedeutender Kolorist war, lobt er Monticelli als wichtiges Vorbild bezüglich Kolorit und Farbmateriale:

„Endlich, wie ein Donnerschlag, kommt Monticelli! Er ist der große Bruder, der gute Ältere, der mächtige Inspirator, der Sprengmeister, von dem aureolisierte Raketen ausstrahlen, ... Brillanten, Rubine, Smaragde, Saphire und flüssiges Gold.“<sup>797</sup>

Cézanne, der mit Monticellis Kunst bereits von Ausstellungen bekannt war, traf ihn Ende der 1860er Jahre persönlich. In den 1880er Jahren waren die beiden Künstler, wie John Rewald zeigen konnte, eng befreundet und malten gemeinsam in der Umgebung von Marseille.<sup>798</sup> Ein Aspekt des Frühwerks Cézannes, das sich Adriani zufolge auf die Jahre 1865 bis 1875 erstreckt, ist ebenfalls die Auseinandersetzung mit Watteau, wobei der „dramatische Stil“ an Delacroix und Daumier erinnert.<sup>799</sup> Es ist wahrscheinlich, dass Ensor Werke von Cézanne aus eigener Anschauung kennt, da jener 1890 drei Gemälde bei den XX und 1905 vier Werke bei La Libre Esthétique in Brüssel ausstellte.<sup>800</sup> Cézannes Umgang mit der Kunstgeschichte erinnert an denjenigen Ensors. Er war sich der Leistungen Courbets und Manets bewusst und setzt sich vor allem mit Manets skandalträchtiger *Olympia* von 1863 auseinander, indem er gewissermaßen aus der dort implizierten Bildhandlung heraus zoomt und den Freier der Prostituierten in *Eine moderne Olympia* von 1872/73 mit ins Bild setzt. Cézannes frühe Werke wie *Pastorale*, *Das Frühstück im Grünen*, *Drei badende Frauen*, *Die Versuchung des Hl. Antonius*, *Das Ewigweibliche* und *Der Liebeskampf* zeigen eine „höchst private Ikonographie“, die laut Adriani zum einen als Ausdrucksmöglichkeit verdrängter Emotionen diene und zum anderen als provokativ gemeinte Reaktion auf die Salonmalerei zu verstehen ist, obwohl Cézanne selbst auf dem Pariser Salon seit 1863 ausstellte.<sup>801</sup> Lewis ist der Meinung, dass Cézanne mehr als Monticelli und andere Zeitgenossen versucht hat, die Bedeutung und Möglichkeiten der Rokoko-Malerei auszuloten und auf seine Zeit zu übertragen.<sup>802</sup> Da weder Monticelli noch Cézanne sich in ihrer Rezeption mit den inhaltlichen Eigenheiten der Arbeiten Watteaus auseinandersetzen – den zwischenmenschlichen Beziehungen, kompositorischen Besonderheiten, der Vermischung von Figurentypen –, liegt die Vermutung nahe, dass Ensor mehr als die Vorgänger auf einer tieferen, intellektuellen Ebene auf Watteau eingeht und dessen Ansatz modernisiert.

Wegen der Bildfiguren der Liebesgärten, die zum Teil der Commedia dell'Arte entstammen beziehungsweise die Kostüme dieser Komödienfiguren tragen, sei an dieser Stelle ein Exkurs

---

<sup>795</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 13.10.1908, in: *Lettres* 1999b, S. 187.

<sup>796</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 24.10.1908, in: *Lettres* 1999b, S. 189.

<sup>797</sup> James Ensor: *Notice sur Alfred Verhaeren, Membre de l'Académie* (o.J.), in: *Écrits* 1974, S. 111.

<sup>798</sup> Vgl. Lewis 1989, S. 87.

<sup>799</sup> Vgl. Adriani 1980, S. 6. Vgl. zum Frühwerk Cézannes Adriani 1980, Lewis 1989 und André Dombrowski: *Cézanne, Murder, and Modern Life*, Berkeley 2013. Krumrine bemerkt, dass Cézannes Frühwerk dem 20. Jahrhunderts erst seit der Ausstellung *Cézanne: The Early Years (1859-1872)* in London, Paris und Washington 1988/89 bekannt ist. (Vgl. Krumrine 1989, S. 33.)

<sup>800</sup> Vgl. Kat. Ausst. Basel 1989, S. 274f.

<sup>801</sup> Vgl. Adriani 1980, S. 6f.

<sup>802</sup> Vgl. Lewis 1989, S. 83.

über die Commedia dell'Arte und die Ursprünge von Ensors Bildfiguren bei Watteau erlaubt. In Watteaus Parkfesten besteht kein standesmäßiger Unterschied zwischen dem Mezzetin und den eleganten Colombinen, und die Grenzen zwischen Schauspieler und Nicht-Schauspieler verschwimmen. Dem entspricht die Kompositionsmethode des Künstlers, unterschiedliche, nach dem Leben gezeichnete und in ihrer Vereinzelnung einem ursprünglichen Kontext entzogene Figuren miteinander zu kombinieren, und sie so in neuartige Zusammenhänge zu stellen. Ensors Interesse an Theaterfiguren ist nicht nur auf Watteau, sondern auch auf die Commedia dell'Arte-Euphorie seines Jahrhunderts zurückzuführen. In den 1830er Jahren wurde das Jahrmarkttheater mit den Figuren der Commedia dell'Arte wiederbelebt und besonders die Figur des Pierrot (in der Art und der äußeren Erscheinung des Watteauschen *Gilles*) erfreute sich großer Beliebtheit, was sich auch in Ensors Kunst niederschlägt, in der der Pierrot nicht nur in den Liebesgärten auftaucht, sondern allgemein als Identifikationsfigur Ensors fungiert.<sup>803</sup> Vorbild dafür war in erster Linie Watteaus *Gilles* (**Abb. 76**) und die Interpretation des 19. Jahrhunderts von Pierrot als melancholischer, trauriger Clownfigur. Viele Jahre bevor Watteaus *Gilles* als Inbegriff der Melancholie interpretiert wurde, herrschte die Annahme einer melancholischen Grundstimmung in dessen Kunst vor.<sup>804</sup> Mit Posners Aufsatz von 1983 hat sich in der Watteau-Forschung die These durchgesetzt, dass die den Werken nachgesagte Melancholie auf die romantischen Vorstellungen seiner Bewunderer des 19. Jahrhunderts zurückging, und nicht vom Maler intendiert war.<sup>805</sup> Die Pierrots und Gilles, die Watteau kannte, waren keine traurigen Clowns. Sie handelten moralisch verwerflich und traten plump in Sprache und Sozialverhalten auf. Im 19. Jahrhundert wurde der naive, irre Pierrot von den romantischen Dichtern zum unschuldigen „Pierrot lunaire“ verklärt.<sup>806</sup> Die Figur wurde damals als sehr widersprüchlich wahrgenommen, und diese Widersprüchlichkeit machte vielleicht ihren Reiz, auch für Ensor, aus.<sup>807</sup> Die grundsätzliche Beliebtheit der Commedia dell'Arte-Figur in jener Zeit ist – dies muss hinzugefügt werden – vor allem, aber nicht ausschließlich auf Watteaus *Gilles*, sondern ebenso auf die Bekanntheit und Beliebtheit des Pierrot-Mimen Gaspar Debureau zurückzuführen. Neben dem Pierrot existierte in Belgien, im Karneval von Binche, auch die Figur des Gille, um die sich der

---

<sup>803</sup> Vgl. zur Rezeption des Pierrot im 19. Jahrhundert Kreuter 2003, und zu Ensors Rezeption der Figur das Kapitel *Phantasmagoric Light: James Ensor's masks, skeletons and hybrid beings*, ebd., S. 242-308 sowie Tricot 1995, S. 48-52 und Canning 2009, S. 35.

<sup>804</sup> Émile Deroy deutete als Erster den *Gilles* auf diese Weise. Die Interpretation wurde von Gérard de Nerval, Banville und anderen aufgegriffen, bis sie allgemein üblich war. (Vgl. Haskell 1990, S. 211.) Die als melancholisch geltenden Bilder Watteaus verwiesen für den Menschen des 19. Jahrhunderts auf die Eleganz eines verlorenen aristokratischen Zeitalters. (Vgl. Kat. Ausst. München 1995, S. 57.)

<sup>805</sup> Posners Aufsatz behandelt die Wiederentdeckung Watteaus in der Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Louisa Jones fokussiert auf die Watteau-Ikonographie in Theater – besonders in der Kunst der Pantomime – und Literatur und betont, dass es dem 19. Jahrhundert nicht um ein authentisches Verständnis seiner Kunst ging. (Vgl. Jones 1987, S. 315.)

<sup>806</sup> Vgl. Michaud 1969, S. 309 und Posner 1983, S. 97. Von den Brüdern Goncourt wurde der *Gilles* noch weitgehend ignoriert. 1863 schrieb Jules Michelet über die Figur des Pierrot: „Au dernier triomphe, écrasé de succès, de cris et de fleurs, revenu devant le public, humble et la tête basse, le pauvre Pierrot un moment a oublié la salle; en pleine foule, il rêve (combien de choses! la vie dans dans un éclair), il rêve, il est comme abimé ... Morituri te salutant. Salut, peuple, ja vais mourir.“ (Jules Michelet: *Histoire de France*, 1863, XV, La Régence, Kap. XIX, zit. nach: Haskell 1990, S. 212.) 1867 wurde Pierrot von Thoré als fröhliche Figur aufgefasst: „Regardez-le, comme il est gentil et narquois, de grandeur naturelle, tout en blanc, et si gai.“ (*Paris Guide*, 1867, S. 544, zit. nach: ebd.) Baudelaire betonte die innere Widersprüchlichkeit der Figur, indem er Pierrot 1861 als „menschliche Ruine“, deren „Schicksal besiegelt“ ist, bezeichnete und ihm zugleich ein Übermaß an Erfahrung und Tiefe im Blick attestierte. (Vgl. Kat. Ausst. München 1995, S. 57.)

<sup>807</sup> Wolfgang Hildesheimer erfasst die innere Widersprüchlichkeit des *Gilles* sehr gut, ohne dabei einer unzeitgemäßen Betrachtung zu verfallen: „Da steht er, der hilflose Spaßmacher, als hätten andere ihn hier abgestellt, wie ein Hampelmann an Schnüren, aber in Ruhepose ... ganz und gar lächerlich, und doch beseelt von einer verborgenen Würde, mit der er diese Lächerlichkeit hinnimmt.“ (Wolfgang Hildesheimer: *Da steht er, der hilflose Spaßmacher*, in: ZEITmagazin, 9. Oktober 1987, S. 10, zit. nach: Faber 2001, S. 38.)

Karneval zentrierte, deren Ursprünge jedoch nicht geklärt sind.<sup>808</sup> Zudem entstanden verschiedenste literarische Werke.<sup>809</sup>

Freilich kommen auch andere Figuren der Commedia dell'Arte bei Watteau und Ensor vor, dessen ältestes bildhaftes Zeugnis sich 1545 in Padua findet. Zielpublikum der italienischen Komödie waren nicht die niederen Stände, und außerhalb Italiens wurde die Commedia vom Bürgertum verschmäht und vom Adel protegiert.<sup>810</sup> Charaktere eines festgelegten Figurenpersonals sind meist in eine einfache Handlung verwickelt: Zwei *Vecchi* und ihre Angestellten, die *Zanni*, begleiten und stören die Handlung zweier oder mehrerer Liebender, der *Innamorati*. Oftmals ist es einzige Aufgabe der Diener, die Begierden der Liebenden durch gezielte Interventionen zu zügeln, und die Eitelkeiten der Alten zu provozieren. In der norditalienischen Stegreifkomödie wurden aus den anonymen Zanni bald Pedrolino und Arlecchino. Als Vecchi agierten ursprünglich Pantalone, ein reicher Händler aus Venedig, und der Dottore, ein Jurist und Gelehrter aus Bologna. Sie vertreten das väterliche Prinzip, stehen meist zwei rivalisierenden Familien sowie zwei Städten vor, und verkörpern grundverschiedene Kulturen. Die Innamorati sind oft ihre Kinder, welche im Unterschied zu den Patriarchen und den beiden Dienern auf der Bühne unmaskiert sind. Ihre Liebe ist bei den Vätern unerwünscht, sodass die meisten Szenen in der Commedia dell'Arte nur das Vorspiel zum ersehnten Glück beinhalten. Die Spiele waren improvisiert, hielten sich aber an Regeln und kamen meist mit acht bis zwölf Akteuren aus.<sup>811</sup> Die Charaktere der Commedia dell'Arte wurden im Laufe der Jahre immer wieder in Kostümen und Eigenschaften verändert, sodass sich die Wandelbarkeit als eines der eigentlichen Merkmale dieser Typenkomödie beschreiben lässt. Nicht umsonst sahen viele Künstler und Dichter des 19. Jahrhunderts, so Francis Haskell, in der Commedia dell'Arte ein Pendant zur jahrhundertalten Tradition der klassischen Mythologie, deren Götter im Laufe der Jahre verschiedene, manchmal sogar gegensätzliche Bedeutungen annahmen.<sup>812</sup> Nachdem die Commedia auf den Bühnen an Beliebtheit verloren hatte, führte sie ihr Dasein in der Welt der Literatur und Kunst weiter. Was das Thema für Künstler interessant machte, ist möglicherweise die Geschlossenheit der Welt der Komödienfiguren, in der sich ein stark stilisiertes Spiel, das auf menschlichen Konventionen basiert, vollzieht.<sup>813</sup> Die Gestaltung der Themen aus diesem Bereich trägt fast immer melancholische Züge und hat häufig eine stark symbolbeladene Bedeutung.<sup>814</sup> Die Commedia dell'Arte wurde bildhaft von Picasso rezipiert, unter anderem in seiner Zusammenarbeit mit den Ballets russes ab 1917.<sup>815</sup> Bei Ensor mischen sich die Komödienfiguren freilich auch mit seinen

---

<sup>808</sup> Vgl. zum Karneval von Binche Leirens 1962, S. 11f.

<sup>809</sup> Dazu gehören *Pierrot macabre* (1886) von Théo Hannon, mit dem Ensor befreundet war, Verlaines Gedicht *Pierrot* (1886), *Pierrot sceptique* von Huysmans (1881), *Pierrot assassin* von Jean Richepin (1883), *Pierrot lunaire* (1884) und *Pierrot Narcisse* (1887), beide von Albert Giraud, *Le Bureau de Commissaire* von Jules Monaux (1886) mit Illustrationen Chérets, Alphonse Léon Willettes kurzlebige Zeitschrift *Pierrot* und seine Autobiographie *Feu Pierrot* (1919), die Pantomimen *Pierrot, valet de la mort* des französischen Autors Jules Champfleury und *Pierrot assassin de sa femme* von Paul Margueritte. Huysmans lässt seinen Helden in *Gegen den Strich* von Pierrots träumen: „Vor ihm, mitten auf einer großen Waldlichtung vollführten riesige, weiße Pierrots Karnickelsprünge im Mondlicht. Tränen der Mutlosigkeit stiegen ihm in die Augen; niemals, nein, niemals könnte er über die Türschwelle treten. ‚Man würde mich zermalmen‘, dachte er, und wie zur Bekräftigung seiner Befürchtung vervielfachten sich die Reihen der riesigen Pierrots; ihre Purzelbäume füllten jetzt den ganzen Horizont, den ganzen Himmel aus, an den sie abwechselnd mit den Füßen und den Köpfen stießen.“ (Huysmans 1884, S. 118.)

<sup>810</sup> Vgl. Krömer 1992, S. 119.

<sup>811</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1995, S. 15.

<sup>812</sup> Vgl. Haskell 1990, S. 213. Théophile Gautier war der Meinung, dass die stereotypen Figuren der Commedia dell'Arte einen Mikrokosmos des menschlichen Daseins verkörperten. (Vgl. ebd., S. 217.)

<sup>813</sup> Vgl. Krömer 1992, S. 128.

<sup>814</sup> Vgl. Haskell 1990a, S. 220.

<sup>815</sup> Vgl. Thomas 2010, S. 117f. Vgl. auch Kat. Ausst. (National Gallery of Art, Washington 14.12.1980-15.3.1981) *Picasso. The Saltimbanques*, hg. von E.A. Carmean, Washington 1980.

eigenen Karnevalsfiguren und Masken.<sup>816</sup> Ob Ensor den Venezianischen Karneval, beispielsweise in der Malerei von Tiepolo, Guardi, Longhi und Canaletto, kennt, ist nicht mit Sicherheit festzustellen.

Die Liebesgarten-Ikonographie sowie ihre Herkunft in Mythologie und Christentum und ihre späteren Abwandlungen umfassen Problematiken wie das Verhältnis Mensch-Natur, Zeitlichkeit und Vergänglichkeit, Traum und Utopie, das Konzept der Liebe, den Umgang mit Konventionen und Sexualität und das Thema der Freizeit. Die Figuren sind pastoralen Ursprungs oder entstammen dem Reich der Götter, dem Alten Testament, und später dem Alltag des Adels und Bürgertums, denen sich dann Figuren aus der Welt des Theaters beimischten. Aufgrund allgemeiner subversiver Tendenzen in Ensors Spätwerk ist anzunehmen, dass wir es bei seinen Liebesgärten nicht mit dem allgemeinen Eskapismus um 1900 zu tun haben, der auf Industrialisierung, Religionsverdrossenheit und andere Phänomene zurückgeht, sondern um eine subtile Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit mit den Mitteln der künstlerischen Rezeption.

### 3.3 Die Werkgruppe der Liebesgärten

Im Folgenden sollen die der Werkgruppe zugehörigen Gemälde und graphischen Arbeiten in chronologischer Reihenfolge genannt und gegebenenfalls kategorisiert werden. Der früheste, noch in dunklen, näher an Watteau orientierten Farben gemalte *Liebesgarten* entsteht 1888 (**Abb. 12**) – im Gegensatz zu anderen Bildthemen in Ensors Œuvre recht plötzlich, ohne vorherige „Ankündigung“ des Themas durch Vorarbeiten oder ähnliche Motive in anderem Kontext.<sup>817</sup> In einer Naturkulisse befindet sich eine Gruppe elegant gekleideter Edelmänner und Damen und Komödienfiguren. Alle vier Bildecken werden von dunklen, mit Ockergelb durchsetzten Farbflächen ausgefüllt, bei denen es sich unten um Waldflächen und oben um Baumkronen handelt, die als Rahmen für die Figurenszenarie fungieren. In der Mitte der Figurengruppe steht sich ein Pärchen gegenüber. Links und rechts davon sind weitere Paare und Einzelfiguren auf das Geschehen im Mittelgrund ausgerichtet. Die Figuren befinden sich auf einer Grasfläche. Dahinter ist ein kleines Gewässer zu vermuten, das mit weiter entfernten Büschen und kleinen Bäumen abschließt. Der Horizont ist tief, sodass der in Rosa und Hellblau gemalte Himmel den Figuren eine Hintergrundfläche bietet. Nicht nur Farbigkeit, Bildaufbau und die Figurenanordnung lassen an Watteaus galante Feste denken, auch die Kombination aus Modefiguren und Komödienfiguren ist dessen Werken entlehnt. Ensor übernimmt in den Liebesgärten das Prinzip Watteaus, Bühnenfiguren in seinen Parklandschaften anzusiedeln, das er in späteren Werken beibehält und weiter ausbaut. Das elegant gekleidete Paar im *Liebesgarten*, das sich voreinander verbeugt, um bald den Tanz zu beginnen, könnte von Watteaus Tanzpaaren inspiriert worden sein. Auch dort stehen sich die Paare gegenüber, wobei sie meist eine Schräge im Raum bilden, wie beispielsweise in der *Französischen Komödie*, und einander nicht bildparallel gegenüberstehen wie bei Ensor. Des Weiteren ist bei den meisten Tanzpaaren Watteaus der Mann *en face* und die Dame als Rückenfigur gegeben und die Tanzpaare haben eine formal-räumliche Funktion im Bild.<sup>818</sup> Die Tanzszene macht bei Ensor, im Gegensatz zu manchen

---

<sup>816</sup> Mit der Zirkus-Thematik, die im 19. Jahrhundert auch auf das Interesse von Künstlern stieß, beispielsweise von Seurat und Chéret, weist Ensors Œuvre hingegen keine Überschneidungen auf, auch wenn er diese mindestens von den bunten Plakaten ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts kennt.

<sup>817</sup> Anlässlich des Kaufs durch das Ehepaar Lambotte 1913 äußert sich Ensor über das Bild: „Meine Kollegen lehnten dieses Gemälde 1894 auf dem ersten Salon von La Libre Esthétique ab. Sie fanden die Farben zu kräftig. Seitdem haben sie sich weiterentwickelt.“ (James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 17.3.1913, in: Lettres 1999b, S. 168.)

<sup>818</sup> Vgl. Boerlin-Brodbeck 1973, S. 193 und 225f.

späteren Liebesgärten, Sinn, da drei Musikanten im Bild auf ihren Instrumenten – einer Laute, einer Mandoline und einem Blasinstrument – spielen.<sup>819</sup>

Die Kleider der beiden Damen im Bildvordergrund des *Liebesgartens* – eine Kombination aus einem schwarzen langärmeligen Oberteil, einem weißen Reifrock sowie einer Art Strohhut – erinnern an das Kostüm von Watteaus *Abenteurerin* (**Abb. 13**). Außerdem ist die Repoussoirfigur am linken unteren Bildrand, die auf einer leichten, dunkelfarbigen Anhöhe an einen Baum gelehnt die Laute spielt, möglicherweise an Watteaus Typenfigur des Mezzetin, einem der Diener der Commedia dell'Arte, orientiert. In Watteaus Werken *Mezzetin* und *Die Perspektive* sitzt die Figur auf einer Bank beziehungsweise auf dem Boden, richtet den Blick genießerisch nach oben und spielt auf einer Gitarre. Ensors Männerfigur sitzt mit locker verschränkten Beinen, hält das Instrument ähnlich wie die Mezzetins bei Watteau und blickt ebenfalls schräg nach oben. Auch Gustave Dorés Rabelais-Illustrationen, die sich wiederum an Watteaus galante Feste anlehnen, können hier als Vorbild gedient haben, beispielsweise spielt jemand in der fünften Szene des zweiten Buches in ähnlicher Haltung ein Streichinstrument wie im *Liebesgarten*. Ensor entlehnt einzelne Motive und Figuren aus verschiedenen Bildern Watteaus oder der Watteau-Rezeption, um sie dann in seine eigene Bildsprache umzusetzen.

1888 entsteht auch die Radierung *Der Liebesgarten* (**Abb. 16**), die in drei Zuständen erhalten ist und von der mehrere kolorierte sowie unkolorierte Exemplare existieren.<sup>820</sup> Drei Liebespaare sind in einer hochformatigen von Bäumen gerahmten Komposition in einer Waldkulisse wiedergegeben. Dass Ensor schon im Entstehungsjahr des Bildthemas keine arkadische Vision schaffen will, wird die ausführliche Bildanalyse in Kap. 5.2 zeigen. Im weiteren Sinne ist auch die im selben Jahr entstandene Radierung *Der Wald bei Groenendal* (**Abb. 83**) ein Liebesgarten, da Ensor der sitzenden Einzelfigur in der Mitte im zweiten Stadium der Druckplatte (**Abb. 84**) vier weitere Figuren hinzufügt: einen männlichen stehenden Beobachter links, eine Dame, die dem sitzenden Mann in der Mitte Gesellschaft leistet sowie zwei sitzende Frauen vorne rechts. Beide Blätter ließ Ensor 1888 gemeinsam mit *Hütten* auf ein Blatt drucken, um sie als Dreierkomposition zu verkaufen. Ähnlich der *Liebesgarten*-Radierung schlängeln sich auch hier sehr schmale Bäume in ornamentaler Weise an den oberen Bildrand.

In der überwiegend in rosa bzw. hellrot und hellblau kolorierten Bleistiftzeichnung *Skelett, zierliche Albernheiten zeichnend* aus dem Jahr 1889 (**Abb. 21**) transferiert Ensor einen Liebesgarten in eine Interieurszene mit Skelett. Auf der linken Bildseite, dem Betrachter zugewandt, hält ein Skelett im Anzug Zeichenblock und Stift vor dem Körper. Die menschliche rechte Hand hält den Block und ist, wie bei Skeletten in anderen Ensor-Werken, anatomisch nicht korrekt platziert, wodurch sie die Rolle eines bildexternen Akteurs einnimmt. Unter dem Totenkopf scheint ein gezeichnetes Selbstportrait Ensors hindurch, das vermutlich nach einer Fotografie entstanden ist. Hinter dem Malerskelett befindet sich ein großer verzierter Rahmen mit dem „Bild“ einer galanten Parkszenen à la Watteau. Links von der vor dem Bild im Bild stehenden Vase, die von einem blass gezeichneten Totenschädel bekrönt wird, ist innerhalb der galanten Szene eine junge Frau mit Hut zu erkennen, die den Betrachter anlächelt. Einige weitere elegant gekleidete Figuren, hauptsächlich Damen, befinden sich im unteren Bildteil.<sup>821</sup> Das Oszillieren zwischen Selbstportrait und Totenkopf ist nach Tricot eine Reflexion über „die eigene Sterblichkeit und

---

<sup>819</sup> Zu den Instrumenten vgl. Tricot 1985, S. 24 und Tricot 1995, S. 43.

<sup>820</sup> Das Genter Museum besitzt einige unkolorierte und unterschiedlich kolorierte Exemplare auf verschiedenen Papierarten.

<sup>821</sup> Der untere Bildteil wird vom oberen Bildrand, auf dem der bewölkte Himmel zu sehen ist, von einem dunklen Streifen abgegrenzt. Bei dem Streifen handelt es sich, ebenso wie bei der rechteckigen Partie links des Skeletts, der Umrahmung des Blocks und dem oberen Rand der Vase rechts im Bild um Blattgold.

Eitelkeit, besser gesagt, die Bedeutungslosigkeit des Lebens.“<sup>822</sup> Die heitere Szenerie des Bildes im Bild bestätigt diese Interpretation. Die jungen, schönen Frauen vergnügen sich, das Leben dort ist leicht und unbeschwert. Die Tatsache, dass der Künstler auf dem Bild als grinsender Totenschädel dargestellt ist, damit seine eigene Sterblichkeit hervorhebt und seine Skizzen als „zierliche Albernheiten“ bezeichnet, kann als ironischer Kommentar auf klassische Vanitas-Darstellungen und die moralisch-appellative Komponente mittelalterlicher Liebesgärten verstanden werden. Der Bildtypus des Liebesgartens findet in dieser Zeichnung also Einzug in eine andere Bildwelt Ensors und fungiert zugleich als Stellungnahme dazu.

Erst 1891 entsteht der nächste Liebesgarten Ensors in Gemäldeform (**Abb. 15**).<sup>823</sup> Die Figurenzahl – es handelt sich überwiegend um Figuren der Commedia dell’Arte und galant kostümierte Damen – wird stark erhöht, die Farbtöne werden heller und zugleich ist die Szenerie in Unschärfe getaucht, sodass die Ansammlung wie eine wilde Karnevalsgesellschaft oder ein Maskenball erscheint. Ein Himmel ist nicht mehr auszumachen, wobei durch das dichte Laubwerk noch einige gelbe Farbflecke hindurchscheinen. 1923 bewirbt Ensor das Gemälde bei seinem Freund Franck mit dem Argument seiner Modernität:

„Hier ist ein Werk, das ich sehr liebe, es bleibt stets modern (es ist von 1891) und Sie werden es sehr lieben, es hätte eine exzellente Wirkung im Museum von Antwerpen oder Brüssel.“<sup>824</sup>

Im selben Jahr entsteht eine Radierung, die das Thema des Liebesgartens aufgreift, jedoch diesmal unter dem vagen Titel *Versammlung im Park*, der an die Benennung der galanten Feste Watteaus und des Rokoko aus dem 19. Jahrhundert angelehnt ist.<sup>825</sup>

Der Großteil der Liebesgärten aus dem 20. Jahrhundert geht auf das Gemälde *Kleine Gesellschaft im Park* zurück, das Haesaerts auf circa 1910 und Le Roy auf 1914 datiert (**Abb. 18**). Bei drei Werken – aus den Jahren 1926 (**Abb. 19**), 1934 (**Abb. 20**) und circa 1935 – handelt es sich um Varianten dieses Werks, die hinsichtlich Komposition, Malweise und Farbgebung einheitlich ausgeführt sind, und bei denen Details wie Wolkenformation und Farbe der Bekleidung der Bildfiguren übereinstimmen.<sup>826</sup> Diese Art des Liebesgartens – Figurengruppen links und rechts, gerahmt von Baumformationen, auf einer grünen Fläche vor einem blau-weißen Himmel – soll im Folgenden als „klassischer Liebesgarten“ bezeichnet werden.

Wahrscheinlich 1910 entsteht das verschollene Gemälde *Maskenball*, dessen Bildthema aufgrund der alleinigen Überlieferung in einer Schwarz-Weiß-Abbildung nicht mehr eindeutig bestimmbar ist.<sup>827</sup> Im rechten Bildvordergrund sind drei Figuren in Rokoko-Kleidung auszumachen; links im Hintergrund scheint sich eine mehrfigurige Liebesgartenszene abzuspielen. In den Jahren 1912 bis 1914 setzt sich Ensor in Malerei und Zeichnung intensiv mit dem Bildthema des Liebesgartens auseinander. 1912 entstehen zwei ähnliche Farbstiftzeichnungen, bei denen es sich trotz der Titel um Liebesgärten handelt: *Erbrochenes von irisierenden Fischen* (**Abb. 81**) und *Erbrochenes von perlmuttfarbenen Fischen*.<sup>828</sup> 1913 malt Ensor einen weiteren Liebesgarten in Gemäldeform: *Die Begegnung* (**Abb. 22**) sticht trotz der gewöhnlichen Kompositionsweise durch expressionistische Farbgebung und Duktus aus dem gemalten Œuvre heraus.<sup>829</sup> Le Roy zufolge

<sup>822</sup> Tricot 2005, S. 87.

<sup>823</sup> Vgl. zu dem Werk Tricot 1985, S. 26 und Tricot 1995, S. 45.

<sup>824</sup> James Ensor, Postkarte an François Franck vom 14.7.1923, in: Lettres 1999a, S. 321f.

<sup>825</sup> Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1999, Nr. 377, S. 237.

<sup>826</sup> XT 568, XT 647, XT 672. Vgl. auch Kap. 4.3. Der von Ensor betitelt *Liebesgarten* von 1934 wurde in Ausstellungen auch als *Feuerwerk im Park* bezeichnet. (Vgl. Tricot 2009, S. 384.)

<sup>827</sup> XT 443.

<sup>828</sup> Jeweils 29x45,4 cm. Die beiden Zeichnungen wurden am 5.11.2003 bei Christie’s New York versteigert. Abb. im Auktionskatalog, S. 60.

<sup>829</sup> Vgl. dazu Kap. 4.4.

existiert eine Farbzeichnung gleichen Titels aus dem Jahr 1912.<sup>830</sup> Auch das Bildmotiv *Tanz auf der Lichtung*, das Ensor 1913 zum Gemälde ausformuliert, zeigt er 1912 bereits in einer Zeichnung.<sup>831</sup> Diese Komposition ist insofern komplexer als ein klassischer Liebesgarten, als dass sich das Bildzentrum leicht nach rechts verschiebt, links eine Art Totempfahl und rechts in der Ferne ein Gewässer zu sehen ist. Um 1913 entsteht die Farb- und Tintenzeichnung *Karnevalsszene*, eine Mischung aus Liebesgarten und Nymphenbild.<sup>832</sup> 1914 schafft Ensor die Farbstiftzeichnung *Tanz der Pierrots und Pierretten*, die aufgrund der Bildfiguren ebenfalls in einem weiten Sinne den Liebesgärten zuzuordnen ist.<sup>833</sup> Die Zeichnung überträgt Ensor 1931 in leicht variiertes Form ins Medium der Malerei (**Abb. 134**).<sup>834</sup> 1914 entsteht zudem ein in Aquarell und Gouache ausgeführter *Liebesgarten* (**Abb. 24**), kompositorisch gewöhnlich, aber durch Kolorit, Malweise und Mode das Rokoko in besonderem Maße evozierend.<sup>835</sup> Kompositorisch aus der Reihe, wegen der Bildfiguren aber dennoch der Werkgruppe zuzuordnen, fällt das Gemälde *Der sentimentale Spaziergang (Kurvige und gewellte Linien)* von 1915 (**Abb. 25**).<sup>836</sup> Im Jahr 1920 führt Ensor in Tinte, Bleistift und Farbstift die Zeichnung *Im Liebesgarten* aus.<sup>837</sup> Verschiedene Männer, einer davon mit den Gesichtszügen des jungen Ensor, beten ihre Herzensdamen an, wodurch die Zeichnung vage Assoziationen an die *Liebesgarten*-Radierung von 1888 weckt. Ein *Liebesgarten* in Gemäldeform, ohne die klassische Rahmung durch Bäume links und rechts, entsteht 1921.<sup>838</sup> Ein solcher Liebesgarten bildet auch die Hintergrundkulisse für *Der Aufstieg zum Kalvarienberg* von 1924.<sup>839</sup> Um 1925/1926 entstehen insgesamt fünf Liebesgärten (**Abb. 19, 82**), von denen einer auf die *Kleine Versammlung im Park* und einer auf den *Liebesgarten* von 1921 zurückgeht.<sup>840</sup> Bei einem weiteren handelt es sich um die Übertragung der Zeichnung *Erbrochenes von irisierenden Fischen* von 1912 ins Medium der Malerei (**Abb. 82**). In der Zeichnung ist das Format breiter und die Landschaftskulisse unterscheidet sich darin, dass die Bäume keinen deutlichen Rahmen bilden, sondern im Gegensatz zu einem waagerechten Horizont auf einer Hügellandschaft angeordnet sind. Dieser *Liebesgarten* ist also in kompositorischer Hinsicht an die *Kleine Gesellschaft im Park* (**Abb. 18**) angelehnt. Im *Liebesgarten* ist die Figurengruppe auf der linken Seite, wie auch in der Zeichnung *Erbrochenes*, in sich stark bewegt. Einige der Gestalten haben Musikinstrumente bei sich und es wird getanzt. Der Mann des mittigen Pärchens, im weißen Kostüm, tanzt ausgelassen, während die Dame mit gepudelter Perücke und blauem Reifrock eine adrette Haltung bewahrt. Die Figurengruppe auf der rechten Seite ist weniger bewegt. Etwas entfernt hinter der Gruppe, in den Mittelgrund gerückt und somit kleiner, sind vier weitere Gestalten zu sehen. 1927 entsteht ein weiterer *Liebesgarten*, der sich in der natürlicheren und asymmetrischen Rahmung an den Bildrändern von den klassischen Liebesgärten unterscheidet.<sup>841</sup> Auf der linken Seite befindet sich zudem ein Haus. Die Figurenszenen spielen sich im Mittelgrund ab. In *Die Ballettkönigin* von 1930 (**Abb. 30**) vermischt Ensor Liebesgarten und Tänzerinnenbild.<sup>842</sup> Trotz des Hochformats und der ungewöhnlichen Bildhandlung mit der Priapusfigur kann auch *Zärtlichkeiten für Priapus*

<sup>830</sup> Vgl. Le Roy 1922, S. 193.

<sup>831</sup> XT 469. Le Roy datiert die Zeichnung *Danseuses claires* auf 1912. (Vgl. ebd.)

<sup>832</sup> 12x14 cm, Farbstifte und Chinatinte auf Papier. Abb. in Kat. Brüssel 1999, S. 300.

<sup>833</sup> Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1985, Nr. 73, S. 81. Farbstift auf Papier, 27 x 37,5 cm, Privatbesitz.

<sup>834</sup> Vgl. dazu Kap. 5.5.

<sup>835</sup> Vgl. dazu Kap. 4.4.

<sup>836</sup> Vgl. dazu ebd.

<sup>837</sup> Abb. in Paris, Musée d'Orsay, Documentation. Bleistift, Tinte und Farbstift auf Papier, 21 x 16 cm.

<sup>838</sup> XT 513.

<sup>839</sup> XT 524.

<sup>840</sup> XT 564-568.

<sup>841</sup> XT 576.

<sup>842</sup> Vgl. dazu Kap. 6.2.



(*Gestreichelter Priapus*) von circa 1930 (**Abb. 88**) aufgrund von Komposition und Bildfiguren zu den Liebesgärten gezählt werden. 1931 entsteht ein Liebesgarten mit dem Titel *Karneval* (**Abb. 26**), der in Stil und Kolorit von den anderen Liebesgärten abweicht.<sup>843</sup> Figurengruppe sowie Bäume sind dunkelrot und das Gemälde wirkt in seiner Linearität wie eine Zeichnung. *Der gequälte Hl. Antonius* von 1932/33 bezeugt, dass Ensor auch dieses Bildthema ikonographisch und kompositorisch mit dem Liebesgarten verbindet.<sup>844</sup> In einem Liebesgarten sitzt oder liegt hier auf der linken Seite die rotfarbige Antoniusfigur mit Ensors Gesichtszügen. Die untere Bildhälfte wird von bunten Komödienfiguren bevölkert, in der oberen hingegen tummeln sich Nymphen im rahmenden Laubwerk. Auch *Masken und Tänzerinnen* von November 1934 kann als Liebesgarten klassifiziert werden, obwohl es sich durch die Nahansichtigkeit der Figuren und das Gewässer mit den schwimmenden Masken im Vordergrund von den anderen Werken unterscheidet.<sup>845</sup> Ähnlich aufgebaut ist *Evolutionen zwischen Himmel und Meer* von 1935.<sup>846</sup> Auch in diese Kategorie des Liebesgartens mit Komödienfiguren und Edelleuten, die sich dem Betrachter in Nahsicht präsentieren, gehört *Die Hundeliebhaber* von 1937.<sup>847</sup> Im Februar 1936 entsteht ein Leinwandgemälde mit dem Titel *Der Vogelpark*, eine klassische Liebesgartenkomposition, die Ensor einen Monat später auf einer halb so großen Holztafel wiederholt und sie dort vor allem in Kolorit und Duktus variiert.<sup>848</sup> Im August 1936 entsteht *Die Versammlung im Park*, dessen Originaltitel nicht bekannt ist.<sup>849</sup> Die Vorlage dafür bildet eine undatierte, 67x90 cm-messende Buntstift-, Aquarell- und Gouache-Zeichnung, die Ensor rückseitig mit *Nr. 1 Unbestimmter Liebesgarten Motiv für Verlaine* beschriftet.<sup>850</sup> Im Dezember 1936 entstehen zwei hochformatige Liebesgärten: *Sanftheit der Farben, pittoreske Figuren, ein erfüllter Traum*<sup>851</sup> sowie *Blühende Figuren* (**Abb. 27**).<sup>852</sup> Von letzterem Werk malt Ensor im Folgejahr eine etwa halb so große Variante.<sup>853</sup> Im November 1937 entsteht der an Antoniuskompositionen erinnernde Liebesgarten *Der Park der Trugbilder*, eine weitläufige vielfarbige Komposition, die im Hintergrund das „Trugbild“ einer Stadt offenbart.<sup>854</sup> Der nächste Liebesgarten, *Perlmutterner Park, perlige Figuren*, entsteht im Mai 1938 und geht entweder auf den *Liebesgarten* von circa 1925 oder aber, ebenso wie jener, auf die farbige Zeichnung *Erbrochenes von irisierenden Fischen* von 1912 zurück.<sup>855</sup> Im Dezember 1938 malt Ensor den Liebesgarten *Freudige bunte Kinder unter dem Laubdach*, in dem Kinder die Komödienfiguren ersetzen.<sup>856</sup> Zwei bezüglich Komposition und Figurentypen ähnliche Werke malt Ensor im Januar 1939: *Sanfte Töne* und *Feine bunte Schönheiten*.<sup>857</sup> Er führt auch im Medium der Farbstiftzeichnung einen Liebesgarten mit Kindern aus: *Kinderreigen (violetter Grund)*.<sup>858</sup> Ein jugendliches blondes Mädchen, das dem Betrachter seinen Rücken zuwendet, spricht mit links und rechts angeordneten Gruppen von als Komödienfiguren und Edelleute verkleideten

<sup>843</sup> Vgl. dazu Kap. 4.4.

<sup>844</sup> XT 624. Vgl. auch Tricot 2009, S. 234.

<sup>845</sup> XT 643. Ab 1930 versah Ensor zahlreiche Gemälde mit Monat und Jahr, ab 1934 oft auch mit Tag (Vgl. Min 2008, S. 294.)

<sup>846</sup> XT 654.

<sup>847</sup> XT 733.

<sup>848</sup> XT 677, XT 678.

<sup>849</sup> XT 697.

<sup>850</sup> Le Roy bezeichnet das Bild als *Priapus*, da auf der linken Seite eine blaue spitzohrige Standfigur zu sehen ist und datiert auf 1913. (Le Roy 1922, S. 193.) Abb. in Kat. Ausst. Brüssel 1990, Nr. 100-104.

<sup>851</sup> XT 711.

<sup>852</sup> Vgl. zu *Blühende Figuren* Kap. 5.7 und 10.1.

<sup>853</sup> XT 751.

<sup>854</sup> XT 746.

<sup>855</sup> XT 775.

<sup>856</sup> XT 795.

<sup>857</sup> XT 802, XT 803.

<sup>858</sup> Abb. in Kat. Ausst. Innsbruck 2003, Nr. 21, S. 114. Farbstift auf Papier, 21 x 15,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

Kindern. Die Kinder in Erwachsenenrollen wecken Erinnerungen an die kitschigen Wandbilddrucke des 19. Jahrhunderts.<sup>859</sup> In Kolorit und Stil und kompositorisch bezüglich der oberen Bildhälfte kongruiert die Zeichnung mit *Im Liebesgarten*, das auf circa 1920 datiert wird und einen grünen Hintergrund hat sowie der Farbstiftzeichnung *Liebesgarten blauer Grund*, die auf 1905-10 datiert wird. Aufgrund der kompositorischen und stilistischen Überschneidungen und der Erwähnung der Hintergrundfarbe auf der Bildrückseite ist davon auszugehen, dass die drei Zeichnungen zeitnah zueinander entstanden sind. Weitere Farbstiftzeichnungen klassischer Liebesgärten finden sich in einem der wenigen erhaltenen Skizzenbücher Ensors.<sup>860</sup> Dem Themenkreis der Liebesgärten zugehörend ist auch eine undatierte Skizze mit vier verkleideten Figuren.<sup>861</sup> Eine Unterkategorie der Liebesgärten sind die Karnevalsstrandbilder, von denen es zwei gemalte Versionen gibt. Das erste dieser Werke ist *Karneval am Strand (Masken am Strand)* von 1887 (**Abb. 28**), das eine Kombination von Seestück und Karnevalsgesellschaft ist.<sup>862</sup> Im Jahr 1933 greift Ensor das Thema in *Karneval in Ostende* erneut auf (**Abb. 29**).

Ein erotisches Bildthema, das sich mit der Liebesgarten-Ikonographie verknüpfen lässt, findet Ensor im ityphallischen Gott Priapus.<sup>863</sup> Der Künstler siedelt seine Priapusszenen meist in Gärten an, was durchaus der Darstellungstradition entspricht. Der von vor- und frühchristlichen Autoren beschriebene Gott spielt ab dem 15. Jahrhundert eine Rolle in der Malerei.<sup>864</sup> In den Holzschnitten aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* von 1499 ist Priapus als Herme mit dem Phallus im Sockel statt am Körper dargestellt. In antiken Priapusskulpturen wurde die Erregung, wenn überhaupt, durch eine Auswölbung des Gewandes angezeigt. Der nach unten sich verjüngende Sockel wurde ab der Renaissance zur klassischen Darstellungsform. Der sexuell erregte Gott blieb unbeweglich und wurde zum Statisten degradiert. Im 17. Jahrhundert fällt vor allem Poussin durch zahlreiche größtenteils ent-erotisierte Priapushermen auf, wobei die Identifizierung nicht immer eindeutig ist. Priapushermen dienen auch als Rechtfertigung für die Darstellung nackter Mädchen, beispielsweise in Gérard Vidals Stich *Die skrupulösen Nymphen* nach Lavrance von 1785. Mitte des 18. Jahrhunderts wurde Priapus als Bildmotiv immer beliebter, was zugleich mit einer Aufweichung seiner kennzeichnenden ikonographischen Merkmale, vor allem des Phallusmotivs, einherging, sodass es Identifizierungsschwierigkeiten zwischen Priapus, Pan, dem einfachen Satyr und anderen ityphallischen Gottheiten wie Merkur, Silvanus, Terminus oder Janus gibt. Gründe für Priapus' Popularität sind die Ausgrabungen antiker Skulpturen in jener Zeit, die Möglichkeit der Darstellung nackter Frauen, und das Interesse an der Verbindung von Mensch und Skulptur. Auch der Gegensatz zwischen weiblicher Schönheit und männlicher Geilheit und Hässlichkeit konnte ein Grund für das Interesse am Thema sein.<sup>865</sup>

Ensor widmet sich in sechs Werken dem Priapusthema. Die Zeichnung *Nymphe umarmt Herme* von 1920 (**Abb. 90**), eine Rötelzeichnung von 1933 (**Abb. 91**) sowie drei Gemälde aus den 1930er Jahren gehören in diesen Bereich: *Zärtlichkeiten für Priapus (Gestreichelter Priapus)* (**Abb. 88**), *Tanz der Faune* (**Abb. 89**) und die *Versammlung im Park*, dessen Originaltitel nicht bekannt ist.<sup>866</sup> Die Vorlage hierfür bildet eine großformatige gehöhte Zeichnung, die Ensor rückseitig Nr. 1

<sup>859</sup> Vgl. Michael Overdick, in: Kat. Ausst. Kassel 2005, S. 29.

<sup>860</sup> Unveröffentlicht.

<sup>861</sup> *Figuren aus dem Liebesgarten*. (Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1985, Nr. 103, S. 92.)

<sup>862</sup> Vgl. dazu Kap. 6.5. Eine zweite, kleinere Variante schreibt Tricot Ensor im Œuvrekatalog von 2009 (1992: Kat.nr. 268) Ensor ab.

<sup>863</sup> Zu Priapus vgl. Willenberg 2010 und Niedermeier 1995, v.a. S. 15, 45 und 56. Einige Renaissance-Darstellungen von Priapus, und allgemein erotische Graphiken und Gemälde jener Epoche, finden sich z.B. in Kat. Ausst. Braunschweig 2003.

<sup>864</sup> Vgl. Willenberg 2010, S. 8. Vgl. im Folgenden ebd., S. 206-253.

<sup>865</sup> Vgl. auch Eco 2010, S. 132: „Von Anfang an symbolisierte Priapus die enge Verwandtschaft zwischen Häßlichem, Anstößigem und Komischem.“

<sup>866</sup> XT 609, XT 722, XT 697.

*Unbestimmter Liebesgarten Motiv für Verlaine* betitelt und die Le Roy unter dem Titel *Priapus* anführt und auf 1913 datiert.<sup>867</sup> Die Zeichnung *Nymphe umarmt Herme* von 1920 (**Abb. 90**) zeigt eine Herme im Profil auf einem langen Sockel. Eine Figur, die eher als Junge denn als Nymphe erscheint, umarmt die Herme und berührt mit ihrem linken Arm die Stelle, an der sich das männliche Geschlechtsteil befinden würde. Gerahmt wird die Szene von weiteren Nymphen, einem küssenden Paar, sowie Stier und Eber. Es ist nicht deutlich zu erkennen, ob die Herme einen Phallus hat. Kompositorisch sehr ähnlich, jedoch ohne die Tiere und das Paar, ist eine Rötzelzeichnung aufgebaut, die im Faksimile-Druck in dem 1933 erschienenen Buch *Paniska* von Emma Lambotte enthalten ist (**Abb. 91**).<sup>868</sup> Eine Priapusfigur ohne Phallus im Profil, die hier Ensors Gesichtszüge aus jüngeren Jahren trägt, wird von einer faunartigen Figur von hinten umarmt. Wellenformen und Nymphen in verschiedenen Größen, weitere Figuren und pustende Köpfchen im oberen Bereich rahmen die spielerische Szene. *Zärtlichkeiten für Priapus (Gestreichelter Priapus)* von circa 1930 (**Abb. 88**), das einzige Werk mit der Gottheit im Titel, verblüfft durch einen Priapus, der wie ein deformierter, komisch gekleideter Riese anmutet, der den ganzen rechten Bildrand einnimmt.<sup>869</sup> Er ist in ein blaues Gewand gekleidet, unter dem der große Fuß hervorlugt. Ein Phallus ist nicht zu sehen, stattdessen wird der Blick auf seine Brustwarze freigegeben. Seine lange rote Nase wird von einem Mädchen mit einer langstieligen Blume gekitzelt. Das Mädchen ist barbusig und trägt gelbe Strümpfe zu einem Tutu. Hinter ihr befinden sich zum Teil musizierende Komödienfiguren. Eine groteske Figur betrachtet das Geschehen, das in eine Liebesgartenkomposition eingebettet ist, mit Verzückung vom linken unteren Bildrand aus.

Im Gemälde *Versammlung im Park* sowie der graphischen Vorlage, einer klassischen Liebesgartenkomposition, ist auf der linken Seite eine blaue spitzohrige Standfigur zu sehen. Im *Tanz der Faune* von 1937 (**Abb. 89**) wird ein bacchantisches Gelage gezeigt, das sich im Mittelgrund um eine Panherme zentriert. Die Werke zeigen, dass Ensor gegenüber ikonographischen Details indifferent ist. Seinen Priapus stattet er nicht mit dessen wichtigstem Merkmal aus. Potentielle Bildvorlagen gibt es viele, beispielsweise Goyas *Opfer* von 1771, Rops' *Idol* oder F. Holland Days Fotografie *Junge umarmt eine Panherme* von 1905. Diane Lesko berichtet zudem von einer antiken Priapusstatue in Antwerpen und von Phalluskulten in Belgien bis ins 19. Jahrhundert. Eben solche gelten auch als potenzieller Ursprung der nationalen Lieblingsfigur Manneken Pis aus dem 17. Jahrhundert.<sup>870</sup>

Ensor wählt sich mit Priapus eine Figur aus der Mythologie, deren Ikonographie von Künstlern vergangener Zeiten aufgelöst und mit vergleichbaren Figuren amalgamiert worden war. Auch für ihn zählt der Symbolgehalt der Figur mehr als deren korrekte Darstellung. Priapus kann bei ihm daher als Statue mit seinen eigenen Gesichtszügen oder als freundlich-grotesker Riese auftreten.

<sup>867</sup> Vgl. Le Roy 1922, S. 193.

<sup>868</sup> Bereits 1909 fragt Ensor Emma Lambotte, ob sie schon einen illustrierenden Künstler ausgesucht habe. 1933 gibt er ihr die Rötzelzeichnung und fragt: „Und Ihr Gedicht *Pan*, haben Sie Neuigkeiten zur Abbildung meiner Rötzelzeichnung?“ (James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 6.3.1933, Auszug in: Lettres 1999b, Anm. 1, S. 201.) Die erotische Zeichnung ist auf den Inhalt des Textes abgestimmt: „Et Pan tout réjouit de tenter l'aventure, modula sur sa flûte une tendre ouverture. Mais dans les bois touffus, les femmes qu'il guettait s'enfuyaient et criaient: Un satyre! Un satyre! Lors on racontait au village Qu'un home nu, dans les branchages, Attirait les filles, disant: Venez à moi car je suis Pan!“ (Emma Lambotte: *Paniska*, Antwerpen 1933, zit. nach: Lettres 1999b, Anm. 1, S. 201.)

<sup>869</sup> Zu dem Gemälde existiert eine *Tänzerinnen und Musikanten* betitelte Vorzeichnung (Vgl. Kat. Ausst. Ostende 1985, Abb. 75, S. 82.)

<sup>870</sup> Vgl. Lesko 1985, S.73ff. und zur Antwerpener Priapusstatue John Gregory Bourke: *Scatologic Rites of All Nations*, Washington D.C. 1891, Neudruck New York 1968, S. 431, Nr. 1.

### 3.4 Die Werkgruppe der Tänzerinnenbilder

1896 führt Ensor die Figur der Tänzerin in den Liebesgarten ein. *Die Ballerinas (Der Tanz)* (**Abb. 92**) wurde in der Ausstellung von La Libre Esthétique 1897 unter dem Titel *Tänzerinnen* und bei L'Art Contemporain in Antwerpen 1921 als *Fête galante* ausgestellt.<sup>871</sup> 1908 entsteht eine zweite Version des Bildes, die wesentlich größer ist und die Figuren präzisiert.<sup>872</sup> In der Komposition werden vier aneinandergereihte Ballerinas, die einen Großteil der Fläche einnehmen, von einem Pierrot präsentiert. Vorbilder haben Tänzerin und Theater einige in Ensors Œuvre. Im Bereich der Malerei ist *Das Maskentheater* von 1889 zu nennen, von dem Ensor ebenfalls im Jahr 1908 eine zweite Version malt.<sup>873</sup> Auch einige der gezeichneten Kopien nach verschiedensten Künstlern aus den 1880er und 1890er Jahren können ihn inspiriert haben, die Figur der Tänzerin in seine Malerei einzuführen.<sup>874</sup> Hier sind insbesondere *Mejuffrouw Zucchi van de ‚Eden‘*, eine Kopie nach der gleichnamigen Zeichnung von Georges Clairin, *Fragment des ‚Maskenballs‘*, eine Kopie nach einer Zeichnung von Ch. Hermans, sowie *Zwei Tänzerinnen*, eine Kopie nach P.A. Morel, zu nennen, die Ensor aus verschiedenen Ausstellungskatalogen kopierte.<sup>875</sup> Zudem fertigt er zwischen 1880 und 1885 die Kopie einer Genre-Darstellung an, die Tanz und Musik in einem Wirtshaus zeigt.<sup>876</sup> Nach 1908 entsteht das nächste Tänzerinnenbild 1911. *Kleines Theater* (**Abb. 33**) ist zwar nicht in einem Liebesgarten angesiedelt, weist aber Ähnlichkeiten in Figurentypen und Kompositionsschema auf.<sup>877</sup> Ensor schafft bis 1917 vier weitere Varianten der Komposition.<sup>878</sup> 1937 greift er sie erneut auf – als Hintergrund für ein Palettenstillleben. In *Strahlen der Palette* (**Abb. 59**) wird die Bühne der Ballerina im Gegensatz zur Vorlage von einer Liebesgartenkulisse hinterfangen. 1918 entsteht *Die rosa Tänzerinnen* (**Abb. 34**), ein Tänzerinnenbild, das in einer Liebesgartenkomposition angesiedelt ist.<sup>879</sup> Circa 1925 malt Ensor das Leinwandgemälde *Ballett mit Minaretten*, in dem helle Gelb- und Rottöne dominieren.<sup>880</sup> Links und rechts wird die Komposition von unten bis oben von roten stilisierten Bäumen gerahmt, im Bildvordergrund tanzen und sitzen Ballerinas und Tänzer. Im Hintergrund ist entfernt eine Stadt mit hohen schmalen Türmen zu erkennen. Hintergrund, Titel und Kolorit geben dem Werk eine orientalistische Note. Im Jahr 1928 entsteht *Die Gilletten*, eine querformatige Komposition mit vier spitzfüßigen Rokoko-Tänzerinnen, die innerbildlich an den vier Rändern von breiten, mit Nymphen ausgefüllten schnörkeligen Streifen gerahmt wird.<sup>881</sup> In *Die Ballettkönigin* von 1930 (**Abb. 30**) vermischt Ensor erneut Liebesgarten und Tänzerinnenbild.<sup>882</sup> Dass der Typus des Tänzerinnenbildes im Medium der Zeichnung bereits vor 1896 existiert, zeigt die zarte Farbstiftzeichnung *Ballett* von 1893 (**Abb. 31**), in der die Komposition der *Ballettkönigin* vorangelegt ist. Hier wird die Tanzszene von einem Orchester (im Orchestergraben) begleitet und von einem kleinen danebenstehenden Publikum vom unteren Bildrand aus beobachtet. Der Liebesgarten dient in der Zeichnung noch nicht als Kulisse, vielmehr vermeidet Ensor jegliche

---

<sup>871</sup> Vgl. Kat. Ausst. La Libre Esthétique Nr. 233 und Kat. Ausst. L'Art Contemporain Nr. 61.

<sup>872</sup> XT 433.

<sup>873</sup> XT 303, XT 434.

<sup>874</sup> Vgl. Kap. 2.5.2.

<sup>875</sup> Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.nr. 2711/96, 155a und 163b. Abb. in Schoonbaert/Cardyn-Oomen 1981, S. 102, 115 und 117.

<sup>876</sup> Abb. in Hostyn 1999, Nr. 49 verso.

<sup>877</sup> Vgl. dazu Kap. 4.7 und 6.2.

<sup>878</sup> XT 473, XT 486-488.

<sup>879</sup> Vgl. dazu Kap. 6.2.

<sup>880</sup> XT 559.

<sup>881</sup> XT 587.

<sup>882</sup> Vgl. dazu Kap. 6.2.

Räumlichkeit. Bevor er die Szene 1930 in den Liebesgarten überträgt, fertigt er 1921 eine Farblithographie von der Zeichnung an (**Abb. 32**). Wegen der prominent platzierten Ballerina muss auch *Zärtlichkeiten für Priapus (Gestreichelter Priapus)* von circa 1930 (**Abb. 88**) an dieser Stelle noch einmal Erwähnung finden. Zudem entsteht 1919 eine Rötelseichnung, welche die Komposition detailliert vorbildet, und die Ensor *Tänzerinnen und Musikanten* betitelt.<sup>883</sup> Eine Vermischung von Tänzerinnenbild und Nymphenbild stellt das hochformatige Leinwandgemälde *Im achten Himmel* von circa 1933 dar, da einige Tänzerinnen und Komödienfiguren sich mit Nymphen vermischen und – dies ein Charakteristikum der *Nymphenbilder* – die Eigenschaft der Schwerelosigkeit besitzen, wobei sich Wasser und Himmel hier perspektivisch unlogisch überschneiden.<sup>884</sup> In diese Kategorie gehört ebenfalls das querformatige Leinwandgemälde *Nymphen, Tänzerinnen und gute Teufel* von 1934, das die Doppelthematik bereits im Titel trägt.<sup>885</sup> Getanzt wird auch in der hochformatigen Komposition *Tanz der Faune* von März 1937 (**Abb. 89**), wobei es sich hier eher um ein Bacchanal denn ein Tänzerinnenbild handelt. Auch beim verschollenen Tafelgemälde *Wirbelnde Tänzerinnen (Französischer Cancan)* von März 1938, das nur in der Farbskizze aus dem Liber Veritatis überliefert wurde, dürfte es sich um ein Tänzerinnenbild handeln.<sup>886</sup> Eine Mischung aus Stilleben, Tänzerinnenbild und Portrait – und dies ist dem Beruf des Bewidmeten François Gaillard geschuldet – ist *An F. Gaillard, Impresario zinnoberroter und musikalischer Ballette* von 1938.<sup>887</sup> Als Unterkategorie des Tänzerinnenbildes kann das Gänseblümchenbild gelten, von dem zwei Varianten existieren: *Ballerinas in Gänseblümchen verwandelt* von 1936 und *Ballerinas in Blumen verwandelt* von 1940 (**Abb. 93**) – zugleich Ensors letztes Tänzerinnenbild –, auf denen Dutzende Ballerinas auf den unteren Bildrand zulaufen beziehungsweise -tanzen.<sup>888</sup> Im 20. Jahrhundert schafft Ensor eine Reihe graphischer Arbeiten, bei denen es sich nicht wie häufig angenommen um Monotypien, sondern um Farbstiftzeichnungen auf schmutzigem respektive aussortiertem Papier, das Ensor von seinem Drucker erhält, handelt, und die meist Mischformen von Liebesgärten, Tänzerinnenbildern und Nymphenbildern sind. Bisher wurden diese hier als Pseudo-Monotypien bezeichneten Arbeiten nicht erforscht und es überwiegt große Verwirrung bezüglich Titeln, Technik und Datierung.<sup>889</sup> Zu den Werken gehören beispielsweise *Tanz auf der Lichtung*, *Rosa Tänzerin* oder *Graziles Ballett*, *Die Opalinen*. *Herumtollen zarter Marionetten, die sich in Blumen verwandeln* und *Verneigung der Hampelmänner vor Cydalise*, die Ensor für Ausstellungen zuweilen unter dem Obertitel *Opalines*, teils mit dem Zusatz *Kleine imaginierte Szenen* zusammenfasst, und die auf 1913 datiert werden.<sup>890</sup> Auch eine von Legrand *Les Opalines* und vom Christie's-Verkaufskatalog adäquater *Ballerinas, Erotik und Selbstportrait* betitelte Pseudo-Monotypie ist hier zu nennen.<sup>891</sup> Ebenso die auf 1905-1915 datierte Pseudo-Monotypie *Ballettszene* gehört in diese Kategorie.<sup>892</sup> Sehr ähnlich, aber wesentlich undeutlicher gezeichnet und zurückhaltender in der Verwendung von Farbstiften ist eine weitere gehöhte Pseudo-Monotypie, *Nymphen*, die Hostyn auf um 1923 datiert.<sup>893</sup> Die teilweise auf 1908 datierte Pseudo-Monotypie *Spuk* (auch: *Nymphen, Tänzerinnen, Dämonen*) ist ebenfalls Teil dieser

<sup>883</sup> Abb. in Hostyn 1999, Nr. 76.

<sup>884</sup> XT 632.

<sup>885</sup> XT 646.

<sup>886</sup> XT 765.

<sup>887</sup> XT 782.

<sup>888</sup> XT 692, XT 843. Vgl. dazu Kap. 6.2.

<sup>889</sup> Von Le Roy werden diese Arbeiten als gehöhte Zeichnungen (dessins rehaussés) bezeichnet. Vgl. dazu u.a. Le Roy 1922, S. 90, wo die Pseudo-Monotypie *Sturz der rebellischen Engel* von 1907 (Abb. 137) so bezeichnet wird.

<sup>890</sup> Farbabbildungen in Kat. Ausst. Brüssel 1990, Nr. 101-104, S. 225-231.

<sup>891</sup> 20x24,5 cm. Abb. in Legrand 1993, S. 181.

<sup>892</sup> 28,7x23,5 cm. Abb. in Kat. Ausst. Den Haag 2011 und Todts 2008a, S. 112.

<sup>893</sup> 19,5x12,5 cm. Abb. in Hostyn 1999, Nr. 225.

Gruppe.<sup>894</sup> 1924 entsteht die Pseudo-Monotypie *Sich windende Nymphen und schwächliche Marquisen entsteigen einem unbestimmten Liebesgarten*.<sup>895</sup> Aufgrund der Vielzahl der Werke, die Liebesgarten-Figuren, Tänzerinnen und Nymphen auf Fehldrucken vereinen, kann hier durchaus von einer Serie gesprochen werden.

### 3.5 Nymphenbilder: Begriff und konstitutive Merkmale

Aus der Werkgruppe der Liebesgärten geht im frühen 20. Jahrhundert gewissermaßen das Nymphenbild hervor. Der Begriff „Nymphe“, den Ensor selbst in Schriften und Bildtiteln verwendet, ist in der weiten Auslegung des 19. Jahrhunderts zu verstehen und bezieht sich daher auch auf nackte Badende. Der Katalog zur Frankfurter Ausstellung 2005 spricht vom „Typ der Nymphen-Frau“, den Ensor 1911 eingeführt habe. Diese Frauen seien „sinnlich, verspielt und subtil erotisch in ihren Berührungen und Anmutungen.“<sup>896</sup> Legrand nennt die Nackten 1993 „Nus roses“. Im 1914 verfassten Text *Les Aquarellistes d'aujourd'hui. Parodies, Reflexions et lignes caricaturales* kritisiert Ensor einen *Parc mit Nymphen* von Emile Hoeterinckx:

„Schemenhafter Garten der Köstlichkeiten, wo weit geschenkelte Nymphen sich gewissenhaft die Beine in den Bauch stehen.“<sup>897</sup>

Im Text *Interview* von 1921 nennt er unter der Kategorie der Lieblingsfarbe „Schenkel ergriffener Nymphe.“<sup>898</sup> 1925 schreibt Ensor autobiographisch in einer Rückblende über seine Bildthemen und nennt sowohl Liebesgärten als auch Nymphenbilder, hier als „musikalisch duftende, lichtsprachige Weiblichkeiten.“<sup>899</sup>

Konstitutives Merkmal der Ensor-Nymphe ist deren Nacktheit und körperliche Stilisierung. Im Gegensatz zu den Liebesgärten gibt es hier keine Kompositionsform, die ein „klassisches“ Nymphenbild ausmachen würde. Die oftmals zahllosen Nymphen siedeln sich häufig in Gewässern an und sind des Fliegens mächtig. Weil sich die Komposition dadurch weiter nach oben verschiebt, malt Ensor mehr Nymphenbilder als Liebesgärten in einem Hochformat. Obwohl der Typus des Nymphenbildes erst 1911 in seine Kunst eingeführt wird, ist die Motivik der nackten Frau schon früh in Ensors Kunst angelegt, wie in Kap. *Frau und Erotik* näher ausgeführt wird.<sup>900</sup> In der Zeichnung *Des Teufels Spiegel* von 1888 beispielsweise werden in der

<sup>894</sup> 11x13 cm. Abb. in Kat. Ausst. Herford 2004, S. 86f. und Kat. Ausst. Wuppertal 2008, S. 121.

<sup>895</sup> 20x30 cm. Abb. in Legrand 1993, Taf. 36, S. 170. Im selben Jahr schreibt Ensor in einem Brief an Paerels über seinen Zustand, der dem Bildinhalt entspricht: „Ich bin weit weg von jeglicher Betriebsamkeit, von Freunden, Feinden und Gesellschaften. Ich höre nur das Meer und liebe es, mich mit den Sirenen zu entspannen und an die Malerei zu denken.“ (James Ensor, Brief an W. Paerels vom 19.10.1924, unveröffentlicht, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 324.)

<sup>896</sup> Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 112.

<sup>897</sup> James Ensor: *Les Aquarellistes d'aujourd'hui. Parodies, Reflexions et lignes caricaturales* (1914), in: *Écrits* 1974, S. 33.

<sup>898</sup> James Ensor: *Interview* (1921), in: *Écrits* 1999, S. 32. Oberschenkel finden sich auch – dem Besucherbericht Jedlickas zufolge – in Ensors „Kuriositätenkabinett“: „[...] ein Aschenbecher aus billigem Porzellan. [...] Der Aschenbecher stellte – als Fassung der Schale für die Asche – einen Neger dar, der, die weißen Augäpfel drohend gerollt, mit wulstigen roten Lippen in einen wächsern leuchtenden Frauenoberschenkel hineinbeißt. Die eine schwarze Hand hat sich dabei in die Hüfte verkrampft, während die andere die üppig geschwellte Wade gefaßt hat.“ (Jedlicka 1933, S. 244.) Ensor malt das Objekt in *Masken und Puppen* vom 24.9.1936 als Teil eines Figuren-Stillebens (XT 699).

<sup>899</sup> „Mein feinfühliges, wallendes Temperament eines Anglo-Belgiers warf mich von einen zum anderen Pol der Kunst. Expressive Masken, majestätische Rochen, bestäubte Liebesgärten, entstellte Seeleute, leuchtende und gleißende Interieurs, Teufel, ätzende Säfte, lichtgetränkte, musikalisch duftende [Ergänzung d. Verf.: lichtsprachige] Weiblichkeiten und schneeige Flammen tauchten damals meine Malerei in ein wundersames Feuer.“ (James Ensor: *Discours pour la réception à l'Académie Royale de Belgique* (1925), in: *Écrits* 1999, S. 20, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 188.)

<sup>900</sup> 1934 erinnert er sich zudem retrospektiv an eine frühe Arbeit aus der Akademie-Zeit: „Die Wettbewerbe in Komposition interessierten mich [in der Akademie] am meisten; von damals datieren einige Werke, die von heute aus betrachtet immer noch gut aussehen, darunter [...] ‚Der Tanz der Nymphen‘ [...]“ (James Ensor: *Ma vie en abrégé* (1934), in: *Écrits* 1999, S. 14.) Ensor meint vielleicht das Gemälde *Bacchanal* von 1877 (XT 93), das 1929 in Brüssel unter dem Titel *Nymphen und Satyrn* ausgestellt worden war. Es kann sich auch um ein verschollenes Werk handeln.

Szenerie im Spiegel, in deren Zentrum eine Teufelsfratze steht, weibliche Mischwesen mit großen Brüsten, die in der Luft wirbeln, gezeigt.<sup>901</sup> Diese wirbelnden Akte sind Bildfiguren, die Ensor über die Jahrzehnte begleiteten. Ähnlich Ingres, der im 1905 erstmals ausgestellten *Türkischen Bad* „die Summe der künstlerischen Lebensleistung“ zog und darin „wie in einer gemalten Retrospektive“ weibliche Akte versammelte, „die ihn zum Teil sein ganzes Leben hindurch begleitet haben“<sup>902</sup>, schafft Ensor 1911 in Auseinandersetzung mit dem eigenen Bildtypus des Liebesgartens das Nymphenbild, in dem die zahlreichen, häufig von der Ensor-Forschung unbemerkten Akte, einen eigenen Ort finden.

### 3.6 Nymphen und Badende in Kunst und Kultur

Die ambivalente Figur der Nymphe existiert schon vor der griechischen Mythologie in der Vorstellungswelt von matriarchalisch organisierten Naturvölkern und Kulturen.<sup>903</sup> Der griechische Begriff „Nymphe“ und das latinisierte „Nympha“ bedeuten Jungfrau, Mädchen, Braut oder Wasserfrau. Nymphen dienen nach vorattischem Glauben in Tempeln der Großen Göttin als Priesterinnen bei sexuellen Zeremonien, gelten als Bräute der Gottheit und werden später im Christentum zu den Bräuten Christi in Gestalt der Nonnen. In der antiken Mythologie sind Nymphen weibliche Naturgeister, die mit der Natur kommunizieren, deren Reinheit widerspiegeln, Schutzfunktionen übernehmen, und meist im Gefolge von Göttern auftauchen. Sie werden nach ihrem Wohnsitz unterteilt, und als Gespielinnen und Lustobjekte der Götter und aufgrund ihrer Gabe des Verhelfens zu Fruchtbarkeit werden sie von je her mit der Sexualität assoziiert.<sup>904</sup> Schon früh war die Vorstellung von der Nymphe doppelgesichtig. Zum einen verkörpert sie Reinheit und Keuschheit, zum anderen gilt sie als lüsternes, sinnlich-ekstatisches, beinahe animalisches Wesen, was sich noch heute im Begriff der Nymphomanie als krankhaft gesteigertem Geschlechtstrieb bei der Frau niederschlägt.<sup>905</sup> Wunderlich beobachtet daher richtig, dass „Furcht einerseits und Begehren andererseits“ typisch für die männliche Haltung gegenüber „Nymphen, Nixen, Wasserfeen“ ist.<sup>906</sup> Auch wird die Venus mit den Nymphen in Verbindung gebracht, so führt Paracelsus die Venus als Wasserfrau, Nymphae und Undena ein.<sup>907</sup> Der *Theogonie* zufolge gehören auch die Musen des Parnass zu den Wassernymphen, und der spätantike Grammatiker Marius Servius Honoratus bemerkt, dass laut Varro Musen und Nymphen identisch seien, unter anderem da die Bewegung des Wassers die Musenkunst hervorbrachte.<sup>908</sup> Die Nymphen als Musen verweisen damit zugleich auf die Malerei, als dessen Symbolfiguren sie in Ensors Spätwerk verstanden werden können, wie in Kap. *Akt und Malerei* gezeigt werden soll.

Wohl nicht zuletzt durch das Interesse am nackten weiblichen Körper in der Malerei ist die Nymphe auch in den Diskursen des 19. Jahrhunderts präsent. In der Literatur, im bürgerlichen Bildungsroman des 18. Jahrhunderts, entstand der Typus des „Nymphchens“ – die Kindfrau oder Kindsbraut, die zwischen „weiblicher Desexualisierung und kindlicher Resexualisierung“

---

<sup>901</sup> Abb. in Lesko 1985, Nr. 90, S. 107.

<sup>902</sup> Fleckner 2007, S. 126. Vgl. auch ebd., S. 6.

<sup>903</sup> Vgl. im Folgenden Baumgärtel 2008, S. 32.

<sup>904</sup> Najaden wohnen in Quellen und Flüssen, Limnaden in Seen, Oceaniden – die dreitausend Töchter von Okeanos und Thetys – und Nereiden – die fünfzig Töchter von Nereus und Doris – im Meer, Oreaden in den Bergen, Dryaden und Hamadryaden in den Bäumen. (Vgl. Niedermeier 1995, S. 52, Wunderlich 2006, S. 142, Baumgärtel 2008, S. 30 und Speyer 2009, S. 31 und S. 37.)

<sup>905</sup> Vgl. Wunderlich 2006, S. 141 und Baumgärtel 2008, S. 32f.

<sup>906</sup> Wunderlich 2006, S. 144.

<sup>907</sup> Vgl. Täuber 2000, S. 199.

<sup>908</sup> Vgl. Speyer 2009, S. 38f.

pendelt.<sup>909</sup> 1900 verfasste Aby Warburg sein berühmtes Fragment über die „Nympha“, „jene Frauenfigur, die in den Bildern der florentinischen Frührenaissance in den verschiedensten Rollen, etwa bei Ghirlandaio oder Botticelli, auftauchte (als Salome oder Judith, als Minerva oder fliehende Mutter).“<sup>910</sup> Warburg geht es bei der Nympha um die Bewegung und die bewegte Figur als Ausdruck von Leidenschaft.<sup>911</sup> Nymphen kommen auch in Stéphane Mallarmés symbolistischem Gedicht *Nachmittag eines Fauns* aus den 1860er Jahren vor, in dem ein Faun seine sexuellen Abenteuer oder Träume des Morgens reminisziert. Das Gedicht beginnt mit der Zeile „Diese Nymphen, ich will sie verewigen.“<sup>912</sup> 1911 fing Vaslav Nijinsky bei den Balletts russes sein 1912 in Paris uraufgeführtes Ballett *Nachmittag eines Fauns* an, das auf Mallarmés Gedicht basiert und vom Zusammentreffen eines Fauns mit acht Nymphen handelt. Auch Léon Bakst wählte als Bühnenbildner und Maler der Balletts russes als Schauplätze der Ballettszenen oft Landschaften, Wäldchen und Lichtungen, auf denen sich Nymphen tummelten.<sup>913</sup>

Die Nympe verschmilzt im 19. Jahrhundert zunehmend mit der Figur der Badenden, sodass die Vorläufer für Ensors Nymphenbilder nicht zuletzt dort zu suchen sind – in klassischen Badenden-Themen wie Susanna mit den Alten, Bathseba im Bade, dem Bad der Diana mit oder ohne Aktaeon, Diana und Kallisto und der Geburt oder der Toilette der Venus. Derlei Bildthemen erzählen die alttestamentarischen und mythologischen Geschichten mit dem nicht selten primären Ziel für Künstler und Sammler, Nacktheit ungestraft darzustellen beziehungsweise zu betrachten. Als die an der Antike orientierten mythologisch verschleierte Akte in der Renaissance eine wichtige Rolle in der Kunst einzunehmen beginnen, übernehmen auch die nordalpinen Künstler – vor allem in der Graphik – nackte Frauen als Bildmotive, und zeigen sie zunächst bei einer alltäglichen Beschäftigung: dem gemeinsamen Baden im Frauenbad. Die *Frauenbad*-Zeichnung Dürers von 1496 oszilliert zwischen verschiedenen Malerei-Traditionen, und zwischen Abscheu und Neugier.<sup>914</sup> An Sebald Behams *Frauenbad*, einem Holzschnitt aus den 1530er Jahren, lässt sich der genuin nordalpine Umgang mit Nacktheit und Moral in jener Zeit verdeutlichen:

„Die Frauen geben sich so natürlich, als wären sie ganz unter sich. [...] Insgesamt scheint bei erotischen Darstellungen im Süden das Interesse eher auf der Anbahnung oder Wiedergabe des Geschlechtsakts gelegen zu haben, während in der deutschen Druckgrafik der sündhafte Blick und die Verführbarkeit des Mannes das eigentliche Problem der Bilder darstellen.“<sup>915</sup>

Falls Ensor solche Werke aus Reproduktionen kennt – was sehr wahrscheinlich ist, wie ein Bildvergleich im Kap. *Liebe und Distanz* zeigen wird –, faszinieren ihn sicherlich die Doppeldeutigkeit der Moral und der Umgang mit dem nackten Körper – vor beleibten, bis ins Groteske gesteigerten Formen schreckte man nicht zurück. Sebald Beham schuf auch Werke mit der für Ensor interessanten Figur des Narren, wie beispielsweise im Holzschnitt einer Badeszene von 1545, in dem die Anwesenheit des Narren darauf hindeutet, dass nicht die Vernunft die

<sup>909</sup> Vgl. Wetzel 2000, S. 211. Vgl. auch Michael Wetzel: *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, München 1999.

<sup>910</sup> Schoell-Glass 2007, S. 182.

<sup>911</sup> Vgl. ebd.

<sup>912</sup> Stéphane Mallarmé: *Le Faune, Eglogue*. Aus dem Zyklus: *L'Après-midi d'un faune*, zit. nach: Fahr-Becker 2004, Anm. 31, S. 382.

<sup>913</sup> Vgl. Giulia Veronesi, in: Kat. Ausst. Mailand 1967, o.S.

<sup>914</sup> „In der 1496 datierten Zeichnung ‚Frauenbad‘ sind gotische Neugier und gotische Abscheu noch vorherrschend und untermischt mit Erinnerungen an Italien. Die Figur zur Linken ist geradezu Michelangelo-haft, die ihr Haar kämmende Frau in der Mitte wurde einer Venus Anadyomene entlehnt, und die kniende Frau im Vordergrund ist rein deutsch. Das fette Ungetüm zur Rechten verrät, dass er das Ganze als Obszönität empfand. Er muss sie nach dem Leben studiert haben, obschon ihm der Gedanke, sie hier einzufügen, vielleicht nicht gekommen wäre ohne das Vorbild im Stich von Mantegnas ‚Bacchanal‘, dessen fette Bacchantin allerdings aus der Antike übernommen war.“ (Clark 1958, S. 326.)

<sup>915</sup> Kat. Ausst. Nürnberg 2011, S. 187.



Entscheidungen im Frauenbad vorgibt.<sup>916</sup> In der holländisch-flämischen Barockmalerei vermischen sich ähnlich wie bei Dürer die Vorbilder – Healy zufolge verschmelzen Heiliges und Profanes, wenn Rubens und Rembrandt antike Venus-Statuen als Vorbild für ihre Susannas verwenden.<sup>917</sup> Profanisiert wurde der Akt schließlich von Boucher im Rokoko, sei es auch nur für private Aufträge des Königs. Mai bezeichnet Bouchers Zugang zur Sexualität als „Boudoirerotik“.<sup>918</sup> Zwischen der süßlich-leichten Malerei Bouchers und ausdrucksloser Dekorationskunst ist es ein schmaler Grat. Der zeitgenössische bürgerliche Geschmack manifestiert sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts in den beliebten *Panneaux décoratifs*, Wandbilddrucken, die auch weniger bemittelten und tendenziell ungebildeten Familien die Möglichkeit zur dekorativen Ausgestaltung des Wohnraums boten.<sup>919</sup> Bei diesen Werken, die in den Augen ihrer Eigentümer Kunststatus besaßen, überwogen Genremotive: „heimelige Familienszenen, Kinder beim Spielen und in Erwachsenenrollen, Liebesglück und Liebesleid, fröhliche Zecher und Szenen eines idyllischen Landlebens.“<sup>920</sup> Es dominierten Adaptionen aus der Hochkunst, vor allem der Salonmalerei, wobei freizügige Nacktheit durch unterschwellige Erotik ersetzt, und die Themen dem aktuellen Geschmack angepasst wurden, was zur Folge hatte, dass die Bilder „in einem theatralischen, hohl gewordenem Pathos“ erscheinen.<sup>921</sup> In den bekannten Werken Hans Zatzkas, der sich aus kommerziellen Gründen das Pseudonym Zabateri zulegte, tauchen tänzelnde Mädchen, Nymphen und Elfen auf.<sup>922</sup>

Frauen, Erotik und Bewegung – als essentielle Merkmale der Nymphenbilder – waren ebenso zentrale Themen für den Jugendstil, eine Kunstbewegung, deren Entwicklungen Ensor unmittelbar verfolgen konnte.<sup>923</sup> Belgien spielte eine wegweisende Rolle bei Entstehung, Entfaltung und Verbreitung des Jugendstils, und der Maler pflegt Kontakt zu bekannten Art Nouveau-Künstlern wie Henry van de Velde.<sup>924</sup> Als Ausdrucksträger diente dem Jugendstil die Linie, die Ensor abwertend als „Feindin des Genies“ bezeichnet.<sup>925</sup> Um Ensors Nymphen von den Frauen des Jugendstils abzugrenzen, sei im Folgenden ein Vergleich mit einem seiner Künstlerfreunde erlaubt. In gewisser Weise gibt es bei Ensor Parallelen, aber auch deutliche Unterschiede zu den Werken seines Freundes und Künstlerkollegen Jan Toorop. Dessen Frauenfiguren sind Symbolismus und Jugendstil verpflichtet. Die Formen sind dekorativ und iterierend und die Flächen ausgearbeitet, was Döhle und Klein-Wiehle auf einen *horror vacui*

---

<sup>916</sup> Vgl. Kat. Ausst. Salzburg 2009, S. 122.

<sup>917</sup> Vgl. Healy 2000, S. 116.

<sup>918</sup> Vgl. Mai 2000b, S. 183. Die Wirkung seiner Darstellungen der Louise O'Murphy, der jungen Mätresse Ludwigs XV., beschreibt Clark: „Selten wurde etwas unverdorben Begehrenswerteres auf zartere Weise zum Ausdruck gebracht als durch Miss O'Murphy's jugendlich runde Glieder, die sich mit unverhohlenem Wohlbehagen auf dem Kissen ihres Divans rekeln. Mit Hilfe der Kunst schafft Boucher die Möglichkeit, dass man sie mit ebenso wenig Scheu genießt, wie er sie selber genoss. Ein falscher Ton würde genügen, um einen peinlich in das Reich der Sünde zurückzustoßen.“ (Clark 1958, S. 151.)

<sup>919</sup> Vgl. zu dem Thema Julia Wackerbarth, in: Kat. Ausst. Kassel 2005, S. 45-49, Michael Overdick, in: Kat. Ausst. Kassel 2005, S. 28-41 und Döhle/Klein-Wiehle 2011, S. 137f.

<sup>920</sup> Michael Overdick, in: Kat. Ausst. Kassel 2005, S. 29.

<sup>921</sup> Julia Wackerbarth, in: ebd., S. 48. Vgl. auch Michael Overdick, in: ebd., S. 30 und 41.

<sup>922</sup> Vgl. Michael Overdick, in: ebd., S. 38 und Julia Wackerbarth, in: ebd., S. 48f.

<sup>923</sup> Jean-Patrick Duchesne sieht in belgischem Jugendstil und Symbolismus die geglückte Emanzipation von Frankreich, da das Land seit seiner Gründung 1830 bestrebt war, Traditionen zu beleben und zu erneuern und sich vom starken Einfluss des Nachbarlandes im kulturellen Bereich loszumachen. Allein in Brüssel waren die Bestrebungen, sich in kultureller Hinsicht von Frankreich zu lösen, schon früher erfolgreich. (Vgl. Duchesne 2007, S. 224f.)

<sup>924</sup> Ensor kennt den Landsmann bereits aus dessen Zeit als Maler, da Van de Velde 1888 zum Mitglied der XX ernannt wurde. (Vgl. Lettres 1999a, S. 685.) Aus einem freundlichen Brief Ensors an Van de Velde aus dem Jahr 1924 geht zudem hervor, dass er Ensor in seinem Atelier besuchte, was dieser positiv in Erinnerung behält, und die beiden auch bei anderen Gelegenheiten miteinander zu tun hatten. (James Ensor, Brief an Henry van de Velde vom 19.12.1924, in: Lettres 1999a, S. 686f.)

<sup>925</sup> Vgl. Kap. 10. Vgl. auch Davidson 2008, S. 173: „[Van de Velde] argued in an unpublished manuscript (1916-18) that line, rather than geometry, was the basic component of all art because it was the instinctive manner of describing and was the expression of creative energy.“

zurückführen.<sup>926</sup> Die Werke werden bevölkert von gleichförmigen enigmatischen Frauenfiguren, die aus Ornament und Linie bestehen und bei denen besonders die lange Haarpracht durch fließende Linien konstituiert wird. Laut Rapetti symbolisiert Toorops Fluss aus kurvigen Linien geistige Energien.<sup>927</sup> Fahr-Becker zufolge oszillieren die Haare zwischen Fetisch-Symbolfunktion und Dekoration.<sup>928</sup> In *Zauberbann* beschreibt Dolf Sternberger die Haare von Toorops Damen:

„[...] dünne Frauengestalten, eine, zwei, drei, sechs, zwölf nebeneinander, nur Fläche und Linie, von gleicher matter Farbe, kein Licht, kein Schatten, langarmig, den spinnenhaften Schattenspielfiguren Indonesiens nicht unähnlich (und gewiss als Vorbildern auch verpflichtet), alle eingeschlungen, rings umzogen, umstrahlt von gar nicht endenden Haarwellen, kein Himmel und keine Erde, Haare oben und Haare unten, Haare quellen sogar aus Glocken hervor, ziehen sich am Rand entlang, greifen über auf den Rahmen der Bilder, eingeritzt in parallelen Riefen, bald wellig, nichtachtend der Struktur des horizontalen und vertikalen, geometrischen Formats. [...]“<sup>929</sup>

Bei seinen Nymphen akzentuiert Ensor die Haare nicht, vielleicht gerade wegen einer bewussten Abneigung gegen die Linie in der Kunst. Stattdessen betont er Fleischliches und die Gesamtkomposition durch wellenförmige Linien, was ein ähnlich abstraktes Gesamtgefüge ergibt, berücksichtigt dabei aber möglicherweise die flämische Tradition. Am meisten ist im Bereich der Gemälde *Die Badenden* in der Version von 1916 (**Abb. 37**) dem Jugendstil verpflichtet.

Besonders beliebt waren im 19. Jahrhundert – bei Salonmalern ebenso wie bei den Modernen – Venus-Themen, was sich im berühmten „Venus-Salon“ 1863 niederschlug, zu dem drei Venus-Werke eingereicht wurden, die noch heute als „Inbegriff akademisch-offizieller, will sagen vor allem geschmacklerisch glatter, eleganter, idealisiert-naturalistischer Salonmalerei“ gelten.<sup>930</sup> Das Aktmotiv wurde aber auch als Statement genutzt, zur bewussten Distanzierung von der Salonerotik des 19. Jahrhunderts, und „Badende und Schlafende [mussten] auf das Adelsprädikat einer Venus oder Quellnymphe verzichten.“<sup>931</sup> Mai möchte den Dualismus von akademischer und moderner Malerei abschwächen, indem er die Wechselseitigkeit betont, die gegenseitigen Reaktionen aufeinander, die das von Meier-Graefe geprägte dualistische Bild aufzuheben versuchen.<sup>932</sup> Eine Neuinterpretation der liegenden Venus, die nun definitiv eine irdische ist, liefern bereits um 1800 die beiden *Majas* Goyas, der hier als entscheidender Wegbereiter Manets gelten kann, der in seiner *Olympia* von 1863 – eine Reaktion auf den Venus-Salon desselben Jahres –, die auf dem Salon 1865 gezeigt wurde, zugleich die kunsthistorische Tradition der liegenden Venus und das zeitgenössische Thema der Prostitution im Akt-Portrait einer „wirklichen Frau in möglicher Umgebung“ reflektiert.<sup>933</sup> Eine wichtige Rolle bei der Befreiung des Akts vom Mythos spielte in Frankreich Courbet, der in *Die Frau in den Wellen* 1868 – ebenso eine Reaktion auf den Venus-Salon – eine reale Frau mit körperlichen Makeln in Nahaussicht zeigt, die zwar im Wasser schwimmt, jedoch keineswegs wie eine Nymphe oder Venus wirkt und durch das entfernte Schiff im Hintergrund doch Assoziationen an die nun weit entfernte Welt der

---

<sup>926</sup> Vgl. Döhle/Klein-Wiehle 2011, S. 480.

<sup>927</sup> Vgl. Rapetti 2005, S. 162.

<sup>928</sup> Vgl. Fahr-Becker 2004, S. 164.

<sup>929</sup> Dolf Sternberger: *Zauberbann*, in: Ders.: Über den Jugendstil und andere Essays, Hamburg 1956, zit. nach: Fahr-Becker 2004, S. 163.

<sup>930</sup> Mai 2000b, S. 187.

<sup>931</sup> Hofmann 2000, S. 18.

<sup>932</sup> Vgl. Mai 2000b, S. 186f.

<sup>933</sup> Clark 1958, S. 166. Vgl. auch Täuber 2000, S. 197: „In malerischer Radikalität brach Olympia die tradierte Venus-Würdeformel auf und entlarvte damit die Scheinwelten der Kunst und des bürgerlichen Lebens.“

Mythen und Sagen weckt.<sup>934</sup> Allgemein seien, so Mai, die vielen auch erotischen Nackten als direkte Auseinandersetzung mit den akademischen Nackten und dem bildungsbürgerlichen Geschmack zu verstehen.<sup>935</sup> Die mythologische Verkleidung der Venus hat im 19. Jahrhundert einen anderen Sinn als zuvor:

„Auch wenn über spielerische Umgangsweisen Venus und Mythos auch danach noch ikonographisch eindeutige Sujets abgaben, bis hin zu William Bouguereau und Gustave Moreau, bis hin zu Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin, so waren damit letztlich nur mehr oder minder symbolische Existenz- und Zustandsbilder von Grundfragen ins Werk gesetzt – sei es idealistisch und symbolisch mit dem Inhalt und Kanon tradierten Repertoires, sei es in der Selbstbesinnung auf die eigentlichen künstlerischen Mittel, oder sei es – Auslöser und Folge, Reaktion und Anstoß in einem – als Ergebnis der Erfahrung einer neuen Wirklichkeit der Frau im 19. Jahrhundert.“<sup>936</sup>

Aus Venus und Nymphe entwickelte sich das Thema der Badenden, dessen Popularität im 19. Jahrhundert auf die Loslösung vom mythologischen und alttestamentarischen, oder viel allgemeiner vom narrativen Ballast der vergangenen Jahrhunderte zurückführbar ist. Nymphen und Badende wurden schon in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts zu Repoussoirfiguren und damit aus ihrem alttestamentarischen oder mythologischen Kontext gelöst. Mitte des 19. Jahrhunderts tauchen Nymphen noch in Corots Landschaften auf, wie im *Nymphenreigen* von 1850. Emile Bernards *Nach dem Bad (Die Nymphen)* von 1908 kann als Beispiel dafür gelten, dass die Nymphe als Bildtitel zwar noch taugt, aber frei von mythologischen Konnotationen ist, da die „Nymphen“ nun einfache Badende sind. Einen wichtigen Platz nimmt das Thema der Badenden im Spätwerk Renoirs ein. Ab den 1880er Jahren beschäftigt ihn der Frauenakt in der Landschaft mehr als alle anderen Bildthemen und nach 1890 verabschiedet er sich zugunsten seiner arkadischen Akt-Kompositionen, in denen sitzende oder liegende Mädchen und Mädchenpaare sich am Ufer von Gewässern aufhalten, endgültig von den modernen Sujets des Impressionismus.<sup>937</sup> Dass der Akt in der Hochzeit des französischen Impressionismus keine Rolle spielt, hängt mit der Programmatik der Richtung zusammen, die das moderne Leben in einer neuen methodischen Zugangsweise zeigt, und hat zugleich formalästhetische Gründe:

„Der Akt ist in seiner Beschaffenheit als Ideal eng verbunden mit der ersten Projektion einer Idee, mit der Umrisslinie, und während der siebziger Jahre waren die Impressionisten und darunter auch Renoir darum bemüht darzutun, dass die Umrisslinie nicht vorhanden sei. Wenn er eine Figur malte, unterbrach er ihre Umrisslinie, indem er sie mit Licht und Schattenflecken betupfte.“<sup>938</sup>

Sagner meint, dass Renoir erst ab den 1880er ausdrücken konnte, worum es ihm im Grunde schon früher ging:

„Inspiriert durch das das südliche Licht, die üppigen Farben und die Begegnung mit der klassischen Kunst in Italien, wählte er ab den 1880er-Jahren zunehmend zeit- und ortlose Motive. Es ging ihm zeitlebens weniger um das Erfassen gesellschaftlicher Wahrheiten als um eine Vision beglückender Lebensbejahung, die nun bis ins hohe Alter hinein in heiteren Darstellungen

---

<sup>934</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art.

<sup>935</sup> Vgl. Mai 2000b, S. 192.

<sup>936</sup> Mai 2000a, S. 9.

<sup>937</sup> Vgl. Schultze 1980, S. 144-147, Dankl 2003, S. 23 und Kat. Ausst. Chemnitz 2011, S. 148. Zu arkadischen Themen und klassischen Formen fand Renoir unter anderem bei seinem Italienaufenthalt 1881/82. (Vgl. ebd., S. 174.) Die *Badende mit Pinscher* von 1870 bildet eine frühe Ausnahme, in der er seinen späteren Stil noch nicht ausformuliert hatte und stattdessen, so Clark, die knidische Venus mit Courbets Stil vereinte. (Vgl. Clark 1958, S. 167.) Die Rückenakte bei den Badenden-Themen der 1880er Jahre sind an Ingres angelehnt. Insgesamt leitet die Auseinandersetzung mit dessen glatter linearer Kunst eine neue Schaffensperiode Renoirs ein, die sogenannte Trockene oder Strenge Periode, die zwischen 1890 und 1900 eine Mischung seines impressionistischen und strengen Stils ist. (Vgl. Kat. Ausst. Chemnitz 2011, S. 162 und 174.)

<sup>938</sup> Clark 1958, S. 168.

hübscher Mädchen, jungen Mutterglücks, üppiger Landschaften oder prachtvoller Stilleben aus Früchten und Blüten uneingeschränkt Ausdruck fand.“<sup>939</sup>

Diesen extremen Gegensatz zu den Werken impressionistischer Kollegen betont Venturi:

„Man könnte sich viel eher in einer Landschaft von Watteau glauben als in der Wirklichkeit.“<sup>940</sup>

Renoir zeigt in seinem Spätwerk den weiblichen Akt in ehrlicher Weise als Selbstzweck. Der Katalog zur Chemnitzer Ausstellung 2011 betont die Funktion dieser Akte ohne jegliche ironische Brechung als Metaphern für „Schönheit, Wahrheit und Reinheit.“<sup>941</sup> Ensors Nymphenbildern wurden ähnliche Eigenschaften nachgesagt – dass nur die Hälfte davon zutrifft (Wahrheit, Reinheit), die andere aber nicht (Schönheit, keine ironischen Brechungen), wird diese Arbeit zeigen. Dass es Renoir – im Gegensatz zu Ensor – um Sinnlichkeit und Genuss ging, impliziert ein durch Ambroise Vollard überliefertes Zitat, in dem der Künstler den Wunsch äußert, ein Bild zu küssen und einem Maler vorwirft, „er hätte nie die Leinwand liebkost.“<sup>942</sup> Geelhaar räumt die Möglichkeit ein, dass das Sujet des *Liebeskampfes* von Cézanne, von dem Renoir eine Version besaß, einen Impuls für die *Badenden im Wald* von 1897 gab.<sup>943</sup> Cézanne wiederum verfolgte ganz eigene metamalerische Vorhaben mit dem Thema der Badenden, das sich als Gattung schon Ende der 1860er Jahre in seinem expressiven Frühwerk ausbildet und das mehr als zweihundert Darstellungen umfasst.<sup>944</sup> Im Gegensatz zu Manet spielt bei Cézanne der Reiz des Nackten keine Rolle mehr.<sup>945</sup> Der Frauenakt – teilweise sind es auch schwer davon zu unterscheidende Männerakte – dient Cézanne wie später Picasso dazu, „zu einer vollkommen neuen Wertigkeit des Malerischen und der Form“ zu gelangen.<sup>946</sup> Natur und Mensch werden in kompositorischer Gleichrangigkeit vereinigt.

Auch Degas, der zunächst dem Thema der Ballerina, der Figur in Bewegung, treu bleibt, liefert einen Beitrag zum Akt im 19. Jahrhundert, indem er die Tänzerin allmählich, so Clark, zum Akt weiterentwickelt.<sup>947</sup> Degas inspiriert mit seinen Pastellen von sich waschenden Akten, die 1886 in der achten Impressionisten-Ausstellung gezeigt wurden, Pissarro, der das Bildthema der Badenden 1894 in seine Kunst einbringt. Pissarro versetzte diese Badenden wiederum in eine ländliche Kulisse.<sup>948</sup> Die Themen Akt und Tanz verband im frühen 20. Jahrhundert Matisse in *Lebensfreude* von 1905-06, *Tanz (I)* von 1909 und *Tanz (II)* von 1910.<sup>949</sup> Dargestellt ist dort kein bestimmter Tanz, stattdessen geht es um den Ausdruck des Feierns oder die Verkörperung von körperlicher und geistiger Ekstase.<sup>950</sup> Hier wird eine antike Formensprache, vor allem orientiert an der Vasenmalerei, mit zeitgenössischen europäischen Tänzen kombiniert.

Eine radikal neue Wegerichtung ging Picasso mit seinen kubistischen Werken. Es ist kein Zufall, dass er sich in den *Demoiselles d'Avignon* von 1907 des Motivs der Badenden – in Nachfolge vor allem von Ingres und Cézanne – bedient, um seine Neuerungen sowie auch seinen Platz innerhalb der Kunstgeschichte deutlich zu machen.<sup>951</sup> Das Werk reflektiert über Kunstgattungen

---

<sup>939</sup> Sagner 2011, S. 36f.

<sup>940</sup> Lionello Venturi: *Les Archives de l'impressionisme*, Paris 1939, Bd. 1, S. 126, zit. nach: Kat. Ausst. Chemnitz 2011, S. 148.

<sup>941</sup> Kat. Ausst. Chemnitz 2011, S. 162.

<sup>942</sup> Ambroise Vollard: *Renoir, an Intimate Record*, New York 1925, S. 129, zit. nach: Pevsner 1983, S. 60.

<sup>943</sup> Vgl. Geelhaar 1989, S. 282.

<sup>944</sup> Vgl. zu dieser Werkgruppe Boehm 1989.

<sup>945</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>946</sup> Täuber 2000, S. 203.

<sup>947</sup> Vgl. Clark 1958, S. 223.

<sup>948</sup> Vgl. Geelhaar 1989, S. 281f.

<sup>949</sup> Vgl. zu den Werken Heller 2011, die sich mit der Frage beschäftigt, ob es sich bei dem Tanz um einen Sardana handelt.

<sup>950</sup> Vgl. Heller 2011, S. 20.

<sup>951</sup> Vgl. zu dem Werk Klaus Herding: *Pablo Picasso. Les Desmoiselles d'Avignon*, Frankfurt a.M. 1992.

und die Rolle der Frau in der Kunstgeschichte, und kritisiert den abendländischen Schönheitsbegriff. In der Malerei des deutschen Expressionismus, bei den Malern der Dresdner Künstlervereinigung *Die Brücke*, wird der weibliche Körper hingegen zum

„Symbol des natürlichen Lebens und der Ungezwungenheit jenseits des überbordenden, die Gesellschaft verändernden und entfremdenden Industrie- und späteren Atomzeitalters. Badeszenen wurden zum Refugium der eigenen Intimität des Künstlers, der sich in die Landschaft zurückzieht, und in der Szene den spontanen und unmittelbaren Ausdruck des Erlebten bildnerisch festhält.“<sup>952</sup>

Da es um das Verhältnis Mensch-Natur geht und allenfalls eine vor-zivilisatorische Vision präsentiert wird, die nicht in erster Linie auf Betrachter-Wirkung ausgerichtet ist, strahlen auch die expressionistischen Akte keine vordergründige Erotik aus.<sup>953</sup>

Die genannten Bildtraditionen spiegelten und reflektierten häufig vorherrschende Konventionen im Bereich der Sexualität. Dem Naturkult der Französischen Revolution, der sich „in den programmatischen Freiluftfesten und republikanischen Hainen niederschlug [und] eigentlich eine Vermittlung zwischen Vernunft und Sexualität im Sinne von Gesundheit und Harmonie“<sup>954</sup> gesucht hatte, war später die Prüderie beziehungsweise Doppelmoral des viktorianischen Zeitalters und des Biedermeier entgegengesetzt, bis dann um 1900 mit Künstlern wie Beardsley, Klimt und Schiele eine „neue freie, antibürgerliche und antiprude Auffassung von Körperlichkeit und Sexualität“ in der Kunst aufkam.<sup>955</sup> Freilich gab es bis dahin Ausnahmen, die provozieren wollten.<sup>956</sup> Obwohl der Akt „das vielleicht älteste Motiv der bildenden Kunst überhaupt“ ist, musste seine Rolle im Bild bis ins späte 19. Jahrhundert ikonographisch gerechtfertigt werden.<sup>957</sup>

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert schufen zahlreiche Künstler Werke mit weiblichen nackten oder bekleideten Badenden oder Nackten in der Natur, darunter auch Venus und Nymphen, die Jugendstil oder Symbolismus verpflichtet waren.<sup>958</sup> Beim Großteil dieser Werke ist zu beobachten, dass Tiefgang und Humor selten eine Rolle spielen. Ensors Nymphenbilder stehen zwar in einer kunsthistorischen Tradition, bedienen sich aber einer sehr individuellen Bildsprache. Nicht nur in der Hochkunst, auch in der Populärkultur sind Vorbilder zu suchen. Das 19. Jahrhundert ist voll von Nippesobjekten mit weiblichen Akten – und nicht zuletzt die Sirenen auf dem Wappen Ostendes sowie auf Ensors eigener Devise, die er sich mit seiner Ernennung zum Baron 1929 gibt, zeigen weibliche Wasserwesen.

---

<sup>952</sup> Groschner 2009, S. 19. Vgl. zu dem Thema Angela Lampe: *Französische Viren. Inspirationsquellen zum Motiv der Badenden im deutschen Expressionismus*, in: Kat. Ausst. Bielefeld 2000, S. 130-145.

<sup>953</sup> Vgl. auch Peterlein 2000, S. 96.

<sup>954</sup> Niedermeier 1995, S. 158.

<sup>955</sup> Olbrich 1989, S. 364. Vgl. auch Clark 1958, S. 161, Niedermeier 1995, S. 230 und Ohlsen 2002, S. 20.

<sup>956</sup> Über die Kunst des 19. Jahrhunderts in Bezug auf Nacktheit schreibt Hofmann: „Im 19. Jahrhundert büßt das Nackte seine Selbstverständlichkeit ein und wird als provozierend empfunden. [...] Der nackte Mensch, ob er antikem Regemaß folgt oder nicht, ist nunmehr ein entkleideter Mensch. [...] Wo immer sich die Nacktheit nicht mit der anämischen Wohlerzogenheit abfindet, wirkt sie herausfordernd und irritierend. Das gilt für Goyas *Maya* ebenso wie für das *Türkische Bad* von Ingres, für das Modell auf Courbets *Atelier* wie für die Sitzende auf dem *Frühstück im Freien* – ja selbst für Makarts *Einzug Karls V. in Antwerpen*.“ (Hofmann 1991, S. 38.)

<sup>957</sup> Ohlsen 2002, S. 13.

<sup>958</sup> Einige in dieser Arbeit bisher nicht genannte Beispiele hierfür sind Eugène Emmanuel Amaury-Duval (*Geburt der Venus*, 1862), Paul Baudry (*Perle und Meereswoge*, 1863), Pierre Bonnard (*Das irdische Paradies*, 1916-20), Bouguereau (*Geburt der Venus*, 1879, *In Cupidos Reich*, 1892), Maurice Denis (*Die Badenden*, 1907), Jean-Léon Gérôme (*Venus L'Étoile*, 1890), Georges Rouault (*Badende*, um 1907), Rysselberghe (*Badende Frauen*, ca. 1920), Stuck (*Quellnymphe und Faune*, um 1911), Vallotton (*Baden an einem Sommerabend*, 1892-93), Waldmüller (*Badende Frauen an einem Waldbach*, 1848), John William Waterhouse (*Hylas und die Nymphen*, 1898), sowie Werke von George de Feure, Émile Fabry, Léon Frédéric, Laermans, Charles Maurin, Pierre Puvis de Chavannes, Redon, Rossetti und Anders Zorn. Thematisch dem Orientalismus zugehörig sind des Weiteren Badenden-Szenen wie diejenigen von Lawrence Alma-Tadema (*Das Bad*, 1909), Théodore Chassériau (*Das Tepidarium in Pompeji*, 1853) und Hans Schlimarski (*Badende*, 1872).

### 3.7 Die Werkgruppe der Nymphenbilder

Im Folgenden sollen die dem Typus des Nymphenbildes im engen und weiteren Sinne zugehörigen Werke Ensors aufgezählt werden, wobei Vorläufer des Bildthemas der nackten Frau in graphischen Werken ab den 1880er Jahren in dieser Arbeit eine marginale Rolle spielen und vor allem im Kap. *Frau und Erotik* besprochen werden. Auch Ensors Gemälde waren vor den Nymphenbildern nicht frei von Nacktheit. Allein aus den Jahren 1886 und 1887 seien hier die bekannten Werke *Kinder bei der Toilette*, *Die Vertreibung aus dem Paradies* und *Die Qualen des Hl. Antonius* genannt, wobei das jeweilige Motiv (weibliche) Nacktheit bedingt.<sup>959</sup> Nackte Frauen vor den Nymphenbildern stehen meist in einem Kontext, so auch in der Pseudo-Monotypie *Sturz der rebellischen Engel* (**Abb. 137**), die auf 1907 datiert wird.<sup>960</sup>

Das erste Nymphenbild ist *Badende (Kurvige und gewellte Linien)* von 1911 (**Abb. 36**).<sup>961</sup> Das Ölgemälde weist eine helle Farbigkeit und beinahe freskoartige Textur auf und ist in den Farben Gelb, Blau und Weiß gemalt. In dem querformatigen Werk tummeln sich ein Dutzend rundliche nackte Frauen in einem Teich, der von Sträuchern umgeben ist. Am rechten Bildrand, etwas abseits des Geschehens, steht eine weitere Nackte im Wasser, die vier Säuglinge in den Armen hält. Dank dieses Muttermotivs lässt sich das Bild als Allegorie der Fruchtbarkeit deuten. Mütterlichkeit spielt eine marginale Rolle in Ensors Bildwelten, doch hier ist eine solche Deutung stimmig.<sup>962</sup> Aus der Farbstiftzeichnung *Die Himmelsrichtungen – Norden* von 1932 (**Abb. 128**) geht hervor, dass *Badende* mit anderen Bildern zu diesem Zeitpunkt rechts über Ensors Kaminsims hängt. Eine zweite Version der *Badenden* entsteht 1916 (**Abb. 37**). Hier werden Farbgebung und Konturen kräftiger und Ensor verändert das Format von sehr schmalen 34x75 cm zu 88x100 cm, was zur Folge hat, dass er die am Rand befindlichen Bildfiguren in zwei Fällen zur Mitte hin verschiebt und in einem Fall vom Bildrand überblenden lässt. 1921 entsteht das Gemälde *Das Königreich der Venus*, dessen Titel jedoch nicht von Ensor stammt.<sup>963</sup> Es zeigt die von einem Nimbus bekrönte Jungfrau Maria auf einer Wolke und kann aufgrund von Bildfiguren und Komposition als Vermischung von Nymphenbild und Himmelfahrt Mariens gelten. Unübersehbare Parallelen zu den Nymphenbildern bezüglich Bildfiguren, Farbgebung und Komposition weist das Werk *Die Befreiung der Andromeda (Der Raub der Andromeda)* von 1925 auf, das Ensor selbst als „Feerie“ bezeichnet.<sup>964</sup> Das dort gezeigte Motiv der Pfauen, die den Nymphen vom unteren linken Bildrand aus zuschauen, wiederholt Ensor in *Dekorationsentwurf: Nymphen und Undinen* von circa 1933.<sup>965</sup> Nackte und Harlekine vermischt er in der gleichnamigen – nicht von ihm betitelten – hochformatigen Buntstiftzeichnung, die circa 1928-30 entsteht.<sup>966</sup> Schematisch sind hier etwa drei liegende und stehende Akte auszumachen, sowie etwa zwei proportional kleinere männliche Bildfiguren, die durch ihre aufgeplusterten blauen Kostüme als Komödienfiguren zu identifizieren sind. Auch vier rätselhafte 12,5x18 cm-große Zeichnungen aus einem Skizzenbuch von 1929, das zerschnitten wurde und dessen Einzelblätter verkauft wurden, zeigen Nymphen.<sup>967</sup> Auf einer der Farbstiftzeichnungen beispielsweise ist eine nur im

---

<sup>959</sup> XT 282, XT 287, XT 288. In Ensors Antonius-Werken tauchen themenbedingt zahlreiche Nackte auf.

<sup>960</sup> Vgl. auch Kap. 10.3.

<sup>961</sup> Vgl. dazu Kap. 2.1, 4.4 und 10.2.

<sup>962</sup> Vgl. zu Fruchtbarkeitskulten und zur Wasserikonographie Groschner 2009.

<sup>963</sup> XT 514.

<sup>964</sup> XT 531 (Brüssel, Sammlung Belfius Bank). Vgl. auch die angebliche Ölskizze von 1923 (XT 517). Noch im Entstehungsjahr bedauert Ensor den Verkauf des Werkes (Vgl. James Ensor, Brief an Michel de Ghelderode vom 23.7.1925, in: *Lettres* 1999a, S. 97 und Kap. 1.2, S. 19, Anm. 115.)

<sup>965</sup> XT 631.

<sup>966</sup> Abb. in Hostyn 1999, Nr. 79.

<sup>967</sup> Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, AACB.

Schambereich bedeckte lächelnde Nackte dargestellt, die auf einem schmalen Podest auf einer Weltkugel steht (**Abb. 98**). In den Händen hält sie Stäbe mit spuckenden Masken. Das Podest wird von zwei Nackten mit ähnlichen Körperformen – große Brüste, schlanke Taille, breite Hüften und ein großer Bauch – flankiert. Vor ihnen stehen fünf weitere, von Hunden angekläffte Nackte in einer Reihe. Vom unteren Bildrand aus beobachtet eine Vielzahl von Menschen das bühnenartige Bildgeschehen, zu dem auch Nackte mit Gießkannen und an den Bildrändern Nackte mit großen Brüsten, aus denen Milch spritzt, gehören. Auch hier wird die zentrale Figur von oben bekrönt. Eine Fotografie zeigt Ensor inmitten seiner Werke, darunter ein gerahmtes Bild mit einer Himmelfahrt Mariens, die von zahlreichen Nackten und Halbnackten begleitet wird, und die kompositorische Ähnlichkeiten mit den genannten Skizzen aufweist.<sup>968</sup>

Im Gemälde *Gestikulierende Nymphen* von 1926 (**Abb. 38**), von dem Ensor 1931, 1934 und 1940 je eine Variante anfertigt, ist ein Gewässer Schauplatz der Handlung.<sup>969</sup> Die erste Variante ist hell und leicht in der Wirkung, mit geschmeidigem Pinselstrich gemalt. Das Weiß der Leinwand scheint durchzuschimmern und überzieht die Szenerie zugleich wie ein gleißendes Licht. Fast dreißig Nymphen, manche schlank, die meisten aber in fleischigen Formen, in hellem Rot und hellem Blau mit gelben Farbakzenten zumeist im Bereich der Haare, tummeln sich in den Lüften, am Teichufer oder im Teich. Eine kreisende Malweise betont die Körperformen und die Bewegungen der Nymphen. Ein Regenbogen bildet eine Rahmung für das Geschehen. Eine gehöhte Pseudo-Monotypie bildet die Vorlage für das Bildmotiv, falls Hostyns Datierung auf um 1923 zutrifft.<sup>970</sup> Aufgrund der zahlreichen nackten Mädchen, die sich um die Hauptfigur versammeln, und dem Mangel an narrativen Elementen, kann auch *Die Versuchung des Hl. Antonius* von 1927 als Nymphenbild gelten.<sup>971</sup> Canning erwähnt eine Antonius-Zeichnung von 1930 in rotem Farbstift, in der nackte Frauen den Heiligen umgeben.<sup>972</sup>

Auch wenn es sich bei den Mädchenfiguren explizit nicht um Nymphen handelt, gehört auch *Meine Huris* von 1927 oder 1928 (**Abb. 50**) in diese Reihe.<sup>973</sup> Die unzähligen nackten oder leichtbekleideten Mädchen füllen hier ohne Beachtung der Perspektive die Bildfläche aus und stehen in einem direkten Kontakt zum Maler als Bildfigur. Das Gemälde hat möglicherweise einen Vorläufer in einer Gouache, die Le Roy auf 1911 datiert.<sup>974</sup> In einer weiten Auslegung zählen auch die Varianten *Walpurgisnacht* von 1928 und *Moderne Walpurgis* von 1931 zu den Nymphenbildern.<sup>975</sup> Ebenso der *Dämon* von 1933 (**Abb. 40**), der nach einer Kreidezeichnung entsteht, kann den Nymphenbildern zugeordnet werden, da sich in den Armen des schwebenden geflügelten Wesens sowie am Boden und im Himmel eine Vielzahl rosafarbener Nackter tummeln.<sup>976</sup> Circa 1933 malt Ensor *Dekorationsentwurf: Nymphen und Undinen*, ein hochformatiges Leinwandgemälde, in dem Nymphen und Vögel im Meer baden und vor dem Horizont Schabernack treiben.<sup>977</sup> Das weiter oben erwähnte Gemälde *Im achten Himmel* von circa 1933 ist

<sup>968</sup> Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, AACB, Nr. 32425. Die Fotografie enthält eine signierte Widmung an Leon Legrand und ist auf den 29.7.1936 datiert.

<sup>969</sup> XT 572, XT 615, XT 649, XT 835. Vgl. dazu Kap. 4.7 und 9.4.

<sup>970</sup> Abb. in Hostyn 1999, Nr. 226.

<sup>971</sup> XT 578.

<sup>972</sup> Vgl. Canning 2014, Anm. 7, o.S.

<sup>973</sup> Vgl. dazu Kap. 9.4.

<sup>974</sup> Im Christie's-Auktionskatalog trägt die 28,5x19,5 cm-große Gouache den Titel *Meine Huris. Mann mit Zigarre, der über Frauen fantasiert*.

<sup>975</sup> XT 585, XT 613.

<sup>976</sup> Das dem Titel zugehörige zweite Wort ist unleserlich („Démon ...ant“). (Vgl. Tricot 2009, S. 381.) Das Motiv wurde bisher nicht gedeutet. Vgl. dazu Kap. 10.1.

<sup>977</sup> XT 631. Ob Ensor mit der Kulturgeschichte der Undine vertraut ist, die auch für Maeterlincks Drama *Pelléas und Mélisande* eine wichtige Rolle spielt, lässt sich nicht abschätzen. Zur Undine vgl. Wunderlich 2006, S. 151-156. Anfang Mai

eine Vermischung von Nymphen- und Tänzerinnenbild.<sup>978</sup> In diesem, den *Nymphen und Undinen* nicht unähnlichem Werk, mischen sich Tänzerinnen unter die Nymphen und der Schauplatz ist kein Gewässer mehr. Fliegende Nymphen tauchen in den 1930er Jahren auch immer wieder als Handelnde im Hintergrund von Stilleben auf.<sup>979</sup> In einem Gemälde von April 1937 werden Ensors Nymphen zu *Göttinnen der Wolken*.<sup>980</sup> In dem verschollenen Werk sitzen sieben Nymphen auf einer ornamentalen Wolkenformation. Im Hintergrund ist das Meer zu sehen. Im selben Jahr entsteht das Nymphenbild *Die Fleischsammler* in dem sich Nymphen, nackt oder karnevalessk maskiert, mit kleinen Dämonen und grotesken Figuren vermischen.<sup>981</sup> Im November 1937 entsteht ein Tafelgemälde mit dem Titel *Badende*, das nur in einer groben Bleistiftskizze überliefert ist, auf der Ensor einige Farben notiert.<sup>982</sup> Kompositorisch stimmt die Skizze mit einer Buntstiftzeichnung von um 1921 überein.<sup>983</sup> Auch die drei Varianten von *Blühende Nymphen* von Oktober 1938, von denen nur eine bildlich überliefert ist (**Abb. 39**), zählen zu den Nymphenbildern.<sup>984</sup> In der kleinen hochformatigen abstrakten Komposition befinden sich zahlreiche rosafarbene Nymphen vor einem schmalen Streifen blauen Gewässers und dem natürlichen Grün, das die restliche Komposition lückenhaft ausfüllt. 1938 malt Ensor *Pausbäckige Göttinnen, gehörnte Götter, verlockte Faune, geschliffene Parks, unförmige Sonnen*.<sup>985</sup> Nach einer Auktion 1961 wurde die ursprünglich hochformatige Komposition in zwei Teile zerschnitten. In jeder der heutigen zwei Kompositionen wird ein zentrales Bildfeld von einer innerpiktoralen Rahmendekoration umschlossen. In den Mittelfeldern ist jeweils eine mehrfigurige bewegte Szene mit Nymphen und anderen Figuren zu sehen, wobei es sich beim oberen Motiv um ein Blumenstilleben und beim unteren um ein Seestück handelt. Die beiden Varianten der *Geburt der Venus* von März 1939 und Januar 1940 sind nur als Schwarz-Weiß-Abbildung beziehungsweise als Reproduktion aus dem Liber Veritatis überliefert.<sup>986</sup> Hier steht eine Venus am vorderen Bildrand. Im Hintergrund ist das Meer vor einem bewölkten Himmel, in dem kleine Figuren wimmeln, dargestellt. Im Juni 1939 entsteht das letzte Nymphenbild, *Fließende Gewässer und Badende* (**Abb. 42**), das auf einer Pseudo-Monotypie basiert (**Abb. 43-45**).<sup>987</sup> Zwei Nymphen treffen sich zum spielerischen Kampf im Wasser, der von zahlreichen weiteren Nymphen vom Ufer aus begleitet wird. Aufgrund der Nacktheit und der Nähe der Protagonistin zum Meer kann auch *Der Triumph der Venus* von Februar 1940 (**Abb. 51**) in einem weiten Sinne den Nymphenbildern zugerechnet werden.<sup>988</sup>

Die vorangegangenen Ausführungen über die Werkgruppen Liebesgärten, Tänzerinnenbilder und Nymphenbilder bilden die Grundlage und den Ausgangspunkt für die nachfolgenden Untersuchungen über die Wiederholungen eigener Kompositionen im Spätwerk und die Experimenthaftigkeit von Ensors Kunst, über deren Bühnenhaftigkeit, die Bühnenfiguren und die Rolle der Ballett-Pantomime innerhalb seines Œuvres, über die Bedeutung der Liebe im

---

1933 schreibt Ensor: „Momentan male ich rosafarbene Undinen auf bläulichem Grund inmitten netter Strahlen.“ (James Ensor, Brief an Albert Croquez vom 1.5.1933, in: Lettres 1999a, S. 71.)

<sup>978</sup> XT 632. Bezüglich der Vermischung der beiden Bildtypen vgl. auch XT 646.

<sup>979</sup> Vgl. dazu Kap. 4.7. Als Bildbeispiele allein für das Jahr 1937 seien folgende Werke genannt: XT 713, XT 717, XT 718, XT 723, XT 728, XT 735. Auch die beiden Varianten von *Ostender Argonauten segeln zum Goldenen Vlies* von 1937 sind hier zu nennen (XT 730, XT 731).

<sup>980</sup> XT 729.

<sup>981</sup> XT 752.

<sup>982</sup> XT 747.

<sup>983</sup> Abb. in Kat. Ausst. Herford 2004, S. 88f.

<sup>984</sup> XT 786-788. Vgl. dazu Kap. 10.

<sup>985</sup> XT 799, XT 800.

<sup>986</sup> XT 801, XT 834.

<sup>987</sup> Vgl. dazu Kap. 4.5.

<sup>988</sup> Vgl. dazu Kap. 9.5.



Liebesgarten und den dort anzufindenden Humor, über Erotik in den Nymphenbildern und die Symbolfunktion der Nymphen und über die Abstraktheit Ensors später Bildfindungen.



#### 4. Wiederholung und Experiment

„Denn sein Werk ist nicht umfangreich und befindet sich zu einem wichtigen Teil bereits in den Museen von Antwerpen und Brüssel. [...] Ensors Erlebnisse dagegen sollten erst viel später zur Allgemeinheit durchdringen, und dies aus mehreren Gründen. Der Hauptgrund mag sein, dass im Augenblick, als allmählich die Anerkennung seiner Begabung erfolgte – nach 1900 –, bei Ensor eine völlige Betäubung fast aller Lebenskräfte eingetreten war. [...] von jenem Erleben, das er einst in dunkelster wie auch hellster Palette in brutalen Farben, herb, aber auch in äußerster Verfeinerung ausgesprochen hatte, blieb nach 1900 fast nichts anderes übrig als ein unschuldiges, rein ästhetisches, überaus raffiniertes Spiel. Kaum noch eine Narbe, die frühere Wunden verrät, nerv- und seelenlos. [...] Der ganze Ensor ist ein überraschender Ausnahmefall. Seine erstaunliche Frühreife und das plötzliche Verdorren seines schöpferischen Impulses im Jahre 1892 erscheinen wie ein Wunder. Geniale Begabung bleibt stets unerklärlich, aber das plötzliche Aussetzen des schöpferischen Vermögens ist einmalig, zumal in dem Augenblick, da die reifen Mannesjahre beginnen und zur Begnadung die Lebenserfahrung hinzutritt.“<sup>989</sup>

Dieses harsche Urteil stammt von Walther Vanbeselaere, dem Chefkurator des Antwerpener Museums von 1949 bis 1973.<sup>990</sup> Er hat sich um die museumseigene Ensor-Sammlung verdient gemacht und sich lange mit dem Werk des Künstlers beschäftigt. Sein Urteil steht exemplarisch für die Einschätzung der Forschung, dass Ensors Schaffensimpuls ab circa 1900 erlischt. Die beiläufige Bemerkung über das „unschuldige, rein ästhetische, überaus raffinierte Spiel“ widerspricht Vanbeselaeres Kritik. Jedes „Spiel“ eines Künstlers, dazu noch ein ästhetisches und raffiniertes, deutet auf einen reflektierten Umgang mit Kunst hin – und nicht auf das Ermatten der Lebens- oder Schaffenskräfte. In diesem Punkt hat Vanbeselaere immerhin Recht. Ensors metamalerisches Spiel mit Gattungen, Kompositionstechniken, eigenen Bildmotiven, aber auch mit Original und Wiederholung, ist raffiniert. Anhand eingehender Analysen der Kompositionen *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere* (Abb. 56) und *Welt unserer Himmel, unserer Gewässer und unserer Ostender Knochen* (Abb. 57) aus den 1930er Jahren soll dies weiter unten exemplarisch nachgewiesen werden.

Zunächst werden in diesem Kapitel Ensors Iterationen eigener Werke ab dem 20. Jahrhundert behandelt. Fragen nach Originalität, Serialität und Wiederholung – und nicht zuletzt eine Begriffsklärung – stehen hier im Vordergrund. Der zweite Aspekt, der einer experimentierenden Kunst, bezieht sich auf stilistische Einzelversuche in Ensors Œuvre und auf die Rolle des Zufalls in seiner Kunst.<sup>991</sup> Auf diesen Grundlagen kann die Analyse der iterativen, selbstbezüglichen Struktur des Ensorschen Spätwerks erfolgen. Ensors späte Selbstportraits werden im letzten Unterkapitel die biographisch-zirkuläre Verdichtung der Wiederholungsstruktur offenbaren.

Diese Aspekte wurden in der Forschung bislang marginalisiert oder übersehen. Ein ausreichender Grund für die Beschäftigung mit Ensors Iterationen wäre daher bereits deren Rezeptionsgeschichte. Wie in Kap. 2.1 dargelegt wurde, werden ausgehend von Verhaerens Monographie, die bereits 1908 vor dem eigentlichen Beginn der letzten und längsten Schaffensphase verfasst wurde, die Wiederholungen mitunter als einziger Grund für die Negativbeurteilung angeführt. Selbst ausgewiesene Ensor-Experten sind dieser Meinung, hier Sabine Taevernier:

„Nach 1900 zeigt Ensors Œuvre keine neuen Ansätze mehr. Aus Mangel an Inspiration malt er Pasticci und Imitationen nach eigenen Werken. Während er das Motiv sehr genau kopiert,

---

<sup>989</sup> Vanbeselaere 1963, o.S.

<sup>990</sup> Vgl. zu Vanbeselaeres Verdiensten um Ensor Todts 2014, S. 10.

<sup>991</sup> Hoozee hat korrekt bemerkt: „Experiment is a key word in the art of Ensor.“ (Hoozee 1997, S. 18.)

versucht er dem Werk stilistisch ein anderes Gesicht durch Verwendung hellerer Farbtöne zu geben. Der Pinselstrich entbehrt jedoch der Kraft der vergangenen Jahre, die Farben fließen.“<sup>992</sup>

Die auf Unkenntnis des Spätwerks basierende Negativrezeption ist leider besonders wirkmächtig, wenn sie von prominenten Kunsthistorikern wie Werner Spies aufgegriffen wird, hier in einer Ausstellungsrezension über Ensor, die erstmals 1990 erschien:

„Er gehört zu der Sparte von Künstlern, deren geniale Phase früh und unwiderruflich abbrach, zu denen, die sich gegenüber der Erwartung der Zeit an eine immer neue, zukunfts offene Radikalität, für die sich die Avantgarde als symbolische Form anbot, blockierten.“<sup>993</sup>

Zahlreiche Forscher bewerten und vergleichen einzelne Werke ohne Argumente auch in qualitativer Hinsicht. Statt mich voreiligen Qualitätsurteilen anzuschließen, möchte ich die repetitiven sowie die experimentellen Verfahren in Ensors Spätwerk auf ihre ästhetische Konsequenz hin befragen.

#### 4.1 „Wiederholungen“

Xavier Tricot verschafft im Werkkatalog 2009 ansatzweise Klarheit in Bezug auf Ensors Wiederholungen.<sup>994</sup> Zwischen 1908 und 1911 entsteht dem Autor zufolge eine erste „systematische Serie“. Die Wiederholungen, in denen sich stets die Palette aufhellt (**Abb. 1, 2, 4, 5**), tragen häufig andere Titel als die wiederholten Kompositionen. Viele Wiederholungen sind gar nicht, manche jedoch korrekt datiert, wieder andere werden mit dem Entstehungsdatum der ersten Version bezeichnet, vor allem solche von Werken aus den Jahren 1880 bis 1882. Paul Colin nennt diese Wiederholungen, wie weiter oben bereits angeführt wurde, „falsche Ensors“, in denen „alle Schönheiten und Feinheiten der Originale“ zerstört worden seien. Er unterstellt dem Künstler „vielleicht unfreiwillig“ sein Kolorit verändert zu haben.<sup>995</sup> Tricot übersieht bei seinem Systematisierungsversuch, dass Ensor zwischen 1902 und 1908 einige Werke aus den Jahren 1880 bis 1895 wiederaufgreift, hauptsächlich Stilleben, Stadt- oder Hafenansichten und Seestücke. Eine „zweite Serie“ entsteht Tricot zufolge zwischen 1925 und 1935. Ensor widmet sich Werken von vor 1876, bei denen es sich bei genauerer Betrachtung um fünf neue Versionen von Dünenlandschaften und Seestücken handelt, die Tricot auf circa 1925 datiert, sowie sechs Details von Figurengruppen aus dem *Einzug Christi*, die 1928/29 und 1931 entstehen.<sup>996</sup> Ensor verfährt umgekehrt wie beispielsweise Edgar Degas, dem bei seinen zahlreichen Gemälden mit Szenen und Details aus der Ballettklasse von den zeitgenössischen Kritikern vorgeworfen wurde, es fehle die Synthese seiner Studien in einem großen Meisterwerk, und sucht sich Details aus seinem berühmtesten Werk aus, die er auch als Ausschnitte kenntlich macht.<sup>997</sup>

Außerdem entstehen im 20. Jahrhundert, ohne dass eine serielle Beschäftigung zu erkennen wäre, einzelne Wiederholungen von Motiven aus verschiedenen Entstehungszeiträumen – zuweilen liegen Jahre oder Jahrzehnte dazwischen, zuweilen malt Ensor an einem Tag dasselbe Motiv zweimal. Ein anderes Medium, das Ensor zur Wiederholung eigener Kompositionen dient, ist das Liber Veritatis mit Reproduktionen seiner Gemälde von 1929 bis 1941 in kleinen

---

<sup>992</sup> Bown-Taevernier 1988, S. 29.

<sup>993</sup> Spies 1995, S. 92.

<sup>994</sup> Vgl. im Folgenden Tricot 2009, S. 219.

<sup>995</sup> Vgl. Colin 1921, S. 70.

<sup>996</sup> XT 541-545, XT 592-596, XT 618.

<sup>997</sup> Bzgl. Degas vgl. Zimmermann 2011, S. 58.

Buntstiftzeichnungen. In diesem Buch inventarisiert er seine Gemälde ab 1929 sowie die *Cartons roses* von 1876, die sich zu jenem Zeitpunkt noch im Atelier befinden.<sup>998</sup>

Neben einer nachlassenden Kreativität wurden Ensor am häufigsten kommerzielle Interessen nachgesagt, die hinter der Produktion von Versionen früherer Werke gestanden haben sollen. Pfeiffer mutmaßt, Ensor wollte „bestimmte Hauptwerke verfügbar halten“, was allerdings nicht mit der Faktenlage übereinstimmt.<sup>999</sup> Von den frühen Werken fertigt Ensor nicht mehr als eine Wiederholung an. Tricot vermutet, Ensor könnte die neuen Versionen auf Anfrage von Sammlern hin angefertigt haben. Die Feststellung, dass sich in der Sammlung von J.F. Van Missiel in Lüttich, den Ensor etwa 1904 kennenlernt, beim Verkauf unter siebzehn Werken dreizehn Versionen früherer Kompositionen fanden, ist kein Beweis für diese These. Dass Van Missiel an diesen Werken Gefallen fand, belegt nicht, dass es sich um Auftragsarbeiten handelt. Der Katalog zur Utrechter Ausstellung 1993 vertritt die gegenteilige These, dass Ensor die Werke nicht auf das Ersuchen von Liebhabern malt, sondern damit seine Missachtung vor dem neuen Erfolg um seiner selbst willen ausdrückt.<sup>1000</sup> Die Erfolgswelle setzt jedoch vor der Arbeit an Wiederholungen ein und die Behauptung, Ensor hätte Fortuna geschmäht, ist ebenso wenig haltbar. Als weiteren möglichen Grund führt Tricot an, dass Ensor Anfang des 20. Jahrhunderts an zahlreichen Ausstellungen teilnimmt und er für den Fall, dass Werke verloren gingen oder beschädigt würden, „Repliken“ anfertigt. Auch diese These kann nicht überzeugen, da es sich bei den wiederholten Kompositionen um bereits im 19. Jahrhundert vielfach ausgestellte Arbeiten handelt, die sich zum Teil lange nicht mehr in Ensors Besitz befanden. Im Falle eines Verlustes oder Schadens hätte er sie immer noch aus dem Gedächtnis oder nach fotografischen Reproduktionen wiederholen können. Auch spricht das neuartige Kolorit gegen diese Überlegung. Es ist allerdings anzunehmen, dass Ensor wegen der zahlreichen Ausstellungen und Kaufanfragen motiviert ist, insgesamt eine Vielzahl an Werken zu schaffen.<sup>1001</sup> Ensors Wiederholungen müssen neben äußerlichen Anreizen folglich andere Motivationsgründe gehabt haben. Bedenkt man, dass die erste systematische Serie der Wiederholungen im Übergang von der mittleren Schaffensphase zum Spätwerk entsteht, scheint Ensor bewusst Figurenkompositionen aus dem *Frühwerk* zu wählen, an denen er einen neuartigen Duktus, helleres Kolorit und eine neue Flächigkeit ausprobiert. Möglicherweise hilft ihm das „Kopieren“ seiner selbst dabei, eine neue Bildsprache zu finden und sie sich anzueignen.<sup>1002</sup>

## 4.2 Kopie, Replik, Variante, Version?

Um den Umgang mit Ensors Spätwerk, in dem, um es schon vorwegzunehmen, die Wiederholung als Strukturprinzip in Erscheinung tritt, zu ermöglichen, muss im Folgenden eine begriffliche Klärung geleistet werden. Tricot spricht bezüglich der meisten Wiederholungen von „Repliken“. Auf die in der Überschrift seines Kapitels erwähnten „Varianten“ geht er nicht ein.

---

<sup>998</sup> Die Werke im Skizzenbuch sind in Mischtechnik mit Farbstiften gezeichnet und enthalten Angaben über Titel, Maße, Medium und Käufer.

<sup>999</sup> Pfeiffer 2005, S. 19.

<sup>1000</sup> Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 93.

<sup>1001</sup> Noch 1931 schreibt er in diesem Sinne an Albert Croquez: „Ich habe einige Bilder gemalt, man bittet mich darum für Ausstellungen und ich bin beschäftigt wie kaum ein anderer [...]“ (James Ensor, Brief an Albert Croquez vom 29.10.1931, in: Lettres 1999a, S. 62ff., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 330.)

<sup>1002</sup> Die Bedeutung der Wiederholungen für eine Erneuerung des Kolorits deutet auch Swinbourne an: „While Ensor continued to produce prolifically in painting, drawing, and printmaking, he repeatedly turned to his own works from the 1880s and early 1890s as models for reinterpretation, in terms either of new palettes or techniques. The works from the twentieth century are generally brighter, often acidic, with freer application of color and paint.“ (Swinbourne 2009, S. 25.)

1985 listet er fünfundvierzig Gemälde auf, von denen „Repliken“ oder „Versionen“ existieren.<sup>1003</sup> Hier tritt die für die Auseinandersetzung mit dem Spätwerk charakteristische terminologische Verwirrung zutage. Die Begriffe Kopie, Replik, Reproduktion, Variante, Variation und Version werden nach Belieben und ohne nähere Klärung verwendet. Im Folgenden versuche ich, die Unterschiede herauszuarbeiten.

Eine Kopie zeichnet sich zunächst dadurch aus, dass sie von der Hand eines anderen Künstlers ausgeführt wird, häufig mit zeitlichem Abstand.<sup>1004</sup> Es gibt zwei Formen der Kopie: die „schöpferische“ oder „freie“ und die „exakte“ Kopie.<sup>1005</sup> Ersterer Begriff ist sowohl auf eine Komposition als Ganze als auch auf Details einer Komposition anwendbar und dient, wie bei Ensors in Kap. 2.5 besprochenen Zeichnungen, der künstlerischen Aneignung. Eine exakte Kopie hingegen ist auf die möglichst genaue Ähnlichkeit mit der kopierten Komposition aus und stimmt mit dieser in Größe und Material überein. Sie dient beispielsweise der Vervielfältigung. Beispiele für beide Formen des Kopierens finden sich bei Rubens, der sich als Künstler durch das freie Kopieren vieler Vorbilder auszeichnet und zugleich aus kommerziellen Gründen in seiner Werkstatt von Mitarbeitern Kopien seiner Werke anfertigen ließ. Die exakte Kopie vermeidet Individualität und Originalität. Selbst wenn eine Ausweitung des Kopie-Begriffs auf eine „Selbst-Kopie“ möglich wäre, finden sich in Ensors Werk keine zwei Arbeiten, die sowohl in Größe, Material, Malweise, Kolorit und Motiv übereinstimmen, also keine Arbeiten, die lediglich mit der Absicht, zu imitieren, angefertigt worden wären.

Eine eigenhändig oder zeitnah von der Werkstatt ausgeführte Kopie wird als Replik bezeichnet.<sup>1006</sup> Obwohl es auch hier um eine exakte Wiedergabe geht, taucht der Begriff in der Ensor-Literatur häufig auf.<sup>1007</sup> Ensors Wiederholungen gleichen der Vorlage stets nur partiell. Die Wiederholungen der früheren Werke sowie diejenigen einzelner Kompositionen aus dem Spätwerk müssen daher als Variationen, Varianten oder Versionen bezeichnet werden, wobei die Übergänge zwischen diesen Begriffen schwierig zu bestimmen sind. Variationen haben, so Gottfried Boehm, „untereinander keinen direkten Bezug, sondern sie beziehen sich aufeinander nur dadurch, dass sie am gleichen Thema partizipieren.“<sup>1008</sup> Ein Beispiel hierfür wäre das Antonius-Sujet, das Ensor in verschiedenen Spielarten vorführt, indem er unterschiedliche Kompositionsschemata und Figurenkonstellationen konzipiert. Varianten hingegen greifen Heribert Hutter zufolge ein Thema in gleicher Konzeption, aber mit größeren Veränderungen wieder auf.<sup>1009</sup> Bei Ensor sollten auch Arbeiten zu dieser Kategorie gerechnet werden, die leichte Veränderungen in Komposition, Figuren oder Farbgebung und Veränderungen des Bildträgers oder der -maße aufweisen, wie beispielsweise die zahlreichen Liebesgärten. Die Version, die im Lateinischen „versio“ ihren Ursprung hat und dort „Drehung“, „Wechsel“ oder „Umgehung“ meint, entfernt sich noch einen Schritt weiter von der ursprünglichen Komposition und vergrößert, so Hutter, „die inhaltlichen und formalen Veränderungen bis zu Neuschöpfungen“;

---

<sup>1003</sup> Vgl. Tricot 1985, S. 32-37.

<sup>1004</sup> Zur Kopie vgl. Heribert Hutter, in: Kat. Ausst. Wien 1980, S. 4, Klauner 1980, S. 7, Peter Havel: *Lexikon zur Kunst und Geschichte abendländischer Kultur*, München 2005, S. 398, Augustyn/Söding 2010, S. 3-6 und Von Gehlen 2011, S. 19.

<sup>1005</sup> Zu den Begriffen vgl. Johannes Taubert: *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen* (1956), München 2003, S. 135-141 und Augustyn/Söding 2010, S. 4.

<sup>1006</sup> Zum Begriff der Replik vgl. Bloch 1979, S. 48, Heribert Hutter, in: Kat. Ausst. Wien 1980, S. 3 und Augustyn/Söding 2010, S. 3f.

<sup>1007</sup> Der Begriff der Replik wird, höchstwahrscheinlich ohne eine bestimmte Absicht zu verfolgen, auch von Ensor selbst genutzt: „Ich habe erfahren, dass Sie auch die Replik meines sehr bekannten Werks *Die Austernesserin* besitzen.“ (James Ensor, Brief an Cléomir Jussiant vom 30.1.1926, in: *Lettres* 1999a, S. 461.) Den Begriff verwenden beispielsweise Kat. Ausst. New York 2001, S. 228 und Tricot 2009, S. 219.

<sup>1008</sup> Boehm 2001, S. 161.

<sup>1009</sup> Vgl. Heribert Hutter, in: Kat. Ausst. Wien 1980, S. 4. Pfeiffer meint, diese Form der Wiederholung sei bei Ensor am häufigsten. (Vgl. Pfeiffer 2005, S. 19.)

wodurch sie selbst den Status einer ursprünglichen Komposition erlangt.<sup>1010</sup> Mit diesem Begriff sollen Ensors Werke bezeichnet werden, die mittlere bis starke Abweichungen in Komposition, Figuren oder Farbgebung aufweisen und in größeren zeitlichen Abständen entstanden sind, wie beispielsweise die oben erwähnten von Tricot systematisierten Wiederholungen, die nun einer näheren Betrachtung unterzogen werden können.

Ein Beispiel für das Aufgreifen einer Komposition aus dem späten Frühwerk ist *Die Austernesserin* von 1908 (**Abb. 2**). Beide Werke sind für Ensor jeweils wichtige Schritte in der Entwicklung eines neuen Kolorits und damit der Einleitung einer neuen Schaffensphase. Er wiederholt das Gemälde von 1882 (**Abb. 1**) in kleinerem Format (1882: 207x150 cm, 1908: 142x108 cm) – ein Charakteristikum der meisten Iterationen – und signiert und datiert *beide* Werke unten rechts in roter Farbe „J. ENSOR / 1882“. Hinter der Datierung der zweiten auf das Entstehungsdatum der früheren Version steckt freilich keine Täuschungsabsicht, sodass die Frage bleibt, aus welchem Grund er manche der späteren Versionen vor-, andere dagegen korrekt datiert. In dieser Hinsicht ist das Werk *Die Wilderer* aufschlussreich. Das Motiv von 1882 (**Abb. 4**) wiederholt Ensor 1910 (**Abb. 5**) in kleinerem Format (1882: 110x163 cm, 1910: 85x100 cm). Zwei Männer mit Gewehren, der rechte einen toten Vogel tragend, wandern durch die schneebedeckten Dünen. Tricot gibt an, dass Ensor die erste Version zwischen 1900 und 1908 verkauft, sodass er entweder ein ausgesprochen gutes Bildgedächtnis, eine Reproduktion, oder die Möglichkeit, sein Werk 1910 nochmals zu sehen, hat, da selbst Details wie kleine dunkle und helle Flächen auf beiden Bildern sehr ähnlich sind.<sup>1011</sup> Heben sich in der Version von 1882 die dunklen Figuren vor dem hellen Hintergrund ab, sind in der Version von 1910 verschiedene Farbflächen voneinander abgesetzt. Das Durchschimmern der grundierten Leinwand wird in die Bildwirkung mit einbezogen. Durch das geklärte Kolorit wirkt die Mimik der Männer präziser. Die Kleidung der Figuren wird farbig, bleibt aber der Realität verpflichtet. Das Nebeneinanderstellen der Werke hat einen ähnlichen Effekt wie die Gegenüberstellung einer Schwarz-Weiß- und einer Farbfotografie. Das frühere Werk signiert Ensor „James Ensor 82“, das spätere in roter Farbe „J. Ensor“, wobei der Nachname mit einem lockeren Pinselstrich unterstrichen ist (**Abb. 6**). Rechts neben der Signatur, leicht nach unten versetzt, lassen sich die Ziffern „82“ erkennen.<sup>1012</sup> Ebenfalls in roter Farbe geschrieben, ist die Zahl mit einem schmutzigen Grau, das an nebenliegenden Stellen zusammen mit Hellblau, Weiß, Braun und Grün auch als Teil der Dünenlandschaft Verwendung findet, übermalt. Von weitem fällt die Zahl nicht auf, bei näherer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass die „82“ so lasierend übermalt wurde, dass sie sichtbar und unsichtbar zugleich ist. Wie neuere naturwissenschaftliche Analysen von Ernst Ludwig Kirchners Gemälden offenbaren, sind im Werk des expressionistischen Publikumsliebings Phänomene zu beobachten, die den Mythos von expressiver Spontaneität unterminieren – Kirchner versuchte, mit Unterzeichnungen Komposition und Farbauftrag zu präzisieren und perfektionieren.<sup>1013</sup> Darüber hinaus nahm er spätere Bildkorrekturen vor und datierte seine Werke vor und zurück, um sie mit seiner Biographie in Einklang zu bringen. Was bei Kirchner Faszination auslöst und Neuinterpretationen motiviert, wurde seinem belgischen Kollegen negativ ausgelegt. Die vorurteilsfreie offene Herangehensweise an Kirchner ist hier sicher der fruchtbarere Weg. Ensor bezieht sich mit der Vordatierung explizit auf die Komposition von 1882 und *eo ipso* auf sein künstlerisches Frühwerk beziehungsweise dessen Spätphase. Er zeigt, dass er noch derselbe Maler ist und sich zugleich weiterentwickelt hat. Er sieht das Motiv mit anderen Augen, malt es in

<sup>1010</sup> Heribert Hutter, in: Kat. Ausst. Wien 1980, S. 4.

<sup>1011</sup> Information über den Verkauf von Xavier Tricot, via E-Mail.

<sup>1012</sup> Für diesen Hinweis, den ich am Original verifizieren konnte, bin ich Adrian David, Knokke, zu Dank verpflichtet.

<sup>1013</sup> Vgl. die Ausstellung „*Farbenmensch*“ Kirchner (Pinakothek der Moderne München 22.5.-31.8.2014).

anderen Farben. Die neuartige Flächigkeit mag sich auch auf erst unlängst bekannt gewordene Avantgarde-Gruppen wie die Kubisten und auf deren Zerlegung von Figuren und Objekten beziehen. Dass der erste Verkauf der Version von 1910 erst für das Jahr 1918 nachgewiesen ist, gibt einen Hinweis darauf, dass Ensor das Werk nicht auf Bestellung ausführt.

Beide Fälle legen innerästhetische Beweggründe für die Arbeit mit früheren Kompositionen nahe. Ensor wiederholt nicht einfach (sich selbst respektive ein früheres Selbst), sondern baut alterierende Brüche ein. Das sind Kolorit und Fläche, Veränderungen am Format des Bildträgers und dem Umgang damit, indem Stellen freigelassen werden, die den Blick auf das Bildmedium Leinwand freigeben – man könnte dies als materiell-innerbildliche „Risse“ bezeichnen. Auch der zeitliche Aspekt, der jeder Wiederholung durch die Erinnerung an das Wiederholte inhärent ist, wird hier betont – durch die Reflexion des Entstehungsjahres des wiederholten Werks.

### 4.3 Serialität

Eine besonders für die (moderne und postmoderne – man denke insbesondere an Pop Art, Appropriation Art und Concept Art) bildende Kunst wichtige Form der Wiederholung ist die Serie.<sup>1014</sup> Im Folgenden soll überlegt werden, ob und inwiefern auch Ensor seriell arbeitet. Bezüglich der Pseudo-Monotypien wurde dies in Kap. 3 auf *medialer* Ebene bereits vermutet.

Es gibt wohl keine Komposition in Ensors Œuvre, die so oft wiederholt und variiert wird wie der Liebesgarten. Bereits in der Titelgebung lassen sich allerdings erste alterierende Momente finden, da Ensor nur drei Bilder dieser Gruppe – aus den Jahren 1888, 1925 und 1934 – eigenhändig auf dem Bildträger als „Liebesgarten“ betitelt.<sup>1015</sup> Der Großteil der Bilder dieser Thematik aus dem 20. Jahrhundert ist der *Kleinen Gesellschaft im Park* (**Abb. 18**) nachempfunden. Bei drei Bildern handelt es sich um Varianten dieses Werks, die Tricot auf 1926 (**Abb. 19**), 1934 (**Abb. 20**) und circa 1935 datiert.<sup>1016</sup> Sie sind hinsichtlich Komposition, Malweise und Farbgebung einheitlich ausgeführt; Details wie die Wolkenformation und die Farbe der Bekleidung der Bildfiguren stimmen überein. Aufgrund des lockeren Duktus lassen sich die einzelnen Werke dennoch leicht voneinander unterscheiden. Die Werke von 1926 und 1934 sind in Öl auf Leinwand ausgeführt und haben annähernd das gleiche Format (38x47 beziehungsweise 39x46 cm). Die *Kleine Gesellschaft im Park* und die letzte Variante hingegen sind auf 14x18cm-große Holztafeln gemalt. Aufgrund der Übereinstimmung in Material und Format besteht die Möglichkeit, dass die angeblich erste und letzte Variante zeitnah entstanden sind. Es gibt einige weitere Beispiele für Werke, die Ensor zeitnah zweifach ausführt – dabei variiert er immer entweder im Bildmedium, in Maßen, Kolorit oder Ähnlichem.<sup>1017</sup>

---

<sup>1014</sup> Am Beispiel Elaine Sturtevant macht Viola Vahrson den postmodernen Umgang mit Originalität durch Wiederholung deutlich. (Vgl. Viola Vahrson: *Die Radikalität der Wiederholung. Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevants*, München 2006.)

<sup>1015</sup> Späteren Bildern gibt er andere Titel wie beispielsweise *Kleine Gesellschaft im Park*, *Blühende Figuren* oder *Zärtlichkeit der Farben, malerische Figuren, ein erfüllter Traum*. Nicht betitelte Bilder dieser Art werden in zeitgenössischen Ausstellungen oder Katalogen als *Liebesgärten* bezeichnet, wofür sich in Ensors Œuvre zehn Beispiele finden lassen.

<sup>1016</sup> XT 568, XT 647, XT 672. Das einzige datierte Werk ist die Variante von 1926, die einzigen von Ensor auf dem Bildträger betitelten Arbeiten sind die erste Variante und diejenige von 1934 („Liebesgarten“).

<sup>1017</sup> Dazu gehört das Werk *Besondere gelbe Gefahr*, von dem Ensor im Januar zwei und im März 1938 eine Variante malt. (XT 759, XT 760, XT 764.) Die dritte Variante ist ein Leinwandgemälde (50x60 cm), wohingegen die ersten beiden Varianten in Maßen und Bildträger übereinstimmen (Öl auf Holz, 14x18 cm). In der Farbgebung unterscheiden sie sich jedoch grundlegend. Die Venus pudica-Statuette, die in der ersten Variante von einem breiten, warmen gelben Lichtstrahl hinterfangen wird, hebt sich in der zweiten Variante vor einem neongelben Hintergrund ab. Auch die sie umgebenden Figuren sind in grelleren, kontrastreicheren Tönen gemalt. Aufgrund des späten Entstehungsdatums ist nicht anzunehmen, dass Ensor sich aus finanziellen Gründen zu einer Duplizierung genötigt fühlte. Ein weiteres Beispiel für eine zweifach ausgeführte Komposition sind die beiden Leinwandgemälde *Ostender Argonauten segeln zum Goldenen Vlies*



Andere Liebesgärten sind hinsichtlich des Querformats, der Komposition, Farbgebung und Malweise *ähnlich* ausgeführt. An den Seitenrändern wird der Bildraum begrenzt von Bäumen, die ins Bild hineinragen und einen Bogen formen. Im unteren Bildteil versammelt sich jeweils eine Vielzahl von Figuren links und rechts zu Gruppen. Der Mittelteil bleibt häufig frei. Vor einem tiefen Horizont sind kleinere Bäume zu sehen, wobei der leicht bewölkte Himmel einen Großteil der Bildfläche einnimmt. Die Farben der Bilder sind hell, oft mit Weiß gemischt, und flüssig aufgetragen. Insgesamt existieren allein in Gemäldeform dreißig Werke, die den Großteil dieser Kriterien erfüllen und daher der Werkgruppe der Liebesgärten zuzuordnen sind.<sup>1018</sup>

Wichtiger noch, als dass Ensor die Liebesgarten-Komposition bis ans Ende seiner malerischen Karriere wiederholt und variiert, ist, dass er das Kompositionsschema auf Werke anderer Themen überträgt, sodass sich 1932/33 beispielsweise die Liebesgarten- mit der Antonius-Thematik überkreuzt.<sup>1019</sup> Die jahrelange Abarbeitung an der Liebesgarten-Komposition führt auch zur Beschäftigung und Verschränkung mit Motiven wie Badenden, Nymphen und Tänzerinnen. Das Gemälde *Blühende Figuren* von 1936 (**Abb. 27**) zum Beispiel entspricht bis auf das Hochformat in Komposition, Farbgebung und Malweise dem klassischen Liebesgarten, jedoch hat Ensor in diesem Fall den Horizont weiter nach oben verschoben und verschiedene Figurentypen vereint. In dieser merkwürdigen Figurenkonstellation finden auch Halbnackte, Nymphen, Ballerinas und Orientalen neben den Watteauschen Kostüm- und Komödienfiguren ihren Platz. Die Wiederholung des Bildmotivs führt also zu einer thematischen und damit auch zu einer Bedeutungserweiterung.

Die häufige Wiederholung des Liebesgarten-Motivs verbindet Ensor mit Monticelli. Dessen verschiedene Varianten des Liebesgartens (**Abb. 14**) folgen ebenfalls einem ähnlichen Grundschema und variieren in der Figurenkonstellation. Monticelli ist ein Maler der Farbe und des Farbmaterials, was seine Bildmotive in den Hintergrund treten lässt. Charles Garibaldi ist daher zuzustimmen, wenn er meint, dass „jede der Fassungen gleich unmittelbar bleibt.“<sup>1020</sup> Dieser Aspekt der Unmittelbarkeit unterscheidet die Werke der Künstler auf einer zeitlichen Ebene, da Ensors Liebesgärten enger miteinander zusammenhängen als Monticellis galante Feste. Durch die vielfache Wiederholung und Variation eignet sich die Werkgruppe der Liebesgärten in besonderem Maße zur Behandlung der Problematik, wie sich Werkgruppe und Einzelbild zueinander verhalten. Dabei steht auch zur Debatte, ob die Liebesgärten überhaupt als Serie zu bezeichnen sind. Am besten lässt sich diese Frage vielleicht durch einen Vergleich mit den Serien Monets respektive Gottfried Boehms diesbezüglichen Untersuchungen beantworten.<sup>1021</sup> Von Jahres- oder Tageszeitenzyklen romantischer Maler wie Runge unterscheidet sich Monet, folgt man Boehm, unter anderem dadurch, dass die Serien von Getreideschobern, Kathedralen oder der zuerst *als* Serie ausgestellten Reihe der Pappelallee aus den 1890er Jahren und später den Seerosenbildern und der japanischen Brücke aus Giverny keine allegorische Bedeutung haben. Hier sei angemerkt, dass die Begriffe „Serie“ und „Zyklus“ im Bereich der Kunst nicht unbedingt klar voneinander abzugrenzen sind, die Serie jedoch prinzipiell eine offenere Struktur hat und zukunftsgerichtet ist. Monet stellte diese Werke einzeln und als Serie aus, und sie „funktionieren“ auch in beiden Kontexten und sind damit im Bereich der Literatur vergleichbar mit Zolas Romanzyklus der *Rougon-Macquart* (1871-1893), über den Genette feststellt:

---

(38x47 cm und 25x31,5 cm), die im Mai 1937 entstehen (XT 730, XT 731). Bei anderen Kompositionen variiert Ensor in seinen Wiederholungen beispielsweise in Bildausschnitt (XT 572, XT 615, XT 649, XT 835) oder Titelgebung (XT 692, XT 843).

<sup>1018</sup> XT 290, XT 328, XT 467, XT 469, XT 470, XT 501, XT 513, XT 559, XT 564, XT 565, XT 566, XT 567, XT 568, XT 576, XT 600, XT 614, XT 617, XT 647, XT 672, XT 677, XT 678, XT 697, XT 711, XT 712, XT 746, XT 751, XT 775, XT 790, XT 802, XT 803.

<sup>1019</sup> XT 624.

<sup>1020</sup> Charles Garibaldi, in: Kat. Ausst. Hamburg 1967, o.S.

<sup>1021</sup> Zum Verhältnis von Werk und Serie bei Monet vgl. Boehm 2001.

„Das Lesen von *L'Assomoir* als unabhängiges Werk und andererseits als Teil der *Rougon-Macquart* ergibt zwei sehr voneinander verschiedene Lektüren.“<sup>1022</sup>

Monet wählt – anders als Ensor – ein Motiv und wiederholt es zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten und bei diversen Witterungsverhältnissen. Hans Zitko betont, dass die „mehrfache Wiederholung eines Motivs ... hier der Artikulation von Differenzen [dient]“<sup>1023</sup>, was auf eine andere Art durchaus auch auf Ensors Liebesgärten zutrifft. Monets Werke reflektieren in ihrer Serialität über Zeitlichkeit und Vergänglichkeit auf eine andere Weise denn als Einzelwerke. Kunst ist nicht mehr gleich Kunstwerk, der Begriff des Originals verliert an Bedeutung und der *Malprozess* wird Teil der Bildbedeutung.<sup>1024</sup> Boehm stellt die These auf, es sei „eine innere Struktur des Bildes, die dazu führt, dass Werke ihre Individualität, d.h. ihren Werkcharakter, modifizieren und zu Gliedern einer Serie werden.“<sup>1025</sup> Sind auch James Ensors einzelne Liebesgärten Teile einer Serie? Ich möchte die Frage bejahen. Er wählt bewusst einzelne Kompositionen aus, die er wiederholt, sei es einmal oder in vielen Varianten wie im Fall der Liebesgärten. Dem wiederholenden Künstler kann, über ein grundlegendes Interesse am jeweiligen Bildthema hinausgehend, an einer Neuformulierung der vorgegebenen oder selbst entworfenen Ikonographie gelegen sein. Da Ensor keine Vorskizzen zu Gemälden anfertigt, erprobt er in den Werken selbst verschiedene Möglichkeiten in Bezug auf Komposition, Bildfiguren, Format, Material und Kolorit. Jeder neue Versuch ermöglicht eine neue Perspektive auf das Bildthema, und der Vorgang der Wiederholung dient zugleich der Einübung und der vertieften Aneignung einer Komposition, wie im nächsten Teilkapitel zu Ensors „Stilexperimenten“ untersucht werden soll. Ensor ist bei der Variation verschiedener Bildthemen nie verbissen und baut Kompositionen weiter aus, die künstlerisch verwendbar sind. Das Durchspielen verschiedener Möglichkeiten im Bild könnte vermuten lassen, dass die Auseinandersetzung auf ein Ziel ausgerichtet ist: die Perfektion einer bestimmten Bildfindung. Auf der Suche nach dem bestmöglichen Bild war beispielsweise Ingres, der mit zahlreichen Vorskizzen und dem späteren Rückgriff auf das Thema des Goldenen Zeitalters eine Synthese schaffen wollte.<sup>1026</sup> Er arbeitete sich an diesem Bildthema ab, und verschiedene Bildmöglichkeiten wurden vom Künstler selbst hierarchisch voneinander unterschieden. Ensors Liebesgärten sind jedoch gleichwertig und streben keine Synthese an, weisen keine „Verbesserungen“ auf, gehen gleichermaßen vor und zurück. Das Thema Liebesgarten bleibt zeitlebens relevant, aber nicht aus teleologischen Gründen. Hier geht es auch um die Wiederholung *als* Wiederholung. Eine solche spezifisch moderne Art der Auseinandersetzung mit einem Bildmotiv, wie sie bei Ensor festzustellen ist, *mündet* Boehm zufolge in der Struktur der Serie:

„wenn sich die künstlerische Aufgabe nicht mehr mittels eines organischen Bildgefüges stellen und – im Falle des Gelingens – auch lösen lässt, dann ist sie überhaupt nicht mehr auf einen einzigen Versuch zu beschränken und auf ein Ziel auszurichten. Sie muss – (oder kann doch wenigstens) – wiederholt werden. Das nächste Bild tritt in die gleiche Aufgabe ein und gibt ihr neuen Ausdruck. Ebenso das dritte, vierte und die weiteren. Die Substanz des einzelnen Werkes verwandelt sich in die Struktur der Serie, deren Glieder durch Wiederholung verbunden sind.“<sup>1027</sup>

---

<sup>1022</sup> Genette 1989, S. 15.

<sup>1023</sup> Zitko 1998, S. 160.

<sup>1024</sup> Vgl. Sagner-Düchting 2001, S. 27.

<sup>1025</sup> Boehm 2001, S. 158.

<sup>1026</sup> „Der Künstler hat sein Wandbild mit Hunderten von gezeichneten Studien vorbereitet. Sein Ziel ist es, zu einer Figurenauffassung zu gelangen, bei der die menschliche Gestalt und die freie Schönheit einer stilisierten Konturlinie in Einklang miteinander stehen. [...] Gegen Ende seines Lebens greift der Künstler sein Thema des Goldenen Zeitalters noch einmal auf [1862]. Ein letztes Mal versucht er die Synthese aus dem für Dampierre entwickelten Studienmaterial zu ziehen und führt in seinem Gemälde zahlreiche kompositorische und figürliche Änderungen ein.“ (Fleckner 2007, S. 107.)

<sup>1027</sup> Boehm 2001, S. 160.

Auch Ensors Kunst ist also seriell, wie hier am Beispiel der Liebesgärten gezeigt wurde. Es ging ihm nicht, wie den Impressionisten, um atmosphärische Darstellungen – seine Natur ist stilisiert und kompositionsbildend. Ensors Liebesgärten, und das unterscheidet ihn wesentlich von Monet, sind fiktional. Ihre Varianten behandeln nicht dasselbe Thema zu verschiedenen Tages- oder Jahreszeiten. Ganz im Gegenteil, Zeitlichkeit wird zunehmend aufgehoben beziehungsweise auf einer anderen Ebene reflektiert. Das Verhältnis der Wiederholung zur Zukunft besteht nämlich darin, dass jede einzelne Wiederholung – und darin sind die Liebesgärten seriell – die immer neuen Möglichkeiten zu Kombination, Komposition und Kolorit *beinhaltet*, das heißt, dass sie ein Versprechen auf andere und weitere Bildmöglichkeiten in sich enthält. Als die beiden grundlegenden zeitlichen Dimensionen der Wiederholung macht Tobias Rausch die „Nachträglichkeit des Ursprungs und Öffnung für eine Zukunft von Möglichkeiten“ aus.<sup>1028</sup> Die Nachträglichkeit des Ursprungs liegt im Fall der Ensorschen Liebesgärten auch darin begründet, dass die Ikonographie selbst synthetisch ist und die vielfach wiederholte Komposition *Kleine Gesellschaft im Park* wiederum eine Weiterentwicklung des 1888 eingeführten Bildmotivs darstellt. Das Durchspielen verschiedener Figurenkonstellationen auf der „Bühne Liebesgarten“ dient auch einer Bedeutungsverschiebung und -vermehrung. Ensors Form von Serialität unterscheidet sich auch darin von derjenigen Monets, als dass sich zahlreiche Werke außerhalb der Liebesgarten-Werkgruppe in Farbgebung, Komposition, Bildwirkung oder Figurentypen überkreuzen. Es scheint, als ob die Figuren über die Bildgrenzen hinweg miteinander und mit anderen Werken Ensors kommunizieren, zumindest in seiner Kunst zirkulieren.

Weil Ensors künstlerischer Freiheitsspielraum – durch internationalen und wirtschaftlichen Erfolg – ab den 1920er Jahren am größten ist, kann davon ausgegangen werden, dass die Wahl seiner Bildmotive und deren Wiederaufgreifen ohne äußerliche Motivation erfolgt. Die Iteration wird als künstlerisches Prinzip eingesetzt. Daraus folgt, dass Ensors Kunst sich auch an der Frage, was Kunst ist und was sie kann, wenn nicht abarbeitet, so doch orientiert. Weitergehend könnte in den Wiederholungen die Spiegelung der Einsicht, dass alles schon dagewesen und Kunst per se Wiederholung ist, gesehen werden. Die Versionen und Varianten der eigenen Werke sind also kein Zeichen von Ensors nachlassender Kreativität, sondern ein bewusst eingesetztes Prinzip, das sich ebenso an seinen Schriften nachvollziehen ließe – seinen Schreibstil bezeichnet er einmal als „einen Stil harmonischer Wiederholungen“.<sup>1029</sup>

Dass Ensors *Kleine Gesellschaft im Park* in Kap. 3.3 als erster „klassischer Liebesgarten“ bezeichnet wurde, weil es eine ganze Reihe später entstandener Werke gibt, die diese Komposition variieren, macht es nicht zwingend zum „Original“ dieser Reihe. Es kann genauso gut als gleichrangiger Bestandteil angesehen werden, als eine von mehreren Wiederholungen. Dass diese Möglichkeit grundsätzlich für das erste Werk jeder Reihe besteht, macht Deleuze in *Differenz und Wiederholung* deutlich:

„Die Wiederholung bezieht sich nicht mehr (hypothetisch) auf ein erstes Mal, das sich ihr entziehen kann und ihr in jeder Hinsicht äußerlich bleibt; die Wiederholung bezieht sich zwingend auf Wiederholungen.“<sup>1030</sup>

---

<sup>1028</sup> Rausch 2007, S. 13.

<sup>1029</sup> „Die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts sind für mich ohne Bedeutung. Ihr einheitlicher und monotoner Stil langweilt und ermüdet mich. Ich lese nicht mehr. Einige moderne Autoren sprechen mich kaum an. [...] Ich selbst und meine Malerei schulden weder den heutigen Schriftstellern noch denen von morgen von hier und anderswo etwas, ich ignoriere sie. Ich habe einen sehr freien Stil hervorgebracht, den schönen Stil des Malers, einen Stil, der meine Verachtung spiegelt, meine Freuden, meine Leiden, meine Lieben; einen Stil *harmonischer Wiederholungen*, ein musikalischer Stil, ein klangvoller Stil, ein Feder- und Pinselstil und meine Masken sind von hier und vom Meer gekommen.“ (James Ensor, Brief an André De Ridder vom 2.8.1928, in: Lettres 1999a, S. 192, Hervorhebung d. Verf.) Wie an anderer Stelle dargelegt wurde, wiederholte Ensor in seinen Reden und Briefen einige bevorzugte Formulierungen und zum Teil ganze Absätze. (Vgl. Kap. 2.6.)

<sup>1030</sup> Deleuze 1997, S. 366, zit. nach: Franzen 2007, S. 25.

Diese Figur hat in der Psychoanalyse eine Quasi-Analogie in Freuds Konzept des traumatischen Wiederholungszwangs, dessen Ursprung, das traumatische Erlebnis, zunächst nicht als solches wahrgenommen wird und erst durch erstmalige Wiederholung den Wiederholungszwang auslöst, sich also durch Nachträglichkeit auszeichnet.<sup>1031</sup> Foucault beschreibt in seiner Studie über Raymond Roussel das Verhältnis von Wiederholung und Differenz in den Schriften des Autors; das Original hat hier ebenso keinen Platz:

„Die Wiederholung und die Differenz sind so gut ineinander verschachtelt und ergänzen sich mit einer solchen Genauigkeit, dass man nicht zu sagen vermag, was zuerst kommt und was abgeleitet ist; diese sorgfältige Verkettung verleiht allen diesen glatten Texten eine unerwartete Tiefe, in der ihre Oberflächenglätte als notwendig erscheint. Eine rein formale Tiefe, die unter der Erzählung ein ganzes Spiel von Identitäten und Differenzen eröffnet, die sich wie in Spiegeln wiederholen, unablässig von den Dingen auf die Worte übergehen und sich am Horizont verlieren, jedoch immer zu sich selbst zurückkehren: unwesentlich differenzierte Identität der induzierenden Worte; Differenz, die durch identische aneinandergrenzende Worte verstellt wird; Identität, die eine Sinndifferenz verdeckt; Differenz, die durch die Erzählung in der Kontinuität ihrer Rede außer Kraft gesetzt wird; Kontinuität, die sie zu diesen ein wenig ungenauen Reproduktionen führt, deren Mangel dem identischen Satz erlaubt, zu entgleiten [...].“<sup>1032</sup>

#### 4.4 Stilexperimente

Steht auf der einen Seite des Spektrums der Liebesgarten mit seinen vielfachen Varianten nach ähnlichem Muster, steht auf der anderen das Stilexperiment im Bildthema Liebesgarten. Ensors Stildiversität wurde bereits an anderer Stelle festgehalten. Karikaturistische Werke und sein individueller Umgang sowohl mit der ostasiatischen Kunst als auch mit der Mittelalterrezeption der Präraffaeliten gehen Hand in Hand, malerische Werke wechseln sich mit linearen ab. Im Spätwerk lässt sich der lineare Stil mancher Arbeiten durch die Koexistenz von Graphik und Malerei in einem Werk erklären, wie beispielweise in *Verflogene Düfte, verblühte Blumen* von 1912.<sup>1033</sup> Die Methode des Experimentierens ist kongruent mit Ensors eigener Forderung an den Künstler, in jedem Werk einen neuen Weg einzuschlagen.<sup>1034</sup> Der Zeitgenosse und Biograph Paul Haesaerts überliefert folgende Worte Ensors:

„Ich bedaure die Maler mit der genau festgelegten Malweise. Sie sind zu einförmiger Arbeit nach den üblichen Gegebenheiten verdammt, der Entdeckerfreuden beraubt, eingengt in ihrem Schneckenhaus oder dem Korsett ihrer Vorsicht, mechanische Maschinen für gleichförmige Wiederholungen, Phantasie und Hände sklavisch gebunden, allen Bemühungen verschlossen, verdammt zur Unfruchtbarkeit des schönen leichten Malens, das sie unaufhörlich betreiben ohne Fortschritt und Rückschritt, Totgeborene, auf dem Vogelleim erstarrt.“<sup>1035</sup>

Bezüglich der Wiederholungen sei hier auf Ensors Erwähnung nicht nur von Fortschritt, sondern gleichermaßen Rückschritt aufmerksam gemacht, der der Malerei demzufolge keineswegs abträglich ist, und sich auf die Iteration als Strukturprinzip rückbeziehen lässt.

Seine stilistische Vielfalt ist ein Grund dafür, dass Ensor trotz einer intensiven Künstler-Rezeption bis heute keine Stil-Epigonen hat. Jeder seiner verschiedenen Stile steht für sich und ist nicht kopierbar. Im Laufe der Zeit verwendet Ensor das als adäquate künstlerische Ausdrucksmöglichkeit befundene Motiv des Liebesgartens, um sich an verschiedenen Malstilen

---

<sup>1031</sup> Vgl. auch Wald 2007 und des Weiteren Hansen-Löve 2006, S. 58-65. Bzgl. des subversiven Potentials, das Judith Butler der Wiederholung (als Möglichkeit zur Re-Formulierung der Norm) zuschreibt, vgl. Wald 2007, S. 58f. Den Begriff „Wiederholungszwang“ führte Freud 1914 in *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* ein. (Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1999, S. 126-136.)

<sup>1032</sup> Foucault 1989, S. 32.

<sup>1033</sup> XT 464.

<sup>1034</sup> Vgl. James Ensor, Brief an André De Ridder vom 30.9.1928, in: *Lettres* 1999a, S. 199.

<sup>1035</sup> James Ensor, zit. nach: Haesaerts 1962, S. 33.

zu erproben beziehungsweise verschiedene Malstile zu demonstrieren und nutzt dadurch die Wiederholung auf einer weiteren Ebene. 1913 malt er beispielsweise einen Liebesgarten in einem für ihn ungewöhnlichen, an den Expressionismus Kirchners erinnernden Malstil. Die kostümierten Figuren des Bildes *Die Begegnung* (Abb. 22), vier zu jeder Seite, sind mit groben Pinselstrichen in auffälligen Farben gestaltet. Auch hier werden die Protagonisten, bunte Frauenfiguren in grob skizzierten Kleidern und teilweise mit langen Federn bestückten Hüten, von einem Bogen gerahmt, doch diesmal ist dessen Herkunft und Struktur weder – wie die Baumkronen der Liebesgärten – logisch zu erklären, noch zu erkennen. Es handelt sich um verschiedenförmige und -farbige Pinselstriche. In der Mitte lassen die Figuren den Blick auf den Horizont frei. Dort sind in weiter Entfernung Häuser mit rauchenden Kaminen oder Industrieschlote zu erahnen, Motive, die in seinem Werk sonst nicht vorkommen. Ebenso wie *Die Begegnung* ragt das in Aquarell und Gouache ausgeführte Bild *Der Liebesgarten* von 1914 (Abb. 24) stilistisch aus Ensors Œuvre heraus. Figuren in galanten Kostümen wandeln in diesem Liebesgarten unter einem bogenförmigen Blattwerk. Zwei Randgruppen aus links acht und rechts sieben Männern und Frauen und etwas hinter ihnen versetzt zwei mehr liegende als sitzende Pärchen geben den Blick auf eine Ebene frei. Vor einer fernen Baumkulisse und einem kleinen See rechts davon tanzen sieben Hampelmänner mit Hüten.<sup>1036</sup> Die auf dem Boden lagernden Damen erinnern mit ihren aufgebauchten Röcken an Figuren Watteaus, wie beispielsweise die Dame mit dem Notenbuch in der *Liebestonleiter*, die rechte Gruppe der *Gesellschaft im Park*, die sitzenden Damen links in der *Unterhaltung*, das Mädchen im rosafarbenen Rock bei der *Erwarteten Erklärung* und vor allem die besonders aufgebauchten Gewänder der *Zwei Cousinen*. Die Krinolinenmode mit mehreren übereinanderliegenden, teils wattierten Röcken ist keineswegs zeitgemäß; sie war bereits gegen Ende der 1860er Jahre vom „Cul de Paris“ abgelöst worden, weshalb wir es bei Ensors Werk mit einer klaren Watteau- und Rokoko-*Reminiscenz* zu tun haben.<sup>1037</sup> Die für Ensor ungewöhnliche Technik – Aquarell und Gouache –, bewirkt oder ermöglicht eine Weichzeichnung der Figuren und eine verwischte Hintergrundszenerie. Ein sanfter Schimmer scheint das Bild zu überziehen und taucht das Geschehen in eine poetische Atmosphäre, die derjenigen der Watteauschen *Fêtes galantes* gleicht. Der traumartige Charakter von Watteaus Landschaften wird in der Literatur oft betont. Die Gestalten bewegen sich, sowohl bei Watteau, als auch bei Ensor, in der Landschaft, als ob sie ein Teil davon und „aus demselben Material“ wären.<sup>1038</sup> Sie verschmelzen mit dem Hintergrund zu einer Einheit.

Die beiden Bilder zeigen exemplarisch das thematische und zeitliche Spektrum auf, das Ensor mit der stilistischen Variation des Liebesgartens, mit dem eine kongruente thematische Verschiebung einhergeht, zu erreichen vermag. Das Entstehungsdatum der Werke liegt nah beieinander, doch stilistisch könnten die Bezüge zum Expressionismus (als Malerei der Gegenwart und durch das Motiv der Industrieschlote auch zur Zukunft) und zum Rokoko (als Malerei der Vergangenheit, als rückwärtsgewandte Utopie) nicht weiter voneinander entfernt sein. Im Liebesgarten spiegelt sich die Kunstgeschichte wider.

Auch Ensors Gemälde *Der sentimentale Spaziergang* (*Kurvige und gewellte Linien*) von 1915 (Abb. 25), dessen Bildtitel ein Gedicht Verlaines zitiert, ist der Gruppe der Liebesgärten zuzuordnen. Drei verträumte verkleidete Gestalten am rechten Bildrand – bei dem linken Pärchen handelt es sich vielleicht um Harlekin und Colombine –, schweifen in den Dünen unter einem stilisierten Baum umher. Gerade bei den Bäumen der Liebesgärten legt Ensor eine große Phantasie an den Tag.

<sup>1036</sup> Eine ähnliche Formation von tanzenden Hampelmännern in Brauntönen malt Ensor in *Die Windmühle von Sans-Souci* (*Die Windmühle der Narrheit*) von 1931 (Abb. 134).

<sup>1037</sup> Zur Krinolinenmode und zum „Cul de Paris“ vgl. Schmauß 1991, S. 61f.

<sup>1038</sup> Vgl. Boerlin-Brodbeck 1973, S. 203.

Die imaginierten Gewächse verstärken den Eindruck einer verzauberten Natur, den auch Watteau in seinen Parklandschaften erweckt. Auch ihm geht es in den galanten Festen nicht darum, ein Abbild von der Natur zu schaffen, sondern eine Stimmung zu erzeugen. Die Landschaft bietet bei beiden Künstlern den Hintergrund und die Kulisse für das Geschehen und die Pflanzen sind selten botanisch bestimmbar.<sup>1039</sup> Versetzt hinter der Gruppe unter dem Baum schreitet ein Pärchen in den hellblauen Dünen, dem von einem Diener mit gepuderter Perücke mit einem langen Zweig Luft zugefächert wird. Links im Bild, auf einer Düne, sitzt ein Komödiantenpärchen. Die linke männliche Figur mit der auffallenden gelben Kopfbedeckung streckt der Gefährtin die Zunge entgegen. Die Partnerin scheint zwei nackte Frauen in einem Teich am linken Bildrand zu bäugen. Dieses Pärchen taucht auch in der 1914 entstandenen Farbstiftzeichnung *Tanz der Pierrots und Pierretten* auf, wo die weibliche Figur den Betrachter über ihre Schulter hinweg anschaut.<sup>1040</sup> Die Zeichnung überträgt Ensor 1931 in leicht variiertes Form ins Medium der Malerei (**Abb. 134**).

Die Bildzonen des *Sentimentalen Spaziergangs* – braune Dünen, hellblaue Dünen und Himmel – gliedern die Komposition horizontal. Die drei Ebenen sowie die jeweils nach hinten kleiner werdenden Figurengruppen scheinen auf den ersten Blick Tiefenräumlichkeit zu erzeugen. Die Nackten müssten jedoch im Verhältnis zur Entfernung zu dem sitzenden Pärchen wesentlich größer sein und so erscheint die ganze Szenerie unwirklich. Dazu tragen auch die Malweise sowie die seltsamen Farben bei – vorwiegend Brauntöne und Hellblau, sodass man die hinteren Dünen in der Literatur fälschlicherweise meist für Meer gehalten hat. Für die Annahme, dass es sich nicht um ein Gewässer handelt, spricht der Teich auf der linken Seite des Bildes, der im Kontrast zu den Dünen klar als Wasser zu erkennen ist. Stilistisch nimmt auch dieses Bild eine Sonderstellung in Ensors Œuvre ein. Es ist – bis auf den aus bunten Tupfen zusammengesetzten Strauch in der Bildmitte – in gewellten, ausschweifenden Linien gemalt und wirkt wie die Verbildlichung eines Traums, in dem sich Figuren aus verschiedenen Bildwelten vereinen. In seinem Sfumato ist der *Sentimentale Spaziergang* dem ersten Nymphenbild *Badende* von 1911 (**Abb. 36**) und dessen zweiter Variante von 1916 (**Abb. 37**) am nächsten. Stil und Kolorit erinnern zudem an das zwei Jahre später entstandene Leinwandgemälde *Der wunderbare Fischzug*.<sup>1041</sup> Ein Verkaufskatalog von Sotheby's bemerkt richtig, dass Ensors Methode, mit wenig Farbe auf unpräparierte Leinwand zu malen, die er in beiden hier genannten Bildern anwendet, den Werken durch die Absorption der Farben einen matten, freskoartigen Effekt verleiht, der in ähnlicher Weise bereits von Pierre Puvis de Chavannes und Paul Gauguin genutzt worden war.<sup>1042</sup>

Ungewöhnlich in Komposition, Kolorit und der an manchen Stellen eingesetzten Tupfen-Technik ist auch das enigmatische *Moses und die Vögel (Die Auffindung Mose)* von 1924, das Legrand mit Seurats *Sonntagnachmittag* in Verbindung bringt.<sup>1043</sup> Die reich ornamentierte Tochter des Pharaos tippt den Säugling, aus dessen Kopf zwei Strahlenbündel entspringen, mit einem Stab oder einer Blume am Geschlecht an. Die Szene spielt sich am unteren linken Bildrand ab, den Rest des Bildes nimmt die Nilandschaft mit einem Vulkan im Hintergrund ein. Nicht nur ist das Sujet innerhalb Ensors Œuvre singulär, auch die perspektivisch ausgerichtete Komposition,

<sup>1039</sup> Bei Watteau handelte es sich bei den bestimmbareren Pflanzen und Blumen hauptsächlich um solche mit Symbolaussage wie Rosen oder Lorbeer. (Vgl. Börsch-Supan 1983, S. 24.) Bei Ensor helfen die Bildtitel bei der Identifizierung von z.B. Rosen (*Trop de roses et de roses*, 1941) und Gänseblümchen (*Ballerinas verwandeln sich in Gänseblümchen*, XT 692).

<sup>1040</sup> Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1985, Nr. 73, S. 81. Farbstift auf Papier, 27 x 37,5 cm, Privatbesitz.

<sup>1041</sup> XT 498.

<sup>1042</sup> Vgl. Verkaufskatalog Sotheby's Amsterdam, 6.12.2006, Modern and Contemporary Art, S. 50.

<sup>1043</sup> XT 525. Vgl. Legrand 1993, S. 58.

verschiedene Pinselaufträge innerhalb des Bildes und die Farbgebung weichen von anderen Werken aus der späten Schaffensphase ab.

Ein weiterer Liebesgarten, der stilistisch aus Ensors Œuvre heraussticht, ist *Karneval* von 1931 (**Abb. 26**). In einer klassischen Liebesgartenkomposition sind links und rechts Figurengruppen angeordnet. Die Figuren setzen sich zusammen aus Edelleuten, Figuren der Commedia dell'Arte und einer Venus, die ihre Scham nur unzureichend mit einem Tuch bedeckt. Am Horizont tanzt eine Gruppe aus drei Paaren, der bewölkte Himmel darüber ist durch Blau und Weiß gekennzeichnet. Dem Lokalkolorit entspricht das Grün der Wiese. Die rahmenden Bäume und die Figuren hingegen sind in einem dunklen Rot gezeichnet, wobei Ensor die Konturen der Figuren nur an manchen Stellen mit zartem Weiß oder Gelb ausfüllt, sodass sie in ihrer Linearität für sich stehen. Was auf den ersten Blick wie eine farbige Zeichnung wirkt, ist jedoch ein Ölgemälde.

Diese Beispiele zeigen, dass das Bildthema Liebesgarten für Ensor zum einen eine Möglichkeit bietet, über den Status des Kunstwerks zu reflektieren, auch die Diversität der Kunst(geschichte), und zum anderen eine Spielfläche zur Erprobung verschiedener Maltechniken und Stile darstellt.

#### 4.5 Zufall

Nicht nur bieten Ensor Nymphenbilder und vor allem Liebesgärten Anlass zum Experimentieren, er lässt auch den Zufall Teil seiner Kunst werden. Das erste Werk, in dem Ensor sich diesen für seine Kunst zunutze macht, ist eine Aquatintaradierung auf beigefarbenem Simili-Papier aus dem Jahr 1888. Eine zerstörte eigene Platte macht sich Ensor zu Eigen, indem er im unteren Teil der Platte ein Gräberfeld und einen gekreuzigten Christus hinzufügt und dem Werk den Titel *Sternenhimmel über dem Friedhof* gibt.<sup>1044</sup> Im Gemeentemuseum Den Haag wird eine Kopie des ersten Zustands der Radierung aufbewahrt, auf der vage monströse Kreaturen zu erkennen sind. Die Platte wurde mit Aquatinta überarbeitet und Ensor ätzte einige Kreuze, sodass ein Friedhof bei Nacht erscheint.<sup>1045</sup> Die Arbeit, der Ensor durch Überarbeitung, Titelgebung, Signatur und Ausstellen Kunststatus zuspricht, ist wegweisend in ihrer Aufhebung der Gegenständlichkeit und darin, dass Ensor sich die fehlerhafte Platte zunutze macht und damit dem Zufall Einlass in seine Kunst gewährt.

Jahre später wagt er ein neues Experiment. In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entsteht eine Reihe von Arbeiten auf Papier, die in der Literatur irrtümlich als „Monotypien“ bezeichnet werden.<sup>1046</sup> Aufgrund der Hartnäckigkeit des Begriffs sollen diese Arbeiten hier als „Pseudo-Monotypien“ firmieren. Ensor besorgt sich wohl von seinem Drucker in Brüssel Fehldrucke und „schmutziges“ Papier, auf das er mit Buntstift und teilweise Deckfarben eigene Kompositionen oder Motive aus den Themenbereichen Nymphen- oder Tänzerinnenbild zeichnet. Diese Arbeiten wurden bisher nicht erforscht. Ensor verwendet die Flecken auf dem Papier auf unterschiedliche Weise. Manche scheint er als Augen für einzelne Figuren zu nutzen, da in diesen Fällen die Augen – untypisch für Ensor – ungewöhnlich groß und dunkel sind. Manche schraffierten Partien werden als Schattierungen für Binnenkonturen genutzt. Ensor verwendet auch Blätter, bei denen das Muster an sich interessant ist und er nur wenig hinzufügt. Bei einem Blatt aus der Antwerpener Sammlung beispielsweise sind erst bei

<sup>1044</sup> Taevernier 1973, Nr. 56. Vgl. auch Jörg Becker, in: Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 27. Abb. ebd., S. 41ff.

<sup>1045</sup> Vgl. Robert Hoozee, Sabine Bown-Taevernier und Jan F. Heijbroek (Hg.): *James Ensor. Dessins et estampes*, Antwerpen 1987.

<sup>1046</sup> Vgl. u.a. Schoonbaert 1972, S. 288, Legrand 1993, S. 68, Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 151, Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 270.

näherem Hinsehen innerhalb der dunklen Partien in zartem Rot gezeichnete Frauenkörper zu erkennen.<sup>1047</sup> Andere „Muster“ sind kompositionsbestimmend, indem Ensor die dunklen Bereiche an den Bildrändern als rahmende Elemente für ein Nymphenbild nutzt, dessen schwereloses Geschehen sich in der hellen Bildmitte abspielt.<sup>1048</sup> Am innovativsten sind Arbeiten, in denen Ensor sich von den Formen der gedruckten Flecken wesentlich zur Bildhandlung inspirieren lässt. Auf einer 1913 entstandenen Arbeit aus der Antwerpener Sammlung sind vor einem hügeligen Horizont zwei kämpfende Nackte zu sehen, die vom Ufer aus – perspektivisch ergibt diese Komposition zunächst wenig Sinn – von weiteren Nymphen beobachtet werden (**Abb. 43**).<sup>1049</sup> Die Figuren zeichnet er in Rot, der vordere Bildteil wird durch die teilweise Hinzufügung von Blau als Wasser gekennzeichnet. Diese Szene mit nackten Kämpferinnen ist bei Ensor – bis auf eine Kopie von Delacroix' *Kampf der Spartanerinnen* im Medium der Zeichnung, in der die nackten Figuren im Stehen mit den Armen ringen – ohne Vorläufer, was darin begründet liegt, dass er die Formen auf dem Papier nutzt, um die Szene auszubilden. Die linke Ringerin liegt auf dem Rücken und scheint den Betrachter anzulächeln, was der Szene einen spielerischen Charakter verleiht (**Abb. 44**). Ihre Augen, ihr Gesäß und ihre in die Luft gestreckten Beine werden von den vorhandenen schwarzen Punkten vorgegeben. Von der rechten Figur, die proportional größer ist als ihre Gegenspielerin und die außerdem im Wasser steht, sind beispielsweise der linke Arm und Gesichtspartien von den Punkten vorgegeben (**Abb. 45**). Sechszwanzig Jahre später, im Juni 1939, überträgt Ensor die Arbeit ins Medium der Malerei. Er betitelt das Holzgemälde *Fließende Gewässer und Badende* (**Abb. 42**) und klärt das Geschehen perspektivisch auf, indem er am Ufer steile Pflanzen emporwachsen lässt. Dieses für Ensor kompositorisch untypische Werk lässt sich auf die ursprüngliche Kombination von Zufall und Kreativität zurückführen. Catoirs Einschätzung „Nichts überließ er dem Zufall, noch der Laune“<sup>1050</sup> stellt sich damit als falsch heraus.

Dass der ältere Ensor auch sein künstlerisches Erbe, seinen Nachlass und damit sein Nachleben, dem Zufall überlässt, bezeugt nicht nur die reale Situation – er kümmert sich zu Lebzeiten nicht darum, was mit seinen Werken und seinem Inventar passiert, woraufhin seine Nichte sein Erbe ohne Sinn und Verstand verkauft –, sondern auch ein von Werner Schmalenbach überliefertes Zitat. Schmalenbach beschreibt 1983 seinen Besuch beim fünfundachtzigjährigen Ensor im Jahr 1945, dem es „offenbar nicht [mehr] leicht fällt, zu hören und zu sprechen“.<sup>1051</sup> Schmalenbach befragt Ensor nach den Lebensumständen im Zweiten Weltkrieg. Der Hausangestellte Van Yper berichtet, dass Ensors Haus von einer im gegenüberliegenden Haus eingeschlagenen Bombe stark in Mitleidenschaft gezogen worden sei. Der schlafende Künstler und seine Bilder wurden dabei nicht verletzt, aber Schmalenbach wundert sich, dass Ensor spätestens daraufhin nicht das Angebot der Deutschen zur Evakuierung angenommen habe. Der Besucher fragt „ob die Gefährdung seines Lebenswerks ihn denn nicht beunruhigt habe“ und Ensor antwortet:

„Wenn der arme alte Ensor stirbt, dürfen seine Bilder ruhig auch sterben.“<sup>1052</sup>

<sup>1047</sup> Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.nr. 2712/230.

<sup>1048</sup> Vgl. Legrand 1993, Abb. S. 181.

<sup>1049</sup> Motivisch erinnert das Werk ein wenig an Pissarros Lithographie *Badende im Schatten der waldigen Ufer* von 1894.

<sup>1050</sup> Catoir 1983, S. 158.

<sup>1051</sup> Schmalenbach 1983, o.S.

<sup>1052</sup> Ebd.



## 4.6 Original und Genie

Ensor kann mit seinen experimentellen Werken als ein Vorläufer der Ideen- oder Konzeptkunst gelten, nicht zuletzt aus dem Grund, dass den Werken die Frage nach der Originalität von Kunstwerken und der Genialität des Künstlers inhärent ist. Begriffe wie Kopie, Replik oder Variation machen nur Sinn, wenn ein vorhandenes Original als Ausgangspunkt angenommen wird. Um Ensors Varianten und Versionen, seine seriellen Werkgruppen und die Pseudo-Monotypien zu verstehen, kann auch eine Annäherung an Ensors Auffassung von Originalität und Authentizität hilfreich sein.

Der Begriff ‚Original‘ wird vom lateinischen ‚Origo‘ für Ursprung abgeleitet, das heißt, er impliziert etwas Anfängliches und Auszubauendes, wohingegen einem Original im Bereich der Künste eine Allein- oder zumindest Vorrangstellung zugesprochen wird. Das Potenzial des Anfänglichen und Unfertigen im Original erkennt im Gegensatz dazu Wolfgang Ullrich:

„Es wäre schon viel erreicht, wenn man im Original künftig nicht mehr nur das Unmittelbare und Ursprüngliche suchte, sondern darin zugleich das Anfängliche, noch Unfertige und Unvollkommene sähe.“<sup>1053</sup>

In der Kunst wurde das Zitieren anderer Künstler noch in Renaissance und Barock, als der Künstler bereits als individuelle Persönlichkeit mit eigenem Stil verstanden wurde, mit Selbstverständlichkeit praktiziert, zumindest was den Prozess der künstlerischen Aneignung angeht. So rät Karel van Mander dem Künstler im Jahr 1604: „Stehlt Arme, Beine, Hände, Füße, es ist hier nicht verboten.“<sup>1054</sup> Wenn auch die *invenzione* schon vorher ein Qualitätsmerkmal des Kunstwerks darstellte, wenigstens die geschickte Verbergung der Motivübernahmen, so wurde die Originalität im Sinne des Neu-Schöpfens erst Ende des 18. Jahrhunderts als Wert gesetzt. Mit der Romantik setzte sich die Vorstellung eines Individuums und einer damit verbundenen schöpferischen Subjektivität durch. Im 19. Jahrhundert wurde das Zitieren – außer an den Akademien – daher zur bewussten und aktiven Auseinandersetzung mit Vorgängern und im Laufe des Jahrhunderts immer komplexer.<sup>1055</sup> Erst im 20. Jahrhundert wurden die Grenzen zwischen High und Low Art aufgebrochen, wobei auch Ideen wie Originalität, Authentizität und künstlerischer Fortschritt fraglich und explizit hinterfragt wurden.<sup>1056</sup> Dirk von Gehlen stellt 2011 in *Mashup* zu Recht die Aura des Originals in Frage. Er zitiert Goethe, um zu zeigen, dass ein Werk aus einem diskursiven Gefüge heraus entsteht:

„Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! So wie wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Wenn ich sagen könnte, was ich alles großen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig.“<sup>1057</sup>

Diese Feststellung lässt sich auch – hier von Hutter – auf die bildende Kunst übertragen:

„Nimmt man als Kriterium für ein *Original* die persönliche Erfindung und die eigenhändige Ausführung eines Bildes, dann gibt es, vor allem in der älteren Kunstgeschichte, nur wenige Originale. Immer wieder lassen sich Bezüge, Vorstufen und Verwandtschaften nachweisen, das einmal formulierte Thema wandert als Motiv oft durch Jahrhunderte. [...] Das frei erfundene Bild ist eine späte und Ausnahmerecheinung. Es bleiben also für die eigene Leistung des Künstlers oft nur geringe Veränderungen, Zusätze am Rande gewissermaßen, die ihrerseits wieder in die

<sup>1053</sup> Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009, S. 143, zit. nach: Von Gehlen 2011, S. 16.

<sup>1054</sup> Karel van Mander: *Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar. Nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie v. Rudolf Hoecker*, Haag 1916, I, S. 46, zit. nach: Müller 2007, S. 107. Die unkommentierte Übernahme beispielsweise einer Gesamtkonzeption kritisiere van Mander. (Vgl. Müller 2007, S. 107.)

<sup>1055</sup> Vgl. Legrand 1979, S. 217 und Augustyn/Söding 2010, S. 2.

<sup>1056</sup> Vgl. Dettmar/Küpper 2007, S. 279.

<sup>1057</sup> Johann Wolfgang von Goethe, zit. nach: Von Gehlen 2011, S. 18.

Überlieferung eingehen. [...] Die Frage nach dem Original stellte sich so lange nicht, als das wesentliche Kriterium für eine Beurteilung ein Übereinstimmen von Thema und Ausführung mit den herrschenden Vorstellungen war. Erst mit dem Eingehen auf die Persönlichkeit, dem Beachten des Einfalls und der Handschrift wird das Problem aktuell.“<sup>1058</sup>

Eng mit dem Originalitätsbegriff hängt die Genieästhetik zusammen. Wird grundsätzlich von einem Künstlergenie ausgegangen, gilt jede seiner Schöpfungen als „genial“. Wird diese Idee nicht akzeptiert, ermöglicht dies einen Spielraum für die Werkinterpretation. Von Gehlen plädiert für eine Neuinterpretation des Originalitätsbegriffs:

„Was wir für ein Original halten, hat mindestens ebenso viel mit dem Prozess der Entstehung und seinem oder seinen Schöpfern zu tun wie mit dem Prozess der Rezeption und Einordnung. Die Konstruktion des Originals gelingt also nur, wenn es auch Rezipienten gibt, die es als ein solches wahrnehmen wollen. Ich plädiere deshalb an dieser Stelle dafür, mit der Vorstellung vom objektiv genialen Kunstwerk zu brechen. Originalität, Kreativität und vielleicht sogar Genialität entstehen immer im Auge des Betrachters. Es sind Prozesse der Zuschreibung, über die diese Begrifflichkeiten konstruiert werden. Ich halte diese drei Aspekte für zentral, um den Begriff des Originals neu zu verstehen: Dieses ist kein binär zu unterscheidendes solitäres Werk (1), sondern ein in Bezüge und Referenzen verstrickter Prozess (2), und seine skalierte Originalität beruht immer auf Zuschreibungen und Konstruktionen (3), die man mit ihm verbinden will.“<sup>1059</sup>

In Hinblick auf Ensors Wiederholungen vermeidet Jörg Becker geschickt den Begriff des Originals und spricht bezüglich eines Muschelstilllebens von zwei Varianten einer zweiundvierzig Jahre früher entstandenen „Urfassung des Sujets“.<sup>1060</sup> Dieser Begriff ermöglicht eine wertneutrale Auseinandersetzung mit verschiedenen Werken mit ähnlichen Bildmotiven oder kompositorischen Übernahmen. Die simple Unterscheidung zwischen Original und Wiederholung ist bei Ensor nicht haltbar. Doch auch das Konzept von Urfassung und Wiederholung(en) wurde im Zusammenhang mit der Serialität bereits in Frage gestellt.

Des Genialitätsdiskurses ist sich Ensor – das wurde an seinen Inszenierungsstrategien deutlich – sicher bewusst und so kann ihm im selben Atemzug auch ein Originalitätsbewusstsein unterstellt werden. Seit Kants Genieästhetik verschmolz die Vorstellung vom Künstler-Genie mit der eines auratischen Originals. Nach dem von Roland Barthes proklamierten „Tod des Autors“ und Foucault wird das Kunstwerk als „Teil eines unendlichen ‚Texts‘ gedacht, als Produkt von Diskursen und Kontexten“, was notwendigerweise mit der Marginalisierung der Künstlerpersönlichkeit einhergeht.<sup>1061</sup> Auch die der Kunst inhärenten Veränderungen im 19. Jahrhundert weisen in diese Richtung, so bewirken die neuen Möglichkeiten zur farbigen Reproduktion, die wesentliche Verbesserungen durch das von Chéret vereinfachte Lithographie-Verfahren erfuhren, eine Auflösung des Originalitätsbegriffes. Wenn im Bereich der farbigen Lithographie mehrere Exemplare eines Werks vorhanden sind, ist die Übertragung auf das Medium Malerei nicht allzu weit entfernt.

Dass Ensor ein grundsätzliches Bewusstsein für *urheberrechtliche* Fragen besaß, zeigen zwei Beispiele. 1886 bezichtigt er Fernand Khnopff des Plagiats.<sup>1062</sup> Und 1902 macht er sich über die

---

<sup>1058</sup> Heribert Hutter, in: Kat. Ausst. Wien 1980, S. 3.

<sup>1059</sup> Von Gehlen 2011, S. 173f.

<sup>1060</sup> Vgl. Becker 1999b, S. 232.

<sup>1061</sup> Von Rosen 2003, S. 95. Vgl. auch Löhr 2003, S. 122.

<sup>1062</sup> In Khnopffs Gemälde *Schuhmanns Werken zuhörend*, das erstmals 1883 auf dem Salon des Cercle artistique et littéraire in Brüssel und nochmals 1886 bei den XX gezeigt wird, sieht Ensor eine Nachahmung seiner *Russischen Musik* (Originaltitel: *Bei Miss*) von 1881 (XT 220). Vgl. zu den Werken und der Affäre Wangermée 1985. Nachdem Khnopffs Werk in einem 1883 in *La revue moderne* erschienenen und 1886 erneut in *L'Art Moderne* abgedruckten Artikel von Verhaeren positiv rezensiert wurde, verfasst Ensor einen Brief an die Redakteure der Zeitschrift, in dem er sich selbst mit Claude Lantier und Khnopff mit Fagerolles aus Zolas Roman *Das Werk* vergleicht, aus dem Auszüge in *L'Art Moderne* veröffentlicht worden waren. (Vgl. Tricot 2009 S. 18 und bes. S. 64. Vgl. auch Kap. 2.1, S. 37.) In Deutschland wurde beispielsweise 1876 und in Österreich 1895

Bildrechte an einem Plakat Sorgen, dass er drei Jahre zuvor im Auftrag von *La Plume* angefertigt hatte.<sup>1063</sup> Zwar hat Ensor ein rudimentäres Verständnis vom Urheberrecht was die Beziehung zwischen zwei Künstlern und die Beziehung zwischen Künstler und professionellem Auftraggeber anbetrifft. Innerhalb seiner eigenen Kunst hingegen verschwimmen die Grenzen. Dass er ein Kunstwerk als „Original“ ansieht, ist zu bezweifeln. Der Umgang mit dem eigenen Œuvre spricht dagegen. Ensor beginnt früh, nicht erst mit den Iterationen im 20. Jahrhundert, die Vorstellung vom Original zu unterminieren. Mit dem Hinzufügen phantastischer und unheimlicher Elemente in frühe Zeichnungen und Gemälde stellt er zwischen 1888 und 1890 diese Vorstellung bereits infrage und greift zugleich Collagetechniken des frühen 20. Jahrhunderts vor.<sup>1064</sup> Ensor findet hier eine Möglichkeit, die Grenzen zwischen Frühwerk und Phantastik weiter zu verkleinern. Marcel de Maeyer und mit ihm Herwig Todts sind der Meinung, dass Ensor mindestens zwanzig Werke mit *täuschender* Absicht überarbeitet, um zur „Legende seiner Person und seines Werks“ beizutragen, indem er den „naturalistischen und intimistischen Charakter“ der frühen Werke verändert.<sup>1065</sup> Dieser These ist nur eingeschränkt zuzustimmen. Sicherlich spielt Ensor bis zu einem gewissen Grad mit Kritikern und Betrachtern. Er leugnet jedoch sein Frühwerk nie, sieht es als Teil seines Gesamtwerks an und greift, wie oben ausgeführt wurde, bewusst auf Motive aus den 1870er und 1880er Jahren zurück. Die Ensor-Forschung ist sich zudem einig, dass die Methode der Hinzufügung und Überarbeitung eine Aufklärung und eine Mehrdeutigkeit der jeweiligen Komposition bewirkt.<sup>1066</sup>

#### 4.7 Selbstzitat und Wiederholung

Nicht nur greift Ensor verändernd in seine eigene Kunst ein, er zitiert sie auch. Er wiederholt ganze Kompositionen, macht formale Anleihen und arbeitet mit partiellen Übereinstimmungen, indem einzelne Figuren, Figurengruppen oder Objekte in einem neuen Zusammenhang aufgegriffen werden und dadurch dem Werk einen neuen Sinn verleihen. In Ensors Spätwerk vermischen sich neue Kompositionen mit Selbstzitat und teilweise kunsthistorischen Rückgriffen. Viele späte Bildlösungen greifen pasticcioartig frühere Motive auf. Solche Werke sind gattungsübergreifend, und bergen durch eine Kontrastierung scheinbar widersprüchlicher Bildelemente eine ironische Komponente. Einen ähnlichen Umgang mit der eigenen Kunst beobachtet Mary Louise Krumrine bei Cézanne:

„Es wird ersichtlich, wie sorgfältig und systematisch Cézanne arbeitete, Themen, Figuren und Motive erscheinen, verschwinden und tauchen wieder auf in einem Prozess fortwährender Umwandlung, der umso deutlicher hervortritt, je vertrauter man mit den Bildern wird. Cézanne verwarf selten etwas, sondern verwendete stets frühere Arbeiten als Anregung für die nächsten.“<sup>1067</sup>

---

das Urheberrecht eingeführt, das die Werke der Künstler beschützte und diese im selben Zug zur Originalität zwang. (Vgl. Wagner-Rieger 1978, S. 45.)

<sup>1063</sup> *La Plume* hatte die Kosten für den Druck getragen, man konnte das Plakat dort erwerben und die Direktion der Zeitschrift hatte ihm einige Exemplare des Plakats geschickt. Er wendet sich an seinen Freund Rassenfosse mit der Frage, ob er unter diesen Umständen das Recht besitze, das Plakat auszustellen, und ob grundsätzlich ein Künstler „das Recht hat, ein Plakat auszustellen, das für einen Anderen gemacht wurde.“ (James Ensor, Brief an Armand Rassenfosse vom 7.4.1902, in: Lettres 1999a, S. 622.)

<sup>1064</sup> „As if to anticipate later montage techniques of the early twentieth century, he ingeniously added haunting renderings of monsters and masks over and around existing figures and objects.“ (Kat. Ausst. New York 2001, S. 7.)

<sup>1065</sup> Todts 2001, S. 206. Diese Werke wurden erstmals von De Maeyer untersucht. (De Maeyer 1963.)

<sup>1066</sup> Vgl. Kat. Ausst. New York 2001, S. 7 und Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 151ff.

<sup>1067</sup> Krumrine 1989, S. 36.

Eine Reihe später Selbstportraits akzentuiert die Wiederholungsstruktur von Ensors Spätwerk.<sup>1068</sup> In den 1930er Jahren entwickelt Ensor einen neuen Typus von Selbstbildnis, in dem sich der Maler mit Attributen aus seiner Kunst umgibt: Blumen, Muscheln und Obst, seinem Wappen, Tänzerinnen, Nymphen, Sirenen und Liebesgärten, Monstern, Masken und Maskenfiguren, Musiknoten, Regenbögen und Licht. Er tritt dadurch explizit nicht bloß als Künstler, sondern als Autor seiner Werke auf. 1934 führt er den neuen Typus des Bruststückes ein. In insgesamt acht Werken zeigt er sein Haupt entweder frontal, leicht zur Seite geneigt, im Halbprofil oder im Profil. In *Mein Portrait mit Masken* von Juni 1936 (**Abb. 69**) hebt sich der Maler in Halbfigur vor dem in zwei Farbflächen geteilten Hintergrund ab.<sup>1069</sup> Mit dieser Flächigkeit, die den realen Raum negiert, bezieht sich Ensor auf die abstrakten Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts. Unten rechts befindet sich seine Palette, deren Farben einen verwischten Liebesgarten implizieren. Den Pinsel richtet er mit der unkorrekt positionierten rechten Hand – ein typisches, den Betrachter stets verunsicherndes Motiv seiner Kunst – auf mehrere Masken, die sich von der Wand abheben und aus deren Köpfen attributiv Motive der eigenen Kunst, beispielsweise Blumen, eine Muschel und eine Birne als typische Stillebenobjekte, emporwachsen. Wie einstmals seine halbfigurigen Maskenbilder wird der meist lächelnde Maler in diesen späten Werken von Masken und anderen Wesen umgeben. Wie die Nymphen und Tänzerinnen sind diese – auch durch die Figur der ständigen Wiederholung – zu seinen Gefährten geworden und wirken weniger angsteinflößend, was sich hier neben der grotesken Verwendung der Masken als Gefäße auch darin äußert, dass Ensor eine der Masken mit seinem Pinsel an der Nase kitzelt. Die Pfauenfedern in dem kleinen Tintenfässchen können hier übrigens durchaus als Symbol der Eitelkeit interpretiert werden. Ensor bezieht sich damit auf die kunsthistorische Tradition und gibt dem Werk, in dem er sich ansonsten sehr adrett gibt, eine humoristische Komponente.

Im Mai 1940 krönt sich Ensor auf einem gezeichneten Selbstportrait zum *Baron unserer Muscheln* (**Abb. 129**).<sup>1070</sup> Aus einer großen Muschel auf seinem Kopf lugt eine kleine Figur. Ensors Ohren und sein Gewand sind behangen mit weiteren Muscheln. In den erneut unkorrekt platzierten Händen hält er Turmschnecken. Eine Muschel-Nymphe kitzelt ihn im Ohr. Gerahmt wird die Komposition von einem Regenbogen, unter dem links und rechts oberhalb von Ensors Kopf zwei wie Mischwesen aus Fisch und Mensch anmutende Figuren in trompetenähnliche Instrumente blasen. In dieser heiter-selbstironischen Zeichnung parodiert er seine Obsession mit Muscheln und Meer. Tobias Rausch erwähnt die hier sicherlich treffende „natürliche Affinität [der Wiederholung] zur Parodie“.<sup>1071</sup> Generell wirkten „differentielle Wiederholungen“ – die den Deleuzschen Gegensatz zu „mechanischen Wiederholungen“ bilden – „kalkulierbar subversiv“.<sup>1072</sup>

Als Potenzierung der Wiederholungsstruktur kann Ensors letztes gemaltes Selbstportrait *Ich, meine Farbe und meine Attribute* von 1939 gelten (**Abb. 70**). Der Maler sitzt mit der Palette in der Hand an einem Tisch, auf dem eine Auswahl an Muscheln liegt. Hinter ihm liegt das Meer vor einem gelben Horizont. Gerahmt wird die Szenerie von Lichtstrahlen, die von tanzenden Nymphen und Masken überschritten werden. Meer und Licht, Nymphen und Masken – die Quintessenz seiner Kunst.<sup>1073</sup>

<sup>1068</sup> Alle bis dato bekannten Selbstportraits listet Ollinger-Zinque auf. (Ollinger-Zinque 1976.)

<sup>1069</sup> Ensor wiederholte die Komposition in leicht verändertem Format achtzehn Monate später (XT 749).

<sup>1070</sup> Vgl. auch Van den Bossche 2010, S. 5.

<sup>1071</sup> Rausch 2007, S. 11.

<sup>1072</sup> Deleuze 1997, S. 12 und Rausch 2007, S. 11.

<sup>1073</sup> Die Komposition übernimmt er aus einem vier Monate früher entstanden Portrait Claude Bernières' (XT 823).

Der Selbst-Wiederholung im Selbstportrait entspricht schon früher, und zwar auf biographischer Ebene, Ensors Selbstinszenierung. Die – rein äußerliche – Anlehnung an die Leitbilder der Bohème wird zu einem Markenzeichen Ensors in Ostende. Er geht täglich zur selben Tageszeit am Deich spazieren, in den 1890er Jahren mit seinen beiden Möpsen an der Leine. Stets trägt er einen schwarzen Inverness-Mantel sowie Stock und Hut. 1957 erinnert sich Youki Desnos, die Frau des Malers Tsuguharu-Léonard Foujita, an einen Besuch bei Ensor:

„Ensors Erscheinung besaß große Ähnlichkeit mit Erik Satie und Vincent Hyspa. Einer seiner Manien bestand darin, dass er stets einen Regenschirm und Pastorenschuhe trug, die an beiden Seiten von einem Gummi gehalten wurden.“<sup>1074</sup>

Regelmäßigkeit und ständige Wiederholung garantieren, dass er erkannt wird.<sup>1075</sup>

In den späten Selbstportraits zieht Ensor ein Fazit über seine künstlerische Produktion und macht qua Wiederholung und Neukombination deutlich, wie eng seine Bildmotive und nicht zuletzt, wie eng Kunst und Leben bei ihm miteinander in Verbindung stehen. Ensors Selbstportraits betonen geradezu die Wiederholbarkeit von Kunst. Freilich hat die Repetition eigener Bildmotive, die noch dazu einer sehr privaten Ikonographie entstammen – in Analogie zur christlichen Uminterpretation antiker Bildtypen gewissermaßen eine *Interpretatio ensoriana* –, etwas Obsessives. Es geht hier auch um ein Wieder-Holen der Motive seiner Bildwelten, und Ensor betreibt geradezu eine Hyper-Inszenierung seiner biographisch-natürlichen „Einflüsse“ Meer, Souvenirladen et cetera, was natürlich in die Irre führt, da die Muscheln vom chinesischen Souvenirhändler aus Berlin stammen, die Nymphen hochartifizielle Wesen und die Masken psychologisch und ästhetisch aufgeladen sind. Bezüglich Kierkegaards *Die Wiederholung* und dem darin angestellten „psychologischen“ Experiment der zweiten Berlin-Reise stellt Samuel Weber in seinem Aufsatz *Gleichheit ohne Selbst: Gedanken zur Wiederholung* fest:

„denn diese Wiederholbarkeit schließt gerade die Beständigkeit des Selbst aus. Um zu bestehen, muss es sich in und als Wiederholung *erhalten*. Doch die ‚einfache‘ Dialektik der Wiederholung schließt eine derartige Selbsterhaltung aus. ‚Es‘ gibt die Wiederholung, doch nie als Erhaltung des Selbst. Vielmehr wird dieses Selbst ‚selbst‘ von der Wiederholung ‚wieder geholt‘. Was anstelle dieses wiederholten Selbst wiederkehrt, ist nichts anderes als ein gewisser Lärm, der an Sprache zwar erinnert, dessen Sinn aber nicht mehr evident ist.“<sup>1076</sup>

Überträgt man diese Überlegungen zum Selbst bezüglich der späten Selbstportraits auf Motive *und* Selbst (den Künstler außerhalb des Portraits), gilt in diesem Sinne, dass der Zusammenhang zwischen Motivik und Künstler-Selbst nicht evidenter wird durch die Wiederholung. Gäbe es hier nicht auch diese eindeutig selbstironischen und spöttelnden Elemente, die Ensors gesamtem Spätwerk inhärent sind, könnten die Selbstportraits als obsessive Versuche der Selbsterhaltung

---

<sup>1074</sup> Youki Desnos: *Les Confidences de Youki*, Paris 1957, S. 114-118, zit. nach: Tricot 2009, S. 194.

<sup>1075</sup> Ein weiteres Beispiel ist Ensors „Buchwidmungszeremonie“, die der Amateurfotograf und Ensor-Besucher Fernand Naeyaert beschreibt. (Vgl. Naeyaert 1991, S. 26f.). Solche Formen der Selbstinszenierung stehen jedoch weit im Schatten des „narcissic cult“ seines ehemaligen Kommilitonen Fernand Khnopff, der sich 1900 – international berühmt, gar als „Inbegriff des Symbolismus“ – ein Stadthaus in Brüssel errichtet, das er als Wohnort und Kulisse für seine Selbstinszenierung nutzt: „The orchestrating features of Khnopff’s huge, esoteric temple included a golden circle on the floor (a magic ring where Khnopff would usually stand), an altar of Hypnos that included the head seen in *I Lock My Door Upon Myself*, the motto *On n’a que soi* („You only have yourself“), and a pool evoking the rite of purifying waters, the whole thing coordinated by Sezessionist-style decoration.“ (Rapetti 2005, S. 275.) Auch von Ernst Ludwig Kirchners Strategie, ab den 1920er Jahren unter Pseudonym lobende Selbst-Rezensionen zu verfassen, ist Ensor weit entfernt.

<sup>1076</sup> Weber 2006, S. 98. Vgl. zu Kierkegaards *Die Wiederholung* (1843) auch Hansen-Löve 2006, der Fragen nach existentiellen Wiederholungsparadoxa, also Gedächtnis und Augenblick, Identität und Evidenz, Sein und Nichts als Inhalt des Textes bestimmt. (Vgl. Hansen-Löve 2006, S. 41 sowie Barbara Sabel Bucher: *Poetik der Wiederholung: Søren Kierkegaards Gjentagelsen (1843)*, in: Klaus Müller-Wille, Detlef Roth und Jörg Wiesel (Hg.): *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Freiburg i.Br. 2002, S. 47-62 und Franz-Peter Burkard: *Art. Wiederholung*, in: Peter Precht und Franz-Peter Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*, Stuttgart 2008, S. 680.)

oder -vergewisserung qua Wiederholung ausgelegt werden. Obsessiv sind die Wiederholungen – und hier beziehe ich mich auch auf die Wiederholungen eigener früherer Werke und die Dauerwiederholung des Liebesgartens – darin, dass sie sich ständig selbst neu hervorzubringen scheinen, wodurch ihnen ein beinahe zirkulärer Charakter zu eigen wird.

Die meisten Studien zum Phänomen der Wiederholung gelten Werken der Literatur oder philosophischen Texten, und im Bereich der Kunst wird hier allenfalls die Postmoderne genauer betrachtet.<sup>1077</sup> Die modernen und vormodernen Künstler, die das Prinzip der Wiederholung als – reflektiertes oder unreflektiertes – Stilmittel oder gar Prinzip einsetzen, sind wohl an zwei Händen abgezählt. Weil Ensor bisher nicht dazugezählt wurde, weil sein Spätwerk bisher vernachlässigt, und es in stilistischer Hinsicht aufgrund der teilweise extremen Skizzenhaftigkeit negativ beurteilt wurde, läuft man Gefahr, die Ironie und Subversion in der Iteration zu übersehen. Ensor baut – das wird im Kap. *Liebe und Distanz* umso klarer werden – subversive, distanzerhöhende Brüche in seine Bildwelten ein, besonders im Spätwerk. Diese Brüche, oder auch „Risse“, sind Derrida zufolge konstitutives Merkmal der Wiederholung: Iteration und Alteration gehören untrennbar zusammen. Durch dieses Wiederholen, Hervorbringen und Wieder-Holen bekommen Ensors Selbstportraits selbst einen hermeneutischen Charakter.

Um der Komplexität des Phänomens der Wiederholung Rechnung zu tragen, sei nochmals auf deren zeitliche Dimension verwiesen. Bei den philosophischen Positionen zum Thema „Wiederholung“, prominent sind hier Kierkegaard und Heidegger, später Derrida und Deleuze, spielt Zeitlichkeit eine wichtige Rolle.<sup>1078</sup> In Kierkegaards Philosophie ist die Wiederholung neben der Erinnerung eine Möglichkeit, wie das Selbst bei der Selbstwerdung mit Vergangenheit und Zukunft umgeht. Die Wiederholung bedeutet dort

„das Hineinnehmen des Vergangenen in die Gegenwart, um es von da in den auf die Zukunft zielenden Entwurf mithinüberzutragen. In ihr [der Wiederholung] bindet sich das Selbst an seine Geschichte, aber so, dass es diese entschieden auf die Gegenwart und den ihr innewohnenden Entwurf auf die Zukunft bezieht. Wiederholung bedeutet daher nicht ‚das Gleiche nochmal‘, weil das Hineinnehmen in die neue Gegenwart dem Wieder-geholten eine neue Qualität in Bezug auf den Existenzentwurf gibt.“<sup>1079</sup>

Obwohl diese Arbeit im Wesentlichen frei von Rekonstruktionen und Spekulationen zur künstlerischen Intentionalität bleiben möchte, sei hier auf die aktivische Komponente des Kierkegaardschen Zusammendenkens von Selbst und Zeit verwiesen, die auf die späten Selbstportraits übertragen durchaus auch Sinn ergibt. Die zeitliche Dimension der Erinnerung gibt diesen Selbstportraits zudem eine persönliche, zugleich reminiszive (qua Erinnerung an vergangene Motive) als auch zukunftsbezogene (qua Wiederholung und Neuschaffung) Komponente. Kierkegaard führt aus:

„Wiederholung und Erinnerung stellen die gleiche Bewegung dar, nur in entgegengesetzter Richtung; denn woran man sich als Gewesenes erinnert, das wird in rückwärtiger Richtung wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung Erinnerung in Richtung nach vorn ist.“<sup>1080</sup>

Als Selbstportraits im übertragenen Sinn sind eine Reihe von Interieurs anzusehen, in denen Atelierwände und, zum Teil ausschnittartig, Raumecken wiedergegeben sind, auf denen Ensor

---

<sup>1077</sup> Vgl. dazu den Sammelband Svenja Flaßpöhler, Tobias Rausch und Christina Wald (Hg.): *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2007.

<sup>1078</sup> Zu Kierkegaards und Heideggers Konzepten der Wiederholung vgl. Burkard 2008. Eine kurze Zusammenfassung der Wiederholungstheorien von Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Freud und Benjamin liefert Mathy. (Dietrich Mathy: *Vorab ergänzend*, in: Carola Hilmes und Dietrich Mathy (Hg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 7-11.)

<sup>1079</sup> Burkard 2008, S. 680.

<sup>1080</sup> Kierkegaard: *Die Wiederholung* (1843), München 2005, S. 329, zit. nach: Franzen 2007, S. 25.

eigene Kunstwerke wie in Galeriebildern zitiert. Der Maler präsentiert dem Betrachter sein künstlerisches Repertoire und Inventar. Er besteht explizit auf biographische Subjektivität. Walter Benjamin prägte die Bezeichnung vom bürgerlichen Salon des 19. Jahrhunderts als „Universum des Privatmanns“ und „Loge im Welttheater“.<sup>1081</sup> Auch Ensor als Künstler nutzt seine Räumlichkeiten, um sich – stellvertretend durch seine Werke – selbst auszustellen, was er wiederum *in* diesen Werken künstlerisch reflektiert. Besonders ragt aus dieser Gruppe die aus vier Farbstiftzeichnungen bestehende Serie *Die Himmelsrichtungen* von circa 1932 heraus (**Abb. 128**).<sup>1082</sup> Stillebenartige Arrangements werden auf dem Mobiliar vor den Kunstwerken an den Wänden präsentiert. Stilleben, Interieur und Galeriebild überschneiden sich hier.<sup>1083</sup> Obwohl die drapierten Objekte und Figuren wie Bühnencharaktere wirken, sind die Werke trotz ihres Meta-Charakters der Realität verhaftet.

Ensors Spätwerk ist gattungsübergreifend und interpikturrell angelegt. Das zeigt sich vor allem in solchen Werken, die realitätsüberschreitende Konstellationen aufweisen, in denen verschiedene Bildtypen – vor allem Stilleben mit Nymphenbildern und Seestücken – miteinander zu neuen Werken verschmelzen. Das Stilleben ist für diese Zwecke besonders geeignet.<sup>1084</sup> Ensor mag diese Gattung, da sie viele Möglichkeiten zu Kombination, Komposition, Arrangement und Farbgebung bietet. Außerdem stellt er sich damit in eine flämisch-niederländische Traditionslinie – eine Tradition, auf die er spielerisch reagiert, indem er Stilleben-untypische Objekte kombiniert und die Gegenstände in der Folge ihre ikonografisch festgelegte Bedeutung verlieren. Ensor greift bewusst auf die klassische Gattungspoetik zurück, wobei er eigene „Gattungen“ wie Maskenbilder, Liebesgärten und Nymphenbilder subtil in dieses Gefüge einfließen lässt, um ihren Geltungsanspruch in einem nächsten Schritt zu subversieren. Auch aufgrund seines angestrebten Platzes in der Kunstgeschichte löst er sich nicht vollständig vom Gattungsbegriff, wobei sich sein Verhältnis hierzu ganz klar *zwischen* Konvention und Innovation bewegt.

Einen Aspekt, der der Stillebenmalerei seit ihrer Entstehung inhärent ist, reizt auch Ensor aus: die Möglichkeit, den Objekten eine Bühne zu verschaffen. Sein Repertoire setzt sich zusammen aus klassischem Stilleben-Material wie Blumen, Obst, Gemüse, Fischen und seltenem Porzellan sowie ungewöhnlichen Objekten des elterlichen Ladens und demjenigen der Großmutter, dazu gehören auch Puppen, Masken und zwei kleine Venusstatuetten. Aus der Kombination realer Objekte wird ein Kunstwerk, dessen neue Bildrealität wiederum Bestandteil eines neuen Werks werden kann. Qua ständiger Erweiterung werden Gattungsgrenzen ignoriert respektive überschritten. Im Spätwerk wird das Repertoire zunehmend erweitert und um irrealer Elemente ergänzt. Die stetige Wiederholung einzelner Objekte und die Kommunikation verschiedener Bildgegenstände miteinander motiviert eine grundlegende iterative Struktur, die nicht nur den Stilleben, sondern genauso den erwähnten Selbstportraits und allgemeiner dem ganzen Spätwerk zugrundeliegt.

Stilleben nehmen auch zahlenmäßig einen wichtigen Stellenwert innerhalb Ensors Œuvre ein. Er beschäftigt sich ab 1880 mit dieser klassisch-akademischen Gattung.<sup>1085</sup> *Attribute der Schönen Künste*

---

<sup>1081</sup> Walter Benjamin: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, in: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I.* (1920-1940).

<sup>1082</sup> Abb. in Kat. Ausst. Brüssel 1999, Nr. 299-302.

<sup>1083</sup> Beispiele für Gemälde nach demselben Muster sind: XT 602, XT 661, XT 662, XT 766, XT 781.

<sup>1084</sup> Zu Ensors Stilleben vgl. allgemein Becker 1999b.

<sup>1085</sup> 1880 schafft Ensor an die dreißig Stilleben, wovon es sich bei zahlreichen um Details von Objekten oder drapierten Stoffen handelt. Zwischen 1881 und 1883 malt er fünf bis sieben Stilleben pro Jahr, 1885 eines. Nach einer längeren Pause greift Ensor die Gattung 1889 in sechs Werken wieder auf. 1890 malt er sieben Stilleben, in den Folgejahren bis zum Ersten Weltkrieg pro Jahr durchschnittlich drei. Im Ersten Weltkrieg steigt die Zahl entgegen der Erwartung nicht wesentlich, bis auf eine fünf- oder sechsteilige Serie aus dem Jahr 1917 (XT 490-495): Eine Henkelvase mit rosafarbenen Rosen wird in den Varianten mit verschiedenen Accessoires wie Venusstatuetten, Porzellan oder Muscheln vor

(*Attribute des Ateliers*) von 1889 (**Abb. 53**) ist vielleicht das erste Werk, in dem der Betrachter unsicher ist, ob die Masken an der Wand hängen oder im Raum schweben. Zwei Figuren auf dem Tisch sind so arrangiert, dass sie Teil einer gemeinsamen aber isolierten Handlung werden. 1908 beschreibt Ensor solche Effekte:

„Ich male ein kleines Stilleben mit Blumen in einer Vase (...), im Hintergrund schauen die Masken neugierig, und diese Vereinigung von leuchtenden Blumen und Masken hat einen hervorragenden und beunruhigenden Effekt.“<sup>1086</sup>

Ab Mitte der 1920er Jahre vermischen sich dauerhaft reale mit irrealen Elementen. Die Mimik der Figurinen wird in die Bildwirkung mit einbezogen und Masken beziehungsweise Maskenfiguren beobachten das Stilleben-, „Geschehen“ von den Bildrändern oder dem Hintergrund aus. Die folgenden Untersuchungen fokussieren auf die Stilleben aus den 1930er Jahren, in denen eine weitere Ausdifferenzierung und Überschneidung erfolgt, vor allem durch die Kombination von Stilleben und Nymphenbild. Diese Fusion lässt sich in weitere Unterkategorien fassen: Es gibt erstens Bildbeispiele für ganze, gerahmte Nymphenbilder, in deren Vordergrund ein Muschelstilleben angeordnet ist, zweitens ganze, gerahmte Nymphen- oder Tänzerinnenbilder, in deren Vordergrund eine Palette mit Pinseln stillebenartig arrangiert ist, drittens Nymphen im Hintergrund von Stilleben, viertens im Stilleben agierende Nymphen sowie Tänzerinnen oder Masken und fünftens Seestücke im Hintergrund von Stilleben.

Beispiele für die erste Unterkategorie – ganze, gerahmte Nymphenbilder, in deren Vordergrund ein Muschelstilleben angeordnet ist – sind die beiden Varianten von *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere* von 1937 und *Welt unserer Himmel, unserer Gewässer und unserer Ostender Knochen* von 1939.<sup>1087</sup> Auf der Komposition *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere* (**Abb. 56**) nimmt ein gerahmtes Nymphenbild vier Fünftel des Bildraums ein. Darunter befindet sich ohne Zwischenraum ein breiter grüner Streifen, auf dem allerlei Muscheln und Meeresgetier angeordnet sind, darunter ein Krebs und ein Fisch. Ein schmalerer Streifen schließt das Bild nach unten ab. Die blaue Fläche ist als Meer zu erkennen. In der Mitte schwimmt ein kleiner Meermann mit menschlichem Oberkörper und stilisiertem Fischschwanz. Die zwei Varianten sind aufgrund von Details leicht zu unterscheiden, beispielsweise hat der Meermann am unteren Bildrand der ersten Variante einen Notenschlüssel in der Hand. Auf dem integrierten Nymphenbild, in dem die Farbe Blau und das Inkarnat überwiegen, sind zwölf schlanke und rundliche Nymphen dargestellt, die stehen, schwimmen, fliegen, oder im Himmel oder Wasser sitzen. Rechts läuft eine proportional größere Figur aus dem Bild heraus, von der nur Beine und Hinterteil zu erkennen sind. Darüber ist eine große Priapusherme, die aus dem Bild heraus grinsend am Betrachter vorbei schaut. Dieses Bild im Bild ist eine neue Komposition und geht weder aus einem vorigen Nymphenbild Ensors hervor, noch wiederholt er die Komposition später. Was durch die Rahmung wie das Zitat eines Werkes wirkt, ist also in Wirklichkeit eine Neuschöpfung, die die Wirkung einer Wiederholung hat. In diesem Werk werden Seestück, Stilleben und Nymphenbild übereinander aufgereiht und durch Figuren und Objekte inhaltlich

---

unterschiedlichen meist monochromen Hintergründen arrangiert. Bis Mitte der 1920er Jahre stagniert die Stilleben-Produktion mit einem bis drei Exemplaren pro Jahr. Circa 1925 entdeckt Ensor die Gattung neu für sich und schafft sechzehn Stilleben mit unterschiedlichen Motiven (XT 548-554 u.a.). Bis Mitte der 1930er Jahr sind es wieder durchschnittlich ein bis zwei Stilleben pro Jahr. 1934 malt Ensor elf Stilleben, 1935 fünfzehn, 1936 einundzwanzig, 1937 vierundzwanzig, 1938 zwanzig, 1939 vierzehn und in den letzten beiden Schaffensjahren, in denen sich die malerische Produktion insgesamt stark reduziert, je fünf und vier Stilleben.

<sup>1086</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 15.7.1908, in: *Lettres* 1999b, S. 175. Es handelt sich möglicherweise um *Helle Blumen und Masken* (XT 407).

<sup>1087</sup> XT 723, XT 756, XT 821. Weitere Beispiele sind die beiden Varianten von *Ostender Argonauten segeln zum Goldenen Vlies* von 1937 (XT 730, XT 731).



miteinander verbunden. Die Kombination verschiedener Realitätsebenen – Innenraum, Meer, Bild im Bild – wirkt collageartig und ergibt doch ein stimmiges Bildergebnis, das erst auf den zweiten Blick seine Wirkung entfaltet.

Einen Schritt weiter geht Ensor in *Welt unserer Himmel, unserer Gewässer und unserer Ostender Knochen* von 1939 (**Abb. 57**).<sup>1088</sup> Er integriert die gesamte Komposition *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere* als Tafelbild mit halbrundem Abschluss und versetzt sie in eine neue stillebenartige Komposition, die verschollen und daher nur in einer Schwarz-Weiß-Abbildung überliefert ist. Rechts und links des Bildes im Bild sind ein Notenschlüssel und Masken zu erkennen, die zur Mitte ausgerichtet sind und ein Ornament aus weißen und dunklen Linien bilden. Am unteren Bildrand ist ein breiter Streifen, in dessen Mitte sich wappenartig ein Kopf befindet – ein Selbstportrait Ensors, das bereits in *Muscheln, dralle Formen* von Juni 1938 im Hintergrund über einem Muschelstilleben auftaucht.<sup>1089</sup> Ensor setzt die Komposition *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere*, in der er verschiedene Gattungen thematisch verknüpft, also zwei Jahre später fort, vergrößert den Bildausschnitt und ergänzt ihn um Masken und ein Selbstportrait. Damit liefert er ein noch umfassenderes Bild seines Schaffens, seines bildnerischen Kosmos, und potenziert die Wiederholungsstruktur seines Spätwerks.

Beispiele für gerahmte Nymphen- oder Tänzerinnenbilder mit Palettenstilleben im Vordergrund sind *Strahlen der Palette* (**Abb. 59**) und *Spuckende Tuben, streichelnde Pinsel* (**Abb. 60**) von Ende März beziehungsweise April 1937. Die beiden Werke sind auf gleichgroße Leinwände gemalt und kompositorisch analog aufgebaut. Da die Palettenstilleben im unteren Bilddrittel sehr ähnlich sind und sich die Bildtitel inhaltlich auf jeweils diesen Bildteil beziehen, scheinen die Titel austauschbar. Ensors Bildtitel im Spätwerk allgemein verleihen den Bildinhalten Nachdruck. Eine hölzern wirkende in Aufsicht dargestellte Fläche wird nach unten von einem roten Streifen abgeschlossen. Auf der Fläche befindet sich eine rechteckige Palette mit Farben in bildparalleler Anordnung. Aus dem Palettengriff ragen zwei Pinsel heraus. Links von der Palette liegen ein kleines Glasfläschchen sowie zwei Farbtuben, aus denen die Farbmasse herausgedrückt wurde. Rechts von der Palette befinden sich ein stehendes Fläschchen und eine weitere Tube. Oberhalb des Palettenstillebens ist ein ebenfalls hölzerner Regalabschluss, der perspektivisch korrekter wirkt. Auf *Spuckende Tuben, streichelnde Pinsel* liegen auf der Erhebung einige Muscheln nebeneinander. Darüber, die oberen zwei Bilddrittel einnehmend, ist eine neue Bildkomposition. An den oberen Bildrändern wie ein Liebesgarten gerahmt, ist im unteren Bereich das Meer auszumachen. Im Himmel tummeln sich Nymphen und nur mit Tutu bekleidete Ballerinas, die mit Muscheln spielen. Die Bildabschnitte und Bildrealitäten werden verbunden, indem die Nymphen die Stilleben-Muscheln in ihre Spiele mit einbeziehen – eine Nymphe sitzt mittig mit dem Rücken zum Betrachter auf einer Jakobsmuschel, rechts davon stützt sich eine Nymphe für ihren Handstand auf zwei Muscheln ab, eine weitere scheint eine Muschel als Rutsche zu nutzen. Den oberen Abschnitt von *Strahlen der Palette* nimmt eine bekannte und vielfach variierte Komposition Ensors ein: *Kleines Theater* (**Abb. 33**). Die Liebesgartenkulisse, die für die Bühnenhandlung keinen Sinn ergibt, ist hier stark akzentuiert und erinnert darin am ehesten an die Variante des *Kleinen Theaters* von circa 1916.<sup>1090</sup> Ensor verknüpft in diesen Kompositionen geschickt Stilleben und Nymphen- beziehungsweise Tänzerinnenbild. Die Malerutensilien sind nicht nur ein Verweis auf sein Handwerk, sondern vor allem auf die Materialität seiner Werke.

---

<sup>1088</sup> Der Titel spielt mit der Homophonie von „nos eaux“ und „nos os“.

<sup>1089</sup> XT 777.

<sup>1090</sup> XT 486.

Nymphen und Tänzerinnen sind aus Farbe gemacht, ebenso wie die Farbe selbst – auf der gemalten Palette. Die Figur der Wiederholung ermöglicht ein Spiel mit Realitätsebenen.

Ensor verwendet auch mehrfach das Kompositionsschema eines angeschnittenen, den Großteil des Bildgeschehens wiedergebenden, eigenen Werks im Hintergrund einer Stillebenkomposition, beispielsweise wird die Komposition *Die Begegnung* von 1913 (**Abb. 22**) in der oberen rechten Ecke des Stillebens *Orangen, Rose und Chinoiserien* von circa 1928 (**Abb. 23**) zitiert, ist dort jedoch in zarteren Farben mit einem höheren Rosa-Anteil gemalt, und wird damit dem Gesamtkolorit des neuen Bildes angepasst.<sup>1091</sup> Diese Methode des Selbstzitats taucht auch bei Henri Matisse auf, der seine bekannte Komposition *Der Tanz* von 1909 noch im selben Jahr auf dem Stilleben *Stilleben mit ‚Der Tanz‘* ausschnittartig im Bildhintergrund wiedergibt. Karin Thomas betont die Leistung der Vermischung von Stilleben und Atelier-Interieur und hebt hervor, dass Matisse mithilfe des sich verselbständigten Kolorits zu einer Aufhebung von perspektivischem Illusionismus gelange und damit zugleich ein „bildimmanentes Koordinatensystem“ schaffe.<sup>1092</sup> Derlei Verdienste können auch Ensor zugesprochen werden.

Eine weitere Unterkategorie bei Ensor sind Nymphen im Hintergrund von Stilleben. Das erste Werk dieser Kategorie ist *Muscheln und Meerespflanzen* von 1932 (**Abb. 54**). Das Bild ist durch gerade Linien streng in einzelne Farbfelder gegliedert. In der unteren Hälfte ist ein Panorama unterschiedlicher Muscheln in Aufsicht wiedergegeben – aber keine der im Bildtitel angekündigten Meerespflanzen. Diese befinden sich im Hintergrund. Auf den ersten Blick wirkt die blaue Fläche wie eine Wand, was besonders dem Umstand geschuldet ist, dass dort ein Blumenstilleben hängt. In zarten Linien sind jedoch auf der linken Seite rosafarbene und grüne Tupfen zu erkennen, die an Seerosen erinnern. Auf der rechten Seite stehen mindestens sechs badende Nymphen in unterschiedlichen Haltungen auf Seerosenblättern. In diesem Werk vermischen sich mehrere Bedeutungsebenen – das Ganze ist als Muschelstilleben vor einer Nymphen-Tapete zu sehen genauso wie als überdimensionierte Muscheln am Strand, in deren Hintergrund sich eine fröhliche Szene abspielt. Es erinnert an Monets *Nymphéas*, durch Abstraktion, Bildinhalt und Titel.

In den anderen Bildbeispielen hingegen wirbeln Nymphen und teilweise Ballerinas im Raum hinter dem Stilleben, so auch auf dem Leinwandgemälde *Muscheln, dralle Formen* von 1938 (**Abb. 55**). Im Vordergrund ist ein pyramidal angeordnetes Muschelstilleben mit Vase zu sehen, das von einem schmalen blauen Streifen Meer vom Hintergrund abgegrenzt wird. Diese Konzeption, die Ensor bereits 1933 entwickelt und von der er bis 1937 insgesamt fünf Varianten schafft, überträgt er 1937 auch auf die Gattung des Früchtestillebens.<sup>1093</sup> Den Hintergrund eines pyramidal angeordneten Muschel- oder Früchtestillebens auf einem sandfarbenen Tisch bildet jeweils ein Seestück, dessen größter Teil vom Himmel eingenommen wird. Der helle Hintergrund in *Muscheln, dralle Formen* wird in den oberen Bildecken hingegen durch locker aufgetragene grüne und blaue Pinselstriche gerahmt. Nymphen und Ballerinas tanzen und wirbeln durch die Lüfte, links oben bilden sitzende Nymphen mit herzförmigen Hinterteilen einen Dreiviertelkreis und in der Mitte schwebt der Kopf Ensors. Realitätsebenen werden überschritten, indem eine Nymphe oder Meerjungfrau auf einer Muschel aus dem Vordergrund hockt. Dies leitet über zu einer weiteren Unterkategorie: im Stilleben agierende Nymphen, wie sie beispielsweise in den

---

<sup>1091</sup> Vgl. auch XT 603, XT 612.

<sup>1092</sup> Vgl. Thomas 2010, S. 73.

<sup>1093</sup> XT 626, XT 701, XT 702, XT 721, XT 736, XT 737, XT 744. Vgl. auch *Muscheln mit Masken* von ca. 1937, auf dem das Geschehen links und rechts von Masken beäugt wird (XT 757). Vgl. auch die beiden Versionen *Früchte* von Januar 1937 (XT 715, XT 716), *Früchte im Licht* von Februar 1939, in dem das Muschelarrangement durch Früchte ersetzt wird und *Blumen-Küsse, Frucht-Zärtlichkeiten* aus demselben Monat, in dem das Früchtestilleben links und rechts von Blumenvasen gerahmt wird (XT 805).

Gemälden *Rundheiten* von 1936/37 (**Abb. 130**), *Immaterielle Zärtlichkeiten* von 1939 (**Abb. 58**) und *Knittrige Fächer, angeschlagene Vasen* von 1939 zu finden sind (**Abb. 132**). Nymphen und Tänzerinnen werden Teil der Stillebenhandlung – von *Nature morte* kann spätestens hier keine Rede mehr sein. Mussten sich bisher Masken auf eine Beobachterposition und Nymphen auf die Existenz im Bildhintergrund beschränken, sind in *Rundheiten* von 1936/37 die Nymphen aktiver Teil der Bildhandlung. Die Stillebenkomposition setzt sich aus einem Tischglobus und Ensors Venusfiguren zusammen. Der Globus befindet sich auf einer bäuchlings liegenden Nymphe auf einem Tisch, die eine Blume in der Hand hält. Das Geschehen wird ergänzt durch an die zwanzig weitere nackte Figuren in unterschiedlichen Größen. Der Globus gibt oberhalb der Horizontlinie einen nach unten sich öffnenden halbkreisförmigen Strudel vor, in dem sich die Figuren ähnlich dynamisch wie in *Gestikulierende Nymphen* (**Abb. 38**) bewegen. Der Titel des Werks bezieht sich sowohl auf die runde Form der Weltkugel als auch auf die Körperrundungen der Nymphen.

In *Immaterielle Zärtlichkeiten* von März 1939 (**Abb. 58**) reagieren siebzehn Nymphen auf einen Blumenstrauß in einer Vase. In den oberen Bildecken wird das Geschehen wie in den Liebesgärten gerahmt. Die Kreisbewegung, in der sich die Nymphen um die Vase gruppieren, wiederholt sich in der Ringelrein-Bewegung am oberen Bildrand und erinnert an Jules Chérets *Projekt für die Taverne de Paris*.<sup>1094</sup> In Ensors *Knittrige Fächer, angeschlagene Vasen* von Oktober 1939 (**Abb. 132**) tanzen Nymphen auf einer Statuette der Jungfrau Maria, einer Vase mit Fächer, einer Henkelvase und einer Zuckerdose. Die meisten haben langstielige Blumen in der Hand. Das Treiben wird links und rechts von jeweils fünf Masken beobachtet, wobei eine Nymphe mit einer Maske interagiert. Die Nymphen bewegen sich erneut in einem halbkreisförmigen Strudel, der vom Muster der Tischdecke dupliziert wird. Es ist übrigens ausgerechnet eine Nymphe, die die Differenz in der Wiederholung verkörpert, nämlich die Nymphe Echo der Ovidschen *Metamorphosen*, wie Bettine Menke herausgestellt hat. Sie ist es in dem Sinne, dass sie in die wiederholten Laute (andere) Bedeutung legt – denn sie wiederholt nicht alles Gesagte und ist so in der Lage, den Sinn zu verkehren, ganz wie Ensor, indem er die Nymphen aus den Nymphenbildern zwar wiederholt, nicht aber als Ganzes, sondern als Bildteil, den er in ein anderes Bildambiente versetzt, dessen Sinn die Anwesenheit der Nymphen (oder Masken) verändert und umkehrt. Auch Menke spricht hier von „Bruch“ und „Riss“.<sup>1095</sup>

Wurde bezüglich der Versionen noch nach den Gründen für deren Entstehung gefragt, liegt die Sache hier einfacher. Die genannten Werke haben trotz der Einteilung in Unterkategorien eine kongruente pikurale Logik. Ihre innere Struktur hängt eng mit der Bedeutung der Wiederholung für das Spätwerk zusammen, die Ensor auch in einer inszenierten Fotografie vom 22. Juni 1937 ins Bild bannt (**Abb. 127**). Der 77-jährige sitzt darauf vor seinem Klavier, auf dessen Notenpult unter anderem zwei späte Selbstportraits stehen, die den Maler aus demselben Blickwinkel zeigen wie der Fotograf. Links vom Klavier steht ein Tisch, auf dem ein reales Stilleben mit Venusstatuette, Masken, Blumen und Töpfen arrangiert ist. Den Hintergrund bildet eine umgedrehte Leinwand. Die Venusstatuette wiederholt sich in derselben Ansicht von rechts auf dem gemalten Stilleben unterhalb des Tisches. Auf dem Klavier stehen weitere Objekte, die regelmäßige „Bewohner“ von Ensors Stilleben sind. An den Wänden hängen zahlreiche Werke, darunter Stilleben, Seestücke und ein Liebesgarten. Im Vordergrund lehnen unter anderem Nymphenbilder und gattungs- und realitätsübergreifende Stilleben. Das Medium der Fotografie nutzt Ensor hier, um die Wiederholungsstruktur seiner Kunst und den engen Zusammenhang

---

<sup>1094</sup> Abb. in Kat. Ausst. 2010, S. 96.

<sup>1095</sup> Menke 2002, S. 169.

zwischen Kunst und Leben respektive Kunst und Wirklichkeit zu betonen. Ensor selbst bestätigt diese Einschätzung, wenn er 1928 über sein auf den ersten Blick uneinheitliches Œuvre schreibt:

„In meinem Werk nehme ich eine große Einheit wahr. Demut des Malers vor der Natur. Von Träumen bevölkerte Phantasie, Bilder, die tastbare, von der Atmosphäre zehrende und in sie eintauchende Formen oder Figuren zeigen. Körper, die aus der Ferne kommen, volle, von den Winden geformte und gezogene Linien. Von der Brise belebte Farben, von den Trugbildern verherrlichte und entstellte Gesten: ich liebe die Sirenen, und ich liebe Venus, die Strahlende (die Blonde), und ihre vom Meer an die Küsten gespülten Muscheln.“<sup>1096</sup>

Bereits 1892 bemerkt er vorausschauend:

„Man muss einen Künstler nach seinem gesamten Werk beurteilen und es nicht zerpfücken oder gar das eine gegen das andere ausspielen. Das ist sehr heikel, es führt zu Ungerechtigkeiten, Widersprüchen, zu kränkenden Gegensätzen.“<sup>1097</sup>

Ensor greift ein Thema, eine Komposition oder eine Bildfigur stets aus anhaltendem Interesse auf, nicht jedoch, um eine Komposition zu perfektionieren. Sowohl Wiederholung als auch Experiment sind konstitutive Faktoren des Ensorschen Spätwerks. Beide Aspekte widersprechen sich nicht, sondern ergänzen sich gegenseitig zu einem stimmigen Gesamtbild. In diesem Sinne meinte auch Rodin:

„Wiederholung und Einzigartigkeit sind die Grundprinzipien des Schönen. Das ist ein Gesetz.“<sup>1098</sup>

Wiederholung muss bezüglich Kunst auch auf die Vorstellung vom Original rückbezogen werden. Serialität und andere Wiederholungsstrukturen unterminieren als bildrhetorische Mittel das Originalitätskonzept (der Romantik). Serialität, die bei Ensors Liebesgärten festgestellt werden konnte, bildet, so Zitko, „eine mögliche Alternative zu jenem Prinzip einer kompositorischen Ganzheit, dem Werke der ältere (sic) Kunst oft verpflichtet waren.“<sup>1099</sup>

Die Idee, dass der Iteration ein alterierendes Moment inhärent ist, konnte bezüglich des Spätwerks bestätigt werden. Besonders deutlich wird die Veränderung in der Wiederholung bei Ensors Stilexperimenten in der Gattung Liebesgarten. Wiederholung nutzt Ensor als werkstrukturierendes und zugleich werkgenerierendes Instrument, letzteres, indem sich die vorgegebenen Bildfiguren in vorgegebenen (Misch-)Gattungen wie von selbst zu gemalten Kompositionen zusammenfügen, selbst *aktiv* werden. Damit führen die Bildfiguren und -objekte ein quasi anarchisches Eigenleben in vom Maler vorgegebenen Bildräumen. In Kombination mit den Pseudo-Monotypien, deren Kompositionen stark auf dem Zufall basieren, zeigen die späten Selbstportraits und gattungsübergreifenden Stillleben das Spektrum zwischen Kontrolle und Hingabe, zwischen Nähe und Distanz, zwischen Obsession und Freiheit, in dem sich Ensor als Künstler und in dem sich seine Kunst bewegt.

---

<sup>1096</sup> James Ensor, Brief an André De Ridder vom 30.9.1928, in: Lettres 1999a, S. 194, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 304.

<sup>1097</sup> James Ensor, Brief an Octave Maus vom 4.11.1892, in: Legrand 1966, S. 39, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 260.

<sup>1098</sup> Auguste Rodin, zit. nach: Kirili 1987, S. 17.

<sup>1099</sup> Zitko 1998, S. 162.

## 5. Liebe und Distanz

Eine Situation, die wenige Augenblicke vor dem dargestellten Handlungsmoment wie eine klassische Liebesgarten- oder Picknick-Komposition gewirkt hätte (**Abb. 85**). Zwei elegant gekleidete Paare auf einem Waldspaziergang. Eskalation durch Alkohol. Einer der Männer, die beide Ensors Physiognomie ähneln, ist auf einen Baum geklettert. Eine Weinflasche hängt an ihm herab. Der andere will ihn mit einem großen Ast herunterholen. Die beiden Damen wohnen dem Geschehen auf der anderen Seite des Baumes bei, wobei sich die eine auf einen Schirm stützt und die andere eine weitere Flasche in der Hand hält. Es ist nicht eindeutig, was es mit der Situation auf sich hat. Vielleicht ist die Flasche bei einem Spiel in den Baum geraten und der Mann versucht, sie zurückzuholen. Vielleicht ist er betrunken und klettert deswegen auf den Baum, oder er wurde vom anderen gejagt und flieht vor ihm auf den Baum, weil er mit dessen Partnerin geflirtet hatte. Man mag die Skizze auch als Umdeutung des Freier- bzw. Mädchen- oder Liebesbaums betrachten, der aus Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts bekannt ist und bis ins 19. Jahrhundert populär blieb. Der *Neue Allamodische Baum aller Jungen Cavallieren* von Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt beispielsweise eine Vielzahl musisch, literarisch und auf sonstige Weise tätiger Kavaliers, die von den Damen zu Füßen des Baums geerntet werden wollen.<sup>1100</sup> Schon die Liebesbaum-Ikonographie verfolgt karikierende Intentionen, entlarvt übertriebene Vorstellungen und problematisiert allgemeine Schwierigkeiten bei der Partnersuche. Ensor lässt Spielraum für Interpretationen, doch fest steht, dass er hier aufzeigt, wie die konventionellen Verhaltensweisen des Bürgertums unter Einfluss von Alkohol aufgegeben werden. Diese Zeichnung aus einem Skizzenbuch aus den 1880er bis 1890er Jahren, das aus Ernest Rousseaus Sammlung stammt, ist eine Parodie auf die traute Zweierbeziehung.

Traditionell haben Liebesgarten-Darstellungen in Malerei und Graphik die Funktion moralischer Appelle und verbildlichen die Flüchtigkeit der Liebe und allgemeiner die Vergänglichkeit menschlichen Glücks. Der Begriff „Liebe“, der im Grunde ein Sammelbegriff für verschiedene Phänomene ist, kann hier nicht näher erläutert werden, und der Fokus liegt nicht auf dem Inhalt des Begriffs, sondern der Entwicklung und Bewertung des Konzepts. In Ensors Liebesgärten, die ihren primären Ursprung in den galanten Festen Watteaus haben, spielen Liebe und Galanterie offenkundig eine Rolle, und doch geht es hier nur selten um zwischenmenschliche Beziehungen. Bei näherer Betrachtung fällt die Entfremdung auf. Die Liebesgarten-Figuren in den klassischen Liebesgärten ab dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts reagieren nur vereinzelt auf ihre gegenseitige Anwesenheit, und auch die Kostüme aus unterschiedlichen Bereichen erhöhen das Maß an Distanz. Im *Liebesgarten* von 1925 beispielsweise, der von Figuren der Commedia dell'Arte bevölkert wird, herrscht vordergründig eine heitere Feierlaune (**Abb. 82**). Die linke Gruppe ist in sich stark bewegt. Einige der Gestalten haben Musikinstrumente bei sich. Der Mann des mittigen Pärchens, im weißen Kostüm, tanzt ausgelassen, während seine Tanzpartnerin, die Dame mit gepuderter Perücke und blauem Reifrock, eine adrette Haltung bewahrt, und sich einem gemeinsamen Tanz nicht anschließt. Die Figurengruppe auf der rechten Seite ist weniger bewegt. Die nebeneinanderstehenden Figuren, die weder in Handlungen verwickelt sind, noch, wie bei Watteau, diffizile zwischenmenschliche Beziehungen miteinander eingehen, wirken befremdlich. Watteau stellt in seinen Kompositionen oft flüchtige Blickbeziehungen zur Verknüpfung der Akteure untereinander her.<sup>1101</sup> Dabei verzichtet er

---

<sup>1100</sup> 32,3x25,8 cm, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur IE 152, Abb. in Harms 1985, Nr. I, 139, S. 289. Zu dem Motiv vgl. ebd., S. 288.

<sup>1101</sup> Vgl. Börsch-Supan 1983, S. 23.

zugunsten einer gesteigerten poetischen Atmosphäre auf Eindeutigkeit. Ensor hingegen versagt den Figuren in diesem und anderen Bildern jeglichen Kontakt und jegliche Aktivität, was einen Bruch mit der scheinbaren Heiterkeit bedeutet, und den Bildbetrachter auf den zweiten Blick verunsichert. In dieser Hinsicht erinnern die Figuren der Liebesgärten an Ensors Maskenfiguren. Das Hervorrufen zahlreicher und oftmals gegensätzlicher Gefühle ist charakteristisch für Ensors Werke.<sup>1102</sup> Die Distanzierung der Bildfiguren voneinander ist eine von Ensors Strategien, innerbildliche Brüche in den Liebesgärten zu erzeugen, und damit einer eindimensionalen Interpretation dieser Werkgruppe vorzubeugen.

Seine Liebesgärten und Nymphenbilder sind – so die der bisherigen Forschung entgegengesetzte These – keine Liebesidyllen oder erotischen Paradiese. Bereits der Titel „Liebesgarten“, der dieser im Spätwerk so umfangreichen Werkgruppe Ensors ihren Namen gibt, bedingt eine genauere Betrachtung desjenigen Konzepts von „Liebe“, das Ensor hier ins Bild setzt. Er entfremdet die Figuren und inszeniert Brüche in seinen vornehmlichen Liebesidyllen, sodass der Ernst des Spiels der Liebe in Frage gestellt wird. Es soll untersucht werden, welche Strategien Ensor nutzt, *Distanz* in seine Liebesgärten und Nymphenbilder einzubauen – Distanz zwischen den Bildfiguren, Distanz zwischen Figuren und Bildthema, zwischen Thema und Stil, und Distanz zwischen Werk und Betrachter.

## 5.1 Liebe und Garten

Zentrales Merkmal der Liebesgärten ist die Verortung in einer Naturkulisse. Konnten die gemalten sowie die realen Gärten in Régence und Rokoko aufgrund einer durchgängigen Liebesmotivik, die sich um Venus und Amor zentriert<sup>1103</sup>, legitim als Liebesgärten bezeichnet werden, sind Ensors gemalte „Gärten“ frei von jeglichem Schmuck. Dass er nicht der einzige Maler des 19. Jahrhunderts ist, der die Bildtradition des Liebesgartens wieder aufleben lässt, wurde in Kap. 3.2 dargelegt. Cézanne hatte wohl ähnliches im Sinn wie Ensor. Wenn dieser in seinem Frühwerk Männer und Frauen in ein Liebesgarten- oder Picknickambiente versetzt, handelt es sich ebenso wenig um eine Reanimation des Rokoko, sondern im Gegenteil um das Vorspiel zu seinen Orgien und Massakern. Watteaus Liebesgärten stellten für Cézanne eine Wunschvorstellung dar, die er mithilfe karikierender Merkmale seiner eigenen Realität annähern wollte. Und auch bei Ensor kann der Liebesgarten als *Parodie* auf die irdischen Paradiese oder Utopien seiner Zeitgenossen ausgelegt werden. Möglicherweise wählte er dazu bewusst das Motiv des semi-kultivierten Gartens – den zweiten Teil des „Liebes-Garten“-Titels, welcher daher vielleicht nicht allein dem Rückbezug auf Rubens geschuldet ist. Daraus folgt: Ensor liefert mit seiner Werkgruppe einen Kommentar zur Unnatürlichkeit und Verlogenheit menschlicher (Liebes-)Beziehungen und zugleich zum Verhältnis von Mensch und Natur.

---

<sup>1102</sup> Eine ähnliche Beobachtung macht auch Herwig Todts in der Beschreibung des zweiten Liebesgarten-Gemäldes von 1891 (Abb. 15). Er betont den traumartigen Charakter des Werks, der von solchen entfremdeten und teilweise nicht identifizierbaren Figuren unterminiert wird, was der Komposition einen absurden Charakter verleiht: „Contrairement au *Théâtre des masques*, où Ensor évoque une véritable représentation théâtrale avec un public, il nous emporte ici dans un monde imaginaire et féérique. Les qualités formelles de l'œuvre concourent aussi à cette impression de la fantaisie: la lumière estompe les couleurs et les formes, les contours sont souvent difficiles à discerner et la présentation tourbillonnante accentue la mobilité des figures. Les museaux menaçants et obtus des célèbres masques sont remplacés ici par des minois de femmes, fragiles et charmantes, des Colombine de rêve et des messieurs élégants: ils dansent et ils s'embrassent. Certains personnages semblent pourtant échapper à cette gaieté innocente. Leur attitude souligne le caractère absurde de ce monde enchanté. Toutefois, à cause de leur 'informalisme', les figures sont difficiles à identifier et le sens du tableau nous échappe quelque peu.“ (Herwig Todts, in: Kat. Ausst. Paris 1990, S. 206.)

<sup>1103</sup> Vgl. Niedermeier 1995, S. 138.

Ein Zugang zu Ensors Liebesgarten-Ikonographie wäre die Interpretation dieser als Parodie der öffentlichen Parks des 19. Jahrhunderts, die als Entspannungs- und Rückzugsmöglichkeit für das Proletariat geschaffen wurden, wo dieses sich zugleich die „Verhaltensmuster und Kodices von der Bourgeoisie anschauen konnte.“<sup>1104</sup> Es ist jedenfalls nicht auszuschließen, dass Ensor die Funktion der „Stadtgärten als eine Plattform ..., die der Begegnung zwischen den Gesellschaftsschichten förderlich war“<sup>1105</sup> durch die Vermischung von Figurentypen in den Liebesgärten parodiert. Er zeigt dort das ewige Theater auf, das die Menschen spielen.

Dass Ensor in anderen Werken die moderne Freizeitgesellschaft persifliert, ist unstrittig. Als Beleg dafür kann die Radierung *Unten Pest, oben Pest, überall Pest* von 1888 (**Abb. 106**) gelten. Das Werk, das nach einer Fotografie von ihm und seinen Freunden entstand, zeigt eine sich vom Flanieren ausruhende sonntäglich gekleidete Gruppe auf einer Sitzbank, die an der Promenade vor dem Meer steht, wie die kolorierten Fassungen offenbaren. Auf der Bank sitzen zwei Männer und zwei Frauen. Rechts sitzt außerdem eine der drei weiteren Bildfiguren, bei denen es sich um zwei triefende, arm gekleidete Männer mit Fischen und eine dicke Frau in Lumpen mit Kind handelt. Die Füße des sitzenden ärmlichen Mannes sind so schmutzig, dass sie Abdrücke hinterlassen – vielleicht ist er auch in die Hundexkreme unter der Bank getreten. Die Sonne übergibt sich vor dem gelben Himmel und die weißen Gebilde wirken eher wie Dämpfe und Gestank denn Wolken. Ensor kontrastiert hier die gesellschaftlichen Gegensätze im Ostende der späten 1880er Jahre. Canning stellt fest, dass es in der Radierung um die damalige Furcht vor Ansteckung sowie vor der Vermischung sozialer Klassen geht.<sup>1106</sup> Dass derlei Kritik auch in den Liebesgärten anklingt, könnte mit Ensors starker, teils rationaler, teils emotionaler Abneigung gegen den französischen Impressionismus zusammenhängen, der die Freizeit zu einem seiner wichtigsten Bildthemen auserkoren hatte. In Ensors Œuvre stehen die radikalen gesellschaftskritischen Arbeiten der späten 1880er Jahre den späten Arbeiten mit Nymphen und Liebespaaren in sanftem, lyrischem Kolorit gegenüber. Doch es stellt sich die Frage, wie weit diese beiden Bildthemen voneinander entfernt sind, beziehungsweise ob es sich nicht möglicherweise um zwei Seiten einer Medaille handelt. In den frühen Arbeiten wird Distanz durch Humor und Kritik erzeugt, im Spätwerk sind es die innerbildlichen, wiederum distanzierenden, Brüche.

## 5.2 Die Radierung *Der Liebesgarten*

Ensors subtiler, ironisch aufgeladener Humor speist sich nicht zuletzt aus seinem in Kap. 2.5 analysierten Umgang mit den Vorbildern aus der Kunst vergangener Jahrhunderte, was die bisher nicht interpretierte Radierung *Der Liebesgarten* aus dem Jahr 1888, dem Entstehungsjahr des ersten Liebesgarten-Gemäldes, zeigen soll. Von dem Blatt sind mehrere, zum Teil (verschiedenartig) kolorierte Exemplare erhalten. Eine vom Genter Museum aufbewahrte Ausführung (**Abb. 16**) versieht Ensor 1904 mit einer Widmung an Emma Lambotte und schreibt rückblickend bezüglich seiner künstlerischen Produktion im Entstehungsjahr:

„Wie glücklich bin ich, dass Sie so viel von meinen Radierungen halten. Ich habe sie signiert und datiert, um Ihnen Freude zu machen. Sie werden sehen, dass das Jahr 1888 am ergiebigsten war.“

---

<sup>1104</sup> Impelluso 2006, S. 115.

<sup>1105</sup> Ebd.

<sup>1106</sup> Vgl. Canning 1993, S. 51f. und Anm. 8, S. 53. Zur Angst vor Ansteckungen und Epidemien zu Ensors Zeit vgl. auch Canning 2014, o.S.

Glückliche Zeit der Aufenthalte im Freien, verschönert durch die köstliche Arbeit des Radierens. Es war ein schöner und wohltuender Zustand.“<sup>1107</sup>

Er evokiert mit diesen Worten Gedanken an Glück, Freizeit und Freilichtmalerei, sodass der Betrachter eine Arbeit *sur le motif* erwartet – die Werkanalyse hingegen wird von einer komplexen intellektuellen Auseinandersetzung mit bildhaften Vorbildern verschiedener Epochen und der ironischen Behandlung einer vorgeblich glücklichen Einheit von Mensch und Natur und der Menschen miteinander zeugen.

Auf der *Liebesgarten*-Radierung schlängeln sich in einem Hochformat zwei Bäume mittig und rechts bis an den oberen Bildrand. Den Hintergrund bildet – in den kolorierten Exemplaren – ein blauer Himmel mit weißen Wolken. Im unteren Drittel des Bildes sind drei Paare in Konversationen vertieft. Das Paar auf der linken Seite sitzt weit vorgebeugt auf einer grauen Bank. Es betrachtet vielleicht etwas auf dem Boden, worauf der linke, zeigende Arm der Frau und der rechte Arm des Mannes hindeuten. Die gestische Situation bleibt jedoch weitgehend unklar. Das mittige Paar sitzt ebenfalls auf einer Bank und ist frontal zum Betrachter hin ausgerichtet. Mann und Frau sind in ein intimes Gespräch vertieft und nah aneinander gelehnt. Im Hintergrund rechts steht sich das dritte Paar streitend gegenüber, wobei die Frau eine vorwurfsvolle und der Mann eine entschuldigende Haltung einnimmt.

Zwischenmenschliche Kommunikation ist die Grundlage für die Entstehung einer Liebesbeziehung. Ein Verständnis von Liebe, so unklar es auch sein mag, ist historisch gewachsen, kulturell bedingt und unterliegt gesellschaftlichem Wandel.<sup>1108</sup> In der Entwicklung des Konzepts Liebe spielen Kommunikationsmuster wie Konversation und Galanterie eine wichtige Rolle.<sup>1109</sup> Die „courtly love“, die höfische Liebe (als *literarisches* Konzept) des Mittelalters, die Mediävisten nach wie vor beschäftigt, sei hier nur am Rande erwähnt.<sup>1110</sup> In der Epoche des Barock, der Ensors Liebesgärten aufgrund ihrer Herkunft unter anderem bei Rubens verpflichtet sind, hingen Liebe – die „einen zentralen Begriff im Denken des 17. Jahrhunderts bildet“<sup>1111</sup> – und Galanterie eng zusammen. Die gesellschaftlichen Vorteile dieses Verhaltensmusters erläutert Niklas Luhmann:

„In der Form der Galanterie kann die Werbung auch unter den Augen Dritter, gewissermaßen unverbindlich, durchgeführt werden. Galantes Verhalten ist nach beiden Seiten, zur Intimität und zur Geselligkeit hin, anschlussfähig. Es kann Rangunterschiede überbrücken. Galanterie will nur gefallen, ohne sich und den anderen zu engagieren; das ist in Gesellschaft möglich und erscheint zugleich als unerlässliches Ingredienz der Liebe, die nur mit dieser Zutat zivilisierend, erziehend, sozialisierend wirkt.“<sup>1112</sup>

Es ist also das Kommunikationskonzept der Galanterie, das zwischen Mann und Frau Nähe und Distanz zugleich herstellt. Ensor schließt in der *Liebesgarten*-Radierung und den anderen Liebesgärten des 19. Jahrhunderts an die bei Watteau etablierte Galanterie an. Konversation, bestehend aus sprachlichen und nicht-sprachlichen Äußerungen, ist ein Spiel, das Regeln folgt, die die Konversationspartner kennen, jedoch nie thematisieren, und im 17. und 18. Jahrhundert

---

<sup>1107</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 26.9.1904, in : *Lettres 1999b*, S. 62, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 228.

<sup>1108</sup> Vgl. auch Guth/Priedl 2012, S. 10.

<sup>1109</sup> Galanterie definiert Christoph Strosetzki als „das Verhalten des Mannes, der der Frau, oder der Frau, die dem Mann gefallen will. Voraussetzungen dafür sind ein angenehmes Äußeres, natürlicher Charme und eine gewisse gesellschaftliche Bildung [...]“ (Strosetzki 1978, S. 100.)

<sup>1110</sup> Vgl. u.a. Schnell 1985, S. 11ff.

<sup>1111</sup> Strosetzki 1978, S. 100.

<sup>1112</sup> Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1994, S. 97f., zit. nach: Herzog 2000, S. 73.



nicht weniger als eine Kunstform.<sup>1113</sup> So verwundert es nicht, dass in Watteaus galanten Festen die in Konversation befindlichen Paare eine Hauptrolle einnehmen. In der Konversation werden Rollenerwartungen abgefragt und bestätigt, wie beispielsweise die obligatorische Zurückhaltung der Frau in intellektuellen Angelegenheiten.<sup>1114</sup> Liebesangelegenheiten begann man über die Konversation, was Ensor am ersten Paar der *Liebesgarten*-Radierung deutlich macht. Bestandteil gelungener Konversation ist auch die Ironie. Spott, Scherze, Anspielungen und Doppeldeutigkeiten gehörten zu einer Unterhaltung, wobei die Ironie als Form des Spotts nicht zu weit gehen durfte.<sup>1115</sup> Während der Régence im 18. Jahrhundert, im frühen Rokoko, wird der ohnehin spielerische Vorgang der Galanterie durch „ironische Brechungen“ ergänzt, was laut Günter Herzog in einem „Spiel des Spiels von Liebe“ mündet:

„Die Galanterie, die selbst schon nicht ‚die Liebe‘ war, sondern nur ein Spiel von Liebe, wurde nun, auf einer noch höheren Ebene der Abstraktion und in ironischen Brechungen und Travestien, zu einem höchst flüchtigen Spiel des Spiels von Liebe oder, um es mit dem Titel einer Liebeskomödie von Marivaux zu sagen, zu einem ‚Spiel von Liebe und Zufall‘ (1730), in welchem [...] der ‚Utopie der dauernden Liebe‘ eine Absage erteilt wurde.“<sup>1116</sup>

Wenn Ensor also die Liebe als Spiel, als Travestie, als Farce inszeniert, so ist er dabei nicht weit entfernt von den Vorstellungen des vorangegangenen Jahrhunderts. Das Konzept Liebe wurde schon im 18. Jahrhundert kritisch-humoristisch hinterfragt, mindestens von Literatur und Theater.

Die drei Szenen in Ensors Radierung sind als Stadien einer Liebesbeziehung zu deuten. Zunächst erscheint alles aufregend, Mann und Frau sind neugierig auf das gegenseitige Kennenlernen. Darauf folgt die traute Zweisamkeit in der Liebesbeziehung. Diese endet im Streit, die Frau macht dem Mann Vorwürfe. Das Mittelalter kannte den Topos von den fünf Phasen einer Liebesbeziehung (Sehen, Sprechen, Berühren, Küssen, Vereinigung), wobei diese in Traktaten aus dem Bereich der Pastoral- und Moraltheologie als zur Todsünde Luxuria führende Schritte bewertet wurden.<sup>1117</sup>

Ensor bezieht sich bei der Figurenkonstellation in vielerlei Hinsicht auf Watteau.<sup>1118</sup> Einen wichtigen Hinweis auf einen intellektuellen Einfluss gibt die Kleidung der Bildfiguren des *Liebesgartens*. Die weiblichen Figuren sind bei Ensor unterschiedlich gekleidet, die männlichen hingegen tragen denselben blauen Zylinder – und die Gesichtszüge James Ensors.<sup>1119</sup> Indem Ensor verschiedene Stadien derselben Liebesbeziehung zeigt, indem er die Männer mit der gleichen Physiognomie versieht und ihnen die gleiche Kopfbedeckung gibt, bezieht er sich auf Watteaus Pariser *Einschiffung nach Kythera* (**Abb. 11**), die in dieser Hinsicht wiederum auf Rubens' *Liebesgarten* aus den 1630er Jahren (**Abb. 80**) rekurriert. Eine gängige Interpretation des Barockgemäldes läuft darauf hinaus, die verschiedenen Paare als Rubens' und Hélène Fourments Eintritt in die Liebe auf der linken, und ehelichen Verbindung auf der rechten Seite zu identifizieren. Die links stehende Frau und diejenige in der Mitte ähneln einander in

<sup>1113</sup> Vgl. zur Konversation Mary Vidal: *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, London/New Haven 1992 und Strosetzki 1978.

<sup>1114</sup> Vgl. ebd., S. 98.

<sup>1115</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>1116</sup> Herzog 2000, S. 76f.

<sup>1117</sup> Vgl. Schnell 1985, S. 26f.

<sup>1118</sup> Eine andere Parallele besteht im Motiv der steinernen Parkbank, das in einigen Bildern Watteaus zu finden ist. Im *Zufriedenen Pierrot* beispielsweise sitzen die Bildfiguren frontal auf einer Bank nebeneinander, auch der *Mezzetin* sitzt auf einer Bank. Ebenso erinnert ein Paar in der linken Bildhälfte der *Unterhaltung* an das mittlere Paar aus Ensors Radierung, da sich auf beiden Bildern der Mann in ähnlicher Weise zur Frau hinüberbeugt.

<sup>1119</sup> Die Kleidungsstücke malt Ensor in den kolorierten Exemplaren jeweils unterschiedlich in den Farben Blau, Weiß und Rot und seltener Gelb. Die einzigen Konstanten sind die blaue Kolorierung des Zylinders der drei männlichen Bildfiguren sowie die blauen Anzüge der linken und rechten männlichen Bildfigur.

Physiognomie und Kleidung. Die Männer links und rechts tragen ähnliche Hüte.<sup>1120</sup> In einer verbreiteten Interpretation des Pariser Kythera-Bildes Watteaus werden wiederum drei der zentralen Paare auf dem Hügel symbolisch als Phasen einer Liebesbeziehung gedeutet, wofür auch die ähnliche Kleidung und Kopfbedeckung der Männer sprechen.<sup>1121</sup> Mary Tompkins Lewis meint, bezogen auf *Die Gesellschaft im Park*, dass Watteau das Motiv des flanierenden Paares gewissermaßen als neutraleres Gegengewicht zu dem intimeren sitzenden Paar einführte, und dass auch hier eine Interpretation als dasselbe Paar in zwei verschiedenen Phasen möglich sei.<sup>1122</sup> Ein weiteres, in motivischer Hinsicht noch wesentlich direkteres Vorbild für die beiden linken Paare Ensors und die gesamte Radierung ist Sebald Behams Kupferstich *Zwei Liebespaare und ein Narr* von 1531-50 (**Abb. 17**).<sup>1123</sup> Die Haltungen und Gesten der beiden Liebespaare Behams haben – wohlbemerkt in spiegelverkehrter Form – große Ähnlichkeiten mit Ensors Paaren. Ein spiegelverkehrter Stich als Vorlage entspräche dieser der Anordnung der Paare in der *Liebesgarten*-Radierung. Behams rechtes stimmt mit Ensors linkem Paar überein, vor allem das Vorbeugen sowie die Armhaltung der Dame. Der Gestus des Mannes, der bei Ensor in Richtung des anderen Paares zeigt, weicht vom Vorbild ab, da bei Beham der Mann die Hand der Frau des anderen Paares ergreift, was von einem zwischen den Paaren stehenden Narr im Narrenkostüm durch einen Fingerzeig kommentiert wird. Hierdurch erklärt sich letztendlich die Unklarheit der Situation bei Ensor. Da die Haltung des zweiten Paares völlig mit der des mittleren bei Ensor übereinstimmt, muss Ensor Behams Stich oder eine Kopie gekannt haben. Den mehrdeutigen Gestus des Mannes, der die Hand der Partnerin des Anderen ergreift, sowie die Figur des Narren mit seiner deiktischen Funktion, lässt Ensor in seiner künstlerischen Rezeption außen vor. Dennoch sind auch hier nicht nur formale, sondern ebenso inhaltliche Anleihen zu konstatieren. Der wesentliche Unterschied von Ensors *Liebesgarten* zu den Referenzgemälden aus Barock und Rokoko ist das ironisch inszenierte negative Ende der Liebesbeziehung. Henri Bergsons Definition der Komödie als Spiel, das das Leben nachahmt, lässt die Radierung leicht als *bildhafte* Komödie erscheinen.<sup>1124</sup> Was in der *Liebesgarten*-Radierung von 1888 auf den ersten Blick nach einer heiteren Versammlung im Park im Geiste Watteaus anmutet, stellt sich bei näherer Betrachtung als ein ironisch-kritischer Kommentar zur Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau heraus. Gerade diese Umwertung offenbart die künstlerische und intellektuelle Auseinandersetzung mit den Liebespaaren Behams aus dem 16., der *Einschiffung nach Kythera* aus dem 18. und möglicherweise dem Rubensschen *Liebesgarten* aus dem 17. Jahrhundert. Ensor geht nicht parodistisch, sondern subversiv mit Vorbildern um, da er die im Vor-Bild repräsentierten Konventionen auf subtile Art und Weise in Frage stellt oder aktualisiert. Er hinterfragt nie den Rang des Kunstwerks, auf das er sich in der einen oder anderen Form bezieht. Die Radierung ist eine moderne Synthese aus dem humoristisch-moralisierenden Blatt Behams und dem galanten Liebespilgerzug Watteaus. Hierbei tritt Ensor nicht in ein ironisches oder parodistisches

---

<sup>1120</sup> Zur Bildbeschreibung vgl. Starobinski 2000, S. 176f. Herzog widerspricht dieser Deutung und schlägt mit Elise Goodman (1992) vor, das Bild unter der Prämisse der *Conversatie à la mode* zu interpretieren, das heißt, das Bild reflektiere jene Art von Konversation der feinen Gesellschaft, die damals in Mode war. (Vgl. Herzog 2000, S. 72f.) Aufgrund der Ähnlichkeit der weiblichen Hauptfiguren miteinander sowie der Wiederholung der Gesichtszüge Fourments liest Annegret Glang-Süberkrüb das Bild als Hochzeitsgedicht. (Vgl. Starobinski 2000, Anm. 10, S. 181.)

<sup>1121</sup> „Watteau schafft hier [in der Pariser Fassung des Kythera-Bildes] das austauschbare Modell eines Paares, und es wäre letztlich nicht undenkbar, dass er ein einziges Paar in drei verschiedenen, aufeinanderfolgenden Haltungen darstellte: dem vertrauten Gespräch, der Verführung und der sehnsüchtigen Erinnerung.“ (Roland-Michel 1984, S. 214.)

<sup>1122</sup> Vgl. Lewis 1989, S. 94.

<sup>1123</sup> Vgl. zur Bilddeutung William Bell Scott: *The Little Masters*, London 1879, S. 35 und S. 48, Emil Waldmann: *Die Nürnberger Kleinmeister*, Leipzig 1910, S. 71 und Kat. Ausst. Nürnberg 2011, S. 219.

<sup>1124</sup> Vgl. Fraenger 1920/21, S. 46.

Verhältnis zu den Vorbildern – die er der Nachwelt verschweigt –, sondern zum Thema der Darstellungen, zur Liebe.

### 5.3 Gegen die Liebe und die Ehe

Es ist anzunehmen, dass Ensor zeitlebens keine Beziehung mit einer Frau führt. Es kann nicht abschließend geklärt werden, ob er eine ausgeprägte Aversion gegen die Institution Ehe entwickelt. Die Annahme vieler Forscher, er sei früh von der Ehe seiner Eltern abgeschreckt gewesen, wird durch eine Aussage anlässlich der Verlobung seines Freundes Ernest-Joseph Rousseau im Jahr 1896 abgeschwächt:

„Leider sind nun alle Freunde verheiratet, und ich finde niemanden.“<sup>1125</sup>

Ensor konstruiert die Argumentation mit der gescheiterten elterlichen Ehe wohl erst Ende der 1930er Jahre:

„Ich bin immer einsam gewesen. Das wird sich in meinem Alter auch nicht mehr ändern... Denn ich komme – und das trägt wahrscheinlich vor allem die Schuld daran – aus einer Familie, der die Kunst ganz fremd ist. Ich habe mit meinen Eltern von meiner frühesten Jugend an – soweit ich mich überhaupt zurückzuerinnern vermag – so viel Streit und Zwietracht erlebt, dass ich später nie den Mut zum Heiraten aufgebracht habe... Ich habe immer nur an die Szenen in meinem Elternhaus gedacht. Ich habe gespürt, ich würde im Zusammenleben mit einer Frau ebenso unglücklich werden wie mein Vater.“<sup>1126</sup>

Retrospektiv versucht Ensor, der sein Leben im bürgerlichen Ostende verbringt, zu rechtfertigen, weshalb er nie geheiratet hat. Die wirklichen Gründe hierfür sind wahrscheinlich, dass er zum einen der Institution Ehe keine große Bedeutung beimisst, und zum anderen keine passende Partnerin findet. Zeitgenössische Karikaturen beweisen, dass die Ehe im 19. Jahrhundert nicht überwiegend positiv konnotiert ist – kritisiert werden Isolation, mangelnder Kontakt unter den Ehepartnern und Langeweile.<sup>1127</sup> Auch lebt der junge Maler in einem prüden Umfeld, das seinen Umgang mit dem anderen Geschlecht einschränkt – seine Mutter verbat ihm möglicherweise die Arbeit mit weiblichen Modellen, die nicht seine Familienmitglieder waren.<sup>1128</sup>

Bereits diese biographischen Umstände legen nahe, dass Ensor das Konzept Liebe aus einem kritischen, respektive skeptischen Blickwinkel befragt. Doch war er damit in guter Gesellschaft. Im 19. Jahrhundert fand beispielsweise Baudelaire im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über die Figur des Dandys keine positiven Worte für das Konstrukt Liebe:

„Es ist leider nur allzu wahr, dass ohne Muße und Geld die Liebe nichts als ein derber Rausch oder die Erfüllung einer ehelichen Pflicht zu sein vermag. Anstatt einer sprühenden oder träumerischen Laune wird sie ein widerliches Nützlichkeitsobjekt. Wenn ich gelegentlich des Dandys von der Liebe spreche, so geschieht es, weil die Liebe die natürliche Beschäftigung der Müßigen ist.“<sup>1129</sup>

In einem Roman, der Ensor vielleicht bekannt ist, *Die Eva der Zukunft* von Jean-Marie Villiers de l'Isle-Adam aus dem Jahr 1886, lässt der Autor den Erfinder der Automatenfrau Hadaly, Thomas Alva Edison, im Kapitel *Nichts Neues unter der Sonne* folgende Worte über die Beziehung zwischen Mann und Frau sprechen:

---

<sup>1125</sup> James Ensor, zit. nach: Ollinger-Zinque 1999, S. 21. Rousseau heiratete Milly Nahrath (geb. Genève) am 10.11.1896. Sie starb fünf Jahre später. (Vgl. Tricot 1995, Anm. 12, S. 53.)

<sup>1126</sup> James Ensor, zit. nach: Jedlicka 1933, S. 235f.

<sup>1127</sup> Vgl. Schmauß 1991, S. 80.

<sup>1128</sup> Vgl. Min 2008, S. 53.

<sup>1129</sup> Baudelaire 1863, S. 29.

„O! wo ist der, welcher es wagen dürfte zu glauben, dass er nicht bis ans Ende seiner Tage Komödie spielt? [...] Und in der Liebe? Ach! wenn zwei Liebende sich jemals sehen könnten, wie sie *wirklich sind*, und wissen könnten, wie sie denken, und wie der eine vom anderen aufgefasst wird, ihre Leidenschaft hielte keinen Augenblick stand. [...] Ohne Illusion schwände alles dahin. [...] Und was die Liebenden betrifft, sobald sie nur glauben, dass sie einander kennen, ist es mit ihrer Liebe aus. [...] Und da Ihre Geliebte nur eine Komödiantin ist, und Ihnen nur dann der Bewunderung wert erscheint, wenn sie ‚Komödie spielt‘ und nur in diesen Momenten einen wirklichen Reiz auf Sie ausübt, – was können Sie sich da Besseres wünschen, als Ihre Androide, die ja nichts anderes sein wird, als eben jene selben, durch einen mächtigen Zauber gebannten Momente?“<sup>1130</sup>

Das Problem der Automatenfrau, die in Konkurrenz zur realen Frau tritt, ist freilich, dass auch Letztere dem Mann nur ihre – von der Gesellschaft vorgegebenen – Rollen vorspielt, und die Automatenfrau ohnehin nur *eine* Rolle beherrscht, allen voran die der Bewundernden, Verliebten, wie die Olimpia in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* von 1815. Im dualistisch-misogynen Gender-Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist eine „echte“ Beziehung zwischen Mann und Frau nicht möglich, solange beide Parteien die an sie gestellte Erwartungshaltung erfüllen.

In den europäischen Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts ist vor allem der italienische Futurist Filippo Tommaso Marinetti für eine misogyne, anti-feministische Haltung bekannt, die freilich an inneren Widersprüchen leidet. An prominenter Stelle, im neunten Punkt des futuristischen Manifests von 1909, verkündet Marinetti das Motiv der Verachtung des Weibes.<sup>1131</sup> Die Entstehung und Entwicklung des Konzepts Liebe begreift er in *Contro l'amore e il parlamentarismo* (1910-15) folgendermaßen:

„Love – romantic obsession and voluptuousness – is nothing but an invention of poets, who gave it to humanity ... And poets will take it away from humanity as if withdrawing a manuscript from the hands of a publisher who has shown himself to be incapable of printing it decently.“<sup>1132</sup>

Gewissermaßen als Stellvertreterfigur für die verachtenswerte Liebe steht die Frau. In *La guerra, sola igiene del mondo* (1915) schreibt Marinetti:

„Was den Graben zwischen Futurismus und Anarchismus noch tiefer macht, ist das große Problem der Liebe, der großen Tyrannei der Gefühlsduselei und der Ausschweifung, von der wir die Menschheit befreien wollen. Für diesen Hass gegen die Tyrannei der Liebe haben wir den lakonischen Ausdruck: ‚die Verachtung der Frau‘. Wir verachten die Vorstellung von der Frau als einzigem Ideal, als göttliches Gefäß der Liebe, die Frau als Gift, die Frau als tragisches Spielzeug, die zerbrechliche, obsessive, fatale Frau, deren Stimme, schmerzliches Schicksal und deren Haar sich traumverloren in das Laubwerk der mondscheinbeglänzten Wälder verlängert und fortsetzt. Wir verachten die schreckliche, bedrückende Liebe, die den Mann auf seinem Vormarsch aufhält und ihn daran hindert, über sein Menschsein hinauszuwachsen, sich zu verdoppeln, sich selbst zu überwinden, um das zu werden, was wir den *vervielfachten Mann* nennen. Wir verachten die schreckliche, bedrückende Liebe, die ellenlange Leine, mit der die Sonne die mutige Erde in ihrer Bahn hält, obwohl sie sicher ins Blaue springen und alle Gefahren der Gestirne auf sich nehmen möchte. Wir sind überzeugt, dass die Liebe – Gefühlsduselei und Ausschweifung – die unnatürlichste Sache der Welt ist. Natürlich uns wichtig ist nur der Koitus, weil er den Futurismus der Gattung zum Ziel hat.“<sup>1133</sup>

<sup>1130</sup> Villiers 1886, S. 165f.

<sup>1131</sup> Vgl. Filippo Tommaso Marinetti: *Gründung und Manifest des Futurismus* (1909), in: Umberto Boccioni: *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, hg. von Astrit Schmidt-Burkhardt, Dresden 2002, S. 210.

<sup>1132</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Contro l'amore e il parlamentarismo*, in: Marinetti 1983, S. 293, Übersetzung: Blum 1996, S. 85

<sup>1133</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *La guerra, sola igiene del mondo*, in: Marinetti 1983, S. 290ff., Übersetzung: Eco 2010, S. 372. In *Contro l'amore e il parlamentarismo* schreibt er ganz ähnlich: „We are convinced that love – sentimentalism and lust – is the least natural thing in the world. Only coitus, the purpose of which is the futurism of the species, is natural and important.“ (Filippo Tommaso Marinetti: *Contro l'amore e il parlamentarismo*, in: Marinetti 1983, S. 292f., Übersetzung: Blum 1996, S. 79.)

Cinzia Sartini Blum begründet Marinettis Haltung zunächst damit, dass er grundsätzlich versuche, alles in Dualismen zu unterteilen und daher auch eine scharfe Trennung zwischen männlich und weiblich macht.<sup>1134</sup> Marinetti ist gegen die erotischen und die emotionalen Aspekte der Liebe. Sein politisches Programm sieht vor, Ehe und Familie einer Neubewertung zu unterziehen, die letztlich in deren Entwertung mündet. Das 1918 veröffentlichte *Manifesto del partito futurista italiano* verlangt die Erleichterung der Scheidung und die Einführung der freien Liebe.<sup>1135</sup> Wenn die „unnatural hypocrisy of love“ erst einmal bloßgestellt und abgeschafft werde, könne die Sexualität zwischen Mann und Frau sich auf ihre biologische Funktion beschränken, die Fortpflanzung der Spezies.<sup>1136</sup> Das zeitgenössische Konzept der Familie empfindet er als „absurd, harmful and prehistoric“ und die Ehe sei „almost always a prison.“<sup>1137</sup> Ein Problem sieht Marinetti im Beitritt der Frauen zur Arbeitswelt, was der Erste Weltkrieg begünstigt hatte. In *Contro il matrimonio* von 1919 bezeichnet er dies als Unterminierung traditioneller Geschlechterrollen und Machtverhältnisse.<sup>1138</sup> Er schreibt:

„Because of her job, the wife has little need for a life of domesticity, whereas the notworking husband’s activities are all focused on an absurd preoccupation with domestic order. Complete overturning of a family in which the husband has become a useless woman with the overbearing ways of a man and the wife has doubled her human and social value. Inevitable clash between the two partners, conflict and defeat of the man.“<sup>1139</sup>

Gleichzeitig spricht er davon, die Frau aus der Sklaverei der Ehe als legaler Form der Prostitution befreien zu wollen.<sup>1140</sup> Seine Position hat statt der Überwindung von Rollenbildern schließlich biologistisch-nationalistische Beweggründe. Der Wert der Frau liege in ihrer Fortpflanzungsfähigkeit: „Woman does not belong to a man, but to the future and development of the race.“<sup>1141</sup> Blum zufolge ist jedoch Marinettis Primärziel nicht die Zukunft und Verbesserung der Rasse, sondern die Erlösung des Mannes „as individual, threatened by family life and woman’s ‚contagious‘ will to corrupt and corrode his identity.“<sup>1142</sup> Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, wie viel von diesem Gedankengut Ensor bekannt ist, doch grundsätzlich ist ihm der Futurismus geläufig, und sein Freund Émile Verhaeren steht bereits 1905 mit Marinetti in Kontakt.<sup>1143</sup> 1912 wird die erste große Futuristen-Ausstellung in Paris organisiert, die Futurismus und Kubismus in Dialog bringt.<sup>1144</sup> Im selben Jahr, vom 20. Mai bis 5. Juni, wird eine Ausstellung der italienischen Futuristen in der Galerie Georges Giroux in Brüssel gezeigt. Ensor besucht die Ausstellung und schreibt noch im Juni an Emma Lambotte:

„Ich habe den Salon der Futuristen gesehen, das ist sehr amüsant!“<sup>1145</sup>

Giroux organisierte am 1. Juni auch einen Vortrag mit Diskussion zwischen Marinetti und Boccioni, bei dem Min zufolge Ensor, Wouters und andere Künstler anwesend waren.<sup>1146</sup> 1914

<sup>1134</sup> Vgl. Blum 1996, S. 34.

<sup>1135</sup> Vgl. Filippo Tommaso Marinetti: *Manifesto del partito futurista italiano*, in: Marinetti 1983, S. 154 und Blum 1996, S. 79.

<sup>1136</sup> Vgl. ebd.

<sup>1137</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Contro il matrimonio*, in: Marinetti 1983, S. 368, Übersetzung: Blum 1996, S. 82.

<sup>1138</sup> Vgl. Blum 1996, S. 81.

<sup>1139</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Contro il matrimonio*, in: Marinetti 1983, S. 371, Übersetzung: Blum 1996, S. 81.

<sup>1140</sup> Vgl. ebd.

<sup>1141</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Contro il matrimonio*, in: Marinetti 1983, S. 370, Übersetzung: Blum 1996, S. 81, Übersetzung: Blum 1996, S. 81.

<sup>1142</sup> Blum 1996, S. 82.

<sup>1143</sup> Vgl. Matta 1983, S. 46 und Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek 1966, S. 17.

<sup>1144</sup> Vgl. Thomas 2010, S. 89.

<sup>1145</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 15.6.1912, in: Lettres 1999b, S. 278.

<sup>1146</sup> Vgl. Min 2008, S. 221. Der Katalog zur Antwerpener Ausstellung 2009 hingegen meint, es sei nicht bekannt, ob Ensor die Ausstellung gesehen und die Debatte zwischen Marinetti und Boccioni verfolgt habe. (Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 19.) Zumindest ersterer Punkt kann durch das obige Ensor-Zitat als widerlegt gelten.

bezieht sich Ensor in einem Text auf Marinetti als „le grand maître futuriste“<sup>1147</sup> und stellt im selben Jahr bei L'Art Contemporain in Antwerpen die graphischen Arbeiten *Die Eroberung einer fremden Stadt*, *Die Ummwälzungen* und *Die Erscheinung* (auch *Der Geist*) aus den späten 1880er Jahren unter dem gemeinsamen Titel *Visionen, die dem Futurismus vorausgehen* aus.<sup>1148</sup> 1890 fertigt er eine Zeichnung mit dem Titel *Futuristische Vision* an, auf der in ornamentalen Linien eine Vielzahl an grotesken, gespensterhaft-deformierten Köpfen vereint ist.<sup>1149</sup>

Diese misogynen Konzepte, die sich gegen die Liebe richten und diese als Konstrukt anerkennen, sind Ensor vermutlich bekannt, und nichts in seinem Leben und Werk spricht dafür, dass er selbst das Konstrukt Liebe positiv bewertet.

#### 5.4 Masken und Monster

Einer der innerbildlichen Brüche in der *Liebesgarten*-Radierung (**Abb. 16**) wird von einem vereinzelt Kopf mit karnevalistischer Kopfbedeckung verursacht, der durch die Büsche auf der linken Bildseite lugt und sich über die Liebesspiele amüsiert. Dieser Kopf weist voraus auf die Funktion der Masken und Monster im Spätwerk, und zeigt einmal mehr, dass dem Symbol „Maske“ schon in der mittleren Schaffensphase nicht ausschließlich mit Begriffen wie „Angst“, „Melancholie“ oder „Pessimismus“ beizukommen ist. Es handelt sich daher im Übergang von der mittleren Schaffensphase zum Spätwerk nicht um einen Paradigmenwechsel. Wie in den Liebesgärten und Nymphenbildern wird auch in der Deutung der Masken- und Skelettbilder der mittleren Schaffensphase oftmals die humoristische Komponente übersehen – mit der Folge, dass Ensor fälschlicherweise dem stets ernsthaft-nachdenklichen Symbolismus zugeordnet wurde. Seine Werke werden meist als pessimistisch und melancholisch zu einseitig interpretiert. Bei zahlreichen Gemälden verschiedener Gattungen fällt auf, dass Masken und Monster das Geschehen von den Bildrändern aus beobachten.<sup>1150</sup> Aus dieser Situation ergibt sich, dass der Bildbetrachter in seiner Rolle nicht mehr allein ist und das Werk in dem Moment, in dem er seine Aufmerksamkeit auf die innerbildlichen Betrachterfiguren, die Masken und Monster, richtet, eine unheimliche Facette bekommt. Legrand bezeichnet den Ensor des Jahres 1899 als „Gefangenen“ der Masken, die er kreierte hat. In den 1930er Jahren hingegen reduzierte er sie auf die Rolle seines Gefolges mit der Funktion von ungefährlichen „ironischen Gefährten.“<sup>1151</sup> René Hirner beobachtet schon für das Jahr 1898 eine Bedeutungsverschiebung der bedrohlichen Figuren, und macht dies am Plakat für die Ausstellung von *La Plume* in Paris deutlich:

„1898 hat Ensor das Motiv der ‚Dämonen, die mich bedrängen‘ für das farbige Plakat seiner ersten Einzelausstellung in Frankreich wieder aufgegriffen. An die Stelle des Grabsteins setzt er nun einen Hahn, der zusammen mit dem hellen Licht, das von ihm ausgeht, offenbar die Auferstehung des Künstlers ankündigt. Unterstrichen wird diese Wirkung noch durch den selbstbewussten Blick des Künstlers, der die Dämonen nicht mehr als bedrohlich zu empfinden scheint. In gewisser Beziehung erinnert die Komposition jetzt an das Bild eines glamourösen Showmasters, der von seinen (skurrilen) Assistenten umgeben ist. Die Neuinterpretation des Dämonenmotivs belegt eindrucksvoll, wie bewusst ironisch und äußerst reflektiert Ensor mit seinen Selbstdarstellungen spielt.“<sup>1152</sup>

<sup>1147</sup> James Ensor: *Les Aquarellistes d'aujourd'hui. Parodies, Reflexions et lignes caricaturales* (1914), in: *Écrits* 1974, S. 33.

<sup>1148</sup> Vgl. Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 19.

<sup>1149</sup> Abb. Kat. Ausst. Gent 1987, Nr. 92, S. 140.

<sup>1150</sup> Diese Entwicklung setzt Eric Min schon in den „Wunderjahren“ 1884 bis 1888 an. (Vgl. Min 2008, S. 86.)

<sup>1151</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 12 und 34.

<sup>1152</sup> René Hirner, in: Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 114.

Kleine Teufel, die die Bildfigur quälen, finden sich schon in George Cruikshanks medizinischen Karikaturen wie *Kopfschmerzen* und *Kolik* von 1819, in denen Krankheiten als Werke des Teufels dargestellt werden. Das wichtigste Vorbild für Ensors *Dämonen, die mich quälen* ist sicherlich J.J. Grandvilles *Die kleinen Nöte des menschlichen Lebens* von 1843, in dem ein Mann von tierköpfigen Miniaturmonstern gepeinigt wird.<sup>1153</sup> Die Masken und Monster in Ensors Spätwerk sind im Gegensatz zu den Vorbildern nicht bedrohlich, ihr Ärgern und Piesacken der weiteren Bildfiguren lässt sie eher als Gefährten denn als Gefahr auftreten. Als Gefährten sind die Masken(-figuren) gleichrangig zu Mensch und Objekt anzusehen.

Ausgehend von dieser Deutung könnten auch die Werke der mittleren Schaffensphase aus einem anderen Blickwinkel betrachtet werden. Ensors Maskenbilder sind nicht „wörtlich“ gemeint – entgegen der populären Deutung als pessimistische oder gar verzweifelte Gesellschaftskritik sitzt dem Maler schon früh der Schalk im Nacken. Da Ensor ein mögliches „Leiden“ – an der Kritik seiner Werke, an der Gesellschaft, am Leben – in diesen Arbeiten zuweilen ironisch oder sarkastisch reflektiert, handelt es sich keinesfalls um das Resultat einer ernstzunehmenden geistigen Erkrankung des Künstlers.<sup>1154</sup> Ensor kann immer über sich lachen.

Es kann freilich nicht bestritten werden, dass die Masken und Monster an den Bildrändern an Macht verlieren. Zugleich werden sie frecher und übermütiger und haben dadurch wiederum eine größere Kontrolle über den Künstler und die Bildfiguren. Die Machtverhältnisse sind ein entscheidender Faktor für die Interpretation der Masken in Ensors Bildwelten. Wie viel Macht gibt er den Masken? Mezger stellt in diesem Zusammenhang grundsätzlich fest:

„Wer sein wahres Gesicht hinter einer Maske verbirgt, vermag seine Umwelt erheblich zu verunsichern und gewinnt dadurch eine nicht zu unterschätzende Macht über sie.“<sup>1155</sup>

In den typischen halbfigurigen Maskenbildern des späten 19. Jahrhunderts haben Maskenfiguren zum Teil sogar Macht über den Tod. Später, als die Masken und Monster zu (aktiven) Statisten an den Bildrändern werden – auch in den Selbstportraits –, nimmt sich der Künstler einerseits die Machtposition zurück, andererseits gesteht er den Masken und Monstern eine gewisse Handlungsmacht zu, die keine Furcht (mehr) bereitet.

## 5.5 Liebe als Narrheit

Macht bedeutet immer auch Kontrolle. In manchen Werken gibt Ensor der „Puppenspieler“ die Kontrolle über seine „Marionetten“ auf, in anderen verbildlicht er einen allgemeinen Kontrollverlust. In einigen der Werkgruppe der Liebesgärten nahestehenden Bildern geht es um den Geisteszustand der Narrheit. Nicht zuletzt aufgrund der Zusammengehörigkeit der Bildthemen kann eine Interpretation der Liebe als Narrheit erarbeitet werden.

Ein Bildmotiv, das schon früh als Symbol der Narrheit gilt – die Windmühle –, lässt eine Interpretation vom Liebesgarten, besonders vom 1931 entstandenen Tafelgemälde *Die Windmühle in Sans-Souci (Die Windmühle der Narrheit)* (Abb. 134), als karnevalistischer Farce zu.<sup>1156</sup> Als bildhafte Vorlage für das Gemälde dient Ensor die überwiegend in Rot und Gelb ausgeführte Farbstiftzeichnung *Tanz der Pierrots und Pierretten* von 1914.<sup>1157</sup> Dieser frühere Titel impliziert noch eine Fokussierung auf die Figuren der Commedia dell'Arte. Ensor hält sich abgesehen von einigen abweichenden Details an die Zeichnung. Im Vordergrund sitzen zwei dem Betrachter

<sup>1153</sup> Abb. in Lesko 1985, Nr. 48, S. 55.

<sup>1154</sup> Vgl. auch Kap. 2.1.

<sup>1155</sup> Mezger 2000, S. 125.

<sup>1156</sup> Tricot zufolge betitelt Ensor das Bild auf der Rückseite der Tafel.

<sup>1157</sup> Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1985, Nr. 73, S. 81. Farbstift auf Papier, 27 x 37,5 cm, Privatbesitz.

abgewandte Pärchen je links und rechts am Bildrand an einem kleinen Teich. Die beiden Männer haben groteske Gesichtszüge. Aus den unteren Bildecken reagieren angeschnittene Männerfiguren auf das Geschehen: Aus der rechten Ecke hält sich die Figur in einer humoristischen Geste die Hand an die Nase, um sich über das Gesehene lustig zu machen, auf der linken Seite hält eine Figur einen leeren Zettel hoch, den die Frau des linken Pärchens mit ihrer rechten Hand annimmt – unter Umständen der Brief eines Liebhabers. Auf der Buntstiftzeichnung enthält dieser Brief die Botschaft „ATOI TITI“, wobei die Buchstaben zum Teil unleserlich sind. Möglicherweise nimmt Ensor hier die dadaistische Praxis der Lautmalerei vorweg. Auf der anderen Seite des Gewässers steht aufgereiht eine Gruppe aus dreizehn Figuren, von denen manche Komödienkostüme tragen, andere wiederum barbusige Tänzerinnen sind. Die mittige Figur versucht, einen Fuß aus dem Gewässer zu angeln. Rechts des Fußes schwimmt auch ein Kopf, der auf der Zeichnung einen Fisch im Mund hat. Die Szene wird gerahmt von pink- und rosafarbenen stilisierten Bäumen. Im Hintergrund, auf der weiten Ebene, ist eine ausgelassen tanzende Figurengruppe in Ringelreih-Formation vor der titelgebenden Windmühle zu sehen.<sup>1158</sup> Um die vier Windräder herum fliegen ein Dutzend Figuren, Tiere und imaginierte Gegenstände im Halbkreis durch die Luft. Farblich überwiegen im Gemälde das zarte mit viel Weiß gemischte Grün der Wiese sowie Rosa. Die Kostüme der Bildfiguren verleihen dem Werk einige Farbakzente. Der Titel impliziert, dass die Ereignisse – ungestüme Tänze, Nacktheit, Affären, Trunkenheit – von der Anwesenheit der Windmühle ausgelöst werden. Die Liebesspiele im Bild gehen also auf die Narrheit der Beteiligten zurück.

Es wird noch in einem anderen, früheren Werk deutlich, wie eng Ensor den symbolischen Zusammenhang zwischen Windmühle und Narrheit ansetzt. Im großformatigen Leinwandgemälde *Die Verzweiflung des Pierrot* von 1892 (**Abb. 133**), das vormals den Titel *Eifersüchtiger Pierrot* trug, ist die Hauptfigur wie in den Maskenbildern dieser Zeit halbkreisförmig von einer Vielzahl verkleideter Figuren umgeben, und wird auf diese Weise zugleich in ihrer Vereinzelung hervorgehoben.<sup>1159</sup> Mit seinem zur Seite geneigten Kopf wirkt Pierrot einsichtig oder schuldbewusst und zugleich melancholisch. Joachim Heusinger von Waldegg bezeichnet das Bild als „eine Mischung aus Stegreifkomödie, Rollenporträt und privater Mythologie.“<sup>1160</sup> Den Pierrot „spielt“ Ensors Freund Ernest Rousseau Junior, und bei der rechten Figur im Profil, die in ihrem würdevollen Portraitcharakter in merkwürdigem Widerspruch zu dem komischen Kostüm steht, handelt es sich um dessen Vater.<sup>1161</sup> Am linken Bildrand, unterhalb des Frauenkopfes im Profil, spielt sich eine zweite Szene ab, in der Rousseau Jr. James Ensor den Narrenstein aus dem Kopf schält. Es ist dies ein selbstironischer Kommentar: dem Maler wird die Narrheit herausoperiert.<sup>1162</sup> Narren waren im christlichen Verständnis mehr tragische als lustige Personen, da ihr körperlicher und geistiger Defekt, der auf sündiges Verhalten zurückgeführt wurde, die Zugehörigkeit zur Heilsgemeinschaft versagte. Erstmals taucht die Figur des Narren, „Partner des Teufels“, im 12. Jahrhundert im St-Albans-Psalter als Antagonist

<sup>1158</sup> Zum Verhältnis von Reigen und Totentanz vgl. Goodwin 1988, S. 45-48.

<sup>1159</sup> Vgl. zu dem Werk Kreuiter 2003, S. 257-261.

<sup>1160</sup> Heusinger von Waldegg 1991, S. 172

<sup>1161</sup> Für Heusinger von Waldegg drückt der Pierrot in diesem Bild eine „melancholische Weltferne als Ergebnis der Einsicht in die Lächerlichkeit allen Tuns“ aus. Zudem interpretiert er die Maske, die um die zentrale Figur gruppiert die Handlung ersetzt, als „Symbol verlarvter, trugbildhafter Wirklichkeit.“ (Ebd., S. 171f.) Mezger assoziiert die Unmaskiertheit der zentralen Figur mit der Einsicht des Aschermittwochs, dass es in Wirklichkeit anstelle des Karnevals der Alltag ist, in dem die Menschen sich verstellen und Masken tragen. (Vgl. Mezger 2000, S. 131.) Möglicherweise haben Ensor zu diesem Werk die Verkleidungsspiele mit Rousseau Jr. in Brüssel inspiriert, in Bezug auf die Hauptfigur vielleicht auch Théo Hannons Pantomine *Pierrot macabre*. (Vgl. Tricot 1995, S. 48.)

<sup>1162</sup> Vgl. auch Heusinger von Waldegg 1991, S. 172 und Hieronymus Boschs *Die Heilung der Narrheit: Die Stein-Operation*, 1475-80, Öl auf Holz, Museo del Prado, Madrid.



Christi auf.<sup>1163</sup> Die Illustration gehört zum zweiundfünfzigsten Psalm, in dem es heißt: „Dixit insipiens in corde suo: non est Deus – der Narr sprach in seinem Herzen: es gibt keinen Gott.“<sup>1164</sup> Ensors Selbstportrait als Narr ist also durchaus blasphemisch gemeint. Von typischen Attributen wie Keule, Brot, Eselsohren, Marotte, Schellen oder Hahnenkamm nimmt er Abstand. An der Wende zum 16. Jahrhundert wurde die Figur des Narren zum Sinnbild einer „aus den Fugen geratenen, in Narrheit versinkenden Welt“<sup>1165</sup> erweitert und zur Mitte des 16. Jahrhunderts waren Narr und Tod gleichermaßen synonym für die Vanitas.<sup>1166</sup> Auf Ensors Bild springen im Hintergrund Narr und Närrin vergnügt den von einer Windmühle bekrönten Hügel hinunter, ein Motiv, das der Totentanz-Tradition durchaus nahe steht – denn der Tanz galt (in der Frühen Neuzeit) als Sünde, wie aus der Erläuterung zum neunundzwanzigsten Blatt in Andreas Friedrichs *Jetziger Welt Lauff* (1611) hervorgeht:

„Nun sind die Sünden alle gantz /  
 Der Teuffel hat erfüllt sein Tantz / (...)  
 Geistlich / Weltlich / Arm und auch Reich /  
 Tantz alles miteinander gleich / (...)  
 Ein uppig ding das Dantzen ist /  
 Verursacht böß zu jeder frist /  
 Denn was kompt doch von Dantzer her /  
 Unzüchtig Gedancken und Böses mehr.“<sup>1167</sup>

Den Topos der *Liebe* als Narrheit führte Meister E.S. um 1450 in die bildende Kunst ein, indem er einen Narren im Hofnarrenkostüm in eine Liebesgartenikonographie überträgt.<sup>1168</sup> In der Folge wurde laut Marcus Dekiert der Liebesgarten zur „Narrenweide“.<sup>1169</sup> Der Narr stellte verschiedene lasterhafte Eigenschaften zur Schau, die die Abkehr vom Gesetz und damit von Gott belegten.<sup>1170</sup> Als Konsequenz waren die Handlungen im Liebesgarten fortan als Torheiten zu interpretieren – wie auch Behams Stich aus dem 16. Jahrhundert zeigte.

In der 1603 erschienenen illustrierten Fassung von Cesare Ripas *Iconologia* trägt die Figur der *Pazzia*, der Verrücktheit, eine Windmühle als Attribut.<sup>1171</sup> 1889 greift Ensor die Tradition der Genremalerei des holländisch-flämischen Barock in der Radierung *Die Kirmes bei der Windmühle* auf.<sup>1172</sup> Xavier Tricot verweist bezüglich der Arbeit auf das Vorbild David Teniers d. J., Dieter Koeplin auf Joachim Patinier. Dargestellt ist die heute nicht mehr erhaltene Windmühle in Oudenburg.<sup>1173</sup> In einem teilkolorierten Exemplar, auf dem die Szene mit den tanzenden Figuren

<sup>1163</sup> Vgl. Moser 1986, S. 86-90.

<sup>1164</sup> Mezger 2000, S. 116.

<sup>1165</sup> Ebd., S. 117.

<sup>1166</sup> Vgl. ebd., S. 118.

<sup>1167</sup> Friedrich 1611, o.S.

<sup>1168</sup> Vgl. Wages 1997, S. 183.

<sup>1169</sup> Vgl. Dekiert 2000, S. 20.

<sup>1170</sup> Vgl. Moser 1986, S. 88.

<sup>1171</sup> Vom späten 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts stieg die Anzahl der westflandrischen Windmühlen von 605 auf 1007, danach sank sie rapide. Zu Ensors Lebzeiten waren Windmühlen in Flandern aufgrund der vorangeschrittenen Industrialisierung bereits Touristenattraktionen. (Vgl. Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 141.) Seine Quelle für das Motiv war natürlich nicht nur die eigene Anschauung, sondern auch die Kunst: Niederländische und flämische Gemälde des 17. Jahrhunderts, unter anderem von den Buijtenpartijen-Malern David Vinckboons und Esaias van de Velde, machte John David Farmer als Vorbilder für Ensors Wiedergabe flämischer Landschaften aus. (Vgl. Farmer 1976, S. 28ff.) Das Spätwerk außen vor lassend, gab der Katalog zur Ostender Ausstellung 1999 an, dass Windmühlen in Ensors Jugendwerken und einigen Radierungen vorkämen, die Repräsentationen realer Windmühlen aus der Ostender Umgebung beispielsweise aus Slykens, Molendorp, Oudenburg, Stene und Mariakerke seien. Die Windmühlen in diesen Orten wurden zu jener Zeit nicht mehr aktiv genutzt. (Vgl. Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 141.)

<sup>1172</sup> Abb. in Tricot 2010, Nr. 65b, S. 135. Radierung mit Wasserfarben und weißer Gouache gehöht, 17,2 x 13,2 cm.

<sup>1173</sup> Vgl. Tricot 2010a, S. 134 und Koeplin 1995, S. 33.

im Mittelgrund fröhlicher und ausgelassener wirkt, hebt Ensor die Windmühle durch rote Farbe hervor. 1925 ruft er in einer Rede Erinnerungen an die Zeit dieser Feste hervor:

„Heute wird in Zeeland gefeiert; die Mühlräder drehen sich schnell; die Wolken stürzen hinab; freche Bengel tanzen im Kreis und zerreißen sich ihre Hosen; rasierte und wortkarge Männer aus Gouda, sogar noch frecher, rauchen wiederum frechere Pfeifen.“<sup>1174</sup>

1934 fertigt Ensor eine Weichgrundätzung an. *Der Teufel bei der Mühle* (**Abb. 135**) ist eine Illustration zu einer der zweiundzwanzig Kurzgeschichten in Horace van Offels *Erzählungen*, die 1935 in Brüssel erscheinen. In der betreffenden Geschichte wird der Eremit Saint-Charmant vom Teufel gepeinigt, indem jener durch eine List die Bewohner der Umgebung gegen Charmant aufbringt, sodass sie den Eremiten schließlich an den Mühlenflügeln aufhängen, welche ihn in den Himmel schleudern.<sup>1175</sup> Ensor zeigt diesen dramatischen Moment nicht. In der Mitte steht der Heilige, der zu den Tieren spricht und an den predigenden Christus erinnert. Auf dem Blatt finden sich Hase, Schildkröte, Leopard, Schnecke, Hahn, ein berittenes Einhorn, sowie eventuell Pfau, Hirsch und Esel. Die durch schnörkelige Linien abstrahierte Komposition wird links begrenzt von einem Haus, rechts von der Mühle. Neben dem Haus fliegen einige Figuren im Himmel, manche davon mit herzförmigem Hinterteil. Unterhalb der Mühle steht eine Gruppe von Figuren, vielleicht die Müllersfamilie, die den Heiligen bewundert. Rechts oberhalb der Mühle hingegen schaut der überproportionierte Kopf des Teufels mit großen Augen und herausgestreckter Reptil-Zunge dem Geschehen zu, auf den Moment seiner Heimsuchung wartend. Erneut ist hier die Windmühle, in Assoziation mit dem Teufel, Auslöser der Narrheit der Menschen in der Bildhandlung.

In diesen Werken verbindet sich ein karnevalesker Symbolismus mit ironischen Bildfiguren, Travestien und anderen Humorformen. Solche Elemente hinterfragen konventionelle Verhaltensweisen und das Konzept der Liebe. Die duftigen Liebesgärten, die Pastelltöne, die angeblich sensible Seite, die der Künstler preisgibt, dürfen nicht dazu verleiten, in den Werken das Liebesparadies als reale Möglichkeit, Ensors Bilder als Utopien anzusehen. Vor dieser Fehldeutung bewahrt nicht zuletzt die Ironie. In einigen Werken mischen sich Maskenfiguren oder groteske Gestalten, zum Teil Transvestiten, unter die klassischen Liebesgartenfiguren, und andere Maskenbilder sind durch ihre Umgebung sowie Tänze im Hintergrund in einem weiten Sinne den Liebesgärten zugehörig. Liebe wird hier als Resultat der Narrheit inszeniert.

## 5.6 Kitsch als Distanz

Im Gemälde *Jungfrau und Frau von Welt* (**Abb. 61**), von dem Ensor um 1933 zwei Varianten anfertigt, sind auf einem Stilleben auf einem Tisch zwei Figurinen als Protagonistinnen auszumachen.<sup>1176</sup> Links steht eine Frauenpuppe mit blondem Haar, die in Richtung Betrachter blickt, und rechts, durch ein Podest eine erhöhte Position einnehmend, die Figur einer gekrönten Madonna, die sich kontemplativ ihrem Kind zuwendet. Das komplizierte dualistische Frauenbild des 19. Jahrhunderts, die „Polarisierung weiblicher Möglichkeiten in antagonistische Widersprüche“<sup>1177</sup>, die Frau als Hure und Heilige, wird hier in spielerischer Weise in einer überladenen Stillebenkomposition durch die Gegenüberstellung zweier Nippes-Figuren, die der heutige Betrachter unumwunden als „kitschig“ bezeichnen würde, reflektiert. Es ist diese Art des Umgangs mit einem der großen Themen des 19. Jahrhunderts, das Oszillieren zwischen High

<sup>1174</sup> James Ensor: *Bonne paroles pour mon ami Cassiers* (1925), in: *Écrits* 1999, S. 148.

<sup>1175</sup> Vgl. Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 297.

<sup>1176</sup> XT 629, XT 630.

<sup>1177</sup> Hammer-Tugendhat 1985, S. 20.

und Low, zwischen Ernst und Ironie, die Ensors Spätwerk ausmacht. Kitsch soll im Folgenden als eine der distanzierenden Bildstrategien Ensors genauer bestimmt werden.

Ensors Verwendung von Pastell- und vor allem Rosatönen im Spätwerk, die Weichheit der Formen und Pinselstriche, die Repetition, die Nippes-Gegenstände in den Stillleben und die Anwesenheit verspielter Nackter irritieren den heutigen wie zeitgenössischen Betrachter zunächst, und rufen unweigerlich Assoziationen an den Begriff „Kitsch“ hervor, der freilich erst in den späten 1870er Jahren im Münchner Kunsthandel entsteht, zu jener Zeit jedoch eine andere, nach wie vor umstrittene Bedeutung hat. Das Phänomen existiert aber durchaus. Auch wenn der Kitsch-Begriff damals noch keine Verwendung findet, hätte die zeitgenössische Kritik solche Werke als süßlich, inhaltslos und oberflächlich abstempeln können, als bloße Dekorationskunst – insofern Ensor sie einem breiteren Publikum zugänglich gemacht hätte. Das vermeidet er. Er ist sich der Gefahr bewusst, seine Arbeiten könnten als Kitsch *avant la lettre* missverstanden werden. Diese Gefahr ist nicht unrealistisch. Kitsch als „süßliche Gefälligkeit der banalen Gemütskunst“ wurde schon seit Goethe, Schiller und Kant geschmäht, damals noch unter dem Namen „Dilettantismus“.<sup>1178</sup> Den Vorwurf der Banalität, definitives Merkmal von Kitsch, lässt sich Ensor in Bezug auf seine Ballett-Pantomime gefallen, erkennt darin jedoch einen eigenen Reiz.<sup>1179</sup> Um zu verstehen, wieso sein Spätwerk nicht „kitschig“ ist, und überdies mit den Mechanismen des Kitsches spielt, sollen konstitutive Kitsch-Eigenschaften an das Spätwerk herangetragen werden. Beispielhaft sei an die Komposition *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere* von 1937 (**Abb. 56**) erinnert, die bereits in Kap. 4.7 interpretiert wurde. Die Menge von Muscheln als beliebten Touristensouvenirs, die Ansammlung rosafarbener draller Nackter – dies könnte zunächst als Gefälligkeit an den Betrachter missverstanden werden.

Kitsch kommt nie ohne Vorbilder aus. Konventionen und Stereotype werden nachgeahmt, wobei der Kitsch

„ein authentisches Vorbild nicht direkt nach[ahmt], er imitiert vielmehr die Konventionalität, die jenes im ästhetischen Bewusstsein einer späteren Epoche angenommen hat. Epigonale Kunst wird erst zum Kitsch, wenn zum Unvermögen innere Unwahrheit hinzu tritt, z.B. Idyllik in nüchternen Zeiten.“<sup>1180</sup>

Ein weiteres Merkmal des Kitsches ist also seine Unehrlichkeit. Clement Greenberg konstatiert 1939 in *Avantgarde und Kitsch*: „Kitsch ist der Inbegriff alles Unechten im Leben unserer Zeit.“<sup>1181</sup> Dieser Vorwurf könnte auch Ensor gemacht werden, zwar nicht in Bezug auf Imitation, aber auch er zeigt eine zumindest vordergründige „Idyllik in nüchternen Zeiten“, insofern er Nymphenbilder und Liebesgärten zwischen und während der Weltkriege malt und seine Kunst von diesen Konflikten nicht tangieren lässt. Er baut jedoch Brüche in seine Idyllen ein, im Fall von *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere* beispielsweise die subtile Überschreitung von Realitätsebenen und Gattungsgrenzen. Auch stilistisch stimmen seine Werke nicht mit der gängigen Auffassung von Kitsch überein. Georg Schmidt erläutert in seinem 1946 erschienenen Aufsatz *Kampf dem Kitsch – Versuch einer Definition*:

„Kitsch ist ein künstlerisches Gebilde, das im künstlerischen Mittel naturalistisch ist, in der geistigen Gesinnung jedoch den Realismus verleugnet – oder noch knapper: Kitsch ist äußere Richtigkeit bei innerer Unwahrheit.“<sup>1182</sup>

---

<sup>1178</sup> Vgl. Briegleb 2011, S. 23.

<sup>1179</sup> Vgl. Kap. 7.5.

<sup>1180</sup> *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, Leipzig/Mannheim 2007, S. 426.

<sup>1181</sup> Greenberg 1939, S. 40.

<sup>1182</sup> Schmidt 1946, S. 64.

Unehrlich ist nicht nur der Inhalt, sondern auch das Material der als Kunst verkauften Massenware. Neben der Duplizierung vorherrschender Konventionen ist Wiederholung allgemein ein Merkmal des Kitsches. Sein Wesenszug durch alle Jahrzehnte ist, so Till Briegleb, „eine plumpe, wiederholbare Form zu besitzen, die keinen irritierenden Inhalt verbirgt. Kitsch darf nicht anstrengend und störend sein, sonst droht er eben Kunst zu werden.“<sup>1183</sup>

Ensors Liebesgärten und Nymphenbilder spielen zwar, wie im Kap. *Wiederholung und Experiment* gezeigt wurde, mit dem Phänomen der Wiederholung, sind jedoch nie bloße Imitationen, und ihr Inhalt irritiert durchaus. Seine exzessive Integration von Gegenständen aus dem Bereich der angewandten Künste, die durch ihre Herkunft aus den Souvenirläden der Familienmitglieder wiederum zumeist als Nippes und Trivialkunst einzustufen sind, legt nahe, dass er sich bewusst zwischen High und Low Art bewegt und mit der europäischen Stilllebens-Tradition spielt, indem er die kulturell und qualitativ minderwertigen Gegenstände als kommunizierende Bildfiguren oder zumindest Teil einer Narrative ins Bild setzt, wie auch in *Muscheln – Hinterteile und Schalentiere*. Greenberg, der als Verfechter des Abstrakten Expressionismus der Kitsch-reflektierenden Pop Art später eher negativ gegenüberstehen sollte, zählt zum Bereich des Kitsches „populäre, kommerzielle Kunst und Literatur mit ihren Vierfarbdrucken, Zeitschriftentitelbildern, Illustrationen, Werbeanzeigen, Groschenromanen, Comics, Schlagermusik, Steptanz, Hollywood-Filmen, etc. etc.“<sup>1184</sup>, grenzt ihn also entschieden gegen die Kunst der Hochkultur ab. Die These, dass sich Kitsch bei der Hochkunst bedient, präzisiert Greenberg, indem er ihn mit Akademismus gleichsetzt. Kitsch im Bereich der Kunst ist für ihn akademisch und „alles Akademische [ist] Kitsch. Denn was man das Akademische nennt, hat als solches keine eigenständige Existenz mehr, sondern ist zur aufgeblähten Fassade für den Kitsch geworden.“<sup>1185</sup> Kitsch eigne sich „die entwerteten und akademisierten Simulakren der echten Kultur als sein Rohmaterial“ an.<sup>1186</sup> Kitschige „Kunst“ ist für Greenberg, so Michael Zimmermann, „herabgesunkenes Kulturgut, Kunst als Ware.“<sup>1187</sup> Gegen die These der ständigen Wiederholung betont Zimmermann das Neue im Gleichen:

„Es ist durchaus spannend, den Prozess der zunehmenden Standardisierung von Stereotypen im *art pompier* nachzuverfolgen. Wie die Warenwerbung lebte diese Kunst vom Diktat des Neuen, hinter dem sich das Immergleiche verbarg.“<sup>1188</sup>

Diese Strategie wendet auch Ensor an, indem er im Spätwerk ganze eigene Kompositionen wiederholt und in neue Werke integriert.

Auch Konventionen und Geschmack verändern sich, sodass kitschige Kunst der ständigen Aktualisierung bedarf. Im Geschmack des späten 19. Jahrhunderts nahmen mit dem Thema der Odaliske oder der antiken Göttin gerechtfertigte weibliche Akte einen zentralen Platz ein. Doch genau diese Art von Akten ist es, gegen die Ensor mit seinen Nymphenbildern, Venus- und Jungfrauendarstellungen revoltiert, wie im Kap. *Akt und Malerei* gezeigt werden wird.

Kitschige Kunst entsteht außerdem, im Gegensatz zu Ensors späten Werken, für ein Publikum, was auch aus der ersten Begriffsbestimmung durch Ferdinand Avenarius 1922 hervorgeht:

„Kitschig ist dem Künstler ein Bild, das dem breitesten Publikumsgeschmack entspricht und gleichzeitig leichte Verkaufsware ist.“<sup>1189</sup>

---

<sup>1183</sup> Briegleb 2011, S. 25.

<sup>1184</sup> Greenberg 1939, S. 38.

<sup>1185</sup> Ebd., S. 40f.

<sup>1186</sup> Ebd., S. 40.

<sup>1187</sup> Zimmermann 2011, S. 27.

<sup>1188</sup> Ebd., S. 28.

<sup>1189</sup> Ferdinand Avenarius: *Kitsch*, zit. nach: Dettmar/Küpper 2007, S. 99.

Dass Kitsch im 19. Jahrhundert noch zum Bereich der Kunst gezählt wurde, zeigt der Titel einer Ausstellung zur farbigen Druckgraphik: „Als Kitsch noch Kunst war. Farbendruck im 19. Jahrhundert“.<sup>1190</sup> Chromolithographien, die zu jenem Zeitpunkt eine individuelle Ausstattung des eigenen Heims preislich ermöglichten und zugleich durch die begrenzte Anzahl an Bildmotiven zunehmend standardisierten, galten beim Konsumenten als Kunst. Das angesprochene Publikum hatte „keine Zeit und Muße für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Kultur.“<sup>1191</sup> Die durchweg negative Sicht des Kitsches geht Ute Dettmar und Thomas Küpper zufolge auf Ernst Bloch zurück, der den Kitsch als „Verlogenheit“ verstand und als „falschen schönen Schein [entlarvte], von dem das Publikum sich (be)trügen lässt.“<sup>1192</sup> Der Kitsch-Rezipient wiederum empfindet kitschige Kunst als „schön“, ein Begriff, der laut Curt Glaser im theoretischen Diskurs vom Begriff der „Qualität“ abgelöst worden war, der heute wiederum als Gegenbegriff des Kitsches zu verstehen ist.<sup>1193</sup> Der Meinung, die Einschätzung von Seiten des Betrachters sei sogar konstitutives Merkmal von Kitsch, war Dettmar und Küpper zufolge der Philosoph Ludwig Giesz:

„Die Kriterien für Kitsch werden nicht am Objekt, sondern an der Art des Genusses festgemacht. Mit diesem anthropologischen Ansatz kann Giesz zeigen, dass auch höhere Kunstwerke nicht vor einer kitschigen Rezeption geschützt sind.“<sup>1194</sup>

Da Reaktionen vom Künstler nicht mit Gewissheit kalkulierbar sind, ist auch Ensors Kunst nicht vor einer „kitschigen Rezeption“ gefeit. Ob diese Art der Rezeption auf Liebesgärten und Nymphenbilder in ihrer Entstehungszeit zutrifft, wäre jedoch aufgrund der derzeitigen Quellenlage Spekulation. Kitschige Kunst will nicht interpretiert werden, wohingegen Ensors Werke eine Vielzahl an Deutungen erzeugen und mehrere Interpretationsebenen erfordern. Näher an Ensors Spätwerk scheint die Kunst der Postmoderne zu sein, in der ein Zusammenhang zwischen Kitsch und *Ironie* besteht:

„Ohne Ironie sind Koons', Murakamis oder Hirsts Werke nicht zu verstehen. Diese Ironie verwendet Kitsch erneut als Provokation gegen ein Wertesystem, das sich seines elitären Geschmacks zu sicher ist.“<sup>1195</sup>

Diese Künstler setzen auf eine bewusste Anwendung des Kitsch-Mechanismus. Was in den 1980er Jahren möglich ist, war in den Jahren 1910 bis 1941 nicht unmöglich. Es ist durchaus denkbar, dass Ensor mit den süßlichen Farben, den Blumen, den Nippes-Gegenständen in teils humorvollen Arrangements, und den zahlreichen verspielten Nackten Fragen des bürgerlichen Geschmacks in ironischer Weise aufgreifen, und diesen provozieren will. Kitsch-Strategien nutzt er als distanzierendes Mittel. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Ensors Spätwerk nicht „kitschig“ ist. Seine Kompositionen sind neuartig und authentisch, es handelt sich nicht um eine serielle Produktion, diese Kunst wird nicht für einen Betrachter geschaffen, und ihr Inhalt irritiert. Diese Irritationen machen das Spiel mit kitschigen Motiven und stilistischen Eigenschaften zu einer weiteren Strategie, die Distanz zwischen Form und Inhalt und zwischen Werk und Betrachter zu vergrößern.

---

<sup>1190</sup> Käthe-Kollwitz-Museum Köln (22.3.-9.6.2013).

<sup>1191</sup> Zimmermann 2011, S. 27.

<sup>1192</sup> Dettmar/Küpper 2007, S. 158.

<sup>1193</sup> Vgl. Curt Glaser: *Vom süßen und vom sauren Kitsch*, zit. nach: Dettmar/Küpper 2007, S. 158.

<sup>1194</sup> Dettmar/Küpper 2007, S. 228.

<sup>1195</sup> Briegleb 2011, S. 26.

## 5.7 Ironie als Distanz

Ironie, deren zentrales Merkmal die Diskrepanz zwischen Signifikant und Signifikat ist, eignet sich hervorragend dafür, eine vordergründige Bildbedeutung zu unterminieren. Ironie drückt immer auch Überlegenheit des Ironikers gegenüber der Sache aus. Es ist eine bewusste Abwendung vom und zugleich Reflexion des Gesagten. Ironie als spöttische Redeweise, die das Gegenteil des Gemeinten ausdrückt, geht auf die bis Schlegel nachwirkende Auffassung der Rhetorik von Anaximenes von Lampsakos aus dem dritten Jahrhundert zurück, die sich auch noch in der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts findet.<sup>1196</sup> Ironie in der vorromantischen Literatur bestand oft in der Durchbrechung von Realitätsebenen, wie im zweiten Teil von Miguel de Cervantes' *Don Quijote* von 1615.<sup>1197</sup> Erst Schlegel wandte den Begriff 1797 in den *Kritischen Fragmenten* auf die europäische Literatur an und bemühte sich um Kriterien.<sup>1198</sup> Wichtige Aspekte des Schlegelschen, romantischen Ironiebegriffs sind Reflexion und Selbstreflexion.

Als Bildbeispiel für ironische Strukturen bei Ensor sei noch einmal die *Liebesgarten*-Radierung von 1888 (**Abb. 16**) herangezogen. Die hier eingebauten ironischen Brüche als bildrhetorische Mittel bemerkt der Betrachter erst auf den zweiten Blick. Die Wiederholung der männlichen Bildfigur macht darauf aufmerksam, dass mit der Bildnarrative etwas nicht stimmt, und ironisch kann auch der Umgang mit der Kunstgeschichte genannt werden. Der Betrachter hat die Möglichkeit, die verarbeiteten Vorbilder zu erkennen, und dieses Erkennen der Vorbilder und deren Veränderung kann eine bestimmte Art von Freude an der Bildbetrachtung wecken. Thomas Mann beschreibt die Ironie als einen „Kunstgeist, der dem Leser oder Lauscher ein Lächeln, ein intellektuelles Lächeln ..., entlockt.“<sup>1199</sup> Wenn man nun das Bild betrachtet, und insbesondere den Kopf am linken Bildrand, wird allzu deutlich, dass es sich bei der Szene nicht um die harmonische Versammlung von Liebespaaren handelt. Ironisch ist der *Liebesgarten* vor allem darin: Es ist kein Garten der Liebe, sondern ein Wald der Liebesverfehlungen. Ironische Bildstrategien sind hier Wiederholung, störende subversive Elemente und der umwertende Umgang mit der Ikonographie.

Ironische Elemente in Ensors Kunst wurden bisher nicht eigens untersucht und insgesamt nur an wenigen Stellen gefunden.<sup>1200</sup> Dass Ensor selbst schon früh die Ironie seiner Werke erkennt, beweist eine auf die *Plume*-Sonderausgabe bezogene Aussage an einen der Autoren im Jahr 1898:

---

<sup>1196</sup> Vgl. Behler 1996, S. 815 und S. 818.

<sup>1197</sup> Vgl. zu dieser Erzählstruktur ebd., S. 818-821.

<sup>1198</sup> Vgl. ebd., S. 822-827.

<sup>1199</sup> Thomas Mann: *Humor und Ironie* (1953), zit. nach: ebd., S. 831.

<sup>1200</sup> In ihrem Aufsatz *Anarchie und Humor bei Ensor* betont Lesko zwar Ensors Selbsthumor und untersucht einzelne Werke auf humoristische Aspekte hin, unterscheidet aber – bis auf den anarchischen Brüsseler Humor „Zwanze“ – keine Humorformen in Ensors Œuvre. Ironie spielt in der Untersuchung keine Rolle. (Vgl. Lesko 1986.) Heusinger von Waldegg bemerkt in Bezug auf Ensors flämische Vorgänger respektive Vorbilder, dass für diese *instruere* und *delectare* im Vordergrund gestanden habe, was Ensor mittels „subjektiver Verschlüsselung des Bildinhalts und überraschender Zuordnungen der Elemente“ aufgeweicht und Ironie „als Mittel der Verfremdung“ eingesetzt habe. (Heusinger von Waldegg 1991, S. 204.) Barbara Catoir entdeckt thematische Überschneidungen in den Œuvres Ensors und Alfred Kubins und sieht den zentralen Unterschied in Ensors Anwendung von Ironie, die sie auch als Selbstschutzmechanismus versteht: „Zerfall und Tod sind entscheidende Themen Kubins und Ensors. Der Flame wusste sich ihnen aber sehr viel stärker durch Ironie zu entziehen. Ironie war Kubins Stärke nicht.“ (Catoir 1983, S. 156.) Allison Dorothy Kreuter beobachtet in *Die Verzweiflung des Pierrot* (Abb. 133) einen (selbst)ironischen Humor. (Vgl. Kreuter 2003, Anm. 220, S. 259.) Ensors Radierung *Mein Portrait im Jahre 1960* von 1888 bezeichnet die Autorin als „possibly the most amusing and ironic of all Ensor's skeleton portraits“. (Ebd., S. 290.) Francine-Claire Legrand beginnt den Abschnitt über Ensors Portraits mit der Überschrift „L'image des autres à la lumière de l'ironie.“ Ihr zufolge ist Ensor zu „narzisstisch“, um ein „richtiger Portraitist“ zu sein. Alle Ensor-Portraits würden jedoch, und dies ist eine wichtige Feststellung, „eine gute Dosis Ironie“ beinhalten. (Vgl. Legrand 1993, S. 71.) Franz Ansel und Georges Malier sehen in Ensors Musik ironische Elemente, die sie jedoch höchstwahrscheinlich von der Ironie seiner Gemälde ableiten. (Vgl. die Zitate in Wangermée 1999b, S. 228f.) Die Gelegenheit, Ensors ironische Bildstrategien in seinem Beitrag für den Katalog zur Ausstellung *Satire – Ironie – Grotteske*.

„Können Sie nicht, um eine Monotonie zu vermeiden, sich bestimmten Aspekten widmen und sich z.B. mit Ensor als Aquafortist oder Ensor als Ironiker etc. beschäftigen [...]“<sup>1201</sup>

Im Jahr 1920 will er erneut seine alte Devise „*toujours jeune*“ verteidigen, diesmal mit „gepfeffelter oder gesenfter Ironie.“<sup>1202</sup>

Die Bestimmung ironischer Bildstrategien in der bildenden Kunst ist mangels eines Kriterienkatalogs ungleich schwieriger als in Bezug auf literarische Werke. Die Kunstwissenschaft hat sich der Ironie als Strukturmerkmal eines Bildes bisher nicht umfassend angenommen. Ansätze zur Bestimmung ironischer Merkmale in den Bildkünsten finden sich unter anderem bei Marika Müller und Jürgen Müller.<sup>1203</sup> Marika Müller macht am Beispiel von Velázquez' *Meninas* die intentionale Unfertigkeit und das Fehlen von Details als ironische Untertreibung in dessen Kunst aus.<sup>1204</sup> Velázquez' „Leerstellen“ sollten „den Rezipienten zu eigener Gedankentätigkeit anregen“.<sup>1205</sup> Solche Leerstellen sind nichts anderes als bildimmanente Bruchstellen, die von einem hohen Maß an Selbstreferentialität, vielleicht weniger von Ironie, zeugen. Mehr aber ist bei den *Meninas* die grundlegende Negation des Bildmotivs ein durchaus ironisierender Faktor: „Der Spiegel ist als *Bild im Bild* dessen wichtigstes Inventar, nämlich sein *Ironiesignal*.“<sup>1206</sup> Auch die Rolle des Betrachters beinhaltet einen ironischen Aspekt:

„*Las Meninas* ist überdies fiktionsironisch, da es den Rezipienten der Illusion der herkömmlichen Betrachterrolle beraubt, ein Stück gemalte Realität passiv betrachten zu können.“<sup>1207</sup>

Die nicht mehr passiv-ungestörte Betrachterrolle, die Selbstbezüglichkeit der Malerei, die Einbeziehung des Malers, die Bruchstellen – diese von Müller konstatierten Ironiemerkmale treffen uneingeschränkt auch auf Ensors Spätwerk zu.<sup>1208</sup>

Jürgen Müller macht eine ironische Bildstruktur daran fest, dass der Künstler einen spielerischen Umgang mit der Ikonographie pflegt.<sup>1209</sup> „Innerbildliche Argumentation“ zum Einen und Rezeptionsbedingungen zum Anderen stehen im Fokus seiner Analyse holländischer Genremalerei. In einem weiteren Aufsatz versucht der Autor, Rembrandt als Ironiker vorzustellen, wobei er Ironie im Sinne von „Ausdruck einer skeptischen Geisteshaltung“ versteht, wofür wiederum das Weltbild des Künstlers eine Rolle spiele. Da eine solche Analyse nicht zu leisten sei, beschränkt sich Müller auf eine „ikonographische Besonderheit“ Rembrandts,

---

Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin (Zentrum Paul Klee, Bern 6.6.-6.10.2013) herauszuarbeiten (und ihn mit den anderen Künstlern zu vergleichen) hat Xavier Tricot leider nicht genutzt. Der Autor begnügt sich mit folgender Feststellung: „Das phantastische Grotteske im Werk von James Ensor entspricht weitgehend dem Begriff des Grottesken nach Kaysers Definition. Sein phantastisches Werk ließe sich demnach in zwei Kategorien einteilen: das phantastische, makabere oder grauerregende Grotteske und das burlleske Grotteske, das Karikatur und Satire einschließt.“ (Tricot 2013, S. 138.)

<sup>1201</sup> James Ensor, Brief an Jules Du Jardin vom 2.8.1898, in: *Lettres* 1999a, S. 258.

<sup>1202</sup> James Ensor: *Six peintres belges dont la maîtrise s'est le mieux affirmée entre 1830 et 1900 (1920)*, in: *Écrits* 1974, S. 49.

<sup>1203</sup> Marika Müller: *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg 1995, bes. Kap. 2.2.1 *Die ironische Leinwand des Diego Velazquez*, Jürgen Müller: *Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1994, S. 607-647 und Ders.: „*Een antiëckse Laechon*“. *Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption*, in: Horst Bredekamp, Michael Diers, Ruth Tesmar und Franz-Joachim Verspohl (Hg.): *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*, Hamburg 2007, S. 105-130. Weitere Ansätze finden sich bei Andrea Gottdang: *Die getäuschte Erwartung. Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo*, in: *Artibus et historiae*, 20:40, 1999, S. 151-168 und Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.

<sup>1204</sup> Vgl. Müller 1995, S. 41f.

<sup>1205</sup> Ebd., S. 42.

<sup>1206</sup> Ebd., S. 44.

<sup>1207</sup> Ebd., S. 45.

<sup>1208</sup> Es sei hier an die in Kap. 4.7 analysierte Struktur von *Welt unserer Himmel, unserer Gewässer und unserer Ostender Knochen* von 1939 (Abb. 57) erinnert.

<sup>1209</sup> Vgl. Müller 1994, S. 610f.

die im Sinne des „ironischen Sprechens“ verstanden werden könne.<sup>1210</sup> Als Ironie macht Müller den Fall aus, dass ein Künstler sich eines berühmten Vorbildes, in diesem Fall des *Laokoons* bedient, und diesen in parodistischer Weise in eine neue Bildfindung, einen neuen Bildinhalt umdeutet.<sup>1211</sup> Ironie wird bei Rembrandt ganz klar in Bezug auf ein Vorbild gesehen – eine mythologische Geschichte, Formanalogien mit einer Skulptur, inhaltliche Bezüge zu einem künstlerischen Vorbild. So etwas gibt es bei Ensor nicht, er parodiert und ironisiert Vorbilder aus dem Bereich der Kunst nicht, allenfalls deren Motive und Diskurse.

Schon die geschickte, verrätselnde Verbergung motivischer Übernahmen von anderen Künstlern (*dissimulatio*) kann zum Bereich der Ironie in den Bildkünsten gezählt werden, vor allem, wenn an sie Kriterien wie Ambiguität herangetragen werden.<sup>1212</sup> Das Konzept der *dissimulatio*, das bei Cicero nichts anderes als Ironie meint, ist als ästhetisches Phänomen vor allem im Barock zu finden.<sup>1213</sup> Hegels Negativrezeption der romantischen Ironie sorgte dafür, dass Ironie mehr als Begriff denn als Phänomen bis mindestens Mitte des 19. Jahrhunderts negativ aufgefasst wurde, was auch der Fall Nietzsches zeigt, der die Ironie kritisiert, nach Behlers Auslegung in seinen eigenen Werken aber konsequent anwendet und hierbei von *dissimulatio* spricht, das er mit „Maske“ übersetzt.<sup>1214</sup> Aber auch die romantische Ironie, als dessen wesentliches Merkmal Kierkegaard ausmacht, dass sie die gesamte menschliche Existenz „*sub specie ironiae*“ sah, ist Ensors Auffassung nicht ganz fremd.<sup>1215</sup> Die Selbstreflexivität und die Schlegelsche dialektische Struktur von Setzen, Aus-Sich-Heraustreten und In-Sich-Zurückkehren scheinen Ensors innerbildliche Brüche recht gut zu umschreiben.

Mit einem so vielschichtigen Kriterienkatalog für ironische Strukturen in den Bildkünsten wie er hier angeführt wurde, fallen auch alle in diesem Kapitel als distanzerhöhend angeführten Merkmale – Entfremdung, Umgang mit der Kunstgeschichte, der Einsatz von Masken und Monstern, Liebe als Narrheit und Kitsch – unter den Begriff der Ironie, sodass diese als *grundlegende Struktur* des Spätwerks bestimmt werden kann.

Gemeinhin wird angenommen, dass Ensor in den Liebesgärten ein irdisches Paradies oder eine Utopie darbieten wollte, wie auch von Marianne Matta:

„Nicht nur Sarkasmus, Spott und Heftigkeit gehören zu seinem Universum, sondern auch Charme und Grazie. Sein imaginäres ‚Pays de Narquoisie‘, sein Foppenland der Masken und Skelette, wird in späteren Jahren zu einem Arkadien. Da herrschen nur noch liebliche Töne. Er zieht ‚die Rosa und ihre Skala der Reinheit‘ vor. Er will den Blick ‚frei für das Schöne‘. Selbst die Masken haben darin ihre Bedrohlichkeit und Doppeldeutigkeit verloren. Es scheint, als würde er ihre Fratzen heraufbeschwören, um diese mit seinen reichen Farbtönen bemalen zu können. [...] Er ist nicht mehr auf der Suche nach einem Paradies. Er hat es sich eingerichtet.“<sup>1216</sup>

Charme und Grazie und liebliche Töne dienen im Spätwerk jedoch nicht einer kitschigen Arkadien-Evokation. Ohne ästhetische Vorlieben Ensors außen vor lassen zu wollen, hat die Art der Darstellung auch eine subversive Funktion. Dem Rückbezug auf die Liebesgarten-Motivtradition kommt eine diskursdeiktische Funktion zu. Für ein Paradies ist dieser Ort zu

---

<sup>1210</sup> Vgl. Müller 2007, S. 108.

<sup>1211</sup> Vgl. ebd., S. 117f.

<sup>1212</sup> Vgl. ebd., S. 109. Vgl. auch Wolfgang G. Müller: *Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini*, in: Christian Wagenknecht (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1989, S. 189-208.

<sup>1213</sup> Zu den Begriffen *simulatio* und *dissimulatio* beziehungsweise *dissimulazione onesta* (ehrliche Verstellung) in Kunstgeschichte und Kunsttheorie vgl. Horst Bredekamp, Michael Diers, Ruth Tesmar und Franz-Joachim Verspohl (Hg.): *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*, Hamburg 2007.

<sup>1214</sup> Vgl. Behler 1996, S. 835f.

<sup>1215</sup> Vgl. ebd., S. 836.

<sup>1216</sup> Matta 1983, S. 50.



unbequem, zu widersprüchlich, und freilich auch unzeitgemäß und darin absurd. Bei genauerer Betrachtung stellen sich also Liebesgarten und Maskenbild als zwei Seiten einer Medaille heraus. Wie sich gezeigt hat, ist Ironie in ihren verschiedenen Erscheinungsformen als hermeneutischer Zugang zum Spätwerk, und als Strukturmerkmal des Spätwerks aufzufassen.



## 6. Ensors Marionettentheater

Vor einer Häuserfassade hängen diverse Figuren an Schnüren in der Luft (**Abb. 74**). Es sind groteske Maskenmenschen und Monster, Hampelmänner, zwei Mädchen, eine Figur mit Blasebalg, eine schweinsköpfige Tänzerin und eine auf einen kopfüber hängenden Vogel fäkierende weibliche Figur mit einem Tutu, die von hinten gezeigt wird. Insgesamt sind über zwanzig unterschiedlich große Figuren ganz oder angeschnitten – denn es handelt sich hier um eine Zeichnung – zu sehen, wobei am oberen Bildrand noch die Füße und Beine weiterer Figuren ins Bild baumeln. Ensor, der Puppenspieler, sitzt – von der erweiterten Perspektive des Betrachters aus – *über* dem Bild und wartet darauf, seine Marionetten zu beleben, die Vorstellung zu eröffnen.<sup>1217</sup> Seine Rolle als Regisseur der eigenen Bildfiguren und Werke wird in dieser Kohle- und Bleistiftzeichnung *Haus und Marionetten* aus den 1880er Jahren besonders deutlich, der Herwig Todts zufolge nachträglich Puppen und Marionetten hinzugefügt wurden. Die ursprüngliche Komposition mit Häuserfassade und Pflasterern datiert er auf 1880/83.<sup>1218</sup> Dieser These ist zuzustimmen, da die Figuren – bis auf ein Mädchen, das Todts aus diesem Grund in der Ursprungskomposition vermutet – schärfere Konturen aufweisen, weil sie möglicherweise mit einem härteren Bleistift gezeichnet wurden.

Diese frühe Arbeit ist programmatisch. Nicht nur versammeln sich hier verschiedenartige Bühnenfiguren, wie später in den Liebesgärten. Auch die subtile Betonung verschiedener Realitätsebenen weist auf das Spätwerk voraus. Bei einer deutlicheren Unterscheidung der durch Stil und zeitlichen Abstand bewirkten Ebenen lässt sich die ursprüngliche Komposition mit dem Haus als „Zeichnung“ interpretieren, als Kunstwerk, *in* dem Ensor seine Puppenspiele aufführt und über das er die alleinige Kontrolle besitzt.

In der Forschung liegt der bisherige Fokus auf der mittleren Schaffensphase und vor allem den Maskenbildern. Die Schuld daran trifft nicht zuletzt Ensor selbst. Er versteht es, seine Kunst als Marke zu etablieren, und mit dem Motiv der Maske findet er, wie Min richtig bemerkt, seine *unique selling proposition*.<sup>1219</sup> Er vermarktet sich selbst einem breiten Publikum als „Maler der Masken und des Meeres“, obwohl die Bildmotive damit längst nicht umfassend beschrieben sind. Diese einschränkende Vermarktungsstrategie wirkt bis heute nach. Schoonbaert bezeichnet den Schaffenszeitraum zwischen 1888 und 1895 beispielsweise als „Maskenperiode“, eine Bezeichnung, die zu kurz greift, da sie nicht von der Produktion, sondern der *Rezeption* her gedacht ist.<sup>1220</sup> Das Verhältnis Mensch-Maske, die Rolle der Maskierung im und außerhalb des Karnevalsspiels, die Funktion der Verstellung in gesellschaftlichen Konstellationen und im Allgemeinen stehen bei der Ensor-Interpretation im Vordergrund. Seine Masken sind allerdings häufig mit „Körpern“ ausgestattet, was sie zugleich zu Puppen oder Marionetten macht. Die Marionette lässt in Bezug auf menschliche Freiheit andere Assoziationen zu als die Maske.

Ensors Bildmotive aus den Bereichen Tanz und Theater wurden bis auf Einzelwerke bisher nicht untersucht, und ungleich weniger mit dem Bildmotiv der Maske in Verbindung gebracht. Die Bedeutungsdimensionen von Puppe, Marionette und Tänzerin im 19. und 20. Jahrhundert sollen einen neuen Blick auf dieses bekannteste Bildmotiv Ensors eröffnen. Es stellt sich hierbei auch die Frage, ob die Bühnenfiguren in Ensors Bildwelten sich ihrem Ort gemäß verhalten oder nicht, und was Ensor mit potentiellen Abweichungen bezweckt. Inwiefern spiegelt sich hier der Topos der Welt als Bühne und des Menschen als Rollenspieler? Im weiteren Verlauf der

---

<sup>1217</sup> Auch Susan Canning interpretiert Ensor hier als Puppenspieler (Vgl. Canning 2009, S. 38.)

<sup>1218</sup> 1887/90 habe Ensor nach Todts' Angaben die Veränderungen ausgeführt.

<sup>1219</sup> Vgl. Min 2008, S. 28.

<sup>1220</sup> Vgl. Schoonbaert 1993, S. 20ff.

Ausführungen wird die Bühnenhaftigkeit von Ensors Kunst in verschiedenen Gattungen und Ikonographien aufgezeigt. Generell sollen bezüglich der Theaterfiguren und der Bühnenhaftigkeit der Werke seine Strategien im Umgang mit Kunst, Theaterwelt, Literatur und Populärkultur verdeutlicht werden.

„Ensors Marionettentheater“ – diese Headline ist in einem weiten und einem engen Sinn zu verstehen: im weiten Wortsinn meint sie die gattungsübergreifende bühnenartige Kompositionsweise Ensors, im engen ist damit Ensor als Puppenspieler gemeint, der seine Bildfiguren – stets spielerisch – unter Kontrolle hat. *Wörtlich* wird Ensors Marionettentheater erst im nachfolgenden Kapitel behandelt, wobei es sich bei *La Gamme d'Amour* nicht um ein Puppenspiel, sondern eine Ballett-Pantomime handelt, in der Marionetten und Hampelmänner selbst als Handelnde auftreten, deren Rollen wiederum auf der Bühne von Menschen gespielt respektive getanzt werden.

## 6.1 „Puppen“ und „Marionetten“

Aus dem Motivkomplex von Puppen, Hampelmännern, Automaten, Androiden und anderen menschlichen Stellvertreterfiguren mit ihren unterschiedlichen Funktionen und Implikationen sind für die Deutung von Ensors Masken- und allgemeiner Bildfiguren in erster Linie Marionetten – die seine Rolle als Puppenspieler anzeigen – und ihre unbeweglichen Verwandten, die Puppen, von Interesse.<sup>1221</sup> Mit Puppen sind sowohl Kinderspielzeug als auch Atelierzubehör wie anatomische Figuren – Ensor besitzt wohl einen Muskelmann – und Gliederpuppen sowie Modepuppen aus Porzellan gemeint, die eher zur Dekoration als zum Spiel dienen. Ensors Stilleben – von Ingrid Pfeiffer zu Recht als „Theater der Dinge“ bezeichnet –, zeigen verschiedene Puppen.<sup>1222</sup> Die Verbindung von Atelier und Puppentheater wird potenziert in seinem Stilleben *Attribute der Schönen Künste (Attribute des Ateliers)* von 1889 (**Abb. 53**). Eine männliche nackte Anatomiepuppe trägt hier wie der Heilige Christopherus anstatt des Christuskindes eine deformierte Kinderpuppe auf den Schultern. Die Synthese dieser Figuren zu einer Bildhandlung kongruiert mit dem unklaren Realitätsstatus der Masken, die mehr aktive Bildfiguren denn passive an der Wand hängende Masken sind.

Ensor malt eine Vielzahl „vermenschlichter“ Bildfiguren. Das sind seine Masken – wenn er ihnen Körper gibt –, aber auch Nippes-Objekte wie Madonna, Venus oder Porzellanpuppe, und wenn man noch weiter gehen möchte, sind auch seine Nymphen, Liebesgartenfiguren und Tänzerinnen als derlei vermenschlichte Objekte anzusehen, die ihre Ursprünge im Bereich der Populärkultur oder der Kunstgeschichte haben. Für die in einer Reihe im Mittelgrund und in einer lückenhaften Reihe im Vordergrund vorgeführten Bildfiguren der Radierung *Versammlung im Park* von 1891, die das Thema des Liebesgartens aufgreift, entdeckt Albert Croquez in diesem Sinne Dresdner Porzellanfiguren als Vorbilder.<sup>1223</sup>

Die Bedeutungsmöglichkeit der Maskenfigur als „Puppe“ wurde von der Ensor-Forschung bisher zugunsten der Bedeutung „Maske“ vernachlässigt. Durch ihre anthropomorphe Gestalt verweisen Puppen grundsätzlich auf den Menschen als ihr Vor- und Urbild, sie meinen diesen, und treten in ein mehrdeutiges Verhältnis zu ihm ein, da sie einerseits als mortifizierte Menschen,

---

<sup>1221</sup> Vgl. zu diesen Themen u.a. Liselotte Sauer: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und europäischen Romantik*, Bonn 1983, Kat. Ausst. (Hypo-Kulturstiftung München) *Traumwelt der Puppen*, München 1991, Gendolla 1992 und v.a. Kat. Ausst. Düsseldorf 1999.

<sup>1222</sup> Pfeiffer 2005, S. 37.

<sup>1223</sup> Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1999, Nr. 377, S. 237. Vgl. Kat. Ausst. Gent 1987, S. 211 und Tricot 2010a, S. 167. Ähnliche Figuren gibt es Florent Fels zufolge ebenso im Laden der Eltern: „Badende aus Porzellan, Buddelschiffe, Gegenstände aus Perlmutter, Fayencen aus China und Japan, groteske asiatische Figürchen.“ (Florent Fels, zit. nach: Lemaire 2004, S. 141.)

andererseits aber – vor allem in der Bildkunst Ensors – als verlebendigte Objekte angesehen werden können.<sup>1224</sup> Ihr ambivalenter Status zwischen „lebendig/tot und Natur/Artefakt“<sup>1225</sup> nähert sie der Bedeutungsdimension des Freudschen „Unheimlichen“ an.<sup>1226</sup> Diesem Bereich gehören ebenso Ensors Skelette an, besonders wenn er sie mit skurrilen Gewändern und Hüten verkleidet. Bisherige Forschungen beschränken sich auf die Skelette in den Maskenbildern, skelettierte Schädel in Selbstportraits oder die Serie Billard spielender Skelette im Medium der Zeichnung.<sup>1227</sup> Doch der *Totentanz* ist auch eine in den Liebesgärten und Tänzerinnenbildern nachklingende Tradition. Zwar tanzen in den bisher angeführten Liebesgärten keine Skelette, doch schon im Hinblick auf die verkleideten Bildfiguren und Ensors zahlreiche Masken- und Skelettbilder aus dem späten 19. Jahrhundert, die oftmals hochironisch sind, hat die Assoziation Berechtigung. In diese Richtung weisen aber vor allem einige der bisher nicht erforschten Illustrationen für Claude Bernières Gedichtband *Le Visage des Heures* von 1932. Auf Seite einundsechzig (**Abb. 86**) ist ähnlich wie in den halbfigurigen Maskenbildern ein verkleidetes Skelett zu sehen – mit Blumenhut, Kleid und Fächer steht die Skelettdame inmitten von ebenfalls verkleideten Masken. Es handelt sich hier um die Variante einer graphischen Arbeit von 1922 mit dem Titel *Der kokette Tod (Masken)*.<sup>1228</sup> Dieses Motiv hatte Ensor bisher nur in seinen halbfigurigen Maskenbildern des 19. Jahrhunderts angewendet, wie beispielsweise in *Masken öffnen den Tod nach* aus dem Jahr 1888 (**Abb. 75**).<sup>1229</sup> Anna Swinbourne macht an diesem Werk deutlich, wie Ensor als „Theaterregisseur“ die Figuren mithilfe von Requisiten zusammenbastelt und ein „Ensemble“ zusammenstellt, das vor der „Kulisse seines Ateliers“ aufgestellt wird:

„Masks Mocking Death (Masks Confronting Death) ... for example, at first seems to show masqueraders flanking a skeletal being, but closer inspection reveals masks, hats, a skeleton, and bits of drapery cunningly arrayed on a table. Ensor crafted the elements of his imagined dramas – actors, costumes, props, scenery – from these disparate objects, and, like an ingenious theater director, positioned them against the backdrop of his studio. In this way he conflated imagination and reality, in the form of constructed *mise-en-scènes*. A broomstick draped with swatches of fabric and topped by a mask or skull could become an actor; many in the artist's cast of characters were made up of variations on devices like this. Again as in the theater, this cast played comedy and tragedy, and the scenarios they enacted were often laced with absurdity or gruesomeness, blatant in some, veiled in others.“<sup>1230</sup>

Sein Kompositionsprinzip verschleiert Ensor nicht. Das *Mise-en-scène* nutzt er in seinen Maskenbildern als Mittel zur Verschmelzung von Imagination und Realität und tritt somit als Regisseur in Erscheinung.

Im Werk von 1922 sind zusätzlich zum verkleideten Skelett und den verkleideten Masken und grotesken Alten, von denen sich einer die Nase zuhält, Dämpfe und eine sich übergebende Sonne gezeigt – der Tod, so schön er sich auch kostümiert mag, stinkt. Oberhalb der Buchillustration von 1932 finden sich die Gedichtzeilen Bernières', die über Vergänglichkeit reflektieren:

„Que je croyais sans fin, n'ont duré qu'un moment;  
Car depuis que j'apprends la science de vivre,  
Je vois que nos douleurs suivent le même cours,  
Je sais comme tout passé et comme un jour délivre

<sup>1224</sup> Vgl. u.a. Müller-Tamm/Sykora 1999.

<sup>1225</sup> Ebd., S. 80.

<sup>1226</sup> Vgl. dazu Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (1919), in: Gesammelte Werke aus den Jahren 1917 bis 1920, Frankfurt a.M. 1978, S. 237, Sykora 1999 und Kap. 2.4.

<sup>1227</sup> Vgl. u.a. Heusinger von Waldegg 1991, S. 179 und Howe 2007b, S. 60.

<sup>1228</sup> Taevernier 1973, Nr. 138.

<sup>1229</sup> Vgl. auch Kap. 2.4.

<sup>1230</sup> Swinbourne 2009, S. 24.

De tant de maux poignant que l'on croit sans secours.<sup>1231</sup>

Auf Seite vierundsechzig von *Le Visage des Heures* (**Abb. 87**) findet sich eine wild anmutende Komposition aus Skeletten und Menschen, die kämpfen, tanzen oder sich küssen. Das Ganze ist in mit Blumen und Knochen übersäten Dünen angesiedelt. Mal dominiert im Kampf der Lebende, mal das Skelett, und in einer Szene wird gar ein fliehendes Skelett von einem Mann gejagt. Dies zeugt von Ensors humorvollem Umgang mit dem Tod. Indem er solche unbelebten oder dezidiert *toten* Figuren malt und durch Kunst zum „Leben“ erweckt, wird er zu deren Schöpfer. Er hat Macht über sie, und gibt durch die Animierung diese Macht zugleich wieder an die Figuren ab. Ensors Zeitgenosse Maeterlinck sah eine grundlegende Analogie zwischen Mensch und Marionette, da beider Leben von einer äußeren Gewalt kontrolliert werde.<sup>1232</sup> Hampelmann, Puppe und Marionette gelten im 19. Jahrhundert auch als Sinnbilder *männlicher* Unterwerfung. Das Thema wurde im Bereich der Karikatur, aber auch von Rops aufgegriffen.<sup>1233</sup> Viktoria Schmidt-Linsenhoff führt aus, dass das Hampelmann-Motiv aus Bildpostkarten in die Aktfotografie eingeführt wurde, in denen der Hampelmann als Requisit für die Frau fungiert.<sup>1234</sup> Auch Ensors Künstlerfreund Armand Rassenfosse beschäftigt sich mit dem Thema und schickt ihm 1900 unter anderem seine Graphik *Die Frau und der Hampelmann* (auch: *An Pierre Louÿs*) von 1898, die eventuell als Illustration zu Pierre Louÿs' gleichnamigem Buch intendiert war.<sup>1235</sup> Eine Zeichnung Rassenfosses von um 1895 zeigt eine nackte Frau mit Narrenkappe, die sich durch ein Vergrößerungsglas eine nackte weibliche Puppe in ihrer Hand ansieht.<sup>1236</sup> Das Motiv geht wohl auf Rops' Kupfertiefdruck *Die Dame mit dem Hampelmann* von 1874 zurück, auf dem eine gekleidete Dame den Hampelmann in ihrer Hand begutachtet.<sup>1237</sup> In Ensors Werk finden sich wenige Figuren, die sich in diesem Sinne deuten lassen. Werke mit Hampelmännern im Bildtitel oder als Motiv sind die Pseudo-Monotypie *Verneigung der Hampelmänner vor Cydalise* aus dem Jahr 1913, in der sich Ensor Tricot zufolge auf das Gedicht *13. Jahrhundert* von Georges Khnopff bezieht, das ein galantes Fest à la Watteau evoziert.<sup>1238</sup> Im *Liebesgarten* von 1914 (**Abb. 24**) tanzen vor einer fernen Baumkulisse und einem kleinen See rechts davon sieben Hampelmänner mit Hut. Eine ähnliche Formation von tanzenden Hampelmännern in Brautönen malt er in *Die Windmühle von Sans-Souci* (*Die Windmühle der Narrheit*) von 1931 (**Abb. 134**).

In diesem – primär weiblichen Kontext – ist auch der literarische Topos der weiblichen Automate angesiedelt. Die Faszination seines Jahrhunderts für Automaten und Androiden ist Ensor sicher nicht fremd, sei es im Bereich der literarischen Fiktion, seien es real gebaute Klavierspielerinnen, Schreiber und Schachspieler.<sup>1239</sup> Als Beispiel für Automatenfrauen in der Literatur seien E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1815) und Jean-Marie Villiers de l'Isle-Adams Roman *Eva der Zukunft* (1886) genannt, wobei für die Ensor-Interpretation nicht die technischen Aspekte und technologiekritischen Implikationen der Automatenfrauen von Interesse sind. Bei Hoffmann verfällt der Protagonist Nathanael trotz oder gerade wegen seiner Verlobung mit der bodenständigen, „klaren“ Clara in einen Zustand naiv-obsessiver Anbetung der hölzernen Automate Olimpia, deren Künstlichkeit seine Umwelt im Gegensatz zu ihm durchaus bemerkt. Bei Villiers ist Lord Ewald die Artifizialität der Androide Hadaly hingegen

<sup>1231</sup> Claude Bernières: *Le Visage des Heures*, Brüssel 1932, S. 61.

<sup>1232</sup> Vgl. Lesko 1985, S. 113.

<sup>1233</sup> Vgl. Schmidt-Linsenhoff 1987, S. 373.

<sup>1234</sup> Vgl. ebd., S. 385.

<sup>1235</sup> Vgl. James Ensor, Brief an Armand Rassenfosse vom 13.2.1900, in: *Lettres* 1999a, S. 616.

<sup>1236</sup> Abb. in Kat. Ausst. Düsseldorf 1999, Nr. 85, S. 34.

<sup>1237</sup> Abb. ebd., Nr. 87, S. 34.

<sup>1238</sup> Vgl. Tricot 1995, S. 15. Abb. in Kat. Ausst. Brüssel 1990, Nr. 104, S. 231.

<sup>1239</sup> Vgl. Müller-Tamm/Sykora 1999, S. 70 und Söntgen 1999, S. 125.

bekannt und macht einen Teil ihres Reizes für ihn aus. In der misogynen Einstellung von Huysmans' Held Des Esseintes in *Gegen den Strich* sind Frauen gleichförmig und darin Automaten verwandt:

„Die meisten [Frauen] hatten derbe Gesichtszüge, heisere Stimmen, schlaffe Busen und geschminkte Augen, und alle lockten sie, wie Automaten, die gleichzeitig mit demselben Schlüssel aufgezogen wurden, in der gleichen Tonlage mit den gleichen Aufforderungen, gaben mit dem gleichen Lächeln die gleichen verschrobenen Reden, die gleichen wunderlichen Ansichten von sich.“<sup>1240</sup>

In der Interpretation Peter Gendollas sind Automaten als Teile ihres männlichen humanen Gegenparts angelegt, und erst in der Kombination mit dem Automaten nimmt der Mann sich als Einheit wahr.<sup>1241</sup> Gendolla stellt fest, dass es sich bei den „weiblichen“ Automaten nicht um „sublimierte sexuelle Wunschbilder ihrer männlichen Autoren“ handelt, da die Automatenfrauen bei Hoffmann und Villiers beide am Ende zerstört werden – Olympia wird zerrissen, Hadaly gerät auf einem Schiff in Brand und wird im Meer versunken.<sup>1242</sup> Es ist ihre Artifizialität, die Puppe, Marionette und Automate in die Nähe der Interpretation der Frau als Verkörperung eines Konzepts rückt. Müller-Tamm und Sykora beobachten diesen Vorgang bei Oskar Schlemmer:

„Indem die Puppe auf das Naturvorbild des Menschen anspielt, treibt sie für Schlemmer ein Bewusstsein für ihre ausgeprägte Künstlichkeit hervor. Ihre ‚gefährliche Nähe‘ zur menschlichen Gestalt wird damit zum Garanten für die angestrebte Künstlichkeit von Kunst. Jene Qualität, die im 19. Jahrhundert allzu oft als Argument für die ästhetische Abwertung der Puppe eingesetzt wurde, wird bei Schlemmer damit zum zentralen Argument für ihre Aufwertung.“<sup>1243</sup>

Die Nymphe in der Interpretation als vermenschlichte Puppe funktioniert analog: sie ist dem menschlichen Körper, in diesem Fall dem nackten Frauenkörper, *ähnlich*, wird aber durch gewisse körperliche Aspekte davon entfernt, wie in Kap. 9.1 ausgeführt werden wird. Die Künstlichkeit der Bildfigur wird zum Synonym für Kunst.

Die Komponente des Erotischen, die Puppen und weiblichen Automaten zu Eigen ist, findet sich weder bei Ensors Maskenfiguren als Puppen und Marionetten noch bei seinen Nymphen und Tänzerinnen in ihrer Interpretation als Puppen. Puppen in Ensors Werken sind nicht sexuell konnotiert, wie es im Gegensatz dazu beispielsweise in Erich Heckels Gemälde *Fränzi mit Puppe* von 1910 der Fall ist, auf dem das nackte Mädchen in lasziver Haltung auf dem Sofa liegt und eine bekleidete Puppe auf dem Schoß hält. Beide blicken den Betrachter an, was zugleich anzieht und provoziert.

## 6.2 Tänzerinnen

Erotik steht auch in den Tänzerinnen-Kompositionen nicht im Vordergrund, einem wichtigen Bildtypus nach 1900, bei dem meist Ballerinas, Tänzer und Tänzerinnen von einem Vorhang, Bogen oder Laubwerk gerahmt Volkstänze und Ballett aufführen. Da mitunter Parks den Theaterszenen als Kulisse dienen, sich unterschiedliche Figurentypen im Bild vermischen und

---

<sup>1240</sup> Huysmans 1884, S. 206.

<sup>1241</sup> Vgl. Gendolla 1992, S. 203ff. „Die Frau sieht nicht, sondern wird gesehen, und mit der Kunstfrau sieht der Mann in ihr nur noch sich selbst.“ (Ebd., S. 205.)

<sup>1242</sup> Vgl. ebd., S. 194f.

<sup>1243</sup> Müller-Tamm/Sykora 1999, S. 74f. Dass Puppen, Marionetten und ähnliche Figuren in der ästhetischen Theorie des 19. Jahrhunderts negativ bewertet wurden, weist Türr nach: Katharina Türr: *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz 1994, S. 95-142.

eine heitere, poetische Stimmung oft bildbestimmend ist, ist dieser Bildtypus in einem weiten Sinne den Liebesgärten unterzuordnen.<sup>1244</sup>

Das bekannteste – und früheste – Tänzerinnenbild Ensors ist *Die Ballerinas (Der Tanz)* von 1896 (**Abb. 92**).<sup>1245</sup> Die Szene spielt sich nicht auf einer Bühne, sondern im Wald, in der Kulisse der Liebesgärten, ab. Diese Verortung wirkt deplatziert. Allenfalls klären Assoziationen an den Ausschnitt eines Bühnenbildes die Unstimmigkeit. Weitere ins Bild gesetzte Spannungen sind die Kombination aus Pierrot und den tanzenden Ballerinas, die nicht aus derselben Bühnenwelt stammen, und Pierrots anatomisch unkorrekt positionierte Hand. Diese inszenierten Brüche lassen den Betrachter daran zweifeln, dass es sich hier um die Wiedergabe einer Tanzaufführung handelt.

Ein weiteres Bildbeispiel zeigt, wie Ensors Masken in diese vornehmlich heitere Bildwelt aus Mischwesen eindringen und der Bildbedeutung eine Wendung ins Ironische geben. Die beiden *Rosa Tänzerinnen* von 1918 (**Abb. 34**) werden von zum Teil hämisch grinsenden Masken beobachtet, die sich im Dickicht der Bäume und am Bildrand verstecken. Vor den Tänzerinnen in Reifröcken läuft ein grotesker blauer Hund mit rotem Kopf und spinnenartigen Gliedmaßen. Hinter ihnen sitzt paschaartig ein beliebter Mann, der die Damen verzückt beobachtet. Durch ihre Fächer und die etwas schlitzhaft geformten Augen muten die drei Protagonisten asiatisch an. Indem die Masken diese Szene von außen beobachten, treffen in dem Bild zwei Realitäten aufeinander, wobei in diesem Fall nicht der Mensch der Zuschauer ist, sondern die Masken erstaunt und belustigt das verlogene Treiben der Menschen betrachten. Ensor betont in den *Rosa Tänzerinnen* die Scheinheiligkeit der Varietés und des menschlichen Theaters im Allgemeinen. Dass die Welt des Balletts mit der Zeit Einzug in Ensors Liebesgärten hält und sich mit der Welt der Commedia dell'Arte vermischt, zeigt ebenso *Die Ballettkönigin* von 1930 (**Abb. 30**). Bestandteil der Liebesgartenikonographie ist die Verkleidung der Bildfiguren in stellenweise inadäquaten Gewändern – so auch hier. Auf einer grünen Wiese vor blauem Himmel, von Baumkronen gerahmt, hält eine Ballerina im Tutu einen großen Blumenkranz über ihren Kopf.<sup>1246</sup> Hinter der Hauptfigur knien zwei ihr huldigende Komödienfiguren. Je zwei weitere Ballerinas und männliche Kostümfiguren tanzen im Bildvordergrund. Ein männlicher Tänzer in blauen Strumpfhosen mit grotesk-verzerrten Gesichtszügen, der auf eine Blume am rechten Bildrand zeigt, trägt ein Damenkleid, aufwendigen Kopfschmuck und rosafarbene Blüten auf den Schuhen. Die barbusige Ballerina neben ihm hält, ebenso wie die Komödienfigur am linken Bildrand, einen geringelten Zauberstab in der Hand. Es ist eine heitere Szene in einer hellen, sanften Farbgebung in Pastelltönen. Ensor mischt die Figuren der Commedia dell'Arte und Kostümfiguren à la Watteau mit Ballerinas und eigenen Phantasiefiguren und inszeniert auf diese Weise ein individuell-groteskes Verkleidungsspiel. Wesentlich bei der Interpretation dieser Liebesgärten, bei denen die Bildfiguren klar zu erkennen sind, und nicht eine homogene Gruppe bilden, ist die Humorform der Travestie, für die sich auch schon die höfische Rokokogesellschaft interessierte. Der Grund für übertriebene Verkleidungen war Niedermeier zufolge der Wunsch nach Aufhebung von Geschlechter- und Altersgrenzen.<sup>1247</sup> Die Vorliebe der Verkleidung spiegelt sich nicht zuletzt in Watteaus Pariser Kythera-Bild (**Abb. 11**) wider, auf dem die Figuren als Pilger *kostümiert* sind, was wiederum von der realen höfischen Gesellschaft adaptiert wurde.

---

<sup>1244</sup> Vgl. auch Kap. 3.4.

<sup>1245</sup> Das Bild existiert noch in einer zweiten Fassung von 1908, deren Aufenthaltsort unbekannt ist (XT 433). Vgl. Kap. 3.4 und 6.2.

<sup>1246</sup> Das Tutu, das klassische Ballettkostüm ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, lässt die Beine der Tänzerinnen frei, was zu mehr Bewegungsfreiheit führt, aber als anzüglich gilt.

<sup>1247</sup> Vgl. Niedermeier 1995, S. 136.



Travestie ist in Ensors Œuvre in einem engen Sinne als Verkleidungsspiel und als Darstellung von Männern in Frauenkleidung sowie in einem weiteren Sinne als überzogene Darbietung bis hin zur Satire zu verstehen, die gesellschaftliche Konventionen und vielleicht sogar Geschlechterrollen in Frage stellt. Die überspitzte Huldigungsszene in der *Ballettkönigin*, die süßlichen Farben der Verkleidungen und der Gesamtkomposition sowie die Travestie der entstellten Figur verkehren die „Tanzszene“ ins Lächerlich-Groteske. Die Ballerina hat also grundsätzlich ein ähnlich subversives Potential wie Ensors Masken der mittleren Schaffensphase. Die in den Tänzerinnenbildern mehr oder weniger ausgeprägte Bühnenhaftigkeit in der Komposition gipfelt in den fünf Varianten des *Kleinen Theaters*, die zwischen 1911 und 1917 entstehen.<sup>1248</sup> Eine kleine Ballerina hat hier ihren Auftritt auf einer Bühne. Die erste Variante von 1911 (**Abb. 33**) ist in den Hauptfarben Rosa und Blau gehalten. Auf der rechten Bildseite wird die rosafarbene Bühne von einem dunkelblauen Baum gerahmt. Zwei komische Figuren, von denen eine ein Streichinstrument in der Hand hält, gehen gebeugt in Richtung linkem Bildrand. Die Zuschauer im Bildvordergrund sind dem Bühnenrand vorgeblendet. Drei Figuren aus dieser Gruppe, die proportional größer als die anderen sind, ragen weit über den Rand hinaus. Eine elegante junge Dame mit Federhut ist die einzige im Publikum, die der kleinen Ballerina ihre Aufmerksamkeit schenkt, die anderen beäugen sich gegenseitig und eine Dame blickt leicht verträumt in Richtung des Betrachters. Ensor kritisiert hier ein Theaterpublikum, das nicht der Inszenierung, also der Kunst wegen, ins Theater geht, sondern allenfalls, um unterhalten, und primär, um *gesehen* zu werden. Am rechten Bühnenrand sitzt eine weitere Ballerina in entspannter Position, wohingegen die kleine Ballerina auf der Bühne, die eine Blume auf dem Kopf trägt, einen nervösen Eindruck macht. Sie wirkt verloren, wie in eine unbekannte oder unerwartete Situation geworfen. Die Desorientierung der Ballerina auf der Bühne untergräbt die Erwartungshaltung des Kunstpublikums – durch das Motiv des Theaterpublikums. Es handelt sich hier weder um eine Ballettprobe, noch um die Aufführung oder das Ende der Aufführung und die Figuren im Publikum sind zu unterschiedlich in Kleidung und Erscheinung, als dass sie eine homogene Zuschauergruppe bildeten. Dies und die extravaganter Kostüme der Zuschauer heben die Grenze zwischen Publikum und Schauspielern und Tänzern auf. Fiktion (Bühnenspiel) und Realität (Zuschauer) werden auch hier nicht klar voneinander getrennt.

Eine Unterkategorie des Tänzerinnenbildes ist das Gänseblümchenbild, von dem zwei Varianten existieren.<sup>1249</sup> Die erste Variante von 1936 nennt Ensor *Ballerinas in Gänseblümchen verwandelt*, wohingegen er 1940 den allgemeineren Titel *Ballerinas in Blumen verwandelt* (**Abb. 93**) wählt.<sup>1250</sup> Im ersten Werk laufen um die vierzig, im zweiten um die dreißig stilisierte und dadurch sehr ähnliche Mädchen mit gelbem Haar, engem Ballett-Oberteil und Tutu aus Gänseblümchenblättern auf den unteren Bildrand zu. Das Geschehen ist in Aufsicht wiedergegeben. Auffällig ist die scheinbar endlose Wiederholung *einer* Mädchengestalt. Das Motiv der Verwandlung von Mädchen in Blume, die vor allem durch den Titel evoziert wird, erinnert an J.J. Grandvilles *Verwandlungen des Schlafs* von 1844, das mit der Verwandlung von Vogel über Köcher und Pfeile, Spindel, Blumenvase, schließlich Blume mit Gesicht und darauffolgend bis zu Mädchen mit Blume in der Hand auf surreale Bildstrategien vorausweist, sowie dessen *Offenbarung des Balletts* aus demselben

<sup>1248</sup> XT 458, XT 473, XT 486-488.

<sup>1249</sup> Die Idee zum Mädchen, das sich in ein Gänseblümchen verwandelt, übernimmt Ensor möglicherweise von der Arts-and-Crafts-Bewegung. Die Schablone eines Mädchens, das mit einem Gänseblümchen verschmilzt – „Daisygirl“ –, findet sich in: Charlotte Kelley: *The Arts and Crafts Sourcebook*, London 2001, S. 33. Alle Schablonen stammen von The Stencil Library Stockfield, die keine Auskünfte über die Herkunft der Schablone gab.

<sup>1250</sup> XT 692, XT 843.

Jahr, das thematisch auf der zweiten Ebene mit Ensors Werken kongruiert.<sup>1251</sup> Kompositorisch und im weitesten Sinne inhaltlich vergleichbar ist ebenso Dorés Karikatur *Ratten der Oper* (**Abb. 94**), die zugleich verdeutlicht, dass der Bewegungsstrom in den Gänseblümchenbildern – wenn auch koordinierter – gewöhnlich in Ballettchoreographien auf der Bühne zu finden ist.<sup>1252</sup> Neben der Komposition ist eine weitere Gemeinsamkeit zu Doré die Entindividualisierung der Tänzerinnen – wie in einer unendlichen Wiederholung wirkt jede wie die andere. Ähnlich angelegt ist Chérets hochformatige Lithographie *Der Tanz* von 1891 (**Abb. 95**), auf der um die acht Tänzerinnen vertikal eine lange Reihe bilden. Die vordere Tänzerin ist noch farbig ausgearbeitet, die zweite schon verdunkelt dargestellt und die weiteren Tänzerinnen sind nur noch in Sepia-Technik in ihren Umrissen zu erkennen. Eine vergleichbare Formation, hier jedoch in großzügigem S-Bogen, findet sich auch auf Alexandre Charpentiers Bronzerelief *Phantasie auf einem Violinrücken* von 1892.<sup>1253</sup> Wie ungewöhnlich Ensors Kombination aus Ballerinas mit Blumen in einem Gartenambiente ist, zeigen nicht nur die künstlerischen Vergleichsbeispiele aus dem thematischen Bereich des Theaters, sondern auch das Werk *Gänseblümchen* des belgischen Malers Emile Claus von 1897, das im Bildvordergrund eine Wiese aus Gänseblümchen und im Hintergrund eine Familie zeigt, die im Garten hinter dem Haus Wäsche aufhängt.<sup>1254</sup>

Ensors Tänzerinnen sind Symbolfiguren. Sie symbolisieren Theater und Schein, und ermöglichen die Interpretation des Menschen als Marionette. Nicht zuletzt reflektieren sie über die Rolle der arbeitenden, aber nicht selbstbestimmten Frau in der Gesellschaft. Ähnlich wie die grotesken Masken fungieren diese zarten Mädchenfiguren als Bedeutungsträger komplexer Phänomene wie Verstellung, Scheinheiligkeit, Subversion, Monotonie und Künstlichkeit.

Gerade die Tänzerin, eine Bühnenfigur per se, versetzt Ensor in untypische Situationen und an untypische Orte. Ensors Tänzerinnen wirken oft deplatziert, wie Tanzpuppen, die von ihrer Spieluhr genommen und in ein fremdes Ambiente versetzt wurden. Eines davon ist das Stilleben. Dass die kleinen Tänzerinnen in ihrer Bedeutungsdimension als lebendige Puppen von Ensor genutzt wurden, die „tote“ Gattung des Stillebens aufzumischen, zeigt das Gemälde *Die kleinen Schube* (auch: *Tänzerinnen mit Pantoffeln*) von 1936 (**Abb. 35**). Auf einem Tisch mit Tischdecke sind mehrere bunte Ballettschuhe und ein vielleicht chinesischer Pantoffel zu sehen, die von zwei als Blumenvasen verwendeten Trinkgläsern gerahmt werden.<sup>1255</sup> Oberhalb der Ballettschuhe, proportional wesentlich kleiner als diese, schwebt eine Ballerina scheinbar im Raum, wobei sie mit der Fußspitze einen der Schuhe antippt. Ebenfalls im Hintergrund – als Tapetenmotiv, an der

<sup>1251</sup> Abb. in Heraeus 1998, Nr. 16 und Nr. 42. Grandville schuf mehrere vergleichbare Werke, die die Metamorphosen im Traum verbildlichen, z.B. *Verwandlungen der Nacht*, *Folgen analoger Formen* und *Traum von einem Bär*, alle von um 1847 (Abb. ebd., Nr. 38-40). Vgl. auch ebd., S. 28-31 und 104-107.

<sup>1252</sup> Schmaußer beschreibt Dorés Radierung: „Auf einem durch Lampen vom Zuschauerbereich hin abgegrenzten Bühnenraum befinden sich zwanzig junge Balletteusen, die auf Spitzenschuhen dicht hintereinander in einer Reihe stehen. Trotz ihrer durchweg angespannten und gedrillten Körperhaltung deuten ihre vor den Unterleibern verschränkten Hände und die damit einhergehende etwas unbeholfene Gestik auf eine gewisse kokette Schamhaftigkeit hin.“ (Schmaußer 1991, S. 191.) Die Autorin stellt fest, dass sich der Titel der Karikatur nicht nur auf die allgemein als „Ballett-Ratten“ bekannten Gruppentänzerinnen des Pariser Opernballetts bezieht, sondern auch auf die drei Männer, „die von der tieferliegenden Loge aus wie die Ratten im Loch gewissermaßen als schaulustige Allesfresser zusehen.“ (Ebd., S. 192.) Grundsätzlich waren Theater und Bordell im 19. Jahrhundert eng verwoben. Baudelaire schreibt 1863: „Die Betrachtungen bezüglich der Courtesane lassen sich bis zu einem Grade auch auf die Schauspielerin anwenden; denn auch sie ist ein künstlich zugerichtetes Geschöpf, ein Gegenstand der öffentlichen Vergnügung.“ (Baudelaire 1863, S. 43.) In *Nana*, das Zola 1878-80 verfasste, wird auf den ersten Seiten das Theater mit einem Bordell verglichen und die Schauspielerinnen mit Huren. (Vgl. Weißer 2000, S. 187.)

<sup>1253</sup> Abb. in Weißer 2000, Nr. 59, S. 338. Bronzerelief, 37 x 21 cm.

<sup>1254</sup> Abb. in Kat. Ausst. Boston 2007, Nr. 2, S. 182. Öl auf Leinwand, 50,5 x 73,5 cm, Simon Collection. Howe hält über diese Kombination fest: „Nature and rural life are idealized as counterpoints to the chaos of modernism and urbanism.“ (Howe 2007b, S. 30.)

<sup>1255</sup> Vgl. zu diesem Thema auch das Leinwandgemälde *Das Ideal* von 1925 (XT 533).

Wand hängend oder als im Raum schwebend zu interpretieren – begleiten die Ballerina einige Masken- und Monsterfiguren sowie auf der linken Seite der Kopf eines Schweins, das an einer der Blumen in der Vase schnuppert, sowie ebenfalls vom linken Bildrand kommend ein nacktes vereinzelt Tänzerinnenbein. Ebenso wie das Schwein stecken auf der rechten Bildseite drei freundlich-komische Monster ihre langen Nasen in die Blumen. Diese Form der Interaktion zwischen verschiedenen Raum- und Realitätssituationen wurde bereits in Kap. 4.7 analysiert. Die alternativen Bildtitel fokussieren einmal auf das Stilleben, einmal auf die Ballerina in Kombination mit dem Stilleben. Die Tänzerin ist hier zwar von der Bühne ins Stilleben transferiert, bestimmt jedoch durch die Kombination mit der Ansammlung von Ballettschuhen auf dem Tisch das Thema des Werks.

Ensor macht die von der unbelebten Tanzpuppe zur lebendigen Ballerina verwandelten Figuren zum Teil seiner Stilleben, er verwandelt die Ballerinas im Liebesgartenambiente in Blumen und er siedelt sie auf der Bühne an. Seine Ballerinas bewegen sich zwischen den Welten. Erneut wird hier die iterative und gattungsübergreifende Struktur des Spätwerks deutlich, die Ensor subtil inszeniert.

### 6.3 Bühne

Die Tänzerinnen im Liebesgarten, auf der Bühne und im Stilleben gehen freilich nicht nur auf Tanzpuppen, sondern ebenso wie andere Bühnenfiguren und bühnenartige Kompositionstechniken auch auf eigene Anschauung zurück. Ein für die Interpretation seiner Bildmotive zentraler Aspekt in Ensors Biographie ist seine Teilnahme am kulturellen Leben, die während der Akademiezeit beginnt. Ab 1880 erlebte Belgien einen geistigen Aufschwung, und Brüssel kann sich fortan als Kunstkapitale mit Paris messen, wofür die liberale Atmosphäre unter der Regierung der ersten belgischen Könige die Voraussetzungen schafft.<sup>1256</sup> Hatte die belgische Hauptstadt 1830 einhundertvierzigtausend Einwohner, sind es 1900 schon viermal so viele.<sup>1257</sup> Ab den 1860er Jahren gingen von Léopold II. in Zusammenarbeit mit seinem Kriminalkommissar und den Brüsseler Bürgermeistern Charles de Brouckère und Jules Anspach infrastrukturelle Veränderungen aus, die Wohnsituation und Verkehrsanbindung verbesserten.<sup>1258</sup> Mit großer Sicherheit nimmt Ensor an kulturellen und folkloristischen Veranstaltungen in der belgischen Hauptstadt teil. August Vermeyleen schildert in einem Brief an Emmanuel de Bom vom 31. Februar 1892 einen Abend mit Ensor beim Brüsseler Karneval:

„Bin mit Ensor aus gewesen [...]! Wir waren alle wie verrückt, nicht ganz richtig im Kopf! [...] Nur so viel: In dieser Nacht – an diesem Morgen – zogen wir mit einem lebenden Schwein umher ... Wir hatten es bei einer Tombola gewonnen!! Oh heiliger Antonius!“<sup>1259</sup>

Susan Canning führt ein mit Zirkus- und Theaterfiguren gefülltes Skizzenbuch aus dem Besitz Mariette Rousseaus als Beleg dafür an, dass Ensor in Brüssel regelmäßig Theatervorstellungen

---

<sup>1256</sup> Vgl. Metken 1972, S. 14. Das Brüssel des Architekten Victor Horta, des Schriftstellers Émile Verhaeren und des Kunstkritikers Octave Maus rivalisiert an der Jahrhundertwende mit Paris um den Status als Dreh- und Angelpunkt der internationalen Avantgarde. Außerdem ist der zunehmende kulturelle Austausch mit England, Deutschland und Österreich-Ungarn für die belgische Kunst von Bedeutung. (Vgl. Duchesne 2007, S. 229.) Belgien dient auch französischen Künstlern und Schriftstellern – darunter Baudelaire, Hugo und Courbet – als Zufluchtsort. (Vgl. Pfeiffer 2005, S. 38.)

<sup>1257</sup> Vgl. Block 1997, S. 2.

<sup>1258</sup> Vgl. Canning 1997, S. 42.

<sup>1259</sup> Lettres 1999a, S. 823ff., zit. nach: Tricot 2009, S. 93. In einem Folgebrief erzählt Vermeyleen die Geschichte mit dem Schwein zu Ende, die in einem Handgelange mit einem Metzger endet, von dem Ensor eine Armverletzung davonträgt; der Metzger landet im Krankenhaus.

besucht.<sup>1260</sup> Der bühnenartige Aufbau vieler seiner Bilder legt nahe, dass er seinen Blick an Theater-, Zirkus- und Varietéaufführungen schult.<sup>1261</sup> Tricot gibt an, dass Ensor 1892 in Brüssel mit befreundeten Künstlern und Schriftstellern die Kabarets Saint-Pierre und Château d'or besucht.<sup>1262</sup> Überliefert ist zudem der Besuch einer Aufführung von Wagners *Walküre* gemeinsam mit Théo Hannon im Januar 1883.<sup>1263</sup> Auch das Puppentheater ist Ensor nicht fremd. Canning nimmt an, dass er aus Ostende Guignols kennt – den komischen Held des französischen Puppenspiels, dessen deutsches Äquivalent der Kasper ist –, und in Brüssel das berühmte Toone Marionettentheater besucht. An Puppentheatern, die ab den 1880ern besonders in der Arbeiterklasse beliebt sind, dürften Ensor besonders der derbe Humor und Wortwitz gefallen, auch wenn Niederländisch nicht seine Muttersprache ist.<sup>1264</sup> Die Popularität des flämischen Marionettenschauspiels, das in Belgien auf eine lange, wahrscheinlich bis ins Mittelalter reichende Tradition zurückblickt, ist nicht zu unterschätzen. Aus einem auf 1700 datierten Dokument geht hervor, dass der Direktor des Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel die Exklusivrechte an Theaterdarbietungen erwarb, was die Einschränkung anderer Theater auf Puppenspiele nach sich zog.<sup>1265</sup> Schon Ende des 19. Jahrhunderts gab es eine Publikation über die Brüsseler Marionettentheater: Paul des Glines' *Histoire des marionettes bruxelloises* von 1897. Glines beobachtet einen speziellen Brüsseler Aufführungsstil in den zu jenem Zeitpunkt zwanzig Puppentheatern, der vor allem auf die Aufführungspraxis des noch heute existierenden berühmten Toone Marionettentheater zurückging, das zwischen 1835 und 1880 in den Marollen unter dem Puppenspieler Toone I. aktiv war.<sup>1266</sup> Antoinette Botsford rechnet aus, dass im Jahr 1892 an normalen Tagen etwa 1760 Zuschauer eine Marionettenaufführung in Brüssel sahen.<sup>1267</sup> Die Hauptfiguren des traditionellen Marionettentheaters erinnern in ihren Namen mit Ausnahme des Harlekin trotz Ähnlichkeit der Charaktere nicht mehr an die Commedia dell'Arte.<sup>1268</sup> Die begleitende Musik kam aus dem Bereich der Folklore und die Akteure arbeiteten ohne Skript, sodass keine Verschriftlichungen existieren.<sup>1269</sup> Die Sprache war Niederländisch beziehungsweise der lokale Dialekt, wobei George Hembrauf als Toone Locrel seine Werbeanzeigen in französischer Sprache verfasste und mit der Übertragung von Theaterstücken ins Puppentheater in den 1880er Jahren eine Diversifizierung seines Publikums anstrebte.<sup>1270</sup> Das Marionettentheater zog Ensors Zeitgenossen in seinen Bann. Die Schriftsteller Edmond Picard,

---

<sup>1260</sup> „Drawings of clowns, burlesque performers, and caricatures of African dancers animate a sketchbook owned by Ensor's friend Mariette Rousseau, and numerous sketches of stage sets, costumes, and actors allude to regular attendance at theater performances – including no doubt the topical plays and revues for cabaret theater written by Ensor's friend Théo Hannon and presented at such popular venues as the Alcazar and Alhambra.“ (Canning 2009, S. 36.)

<sup>1261</sup> Vgl. auch Hostyn 2008, S. 77. Zur Kunstform des Varieté vgl. auch Ernst Günther: *Geschichte des Varietés*, Berlin 1978, Balk 1998 und Weißer 2000.

<sup>1262</sup> Vgl. Tricot 2009, S. 92.

<sup>1263</sup> Vgl. Min 2008, S. 63.

<sup>1264</sup> „By the 1880s puppet shows had become a popular form of entertainment, especially among the working classes. Filled up with puns and wordplay, these improvisational plays mixed historical or religious narratives with contemporary references, much to the delight of their (often mostly illiterate) audiences. Ensor would certainly have been drawn to these plays, with their base scatological humor, hearty and subversive patter delivered in dialect and slang, and potential for political and social satire that frequently made fun of middle-class pretentiousness.“ (Canning 2009, S. 37.) Auch Timothy Hyman gibt an, Ensor habe die flämischen Marionettentheater besucht. (Vgl. Hyman 1997, S. 76.) Vgl. zum belgischen Marionettentheater Botsford 1981 und Gross 2001.

<sup>1265</sup> Vgl. Botsford 1981, S. 18.

<sup>1266</sup> Vgl. ebd., S. 26f.

<sup>1267</sup> Vgl. ebd., S. 81.

<sup>1268</sup> Zu den Charakteren vgl. ebd., S. 110-119.

<sup>1269</sup> Vgl. ebd., S. 143.

<sup>1270</sup> Vgl. ebd., S. 34.

Charles van Lerberghe und Maurice Maeterlinck verfassten Dramen für Marionetten.<sup>1271</sup> Letzterer sieht deutliche Vorteile für den Bereich des Literarischen, wenn das Stück nicht von Schauspielern aufgeführt werde: „I sincerely believed and I still believe that the poetic dies when living beings are put into it.“<sup>1272</sup> Seit den späten 1880er Jahren war das belgische Puppentheater, so Canning, mit der Idee einer nationalen Seele verknüpft worden.<sup>1273</sup> Außerdem faszinierte die Autoren die Hybridform dieses Theaters, das durch die Puppen über einen bloßen Naturalismus hinausging und sich zu einer „more universal and symbolic representation of ideas“ entwickelte.<sup>1274</sup>

Ensors Kunst weist unabhängig von den jeweiligen Bildfiguren in verschiedenen Gattungen bühnenhafte Züge auf, was für das späte 19. Jahrhundert durchaus nicht ungewöhnlich ist. In der Moderne sind Inszenierungen nicht nur in der Malerei und auf der Bühne allgegenwärtig. Der Bürger will das Spektakel, und dieser Wille spiegelt sich Vanessa Schwartz zufolge in den „Spectacular Realities“, so der Titel ihrer Monographie über die Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts, die sich bei weitem nicht auf die bildenden Künste beschränkt. Auch Dioramen und Installationen in Wachsmuseen präsentieren ihre Szenen theaterhaft. Ein Beispiel ist das im Juni 1882 eröffnete und stark frequentierte Pariser Wachsmuseum Musée Grévin. Die älteste dort noch heute präsentierte Installation zeigt die Ermordung Jean-Paul Marats, die anlässlich der Hundertjahrfeier der Französischen Revolution 1889 geschaffen wurde. Die drei Figuren – Marat, seine Mörderin Charlotte Corday und Marats Ehefrau – sind vor einer kargen Wand ähnlich Davids Gemälde von 1793 dramatisch inszeniert und beleuchtet. Schwartz weist nach, dass Panoramen und Dioramen von der Forschung bisher hauptsächlich als Vorläufer des Films betrachtet wurden, und weniger als zeitgenössische Phänomene. In Paris wurde 1872 das erste Panorama eröffnet, 1882 waren es bereits elf und 1889 siebzehn Panoramen.<sup>1275</sup> Geschichte wurde in diesem Medium in einfacher und unterhaltender Weise für die Masse aufbereitet. Die Anziehungskraft des Prinzips „Infotainment“ war dem 19. Jahrhundert bekannt – Panoramen, Dioramen und Wachsfigurenkabinette dienten sowohl zu Bildungszwecken als auch zur Unterhaltung.<sup>1276</sup> Canning stellte bisher als Einzige fest, dass Ensors bühnenartige Kompositionen Assoziationen an Wachsnachstellungen vergangener und aktueller Geschehnisse, Panoramen und Dioramen aus Messen, Ausstellungen und naturhistorischen Museen – wie demjenigen im Parc Léopold, das heute keine Dioramen aus dem 19. Jahrhundert mehr zeigt – wecken.<sup>1277</sup> Sie beschreibt, wie Ensor dem Betrachter gegenüber die Rolle des Regisseurs einnimmt:

„In a similar fashion [wie Dioramen, Panoramen, Wachsinszenierungen, d. Verf.], Ensor’s staged compositions authenticated the spectator’s perspective, providing what seemed like an intimate view into what was in fact arranged artifice. Divesting realism of its mimetic, descriptive edge and constructing instead a personal scenario out of stilllife materials, skulls, and masks, and making

---

<sup>1271</sup> Vgl. zu avantgardistischen Puppenspielen Gross 2001, S. 142. Zu Dramen für das Marionettentheater allg. vgl. Annie Gilles: *Images de la marionette dans la littérature. Textes écrits ou traduits en français de Cervantes a nos jours*, Nancy 1993, zu Maeterlinck und Jarry ebd. S. 141-152. McPharlin trägt zahlreiche Dramen für Marionetten zusammen: Paul McPharlin: *A Repertory of marionette plays*, New York 1929. Maeterlinck veröffentlichte 1894 *Alladine et Palomides, Intérieur, et La Mort de Tintagiles, trois petits drames pour marionettes* und auch frühere Stücke, zum Beispiel sein erstes Drama *Prinzessin Maleine*, waren für die Aufführung mit Marionetten intendiert. Auch die Nabis experimentierten in den 1890er Jahren mit dem Marionettentheater und führten – neben der Gestaltung von Bühnenbildern und Figuren – Maeterlincks und Jarrys Stücke auf. Rapetti spricht diesen Experimenten eine hohe Bedeutung zu: „It was an integral part of their exploration of the relationship between tangible reality and various fictional forms that an artwork might adopt.“ (Rapetti 2005, S. 83.)

<sup>1272</sup> Maurice Maeterlinck, zit. nach: McPharlin 1929, S. 185f.

<sup>1273</sup> Vgl. Canning 2009, Anm. 36, S. 43.

<sup>1274</sup> Ebd., S. 37.

<sup>1275</sup> Vgl. Schwartz 1999, S. 149f.

<sup>1276</sup> Vgl. ebd., S. 153 und Canning 2009, S. 37.

<sup>1277</sup> Vgl. ebd. und Canning 2014, u.a. Anm. 22, o.S.

use of mordant humor and grotesque or absurd exaggeration, Ensor invests this simulated world with personal, expressive, and symbolic meaning even as he comments on social issues and contemporary life.<sup>1278</sup>

Der Topos der Welt als Theater existiert nicht erst seit der Moderne. Die Grenzen zwischen Schein und Sein verschwammen vor allem in der barocken Kunst und Festkultur. Der Adel feierte das Leben als Theater. Am bekanntesten ist in diesem Zusammenhang ein Zitat Shakespeares aus *As you like it* (1623): „All the world’s a stage, and all the men and women merely players.“<sup>1279</sup>

Wenn die Kunst Ensors als Mikrokosmos im Makrokosmos für die Welt gilt und die Welt als Bühne, dann ist Ensor der Regisseur (seiner Kunst). Diese Rolle wird ihm auch von Franz Hellens zugeschrieben: „Car Ensor, artiste complète, était musicien autant que peintre et poète. J’ajouterais acteur et metteur en scène, tirant les ficelles des ses marionnettes vivantes.“<sup>1280</sup> In Bezug auf die Bühnenhaftigkeit seiner Kompositionen beobachtet Heusinger von Waldegg richtig, dass sich die Raumverhältnisse in Ensors Kunst im Übergang von der frühen zur mittleren Schaffensphase grundlegend ändern:

„Die verschachtelten, perspektivisch dynamisierten Räume der bürgerlichen Salons weichen dem bildparallel geführten, bühnenhaften Raumausschnitt mit der Tendenz zu symmetrischer Aufteilung. Das aber ist diejenige Raumform, in der wenig später Masken und Skelette [...] ihren Auftritt haben werden.“<sup>1281</sup>

Die räumliche Situation entspricht besonders in den Masken- und Skelettbildern, aber auch vielen Stilleben, oftmals einer Rahmen- oder Guckkastenbühne, die die Bühne ausschnittartig gerahmt dem gegenüberliegenden Zuschauerraum öffnet. Als Beispiel für eine derartige „Bild-Bühne“ sei das Gemälde *Medikamente in Aktion* von 1937 (**Abb. 131**) angeführt. Ein bildparalleles schmales Brett dient den Figuren und Objekten als Bühne. Es sind nicht die titelgebenden aneinandergereihten Medikamente, die hier in Aktion treten. Diese sind die Requisiten oder stillen Gegenspieler der sie bespielenden Bildfiguren, die sich unter anderem aus Nymphen, aber auch einem Skelett mit dem Unterkörper einer Nymphe, einer mutierten Nymphe mit Fisch- oder Vogelextremitäten und einer schweinsköpfigen mit Pfeilen oder Nägeln durchbohrten Figur zusammensetzen. Dies und die Anwesenheit weiterer Skelett-Figuren, eines Arztes und medizinischer Instrumente lassen eine Interpretation des „Stillebens“ als Komödie über die „Verdienste“ der zeitgenössischen Medizin und Pharmazie zu.

Ensors Bildräume, seien es Interieurs, Stilleben oder Maskenbilder, sind nie beiläufig, sondern bewusst gewählte Kulissen für eine entsprechende „Handlung“. So kann auch der „Raum“ Liebesgarten als Bühne interpretiert werden – dies aufgrund der Figurentypen, der Komposition, des Schauplatzes Garten und nicht zuletzt der Nähe zu Watteau, dessen Kunst ebenfalls wesentlich bühnenhaft ist.<sup>1282</sup> Bei Ensor werden die Szenen jedoch in noch höherem Maße als bei Watteau der Realität entzogen, und bezeichnenderweise fasst Legrand unter anderem Liebesgärten, Tänzerinnenbilder und die Ballett-Pantomime *La Gamme d’Amour* unter der Überschrift „Le théâtre chimérique“, „Das trügerische Theater“, zusammen, da die Bilder dem Betrachter die Doppelbödigkeit der Realität vor Augen führen. Eine gewisse Theaterhaftigkeit

---

<sup>1278</sup> Canning 2009, S. 37.

<sup>1279</sup> William Shakespeare: *As you like it* (1632), Akt II, Szene VII. Die Vorstellung von einem Welttheater bedingt auch Antworten auf theologische Fragen: Spielen die Menschen ihre Rollen vor Gott, sind sie nichts als Marionetten, wird ihnen Willensfreiheit unterstellt, sind Improvisationen möglich.

<sup>1280</sup> Franz Hellens: *Ensor en son temps*, Ostende 1970, S. 12, zit. nach: Lettres 1999b, Anm. 1, S. 95.

<sup>1281</sup> Heusinger von Waldegg 1991, S. 64.

<sup>1282</sup> Vgl. zur Bühnenhaftigkeit von Watteaus Werken und seinen Inspirationen aus Kunst und Theater Boerlin-Brodbeck 1973, Roland-Michel 1984 und Dinter 2010.

zieht sich wie ein roter Faden durch verschiedene Werkgruppen Ensors. Das Mis-en-scène, die Inszenierung, bezeichnet Pfeiffer zu Recht als Charakteristikum von Ensors Gesamtwerk.<sup>1283</sup>

Ebenso aufgrund des kulturgeschichtlichen Bezugs zum Fest im Garten, der im 18. Jahrhundert in seiner Funktion als reale Bühne für den Adel per se theaterhaft war, sind die Liebesgärten bühnenverwandt. Durch die Funktion des Gartens als Folie der Inszenierung von Reichtum, Geschmack und Liebesbeziehungen überschritten und beeinflussten sich Garten und Bühne zunehmend wechselseitig, worauf Impelluso verweist:

„So entstand [im 18. Jahrhundert] ein merkwürdiges Nebeneinander von Gärten, die an Theater erinnerten, und Bühnen, die realen Gärten glichen, denn in dem Maße, wie Zuschauerränge, Amphitheater und Ballsäle als Gartenelemente auftauchten, wurden die Bühnen um gartentypische Gestaltungselemente wie Skulpturen, Obelisken oder Brunnen bereichert, sodass es den Besuchern manchmal schwer fiel zu unterscheiden, was Szenerie und was Garten war.“<sup>1284</sup>

Auch Tricot stellt fest, dass Theatralität als eines der wesentlichen Merkmale Ensorscher Kunst in den Liebesgärten eine wichtige Rolle spielt. Der Liebesgarten ist dem Autor zufolge a priori kein Garten, sondern eine Bühne.<sup>1285</sup> Die Interpretation des Liebesgartens als Bühne kann noch einen Schritt weitergedacht werden, sodass er nicht nur als Garten mit Bühnenfunktion, sondern darüber hinaus als ein einen Garten evozierendes Bühnenbild gelten kann.

#### 6.4 Ecce Homo

Wenn Ensor von Theater und Karneval inspirierte Szenen malt, lässt sich dies unter anderem auf die Beschäftigung mit Watteau zurückführen, und die Auseinandersetzung mit dessen galanten Festen sensibilisiert ihn für Theaterhaftigkeit und bühnenartige Kompositionsverfahren in der Malerei. In Bezug auf die Bühnenhaftigkeit seiner Kunst ist er nicht nur in den Liebesgärten von Watteau inspiriert, sondern bereits seine halbfigurigen Maskenbilder aus der mittleren Schaffensphase gehen unmittelbar auf die Auseinandersetzung mit Watteaus *Gilles* von 1717-1719 (**Abb. 76**) und weiteren vergleichbaren Bildern mit Commedia dell'Arte-Figuren zurück. Die Bildmotive beider Künstler haben ihren Ursprung in der Ecce Homo-Bildtradition.<sup>1286</sup>

Eigene Theatererlebnisse machte Watteau zum Großteil in den Jahren 1702 bis 1721 in Paris, als sich in Frankreich die Gruppen des „französischen“ und des „italienischen“ Theaters im Wettstreit miteinander befanden. Nach dem Tod Ludwigs XIV. 1715 zog der Regent Philipp von Orléans in die Tuilerien um und verlegte die Gastspiele von Versailles, Fontainebleau und Saint-Germain in die Hauptstadt Paris. Das Leben der Franzosen wurde nach dem Regierungswechsel befreiter, die Kreativen atmeten auf. Boerlin-Brodbeck bezeichnet das Theater in der Régence als „Brennspiegel der künstlerischen Selbstbestimmung einer sich langsam umschichtenden Gesellschaft“.<sup>1287</sup> Das Theaterpublikum war von nun an bunt gemischt, städtisches Bürgertum füllte gemeinsam mit Offizieren, Lakaien, Künstlern und Handwerkern das Parterre und der Kult um einzelne Schauspieler erstarkte.<sup>1288</sup>

In der Comédie Française wurden pro Abend zwei Stücke gezeigt, jeweils ein ernsthaftes und ein heiteres, wobei die Komödien Einflüsse des Musiktheaters und der Commedia dell'Arte

---

<sup>1283</sup> Vgl. Pfeiffer 2005, S. 36.

<sup>1284</sup> Impelluso 2006, S. 186.

<sup>1285</sup> Vgl. Tricot 1985, S. 24 und Tricot 1995, S. 45.

<sup>1286</sup> Vgl. im Folgenden auch das Kapitel 4.3 *Ecce Homo. Von Watteaus Gilles zu Ensors Verzweiflung des Pierrot* in Dinter 2010.

<sup>1287</sup> Boerlin-Brodbeck 1973, S. 82.

<sup>1288</sup> Vgl. ebd., S. 42f.

verarbeiteten.<sup>1289</sup> Die Bühnendekoration der Comédie Française war relativ schlicht.<sup>1290</sup> Zwar wurde die Italienische Komödie 1697 offiziell in Frankreich verboten, worauf die Vertreibung der italienischen Komödianten aus Paris folgte, sie lebte aber in Markttheatern, den Théâtres de la Foire, weiter, bis der Regent die Truppen 1716 zurückrief.<sup>1291</sup> Watteaus persönliche Erfahrungen mit der Commedia dell'Arte beschränkten sich bis zu diesem Zeitpunkt auf die Markttheater von Saint-Germain und Saint-Laurent. In dieser Zeit erlebte das Markttheater eine Blüte, es existierte eine große Vielfalt an Schauspiel, Spiel und Zur-Schau-Stellen, es gab Seiltänzer und Akrobaten, Zwerge und Riesen, Menagerien und die Schaubuden der Marionettenspieler und viele kleine Theater, die von Stadt zu Stadt zogen, die Aufführungen der großen Bühnen parodierten und die ersten Opéras Comiques inszenierten.<sup>1292</sup> Die vom Hof protegierte Comédie Française nahm die Markttheater als Konkurrenz wahr und verhing in rascher Folge Restriktionen, die auf listige und lustige Weise umgangen wurden. Einschränkungen wie das Dialogverbot führten nach und nach zu einer Betonung des Pantomimischen und der Komik des Augenblicks in der Markttheaterkomödie. Die Figuren der Commedia dell'Arte eigneten sich für diese Zwecke besonders gut, da sie von Beginn an auf die augenfällige Übersteigerung der Mimik, der Gestik und des Kostüms angewiesen waren.<sup>1293</sup> An der Wende zum 18. Jahrhundert setzten sich die Figuren der Commedia dell'Arte in ihrer französisierten Form endgültig durch. Es wurden Feste „à l'italienne“ veranstaltet, man ließ sich als Mezzetin porträtieren und selbst Privatleute legten sich Sammlungen von Theaterkostümen zu.<sup>1294</sup>

Gilles, der Protagonist von Watteaus gleichnamigem Bild von 1717-1719 (**Abb. 76**), steht in Lebensgröße vor einem leicht bewölkten Himmel auf einer Anhöhe. Hinter ihm, in einer Vertiefung und überschnitten von der Anhöhe, befinden sich drei Figuren und ein Esel. Der rechte Bildrand wird von einer Satyrbüste begrenzt und im Hintergrund rechts und links stehen verschiedenartige Bäume, die wegen ihres Wuchses keine rahmende Funktion einnehmen. Die Bildfiguren sind solche der Commedia dell'Arte<sup>1295</sup> und beim Protagonisten handelt es sich entweder um Gilles oder um Pierrot.<sup>1296</sup> Die beiden Clowns sind seit ihrer Erfindung Ende des

---

<sup>1289</sup> Vgl. ebd., S. 44f.

<sup>1290</sup> Die in Poetiken geforderte Einheit des Ortes führte zu einer Einheitsdekoration. Gängig waren Drei-Arkaden-Reihen, die mit Landschafts- und Gartenmotiven verbunden waren oder zum vielseitig interpretierbaren „Palais à volonté“ variiert wurden. Für Komödien war der Typus der „Chambre à quatre portes“ beliebt. Um den visuellen Eindruck der Theatervorstellung adäquat zu erfassen, scheint es wichtig zu sein, zu erwähnen, dass der Vorhang zwischen den Szenen nicht fiel und die Saalbeleuchtung nicht gelöscht wurde. Wenn auf Watteaus Theaterbildern Lichteffekte größtenteils fehlen, so stand er damit nicht im Widerspruch zum zeitgenössischen Aufführungsstil. (Vgl. ebd., S. 43f.)

<sup>1291</sup> Nachdem der Regent die Truppen zurückrief, leitete der Schauspieler, Komödienautor und Theaterhistoriker Riccoboni am 18.5.1716 mit dem Stück *L'Inganno Fortunato* auf der Bühne des Palais Royal eine neue Ära der Italienischen Komödie ein. Im Sommer bezog die Truppe die wiederhergestellte Bühne des Hôtel de Bourgogne. Die Rückberufung der Italiener muss als großes Ereignis im damaligen Theaterleben und nahezu als Symbol für das Ende der Altersherrschaft Ludwigs XIV. empfunden worden sein. (Vgl. ebd., S. 53.)

<sup>1292</sup> Vgl. ebd., S. 82f.

<sup>1293</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>1294</sup> Vgl. ebd., S. 83.

<sup>1295</sup> Bei den Figuren im Bildhintergrund handelt es sich laut Boerlin-Brodbeck um Silvia und ihren Liebhaber Léandre mit dem Hahnenkamm, der junge Galan im roten Kostüm ist laut Donald Posner der verwegene Capitan und bei der lachenden Figur mit dem Esel handelt es sich wahrscheinlich um den Doktor, der traditionell ein schwarzes Kostüm mit einem breiten weißen Kragen trägt. Boerlin-Brodbeck sieht darin noch Scapin. (Vgl. ebd., S. 164.) Die Figur wurde vor Posners Aufsatz nicht als Doktor identifiziert, weil sie als junger Mann gezeigt wird und der typische große Hut und die Halbmaske fehlen. Der Beruf des Doktors erklärt die Anwesenheit des Esels, da Esel, Pferd und Maultier als charakteristische Attribute der medizinischen Profession bekannt waren. In einem Commedia dell'Arte-Szenario aus dem 17. Jahrhundert rät Pasquariello Harlekin dazu, den Medizinerberuf zu ergreifen und erklärt ihm, was dafür zu tun sei: „First of all you must get a mule and parade up and down the Paris streets.“ (Vgl. Posner 1983, S. 98.)

<sup>1296</sup> Die Louvre-Beschriftung (Stand: Januar 2010) besagt „Pierrot, ehemals Gilles“.



17. Jahrhunderts in Charakter und Kostüm leicht zu verwechseln.<sup>1297</sup> Die formalen Aspekte von Watteaus Gemälde sind hinsichtlich der Bildinterpretation von Bedeutung. Die Mitspieler des Gilles verschwinden fast in der Versenkung, sodass die Hauptfigur monumental vor den anderen emporragt. Der Gilles ist in seiner Vereinzelung bildbestimmend. Formen und Farben korrespondieren beim Protagonisten miteinander, das Rund des Hutes und das Halbrund des Kragens antworten auf den Segmentbogen der Augenlinien, das Weiß des Kragens auf das halbrunde weiße Band des Mützenansatzes und die Reihe kleiner runder Knöpfe scheint sich oben in den beiden rund geschwungenen Lippenbögen, den halbrunden, in Untersicht gegebenen Nasenlöchern und den dunklen Pupillen fortzusetzen. Auf diese Weise werden Kostüm und Figur miteinander verbunden – die Rolle wird zu einer untrennbaren Charaktereigenschaft der Figur.<sup>1298</sup>

An zwei weiteren Gemälden Watteaus, in denen der Gilles oder Pierrot die Hauptfigur ist, lässt sich nicht nur dessen Vereinzelung, sondern ebenso eine kompositionsbedingte Theaterhaftigkeit beobachten. *Harlekin, Pierrot und Scapin* knüpft an den älteren Typus des Schauspieler-Gruppenportraits an. Die Halbfiguren stehen unmittelbar vor dem Vorhang auf einem Proszeniumsstreifen und blicken aus dem Bild heraus den Betrachter an. Diese Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern ist typisch für die Schlusszene einer Commedia dell'Arte-Aufführung, in der sich die Gruppe präsentiert und die Schauspieler sich ein letztes Mal ihren Rollen gemäß gebären. Pierrot als beliebte Figur der Komischen Oper und als Lieblingstheaterfigur Watteaus ist in den Vordergrund gerückt und steht leicht isoliert. Wesentlich exponierter wirkt der Pierrot im Bild *Die Italienischen Komödianten* (**Abb. 77**), auf dem sich eine Komödiantengesellschaft um einen großen, dümmlich lächelnden Pierrot gruppiert.<sup>1299</sup> Der deiktische Präsentationsgestus des in Gold Gekleideten rechterhand, der zurückgezogene rote Vorhang, die konkave Architekturräumung im Hintergrund und die bildparallelen Stufen vorn verstärken den Eindruck einer Aufführung. Theaterrevokationen wecken auch einige Maskenbilder Ensors, in dessen Œuvre sich ab 1888 zwei Bildtypen mit Maskenmotiven unterscheiden lassen, wie Heusinger von Waldegg richtig beobachtet.<sup>1300</sup> Den ganzfigurigen Kompositionen, die einen szenischen Zusammenhang betonen, stehen Bilder mit Halbfiguren gegenüber, Gruppenbildnisse mit Tendenz zu additiver Reihung. Die Maskierten sind meist um eine zentrale Figur gruppiert, die sie begleiten oder bedrängen. Bei der mittleren Hauptfigur handelt es sich um Pierrot, den Tod oder einen Richter. Alle Figuren werden nebeneinander in Großansicht präsentiert, was an Watteaus Werke in der Tradition der Schauspieler-Gruppenportraits erinnert. Die Verwandtschaft von Gruppenbildnissen mit der Bühne liegt grundsätzlich in deren Natur, da die Abgebildeten in ihrer Persönlichkeit, aber vor allem in ihren

---

<sup>1297</sup> Auf den Jahrmärkten in und um Paris trieb der Gilles als debiler Clown sein Unwesen. Der Pierrot, dessen Ursprünge in den französischen Produktionen der Italienischen Komödie liegen, wurde eigens als einfältige Kontrastfigur zum klugen Harlekin konzipiert. In Frankreich tauchte die Figur des Pierrot ab 1673 als eingebürgerte Form des Pedrolino auf, der in der Theaterwelt den dienenden Zanni angehört. Populär wurde die Figur nach der Ausweisung der italienischen Komödianten 1697 als Jahrmärktsfigur. In den Pariser *Parades* nach 1711 trat der Pierrot erstmals pantomimisch und von Textschildern begleitet auf. Der Gilles hatte vermutlich bereits um 1530 in der Figur des Giglio der alten italienischen Truppe der ‚Intronati‘ einen Vorläufer. Diese Figur trug in den folgenden Jahrhunderten weißen Flanell, ein weißes Stirnband und weiße Schuhe. (Vgl. Kat. Ausst. München 1995, S. 13 und 42.) Die Unterschiede zwischen Gilles und Pierrot verschwanden mit der Zeit. Im Jahr 1718 waren die beiden Typen bereits so sehr verschmolzen, dass in La Sages Stück *Arlequin, valet de Merlin* ein einzelner Charakter willkürlich als Pierrot und als Gilles bezeichnet wurde. (Vgl. Posner 1983, S. 97. Vgl. auch Jones 1987, S. 316.)

<sup>1298</sup> Zur Bildintention und -funktion vgl. Posner 1983, S. 99, Roland-Michel 1984, S. 199 und Haskell 1990, S. 212.

<sup>1299</sup> Watteau malte das Bild wahrscheinlich während seines Londonaufenthalts 1720 im Auftrag des Arztes und Kunstsammlers Richard Mead. Dacier und Vuafart erkennen darin Mitglieder der Truppe des Hôtel de Bourgogne, welche zu jener Zeit ein Gastspiel in London gab. (Vgl. Roland-Michel 1984, S. 54.)

<sup>1300</sup> Vgl. Heusinger von Waldegg 1991, S. 156.

Rollen vorgeführt werden.<sup>1301</sup> Die formalen und inhaltlichen Parallelen der halbfigurigen Maskenbilder Ensors zu Watteaus Kompositionen sind nicht zufällig. Watteaus *Gilles* war Ensor von seinen Louvre-Besuchen her sicher bekannt und auch die Wahrscheinlichkeit, dass er das Werk als Reproduktion in einer Zeitschrift, einem Katalog oder einer Monographie sah, ist beim Bekanntheitsgrad des Bildes zu Ensors Zeiten hoch.

Das erste der halbfigurigen Maskenbilder Ensors ist *Masken öffnen den Tod nach* (auch *Masken begegnen dem Tod*) aus dem Jahr 1888 (**Abb. 75**).<sup>1302</sup> Das Geschehen spielt sich in der unteren Bildhälfte vor freiem Himmel ab. Aus der Bildmitte schaut ein Totenschädel aus dem Bild heraus, der in ein weißes Gewand, möglicherweise ein Totentuch, gekleidet ist und einen auffälligen roten Damenhut trägt. In jedem der halbfigurigen Maskenbilder ist die Hauptfigur in ein weißes Gewand, analog dem der Theaterfigur Pierrot, gehüllt. Um den Protagonisten herum gruppieren sich in *Masken öffnen den Tod nach* fünf kostümierte Maskenfiguren, sodass die Szene an ein buntes Karnevalstreiben erinnert. Das Werk lässt sich, wie eine Vielzahl von Ensors Maskenbildern aus dem 19. Jahrhundert, gesellschaftskritisch und psychologisch interpretieren, als Aufruf an die Menschen, ihre Masken abzulegen, um Falschheit und Verlogenheit des zwischenmenschlichen Miteinanders zu beenden. Es kann gelesen werden als Allegorie auf das Leben und die Eitelkeit, worauf aufwendige Verkleidungen bis in den Tod hinein hinweisen. Als Marionetten stellen die Figuren auch Fragen nach Willensfreiheit und Selbstbestimmung des Menschen. Charakteristisch ist die Vereinzelung der Mittelfigur, die seitlich und von hinten von Maskenfiguren bedrängt wird. Nicht die Angst der Menschen vor dem Tod wird in diesem Bild thematisiert, im Gegenteil: der Tod wird von den maskierten Menschen verhöhnt und verängstigt.

Es wurde gezeigt, dass sowohl Watteaus *Gilles* als auch die Einzelfiguren im Mittelpunkt von Ensors halbfigurigen Maskenbildern in ihrer Vereinzelung hervorstechen – die Isolation ist ihr Charakteristikum. Die Protagonisten sind tendenziell melancholisch im Ausdruck, werden der Menge vorgeführt und, in Ensors Bildern und ansatzweise in Watteaus *Italienischen Komödianten*, von den Anderen verspottet. Ikonographisch gehen diese Bilder auf das Ecce Homo-Thema zurück. Die Figur des Pierrot, wie sie im 19. Jahrhundert interpretiert wurde, weist starke Parallelen zu Christus auf, der von den Häschern des Pontius Pilatus verspottet und im Narrenkönigskostüm dem Volk Jerusalem mit den Worten „Ecce Homo“ (Joh. 19,5) vorgeführt wurde, nachdem er erklärt hatte „Ja, ich bin ein König, dazu bin ich geboren“ (Joh. 18,37 und 19,1-5).<sup>1303</sup> Der doppelte Wortsinn der „Vorführung“ als Aufführung und Bloßstellung ist ein Wesensmerkmal des Ecce Homo-Motivs. Darstellungen dieses Bildthemas in Malerei und Graphik weisen kompositorisch oft Bühnen- und theaterhafte Züge auf. Das Ecce Homo-Thema ist der Bühne unverwandt und auch der *Gilles* ist ein Ausläufer dieser Bildtradition, wie Boerlin-Brodbeck feststellt.<sup>1304</sup> So liegt es nahe, auch die Pierrots und Skelette, die in Ensors Bildern von

---

<sup>1301</sup> Vgl. Boerlin-Brodbeck 1973, S. 153.

<sup>1302</sup> Die Titel stammen nicht von Ensor. In Komposition und Inhalt vergleichbar ist *Der Tod und die Masken* von 1897 (XT 386).

<sup>1303</sup> Richard Faber geht in seinem Aufsatz von 2001 sogar noch weiter: „Im Anschluss an Jean Starobinski [Jean Starobinski: *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*, Frankfurt/M. 1985, S. 117 und 142] lässt sich formulieren, dass nicht nur der von diesem als ‚Opferclown‘ Titulierte ein ‚wüstes Trugbild Christi‘ darstellt, sondern auch der von den Häschern zum wüsten Trugbild *gemachte* Christus eine Antizipation des ‚Opferclowns‘. Wir haben es von Anfang an mit einem Oszillieren zwischen ‚martyrerhaftem Narren‘ und ‚närrischem Märtyrer‘ zu tun.“ Faber kritisiert an der Münchener Ausstellung *Pierrot. Melancholie und Maske* zu Recht, dass die Ecce Homo-Anspielung des Pierrot-Motivs keine Erwähnung fand, obwohl sie zweifelsohne bei einigen der ausgestellten Bilder intendiert war. (Faber 2001, S. 36.)

<sup>1304</sup> Vgl. Boerlin-Brodbeck 1973, Anm. 133, S. 269f. Dora Panofsky hat 1952 Rembrandts Ecce Homo-Stich von 1655 als formales Vorbild für Watteaus *Italienische Komödianten* herangezogen und bei einigen Bildern Watteaus konstatiert sie eine christusähnliche Inszenierung Pierrots. (Vgl. Haskell 1990, S. 212.)

Masken bedrängt, vorgeführt und verspottet werden, in dieser Bildtradition zu verorten.<sup>1305</sup> Ironisch mutet der Bezug auf den Ausruf „Seht, da ist der Mensch!“ im Bild *Masken öffnen den Tod nach* an, da sich hier die Maskierten über den *Tod* lustig machen. Nicht zufällig sind Pierrot und Christus – neben Antonius – in Ensors Bildern dessen wichtigste Identifikationsfiguren.<sup>1306</sup> Seine hagere Gestalt und sein Gang brachten ihm in Ostende den Spitznamen ‚Pierrot la mort‘ beziehungsweise ‚Pietje de dood‘ ein, wobei die Identifikation mit Christus, den er nicht selten mit seinen eigenen Gesichtszügen versieht, in Ensors Kunst direkter ist als die Pierrot-Identifikation.

## 6.5 Karneval

Auch einige Karnevalsbilder hängen mit der Problematik der Theaterhaftigkeit in Ensors Kunst zusammen. Der Ostender Karneval begleitet den Maler sein Leben lang und ist in seinem Werk durch die Masse der Karnevalsmasken omnipräsent. In der bekannten Komposition *Karneval am Strand (Masken am Strand)* aus dem Jahr 1887 (**Abb. 28**) kombiniert Ensor ein Seestück mit einer Karnevalsgesellschaft.<sup>1307</sup> Der bewölkte und zugleich von Licht durchbrochene Himmel nimmt mehr als die Hälfte des Bildes ein. Am Horizont sind durch weiße Striche Möwen angedeutet, links schwimmt ein Segelboot. Die nicht grundierte hellbraune Leinwand schimmert durch die Ölfarbe hindurch, sodass bei den Figuren im unteren Bildteil unklar bleibt, ob sie sich im Wasser oder am Ufer befinden. Die Bildfiguren wirken dadurch transparent und der breite pastose Pinselstrich, mit dem Ensor die Wellen auf der rechten Seite malt, schimmert durch die rechte Figurengruppe hindurch. Heusinger von Waldegg meint, eine Entstehung des Gemäldes in zwei Arbeitsphasen erkennen zu können. Ensor habe zunächst ein Seestück gemalt, auf das in einer zweiten Malschicht die figürliche Szenerie, „ein Maskentreiben mit Anlehnung an Watteaus galante Liebesfeste“, gleichsam aufgeblendet worden sei.<sup>1308</sup> Durch dieses Verfahren lasse sich die poetische Mehrdeutigkeit dieses Bildes erklären. Das Werk ist zwar signiert und auf das Jahr 1887 datiert, es liegt jedoch im Bereich des Möglichen, dass Ensor die Figurenszenerie zu einem späteren Zeitpunkt auf ein frühes Seestück malt, da das Bild erst im Jahr 1913 ausgestellt wird.<sup>1309</sup> Marcel De Maeyer vertritt die These, dass die Staffage auf eine Meeresansicht aus dem Zeitraum 1880 bis 1884 gemalt wurde.<sup>1310</sup> Da der erste Liebesgarten 1888 entsteht, ist davon auszugehen, dass Ensor die Karnevalsszenerie später als 1887 malt. Die Figuren sind italienische Komödianten und Kostümfiguren. Auf der rechten Bildseite des *Karnevals am Strand* versammelt sich eine bunt gemischte Figurengruppe, auf der linken Bildseite lagern vier elegante Damen in

<sup>1305</sup> 1891 malt Ensor eine kleine Tafel mit dem Titel *Ecce homo (oder: Christus und die Kritiker)* (XT 330), auf der sich der Künstler mittig zwischen zwei Kunstkritikern als dornengekrönter leidender Christus inszeniert. Zur Bildinterpretation vgl. Heusinger von Waldegg 1986, S. 26f.

<sup>1306</sup> Zur Identifikation mit Christus vgl. Anm. 91.

<sup>1307</sup> Eine zweite, kleinere Variante schreibt Tricot Ensor im Œuvrekatalog von 2009 (1992: Nr. 268) Ensor ab. Vgl. zu einigen der hier besprochenen Karnevals- und Tänzerinnenbilder auch das Kapitel 4.5 *Maskenspiele. Theater, Ballett und Karneval bei Ensor und Watteau* in Dinter 2010.

<sup>1308</sup> Heusinger von Waldegg 1991, S. 39f.

<sup>1309</sup> In der Antwerpener Gruppenausstellung *L'Art Contemporain* firmierte das Bild unter dem Titel *Karneval am Strand* (Nr. 3).

<sup>1310</sup> Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 75. Stilistisch ordnet Vanbeselaere Turner dem Bild als Inspirationsquelle zu: „In diesem kleinen Bild ist die Wirklichkeit – das Meer, das Ensor wie kein anderer liebte – in einer noch helleren Farbe gehalten als ein Jahr früher, wieder nicht im Sinne des französischen Impressionismus, sondern im Sinne Turners und der Zeit seiner spirituellen venezianischen Sinfonien, in denen das Weiß als heller, bindender Totalton das absolute namenlose Licht wiedergibt.“ (Vanbeselaere 1972, S. 31.) Tricot schließt sich an: „[...] his *Carnival on the Beach* (1887) is painted using the same pale colours and impasto as [Turners] *Sunrise with Sea Monsters* (c. 1845).“ (Tricot 1997, S. 100.) Problematisch bei diesem Stilvergleich ist, dass die an Turner erinnernde Transluzidität auf Ensors Verfahren des späteren Aufblendens der Figurenszenerie zurückgeht und daher möglicherweise mehr zufällig geschieht.

Reifröcken, links unterhalb des kleinen Boots sitzt ein Paar, bei dem der liegende und nach oben schauende Mann sich auf seinen linken Arm stützt und die Beine übereinanderschlägt. Diese Position nehmen auch einige Edelmänner in Sitzgruppen der galanten Feste Watteaus ein, wie der Mann in Rückenansicht in der *Gesellschaft im Park*, der als Repoussoirfigur den Bildbetrachter in das Geschehen der Gruppe rechterhand einführt. Würde das Boot nicht motivisch das Seestück mit der Karnevalsgesellschaft verbinden, wäre der *Karneval am Strand* ein klassischer Ensorscher Liebesgarten, da sich die Bildfiguren nicht wesentlich unterscheiden.<sup>1311</sup> Wie in seinen beiden Liebesgärten des 19. Jahrhunderts entlehnt Ensor den galanten Festen Watteaus im *Karneval am Strand* einzelne Figuren, das Motiv der Theaterfiguren, die Gesamtanlage einer vielfigurigen Gesellschaft in einer Landschaft sowie die poetische Bildstimmung. Ensor verlegt die Watteauschen Parkszenen ans Meer und macht aus den galanten Versammlungen eine heitere Karnevalsgesellschaft. Das karnevaleske Fest erinnert an den Ostender Karneval, der von Timothy Hyman als einer der kunstvollsten in Belgien bezeichnet wird, und dessen Prozession in mitternächtlichen Feiern am Strand beendet wurde.<sup>1312</sup> Der Strand dient den Figuren hier inhaltlich wie formal als Hintergrundfolie, vor der sie wie Bühnencharaktere agieren. Das Thema ihrer opernhaf-grotesken Aufführung – der Katalog zur Utrechter Ausstellung spricht von einer „märchenhaften Travestie“<sup>1313</sup> – erschließt sich dem Betrachter freilich nicht.

Ein von Ensor mit dem Titel *Karneval in Ostende* versehenes Gemälde aus dem Jahr 1933 (**Abb. 29**) bewegt sich nicht mehr so offenkundig zwischen Schein und Realität wie das frühere Werk gleichen Themas. Die Zonen Himmel, Meer und Strand sind nun deutlich voneinander unterschieden. Farbgebung und Duktus entsprechen den Eigenschaften des Spätwerks. Vor einem gleißenden Sonnenuntergang ist in leichter Aufsicht ein buntes Karnevalstreiben wiedergegeben. In der Mitte des Bildgeschehens, wo die Figuren proportional zur Entfernung kleiner werden, wirft die Menge eine Figur, vielleicht eine lebensgroße Puppe, in die Höhe. Musikanten spielen rechts von der Gruppe verschiedene Instrumente, auf der linken Seite steht ein Boot am Ufer. Die näher an den Bildrand gerückten Mittelgrundfiguren treiben Schabernack und rechts im Vordergrund finden sich einige Figuren in Vogelkostümen. Die vorderste Figurenreihe wird vom unteren Bildrand überschritten, sodass nur die Köpfe zu sehen sind, die ebenso wie die Ganzfiguren an den beiden unteren Bildrändern aus dem Bild heraus den Betrachter anschauen. Der Bildbetrachter fühlt sich ertappt: Er, der eigentlich annahm, das Karnevalstreiben aus der Ferne zu betrachten, wird selbst beobachtet und unwillentlich Teil des Bildgeschehens. Die Auflösung zum Betrachter hin öffnet das Bild räumlich.

Die Selbstbeteiligung charakterisiert den Karneval und unterscheidet ihn wesentlich vom Theater. Im Karneval wird gerade derjenige als Narr empfunden, der dem närrischen Treiben fernbleibt. Es ist durch die Biographien der Künstler zu erklären, dass Watteaus Kunst mehr vom Theater, Ensors Kunst hingegen insgesamt mehr vom Karneval geprägt ist. Ein Unterschied zwischen Theater und Karneval ist, dass im Theater die Schauspieler dem Zuschauer eine Gegenwelt vorspielen, wohingegen die Menschen im Karneval sich diese Gegenwelt selbst vorspielen, beziehungsweise diese Gegenwelt leben. Das Schauspiel nähert sich seinen kultischen Ursprüngen umso mehr an, je weniger die Trennung von Zuschauerraum und Bühne bemerkbar ist. Es ist gerade für den Karneval kennzeichnend, dass er ein alle und alles umfassendes Spiel ist und somit den Ursprüngen des Dramas in kultischen Festen nahekommt. Im Karneval ist das Fest selbst die Bühne und die Zuschauer sind zugleich die Darsteller. Ensor nähert sich in

<sup>1311</sup> Tannenbaum rückt das Bild aufgrund einer weltfremden und rein äußerlichen Lieblichkeit in die Nähe der Liebesgärten. (Vgl. Kat. Ausst. New York 1951, S. 92.)

<sup>1312</sup> Vgl. Hyman 1997, S. 77.

<sup>1313</sup> Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 75.

manchen seiner Kompositionen, die das Prinzip der Perspektive vernachlässigen und die Grenzen zwischen Bildzonen wie Himmel und Erde aufheben, der Trennung von Bildbetrachter und Bild an. In eine ähnliche Richtung weist die in Nervals *Sylvie* von Rousseau übernommene These, das Theater als Raum gefährlicher Täuschung und im Gegensatz dazu das Volksfest als Raum der Authentizität zu deuten. Gerade das galante Fest, wie es bei Watteau gezeigt wird, bietet Dieterle zufolge eine Möglichkeit zur Synthese.<sup>1314</sup> Ensor geht einen Schritt weiter und vereint galantes Fest, Karnevalsgesellschaft, Tänzerinnen und Nymphen.

## 6.6 Synthesen

Dass Ensors Masken hier erstmals mit dem Motivkomplex anthropomorpher Puppen, Spielzeuge, Tanzfiguren und Automaten in Verbindung gebracht wurden, hatte verschiedene Vorteile. Auf diese Weise werden seine Masken mit den anderen Bildfiguren – die als Atelierrequisiten, also als Objekte, ohnehin mit diesen gleichrangig sind – auf dieselbe hierarchische Stufe gestellt, und zugleich wurde hierdurch deren analoge Bedeutungsdimension aufgezeigt. Maske und Venus – plötzlich sind sie nicht mehr so verschieden. Puppen, Maskenfiguren und Tänzerinnen sind bei Ensor nicht als mortifizierte Menschen, sondern als belebte Objekte und menschliche Stellvertreter- oder Symbolfiguren zu lesen. Auch die Skelette in seinen Totentänzen gehören in diese Kategorie. Schließlich konnte auch gezeigt werden, dass Ensors Nymphen, Tänzerinnen und Liebesgartenfiguren dem Themenbereich von Puppe bis Automate keineswegs fremd sind. Als hochartifizielle Figürchen funktionieren sie als handelnde Bildfiguren erst im Kontext des Kunstwerks. Die Tänzerinnenbilder nutzt Ensor dazu, durch Überschneidungen und Differenzen Brüche zu inszenieren, die letztlich die Scheinheiligkeit und Eitelkeit des Theaters und natürlich allgemeiner der menschlichen Komödie konstatieren.

Dass nicht nur der Karneval, sondern auch das Marionettentheater zu Ensors Lebzeiten in Belgien beliebt war, konnte gezeigt werden, und dass Ensor selbst derlei folkloristische Veranstaltungen wertschätzt, wurde dargelegt. Nicht zuletzt der Besuch von Theatern und Varietés, aber auch der allgemein hohe Anteil bühnenartiger Arrangements im späten 19. Jahrhundert veranlasst Ensor, bühnenartige Kompositionstechniken auf verschiedene Bildgattungen anzuwenden. Er synthetisiert in seinen Tanz-, Theater- und auch Maskenbildern konträre Welten wie das belgische Puppentheater mit seinem derben Witz mit den elegant-zurückhaltenden Liebespaaren Watteaus, er synthetisiert einmal mehr Anregungen aus der bildenden Kunst mit solchen aus Populärkultur, Literatur und Alltag. Es sind diese Brüche, die sein Spätwerk charakterisieren.

Seine Malerei ist seine Bühne, er ist der Regisseur seiner Bildfiguren als Protagonisten der Werke, sei es in Liebesgärten, Stilleben oder Maskenbildern. Wie in seiner Rolle als „Autor seines Lebens“ versucht er auch hier, die Fäden in der Hand zu halten. Sein im Laufe der Jahre stetig anwachsendes „Marionettentheater“ besteht aus seinen Bildfiguren – Menschen, Tiere, Maskenfiguren, Dämonen und zum Teil Objekte –, den Bühnenanleihen in seinem bildkünstlerischen Œuvre und nicht zuletzt seiner Selbstinszenierung als Puppenspieler. Im folgenden Kapitel wird Ensor dieser Rolle noch ein ganzes Stück näher kommen. Es wird gezeigt werden, wie er Anfang des 20. Jahrhunderts in seiner Ballett-Pantomime *La Gamme d'Amour* durch die subtile Verknüpfung von lautmalerischen Namen und Kostümen mit eklektizistischen Stilanleihen, durch das elaborierte Zusammenspiel einfach-gefühlbetonter Musik mit intelligenten Kulissen, einer banalen Handlung und gar nicht so banalen anthropologisch-

---

<sup>1314</sup> Vgl. Dieterle 1983, S. 66f.

existentziellen Fragen die Grenzen zwischen Hoch- und Volkskunst in einem Opus verschwimmen lässt.

## 7. *La Gamme d'Amour* und Konzepte der Einheit

Der Zuschauer sitzt gebannt in seinem Sessel. Wessen war er gerade Zeuge geworden? Noch bevor er die unterschiedlichen Eindrücke und Stimmungen verarbeitet hatte, setzt der Applaus ein. Er schaut auf die Bühne: Ein flämisch-barocker Marktplatz aus bemaltem Holz war die Kulisse für die Inszenierung gewesen – da gab es neben verzierten Wohnhäuserfassaden ein Spielzeuggeschäft, ein Theater und einen Laden, der „futuristische Artikel“ anbot. Die Darsteller auf der Bühne verbeugen sich zum wiederholten Mal. Was waren das nur für merkwürdige Gestalten? Natürlich, es sind Tänzer und Tänzerinnen in Kostümen, doch sie sind als Marionetten, Hampelmänner, Holzsoldaten und Puppen verkleidet. Andere Figuren tragen komische Hüte oder Turbane, bunt-gestreifte Kostüme, dann welche aus Stoffblüten, und da hinten, das war doch eine Tanne? Die Musik hatte dem Zuschauer gut gefallen, passend zu den Szenen spielte das Orchester Walzer oder einen Trauermarsch. Nun kommt der Dirigent auf die Bühne, stellt sich zu den über hundert Tänzern, und verbeugt sich...

So oder so ähnlich mag sich der Opernbesucher nach einer der Aufführungen der Ballett-Pantomime *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionettes)* in den 1920er oder 1930er gefühlt haben, in Lüttich, Ostende oder Antwerpen. Es ist kein Geringerer als James Ensor, der dieses Gesamtkunstwerk konzipiert hat. Sein Interesse an Musik und Theater kulminiert in dieser Ballett-Pantomime, die er im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf seinem neuen Harmonium komponiert. Nur zum Tanz, zur Choreographie als einer der wichtigsten Komponenten des Balletts, hat er sich enthalten. Für Ensor stehen die Musik und der bildhafte Teil – die Dekore und Kostüme – im Vordergrund der Bemühungen. *La Gamme d'Amour* kam in den 1920er und 1930er Jahren auf belgischen Bühnen mehrfach zur Aufführung, wobei nicht alle Inszenierungen „vollständig“ waren – bisweilen wurde das Stück ohne die Kostüme, die Dekorationen und auch ohne das Ballett aufgeführt, also die Ballett-Pantomime auf ein Konzert reduziert.<sup>1315</sup>

Kehren wir noch einmal zu unserem Opernbesucher zurück, dem nach einigen Stunden der Reflexion folgende Gedanken durch den Kopf gegangen sein mögen: Handelt es sich bei dem Stück um banales Variété oder ein hochkünstlerisches Gesamtkunstwerk? Wie kam Ensor auf die Idee zu diesem Großprojekt? Wie viel Konvention, wie viel Innovation steckt in der Musik und in den Kostümen? Wie konventionell ist die Handlung, und hat der Text literarischen Anspruch?<sup>1316</sup> Wieso trägt das Stück den Untertitel *Marionettenflirt*, wo es doch Menschen sind, um deren Liebe es geht? Die Marionetten und Spielzeuge wiederum werden von Menschen *verkörpert*. Sind wir vielleicht alle Marionetten?

---

<sup>1315</sup> Vgl. Kat. Ausst. Brüssel 1999, S. 338. 1920 wird unter der Leitung von Léon Delcroix *La Gamme d'Amour* im Rahmen der Ausstellung *Cent Œuvres de James Ensor* in der Galerie Giroux in Brüssel aufgeführt, allerdings ohne Ballett und Dekoration. Am 27.3.1924 wird die Ballett-Pantomime in Antwerpen in der Koninklijke Vlaamse Opera aufgeführt; die Choreographie stammt von Sonia Korty, das Orchester leitet Flor Bosmans. Es gibt vier weitere Aufführungen im Folgemonat. Ein Jahr später, am 7.4.1925, wird *La Gamme d'Amour* in der Opéra flamand in Antwerpen und am 15., 16. und 28.3.1927 im Théâtre Royal in Lüttich unter der Leitung von François Gaillard mit einer neuen Choreografie von einer Frau Albers aufgeführt. Am 15.3.1927 hält Ensor auf einem Bankett anlässlich der Premiere eine Rede. Das Théâtre royal in Lüttich setzt am 2.12.1930 und am 8.1.1931 die Ballett-Pantomime wieder auf den Spielplan. Am 17.12.1932 wird sie im Théâtre royal in Ostende im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung unter der Leitung von Jules Toussaint de Sutter aufgeführt. Auf dem Bankett hält Ensor eine Rede, und er entwirft eine – nicht katalogisierte – Lithographie für das Veranstaltungsplakat. 1933 gibt es in Ostende ein Solokonzert mit Harfe. Im August 1936 wird *La Gamme d'Amour* dort zweimal aufgeführt. Am 16.9.1945 führt die Troupe des Baladins, unter der Leitung von Madelaine Lebbe und Claudine Vandenbroeck-Benoy, *La Gamme d'Amour* im Kursaal von Ostende auf, wobei Aimé Mouqué das Orchester dirigiert. (Vgl. Wangermée 1999b, S. 241f., *Écrits* 1999, S. 166-169 und S. 212-215 und Tricot 2009, S. 175-207.)

<sup>1316</sup> Bei der ersten Aufführung 1920 in Brüssel wird den Zuschauern das Szenario ausgehändigt. (Vgl. Wangermée 1999b, S. 239.)

Der Zuschauer hat Recht, der Untertitel impliziert, dass die Handelnden in Wirklichkeit Marionetten und keine Menschen, dass sie *Kunstfiguren* sind. Auch findet die erste vollständige Aufführung der Ballett-Pantomime in der Flämischen Oper in Antwerpen unter dem Titel *Puppenliebe (Poppenliefde)* statt – Puppen und Marionetten, das wurde bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt, sind bei Ensor gleichrangig. Durch die Kombination von Musik und Tanz, Malerei und Dekoration kann *La Gamme d'Amour* als Gesamtkunstwerk gelten – ob Ensor dies beabsichtigt oder nicht. Dies hängt wiederum mit dem Phänomen der Synästhesie beziehungsweise pseudo-synästhetischer Sinnesvermischungen mit ästhetisch-theoretischem Hintergrund zusammen. Gemeinsam ist diesen Konzepten der übergreifende Gedanke der Einheit – Einheit der Kunstformen, der Sinne, des Kunsterlebnisses, der Welt und des Menschen.

## 7.1 Musik

Die Kunstform Ballett erlebt Ende des 19. Jahrhunderts einen Tiefpunkt. Durch technische Perfektionierung und den Mangel an Innovationen bekommt der klassische Tanz einen „müden, stereotypen Ausdruck.“<sup>1317</sup> Aus diesem Grund verlagert sich das Publikumsinteresse auf Mode- und Variété-Tänze, die „durch Frivolität, Ausgelassenheit und Leidenschaftlichkeit dem gesellschaftlichen Geschmack eher gerecht wurden.“<sup>1318</sup>

1906 komponiert Ensor auf seinem frisch eingetroffenen Harmonium einen Walzer mit dem Titel *Umarmungen (Enlacements)*, der die musikalische Grundlage für seine Ballett-Pantomime *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionettes) (Die Liebestonleiter (Marionettenflirt))* bilden soll.<sup>1319</sup> Insgesamt sind es die sechs folgenden Klavierstücke, die Ensor zusammenfügt: Erstens *Flirt des Marionettes*, zweitens ein Stück, das nur durch die musikalischen Charakterbezeichnungen *Lento* und *Andante* angekündigt wird (in einigen Manuskripten trägt es den Titel *Complainte et Berceuse*), drittens *Gamme d'Amour*, ein Walzer, viertens *Marche funèbre*, fünftens *Enlacements*, ein langsamer Walzer, und sechstens *Pour un orgue de Barbarie*, eine Mazurka.<sup>1320</sup> Die sechs Stücke entstehen zunächst unabhängig voneinander zwischen 1906 und 1911, weisen auch unterschiedliche Musikinstrumente und Anzahl auf, und werden erst nachträglich zur Ballett-Pantomime zusammengefügt.<sup>1321</sup>

Wangermée beobachtet an Ensors Musik generell, dass sich eigene Erfindungen mit bekannten Melodien mischen, zum einen mit ganz allgemeinen Anleihen an bestimmte Tänze, zum anderen mit konkreten unbewusst übernommenen Anleihen – als Beispiel wird die Verwandtschaft der ersten Takte von *Gamme d'Amour* und *Enlacements* mit dem Thema eines Orchesterinterludiums aus Mascagnis Oper *Cavalleria rusticana* genannt.<sup>1322</sup>

---

<sup>1317</sup> Weißer 2000, S. 182.

<sup>1318</sup> Ebd., S. 221. Vgl. auch ebd., S. 183.

<sup>1319</sup> Zur Entstehungsgeschichte der Ballett-Pantomime vgl. Lettres 1999a, Anhang VII, S. 811-821, Wangermée 1999b, S. 234-244 und Tricot 2009, S. 179-207. In der am 17.12.1932 gehaltenen und am 24.12.1932 in *Le Carillon* erschienenen Rede *Discours à l'occasion de la représentation de mon ballet La Gamme d'Amour* nennt Ensor die Daten der Entstehung und der wichtigsten Aufführungen der Ballett-Pantomime. (Écrits 1999, S. 67f.) Vertont wurde das Werk von Pietro Lanciani, dem Leiter des Orchesters der Nachmittagskonzerte im Kursaal von Ostende. (Vgl. Tricot 2009, S. 159.) Ensor besteht darauf, nur auf den schwarzen Tasten zu spielen. Dies ergibt eine fünfstufige Tonreihe (Pentatonik). Da hier noch die Halbtöne vermieden sind, wäre es eine anhemitonische Pentatonik mit mehrdeutigem tonalem Zentrum. Für den Hinweis danke ich Jörg Jewanski, Münster.

<sup>1320</sup> Eines der Stücke ist ein Rigaudon, ein altfranzösischer Volks- und Gesellschaftstanz. (Vgl. Wangermée 1999b, S. 242.)

<sup>1321</sup> Vgl. ebd., S. 235f.

<sup>1322</sup> Vgl. ebd., S. 246. Spiessens listet eine Reihe von Opern und Operetten auf, die Ensor gekannt hat, und Komponisten, deren Stücke bei La Libre Esthétique und den XX aufgeführt wurden. (Vgl. Spiessens 1985, S. 66-69.)



Es existiert ein vierundneunzigseitiges Manuskript mit der kompletten Musik für *La Gamme d'Amour*, das zwischen 1911 und 1912 einmal kopiert wird. Da Ensor keine Noten lesen kann und sich das Klavierspielen autodidaktisch beibringt, ist es sehr unwahrscheinlich, dass er großen Einfluss auf die Partituren für die einzelnen Stimmen des Orchesters hat. Für genauere Anweisungen an den Notenschreiber hätte er den Zusammenklang der Instrumente innerlich hören müssen. Die Kopie wurde von mehreren Dirigenten verwendet, weist Gebrauchsspuren auf und enthält verschiedenartige Anmerkungen und Korrekturen.<sup>1323</sup> Durch die überwiegende Verwendung der schwarzen Tasten ist die Partitur wegen der vielen Vorzeichen relativ schwer lesbar, die Musik jedoch im Grunde recht simpel.<sup>1324</sup> Aus dem Manuskript, das Wangermée eingesehen hat, lässt sich auch ableiten, wie die sechs unabhängig voneinander entstandenen Stücke ein kohärentes Ganzes ergeben haben:

„On y trouve les six pièces principales, placées dans l'une ou l'autre scène selon les besoins dramatiques de la pantomime; certains de leurs thèmes sont utilisés comme des leitmotifs et réentendus à différents moments. Une *Ouverture* reprend les thèmes principaux de la gavotte *Flirt des marionnettes*, interrompus par des gammes montantes et descendantes formant des cadences. Quelques brèves pièces qui ne seront pas retenues dans l'édition de 1929 ont été introduites, ainsi que des séquences qui n'ont d'autre raison d'être que de fournir un décor sonore à la pantomime et d'assurer des transitions entre les danses principales.“<sup>1325</sup>

Hilfe bei den neuen Partien bekommt Ensor von Michel Brusselmans. Erst im Anschluss schreibt er das knappe Szenario, dessen Szenen auf die Musik abgestimmt werden. Wangermée zufolge dient der Text primär als Regieanweisung und zur Koordination zwischen Musik und Tanz.<sup>1326</sup> An manchen Stellen im Libretto wird die zugehörige Musik erwähnt, wie der Trauermarsch, als die Marionetten die Eltern zur Strafe in eine Spielzeugkiste stecken oder am Anfang des zweiten Akts, als die Eltern enthusiastisch zu den Klängen der Drehorgel hopsen und der in der letzten Szene zum wiederholten Mal gespielte Walzer *Liebestonleiter*.<sup>1327</sup>

Wangermée merkt an, dass der Musik Ensors aufgrund der Aggressivität, die auf vielen seiner Gemälde und Zeichnungen zum Ausdruck komme – der Autor missachtet hier freilich das andersartige Spätwerk, dessen Beginn zeitlich mit der Entstehung der Ballett-Pantomime zusammenfällt –, „häufig eine revolutionäre Kraft und subversive Gewalt angedichtet wurde, die sie nie besessen hat.“<sup>1328</sup> Qualitativ subordiniert er Ensors Stücke innerhalb der Unterhaltungsmusik der Zeit der Kategorie „non méprisable“ – verfällt aber in Biographismen und Psychologisierungen, wenn er im selben Atemzug von der Verfallsthese ab den späten 1890er Jahren ausgeht und malerisches Versagen mit musikalischer Sublimierung in Verbindung bringt.<sup>1329</sup>

## 7.2 Text

Inhaltlich handelt es sich bei *La Gamme d'Amour* um eine klassische Liebesgeschichte, wie sie in der Commedia dell'Arte zu finden war. Bei den lustigen Stücken der Italienischen Komödie waren das Ziel der Handlung die Brautwerbung und die Eheschließung, was mit den

---

<sup>1323</sup> Wangermée 1999b, S. 236. Es gibt zwei Einspielungen mit Klavier auf CD. (Vgl. Wangermée 1999b, Anm. 64, S. 244.)

<sup>1324</sup> Für diese Einschätzung danke ich Herwig Todts, Antwerpen.

<sup>1325</sup> Wangermée 1999b, S. 237.

<sup>1326</sup> Vgl. ebd., S. 238.

<sup>1327</sup> Vgl. James Ensor: *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionnettes)*, in: *Écrits* 1999, S. 74f.

<sup>1328</sup> Wangermée 1999a, S. 56.

<sup>1329</sup> Vgl. Wangermée 1999b, S. 247.

Moralvorstellungen ihrer Entstehungszeit übereinstimmt.<sup>1330</sup> So wie bei der Commedia dell'Arte entsprechen die Figuren in Ensors Ballett-Pantomime der Figurenkonstellation einer Brautwerbungskomödie, in deren Mittelpunkt immer ein junges verliebtes Pärchen – bei Ensor Miamia und Fifrelin – steht, das von verschiedenen Personen an ihrem Glück gehindert wird.<sup>1331</sup> Das sind Eltern – bei Ensor diejenigen Miamias, Grognelet und Brutonne – oder andere ältere missgünstige Verwandte, die in Charakter und Physiognomie abfällig geschildert werden. Des Weiteren sind Dienerfiguren – bei Ensor die weiblichen Angestellten des Ladens, sowie auch die Freunde der Verliebten – marginal an der Handlung beteiligt.<sup>1332</sup> Kunststatus kommt der Commedia dell'Arte Krömer zufolge per se nicht zu, da einige Merkmale fehlen, die zum Erwartungsspektrum an literarische Kunstwerke zählen.<sup>1333</sup> Der Handlungsverlauf von Ensors Stück ist absehbar und banal, worin er an diverse Opernlibretti erinnert, in denen die Geschichte lediglich als Folie für musikalische Kompositionen fungiert. Emotionen werden nicht durch Erzählung, sondern Musik vermittelt. Die Kürze von Ensors Ballett-Pantomime bewirkt die Kürze der Handlung. Es sind eher die Nebenereignisse des Szenarios, die in ein komplexes Gefüge aus Liebesspiel, komischen und grotesken Elementen eingewirkt werden, wie sich in der folgenden Analyse zeigen wird.

In der Personenliste werden siebenundvierzig Figuren mit Eigennamen in zwei Spalten – eine für die männlichen, die andere für die weiblichen Charaktere – aufgezählt und deren Beziehung zu den Protagonisten definiert. Zehn Figuren in Fifrelin's Gefolge sind seine Freunde, Miamia hingegen hat fünf Freundinnen und fünf Ladenangestellte an ihrer Seite. Des Weiteren tauchen je zwölf Knaben und Mädchen auf. Anschließend werden weitere Nebenfiguren in einer Liste aneinandergereiht: „Eine Bettlerin, ein armes Kind, Musikanten, bewaffnete Herolde, Tänzer, Tänzerinnen, Masken, Puppen, Hampelmänner, Spielsachen, Holzsoldaten, Marionetten.“<sup>1334</sup>

Ensor schafft siebenunddreißig Kostümzeichnungen, doch obwohl auf manchen mehr als eine Figur dargestellt ist, gibt er wohl nicht jedem der Charaktere ein Kostüm. Zwar ist sein Libretto nicht mit literarischem sondern deskriptivem Anspruch entstanden, die Namen der Charaktere sind es durchaus, sodass auch die Sprache zum Teil dieses Gesamtkunstwerks wird. Namen wie Hélio, Murmuramis, Grimacet, Craco-Cigaret, Smoufel, Gentillet, Narquoiset oder auf der weiblichen Seite Ombreuse, Poupeline, Turlutute oder Follette weisen hohe lautmalerische Qualitäten auf und geben den Figuren ihre primäre Charaktereigenschaft. Doch auch für das deskriptive Libretto versucht Ensor, einen angenehmen Klang zu finden, beispielweise durch Reime:

„Scène IV  
 Empressées et ravies, portant marionettes, les fillettes dansent follement aux sons clairs des clochettes.“<sup>1335</sup>

In *La Gamme d'Amour* spielt der erste von zwei Akten, *tableaux*, mit insgesamt sechsundzwanzig Szenen zu Karneval im Laden des Ehepaars Grognelet und Brutonne, in dem Hampelmänner, Marionetten, Masken und Karnevalskleidung verkauft werden. Zu diesem Schauplatz wird Ensor offensichtlich von den Läden seiner nahen Verwandten inspiriert. Die Objekte befinden sich

<sup>1330</sup> Vgl. Krömer 1992, S. 120.

<sup>1331</sup> Vgl. im Folgenden James Ensor: *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionettes)*, in: *Écrits* 1999, S. 70-75.

<sup>1332</sup> Vgl. Krömer 1992, S. 122.

<sup>1333</sup> Folgende Merkmale zählt Krömer auf: „Tiefe, Gefühlsausdruck, Aussage über Wirklichkeit oder Wesen der Wirklichkeit.“ (Ebd., S. 128.)

<sup>1334</sup> James Ensor: *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionettes)*, in: *Écrits* 1999, S. 70.

<sup>1335</sup> Ebd., S. 71.

zunächst in den Regalen. In der ersten Szene des ersten Akts räumt Miamia zusammen mit den Angestellten den Laden auf,

„während von draußen eine Maske mit ihrer riesigen Nase Hampelmänner und Marionetten aus dem Schaufenster auf den Boden des Geschäfts fegt. Aufregung bei den Fräuleins im Laden! Aber bei Miamias Ankunft zieht sich die Maske mit der langen Nase folgsam zurück.“<sup>1336</sup>

In der zweiten Szene spielen das Mädchen und die Frauen mit den Marionetten und „lassen die Hampelmänner hopsen, dann verkleiden sie sich, spöttelnd und piffig, mit grotesken Lumpen und Schauermasken.“<sup>1337</sup> Später bietet Miamia dem weinenden Kind einer Bettlerin eine Puppe an, was die Eltern empört. Während das Mädchen des Tadels wegen weint, erscheint ihr Geliebter Fifrelin, gefolgt von seinen Freunden. Er tröstet Miamia und schenkt ihr Blumen. Fifrelin entfernt sich, nachdem er mit Miamia eine Verabredung für den Abend getroffen hat. Als er wiederkommt, werden die beiden unbarmherzig von den Eltern getrennt. Nach einem Ehestreit springen die Marionetten in der sechzehnten Szene des ersten Akts „vom Boden der großen Theke hervor und strömen herbei, gefolgt von Hampelmännern, Puppen und Spielzeug.“<sup>1338</sup> In der Folgeszene umrunden die Figuren die entsetzten Eltern, „im Ballett einen ironischen Flirt andeutend“, woraufhin sie die beiden „Nörgler, mehr tot als lebendig“ in eine große Spielzeugkiste verfrachten, die dann als Sarg zu einem Trauermarsch umhergetragen wird.<sup>1339</sup> Später taucht Fifrelin wieder auf, die Eltern haben die Kiste verlassen und es gibt eine große Versöhnung mit dem Versprechen zur Heirat. Der zweite Akt spielt auf einem Marktplatz, auf dem mit fröhlichem Gefolge die vier Protagonisten herumziehen. Ihnen voran gehen Musiker, ihnen folgen Freunde, die Ladenangestellten, Masken, Tänzer, Tänzerinnen, Mädchen und Jungen. Die Verliebten tauschen ihre Eheversprechen aus und die Geschichte endet im Liebesglück. Die fünfte und letzte Szene ist ein Parademarsch der Marionetten, die sich vor Miamia verbeugen und Grognelet und Brutonne verhöhnen.

### 7.3 Animismus

Die Aufzählung von leblosen Objekten in der Personenliste und die Belebung dieser Objekte im Laufe des ersten Akts legt als Inspirationsquelle zeitgenössisches animistisches Gedankengut nahe.<sup>1340</sup> Die Fähigkeit zur Verlebendigung ist Pia-Müller Tamm und Katharina Sykora zufolge ohnehin eine der Gefahren von Puppen, Marionetten und Automaten für den Menschen, ihren Erschaffer:

„Das bildnerische Menschenimitat birgt gleichzeitig jedoch auch Spuren magischer, animistischer Kraft, die in den Kunstfiguren als eigenständige Macht lebendig zu werden droht. Den menschenähnlichen Artefakten wohnt daher immer auch das irritierende Potential einer plötzlichen Emanzipation von ihren Schöpfern inne.“<sup>1341</sup>

Schon im Übergang von der frühen zur mittleren Schaffensphase sind animistische und schauerhafte Elemente in Ensors Werk zu beobachten, beispielsweise die Belebung von Möbeln

---

<sup>1336</sup> Ebd., S. 70f.

<sup>1337</sup> Ebd., S. 71.

<sup>1338</sup> Ebd., S. 73.

<sup>1339</sup> Vgl. ebd.

<sup>1340</sup> Weder von Zeitgenossen noch in der aktuellen Ensor-Forschung wird Ensor ernsthaft mit dem Animismus in Verbindung gebracht. (Vgl. auch die Ausführungen über Ensors Verhältnis zum Okkultismus in Kap. 9.6.) Ensor hat einen Ausschnittsdienst abonniert, der ihm sämtliche Zeitungsartikel schickt, die seinen Namen enthalten. Ein Artikel aus der flämischsprachigen Zeitung *Laatste Nieuws Brussel* vom 1.7.1942 trägt die Überschrift „Animisme“. Es geht darum um eine Ausstellung „animistischer“ belgischer Maler mit dem Titel „Terug tot het menshelijke“ und Ensor wird mit einer Reihe anderer Künstler unkommentiert als Vorläufer dieser Generation genannt.

<sup>1341</sup> Müller-Tamm/Sykora 1999, S. 65.

durch Gesichter (**Abb. 73**).<sup>1342</sup> In seinen früheren Werken dieser Art spielt Ensor noch mit potenziellen Ängsten, wenn hinter und unter dem Alltäglichen das Ungewöhnliche lauert, so Min.<sup>1343</sup> Diese Szenen atmen auch den Geist der romantischen Schauerliteratur. Bei anderen Künstlern, vor allem in der Romantik, spielte die Belebung von Unbelebtem im Traum eine wichtige Rolle. Man suchte nach Bildformeln für die innere Nachtseite des Menschen.<sup>1344</sup> Später wird bei Ensor die Belebung von Objekten – eine Entwicklung, die über die Ausstattung von Masken und Requisiten als Maskenfiguren oder Marionetten zu den synthetisierten Figuren im Spätwerk führt – zum Normalfall. Trotz dieser klaren Entwicklung in seiner Bildproduktion kann für das Szenario von *La Gamme d'Amour* auch der populäre Animismus eine Rolle spielen, da sich seine Zeitgenossen ebenso in diese Richtung orientieren. Nicht nur die Schauerliteratur, auch die Stücke der belgischen Symbolisten sind als Inspirationsquelle für derartige Motive zu nennen. Beispielhaft sei hier Maurice Maeterlinck angeführt, dessen Ruhm im weltweiten Erfolg des symbolistischen Stücks *Der blaue Vogel* von 1906 – das 1908 in Moskau uraufgeführt und 1911 erstmals in Frankreich aufgeführt wird – und 1911 schließlich in der Verleihung des Literaturnobelpreises kulminiert.<sup>1345</sup> Hinsichtlich der Personalisierung von Objekten weist Ensors Stück Analogien zum *Blauen Vogel* auf. Nachdem im Personenverzeichnis der Ballett-Pantomime alle Personen aufgezählt sind, geht es wie folgt weiter: „Masken, Puppen, Hampelmänner, Spielsachen, Holzsoldaten, Marionetten“. Dies impliziert, dass zunächst unbelebte Objekte für die Handlung gleichrangig sind. Die Personenliste Maeterlincks führt unter anderem „Das Licht“, „Die Mutterliebe“, „Der Genius der Zeit“, „Die Nacht“, „Sterne, Krankheiten, Finsternis, verschiedene Glückseligkeiten etc.“ und „Das Brot“ an, wobei er Wert auf die detaillierte Beschreibung der Kostüme dieser objektartigen Charaktere legt – wie Ensor in seinen Kostümzeichnungen. Das Brot beispielsweise trägt ein „überladendes Pascha-Gewand. Weiter Talar aus rotem Samt oder roter Seide mit Goldbrokat. Weiter Turban. Breiter Pallasch. Ungeheurer Bauch, rotes, aufgedunsenes Gesicht.“<sup>1346</sup> Ein Objekt ist es auch, das die Distanz zwischen Mensch und Ding aufzulösen imstande ist: Im ersten Akt, im Haus des Holzknechts, bringt eine Zauberin den Kindern ein grünes Käppchen, das „sehend“ macht. Die Zauberin:

„Man sieht sofort, was sich im Innern der Dinge verbirgt: die Seele des Brotes, des Weines, des Pfeffers zum Beispiel – [...] Die Seele des Zuckers steht nicht höher als die Seele des Pfeffers.“<sup>1347</sup>

Der junge Protagonist Tytyl aktiviert die Kappe und prompt

„vollzieht sich mit allen Gegenständen eine plötzliche und wunderbare Umwandlung. [...] Die dürftigen Einrichtungsgegenstände werden prächtig und bekommen Leben, [...] das Ziffernblatt der Uhr zwinkert mit den Augen und lächelt herablassend.“<sup>1348</sup>

Bei Maeterlinck ist für die Belebung unbelebter Gegenstände Magie notwendig, bei Ensor werden sie im Verlauf des Stücks fast unmerklich als Handlungsträger eingeführt. In diesem Kontext sei erneut an Ensors späte Stilleben erinnert, in denen die dargestellten unbelebten Objekte Teil der Bildhandlung werden und mit belebten Figuren – Nymphen oder Maskenfiguren – interagieren. Wie Zucker und Pfeffer sind in Ensors Kunst Gegenstände

<sup>1342</sup> Vgl. Kap. 2.4.

<sup>1343</sup> Vgl. Min 2008, S. 94.

<sup>1344</sup> Vgl. dazu Heraeus 1998.

<sup>1345</sup> Vgl. Kat. Ausst. Paris 1997, S. 252. Vgl. zur Rezeption des *Blauen Vogels* Paul Gorceix, in: Maurice Maeterlinck: *Œuvres III. Théâtre Tome 2*, hg. von Paul Gorceix, S. 242f. Vgl. zu Maeterlinck auch das Kapitel *Le poète du mystère: Maurice Maeterlinck*, in: Michaud 1969, S. 289-292.

<sup>1346</sup> Maeterlinck 1906, S. 9.

<sup>1347</sup> Ebd., S. 28.

<sup>1348</sup> Ebd., S. 29f.

untereinander gleichwertig und genauso „dramatisch aufgeladen wie andere Sujets – Masken, Figuren, Skelette oder Theatergestalten.“<sup>1349</sup> Schmitz meint in anderem Zusammenhang, bei Ensor habe man „den Eindruck eines anarchischen Eigenlebens der Dinge, Attribute und Substanzen“.<sup>1350</sup>

Die Animierung belebter Gegenstände ist ein Erlebnis, das auch der Drogennutzer im Rauschzustand macht.<sup>1351</sup> Baudelaire schreibt im Prosagedicht *Das doppelte Zimmer*:

„Die Möbel scheinen zu träumen; als wären sie mit einem bewusstlosen Leben begabt, wie die Pflanzen und Mineralien. Die Stoffe sprechen eine stumme Sprache, wie die Blumen, wie die Himmel, wie die Sonnenuntergänge.“<sup>1352</sup>

Die Empfindung von Depersonalisation beinhaltet einen Rückzug in sich selbst, da das Denken und Fühlen der Gegenstände über das jeweils eigene Denken und Fühlen reflektiert:

„Der Berauschte stellt ... fest, dass die Gegenstände seiner Umgebung plötzlich zu Lebewesen werden, deren Denken und Fühlen dem eigenen gleicht.“<sup>1353</sup>

Das drogeninduzierte Erlebnis der Einheit von Subjekt und Objekt korreliert mit den Sinnesvermischungen, beispielsweise einer Ton-Farben-Synästhesie, im Rauschzustand. Der Wahrnehmende, das Wahrgenommene und das Wahrnehmen selbst bewegen sich immer mehr zueinander, die Grenzen lösen sich auf. Wie in Kap. 9.4 gezeigt werden wird, ist Ensor wahrscheinlich kein Drogennutzer, aber wahrscheinlich mit Texten über Rauschwirkungen vertraut. Animistische Literatur, Kunst, die die irrationale, die Nachtseite des Menschen betont oder natürlich groteske Werke in der Tradition Boschs, Breughels, Grandvilles oder Callots, und Baudelaires Rauschbeschreibungen können ihm – direkt oder indirekt – als Inspiration für die Handlung seiner Ballett-Pantomime gedient haben. Aber auch das im vorangegangenen Kapitel angesprochene Thema der realen Belebung von Gegenständen, die „Menschwerdung“ der Materie in der Automate steht hier auf dem Plan, ein beliebtes literarisches Motiv, das Ensor sicherlich bekannt ist. Ebenso die Schauerliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, beispielsweise Mary Shelleys Roman *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* von 1818 greift das Thema auf, bei dem sich folglich humorvolle Aspekte mit technischen und schauerhaften abwechseln. In *La Gamme d'Amour* treiben die belebten Puppen und Marionetten zwar ihrer spielzeughaften Natur gemäß Schabernack, sind jedoch auf der „guten Seite“ – sie helfen den Verliebten, indem sie Miamias Eltern bestrafen.

## 7.4 Malerei und Zeichnung

1912 malt Ensor für die zwei Akte jeweils eine Bühnendekoration.<sup>1354</sup> Die Szenerie des ersten Bildes ist der Laden, das zweite zeigt die Schlusszene auf dem großen Platz. Der Bildaufbau des Dekors für den ersten der beiden Akte (**Abb. 62**), die Ensor wohl nicht zufällig als *tableaux* bezeichnet, entspricht ziemlich genau seiner Beschreibung im Szenario und eignet sich durchaus für die Bühne:

„Ein mit lebhaften und zarten Farben gemaltes Geschäft. Hinten, gegenüber dem Publikum, ein großes Schaufenster, in dem Masken, Puppen, Hampelmänner und Marionetten ihre pittoresken Akzente vereinigen. Rechts führt eine große Tür zur Straße. Links eine kleine Tür. [Die beiden

<sup>1349</sup> Pfeiffer 2005, S. 37.

<sup>1350</sup> Schmitz 2005, S. 153.

<sup>1351</sup> Vgl. zu Drogeneinflüssen in Ensors Kunst Kap. 9.4.

<sup>1352</sup> Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris*, in: *Œuvres complètes*, Paris 1961, S. 233f., zit. nach: Kupfer 1996, S. 252.

<sup>1353</sup> Kupfer 1996, S. 252f.

<sup>1354</sup> Zu den *La Gamme d'Amour* zugehörigen Kunstwerken vgl. auch Legrand 1993, S. 61-65.

Türen sind auf dem Gemälde angeschnitten, Anm. d. Verf.] An der großen Tür läuten Schellen. Links gibt es in einer großen verschlossenen Ladentheke Hampelmänner und Marionetten. An den Wänden und im Schaufenster hängen Masken und Karnevalskleidung. Zwei Stühle möblieren das Geschäft. Das große Schaufenster liegt an einem öffentlichen Platz.<sup>1355</sup>

Die zum Verkauf stehenden „Spielwaren“ liegen auf dem Gemälde in den Regalen an den Wänden, auf der Fensterbank, der Ladentheke und überall verteilt auf dem Boden. Im Zentrum der Bildkomposition steht gerahmt eine Madonna mit Kind – bei der es sich freilich um die Bettlerin handelt, die durch das große Schaufenster in den Laden hineinschaut. Ihr Blick ist auf den Betrachter gerichtet, respektive den Theaterbesucher, der die vierte Wand des Bildes beziehungsweise der Bühne bildet. Die blond-gelben Haare des Kindes auf dem Arm der Mutter evozieren einen Heiligenschein. Die Kostümzeichnung dieser beiden Figuren (**Abb. 68**) unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass sie nicht auf dem weißen Blatt freistehen, sondern – wie im Gemälde und auf der Bühne – gerahmt werden. Den unteren Rand bildet das Fensterbrett aus dem Laden-Innenraum. Darauf liegen eine flache Maske und ein Hampelmann. Rechts und links wird die unglücklich dreinblickende Bettlerin mit ihrem lächelnden Mädchen von grinsenden Masken und Grotesken angeglotzt, wodurch die Zeichnung einen blasphemischen Unterton bekommt.

Auf dem großformatigen Ölgemälde *Dekor für das Ballett La Gamme d'Amour, 2. Akt: Der öffentliche Platz* (**Abb. 63**) ist das Geschehen in Aufsicht gezeigt. Der zweite Akt, das zweite tableau, spielt auf einem großen Platz, der ausreichend Raum für eine ausgelassene Parade mit allen Akteuren bietet. Die Platzarchitektur auf dem Gemälde erinnert an den Grote Markt in Brüssel, den Marktplatz von Mecheln oder andere Platzensembles flämischer Städte. Wie in Brüssel thront auch hier die Kathedrale weiter hinten auf einem Hügel. Auf der linken Seite des Platzes ist der Laden aus dem ersten Akt zu sehen. Das Ladenschild, von dem ein großer Hampelmann herabhängt, zeigt den Verkauf von *Masques et jouets* an, auf der Häuserfassade steht *Au Flirt des Marionnettes*. Die animierten Masken und Marionetten strecken neugierig ihre (langen) Nasen aus dem Schaufenster. In der Mitte der Komposition ist ein Theater dargestellt – ein Theater im Theaterstück. Inmitten des Festzugs steht Ensor mit Emma Lambotte, die ihm das Harmonium geschenkt hat und dadurch maßgeblich an der Entstehung von *La Gamme d'Amour* beteiligt war. Das Verhältnis zwischen Puppe und Publikum thematisiert Ensor letztlich auch in diesem Gemälde: Am unteren Bildrand sind, von diesem angeschnitten, eine Reihe von Zuschauern zu sehen, die das Publikum des Festzugs bilden, jedoch nicht selbst an diesem beteiligt sind. Es ist davon auszugehen, dass diese Figuren bei der Inszenierung nicht vorkommen sollen und somit das reale Publikum spiegeln – diese innerbildlichen Zuschauer jedoch sind selbst verkleidete, groteske Wesen, einer hat eine lange Nase, andere tragen Muschel- oder Schneckenhüte. Dass das Publikum ebenso „narrisch“ feiert und aussieht wie die Theaterfiguren, lässt die Interpretation vom Mensch als Rollenfigur zu.

Das Gemälde ist nicht nur als Bühnenbild zu verstehen, sondern ebenso als eigenständiges Kunstwerk – in seiner Vereinigung von Libretto, Entstehungsgeschichte der Ballett-Pantomime und einzelnen Bildfiguren. Ikonographisch und kompositorisch erinnern die Kostümfiguren und die ornamentale, flächige Darstellung an Volkskunst, volkstümliche Bildsymbolik, zeitgenössische Spielzeuge und Breughels Bauernfeste.<sup>1356</sup> Das festliche Geschehen und die Vielzahl

<sup>1355</sup> James Ensor: *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionnettes)*, in: *Écrits* 1999, S. 70.

<sup>1356</sup> Vgl. auch Legrand 1993, S. 63. Claudia Schönjahn macht des Weiteren Alfred Jarrys in mancher Hinsicht protodadaistischen *König Ubu* von 1888 als Quelle der Anregung für *La Gamme d'Amour* aus. Sie begründet die Annahme ikonographisch mit einer Figur mit Ballonbauch in der linken Ecke der zweiten Bühnendekoration, die der Beschreibung des Vater Ubu physiognomisch ähnelt. (Vgl. Claudia Schönjahn, in: *Kat. Ausst. Albstadt* 1999, S. 184.) Legrand ist der

unterschiedlicher Figuren – von den zwei Selbstportraits, davon eines Flöte spielend auf einem Hausdach und das andere neben Emma Lambotte, die in diese Phantasiewelt hineinprojiziert sind, über die Theaterfiguren bis hin zu den Skeletten, die sich auf den Dächern tummeln – erinnert an Bosch und Breughel und die Totentanz-Tradition, aber auch die vielfigurigen galanten Feste Watteaus, und potenziert die Idee des Menschen als Rollenfigur und der Welt als Theater. Ensor überträgt in den beiden Gemälden die schriftlich festgehaltene Handlung des ersten und zweiten Akts ins Bildhafte. Umgekehrt kann der Versuch unternommen werden, Teile der Handlung als Bilder zu interpretieren – oder weiter gedacht: als *tableaux vivants*. Da Ensor in erster Linie Maler war und vom Bild her dachte, liegt die Vermutung nahe, dass die verschriftlichte Handlung seiner Ballett-Pantomime gewissermaßen als Bildabfolge konzipiert ist. Dem kommt entgegen, dass es sich um eine Pantomime ohne Dialoge handelt, ein der Malerei genuin inhärentes Konzept. An Ensors Maskenbilder und seine Technik des Verkleidens von Requisiten als Maskenfiguren und Skelette erinnert beispielsweise die Handlungsanweisung der zweiten Szene des ersten Akts:

„Miamia und die Fräuleins des Ladens holen die Hampelmänner vom Boden der großen Theke hervor und schäkern fröhlich mit den Marionetten und lassen die Hampelmänner hopsen, dann verkleiden sie sich, spöttelnd und pffiffig, mit grotesken Lumpen und Schauermasken.“<sup>1357</sup>

Die bereits weiter oben in Originalsprache zitierte Szenenanweisung der vierten Szene evoziert Ringelreih-Tänze im Hintergrund von Liebesgärten oder das närrische Treiben in den Windmühlen-Bildern<sup>1358</sup>:

„Geschäftig und verzückt, Marionetten tragend, tanzen die Mädchen närrisch zu den Klängen der Schellen.“<sup>1359</sup>

Die fünfzehnte Szene des ersten Akts – „Grognelet und Brutonne werfen sich verbittert ihre Untaten vor“ – weckt Assoziationen an ein Werk wie *Skelette im Streit um einen Gehängten*.<sup>1360</sup> Und auch der abschließende Parademarsch, beziehungsweise der ganze zweite Akt, der aus bloß fünf Szenen besteht, ist bildhaft angelegt und birgt wenig Handlung. Der zweite Akt (*tableau*) entspricht durch diesen Mangel an Narration dem zugehörigen Gemälde (*tableau*) und wird in inszenierter Form auf der Bühne somit zum *tableau vivant*. Malerei und Text, Text und Bühne, verschmelzen zu einer Einheit.

Schon 1906 entstehen erste Zeichnungen zu *La Gamme d'Amour*, der Großteil der Umsetzung erfolgt ab 1911.<sup>1361</sup> Ensor fertigt Farbstiftzeichnungen für ein Drittel der über hundert Figuren an, die im Stück auftreten.<sup>1362</sup> Im Rahmen der Ensor-Retrospektive in Brüssel 1929 wird eine Lithographiemappe in einer Auflage von zweihundertfünfzig Exemplaren auf Velin- und zwanzig Exemplaren auf Japanpapier veröffentlicht. Das Album besteht aus zwanzig Farblithographien von den Kostümfiguren, einem Offsetdruck vom Dekor für den zweiten Akt und den sechs

---

Meinung, dass Ensor Jarry allein aufgrund eines wohl skandalträchtigen Vortrags mit dem Titel *Les marionettes* bei La Libre Esthétique am 22.3.1902 nicht ignorieren konnte. (Vgl. Legrand 1993, S. 63.) Es ist nicht bekannt, ob Ensor Jarrys Vortrag besucht. (Vgl. Tricot 2009, S. 151.) Literarische Parallelen zwischen Ensor und dem jungen Jarry sind Legrand zufolge die Frechheit sowie das geschwollene Vokabular. (Vgl. Legrand 1993, S. 63.)

<sup>1357</sup> James Ensor: *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionettes)*, in: *Écrits* 1999, S. 71.

<sup>1358</sup> Vgl. Kap. 5.5.

<sup>1359</sup> James Ensor: *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionettes)*, in: *Écrits* 1999, S. 71.

<sup>1360</sup> XT 334. Vgl. *Écrits* 1999, S. 73.

<sup>1361</sup> Schoonbaert gibt an, dass Ensor an den Zeichnungen für das Ballett bis 1914 arbeitet. (Vgl. Schoonbaert 1972, S. 288.) Legrand datiert siebenunddreißig Buntstiftzeichnungen für Kostüme und Dekor auf 1910 bis 1912. Die Autorin hat vierzehn von den Zeichnungen aufgefunden, wovon sich elf in einer Antwerpener Privatsammlung befinden. (Vgl. Legrand 1993, S. 61f.)

<sup>1362</sup> Vgl. Claudia Schönjahn, in: *Kat. Ausst. Albstadt* 1999, S. 184.

Klavierstücken.<sup>1363</sup> Die Lithographien nach den Kostümzeichnungen sind wesentlich farbintensiver als jene.

Die Namen der Figuren und die Datierung stehen auf den Zeichnungen, und die Verkleidungen beziehen sich teilweise auf die Namen, sodass hier Bild und Sprache eine Synthese eingehen. Die Phantasieloküste setzen sich zusammen aus Anleihen an die Commedia dell'Arte und den Orient, formale Anleihen an Blumen, Muscheln oder die Sonne, aber sicherlich spielen generell bei manchen Formen von Plunderhosen, Hüten, Strümpfen oder Schuhen auch Zirkus- und Varieté-Kostüme sowie volkstümliche Symbolik und Spielzeug eine Rolle. Somit gehen konventionelle Kostümteile mit originellen Formen eine Synthese ein.

Kleidung und Namen konvergieren. Germina, nach *germination* für Keimung, ist als Ährenbündel verkleidet, Hélios Kostüm besteht aus Sonnenstrahlen (**Abb. 67**), Corylopsis trägt seinem botanischen Namen gemäß ein grünes, mit Blumen gespicktes Kostüm (**Abb. 66**), und drei Muscheln, die nicht in der Personenliste auftauchen, sind in ihren gestreiften Kostümen als die bunten Muscheln der Nordseeküste zu erkennen. Der Holzsoldat sieht aus wie ein Holzsoldat und die Puppe wie eine Puppe. Der Tannenbaum trägt einen tannenartigen Hut und ein rot-braunes enganliegendes Kostüm, der Tennisschläger hat einen im Rock integrierten Tennisschläger.<sup>1364</sup> Der *Pituition au long nez* (**Abb. 65**) erinnert in Körpergröße und Haltung stark an eine Kopie, die Ensor in seiner Frühphase nach einem Gobbi Callots gefertigt hatte (**Abb. 64**). Der Narr wird zum Musikanten mit Langschnabel.

Ensors Figuren sind fröhlich und heiter. Melancholie und Weltschmerz als Fragen, die der Symbolismus an die Commedia dell'Arte stellte und als deren Verkörperung der Pierrot angesehen wurde, kommen hier nicht zum Vorschein. Existenzielle Fragen nach Freiheit und Selbstbestimmung stellt Ensor in spielerischer Weise auf einer zweiten Ebene, indem er beispielsweise das groteske Publikum ins Bild bringt oder den Spielwaren des Ladens einen Körper gibt.

In Stil und inhaltlichen Assoziationen der Figuren und ihrer Kostüme vereinen sich High und Low, und die Anwesenheit von *Luminismus*, *Futurismus*, *Graphik* – drei Figuren auf einem Blatt, die ebenfalls in die Mappe aufgenommen wurden – impliziert die grundlegende Einheit von -Ismen und Stilen in *La Gamme d'Amour*.<sup>1365</sup>

## 7.5 Gesamtkunstwerk

Die Mappe von 1929 spiegelt den Anspruch der Ballett-Pantomime, verschiedene Kunstmedien in einem Gesamtwerk zu vereinen, das aus Einzelkomponenten besteht, die wiederum im Kontext des übergreifenden Ganzen, einer ganzheitlichen Ästhetik, zu verstehen sind. Darin erinnert *La Gamme d'Amour* an die 1909 bis 1929 existierenden Ballets russes, die von Russland ausgehend die europäische Bühnenwelt prägten.<sup>1366</sup> Auf ihren Tourneen kamen die Ballets russes

---

<sup>1363</sup> Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 242 und Tricot 2009, S. 189f. Mehrere Vorzeichnungen für die Ballett-Pantomime wurden 1984 in öffentlichen Auktionen angeboten. Unter den zwanzig verkauften Zeichnungen befinden sich Kompositionen, die bei der Publikation des Albums nicht berücksichtigt wurden. (London, Sotheby's, 28.3.1984 und London, Christie's, 26.6.1984.) (Vgl. Tricot 1995, S. 89 und Anm. 14, S. 90.)

<sup>1364</sup> Diese beiden Figuren sind ebenso wie das auf demselben Blatt dargestellte rätselhafte Nürnberger Haus innerhalb der Ballett-Pantomime nicht zu erklären, wurden aber in die Lithographiemappe aufgenommen.

<sup>1365</sup> Ensors Figuren haben stilistisch allerdings keine Gemeinsamkeiten mit zeitgenössischen avantgardistischen Marionetten, wie zum Beispiel den kubo-futuristischen Commedia dell'Arte-Marionetten Alexandra Exters von 1926, den kubistisch-abstrakten Marionetten Sophie Taeuber-Arps zu Carlo Gozzis *König Hirsch* von 1918/1981-89 oder Otto Morachs bemalten kubistischen Holzmarionetten zu *La boîte à joujou* von 1918. (Abb. in Kat. Ausst. Düsseldorf 1999, S. 356-363.)

<sup>1366</sup> Vgl. zu den Ballets russes u.a. Robert Craig Hansen: *Scenic and costume design for the Ballets Russes*, Ann Arbor/Michigan 1985, André Levinson: *Ballets Russes. Die Kunst des Léon Bakst*, Dortmund 1992, Kat. Ausst. Salzburg



auch mehr als einmal nach Belgien.<sup>1367</sup> Die Bedeutung der Ballets russes unter Serge Diaghilev für die Moderne liegt

„in der Öffnung des Balletts für die zeitgenössische Kunst. Musik und Malerei profitierten aus dieser Zusammenarbeit ebenso wie der Tanz, den Diaghilev mit seinem zielstrebig realisiertem ‚Programm‘ aus einem über hundert Jahre dauernden Dornröschenschlaf erlöst und als Motor künstlerischer Erneuerung etabliert hat. Basis und Garanten seines Erfolges waren – neben dem unzweifelhaft vorhandenen Gespür für die Balance zwischen künstlerischer Ambition und kommerzieller Machbarkeit – drei grundlegende Prinzipien, die Diaghilev nur höchst selten aus den Augen verlor: die Idee eines additiven, in einem Autorenkollektiv entwickelten Gesamtkunstwerkes; die Skepsis gegenüber einer totalen Negierung der Tradition, die sich in der strikten Beibehaltung des klassischen Tanzes als idealer Trainingsbasis und unveränderlichem Bezugspunkt aller Choreographien wohl am deutlichsten manifestierte; und schließlich die Überzeugung, dass Kunst dann zum Tode verurteilt ist, wenn die Suche nach neuen Ausdrucksformen endet.“<sup>1368</sup>

Diaghilev war die treibende kreative und organisatorische Kraft der Ballets russes. Ende des 19. Jahrhunderts organisierte er Ausstellungen mit zeitgenössischen Werken internationaler Künstler in Russland, nach 1905 wollte er den Westen umgekehrt mit der russischen Kunst konfrontieren.<sup>1369</sup> Eine Parallele zu Ensors Ballett-Pantomime findet sich im grundsätzlichen Bestreben Diaghilevs, Musik und Malerei im Tanz zu vereinigen, wenngleich Ensors Kompositionen nicht das Potential eines Igor Stravinsky, Erik Satie oder Vaslav Nijinsky aufweisen.<sup>1370</sup> Ensors Ballett-Pantomime versucht sich an ebendieser Synthese, wobei einschränkend daran erinnert werden muss, dass er das Choreographieren anderen überlässt. In der Möglichkeit zur Synthese mag der Grund dafür liegen, wieso er sich die Kunstform des Balletts auswählt, um seine Musikexperimente zu professionalisieren.

Ensor versucht, mit Diaghilev in Kontakt zu treten, um seine Ballett-Pantomime im Rahmen der Ballets russes aufführen zu lassen. 1922 schreibt er diesbezüglich an Franck:

„Was Ihren Brief betrifft, ich konnte Monsieur Serge Diaghilow [Diaghilev] nicht sehen. Er ist in Paris. Ich konnte Monsieur Nouvelle [Nouvel] sehen, seinen Stellvertreter. Monsieur Nouvelle hat in Ostende bezüglich der Ballets russes den Direktor des Flämischen Theaters in Antwerpen getroffen. Es hat, glaube ich, keine endgültige Abmachung zwischen ihnen gegeben, denn Monsieur Nouvelle hat mir gesagt, dass Sie sich wegen der Konditionen schnellstmöglich an Monsieur Diaghilev im Hôtel Continental in Paris wenden müssen. Er wäre kein Anhänger eines Projekts, das nicht ein Minimum an Erlös garantiere. Die Konditionen wären fünfzehntausend Francs pro Abend. Sie müssen Orchester und Dekore beschaffen. Ihrem Wunsch folgend, habe ich Ihren Namen nicht genannt, aber Mr Nouvelle bestand sehr darauf, das Theater zu kennen.“<sup>1371</sup>

Wangermée erläutert den Gesamtverlauf der Geschehnisse:

„Im Jahr 1922 konnte dank der Vermittlung des Antwerpener Sammlers und Mäzens François Franck [...] mit Walter Nouvel, dem Verwaltungsdirektor der ‚Compagnie des Ballets russes‘, Kontakt aufgenommen werden. Aber Diaghilev [...] war weder für das Libretto noch für die Musik Ensors zu begeistern. Er reagierte auch nicht auf François Francks Finanzierungsvorschläge für die Aufführung.“<sup>1372</sup>

---

1994, John E. Bowlt (Hg.): *A Feast of Wonders. Sergei Diaghilev and the Ballets russes*, Mailand 2009 und Kat. Ausst. London 2010.

<sup>1367</sup> In Antwerpen beispielsweise waren 1922, 1923, 1925 und 1928 Aufführungen, in Lüttich 1922 und 1928, in Ostende 1922, 1926, 1928 und 1929 und in Brüssel bereits im Juni 1910 sowie nochmals 1922 und 1928. (Vgl. Kat. Ausst. Brüssel 1987, S. 49f. und Kat. Ausst. London 2010, S. 222f.)

<sup>1368</sup> Kat. Ausst. Salzburg 1994, S. VIII f.

<sup>1369</sup> Vgl. ebd., S. 3 und 38.

<sup>1370</sup> „He [Diaghilev] turned to promoting dance when he realized that it was probably the most convenient medium for bringing together in performance the arts he loved, notably music and painting.“ (Pritchard 2010, S. 49.)

<sup>1371</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 11.4.1922, in: *Lettres* 1999a, S. 312.

<sup>1372</sup> Wangermée 1999a, S. 59.

Ob Ensors Zeitgenossen Parallelen zu den Ballets russes konstatierten, ist nicht bekannt, doch 1924 bemerkt er immerhin, dass er sie damals noch nicht gekannt habe. Die ersten Sätze des folgenden Zitats beziehen sich auf Dekorationen und Kostüme anlässlich der Aufführung in der Antwerpener Oper:

„Dass man vor allem nicht an die Russen denkt [...]. Denkt an Ensor, an seine Kunst, seine Persönlichkeit usw. – keine Nachahmung, und der Erfolg wird meiner Meinung nach umso größer sein. Übrigens, als ich mein Ballett komponierte und zusammenstellte, kannte ich die Ballets russes nicht [richtige Übersetzung: kaum, Anm. d. Verf.], die gab es damals noch gar nicht, glaube ich.“<sup>1373</sup>

Ebenso wichtig wie die qualitative Einschätzung der Ballett-Pantomime aus Expertensicht ist Ensors Selbsteinschätzung, da sie Hinweise auf seine Intentionen, seine Vorlieben und letztlich auf die Interpretation der Ballett-Pantomime als Teil seines Gesamtœuvres und als Gesamtkunstwerk geben kann. An der Qualität seines Werks hat er keinen Zweifel, jedoch erst nachdem diesem die Wertschätzung von Aktiven der belgischen Musikszene zuteil kommt.<sup>1374</sup> Ensor sieht, nach der Bestätigung von außen und einigen erfolgreichen Aufführungen, in seinem Werk etwas Neues, Frisches, und legt auch die Rezeption so aus:

„Die Öffentlichkeit in Antwerpen hat das Ballett gut aufgenommen. Ebenso zahlreiche Künstler und Kritiker. Man ist wirklich der zu sehr benutzten Gewürze und der Banalitäten der aktuellen Ballette überdrüssig.“<sup>1375</sup>

1925 wendet er sich an den Direktor der Flämischen Oper Antwerpen mit der Frage, wann die Ballett-Pantomime dort zum zweiten Mal aufgeführt werde, und reagiert präventiv auf Kritikpunkte von Rezensenten:

„Die Musik ist einfach und gelegentlich ‚recht banal‘, wie einige Kritiker sagen, doch dieses leichte, sogenannte banale Aroma gefällt mir [...] denn zu komplizierte Musik ermüdet uns und mein kleines Ballett, das von Herzen kommt, wird ‚charmant‘ [wie es der Adressat selbst genannt hatte, Anm. d. Verf.] bleiben, das hoffe ich sehr.“<sup>1376</sup>

Ensor berichtet 1932 auch von seinen Eindrücken bei den Ballettproben im Laufe der Aufführungsgeschichte:

„Ich grüße die Protektoren und Protektorinnen und vor allem euch, entzückende und grazile Ballerinas. Diese glühenden Feen, befreit vom klassischen Tutu, geben gar reichlich von ihrem Herzen, ihrem Hirn, ihrem Fuß, ihrer weichen Natur und die feinsten Beine waren mit von der Partie. Ich war voll und ganz zufrieden. [...] Die ersten Ballettproben enttäuschten mich, die Musiker missfielen mir, vor allem die Dirigenten.“<sup>1377</sup>

An den ersten Aufführungen seiner Ballett-Pantomime kritisiert Ensor nicht nur die Musiker und Dirigenten, sondern auch die Tänzerinnen, und betont die Rolle Gaillards bei deren Optimierung:

„[...] Tänzerinnen mit Schwimmhäuten an den Füßen, alte Kreisel ohne Kopf, unsted, gerunzelt [...] trugen Blei im Tutu. Aber Gaillard war noch nicht da!“<sup>1378</sup>

Diese Zitate betonen, wie wichtig Ensor das Gesamtkonzept war. Nicht nur Musik und Handlung, sondern auch Choreographie und Kostüme sind Bestandteil seines Ballett-

---

<sup>1373</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 5.1.1924, in: *Lettres 1999a*, S. 340f., Übersetzung: Wangermée 1999a, S. 59.

<sup>1374</sup> Vgl. auch Kap. 2.7, S. 100.

<sup>1375</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 3.10.1924, in: *Lettres 1999a*, S. 348.

<sup>1376</sup> James Ensor, Brief an Fé Derickx vom 5.5.1925, in: *Lettres 1999a*, S. 157.

<sup>1377</sup> James Ensor: *Discours à l'occasion de la représentation de mon ballet La Gamme d'Amour* (1932), in: *Écrits 1999*, S. 67.

<sup>1378</sup> Ebd., S. 67f. Neben François Gaillard aus Lüttich lobt er in der Rede auch Sonia Korty aus Antwerpen und Frau Albers aus Lüttich.

Experiments. Sucht man in seinem Œuvre – malerisch, literarisch sowie musikalisch – nach einem versteckten Gesamtkunstwerk-Konzept, wird man am ehesten hier fündig. Ensor komponiert die Musik, verfasst die Handlung, entwirft Kostüme und malt zwei Gemälde für die Bühnendekorationen, wobei Kostümzeichnungen und Gemälde sowohl einen Teil des Ganzen als auch eigenständige Kunstwerke darstellen. Verschiedene Ausdrucksmittel werden auf diese Weise zu einer Einheit verschmolzen. Ensor experimentiert in diesem Projekt mit der Kombination verschiedener Medien und von der Rezipientenseite her mit verschiedenen Sinneseindrücken. Auch in seinen Nymphenbildern und Liebesgärten vermischen sich optische Reize mit musikalischen Evokationen. In zwei Reden um 1930 sagt Ensor selbst:

„[...] und ich bevorzuge meine Malerei, wenn sie musikalisch zu mir spricht.“<sup>1379</sup>

## 7.6 Einheit

Das Konzept Gesamtkunstwerk interessiert Ensor nicht in theoretischer Reflexion und erst recht nicht als Selbstzweck, was sich am Desinteresse in seinen Schriften und der im Kap. *Wiederholung und Experiment* konstatierten Reflexion von Originalitäts- und Authentizitätskonzepten und in deren Folge der Genieästhetik manifestiert. Den Reiz dieses Projekts macht aus künstlerischer Sicht die Behandlung des Themas aus verschiedenen Perspektiven, und beim Zuschauer/Betrachter die Erregung eines komplexen Zusammenspiels an Sinneseindrücken und Emotionen aus. Künstlerische Synthesen als ästhetisches Konzept des frühen 20. Jahrhunderts spielen hier eine wichtige Rolle.<sup>1380</sup> Als Beispiel für vergleichbare Bestrebungen in diesem Zusammenhang sei Kandinskys parallel zu *La Gamme d'Amour* entstandene synthetische Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* genannt.<sup>1381</sup> Weder diese noch die drei weiteren als Gesamtkunstwerke einzustufenden Kompositionen wurden jedoch zu Lebzeiten aufgeführt. Ensor ist – vermutlich ebenso wie Kandinsky, der sich aber als solcher inszenierte – kein Synästhetiker, aber mit den (pseudo-)synästhetischen Tendenzen in Literatur und Bildkünsten vertraut.<sup>1382</sup> Auch die Ballets russes boten berühmten Künstlern wie Picasso oder Matisse die Gelegenheit, ihr künstlerisches Repertoire auf Kostümentwürfe auszuweiten, doch keiner schuf ein derartiges – und sogar realisiertes – Großprojekt in einer grundlegend anderen Domäne als der eigenen. Und vor dem Hintergrund der Geschichte des Balletts, das um 1900 einen Tiefpunkt erlebte und das erst später – parallel zur Entstehung von Ensors Stück – von Diaghilev und den Ballets russes reanimiert wurde, war es durchaus eine ambitionierte Entscheidung, sich für diese Kunstform zu entscheiden.

Nicht zuletzt der sich in den sechszwanzig Szenen des Librettos zu *La Gamme d'Amour* manifestierende Animismus, der möglicherweise auf die Lektüre symbolistischer Dramen von Maeterlinck und anderen zurückgeht und auch als Ergänzung oder Weiterentwicklung des Hinzufügens grotesker Elemente ins eigene realistische Frühwerk in der mittleren Schaffensphase gelten kann, ist ein Faktor, der eine Einheit evoziert – in diesem Fall die Einheit von Objekt und Mensch in einer beseelten Welt. Gesamtkunstwerk, Synästhesie, Animismus – es handelt sich hier

---

<sup>1379</sup> James Ensor: *Discours en la cité de Liège* (1927), in: *Écrits* 1999, S. 96 und in gleichem Wortlaut in: James Ensor: *Discours au Kursaal d'Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 186.

<sup>1380</sup> Zu den potentiellen Wechselbeziehungen zwischen Musik und Bildkünsten vgl. Jörg Jewanski und Hajo Düchting: *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Kassel 2009.

<sup>1381</sup> Vgl. zu Kandinskys *Der gelbe Klang* Victoria Martino: *Kandinsky, Schönberg und das Gesamtkunstwerk*, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1995, S. 562-577.

<sup>1382</sup> Zur weit verbreiteten These, dass Kandinsky Synästhetiker war, ziehen Jewanski und Düchting folgendes gut begründetes Fazit: „Kandinsky war höchstwahrscheinlich kein Synästhetiker, aber er war fasziniert von einer generellen Vergleichbarkeit zwischen Musik und Malerei.“ (Jewanski/Düchting 2009, S. 94.)

um gängige ästhetische Konzepte des 19. und 20. Jahrhunderts, die jedoch kein monistisches oder holistisches Weltbild voraussetzen. Diese verschiedenen Konzepte von Einheit aus kunsttheoretisch-philosophischer Perspektive korrespondieren mit dem Einheitsgedanken des Ensorschen Spätwerks in formaler Hinsicht. Bereits Kap. 4 konnte die Iteration als wichtiges Merkmal seiner Kunst etablieren, das durch die Veränderung formaler Merkmale oder die Wiederholung eines Motivs in neuem Kontext die Kunst erweitert und öffnet und die Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten geradewegs zum Programm erhebt. In Kap. 10 hingegen wird auf formaler Ebene gezeigt werden, wie das *Licht* als bildkonstitutiver Faktor mit Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit zusammenspielt und eine zunehmende Abstraktion bewirkt, die wiederum die Einheit eines Einzelwerks und des Gesamtwerks betont.

In einem 1927 erschienenen Artikel mit dem konzisen Titel *und* sowie dem erläuternden Untertitel *Einiges über synthetische Kunst* identifiziert Wassily Kandinsky das sowohl-als auch als Charakteristikum der Kunst seiner Zeit, im Gegensatz zum entweder-oder, das das 19. Jahrhundert durchzog.<sup>1383</sup> Er meint damit nicht zuletzt das Konzept des Gesamtkunstwerks, das verschiedene künstlerische Ausdrucksformen in einem Werk vereint. Es kommt immer klarer zum Vorschein, dass auch in Ensors Œuvre das sowohl-als auch überwiegt, dass vieles auf den ersten Blick Widersprüchliches sich bei genauerer Betrachtung als zwei Seiten einer Medaille herausstellt, und dass die Übergänge zwischen Frühwerk, mittlerer Schaffensphase und Spätwerk weitaus geringer sind, als bisher angenommen wurde.

---

<sup>1383</sup> Wassily Kandinsky: *und* (1927), in: Max Bill (Hg.): *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*, Bern 1963, S. 97-108. Der Text erschien erstmals in der Zeitschrift *iro*, Nr. 1/1, Amsterdam 1927 unter dem Titel *und. Einiges über synthetische Kunst*.

## 8. Frau und Erotik

„Die gelassenen, aber schamlosen Mitglieder erzittern in ihren Unterhosen und flattern in ihren Hosenträgern, wenn es um Nacktheit geht. Weshalb diese unangebrachte Vorsicht, ohne Richtwert, ohne Sinn, Verstand und Horizont? Kann man eine rebellische Kunst ohne Nacktheit ersinnen? Seht doch unsere alten Kathedralen an und deren in Freiheit aufgerichtete Skulpturen, und unsere zerfurchten, gesprungenen, gewellten und glasierten gotischen Gemälde mit weichen Anmutigkeiten. Und die Wunder des Vatikan und die Kostbarkeiten des antiken oder päpstlichen Roms und die voll erblühten und speckigen in Griechenland geschaffenen Formen, die die Freuden der Welt und ihre Vitalitäten beleben. [...] Ich sage es wieder: Nieder mit den prüden Zensorenpfoten vom Erektions-Index, [...] arme Nachtmenschen, dunkle unter der Glasglocke schwatzende Heuchler, sich auflösende Trockenfrüchte. Zieht meinerwegen euren Pfeifenköpfen die Hose an, aber lasst uns in Frieden.“<sup>1384</sup>

In diesem von der Forschung bisher unbemerkt gebliebenen halbseitigen Text mit der Überschrift *Le Nu dans L'Art*, der in der Oktober/November-Ausgabe 1938 in *L'Art Wallon Contemporain* erschien und nicht innerhalb der Ausgaben von Ensors Schriften publiziert wurde, schreibt der Künstler also über das Nackte. Die Worte lassen einen offenen Umgang mit Nacktheit in der eigenen Kunst vermuten, kritisiert er doch übertriebene Scham und Zurückhaltung seitens Künstler und Kunstpublikum. Wie inszeniert Ensor aber Nacktheit in seiner Kunst, und welche Frauenbilder werden hierdurch vermittelt? Wie „erotisch“ sind seine erotischen Arbeiten? Wie geht er mit den klassischen Dualismen des 19. Jahrhunderts um, welche Rollen spielen seine „Huren“ und seine „Heiligen“?

Gespreizte Beine (**Abb. 108**), fliegende Vulven (**Abb. 112**), ein Phallus auf einem Frauenknie (**Abb. 111**), kopulierende Pferde und Schweine (**Abb. 115**) – Motive, die aufhorchen lassen, da sie von den bisher skizzierten Bildwelten Ensors weit entfernt sind, wo er doch nicht einmal seine Liebesgarten-Priapusfiguren durch ihr charakteristisches Merkmal kennzeichnet.

### 8.1 Über Frauen

Der folgende Überblick über Ensors Verhältnis zur Damenwelt soll unter anderem Klarheit verschaffen, ob er, wie von vielen Autoren angenommen, Misogynist ist.<sup>1385</sup> Auf Frauen muss Ensors gesamte Erscheinung durchaus anziehend gewirkt haben. Emma Lambotte nennt ihn den „vielleicht schönsten Mann seiner Zeit“, er sei „ein Rubens, bloß schlanker“.<sup>1386</sup> Auch seine ruhige und selbstbewusste Ausstrahlung mag ein Grund für seine Wirkung gewesen sein.<sup>1387</sup> Der österreichische Kunsthistoriker Friedrich Dörnhöffer schreibt 1900:

„Unmöglich wäre es, ihn für einen Lehrer, einen Beamten, einen Handelsmann, einen Spießbürger zu halten! Ohne irgendetwas Auffallendes oder Sonderbares in seiner Kleidung, erregt seine Erscheinung sofort lebhaftes Interesse. Bei Ensor ist es der Kopf, welcher sofort

---

<sup>1384</sup> James Ensor: *Le Nu dans L'Art*, in: *L'Art Wallon Contemporain*, 2. Ausgabe, Oktober/November 1938, S. 6. Schon im 16. Jahrhundert mokiert sich Michel de Montaigne in seinen *Essais* in ähnlicher Weise über die gesellschaftliche Tabuisierung der menschlichen Sexualität: „Was hat der Geschlechtsakt, dieser so natürliche, nützliche, ja notwendige Vorgang den Menschen eigentlich angetan, dass sie nicht ohne Scham davon zu reden wagen und ihn aus den ernsthaften und sittsamen Gesprächen verbannen? Wir haben keinerlei Hemmung, die Worte töten, rauben und verraten offen auszusprechen – und da sollen wir uns dieses eine bloß zwischen den Zähnen zu murmeln getraun?“ (Michel de Montaigne: *Essais*, zit. nach: Eco 2010, S. 131.)

<sup>1385</sup> Der Titel dieses Unterkapitels ist einem Gedicht Ensors entlehnt, das weiter unten besprochen wird: James Ensor: *Für Henri Storck. Über Frauen*, Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, AACB, Nr. 33104.

<sup>1386</sup> Emma Lambotte: *Conférence d'Emma Lambotte*, in: James Ensor le magicien, 1956 (maschinengeschrieben), zit. nach: Legrand 1993, S. 49.

<sup>1387</sup> „Über dem munteren Gesicht, das von einem vollen weißen Bart umrandet wird, liegt eine Aureole aus Ruhe und Selbstzufriedenheit.“ (Naeyaert 1991, S. 23, Übersetzung aus dem Niederländischen d. Verf.)

auffällt. Es liegt in seinem [sic], ziemlich großen, schön geschnittenen Augen so viel Beobachtungskraft und zugleich in seinem Blick solch eine Milde, die nicht kleine, kräftig gebildete Nase verrät eine solche Willenskraft, der Mund, voll und rot, unter dem hübsch aufgedrehten, seidenweichen, dunklen Schnurrbart ist zugleich so sinnlich und so geistvoll, das Ganze ist eine so fesselnde Mischung des Ernstes, der Leidenschaft und des Humors, dass es uns von vornherein auf den Gedanken bringt: ‚Dies ist ein Dichter oder ein Maler.‘<sup>1388</sup>

Dass Ensor bei Frauen beliebt ist, zeigt auch eine Postkarte, die der über mehr als einen Monat mit einer Blinddarmentzündung ans Brüsseler Hotelbett gefesselte Künstler an seinen Freund Franck in Antwerpen schickt:

„Mitfühlende Damen bringen mir schöne Blumen und Freunde interessante Bücher. Die Zeit geht also schnell vorüber.“<sup>1389</sup>

Einige Frauen spielen in Ensors Leben und für seine Karriere eine Rolle. Platonische Freundschaften des Malers mit Frauen sind ebenso eng und zum Teil vertrauter als gleichgeschlechtliche Freundschaften. Die „erste Frau“ in Ensors Leben ist Mariette Rousseau. Das Verhältnis Ensors zu der etwas älteren verheirateten Freundin ist bis heute nicht geklärt. Die Forschung geht davon aus, dass Ensor unerwidert bleibende Gefühle für sie entwickelt – jedenfalls sind sie eng befreundet.<sup>1390</sup> 1933 füllt Ensor eine von André Breton und Paul Éluard für die Zeitschrift *Minotaure* durchgeführte Umfrage aus. Auf die Frage nach der wichtigsten Begegnung seines Lebens antwortet der 73-Jährige, dass dies die Begegnung mit „einer Frau, Mutter und Ehefrau, sehr hübsch“ gewesen sei, und dass er „weder ihre grünen Strümpfe noch die noble Stirn ihres Gatten vergessen“ werde.<sup>1391</sup> Daraus geht hervor, dass Ensor der Begegnung mit Mariette Rousseau zumindest aus Gründen der Selbststilisierung Bedeutung beimisst.

Eine lebenslange Freundschaft verbindet ihn mit der zehn Jahre jüngeren Augusta Boogaerts, die er 1888 kennenlernt.<sup>1392</sup> Sie ist die Tochter eines Ostender Hoteliers und arbeitet zeitweise im Laden von Ensors Mutter. Die Ära der *Garçonne* in den 1920er Jahren geht an ihr nicht wirkungslos vorüber, und Arbeitsaufenthalte führen sie als *Gouvernante* nach Frankreich, Russland und Deutschland.<sup>1393</sup> Sie hat ihren Wohnsitz in Brüssel, wo sie und Ensor Legrand zufolge zusammen regelmäßig in die *Taverne Guillaume* an der *Place du Luxembourg*, nahe Ensors Stamm-Hotel, gehen.<sup>1394</sup> Einige Autoren gehen davon aus, dass die beiden eine Liebesaffäre haben und sich in Brüssel im *Hotel de Namur* und nach 1905 im *Hotel de Wavre* an der *Place du Luxembourg* treffen.<sup>1395</sup> Die Beziehung Ensor-Boogaerts spaltet die Gemüter.

---

<sup>1388</sup> Friedrich Dörnhöffer: *James Ensor*, in: Die Graphischen Künste, Gesellschaft für vielfältige Kunst, Wien 1900, S. 35-42, zit. nach: Tricot 2009, S. 150.

<sup>1389</sup> James Ensor, Postkarte an François Franck vom 29.6.1923, in: *Lettres* 1999a, S. 320. Ensor ist mit einer Blinddarmentzündung im *Hôtel Cercle Namurois*, *Place du Luxembourg*, Brüssel, mindestens vom 14.6. bis zum 14.7.1923, wie aus den Briefen hervorgeht. Auch in der Sängerin Elvira Zlicka findet Ensor eine Bewunderin. Sie schenkt ihm 1929 ein Skizzenheft mit Widmung, das ab 1931 als *Liber Veritatis* dient. Ihre Widmung lautet: „Versprochen ist versprochen. Hier also für Sie, großer Meister und Freund, dies Büchlein, in dem all Ihre ‚Freunde, Masken, Feinde‘ voller Stolz und Glück ihren Namen hinterlassen werden! Ich zähle mich zu diesen und möchte anmerken, dass ich mich aus diesem Triptychon für Ersteres entscheide und mich ihrer wundervollen und wertvollen Freundschaft versichere. Pfingsten 1929, E. Zlicka.“ (Elvira Zlicka, Widmung im *Liber Veritatis* (1929), zit. nach: Tricot 2009, S. 189.)

<sup>1390</sup> Lesko folgt Haesaerts in der Annahme, dass Mariette Rousseau Ensor als *Protegé* ansieht. Sie kauft ihm Werke ab und heitert ihn auf. (Vgl. Lesko 1985, S. 32.)

<sup>1391</sup> James Ensor, zit. nach: Legrand 1993, S. 45. Der Fragenbogen muss für die dritte Ausgabe des *Minotaure* vom 15.10.1933 bestimmt gewesen sein; dort finden sich auch die Antworten von Chagall, Kandinsky und Rouault. Ensors Antwort blieb ein Entwurf, der vermutlich nie abgeschickt wurde.

<sup>1392</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 45-48 und Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 159f. Vgl. auch Min 2008, S. 105, der angibt, dass sie sich Ende 1887 oder Anfang 1888 kennenlernten.

<sup>1393</sup> Vgl. Xavier Tricot, in: *Lettres* 1999, Anm. 1, S. 73.

<sup>1394</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 46.

<sup>1395</sup> Vgl. Legrand 1971, S. 21, nach: Lesko 1985, Anm. 37, S. 72f. Legrand meint, dass Ensor im *Hotel Namur* seine Rechnung mit Kunstwerken bezahlte. Min nennt diese These eine „hartnäckige Legende“. (Vgl. Min 2008, S. 105.)

Hartnäckig hält sich das Gerücht um Affäre und Heiratsabsicht.<sup>1396</sup> Unter anderem Tricot behauptet, dass beider Familien gegen eine Heirat sind und meint gleichzeitig, dass die beiden lebenslang zölibatär leben.<sup>1397</sup> Die Analyse der Briefe gibt wenig Aufschluss über die Art der körperlichen Beziehung, da sich darin keinerlei romantische Anspielungen finden.<sup>1398</sup> Die Frage, ob Ensor sexuell enthaltsam lebt, kann nicht abschließend beantwortet werden. Eine Aussage aus dem Jahr 1910 bestätigt aber die Vermutung, dass sein Sexualleben für ihn letztlich keine große Bedeutung hat:

„Ich lasse das ganze Leben an mir vorüberziehen. Theater, Bälle, Karneval, die Freuden der Liebe und Orgien, und widme mich ganz meinem künstlerischen Heil. Aber Welch Ausgleich, Welch Freude, seine Arbeit so gut durchzuführen und ich würde Ihnen immer dazu raten, in Momenten von Kummer und Sorge zu malen.“<sup>1399</sup>

Eine Argumentation gegen die Zölibatsthese motiviert eine Reihe von Aktzeichnungen (**Abb. 99**).<sup>1400</sup> Herwig Todts hat die dargestellte mittelalte Frau als Augusta Boogaerts identifiziert. Das linierte Papier und der harte Bleistift sprechen dafür, dass die Zeichnungen aus einer spontanen Situation heraus entstanden sind, nicht als vollwertige Werke intendiert, und für den „Privatgebrauch“ bestimmt sind. Gegen Ende von Ensors künstlerischer Laufbahn regelt Boogaerts seine Angelegenheiten.<sup>1401</sup> Im Liber Veritatis erscheinen unter vielen späten Stilleben die Initialen A.B., beispielsweise in den Formulierungen „*preparé par A.B.*“ oder „*A.B. mis deux conches*“.<sup>1402</sup> Lesko folgert:

„Instead [of getting married] Augusta took on the duties of an unofficial business manager. She not only supervised Ensor's production and kept an inventory, but she also grouped objects into still-life compositions for him to paint. Haesaert's monograph included a note Ensor left for Augusta and her reply, a repartee that illustrated her tenacity, as well as her sense of humor. To the admonition, ‚Do not take anything; I have counted everything‘, she replied, ‚Do not count anything; I have taken everything‘. It seems apparent that Augusta Boogaerts had some impact on these works, and since many of them show the same rigid triangular composition, they may have been arranged by her hand. [...]“<sup>1403</sup>

Wie viele nackte Frauen Ensor in seinem Leben sieht, lässt sich nicht sagen, aber immerhin scheint er im 20. Jahrhundert ein Bordell in Antwerpen besucht zu haben, wie der Maler Rik Wouters zu berichten wusste. Anlässlich einer Ausstellung in Antwerpen im Jahr 1913 schreibt Wouters an seinen Freund Simon Lévy:

„Contre mon attente, j'ai été bien accueilli avec mes peintures à Anvers. Le soir on a banqueté et même on a été au bordel où j'ai bien rigolé à voir Ensor, avec son pépin et son vieux mac, entre

---

<sup>1396</sup> Exemplarisch sei Kiefer zitiert: „Sie war in ungewöhnlichem Maße geistig interessiert, er fand sie persönlich anziehend und hätte sie sogar gerne geheiratet. Dies scheiterte jedoch an seinen wirtschaftlichen Verhältnissen. Die Familie war natürlich dagegen. Es kam zu keiner Hochzeit, aber auch zu keiner Trennung. Ensor hätte eine passendere Partnerin kaum finden können; sie war vielleicht die einzige, die uneigennützig an sein Werk dachte.“ (Kiefer 1976, S. 107.) Lesko übernimmt die These, dass die beiden Liebespartner sind: „They never married, although they could have, especially after the death of Ensor's mother in 1915 and his aunt the following year.“ (Lesko 1985, S. 148.) Auch Min behauptet 2008, Ensors Familie habe Widerspruch gegen eine Heirat eingelegt. (Vgl. Min 2008, S. 105.)

<sup>1397</sup> Vgl. Xavier Tricot, in: *Lettres* 1999, Anm. 1, S. 73. Der Katalog zur Utrechter Ensor-Ausstellung 1993 führt an, dass einige Autoren der Meinung sind, Ensor habe sexuell völlig enthaltsam gelebt. (Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 150.)

<sup>1398</sup> Es geht im Schriftverkehr der beiden hauptsächlich um Ensors Werk, seine Gesundheit und Boogaerts' Arbeit als Erzieherin. (Vgl. Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 159f.)

<sup>1399</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 13.2.1910, in: *Lettres* 1999b, S. 220.

<sup>1400</sup> Abb. in Lesko 1985, Nr. 64-65, S. 73 und Schoonbaert/Cardyn-Oomen 1981, S. 128. Bleistift auf liniertem Papier, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.nr. 2712/61-64.

<sup>1401</sup> Vgl. Xavier Tricot, in: *Lettres* 1999a, Anm. 1, S. 73. Sie besorgt ihm möglicherweise Aufträge für kolorierte Radierungen: „Auch andere Radierungen [nicht nur die sieben Todsünden] wurden im Auftrag koloriert, und seine Lebensgefährtin, Augusta Boogaerts, vermittelte ihm regelmäßig derartige Aufträge.“ (Florizoone 1999a, S. 19.)

<sup>1402</sup> Vgl. Lesko 1985, S. 149. Bezüglich der Angaben folgt sie Haesaerts.

<sup>1403</sup> Ebd., S. 148f.

deux femmes à poil. Il y en avait de maigres et de grosses, dont Oleffe en pelotait une, à ravir [sic]. Ensor la convoitait, car il était bien dégoûté de ses deux guenons dont une était rousse. Et, néanmoins [sic] tout emballement pour celle-ci [pour celle d'Oleffe] il restait bien calme, les mains sur la canne de son parapluie à la façon des vieux paysans.<sup>1404</sup>

Wouters zeigt sich überrascht, Ensor dort anzutreffen. Dieser sei von zwei behaarten Frauen umgeben gewesen, eine davon Russin, von denen er angeekelt gewesen sei. An einer Dame, die Wouters' Freund Oleffe anfasste, war Ensor jedoch interessiert. Auf einer Zeichnung von Wouters aus demselben Jahr (**Abb. 100**) ist eine Bordellsituation dargestellt, womöglich ist die Skizze vor Ort entstanden. Vorn spielt sich eine anstößige Szene ab, Ensor ist eventuell hinten links zu sehen.

Eine weitere wichtige Frau in Ensors Leben ist die in dieser Arbeit schon mehrfach erwähnte verheiratete Emma Lambotte, geborene Protin, mit deren Ehemann Albin sich Ensor ebenfalls bestens versteht.<sup>1405</sup> Sie malt, dichtet und verfasst regelmäßig Artikel über Kunst für Zeitschriften wie *Le Tout-Liège* oder *Méphisto* in Antwerpen.<sup>1406</sup> Ensor bezeichnet sie zu Recht als seine Verteidigerin, da sie in vielen Zeitungsartikeln seine Kunst und Ausstellungen rezensiert. Umgekehrt taucht auch sie in einigen Texten Ensors auf. In einer Rede von 1927 findet er folgende Worte:

„Aber ich möchte von Madame Emma Lambotte sprechen; sie ist schön, diese Spitzen-Lütticherin. Wie ich ihren aufsässigen Abenteuergeist bewundere.“<sup>1407</sup>

1933 beschreibt er in *Un grand salut!* auf zwei Seiten seine erste Begegnung mit Emma Lambotte, die ihn in Ostende aufsuchte und an seiner Türe klopfte, um den *Schriftsteller* James Ensor kennenzulernen.<sup>1408</sup> Er charakterisiert Emma Lambotte, die er immer wieder als „Fee“ bezeichnet, als neugierig und direkt und ist sofort von ihr eingenommen.<sup>1409</sup> Ensor ermutigt die Freundin zum Malen und ist sicher nicht unbeteiligt an der Ausstellung ihrer Werke im Ostender Kursaal im Juli 1908. Dass Emma Lambotte eine emanzipierte Frau ist, zeigt beispielsweise ihre Mitgliedschaft in einer neuen Vereinigung, in der erstmals Damen gegen Herren fochten.<sup>1410</sup> Sie hat etwas Jungenhaftes und bezeichnet sich selbst als „demi-garçon“.<sup>1411</sup> Die beiden schreiben und besuchen sich regelmäßig, so ist Emma Lambotte beispielsweise im Sommer 1905 für einen

---

<sup>1404</sup> Rik Wouters (1913), zit. nach: Avermaete 1962, S. 68.

<sup>1405</sup> Zu Emma Lambotte vgl. Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 221. Literaturhinweise zu Person und Werk finden sich in Gemis 2008, Anm. 3, S. 93.

<sup>1406</sup> Vgl. Tricot 2010b, S. 43. Sie verfasst unter anderem die Erzählungen *Roseaux de Midas* (1910), *Petits poèmes traduits de L'Iroquois* (1918), *L'Aventureux* (1933) und *Paniska* (1933), zu denen Ensor Illustrationen anfertigt. (Vgl. Tricot 2009, S. 154.) Gemis spricht von „ungefähr 15 Schriften“, die zwischen 1910 und 1958 entstehen. Zum Verhältnis von Malerei und Dichtung bei Emma Lambotte vgl. Gemis 2008.

<sup>1407</sup> James Ensor: *Discours en la cité de Liège* (1927), in: *Écrits* 1999, S. 97.

<sup>1408</sup> Sie habe an allen Küsten nach Ensor gesucht, seinen Namen gerufen, bis schließlich ein „Lümmelwesen“ ausgespuckt habe: „Hengzor, Ihr Hengzor ist kein Schriftsteller, wissen Sie [...]“ (James Ensor: *Un grand salut!* (1933), in: *Écrits* 1999, S. 88.)

<sup>1409</sup> 1936 hält er eine Rede im Casino Ostende im Rahmen einer Konferenz für Emma Lambotte, die am 6. Mai 1936 im *L'Écho d'Ostende* erscheint: „Emael Lambotte, ihre Iris, ihre durch große Lütticher Feuer brennenden Pupillen, ihre genährten und verzierten Formen der feinen Blumen Ihrer Gedanken formen eine große Freude und in Ihren lebendigen Werken verschmelzen Kunst und Geist in der Schönheit, ohne sich gegenseitig zu schaden. Wir müssen das delikate Schmuckkästchen wertschätzen, in dem Ihre Perlen dominieren.“ (James Ensor: *Pour Emma Lambotte* (1936), in: *Écrits* 1999, S. 110.)

<sup>1410</sup> „Ich habe Ihre Linien im *Matin d'Anvers* bezüglich Ihrer Fecht-Vorstellung und Ihrem schönen sicheren Auftreten und dem dieser Damen erhalten.“ (James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 11.2.1909, in: *Lettres* 1999b, S. 200.)

<sup>1411</sup> „Excusez ce papier qui n'est certes pas de demoiselle... Il convient peut-être au demi-garçon (courant les ateliers)... que je suis!“ (Emma Lambotte, Brief an James Ensor vom 11.9.1904, in: Hermans 1971, S. 96.)



Monat mit ihrer Mutter und Nichte in Ostende, wo sie sich beinahe jeden Tag mit Ensor auf dem Deich trifft oder ihn zwischen drei und sieben Uhr zu Hause besucht.<sup>1412</sup>

In Ostende findet Ensor eine weitere Bewunderin: die 1884 geborene Blanche Hertoge, deren Leben aufgrund einer Ausstellung im Ostender Ensor-Museum besser erforscht ist als das der anderen Frauen.<sup>1413</sup> Sie hat über die Jahre verschiedene Läden in Ostende und unternimmt zahlreiche Geschäftsreisen in die USA und nach Paris, wo sie dem Nachtleben frönt und unter anderem die Folies Bergères besucht. Ab 1925 verkauft sie in ihrem neuesten und fortan einzigen Geschäft in der Ostender Einkaufszone Kleider sowie Stoffe und Schnittmuster, die sie aus Paris bezieht. Das Geschäftskonzept dieser ersten Haute Couture-Boutique Ostendes, zu dem auch Modenschauen gehören, verhilft ihr zu wirtschaftlichem Erfolg. Für Literatur, Musik und Kunst hat sie ein besonderes Faible. Gemälde zeitgenössischer Ostender Künstler und Hobbymaler zieren ihre Wände und sie ist mit vielen Künstlern und Schriftstellern befreundet.<sup>1414</sup> 1929 stellt sich Blanche Hertoge einer neuen Herausforderung und eröffnet am 1. Juni die Galerie Studio.<sup>1415</sup> Es ist dieser Ausstellungsort, wo sich der Kontakt zwischen Blanche Hertoge und James Ensor intensiviert, und ihr Neffe Henri Storck unterstellt seiner Tante, sie habe die Galerie nur zu dem Zweck eröffnet, mehr Zeit mit Ensor verbringen zu können.<sup>1416</sup> In der Tat sind Ensors Werke fast jährlich in den Gruppen- oder Soloausstellungen während der Sommermonate vertreten. Tricot meint, Ensor sei jeden Nachmittag bei ihr Kaffeetrinken gegangen.<sup>1417</sup> Storck bemerkt über die Freundschaft der beiden:

„Ensor était devenu, au fil des ans, la principale raison de vivre de ma tante, sa préoccupation unique et, durante la deuxième guerre mondiale, elle ne quitta pas Ostende afin de mieux veiller sur lui. Leur amitié fut admirable.“<sup>1418</sup>

Im Schaufenster des Geschäfts präsentiert Hertoge die Kostüme aus Ensors Ballett-Pantomime *La Gamme d'Amour* und einige seiner Radierungen, und ab 1932 gibt es eine permanente Ausstellung von Ensors Werken in der Galerie. Sie lässt Einladungen und Poster drucken und verteilt Kataloge und Broschüren zu den Ausstellungen. Neunzehn Katalogvorwörter stammen von Ensor. Zwischen 1929 und 1940 sowie 1945 und 1949 werden insgesamt achtzig Ausstellungen gezeigt. In der Galerie gründet sich auch ein Künstlerkreis, der Cercle d'Art Studio, in dem die meisten Ostender Künstler sowie zahlreiche Künstler, die ihre Ferien dort verbringen, Mitglieder sind. Hertoge ist auch eine der Initiatorinnen der Vereinigung Amis de James Ensor, die 1947 gegründet wird und für den Erhalt seines letzten Wohnhauses als Museum verantwortlich zeichnet.<sup>1419</sup> Nach Ensors Tod schließt sie die Galerie und zieht Ende 1950 mit ihrem Laden um. Ensor erwähnt Blanche Hertoge in seinen Schriften stets im Zusammenhang mit der Galerie.<sup>1420</sup>

---

<sup>1412</sup> Vgl. Min 2008, S. 192.

<sup>1413</sup> Vgl. im Folgenden Milh 2011, S. 20-27.

<sup>1414</sup> Es handelt sich um Werke von Spilliaert, dem Arzt Victor de Knop und Delwaide. (Vgl. ebd., S. 26.)

<sup>1415</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>1416</sup> „Ma tante créa le Studio pour exposer les oeuvres d'Ensor et attirer le grand peintre chez elle le plus possible, en quoi elle réussit parfaitement.“ (Storck 1985, S. 39.) Vgl. auch Ollinger-Zinque 1999, S. 21 und Milh 2011, S. 22.

<sup>1417</sup> Vgl. Tricot 2009, S. 189.

<sup>1418</sup> Storck 1985, S. 45.

<sup>1419</sup> Van den Bossche fand heraus, dass August Van Yper eine wichtige Rolle bei der Umwandlung des Ladens in ein Museum spielt, das 1955 eröffnet, nach seinem Tod 1963 wieder schließt, und 1974 wiedereröffnet wird. (Vgl. Phillip Van de Bossche, in: Kat. Ausst. Ostende 2012, S. 2 und S. 11.)

<sup>1420</sup> „Und ich preise mit vollem Recht alle Qualitäten von Mlle Blanche Hertoge, der eifrigen und unermüdlichen Direktorin des „Studio“ in Ostende. Die liebenswerte Organisatorin schenkt ihr Herz, ihre Hände und ihre Zeit den Ausstellenden; ihr Studio ist ein charmanter Ort, ein spannender Zufluchtsort, geehrt von Künstlern aller Zeiten.“ (James Ensor: *Préface à un catalogue* (1936), in: *Écrits* 1974, S. 204.)

Freundschaften und Bekanntschaften mit Frauen regen Ensor häufig zu bildlichen Hommagen an. Ein Beispiel hierfür ist ein spätes Stillleben mit Blanche Hertoge aus dem Jahr 1939, das die Widmung „Zur Aufwertung des Rosen-Mädchens vom Studio in Ostende“ trägt.<sup>1421</sup> Über die Galeristin lernt Ensor auch die Dichterin Claude Bernières kennen. Er illustriert ihren Gedichtband *Visage des Heures* und ihren Roman *Le villa dans les yeux*.<sup>1422</sup> 1935 malt er ein kleines Stillleben mit einem ihrer Bücher.<sup>1423</sup> Außerdem entstehen 1923 ein Portrait von Claude Bernières anlässlich der Preisverleihung des Prix Verhaeren an die Dichterin, und zwei weitere Portraits im Jahr 1939, eines davon mit der Widmung „Einige Farben für Claude Bernières“.<sup>1424</sup> Weitere bildliche Hommagen an die Damen in seinem Bekanntenkreis sind das 1927 gemalte Ganzkörperportrait der Madame Albert Croquez<sup>1425</sup>, das 1939 entstandene Portrait von Augusta Boogaerts, in dem sie von rosa Dämonen umringt wird<sup>1426</sup>, eine *Hommage à Margot Knockaert* in einem Poesiealbum, das Portrait einer Madame Hélène und die Portraitzeichnung einer Alice Saucin. Diesen bildlichen Hommagen ist gemein, dass sie in zarten Farben gemalt oder gezeichnet sind und eine Widmung an die Dargestellte enthalten, die als Paratext gelesen oftmals Hinweise auf die Ikonographie oder für die Bilddeutung enthält, woraus sich folgern lässt, dass Ensor die Werke für die dargestellte Person, sei es als Dankesgabe oder als Ehrerbietung, intendiert. Zwar existieren einige Männer-Porträts von Ensors Hand – als zeichnerische Studien oder Auftragsportraits in Öl – doch diese Art der Ehrerbietung kam Ensors männlichen Freunden selten zuteil.

Die Attribute auf den Hommagen sind Blumen, freundlich-kecke Masken oder stärker personenbezogene Objekte. Blumig und voller Reime sind die sprachlichen Hommagen an Damen in Ensors Reden, wie beispielsweise anlässlich des Banketts zur Verleihung des Prix Verhaeren an Bernières:

„Ich grüße Sie, unsere preisgekrönte Freundin, ganz mit schönen heidnischen Lorbeeren gekrönt. Christliches und katholisches Mädchen: ein Nobelpreis kommt Ihnen zu. Dank Ihnen verfeinern sich unsere Zusammenkünfte, ein reiner Kristall mit Opalprisma hat uns zugelächelt.“<sup>1427</sup>

1934 zählt Ensor in einem autobiographischen Text Frauen auf, die ihn während der Jahre unterstützt hatten:

„[...] die Damen Emma Lambotte, Hertoge, Steyns, Bernières, Marie Gevers, Demoulière, und die Sirene [Augusta Boogaerts] und meine kleine Chinesin [seine Nichte, Anm. d. Verf.] [...]“<sup>1428</sup>

Aus den vorangegangenen Ausführungen geht hervor, dass Ensor mit einigen Frauen befreundet ist, und ihre Lebensentwürfe und kreativen Aktivitäten wertschätzt und unterstützt. Dennoch wurde an ihn von der Forschung mehrfach der Vorwurf der Misogynie gerichtet. Seit dem 12. Jahrhundert geht die Verehrung der Frau auf der einen Seite mit einer tiefen Verachtung derselben auf der anderen einher, die letztlich auf Genesis und Sündenfall zurückgeht. Moraltheologisch wird die Misogynie mit der Verführung der Frau durch den Teufel

<sup>1421</sup> XT 816. Vgl. auch XT 815.

<sup>1422</sup> Zu den Illustrationen von *Visage des Heures* vgl. Kap. 6.1.

<sup>1423</sup> XT 666.

<sup>1424</sup> XT 823, XT 826.

<sup>1425</sup> XT 582.

<sup>1426</sup> XT 827.

<sup>1427</sup> James Ensor: *Discours prononcé à Ostende au banquet Claude Bernières, Prix Verhaeren 1923* (1923), in: *Écrits* 1974, S. 87. Auch Jules Destrées Frau wurde in der Rede auf einem Bankett für ihren Mann umschmeichelt: „Ich grüße Madame Destrée, noble Muse der Graphik, anfällig für die schöne Linie. Sie strahlen wie ein Edelstein. [...] Umstrahlt von der reinen Kunst und von zurückhaltender Güte von engelsgleichem Charakter.“ (James Ensor: *Discours prononcé au banquet Jules Destrée à Bruxelles* (1921), in: *Écrits* 1999, S. 48.)

<sup>1428</sup> James Ensor: *Ma vie en abrégé* (1934), in: *Écrits* 1999, S. 16.

gerechtfertigt, anthropologisch durch eine angeblich emotionale, anti-rationale Veranlagung der Frau.<sup>1429</sup> Eine allgemeine Misogynie ist im 19. und frühen 20. Jahrhundert virulent, wie beispielsweise der Erfolg von Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* von 1903 zeigt.<sup>1430</sup> In Ensors frühen Jahren, in denen der weibliche Umgang sich in der Hauptsache auf Verwandte wie Mutter, Großmutter, Tante und Schwester beschränkt, mag er Vorbehalte gegen das weibliche Geschlecht haben. Doch selbst für die Verwandten hat er 1922 im Rückblick wohlmeinende Worte übrig:

„Ich lebte von der Arbeit meiner alten Mutter, eine liebe Tante stand mir bei; heilige Frauen, pure Fläminnen, die mich mit Flandern verbanden. Ah! wie ich Flandern liebe, Land der großen Einsilbigkeiten, der unendlichen Horizonte, der gewaltigen Maler, der tapferen Frauen.“<sup>1431</sup>

Danielle Derrey-Capon, Herausgeberin der Briefe Ensors an Emma Lambotte, ist der Meinung, dass Ensor nicht misogyn, sondern ein Misanthrop ist.<sup>1432</sup> Spätestens seit er Mariette Rousseau kennenlernt, so meine These, versteht der Künstler, dass bestimmte Verhaltensweisen nicht durch das angeborene Geschlecht bestimmt werden. Es gibt jedoch Texte Ensors, die als frauenfeindlich missverstanden werden können und wurden. Das nicht in die Schriftenausgaben aufgenommene Gedicht *Für Henri Storck. Über Frauen* von 1925, das übrigens diesem Unterkapitel seinen Titel gibt, wurde von Lesko ins Englische übertragen:

„Deceiving sex, respector neither of law nor religion,  
heartless and devoid of honor  
Sink of hypocrisy  
Hotbed of lies and dissimulation  
Mud-pit of malice  
Cavern of greed and the deadly sins  
Pandora Box  
Miry pool crawling with bad beasts  
Liquid manure, stick and oozing with vermin  
Sneaky and hostile morass  
Horrible cesspool teeming with leeches  
Beast with claws and suckers and teeth for tearing live flesh  
Blowing she-satyr, blowing hot and cold  
Inspirer of the worst villainies  
Treacherous in friendship  
Gamy hen, proud and stupid  
Featherbrained goose  
Unscrupulous climber looking for accomplices  
Weather vane creaking with every ill wind  
Triple hole of felony, unfathomable betrayal, and devouring selfishness  
Vast walking lie, belly forward, bottom tastefully larded  
The scourge of heaven and of earth  
Constant mask and endless smile.“<sup>1433</sup>

---

<sup>1429</sup> Vgl. u.a. Karnein 1997, S. 15ff. und 84f.

<sup>1430</sup> Vgl. Becker 2013, S. 169.

<sup>1431</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 124.

<sup>1432</sup> Vgl. Derrey-Capon 1999, S. 17.

<sup>1433</sup> James Ensor: *Für Henri Storck. Über Frauen*, Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, AACB, Nr. 33104, zit. nach: Lesko 1985, S. 150f., englische Übersetzung: ebd. Eine deutsche Übersetzung der ersten Zeilen findet sich bei Ollinger-Zinque: „Trügerisches Geschlecht, ohne Gott noch Gebot, treulos und herzlos, Pfuhl der Scheinheiligkeit, Faß voller Lügen und hinterhältiger Bosartigkeit, Höhle von Räubern und Todsünden, Büchse der Pandora.“ (James Ensor: *Für Henri Storck. Über Frauen*, Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, AACB, Nr. 33104, Übersetzung: Ollinger-Zinque 1999, S. 14.) Eine Untersuchung, ob und inwiefern sich das Gedicht auf das bekannte pornographische Gedicht *An Essay on Woman* bezieht, das 1763 von John Wilkes gedruckt und von Thomas Potter verfasst wurde (vgl. Trumbach 1994, S. 209) und das auch in einer zweisprachigen englisch-französischen Ausgabe erschien, steht noch aus. *An Essay on Woman*, „eine sich wissenschaftlich gebende Persiflage auf Alexander Popes *Essay on Man*“ spielt beständig darauf an, „dass die Frau eigens zum Zwecke sexueller Vergnügungen erschaffen worden sei.“ (Ebd.)

Das Gedicht wurde fälschlicherweise häufig wörtlich genommen und als Beleg für Ensors misogyne Einstellung angeführt.<sup>1434</sup> Lesko erkennt jedoch korrekt:

„[The poem *On Woman*] echoes much of the distaste and fear that surrounded the increasingly liberated woman of the 1920s. But, although Ensor's poem was actually a retardataire recollection of nineteenth-century misogynist literature [...]. Ensor's poem is a caricature of female imagery, and it is notable that when Ensor chose to show a femme fatale, she was not the nineteenth-century decadent woman who combined satanic or repressed sexuality with the mask of innocence, as, for example, in the works of Munch, Stuck, or Rops, but a caricature of that type. Both ‚Portrait of Old Woman with Masks‘ and ‚Intrigue‘ depicted women as vain and foolish in their attempts to be sexually alluring. And Ensor's siren in the ‚Call of the Siren‘ is an eager grotesque who lacks the magnetic sexuality needed to lure her victim to her side.“<sup>1435</sup>

Ganz im Gegenteil zeigt Ensor in *Über Frauen* also keine frauenfeindliche Einstellung, sondern karikiert die Negativreaktionen auf emanzipatorische Bewegungen der 1920er Jahre und die in der Literatur des 19. Jahrhunderts dominierende Misogynie. Ironisch und darin missverstanden ist auch eine Aussage im Brief an Pol de Mont von 1894 oder 1895 gemeint. Zu Beginn des als autobiographischer Text konzipierten Schriftstücks erklärt Ensor, dass er in der dritten Person über sich schreiben werde. Bezüglich der *Versuchung des Heiligen Antonius* von 1887 schreibt er dann über sich, respektive seine Kunst:

„Der Künstler liebt zweifelsohne die Frau nicht, da er sie in seinen Kompositionen stets schlecht behandelt.“<sup>1436</sup>

Beim Text *Interview* von 1921 verhält es sich umgekehrt. Laut Min handelt es sich hierbei um Ensors Beantwortung des Proustschen Fragebogens, der erstmals in Schriftenausgabe 1926 publiziert wird.<sup>1437</sup> Die Antworten oszillieren zwischen Ernst, Halbernst und Sprachspiel. Auffällig ist, dass Ensor fast nur Frauen aufzählt. Wahrscheinlich reagiert er damit subversiv auf die rein männlichen Formen der Kategorien des Fragebogens. Bei den Rubriken, in denen zwei Geschlechter vorgegeben sind, wie beispielsweise „Mein fiktiver Lieblingsheld“ und „Meine fiktive Lieblingsheldin“ oder „Mein Held im wirklichen Leben“ und „Meine Heldin im wirklichen Leben“, hält er sich an die Geschlechteraufteilung. Er weigert sich, seine Antworten auf den Singular zu beschränken, und wird bei der Aufzählung von wichtigen Frauen der Geistesgeschichte gezwungenermaßen recht kreativ. In der Rubrik „Mein Lieblingsdichter“ nennt er „Claude Bernières, Mme de Noailles, Mme. Eug. van Outryve-d'Ydewalle, la Syrène“.<sup>1438</sup> Als „Mein Lieblingsmaler“ zählt er auf: „Madame Emma Lambotte. Madame Vigée-Lebrun. Marguerite Van Eyck. Angélica Kaufmann, Rosa Bonheur.“<sup>1439</sup> Seine „Lieblingsnamen“ sind „Claire, Rose, Blanche“. Und am liebsten sterben will er „als zerquetschter Floh [puce] auf der weißen Brust der Jungfrau [pucelle]“. Ensor ruft Namen von in ihrer jeweiligen Profession zum Teil vergessenen, zum Teil wenig wertgeschätzten Frauen ins Gedächtnis. Ein Jahr später findet sich ein weiterer stiller Aufruf zur Gleichberechtigung von Frauen in einer Rede:

„Gewohnt an Ruhe und Empfindsamkeit, habe ich im Stillen mit der ewig Unterdrückten paktiert: der Frau; und dem ewig Geopferten: dem Tier, und ich will mich an das rosafarbene und

<sup>1434</sup> Vgl. beispielsweise Min 2008, S. 106.

<sup>1435</sup> Lesko 1985, S. 151f.

<sup>1436</sup> James Ensor, Brief an Pol de Mont von Ende 1894 oder Anfang 1895, in: Lettres 1999a, S. 129. Der Katalog zur Genter Ausstellung 1987 bezieht die Textpassage auf die 1887 entstandene Zeichnung *Die Versuchung des Heiligen Antonius*. (Vgl. Kat. Ausst. Gent 1987, S. 128.)

<sup>1437</sup> Vgl. Min 2008, S. 246f. Vgl. im Folgenden James Ensor: *Interview* (1921), in: *Écrits* 1999, S. 32f.

<sup>1438</sup> Die Zweitgenannte ist die Pariser Schriftstellerin, Dichterin und Malerin Marie-Laure, Vicomtesse de Noailles (1902-1970), die die avantgardistischen Maler mäzenatisch unterstützte. Ensor erwähnt sie noch an anderer Stelle positiv (Vgl. James Ensor: *Pour remercier A. de Monzie* (1933), in: *Écrits* 1999, S. 166.) Bei der Drittgenannten handelt es sich möglicherweise um Suzanne van Outryve d'Ydewalle (1898-1983); „Sirene“ war der Spitzname Augusta Boogaerts'.

<sup>1439</sup> Rosa Bonheur (1822-1899) war eine französische Tiermalerin.

wertvolle Herz der Frauen von hier und anderswo sowie an das tiefgründige Auge der guten Tiere, die ich liebe, richten.“<sup>1440</sup>

Historisch betrachtet ist diese Nebeneinanderstellung durchaus adäquat, man denke beispielsweise an das in der Frühen Neuzeit mehrfach aufgelegte und stark rezipierte misogynie Flugblatt *Von den neun Häuten der bösen Weiber* mit Versen von Hans Sachs, auf dem die kuriose Geschichte einer Ehefrau mit neun (davon acht verschiedenen Tieren zugehörigen) Häuten erzählt wird, derer sie sich durch Gewaltanwendung ihres Ehemanns entledigt.<sup>1441</sup> Die Analogisierung menschlicher Laster mit dem Verhalten von Tieren steht in der christlichen Symboltradition. In derselben Rede zählt Ensor die Qualitäten der Engländer auf, unter denen eine deren „Respekt vor der Frau“ sei.<sup>1442</sup> 1923 betont er in einer Rede die Bedeutung der Frau in verschiedenen Epochen. Er beginnt mit dem 17. Jahrhundert:

„[...] charmante Epoche der Kunst, in der die Frau schrieb, malte und liebte, für die Kunst und das Raffinement. Später, im Zeitalter der Voluten, der Lilien und der boshafte Parodien, regierte sie triumphierend zwischen den blumigen Malern, eigenwillige Beraterin alter Könige ...“<sup>1443</sup>

Über Ensor kann also festgestellt werden, dass er kein Misogynist, sondern im Gegenteil mit einigen emanzipierten und erfolgreichen Frauen befreundet ist. In diesem Kapitel soll unter anderem die Frage geklärt werden, ob Ensors *Kunst* dem anderen Geschlecht gegenüber eine ablehnende oder affirmative Haltung einnimmt. Zunächst wird zu diesem Zweck nach dem von Ensor inszenierten Verhältnis von Frau und Arbeit gefragt, anschließend nach einer Bewertung körperlicher Gewalt in Darstellungen ebendieser. Darauf folgt die Analyse seiner erotischen Arbeiten auf Papier. Im nachfolgenden Kap. *Akt und Malerei* werden daran anknüpfend Überlegungen zur Inszenierung der nackten Frau in der Malerei – als Nymphe, Jungfrau, Huri oder Venus – als Verkörperung von Malerei und künstlerisch-intellektueller Prinzipien angestellt.

## 8.2 Frauenbilder

Die Ausführungen über Ensors Freundschaften mit Frauen und die Analyse einiger Textpassagen ergaben, dass seine angeblich frauenfeindlichen Äußerungen als Reaktion auf die dominierende Misogynie in Kunst, Literatur und Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu deuten sind. In seiner Kunst tauchen Frauen in verschiedenen Rollen auf – er zeigt sie im häuslichen Umfeld, auf der Bühne und im Bordell, als Opfer körperlicher Gewalt und als Täterinnen, als Hexen und als Heilige.

Im 19. Jahrhundert wurde das „schwache“ weibliche Geschlecht – auch Ensor greift die Bezeichnung vom „sexe faible“ ohne Wertung auf – der Sphäre des Intimen und Häuslichen zugeordnet. Diese Beziehung spiegelt sich in seinen Interieurs der 1880er Jahre. Auf die Biographien der Frauen, mit denen er in den folgenden Jahrzehnten befreundet ist, trifft die Zweiteilung Frauinnen/Mann-außen allerdings nicht zu, und schon in seiner Jugend sind es die weiblichen Familienmitglieder, die für das Einkommen sorgen. In seinen Interieurs malt Ensor nicht ausschließlich, aber überwiegend Frauen, weil er seine Modelle hauptsächlich in der Familie findet. Nach dieser frühen Phase entwickelt er innerhalb seines Œuvres ein komplexeres Bild des Weiblichen.

---

<sup>1440</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 116.

<sup>1441</sup> Vgl. zu dem Druck Kat. Ausst. Halle 2001, S. 20-25.

<sup>1442</sup> Vgl. James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 125.

<sup>1443</sup> James Ensor: *Discours prononcé à Ostende au banquet Claude Bernières, Prix Verhaeren 1923* (1923), in: *Écrits* 1974, S. 89.

In *Die drolligen Raucher* von 1920 zeichnet er beispielsweise ein Bild der emanzipierten Frau in der Zwischenkriegszeit.<sup>1444</sup> Wurden im 19. Jahrhundert rauchende Frauen noch als Prostituierte oder zumindest morallos eingeschätzt, sitzt hier eine fröhliche Augusta Boogaerts mit der Zigarette in der Hand.<sup>1445</sup> Boogaerts ist eine selbstbewusste Frau, die für ihren Lebensunterhalt selbst aufkommt. Im 19. Jahrhundert war der Anteil der Frauen auf dem Arbeitsmarkt gestiegen und 1850 lag der Arbeitnehmerinnenanteil bereits bei dreißig Prozent.<sup>1446</sup> Weibliche Beschäftigungsfelder waren neben typischen hauswirtschaftlichen Tätigkeiten auch Bühne und Bordell – nicht unwesentlich zusammenhängende Bereiche. Ignorieren kann Ensor das Milieu der Prostitution nicht. Die Gegend, in der er als Kind wohnt, liegt nicht weit entfernt vom Ostender Rotlichtviertel in der Kleine Weststraat.<sup>1447</sup> Das Thema Bordell taucht in der Radierung *Die alten Lüstlinge* (auch: *Die alten Schweine*, *Die alten Säue* oder *Die alten Schlingel*) von 1895 (**Abb. 103**) auf. Die Hässlichkeit der drei nackten Frauen und der Puffmutter lässt zunächst eine misogynen Bildaussage vermuten. Ensor zeigt in der Bordellradierung keine begehrenswerten Frauen, sondern alte verbrauchte, unförmige Nackte, bei deren Betrachtung der Topos der Hässlichkeit der Frau als Spiegel ihrer negativen inneren Werte in den Sinn kommt. Die verschiedenen Bildtitel implizieren jedoch in ihrem Verweis auf die Männer, die lusternen Greise, und deren moralischer Verurteilung, eine *männerfeindliche* Einstellung zum Thema Prostitution.<sup>1448</sup> Die Verbildlichung körperlicher Gewalt, die Frauen zugefügt wird oder die sie selbst zufügen, kann die bisher tendenziell positive beziehungsweise empathische Einstellung Ensors bestätigen. Frauen treten in diesen Werken entweder in der Rolle von Opfer oder Täterin auf. Malträtiert werden nackte Frauen in der Zeichnung *Kleine persische Quälerei* von 1896 (**Abb. 104**), die zu einer enigmatischen Reihe pseudo-historischer Werke gehört. Ein orientalischer Fürst wohnt in seinem ausladenden Palast von seinem Thron am rechten Bildrand aus der Enthauptung junger Prinzessinnen bei. Vor einem reich ornamentierten General in der Bildmitte liegt eine Enthauptete mit einem Messer im Unterleib, weiter links hockt eine ebenfalls Enthauptete, aus deren Hals ein breiter Blutstrahl in die Masse im Bildvordergrund spritzt. Weitere Frauen – eine kriegerisch, eine andere bäuerlich gekleidet – schauen zu. Auf der breiten Treppe im Hintergrund naht möglicherweise, man kann es nicht eindeutig bestimmen, (männliche) Rettung.<sup>1449</sup> Frauen werden als Opfer männlich-triebhafter Gewaltausübung präsentiert. Legrand betont die ornamental-jugendstilartige Behandlung des Themas.<sup>1450</sup> Einen ähnlichen Stil, der typisch für die Zeichnungen der 1890er Jahre ist, weist die 1892 entstandene Zeichnung *Hexe (Jeanne d'Arc wird als Hexe hingerichtet)* (**Abb. 102**) auf. Mit der Hexenverbrennung der Jungfrau von Orléans zeigt Ensor seine Sichtweise einer damals populären Geschichte. Jeanne d'Arc war besonders im Frankreich des 19. Jahrhunderts bei verschiedensten Gruppierungen beliebt – sie wurde als tugendhaftes und natürliches Mädchen gefeiert, von Katholizismus, Patriotismus und Monarchismus für deren Zwecke beansprucht und galt zugleich als Opfer von Intoleranz und

<sup>1444</sup> XT 507.

<sup>1445</sup> Vgl. Lesko 1985, S. 150.

<sup>1446</sup> Vgl. Schmaußer 1991, S. 148. Es waren hauptsächlich die Töchter von Kleinbauern und Arbeitern, die im Alter zwischen vierzehn und zwanzig Jahren eine Beschäftigung in den Städten annahmen, oftmals als Dienstmädchen. (Vgl. ebd., S. 177.)

<sup>1447</sup> Vgl. Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 198.

<sup>1448</sup> Dies bestätigt der Katalog zur Ostender Ausstellung 1999: „Il démasque l'hypocrisie du bourgeois distingué qui rompt sournoisement avec les règles de la vie victorienne.“ (Kat. Ausst. Ostende 1999, S. 198.)

<sup>1449</sup> Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 143.

<sup>1450</sup> „Tous les détails de la mise en scène – le potentat au centre [Der Machthaber sitzt rechts; bei dem hier Erwähnten handelt es sich um einen General], la foule des courtisanes en costumes de parade teintés d'un exotisme de pacotille, un épisode guerrier au deuxième plan, le décor architectural baroque – sont traités avec minutie, de cette écriture en arabesques aux circonvolutions compliquées annonçant l'Art nouveau, qui caractérise les dessins de cette époque.“ (Legrand 1993, S. 57.)

damit einhergehend als Feministin *avant la lettre*. Trotz ihrer Barbusigkeit und der langen Haare hat die mittig positionierte Figur keine erotische Ausstrahlung; sie hat eher unschöne Gesichtszüge und wird durch den Blick zum Betrachter als Opfer gekennzeichnet.

In der ornamentalen Komposition *Teufel bekämpfen Engel und Erzengel* von 1888 (**Abb. 136**), in der Ensor Räumlichkeit und Zeitlichkeit eliminiert, finden sich zahlreiche erotisch-sadistische Szenen, in denen die kämpfenden Frauen unterliegen. Lesko beschreibt die Gewalttaten auf der Radierung, von der auch kolorierte Exemplare erhalten sind:

„Various types of female figures are involved in the fighting and in most cases they seem to be losing the battle. In the upper left two long-haired women are being sawed by the long snout of a large fish; in the lower left a female holds a long delicate cross and floats upside down while her exposed vulva is pierced by the end of the central figure's large sword. Other females are stabbed and lie murdered, and at the far right, at the middle of the page, a woman with fat buttocks is being violated anally by the sword of a hybrid creature whose own private parts are in jeopardy. With its emphasis on sexual acts, Ensor's print can be compared with a description found in a story published in 1888 by the Belgian writer Georges Eekhoud. Eekhoud's protagonist in 'The New Carthage' had made friends with a group of river pirates, and he described a nocturnal scene he witnessed in a dark attic, where outlaws of both sexes slept: 'This promiscuity determined almost unconscious and somnambulistic copulations, amorous mistakes ... where did reality commence and nightmare end? The noctambulists turn each other upside down, fighting with arms and legs, picked themselves up in positions like those of the Last Judgment or the Fall of the Angels.'“<sup>1451</sup>

Susan Canning wies nach, dass Ensor den politischen Aktivismus von Frauen im 19. Jahrhundert in seinen Arbeiten adäquat wiedergibt und die negativen Reaktionen darauf kritisiert.<sup>1452</sup> In den Zeichnungen *Der Streik* und *Belgien im 19. Jahrhundert* kommt protestierenden Frauen eine der realen Situation entsprechende Rolle zu. Von der Obrigkeit abgesandte Soldaten und Polizisten, die die Streiks eindämpfen sollten, griffen vor allem Demonstrantinnen an. In der zeitgenössischen Literatur zum Thema der Masse – etwa bei Hippolyte Taine, Gustave Le Bon und Gabriel Tarde – wird die Frau als besonders gewalttätig, hysterisch, und als Metapher für die unreife und emotionale Masse betrachtet. Der aufkommende Feminismus des späten 19. Jahrhunderts wird dort kritisch beäugt. Nicht so bei Ensor, der die Abgesandten der Regierung als Übeltäter entlarvt.

Von der politisch aktiven Frau, die von der männlich dominierten Gesellschaft unterdrückt wird, ist es nur noch ein Schritt zur Frau als „gleichberechtigter“ Täterin in Bezug auf körperliche Gewalt. In der Radierung *Der Gefangene wird gehäutet* von 1888 (**Abb. 101**) beispielsweise ziehen zwei Frauen einem Gekreuzigten die Haut ab.<sup>1453</sup> Von Erotik ist hier keine Spur und die Figuren sind grundsätzlich nur vage – die linke aufgrund ihrer Strümpfe, die rechte wegen ihres Rocks – als halbnackte Frauen zu identifizieren.<sup>1454</sup> Diane Lesko ist der Meinung, dass Ensor bezüglich weiblicher Gewalt von Rops beeinflusst ist. Bei keinem zeitgenössischen Künstler wird der Mann sooft zum Opfer der Frau wie bei ihm. Dahinter steckt die Logik, dass der Mann das Opfer der Frau, weil diese wiederum das Opfer des Teufels sei.<sup>1455</sup> Die sadistische Frau bei Rops ist eine alle männlichen erotischen Phantasien auslebende *Femme fatale*. Wenige zeitgenössische Werke weisen eine vergleichbare Gewalttätigkeit auf, wobei Rops' faszinierendes Bildrepertoire sich

---

<sup>1451</sup> Lesko 1985, S. 130f.

<sup>1452</sup> Vgl. im Folgenden Canning 1997, S. 57-60.

<sup>1453</sup> Die Peitsche in der Hand der rechten Figur lässt an ein Bild aus Gustave Flauberts *Versuchungen des Hl. Antonius* denken – wo die Situation freilich umgekehrt ist: „[...] in praller Sonne eine nackte Frau an eine Säule gebunden, und zwei Soldaten peitschten sie mit Riemen [...]“ (Flaubert 1874, S. 13f.)

<sup>1454</sup> Vgl. Lesko 1985, S. 70f.

<sup>1455</sup> Vgl. Fornari 2006, S. 48. Zu Rops' Frauenspektrum vgl. ebd., S. 44.

Ende des 19. Jahrhunderts schnell in Europa verbreitete.<sup>1456</sup> Es mag sein, dass sich Ensor bezüglich weiblicher Gewaltausübung von ihm inspirieren lässt. Der zentrale Unterschied ist aber, dass Erotik in diesen Werken von Ensor außen vor gelassen wird. Die Frauenbilder des 19. Jahrhunderts und deren Rezeption durch Künstler wie Rops, Stuck mit seinen symbolistischen Femmes fatales, oder die (Gewalt-)Phantasien des jungen Cézanne erreichen einen Grad an Misogynie, der bei Ensor nicht zu finden ist. Künstler greifen modifizierend, kritisierend oder affirmativ auf das vorherrschende Frauenbild zurück. Die genannten Werke demonstrieren, dass bei Ensor zwar weibliche Gewalt gezeigt, jedoch nicht mit Erotischem verknüpft wird, dass die Figur der Femme fatale also keine Rolle spielt.<sup>1457</sup> Frauenbilder hängen immer vom gesellschaftlichen Konsens ab. Der Grund für das dualistische, die Realität verkennende Frauenbild des 19. Jahrhunderts liegt in der männlichen Dominanz der Diskurse. Werner Hofmann bringt es auf den Punkt: „Das Bild der Frau ist das Bild des Mannes von der Frau.“<sup>1458</sup>

### 8.3 Wollust

Ebenso wie das Frauenbild abhängig von der Gesellschaft ist, ist die Vorstellung von Erotik diskursiv und wandelbar. An den Beispielen aus Frühwerk und mittlerer Schaffensphase zeigte sich, dass Ensor die Frau in seiner Kunst gleichberechtigt behandelt und darüber hinaus ihre Unterdrückung thematisiert. Erotik spielt in solchen Werken allenfalls eine marginale Rolle.

Im Folgenden sollen die Bedeutung der *nackten* Frau und verschiedene Formen von Erotik und Sexualität analysiert werden. Dass es schon im 19. Jahrhundert zahlreiche Nackte in Ensors graphischem und zum Teil in seinem gemaltem Œuvre gibt, wurde von der bisherigen Forschung gern übersehen. Ensor schafft zum Beispiel eine Reihe graphischer Arbeiten, die die Todsünde der Luxuria zum Thema haben.<sup>1459</sup> 1888 fertigt Ensor ohne die erkennbare Absicht, die sechs weiteren Todsünden hinzuzufügen, eine Radierung zur Wollust (**Abb. 107**) an. Jörg Becker liefert die Bildbeschreibung:

„Der Künstler schildert eine fatale Ménage à trois: Dicht hinter dem lüsternen Jüngling und der in die rechte untere Bildecke gedrängten Frau, die dem Betrachter ihren geschwollenen Leib als Ergebnis der Wollust entgegenstreckt, schwingt ein glatzköpfiges, androgynes Teufelswesen die Todessichel. Die geflügelte Amorette mit skelettiertem Schädel [...] betont gemeinsam mit der hinter einem Vorhang hervorlugenden Teufelsfratze den morbiden und zugleich voyeuristischen Charakter des Geschehens.“<sup>1460</sup>

1902 entsteht eine weitere *Wollust* (**Abb. 108**), wahrscheinlich innerhalb einer Reihe von sieben Farbstiftzeichnungen. Becker zufolge radiert Ensor 1902 die Faulheit und widmet sich erst 1905 den fehlenden fünf Todsünden.<sup>1461</sup> Legrands Vermutung, dass die *Wollust*-Zeichnung von 1902 aufgrund ihres provokativen Gehalts nicht in die Reihe der Drucke aufgenommen wurde, wird von der Tatsache widerlegt, dass Ensor die Serie von vorneherein im Medium der Radierung anfertigt und es daher natürlich erscheint, dass er die – auch stilistisch mit den anderen sechs

---

<sup>1456</sup> Vgl. Rapetti 2005, S. 72.

<sup>1457</sup> Herwig Todts formuliert die These, dass diese Kunstfigur bei Ensor in Verkleidung erscheint, also nicht mehr über ihre Gestalt, sondern ihre Funktion zu erkennen ist: „The female figure was portrayed in a variety of stereotypical images: as a caring or fickle nature, but most commonly of all as a femme fatale. The latter image also appears as one of the grotesque characters in Ensor’s paintings of masquerade and skeletons: in *The Astonishment of the Mask Wouse* the victims of her ridiculous charm lie at her feet; and in *Skeletons Fighting* she takes her role to heart even more deeply.“ (Todts 2008a, S. 74.)

<sup>1458</sup> Hofmann 1986, S. 13.

<sup>1459</sup> In der christlichen Theologie wurde seit Augustinus die Sexualität als Sünde verurteilt. (Vgl. Olbrich 1989, S. 362.)

<sup>1460</sup> Jörg Becker, in: Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 141.

<sup>1461</sup> Vgl. ebd.



Werken kohärente – Radierung von 1888 wählt. Ensor nähert sich dem Thema mit zwei sehr unterschiedlichen Konzeptionen. Die Zeichnung von 1902 ist provokativer als die Radierung von 1888, und erinnert in dieser Hinsicht an Courbets skandalträchtigen *Ursprung der Welt* von 1866.<sup>1462</sup> Ähnliche Kompositionen nackter Frauen mit gespreizten Beinen sind Kubins *Todesprung*, der im selben Zeitraum wie Ensors Wollust-Zeichnung entstand, Cézannes *Das Ewigweibliche* von 1875/77, einige Akt-Aquarelle im Spätwerk von Rodin, Rops' Radierung *Das schönste Mädchen der Welt* sowie eine Fotografie von Pierre Louÿs, auf der ein Mädchen mit gespreizten Beinen auf einem Harmonium sitzt. Bei Ensor wird Sexualität betont ironisch zur Schau gestellt: Vorgeführt wird eine dem Betrachter frontal zugewandte Frau mit reicher Schambehaarung und gespreizten Beinen. Umgeben ist sie von einer lüsternen Menge aus alten und hässlichen Gaffern in Dreieckskomposition. Hier lässt sich festhalten, dass in denjenigen Bildfindungen mit erotischer Thematik, in denen Männern eine aktive Rolle im Bildgeschehen zukommt, wie auch bereits bezüglich der Bordellradierung *Die alten Lüstlinge* (Abb. 103) festgestellt werden konnte, Erotik negativ konnotiert ist.

Weitaus kühner als diese Arbeit sind die zwei Buntstiftzeichnungen *Wollust – Die Frau* (Abb. 111) und *Wollust – Der Mann* (Abb. 112), die aus dem Nachlass des Enkels von Ensors Schwester stammen. In der ersten Arbeit liegt rücklings eine nackte Frau mit angewinkeltem rechtem Bein bildparallel auf dem Boden. In der Nähe ihres Mundes befinden sich zwei überlängte Phalli; weitere männliche Geschlechtsteile sind auf ihrem Knie und in ihrem rechten Arm. Unzählige Phalli kommen zudem aus allen Himmelsrichtungen auf die Nackte zu. Das Pendant, die Zeichnung *Wollust – Der Mann*, zeigt einen ebenfalls auf dem Rücken liegenden Mann, der jedoch wesentlich älter ist als die junge Frau. Nebeneinander gehängt wären die Figuren einander zugewendet. Der Mann richtet seinen Oberkörper leicht auf, um mit der spitzen Zunge eine fliegende isolierte Vulva zu erreichen. Seine rechte und linke Hand fassen in zwei weitere und sein erigiertes Glied bewegt sich ebenfalls in Richtung einer Vulva. Die Szene spielt sich in einer hügeligen Landschaft ab. Am Horizont sind weitere Vulven aufgereiht, der Mann ist in solche gebettet, und am Himmel schweben teilweise tropfende Vulven. Für beide Motive können potenzielle Vorläufer angeführt werden. Ein koloriertes Blatt aus einer anonymen Serie von Stichen für das Musée des Familles von 1840, *Der feuchte Traum* (Abb. 110), zeigt einen lächelnden träumenden Jüngling, dessen erigiertes Glied unter Decke und Nachthemd hervorlugt. Über ihm schweben vier leicht bekleidete Mädchen, die mit dem Vorhang spielen, ihm einen Blumenkranz reichen und ihre eigenen behaarten Geschlechtsteile seinem Blick darbieten. Aus derselben Serie stammt *Der Traum der Jungfrau* (Abb. 109). Hier schweben um das träumende Mädchen herum allerdings keine entblößten Jünglinge, sondern vier nackte Mädchen, die auf riesigen Phalli reiten, diese umarmen oder daran lutschen.<sup>1463</sup>

<sup>1462</sup> Es ist indes nahezu unmöglich, dass Ensor dieses Werk kennt, das erst ab 1995 vom Musée d'Orsay der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

<sup>1463</sup> Als weitere Vorläufer können die Folgenden genannt werden: Im anonymen Stich, dem Titelbild des Buches *Die Akademie der Damen* von 1680, einer der „führenden Klassiker“ der pornographischen Werke des 17. Jahrhunderts (Hunt 1994b, S. 16), werden reife Edeldamen von älteren Edelmannern in der „hohen Kunst“ des männlichen Glieds unterrichtet. Hunt stellt fest, dass es sich um eine Neuauflage des 19. Jahrhunderts handelt, und das Titelbild wahrscheinlich in dieser Zeit entstand. (Vgl. ebd., Nr. 20, S. 145.) Ein anderer Stich von Borel aus dem Jahr 1787 zeigt ein Ornament aus Blumen und Phalli, aus denen sich der Samen ergießt. Sie gruppieren sich um eine mittige stilisierte behaarte Vulva. Bonnet erwähnt des Weiteren pornographische Werke des 18. Jahrhunderts, wie die Illustrationen zu den Fabeln La Fontaines von Fragonard, oder verschollene nur durch Fotografien bekannte Werke von Boucher, zum Beispiel Paare beim Geschlechtsverkehr, bei denen die Geschlechtsteile deutlich zu erkennen sind, sowie zahlreiche anonyme Stiche von oft mittelmäßigem künstlerischem Wert. Der Ursprung solcher Stiche liegt in der Serie der im Jahr 1524 von Marcantonio Raimondi veröffentlichten sechzehn Stiche nach Zeichnungen Giulio Romanos, den sogenannten *Modi (Stellungen)*. (Vgl. Pfisterer 2005, S. 43, Anm. 11, S. 64 und Bonnet 2006, S. 111-114.)

Sexualität wird in Ensors Blättern stark überspitzt auf die Geschlechtsorgane reduziert und Mann wie Frau gleichermaßen als vernunftlose, triebgeleitete Wesen vorgeführt. Sie sind damit in gewisser Hinsicht das Gegenteil der belebten Marionetten und Maskenfiguren, sind bloß noch willenlose Automaten, bei denen lediglich der Geschlechtstrieb programmiert wurde. Doch auch hier geht Ensor nicht ohne Humor ans Werk. Die Vielzahl, Isolierung und Positionen der Geschlechtsteile provoziert nicht nur, sie amüsiert auch.

#### 8.4 Erotische Zeichnungen

Anfang des 20. Jahrhunderts schafft Ensor eine Serie von neun Buntstiftzeichnungen mit erotischen Motiven, die 1993 in Utrecht erstmals ausgestellt und 1995 verkauft wurden, und vielleicht um 1903 entstanden sind (**Abb. 113-121**).<sup>1464</sup> Die Arbeiten wurden bisher kaum erforscht.<sup>1465</sup> Bei den Darstellungen handelt es sich um galante Sujets mit Nymphen und Satyrn, kopulierenden Menschen und Tieren, kombiniert mit Vanitassymbolen, Versatzstücken aus der christlichen Ikonographie und Grottesken. Wenn die Deutung durch diese Vielfalt und Vermischung auch verkompliziert wird, so trifft doch sicherlich auf diese Zeichnungen die Beobachtung aus Eduard Fuchs' *Geschichte der erotischen Kunst* von 1908 zu, die meisten erotischen Darstellungen trügen karikatureske Züge.

Einen Vorläufer in Ensors Œuvre haben diese erotischen Zeichnungen in der in unterschiedlichen Medien geschaffenen Komposition *Das Strandbad in Ostende* aus den 1880er und 1890er Jahren (**Abb. 105**), in der die badende Freizeitgesellschaft des späten 19. Jahrhunderts persifliert wird.<sup>1466</sup> Ensor vermischt hier verschiedene ikonographische Vorbilder und Formen der Sexualität. Es wird geküsst, mit und ohne Zunge, geflirtet, gegrapscht, man beobachtet Exhibitionismus, Voyeurismus, sich paarende Hunde, Zoophilie (nur in der Radierung), Oral- und Analverkehr – Letzteres vor allem in den handkolorierten Radierungen.<sup>1467</sup> Ensor zeigt die gehobene Gesellschaft seiner Zeit, die ihren Sommerurlaub in Ostende verbringt, und steht damit auch in der Tradition englischer Karikaturisten. Der Katalog zur Frankfurter Ausstellung 2005 bezeichnet das Werk aufgrund seiner Demonstration der moralischen Schwäche der Oberschicht als „Sittensatire“<sup>1468</sup>, und es kann dadurch als eine von Ensors stärker politischen Arbeiten gelten.

Auf der ersten der neun Zeichnungen (**Abb. 113**) befindet sich mittig über einer Wiese ein junges sich küssendes Paar in einer Wolke. Unten wird die Szene gerahmt von jeweils zwei sitzenden Figuren auf jeder Seite. Rechts vergnügt sich ein Satyr mit einer Nymphe, links bläst eine Figur in eine große Muschel. Des Weiteren findet sich dort eine ältere Männerfigur in der Ikonographie der Flussgott-Personifikationen des rinascimentalen Italiens, die beispielsweise auch Jordaens im

---

<sup>1464</sup> Legrand datiert auf 1902/1903, der Katalog zur Utrechter Ausstellung auf 1903, Tricot auf 1904 und Min auf 1903/1904. (Vgl. Legrand 1993, S. 56, Tricot 1995, S. 31, Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 151, Min 2008, S. 184.) Tricot vertritt die These, dass es sich bei der Serie um Illustrationen für ein Werk Marmontels handelt. Die Zeichnungen hätten sich im Besitz des bibliophilen Ostender Bürgermeisters Henri Serruys befunden, der Ensor möglicherweise mit der Illustration eines Marmontel-Werks beauftragte. Tricot mutmaßt, es könne sich um die *Moralischen Erzählungen* handeln. (Vgl. Tricot 1995, S. 31 und Anm. 143ff., S. 35.) Der Katalog zur Utrechter Ausstellung hält sich bezüglich literarischer Vorlagen bedeckt. (Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1993, S. 151.)

<sup>1465</sup> Der Katalog zur Utrechter Ausstellung 1993 spricht von einer „raffinierten, arglosen Vermischung von burlesken und wollüstigen Handlungen“ und meint, die neunteilige Serie bestehe aus sechs Szenen, bei denen es sich um freche Pastiches nach mythologischen Darstellungen des späten 16. Jahrhunderts in der Art von Van Heemskerck oder anderen nord- oder südniederländischen Manieristen handle, und dass der erzählerische Gehalt in den letzten drei Zeichnungen kleiner sei. (Vgl. ebd.)

<sup>1466</sup> Vgl. dazu Florizoone 1996.

<sup>1467</sup> Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 112.

<sup>1468</sup> Vgl. ebd., S. 113.

17. Jahrhundert in seinem Werk im Brüsseler Museum auf die Bohnenkönig-Ikonographie übertragen hatte. Pustende Kinder und nackte Frauen – eine davon auf einem großen Vogel reitend – umschweben das Liebespaar. Die zweite, sehr blasse Zeichnung (**Abb. 114**) zeigt wohl mindestens zwei kopulierende Paare in einer Rahmung aus Wolkenmustern. Das Bildgeschehen des dritten Werks (**Abb. 115**) spielt sich überwiegend auf der Erde ab und zeigt etwa dreißig kopulierende Paare in verschiedenen Stellungen. Auf rosa schimmerndem Untergrund sind auf der in Farbe überlieferten vierten Zeichnung (**Abb. 116**) mit Bleistift Gestalten gezeichnet, die sich auf blau ausgemalten Wolken aufhalten. Eine nackte Frau in Rückenansicht, das Gesicht im Profil, steht einem thronenden dicken Nackten mit Zepter gegenüber. Unter seiner Wolke lugen pustende Köpfchen hervor, die an Putti erinnern.<sup>1469</sup> Hinter der Frau steht am rechten Bildrand ein Pfau als Symbol der Eitelkeit. In einer Wolke oben rechts sieht man den Kopf eines alten Mannes, der ikonographisch an Gottvater erinnert. Er hat einen Adler, den König der Vögel, bei sich und soll vermutlich Gottvater mit Christus in Gestalt eines Adlers darstellen. In der Mitte des oberen Bildrands sind einige rundliche Gesichter in Wolken eingebettet, manche pusteln. Auch in der linken oberen Bildecke sind zwei pustende Köpfe; drei weitere Köpfe etwas unterhalb muten wie Grottesken an. Am linken unteren Bildrand liegen Mann und Frau, die sich miteinander vergnügen. Diese Szene erinnert an einen Stich aus der französischen Ausgabe des vielleicht meistgelesenen pornographischen Romans *Fanny Hill. La Fille de Joie, ou Mémoires de Miss Fanny* von 1786.<sup>1470</sup> Es handelt sich um das Ende des ersten Teils mit der Überschrift *Les joies célestes*, und zu sehen ist ein Paar auf einer Wolke, wobei der Mann – bei dem es sich wohl um Hermes handelt – in dieser Szene obenauf liegt und die Frau durch ihren Blick über ihn hinweg tendenziell eher bedrängt scheint. Bei Ensor ist die Rollenverteilung gerade umgekehrt – hier macht sich die Frau über den liegenden Mann her. Die passive Liegende wird zur aktiven Liebenden. Das Bild ist aufgrund der unterschiedlichen Themenbereiche – Erotik, Vanitas, christliche Ikonographie mit Putti und Gottvater, Grottesken – schwierig zu deuten, doch zweifellos sind Erotik und Sexualität hier nicht rein positiv konnotiert, was sich möglicherweise in den beiden wankenden Schiffen auf dem unruhigen Meer am unteren Bildrand andeutet.<sup>1471</sup> Auf der fünften Zeichnung (**Abb. 117**) wird mittig ein küssendes Liebespaar im Wolkenwagen von zwei schnäbelnden Tauben durch die Lüfte gezogen. Auf dem Boden kopulieren verschiedene Tiere, darunter Hunde, Katzen, Pferde und Schweine. Auf der sechsten Zeichnung (**Abb. 118**) beugt sich eine Nymphe in einem Liebesgartenambiente vor einer Priapusfigur über den kleinen schlafenden Amor, der Pfeil und Bogen zur Seite gelegt hat. Von hinten nähert sich ihr Pan, bereit zum Geschlechtsverkehr. Tierpaare gibt es auch hier, unter anderem Vögel und Schmetterlinge. Die siebte Zeichnung (**Abb. 119**) zeigt eine Dreiergruppe nackter Frauen, die ein Geschehen in einem architektonisch geschmückten Brunnen vor ihnen beobachten. Eine Nackte beugt sich lüstern über einen auf dem Wasser liegenden Jüngling im Brunnen. Am anderen Brunnenrand uriniert eine von hinten gezeigte Nackte in Hockstellung in den Brunnen. Die schlecht erkennbare achte Zeichnung (**Abb. 120**) gibt den Blick auf eine Orgie mit einem Mann und drei Frauen frei. Weitere Figuren sind schwach zu erkennen. In der neunten Zeichnung (**Abb. 121**) streichelt Pan, der seine Flöte abgelegt hat, eine schlafende Nymphe in einem

<sup>1469</sup> Auf der Radierung *Hexenmeister im Sturm* von 1888 (Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1999, Nr. 347, S. 221), die auch sonst kompositorisch nicht ganz unähnlich aufgebaut ist, finden sich entsprechende pustende Köpfe in der linken oberen Bildecke, ebenso auch in der Radierung *Menü für Ernest Rousseau* von 1896.

<sup>1470</sup> Vgl. diesbezüglich Hunt 1994b, S. 18ff.

<sup>1471</sup> Gelegentlich wurde in der frühneuzeitlichen Kunst der Prozess der Verführung zum Geschlechtsakt mit der Schifffahrtsmetaphorik zum Ausdruck gebracht. (Vgl. Dickhaut 2012, S. 9 und die Emblemata 1a-d im Quellenverzeichnis ebd., S. 476-479.)

Waldambiente mit einem Gegenstand am Geschlechtsteil, wobei der Übergang zwischen Schlaf und sexueller Verzückerung hier fließend ist.

Die Frau – ebenso wie das Tier – wird in den neun Zeichnungen als triebhaftes Wesen gezeigt, und es ist schwer zu sagen, ob Erotik und Sexualität negativ oder positiv konnotiert sind. In jedem Fall sind die Frauen als wollüstige Wesen den Männern gleichrangig. Trotz des teilweise karikaturesken und übertrieben gezeichneten Bildes von weiblicher, männlicher und animalischer Sexualität wird diese in gewisser Weise auch als natürlich wiedergegeben. Wie bei den Liebesgärten baut Ensor in diese Darstellungen distanzierende Brüche ein – beispielsweise die Vermischung von harmlosen Putti mit Grotesken und die grundlegende Vermischung von Symbolen aus Mythologie, christlicher Motividik und vermutlich Vorbildern aus dem Bereich der „erotischen Kunst“. Es bleibt die Frage: Welcher Art von Erotik gehören diese Darstellungen an? Sind Ensors Arbeiten mit wollüstigen kopulierenden Menschen und Tieren, mit fliegenden Vulven und Phalli *pornographisch* gemeint?

### 8.5 Pornographie und Obszönität

Ensors *Umgang* mit den erotischen Arbeiten des 20. Jahrhunderts ist ein anderer als mit früheren graphischen Werken wie dem *Strandbad von Ostende* (Abb. 105) oder *Teufel bekämpfen Engel und Erzengel* (Abb. 136). Nicht nur werden die Wollust-Zeichnungen und die weiteren erotischen Darstellungen zu Lebzeiten nicht ausgestellt oder auch nur erwähnt, vermutlich hält Ensor sie versteckt. Der Grund dafür ist zunächst nicht eindeutig, wo doch beispielsweise sein Landsmann Rops mit wesentlich gewagteren Darstellungen Erfolg hat – wobei Ensors Zeichnungen grundsätzlich weniger als ausgearbeitete Kunstwerke erscheinen und daher einen privateren Charakter haben. Nicht nur in der Kunst, auch in der Massenkultur ist um 1900 eine zunehmende Erotisierung in allen Medien zu beobachten.<sup>1472</sup> Zugleich gibt es heftige Kontroversen über den Unterschied zwischen einer künstlerischen und einer erotisch-pornographischen Darstellung von Nacktheit. Dass trotz dieser Entwicklungen auch andere zeitgenössische Künstler versuchten, Arbeiten aus dem Motivkomplex des Erotischen geheim zu halten, zeigt der Fall Degas:

„Degas, den die Welt verehrte wegen seiner elfenhaften Balletteusen, fühlte sich im Kreis der Nuten besonders wohl, hielt aber die Dokumente dieser Aufenthalte sorgsam versteckt. 1917, ein paar Monate nach seinem Tod, kam im Pariser Auktionshaus Drouot die delikate Wahrheit ans Licht, als Degas' Bordellbilder versteigert wurden. Kenner waren fasziniert, Verkenner empört über die mit Pastellkreide kolorierten Monotypien aus dem Freudenhaus. Den größten Teil der ursprünglich 70 Blätter hatte sein Bruder aus einem Gefühl von Mitleid heraus zerstört.“<sup>1473</sup>

Einen Schlüssel zum Verständnis der erotischen Zeichnungen Ensors bietet die Unterscheidung von Erotik, Pornographie und Obszönität, wobei wir uns hier an den Begriffsverständnissen von Ensors Zeit bis heute orientieren wollen, die wesentlich eindeutiger sind als die Begriffe und damit einhergehend die Bildproduktion bis Ende des 18. Jahrhunderts.<sup>1474</sup> *Pornographie* ist

---

<sup>1472</sup> Zur Geschichte der Pornographie vgl. den Sammelband Hunt 1994a und dort besonders Hunt 1994b. Zu zeitgenössischen Positionen zu dem Thema vgl. Barbara Vinken (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997.

<sup>1473</sup> Baur 1995, S. 148. Baur ist der Meinung, dass Degas das Verfahren der Monotypie für seine erotischen Werke ausgewählt hat, da die Methode unkompliziert sei und sich die Blätter leichter verstecken ließen als Leinwände. (Ebd., Anm. 1, S. 148. Vgl. auch Jonas Beyer: *Degas' Hinwendung zur Landschaft. Die Technik der Monotypie im Spätwerk*, in: Kat. Ausst. (Fondation Beyeler, Riehen/Basel 30.9.2012-27.1.2013) Edgar Degas – Das Spätwerk, hg. von Martin Schwander, Ostfildern 2012, S. 215-222.)

<sup>1474</sup> Vgl. auch Hunt 1994b, S. 7f.: „Wenn wir unter Pornographie die Abbildung von Geschlechtsteilen oder sexuellen Praktiken verstehen, die darauf zielen, sexuelle Stimulation zu erzeugen, dann gehörte zur Pornographie bis Mitte oder

Brittnacher zufolge die „explizite Darstellung von Geschlechtsteilen und sexuellen Handlungen zum Zweck der Stimulation von Leser, Betrachter oder Zuschauer.“<sup>1475</sup> Die ersten beiden Charakteristika treffen zumindest teilweise auf Ensors erotische Darstellungen zu, aber das dritte Charakteristikum, die Stimulation des Betrachters als eigentlicher Zweck pornographischer Produktion, wird nicht erfüllt – schon allein aufgrund der eingebauten Distanzfaktoren wie überspitzter Darstellung, anachronistischer Gleichberechtigung der Geschlechter und der Mischung von Hoch- und Trivialkultur in der Ikonographie. Somit handelt es sich bei den erotischen Zeichnungen nicht um Pornographie. Fritz Karpfen unterscheidet im Zusammenhang mit Kitsch zwischen pornographischen und *erotischen* Zeichnungen:

„Nehmen wir als Beispiel etwa erotische Zeichnungen her. Sind sie von einem Künstler als Kunstwerk geschaffen, so müssen wir, um zum schöpferischen Genuss zu kommen, uns durch die Gewalt ihres künstlerischen Ausdrucks in sie hineinfühlen. Wir müssen das Erlebnis, die Gestaltung, die Kraft und die seelische Wertung ebenso erleben wie der Künstler in der Arbeit, wir müssen – und dies ist das wesentliche – durch *geistige Anspannung* erst zum sexuellen Objekte kommen. So ist dies ein Erlebnis, und die Erotik ist dabei verklärt ins Geistige, also ein künstlerischer Genuss. Und nun der Unterschied: Erotische Bilder, die nur als Mittel zum Zweck gemacht wurden, geben uns sofort, ohne jede höhere Stufe, den scharfen, sexuellen Reiz.“<sup>1476</sup>

Hier kommen wir der Sache schon näher. Doch erklärt ein intellektueller Genuss erotischer Darstellungen die extreme Wörtlichkeit mancher der Werke, und die eingebauten Brüche? Es bleibt die Möglichkeit, den Darstellungen mit dem Begriff der *Obszönität* beizukommen. Das Obszöne im Gegensatz zum Pornographischen *will* „den Skandal“, so Brittnacher, und

„greift den eingespielten gesellschaftlichen Konsens an, verletzt Tabus, hinterfragt Normen und Konventionen. Das Obszöne sucht nicht den schnellen Reiz und die schnelle Entspannung, lügt sich nicht die Vision unproblematischer Verfügbarkeit zurecht, sondern beharrt auf seiner Einsicht in die trostlose soziale und biologische Verfassung der menschlichen Natur. Deshalb gelangen hier auch die von der Pornographie unterschlagenen, abstoßenden und schockierenden Seiten der menschlichen Sexualität zur Darstellung. [...] Das Obszöne will der heterosexuellen Normalität eher die Lust austreiben als sie ihr schenken: Es attackiert die Gleichheit der Geschlechter, die selbstverständliche Aufteilung der Rollen, die Nützlichkeit des sexuellen Aktes, die Ästhetik der daran beteiligten Körper.“<sup>1477</sup>

Auch Karl Rosenkranz stellt fest, dass das Obszöne „in der absichtlichen Verletzung der Scham“ besteht.<sup>1478</sup> Ensors erotische Graphiken im Spätwerk sind obigen Definitionen zufolge eindeutig dem Bereich des Obszönen zuzuordnen. Vielleicht enthält er die Zeichnungen der Öffentlichkeit vor, eben weil er befürchtet, sie würden als Pornographie missverstanden werden und in ihrem subversiven Potential – als bitterer Kommentar zur Sexualität als bloßer Fortpflanzung, zum Verhältnis Mann-Frau, zur Stilisierung der Frau als männerverschlingender Femme fatale und als kritische Hinterfragung des Konzepts „Liebe“ – unerkannt bleiben. Ensors negative Inszenierung von Liebe respektive emotionsbasierter Mann-Frau-Beziehung durch Ironie und andere distanzerhöhende Bildstrategien, die in Kap. 5 untersucht wurden, wird hier fortgeführt und auf den Bereich des Sexuell-Triebhaften ausgeweitet.

„Obszön-satirische Brechungen etablierter Vorstellungen“ – obwohl mehr als 300 Jahre dazwischen liegen, trifft Ulrich Pfisterers Feststellung über einen Kupferstich des italienischen

---

Ende des 18. Jahrhunderts fast immer etwas anderes. In der frühen europäischen Moderne – d.h. zwischen 1500 und 1800 – war Pornographie meistens ein Vehikel, um durch den Schock, den Sex auslöste, religiöse und politische Autoritäten zu kritisieren.“ Dieser Begriff ist hier auch unpassend, da er nicht vom Begriff der Obszönität abzugrenzen ist, der im Folgenden die Basis der Interpretation sein soll.

<sup>1475</sup> Brittnacher 2002, S. 49.

<sup>1476</sup> Fritz Karpfen: *Der Kitsch als Faktor*, zit. nach: Dettmar/Küpper 2007, S. 178.

<sup>1477</sup> Brittnacher 2002, S. 57f.

<sup>1478</sup> Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen* (1853), 1968, S. 235, zit. nach: Gorsen 1969, S. 16.

Monogrammisten HFE auch noch auf Ensors Arbeiten zu.<sup>1479</sup> Nacktheit kann zu allen Zeiten provozieren. Die Furcht vor Missverständnissen bei erotischen Werken hängt sicherlich mit dem widersprüchlichen Umgang mit Nacktheit im späten 19. Jahrhundert zusammen.<sup>1480</sup> Dem auslaufenden 19. Jahrhundert attestiert Rops eine „grande épidémie de pornographie“<sup>1481</sup>, und Maase eine „Erotisierung der medialen Umwelt.“<sup>1482</sup> Erotik und Pornographie begegnen den Menschen in Büchern, Magazinen, Anzeigen und auf Plakaten, in der Kunst natürlich und auf den Bühnen, in der Populär- genauso wie der Hochkultur. Diese Überflutung löst Debatten um Sittlichkeit aus, die einen ihrer Höhepunkte in der sozialen Bewegung des „Schundkampfes“ ab 1907/08 hat.<sup>1483</sup> Der moralische Gehalt der Diskussion zeigt sich schon in den Debatten um öffentlich sichtbare Plakate im Jahr 1896.<sup>1484</sup> In der Malerei lösen vor allem Nackte ohne mythologischen Hintergrund als vordergründige Rechtfertigung Skandale aus, da sie den Betrachter in die Rolle des Voyeurs zwingen. Trotz Vorbildern wie den sinnlich-verspielten Darstellungen Bouchers von Louise O’Murphy, Mätresse Ludwigs XV., muss berücksichtigt werden, dass der Betrachter nicht immer eine Darstellungstradition vor Augen hat, sondern zunächst emotional von aktuellen Nacktdarstellungen und deren beabsichtigter oder unbeabsichtigter Schockwirkung affiziert wird. Im 18. Jahrhundert bewirkte die Entwicklung der Rokoko-Malerei hin zur potenzierten Frivolität der erotischen Darstellung zudem eine Hinwendung zur strengen Moral des Klassizismus, sodass im späten 19. Jahrhundert wieder die Verschleierung erotischer Motive das akademische Ideal darstellte.<sup>1485</sup>

Obwohl es sich bei vielen Arbeiten mit weiblicher Nacktheit aus der mittleren Schaffensphase Ensors um karikatureske Werke handelt, kann ein *realistischer* Umgang mit der Situation der Frau im 19. Jahrhundert konstatiert werden. Es mag aufgefallen sein, dass in diesem Kapitel fast ausschließlich Arbeiten auf Papier zur Sprache kamen. Dies ist kein Zufall: Die sozialkritischen Arbeiten mit Frauen und solche, die Gewalt zum Inhalt haben, beschränken sich überwiegend auf den Bereich der Druckgraphik. Und die obszönen Zeichnungen aus dem Spätwerk sind sicherlich auch Experimente in einem Motivkomplex, an den sich Ensor in dieser Form bis dato nicht herangewagt hatte. Er renaturalisiert hier – entsprechend der Programmatik seines eingangs zitierten Textes – das Nackte und den Geschlechtsakt, und im gleichen Atemzug führt er in diesen Arbeiten den widersprüchlichen Umgang mit Nacktheit in den Bildkünsten vor. Angesichts der Debatten verwundert es dennoch nicht, dass er die obszönen Zeichnungen der Öffentlichkeit vorenthält und seine Nymphenbilder – wie in Kap. 1.2 gezeigt werden konnte – selten ausstellt. Die obszönen Arbeiten sind nach bisherigem Kenntnisstand eine Randerscheinung in Ensors Œuvre, denn der überwiegende Teil der nackten Frauen im Spätwerk findet sich in den verspielten Nymphenbildern. Zwischen diesen frech-naiven Nymphen und den

---

<sup>1479</sup> Pfisterer 2005, S. 42.

<sup>1480</sup> Vgl. auch Oliver König: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Opladen 1991, zu den Themen Nacktheit und Scham vgl. Hans Peter Duerr: *Der Mythos vom Zivilisationsprozess, Bd. 1 Nacktheit und Scham*, Frankfurt a.M. 1988 und Gernig 2002b.

<sup>1481</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 56.

<sup>1482</sup> Vgl. Maase 2001, S. 16.

<sup>1483</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>1484</sup> „[1896 kam es] zu einem Aufbegehren besorgter Pariser Bürger gegen ungebührliche Freizügigkeiten in Plakaten. Anders als im Kunstsalon, in dem Nacktheit selbstverständlich sei, würden Plakate auch vom einfachen, nicht durch Bildung vorbereiteten Arbeiter betrachtet und hätten so eine ganz andere moralische Verantwortung wahrzunehmen.“ (Döhle/Klein-Wiehle 2011, S. 33.)

<sup>1485</sup> Die Widersprüchlichkeit von durch mythologischen Schleier legitimer Nacktheit und ungerechtfertigter Nacktheit in der Kunst versinnbildlicht eine Anekdote über Napoleon III. Er soll „mit einer Reitpeitsche nach der weiblichen Hauptfigur von Courbets *Badenden* geschlagen habe. Im Salon desselben Jahres [1863] erwarb der Kaiser jedoch für 40000 Francs *Die Geburt der Venus*, einen liegenden Akt von Alexandre Cabanel, für seine persönliche Sammlung.“ (Weißer 2000, S. 167f.)

lüsternen Wesen, die tatsächlich – um eine im späten 18. Jahrhundert gebräuchliche Redewendung zu nutzen – „font un voyage à Cythère“<sup>1486</sup>, also Geschlechtsverkehr haben, scheinen Welten zu liegen. In der Tat wird sich im folgenden Kapitel zeigen, dass Nacktheit hier etwas anderes bedeutet als dort. Am Ende sind es jedoch Gemeinsamkeiten, die bei Ensors Umgang mit dem nackten (weiblichen) Körper überwiegen: er setzt diesen als Personifikation eines Konzepts ein.

---

<sup>1486</sup> Vgl. Dickhaut 2012, S. 8f.





## 9. Akt und Malerei

*Eine Palette voll mit Farben* von 1939 (**Abb. 48**), das bisher von der Forschung unbemerkt blieb, ist eine der rätselhafteren Kompositionen Ensors. Der Titel ist durchaus wörtlich gemeint – das Werk befindet sich auf einer hölzernen Palette. Ensor bemalt die Rückseite des Objekts, und die als Farbpalette benutzte Vorderseite (**Abb. 49**) weist – bis auf das Grün – ähnliche Farben auf, wie sie im Bild Verwendung finden. Im rechten Bildabschnitt formuliert Ensor folgende Worte in Bleistift: „Madame Steyns bewundert ihr neues Blaues Kreuz“. Dieser Paratext gibt wichtige Hinweise zur Bilddeutung. La Croix Bleue ist eine seit 1925 bestehende belgische Tier- und Naturschutzorganisation. An der Gründung der Ostender Sektion, die sich ausschließlich für den Tierschutz einsetzte, und die noch heute unter dem Namen Het Blauwe Kruis van de Kust aktiv ist, ist Ensor maßgeblich beteiligt. Vermutlich ist auch die Sängerin Elsa Steyns im Tierschutz engagiert.<sup>1487</sup> Dafür spricht neben der Widmung das Bildmotiv. Dargestellt ist eine nackte lächelnde Frau mit animalisch-wildkatzenartigen Gesichtszügen. Möglicherweise füllt Ensor das Gesicht nicht mit Farbe aus, sondern belässt den bräunlichen Holzuntergrund. Die Brüste werden von zwei lächelnden Tiergesichtern – vermutlich Katzenköpfe – bedeckt, ebenso die Scham, die von einem größeren Katzenkopf mit herausgestreckter Zunge verborgen wird. Zu den Füßen der Nackten befindet sich ein weiterer Tierkopf, unter dem ein rotes Herz das Bild nach unten abschließt. Mit der rechten Hand hält die Bildfigur ein rosafarbenes Tuch hoch, wobei ihre Hand vom Daumenloch der Palette „verdeckt“ wird – aus der Nachzeichnung im *Liber Veritatis* geht hervor, dass Ensor das Daumenloch als Kranz nutzt, an dem das Tuch befestigt ist. In der linken Hand hält sie ein totes Tier – möglicherweise eine Maus oder Ratte als „Katzenfutter“. Der im Meer stehende Akt wird von einem gelben Lichtstrahl hinterfangen und trägt ein großes blaues Kreuz auf dem Kopf. Von der linken Seite wird er von einer Meerjungfrau mit einer Blume gekitzelt, von der anderen Seite – unterhalb der Widmung – von einer blonden Frau bewundert, die ihm Blumen darbietet. Diese Frau wird durch die Bildinschrift als Elsa Steyns identifizierbar, die „ihr neues Blaues Kreuz“ bewundert, sich wahrscheinlich über eine Ehrung für ihr Tierschutz-Engagement freut, das Ensor gleichzeitig mit diesem Gemälde rühmt. Wie im Kap. *Ensor und die Politik* dargelegt, ist Ensor ein engagierter Tierschützer. Der animalisierte Akt als Verkörperung der schützenswerten Schönheit von Natur- und Tierwelt verschmilzt hier mit seiner Bedeutung als Symbol für die Malerei. Auf der Rückseite des Werks, also der ursprünglichen Vorderseite, liest man folgende zweite Widmung: „Für Elsa Steyns, die Farben auf Holz. Glück soll sie haben, wenn sie sie berührt.“ Ensor spricht seinen Farben hier eine magische Wirkung zu, und dem Kunstwerk damit eine performative Aufgabe. Das Werk ist ein Loblied auf die Farbe und die Malerei, die Schönheit und den Tierschutz. All dies wird durch einen Frauenakt vermittelt.

Als wesentlicher, formbringender Bestandteil der Malerei steht die Farbe an vorderster Stelle im Malprozess. Malerei ist auch Farbe als Materie. Ensor hob die Bedeutung von Farbe und Kolorit

---

<sup>1487</sup> Elsa Steyns war wahrscheinlich eine Sammlerin Ensors. Er widmete ihr neben dem Gemälde 1933 eine Portraitzeichnung in Pastell, auf der sie dunkle Haare hat. Die Zeichnung (48,3x22,9 cm) wurde am 5.7.2002 bei Raymond de Nicolay, Paris, versteigert (Lot 152). Das Faltblatt einer Einzelausstellung in der Galerie Studio 1933 listet unter den Exponaten ein Portrait der Madame Steyns auf, das vermutlich mit der Zeichnung identisch ist. Insgesamt vier der ausgestellten graphischen Arbeiten wurden für die Ausstellung von Elsa Steyns ausgeliehen. (Vgl. Faltblatt zur Ausst. (Galerie Studio, Ostende 4.-31.8.1933) *Exposition d'Œuvres du James Ensor*, o.S.) Im Ausstellungszeitraum organisierte Blanche Hertoge am 19.8.1933 zudem eine *Matinée Ensorienne*. Das Programm setzte sich zusammen aus einem Vortrag über Ensor, einer Lesung ausgewählter Ensor-Texte, einer musikalischen Darbietung von *La Gamme d'Amour* in Harfe, und einem Auszug daraus mit Gesang von Elsa Steyns, die dank des Werbeplakats für die *Matinée* als Berufssängerin identifiziert werden kann.

in poetisch-programmatischem Duktus mehrfach hervor. Die Relevanz der Farbe für die Malerei und die Wahrnehmung betont er in der Eröffnungsrede für seine Ausstellung im Pariser Jeu de Paume 1932:

„Farbe, Farbe, Leben der Wesen und der Dinge, Zauber der Malerei. Farbe unserer Träume, Farben unserer Geliebten.“<sup>1488</sup>

In seinem Text *Sur la crise de la peinture* aus demselben Jahr gesteht er mit ähnlichen Formulierungen der Farbe den gleichen Rang wie dem Licht zu, dessen Primat im Kap. *Abstrakte Tendenzen* etabliert wird:

„Salven und nochmals Salven für den Triumph des Lichts und der Farbe, für das Licht und alle seine Formen, für die Farbe und alle ihre Freuden. Farbe, Farbe, Leben der Wesen und Dinge, Zauber der Malerei, Farbe unserer Träume, Farbe unserer Geliebten, reine Farben, jungfräuliche Farben. Salve! Salve!! Salve!!!“<sup>1489</sup>

1935 bezeichnet Ensor in einem Brief die Farbe als „treue Freundin“, die wesentlichen Anteil am Malprozess habe:

„Ich male und übermale und bin der reinen Farbe ausgeliefert. Sie spricht zu mir als [...] treue Freundin und verfeinert meine Sinne.“<sup>1490</sup>

Im Werk *Eine Palette voll mit Farben* reflektiert er zudem über den eigenen Umgang mit Farbe und Material, indem er eine Holzpalette als Malgrund für die Figurenkomposition nutzt. Zitate aus den 1930er Jahren belegen weiterhin Ensors „Kult“ und gleichzeitig *Personifizierung* der Malerei. 1933 verkündet er:

„Ja, ich liebe Sie, Dame Malerei, magische und magnetische Königin. [...] Lasst uns die Dame Malerei und ihr offenes Auge feiern, das feine Ohr der Damen Musik und Poesie, und pfui auf die materiellen Bedürfnisse der Damen Geschmack und Tasten. Die Malerei ruft uns in Reinheit zu: Sonne, Himmel, Tag, Licht, nochmals Licht, immer Licht.“<sup>1491</sup>

Im letzten, an „die Maler“ gerichteten Absatz eines autobiographischen Textes von 1934 schreibt er:

„Und rufen wir: Ja, wir werden groß sein, wir werden stark und sensibel sein ... Und rufen wir lauter: Unsere Frauen werden noch schöner sein! Dame Malerei, immer jugendlich, ich schenke Ihnen mein Herz, ich schenke Ihnen meinen Körper! Leben Sie hoch! Ich liebe Sie!“<sup>1492</sup>

Diese Bemerkungen belegen zumindest Ensors Inszenierung der Malerei als ansatzweise theoretisches Konzept.<sup>1493</sup> Allgemein ist die *nackte* Frau im Spätwerk – sei es Nymphe, Jungfrau,

---

<sup>1488</sup> James Ensor: *Discours à l'occasion de mon exposition au Jeu de Paume à Paris en 1932* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 163. In ähnlichem Wortlaut auch hier: James Ensor: *Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères* (1911), in: *Écrits* 1999, S. 35.

<sup>1489</sup> James Ensor: *Sur la crise de la peinture* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 108, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 124. Schultze zufolge war es Delacroix, den Meier-Graefe als „größten Koloristen aller Zeiten“ bezeichnete, der die „bedeutende, in die Zukunft weisende Erkenntnis [hatte], dass Farbe vor allem Licht sei und dass Schatten aus farbigen Reflexen bestehen.“ (Schultze 1980, S. 63.)

<sup>1490</sup> James Ensor, Brief an Georges Vriamont vom 30.6.1935, in: *Lettres* 1999a, S. 782.

<sup>1491</sup> James Ensor: *Pour remercier A. de Monzie* (1933), in: *Écrits* 1999, S. 166-169. In ähnlicher Weise erhebt Ensor auch Ostende – in der Funktion als Inspirationsquelle – in seiner Rede *Pour saluer Ostende* von 1930 zur Person: „Ostende, einst Zentrum der Kunst [Anspielung auf die Ausstellungen von Ostende Centre d'Art, Anm. d. Verf.], heute, neuer Leuchtturm der Kunst. [...] Ostende, ungewöhnliche Stadt. Paradies unserer Maler. Göttin des blonden und isabellfarbenen Lichts. Ostende, ich habe Ihre reine und salzige Milch getrunken, die gute Milch des Meeres. Ostende, ich liebe Sie, Sie sind unsere Mutter, unser gutes Meer. Heilige Ostende, glückliche Ostende, reine Ostende. Ostende, Märtyrerkönigin der Vergangenheit. Strahlende Königin der Gegenwart. Selige Königin der Zukünfte. Sie haben die große Heiligsprechung verdient. Trinken wir auf die Heilige Ostende des Meeres! Es lebe die Heilige Ostende, Heilige oben, Heilige unten, Heilige überall. Ehre Ihnen. Ehre unseren schönen Malern.“ (James Ensor: *Discours pour saluer Ostende* (1930), in: *Écrits* 1974, S. 131f.)

<sup>1492</sup> James Ensor: *Ma vie en abrégé* (1934), in: *Écrits* 1999, S. 18.

Venus oder Huri – gleichbedeutend mit „Kunst“ oder „Malerei“, also als Symbolfigur zu lesen. In der Forschung wurde das Spätwerk bisher nicht auf diese Weise interpretiert, einzig Harald Szeemann erwähnt genereller Ensors „Kult der ‚peinture‘“.<sup>1494</sup> Über die einleitende Betrachtung der Körperlichkeit der Nymphen sollen ausführliche Bildanalysen – vor allem der Werke *Die trostreiche Jungfrau*, *Meine Huris* und *Der Triumph der Venus* – sowie Äußerungen James Ensors zu dieser These hin führen.

## 9.1 Aktmalerei

Die Nymphen-Frauenkörper sind zum Teil so unnatürlich gezeichnet, dass es den Eindruck erweckt, Ensor sei nie einer nackten Frau begegnet. Doch die Unnatürlichkeit ist intentional, wie ein Vergleich mit Watteau zeigt. Dessen Zeichnungen von Mädchenköpfen nach Rubens und van Dyck lassen eine Überlegung zu, die auch auf Ensor zutrifft.<sup>1495</sup> Die von Watteau kopierten Mädchenköpfe sind süßlicher als ihre Vorbilder und verlieren dadurch an Ausdruckskraft. Watteau legt bei der Physiognomie seiner Figuren – besonders in den Gemälden – keinen Wert auf psychologischen Tiefgang. Seine Mädchen sind Typen und sollen nicht als Individuen erkannt werden. Obwohl die Mädchenköpfe auf einem Studienblatt Watteaus nach Modellen entstanden sind, geht es ihm ausschließlich um bestimmte Gesichtsausdrücke, beispielsweise eine durch gesenkte Augenlider definierte Sinnlichkeit. Individuelle Merkmale verschwinden in den Ölbildern weitgehend. Die juvenile Figur der Pomona, römische Göttin des Obstsegens, im Bild *Vertumnus und Pomona* (**Abb. 123**), sitzt in sich versunken und schaut verträumt am Betrachter vorbei aus dem Bild heraus. Ihre Kleidung und ihr helles, glattes Inkarnat strahlen die Frische der Jugend aus. Doch vor allem ihr stilisiertes Puppengesicht bestimmt den Charakter des Bildes. Die Augenbrauen sind Halbkreise, Augen und Nasenlöcher nicht mehr als dunkle Punkte, und ihre roten Lippen haben einen unnatürlich betonten Amorbogen. Es geht Watteau nicht darum, die Persönlichkeit der Dargestellten im Bild zu zeigen. Im Gegenteil strebt er eine Verallgemeinerung an, indem er ein junges, schönes Mädchen an sich zeigt.

Der Akt stellt den Künstler Clark zufolge vor ein Problem: Ausschlaggebend bei der Gestaltung des menschlichen Körpers ist die Eigenheit des Kopfes. Wird die Individualität des Gesichts vernachlässigt, kann keine Intimität mit dem Betrachter aufgebaut werden. Eine zu starke Individualisierung würde hingegen entweder zu Wiedererkennbarkeit oder, so Clark, zur Bildinterpretation über den Gesichtsausdruck führen. Die Lösung des Problems liegt darin, einen „Typus“ zu schaffen – wie bei Watteaus Mädchengestalten. Gleichmaßen sind Ensors Nymphen stilisierte Mädchengestalten, in ihrer Körperlichkeit und auch ihrer Geschlechtlichkeit. Wie Watteau erschafft Ensor durch Stilisierung der Nymphen-Gesichter „Typen“. Dass derselbe Vorgang bei der Körpergestaltung der Nymphen zu beobachten ist, wird der Vergleich mit Ingres' Akten und Cézannes Badenden in Kap. 10 noch präzisieren.

Die Nymphen empfinden nicht nur keine Scham, sondern sind auch nicht sündhaft. Ihr *freches* Auftreten spricht jedoch gegen pure Reinheit oder Naivität. Entscheidend bei diesen nackten Figuren ist die Frage, ob sie sich ihrer selbst (schon) bewusst sind, denn die Tabuisierung der

---

<sup>1493</sup> In der Forschung scheint die hier beschriebene Malereikonzeption bisher vernachlässigt zu werden; beispielsweise greift eine Monographie mit dem Titel *Malerei als Thema der Malerei* allenfalls die malende Pictura als Malereipersonifikation auf. (Asemissen/Schweikhart 1994.)

<sup>1494</sup> Szeemann 1983, S. 10.

<sup>1495</sup> Abb. in Roland-Michel 1984, Farbtaf. 16, S. 86f. Schwarze Steinkreide, Rötel und Tusche, 22,5 x 35 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Nacktheit nach dem Sündenfall gilt als Bedingung für Erotik.<sup>1496</sup> Das Versteckte und Verbotene macht neugierig, nicht jedoch eine selbstverständliche und natürliche Nacktheit, wie sie Ensor beispielsweise in seiner in Kap. 8.4 besprochenen Serie erotischer Zeichnungen inszeniert. Seine Nymphen haben keine erotische Ausstrahlung. Sie gehen zeitlich hinter den biblischen Sündenfall und damit zugleich hinter die Femme fatale als Sünderin des 19. Jahrhunderts zurück, und setzen sich doch indirekt mit dieser Figur auseinander. Sie sind sich ihrer Nacktheit nicht als Nacktheit bewusst. Da die Voraussetzungen für Erotik in den Nymphenbildern nicht erfüllt sind, kann es sich hierbei auch nicht um die erotischen Phantasien oder Projektionen sexueller Zwangsvorstellungen eines alten Mannes handeln, und auch in ihrer in Kap. 6.1 vorgeschlagenen Deutungsmöglichkeit als Puppen sind sie nicht als Fetisch zu deuten. Dass diese spielenden frechen Nackten keine anatomisch korrekten Formen aufweisen, stärkt diese These. Ensors Nymphen sind kein Vorwand, weibliche Nacktheit darzustellen, und sie verbildlichen auch keine lesbische Liebe. Der Betrachter wird somit auch nicht zum Voyeur.

In der mittelalterlichen Theologie werden vier Formen der Nacktheit unterschieden:

„die *nuditas naturalis* als natürliche[r] Zustand des nackt geborenen Menschen, wobei der Zustand der Unschuld durch Adam und Eva vor dem Sündenfall repräsentiert wird; die *nuditas temporalis*, d.h. die bewusste Entledigung weltlicher Güter, die durch Heilige repräsentiert wird, die sich öffentlich entkleiden, um ostentativ der Welt zu entsagen; die *nuditas virtualis*, die symbolisch-allegorische Darstellung von Unschuld, Reinheit und Wahrheit durch eine nackte Frau und schließlich die *nuditas criminalis*, d.h. die symbolische Darstellung der sinnlichen Begierde, Eitelkeit und Sünde.“<sup>1497</sup>

Bei Ensors Nymphen vermischen sich *Nuditas naturalis* und *virtualis*, da die Bildfiguren einen Zustand der natürlichen Nacktheit verkörpern, der allerdings mit dem Sündenfall nicht in direkter Verbindung steht, was auf eine Symbolfunktion hindeutet.

Ein weiterer wichtiger Schritt hin zu einer Gleichsetzung von nackter Frau und Malerei ist die Differenzierung von „nackt“ und „Akt“. Nacktheit zeichnet sich aus durch den Zustand des Unbekleidetseins und hat in verschiedenen Kontexten verschiedene Bedeutungen.<sup>1498</sup> Der Akt geht über Nacktheit hinaus. John Berger zufolge unterscheidet den Akt vom nackten Körper, dass dieser nicht als die Person selbst erkannt, und zusätzlich zu seiner Nacktheit als Objekt angesehen wird. Der Akt stellt seine Nacktheit zur Schau.<sup>1499</sup> Einfache Nackte malt Ensor äußerst selten, mit Ausnahme mehrerer Zeichnungen von Augusta Boogaerts auf liniertem Papier (**Abb. 99**).<sup>1500</sup> Nackte Modelle hat er keine. Ob er Aktfotografien besitzt und nutzt, welche den

<sup>1496</sup> „Im jüdisch-christlichen, paradiesischen Urzustand schämte sich der Mensch, so wie Gott ihn geschaffen hatte, nicht. Erst durch die Verführung der ersten mythologischen Frau, Eva [...] wurde der Blickwinkel auf die körperliche und seelische Blöße in Richtung einer moralischen Bewertung verschoben. Dies führte zum erblichen Stigmata der monotheistisch-gläubigen Menschheit: der Sünde. Aber erst die Tabuisierung der Nacktheit aufgrund der Sündhaftigkeit ist Voraussetzung für Erotik [...]“ (Groschner 2009, S.14f.)

<sup>1497</sup> Gernig 2002a, S. 13f. Zu den vier symbolischen Bedeutungen der Nacktheit in der mittelalterlichen Moralthologie vgl. auch Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980, S. 219f.

<sup>1498</sup> „Hinsichtlich der Kontexte steht Nacktheit im Spannungsfeld erstens von öffentlicher und privater Sphäre, zweitens von christlichen Wertungen zwischen natürlicher Reinheit und selbstverschuldeter Sündhaftigkeit, drittens von gesellschaftlichen Wertungen, die von Primitivismus bis Dekadenz reichen, viertens von ästhetischen Darstellungen zwischen Idealisierung und Fetischisierung sowie fünftens von sexualpsychologischen Motiven zwischen Macht und Begehren [...]“ (Gernig 2002a, S. 8.)

<sup>1499</sup> Vgl. John Berger: *Ways of Seeing* (1972), in: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek 1974, S. 51, nach: Berger 1985, S. 150.

<sup>1500</sup> Abb. in Lesko 1985, Nr. 64-65, S. 73 und Schoonbaert/Cardyn-Oomen 1981, S. 128. Bleistift auf liniertem Papier, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.nr. 2712/61-64.

Künstlern im 19. Jahrhundert zum Studium des nackten Modells zur Verfügung stehen, ist nicht bekannt.<sup>1501</sup> Die wichtigere Vorlage ist hier aber freilich der Frauenakt in der Kunst.

Gill Saunders unterschied mit Kenneth Clark zwischen physischer und künstlerischer Nacktheit, zwischen „naked“ (nackt) und „nude“ (Akt):

„The transformation from the naked to the nude is thus the shift from the actual to the ideal – the move from a perception of unformed, corporeal matter to the recognition of unity and constraint, the regulated economy of art. It is this process of transfiguration that renders the nude the perfect subject for the work of art.“<sup>1502</sup>

Ein Akt ist immer etwas Konstruiertes und Artifizielles, seien es die Idealbilder der Griechen, seien es Ingres' überlängte Akte, oder die stilisierten Mädchen Watteaus und Ensors. Mit dem Akt ist immer auch ein *Konzept* gemeint, ein Konzept jedoch, dass sich in der glatten Salonmalerei bis zur Sinnleere abnutzt:

„Die akademischen Akte des neunzehnten Jahrhunderts sind leblos, denn sie verkörperten keine wirklich menschlichen Notwendigkeiten und Erfahrungen mehr. Sie gehörten zu den Hunderten von entwerteten Symbolen, die auf Kunst und Architektur eines nützlichkeitsbeflissenen Jahrhunderts lasteten.“<sup>1503</sup>

Diese Art von Aktmalerei ist nach Ensors Empfinden nicht mehr zeitgemäß. Der nackten Frau als Akt weist er auf subtilere Weise einen Platz in seiner Kunst zu, indem er das entwertete Symbol wiederbelebt. Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt er zu diesem Zweck den Typus des Nymphenbildes. Die Nicht-Idealität und Unnatürlichkeit, zum Teil gar Unkörperlichkeit dieser Nackten kann also auch als Reaktion auf die blutleeren Akte des Akademismus interpretiert werden.

Genge konnte nachweisen, dass der Akt in Historiengemälden des späten 19. Jahrhunderts als Wahrheitsgarant der erzählten Geschichte eingesetzt wurde. Der weiblichen Nacktheit und Schönheit wurde moralische Integrität zuerkannt.<sup>1504</sup> Die Analogie von Wahrheit und Frauenakt geht auf die Renaissance zurück.<sup>1505</sup> Ensors Kunst, freilich weniger ernst und bemüht als die akademische Historienmalerei, spielt mit der Bedeutung der nackten Frau als Wahrheitsgarant. Nichtsdestotrotz haben seine Nymphenbilder, wie in Kap. 4 gezeigt wurde, einen selbstbezüglichen Charakter, und stehen in ihrer innerbildlichen Kunstreflexion der Metamalerei nahe. Einen Vorläufer hat Ensor darin in Ingres. In den Salonbesprechungen wurde anhand der

---

<sup>1501</sup> Bereits 1841 gab es Daguerrotypen mit Aktdarstellungen, die Künstlern als Studienmaterial dienten und die ab 1855 kommerzialisiert wurden. (Vgl. Weißer 2000, S. 170.) Die Auswirkungen der fotografischen Wiedergabe realer nackter Körper ist nicht zu unterschätzen: „Mit der Erfindung der Photographie wurde der nackte perfekte Körper, der in der Malerei u.a. ideale Konzepte wie Wahrheit oder platonische Liebe symbolisierte, durch den realen Körper mit all seinen Unterschieden in Bezug auf Rasse, Geschlecht, Alter, Gesundheit, Norm und Abweichung in die ikonographische Tradition eingeführt.“ (Gernig 2002b, S. 76.) Zu den Aktfotos für den Künstlerbedarf vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: ‚Akademien‘. *Fotografische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler: Von Delacroix bis Loth*, in: Kat. Ausst. Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie, hg. von Michael Köhler, München 1985, S.62-64 und 89-119. Zur Aktfotografie im 19. Jahrhundert, auch als Inspiration für Künstler, vgl. Jacques Bonnet: *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006, S. 131-145. Vgl. auch Gernig 2002b.

<sup>1502</sup> Gill Saunders: *The Nude. A new perspective*, London 1989, S. 14, zit. nach: Gernig 2002a, S. 9. Vgl. zu den Begriffen und der Analogie zur Dualität von „sex“ und „gender“ Genge 2000, S. 14. Auch für T. J. Clark ist die Erkenntnis, dass der Akt („nude“) konstruiert und Objekt ist, Ausgangspunkt seiner Analyse der Weiblichkeit von Manets *Olympia*. (Vgl. Clark 1985, S. 131f.)

<sup>1503</sup> Clark 1958, S. 27.

<sup>1504</sup> Vgl. Förchler 2010, S. 232. Max Ernst formulierte es folgendermaßen: „Die Nacktheit der Frau ist weiser als alle Wahrheiten der Philosophie.“ (Max Ernst, zit. nach: Ursula Pia Jauch: *Ausgeschämt? Von Scham, Verbot und Lizenz. Über einige Absonderlichkeiten des Schauens*, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 2008, S. 146-149, hier S. 146 (Übersetzung d. Verf.).)

<sup>1505</sup> „Die Wahrheit erscheint seit dem 14. Jahrhundert nackt im Bild. Der (weibliche) Körper der Personifikation präsentiert sich unverhüllt, eindeutig, tugendhaft schön und makellos, eben ‚wahr‘ dem Blick – alles normalerweise Verborgene oder gar bewusst Dissimulierte, das Unvollkommenes kaschieren, Unsicherheiten schaffen und die Phantasie zu Ausdeutungen reizen könnte, wird vermeintlich offen gelegt.“ (Pfisterer 2012b, S. 29.)

*Großen Odaliske* ein kunsttheoretischer Diskurs über Schönheit geführt.<sup>1506</sup> Ingres' Akte im orientalischen Ambiente zeugen Regine Prange zufolge von einer „Remythisierung der Aktfigur“. Grundsätzlich wurde der Akt, dem Charles Blanc in seinen kunsttheoretischen Überlegungen „den Charakter von Überzeitlichkeit und Göttlichkeit“ zusprach, im 19. Jahrhundert „gewissermaßen als Kunst per se aufgefasst“, wie Silke Förschler nachwies. Blanc folgte 1870 ganz richtig, dass Ingres' Akte nicht der Religion des Islam, sondern der *Religion der Kunst* zugehörig seien. Bei diesen Akten macht es keinen Unterschied, ob sie Haremsdame, Venus, Quellnymphe oder Badende sind. Ingres malt die Schönheit des weiblichen Körpers mit den Mitteln der Malerei, die über Details wie Anatomie hinausgehen. Glätte und anatomische Fehler machen seine Akte zu anonymen Geschöpfen, und damit wiederum – wie bei Ensor – zu Symbolfiguren. Sie sind Symbole auch für die Schönheit, doch in erster Linie für die Malerei. Fleckner beobachtet bei Ingres ein politisch-ästhetisches Programm, das sich in der zwischen 1808 und 1848 ausgeführten *Geburt der Venus* in Chantilly manifestiere:

„Tatsächlich aber ist die *Geburt der Venus*, die aus dem Meer aufsteigt und von Putten umspielt wird, durchaus als ein ästhetischer Kommentar zu den politischen Ereignissen gedacht. In den Wirren der Straßenkämpfe stemmt sich der Künstler mit seinem Bild gegen die Realität der sozialen Umbrüche und hält programmatisch an einem Gestaltungsideal fest, das einen zeitlosen Klassizismus beschwört und in der Schönheit von Linie und Form seine Rettung sucht. Die Autonomie der Kunst wird dabei ganz bewusst gegen die Bedrohungen von Revolution und Revolte gesetzt.“<sup>1507</sup>

Die Kunst in Form des weiblichen Aktes wird als Retterin gedeutet. Das Bild ist dunkel, doch im Hintergrund ist die aufgehende Sonne am Horizont zu erahnen, Symbol der Hoffnung.

Auch Cézannes Badenden (**Abb. 97**) sind kunsttheoretische Aspekte inhärent. Der Verzicht auf Körperlichkeit und Erotik indiziert eine Konzentration auf malerisch-künstlerische Prinzipien. Die späten Akte sind nicht natürlich, sondern „gebaut“ und – wie auch bei Ingres – kompositionsbestimmend. Sie sind, so Boehm, „Glieder eines bildlichen Gefüges, nicht Repräsentanten einer Körperschönheit“.<sup>1508</sup> Sie sind „dumpf, häßlich, isoliert, geistlos“, doch „indem sie ungelent, deformiert und gebaut erscheinen, weisen sie auf den Akt der künstlerischen Schöpfung zurück, dem sie ihr Dasein verdanken.“ Die Badenden reflektieren damit über den Prozess des Malens und Bild-Aufbauens. Cézannes „irdisches Paradies“ ist Boehm zufolge „allein die Textur des Bildes“ und „in allen Offenheiten, Deformationen und Elementarisierungen erfährt der Betrachter schließlich, dass diese Welt eine Welt aus Malerei ist.“ Cézanne selbst bestätigt diese Einschätzung seinem Besucher Francis Jourdain 1904:

„Vor seinen Baigneuses erklärte er uns, dass er ... seit langem darauf verzichtet habe, ein Modell in seinem Atelier seiner Kleidung zu entledigen. ‚Überhaupt die Malerei ... die ist da drin!‘ fügte er hinzu und schlug sich dabei gegen die Stirn.“<sup>1509</sup>

Parallelen zwischen Cézanne und Ensor sind daher nicht nur, dass beide keine nackten Modelle malen, sondern dass ihre Nackten unnatürlich sind und über die Bedeutung der Malerei allgemein reflektieren. Einen Gegenentwurf zum Primat der Malerei und der Hohen Künste schuf Rops mit seinem *Pornokrates* von 1878, das eine Kurtisanenherrschaft deklariert.<sup>1510</sup> Die Kurtisane ist in

<sup>1506</sup> Vgl. zu den folgenden Theorien Förschler 2010, S. 134ff. und 145.

<sup>1507</sup> Fleckner 2007, S. 114.

<sup>1508</sup> Im Folgenden Boehm 1989, S. 13 und 18.

<sup>1509</sup> Francis Jourdain, in: Michael Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982, S. 109, zit. nach: ebd., S. 18.

<sup>1510</sup> Abb. in Philippe Roberts-Jones (Hg): *Brüssel. Fin de siècle*, Köln 1999, S. 98. Gehöhte Radierung, 69 x 45 cm. Die empörte Brüsseler Öffentlichkeit drängte 1886 darauf, das Aquarell aus der XX-Ausstellung entfernen zu lassen. (Vgl. Täuber 2000, S. 198.) Auch in der ersten Ausstellung der konservativeren Antwerpener Vereinigung L'Art Indépendant 1887 wurde *Pornokrates* kritisiert und als pornographisch eingestuft. (Vgl. Block 1984, S. 56.)

Rops' Kunstwelt in der Lage, die Geschicke der Politik zu beeinflussen und die Mode zu bestimmen – man denke ebenso an Zolas Roman *Nana*, den er im Entstehungsjahr des *Pornokrates* begann. Der Typus der modernen Frau, den Rops hier schafft, „tritt stolz die klassischen Künste nieder, die in Marmor gemeißelt und fixiert sind.“<sup>1511</sup> Bei Ensor *ist* die Frau die Kunst, bei Rops *triumphiert* diese – in ihrer eigenen Artifizialität – darüber.

Ein Frauenkörper spielt auch eine besondere Rolle im Gedicht *The Paint-King* des amerikanischen Malers und Schriftstellers Washington Allston. Hier wird eine junge Frau vom „Farben-König“ zu Pigmenten zermahlen, aus denen wiederum das Portrait einer Frau entsteht – der weibliche Körper gilt hier als ultimativer Ausdruck, Inhalt und Material der Malerei.<sup>1512</sup> Akt und Kunst gehen in Kunst und Literatur eine enge Beziehung ein, und die Frau wurde nicht nur einmal als Malerei-Symbol inszeniert. Bei Ensor sind es nicht nur die spielenden Nymphen, sondern ebenso die engverwandten Figuren Venus, Huri und Madonna, die diese Verbindung eingehen, wie im Folgenden gezeigt wird.

## 9.2 Die trostreiche Jungfrau

Für die symbolische Bedeutung von Jungfrau und Venus in Ensors Werken spricht ein sehr bildhafter, zu Lebzeiten unveröffentlichter Text über die Schönheit der Dünen, der wahrscheinlich im Zusammenhang mit seinem Engagement für die Erhaltung der Nordsee-Dünen entsteht. Ensor argumentiert nicht nur mit der Schönheit, sondern auch der Reinheit der Dünen, die mit den Formen einer nackten Frau verglichen werden und die eine Liaison mit den Wellen eingehen:

„Vor allem möchte ich die herbe Schönheit unserer Dünen hervorheben, ihre leichtfüßige Anmut und erlesene Zartheit wie zerbrechliche, zierlich gestickte Spitzen. Von mächtigen Winden aus Nordwesten und anderen Himmelsrichtungen geformt, geschaffen aus Perlmutter, das dem Meer, dem Himmel und der Sonne entstieg, vermählen sie sich harmonisch mit den Bewegungen der wilden, endlosen Wogen. Man kann die Erhabenheit ihrer eleganten Linien nur lieben, das venusgleiche Blond ihrer Hügelkuppen, Brüsten ähnlich, eine anmutige, von den Fluten benetzte Jungfräulichkeit. Keusch und kostbar lehnen sie sich auf gegen das Unreine, den Schleim, den klebrigen Schmutz unserer Erde und erheben unsere Gedanken, verfeinern unsere Sinne [...]. Oh! Man muss ihren Liebreiz retten. Ja, die Düne erhebt unsere Gedanken zu seelischer Reinheit und stärkt unsere Herzen.“<sup>1513</sup>

---

<sup>1511</sup> Vgl. Bonnier/Carpiaux 2006, S. 72.

<sup>1512</sup> Die Protagonistin „Fair Ellen“ erhält in dem Gedicht von einem jungen Mann ein Gemälde, das den Pygmalion-Mythos zeigt. Es stellt sich heraus, dass der bewunderte Jüngling der verkleidete „Paint-King“ ist, ein Monster, das die schöne Ellen ins Verderben stürzen wird. Er zeigt ihr sein wahres Gesicht: „His face, like a palette of villanous dies“, und offenbart ihr ihr drohendes Schicksal: „A far nobler fortune thy person shall meet; Into paint will I grind thee, my bride!“ Sie muss sieben Tage und Nächte in einem Öltopf verbringen. Am achten Tag wird ihr Körper fein gemahlen, wie Pigmente. Er nutzt jede Farbe ihres Körpers auf seiner Palette für dieselben Körperstellen, um eine Frau zu malen: „The blue of her eyes, and the brown of her hair, And the pearl and the white of her forehead so fair, And her lips' and her cheeks' rosy red.“ Nachdem der Paint-King aus den Farben Ellens das Portrait einer Frau gemalt hat, ruft er die Fee Geraldine, um dessen Portrait es sich handelt. Erst mit dem „authentischen“ Material war er dazu in der Lage, endlich deren Angesicht wiederzugeben. Er erinnert sie an ihr Versprechen, bei Gelingen seine Gemahlin zu werden: „Thy promise with justice I claim, And thou, queen of Fairies, shall ever be mine, The bride of my bed; and thy portrait divine Shall fill all the earth with my fame.“ Der Paint-King wähnt sich erfolgreich: „And now did the portrait a twin-sister seem To the figure of Geraldine fair.“ Dann stellt sich heraus, dass das Schwarz der Pupillen fehlt und er kein Schwarz auf seiner Leinwand hat – da eine Maus die Pupillen Ellens geklaut hatte. Die Rache der Fee ist das Ende des Paint-King. Im letzten Vers erweckt sie das Bild und damit Fair Ellen wieder zum Leben, die über den Umweg der Malerei „more lovely than e'er, With grace more than ever divine“ geworden war. (Washington Allston: *The Paint King*, in: William Dunlap: History of the Rise and Progress of The Arts of Design in the United States, Bd. 2, erster Teil, S. 171-175.)

<sup>1513</sup> James Ensor: *Sur la beauté des dunes*, undatiertes handschriftliches Manuskript, veröffentlicht in: Kat. Ausst. (Galerie Le Bateau Lavoir, Paris) La Peinture et son Double, Paris 1974, Nr. 30, Übersetzung: Lehni 1995, S. 23f.

In diesem Textauszug analogisiert Ensor die Dünen aufgrund von Formgleichheiten mit einem Frauenkörper. Das gleiche Prinzip wendet er in der Malerei an, wenn er die Jungfrau als Symbolfigur der Malerei inszeniert. Ensors bekanntestes Jungfrauen-Werk ist *Die trostreiche Jungfrau* von 1892 (**Abb. 46**).<sup>1514</sup> Die Szene dieses von ihm hochgeschätzten Bildes spielt sich in einem gotisch anmutenden Innenraum mit Lunettenfenster ab, das einen Ausblick in den Himmel gewährt.<sup>1515</sup> In der Darstellungstradition des Heiligen Lukas kniet der Künstler Ensor auf dem Boden.<sup>1516</sup> Neben ihm liegen Pinsel, weiteres Malwerkzeug, Tuben und ein Fisch. In der linken Hand hält er Palette und Pinsel, mit der rechten formt er einen Segensgestus. Ihm gegenüber steht in der linken Bildhälfte die gekrönte Jungfrau Maria, die auf ihn weist und eine weiße Lilie als Symbol ihrer Reinheit in der Hand hält. Zwischen den beiden steht auf einer Staffelei ein Tondo-Portrait ebendieser Jungfrau, die das Christuskind stillt.<sup>1517</sup> Der Boden auf Ensors Bildseite ist rot, der Boden auf der Seite von Maria und Tondo zartgrün und mit Blumen übersät. Durch den Hering und eine die Zunge herausstreckende Maske auf dem Kapitell rechts oben, wo auch Ensors Signatur zu finden ist, transportiert er ironisierende Elemente in die Anbetungsszene. Bisher wurde das Motiv bestenfalls als Anbetung der Muse „Malerei“ gedeutet, verkörpert von der reinen Jungfrau. Die satirischen Elemente wurden dabei vernachlässigt, der Segensgestus Ensors gar nicht thematisiert. Ensor stellt mit diesen Details sicher, dass *Die trostreiche Jungfrau* nicht als religiöses Werk missverstanden werden kann. Das Tondo mit dem Jesuskind kann auch als Kommentar zur Problematik der Jungfrauengeburt und in stilistischer und thematischer Hinsicht als Parodie der Mittelalteraffinität der englischen Präraffaeliten gedeutet werden. Dass Ensor vor Blasphemie nicht zurückschreckt, beweist das Tafelgemälde *Die Jungfrau mit maskierten Stiftern* aus dem Jahr 1904 (**Abb. 124**). Die Mitte nimmt das hochformatige Bild einer Maria mit Kind ein, das links und rechts von bräunlichen Streifen eingerahmt wird, wobei die räumliche Situation unklar bleibt. Am unteren Bildrand sind links und rechts des Bildes

<sup>1514</sup> Weitere Werke mit der Jungfrau Maria, die in diesem Kapitel keine weitere Erwähnung finden, sind die Zeichnung *Die Jungfrau mit den Schiffen* von 1893 und die Wiederholung des Motivs im Medium der Malerei 1938 (XT 773), das Gemälde *Das Königreich der Venus* von 1921 (XT 514), eine Himmelfahrt Mariens, die nur auf einer Fotografie überliefert ist (Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, AACB, Nr. 32425. Die Fotografie enthält eine signierte Widmung an Leon Legrand und ist auf den 29.7.1936 datiert), einige Werke im Lithographien-Album *Szenen aus dem Leben Christi* von 1921, sowie die beiden Varianten des Gemäldes *Jungfrau und Frau von Welt* von um 1933 (XT 629, XT 630).

<sup>1515</sup> Ensors persönliche Wertschätzung der *Trostreichen Jungfrau* bezeugt ein Brief an Edgar Picard, in dem er sich zunächst für dessen Komplimente für das Werk bedankt und dann anmerkt, dass Franck es schon lange kaufen wolle, er sich jedoch entschlossen habe, es zu behalten: „*Die trostreiche Jungfrau* ist ein einmaliges Gemälde in einer außergewöhnlichen Manier und ich habe den Entschluss gefasst, mich niemals davon zu trennen.“ (James Ensor, Brief an Edgar Picard vom 19.4.1907, in: Lettres 1999a, S. 557.) 1925 erwähnt er das Bild retrospektiv in einer Bankett-Rede: „Auch habe ich die tröstende Jungfrau kurz geschaut und ihre gnadenvollen Züge auf einer qualitätsvollen Tafel festgehalten. Ich war damals gar jung und habe ihren hellen, vom heiligen Lukas verschönerten Mantel befühlt. Ich habe ihre kleinen Füße aus Schnee und Perlmutter geküsst, und noch im harten Innern der alten Tafel erkennt man das durchscheinende Bild. [Mit bloßem Auge erkennt man eine Partie oberhalb von Ensors Kopf, die impliziert, dass Ensor eine alte Tafel mit der neuen Jungfrauenkomposition übermalt. Für diesen Hinweis danke ich Herwig Todts, Antwerpen.] Ich behüte es eifersüchtig, es ist mein und ich liebe es. Seither habe ich vor Heiligkeit weniger blühende Jungfrauen empfangen: Jungfrauen aus Seerosengewässern, von Algen gekrönte Meerjungfrauen, umsichtige Jungfrauen des purpurroten Sonnenuntergangs, Jungfrauen der aufgehenden Sonne mit sternenklaarem Auge, scheue Jungfrauen der Abenddämmerung, kühne Jungfrauen der tiefen Schwärze, mit karminroten Früchten behangene Jungfrauen, Jungfrauen mit feinem goldenen Vlies, Jungfrauen der Tränen und des Lächelns, auf Kathedralen thronende Jungfrauen, bekannte und unbekannt, aber immer gute, strahlende und schöne Jungfrauen. Seid gegrüßt, seid gegrüßt, unvergleichliche Jungfrauen, Ihr, vor allem Ihr, von Spatzen verzauberte kleine Jungfrauen.“ (James Ensor: *Discours prononcé au banquet d'adieu Van de Woestijne à Ostende* (1925), in: Écrits 1999, S. 137f., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 270.) Die Rede wurde auch als Vorwort in einem Ausstellungskatalog der Galerie Studio in Ostende für eine Ausstellung vom 2.-13.8.1934 abgedruckt. (Vgl. Legrand 1993, S. 44.)

<sup>1516</sup> Zur Lukas-Ikonographie vgl. u.a. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 37-48.

<sup>1517</sup> Eine Zeichnung des Carnegie Museum of Art, die wohl wegen ihrer thematischen Nähe zur *Trostreichen Jungfrau* auf ca. 1892 datiert wird, kann als zeichnerische Hinführung zum Thema gelten. Die Anbetungsszene, die sich auf den knieenden Ensor und die stehende Jungfrau mit Kind beschränkt, ist hier nicht frontal, sondern schräg wiedergegeben. (Vgl. Fotografie der Zeichnung, Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, AACB, Nr. 111984.)



im Bild jeweils vier Masken zu sehen, die die Rolle von Heiligen in einer *Sacra Conversazione* oder von Stiftern in Marien- und Heiligenbildern einnehmen. Oben rechts und links ist jeweils eine weitere Maske zu sehen. Das Werk verdeutlicht, dass die Jungfrau bei Ensor nicht nur Symbol der Malerei ist, sondern als historisches Symbol für die abendländische Kunstgeschichte zugleich eine Anspielung auf die *Malereitradition* darstellt.

Einen Hinweis auf die Sinngleichheit von Jungfrau und Malerei gibt ein Auszug aus einer Rede von 1935:

„Lieben wir die Malerei, die große Trösterin, werfen wir Blumen zu ihren jungfräulichen Füßen. [...] Lieben wir die kleine Malerei, die große Malerei, die gute Malerei.“<sup>1518</sup>

Ensor bezeichnet hier zum einen die Malerei, ebenso wie seine Jungfrau im Bildtitel, als Trösterin, und zum anderen verkörperlicht er sie, indem er ihr – jungfräuliche – Füße gibt. Auch Kiefers Bilddeutung weist in diese Richtung, wenn er die Jungfrau auf dem Bild als Muse interpretiert.<sup>1519</sup> Becks-Malorny deutet das Werk ebenfalls auf diese Weise. Die Arbeit zeige Ensor

„als demütige[n] Verehrer der Malerei, der niederkniet und um göttliche Eingebung bittet, d.h. um künstlerische Inspiration.“<sup>1520</sup>

An anderer Stelle bezeichnet die Autorin die Jungfrau als „Allegorie der Malerei“.<sup>1521</sup> Beides hängt zwar eng zusammen, doch es besteht ein essentieller Unterschied zwischen dem Flehen um Inspiration und der *Anbetung der Malerei*, zwischen erbitten und anbeten. Wenn der Künstler Ensor die Jungfrau anbetet, so handelt es sich dabei um eine Anbetung der Unschuld und Jungfräulichkeit, die für ihn von der ‚Dame peinture‘, der Malerei, verkörpert wird. Im Bild wird kein Flehen nach Inspiration, schon gar nicht „göttlicher Inspiration“ gezeigt, was die ironisch-blphemischen Brüche deutlich machen.

### 9.3 Muse, Regenbogen und Palette

Eine Interpretation der Malerei als Muse trifft jedoch auf ein anderes Werk zu, die Farbstift- und Gouachezeichnung *Ensor und seine Muse* von 1937 (**Abb. 47**). Auf einem dunkelblauen Regenbogen kniend wird Ensor von einer geflügelten Muse gesegnet. Im Hintergrund rechts ist ein Haus oder Schlösschen auf einem steilen Hügel zu sehen. Nach oben wird die altbildartige Szene gerahmt von einem Rund- oder Regenbogen. Unterhalb des Regenbogens, der Ensor und der Muse eine Bühne bietet, spielt sich in Rottönen eine Nymphenszene ab. Die Deutung der Muse als Muse Malerei wird neben dem Paratext Bildtitel durch die Vielzahl der Paletten im Bild möglich – insgesamt sechs davon sind auf Ensor und die Nymphen verteilt.

Das Bild zeigt zwei Regenbögen: den blauen sowie die regenbogenförmige Formation als Rundbogen am oberen Bildrand. Der Regenbogen hat in der Kulturgeschichte verschiedene symbolische Bedeutungen, beispielsweise gilt er im Christentum als Zeichen des Bundes zwischen Gott und Menschen und fungiert als Thron des Weltenrichters und Symbol Marias, ihm wird eine Schutzfunktion nachgesagt, er ist Element von Landschaftsgemälden, gilt als kosmisches Ereignis, als gutes oder schlechtes Omen, als Helfer im Glaubenskrieg, und in der

---

<sup>1518</sup> James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor (1935)*, in: *Écrits 1999*, S. 85.

<sup>1519</sup> „Ensor kniet vor dem einzigen, was ihn noch nie verließ, seiner Muse, präraffaelitisch klar und schön.“ (Kiefer 1976, S. 70.)

<sup>1520</sup> Becks-Malorny 2005, S. 80.

<sup>1521</sup> Ebd., S. 83.

Antike als Brücke zwischen Menschen- und Götterwelt.<sup>1522</sup> In England waren Turner und Constable zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch an den atmosphärischen Bedingungen des Phänomens interessiert.<sup>1523</sup> Letzterer malte jedoch sowohl Regenbögen mit meteorologischer Präzision als auch solche, die optisch unmöglich waren, dafür aber kompositorische oder symbolische Vorzüge im Bild aufwiesen. Der Regenbogen wurde zum „personal emblem“ seiner Landschaften. Zeitgleich hatten Regenbögen eine besondere Bedeutung im Bereich der Symbolik von Kunst und Malerei, die zunächst auf die Fehlannahme zurückzuführen war, dass Farbpigmente und Regenbogenfarben beziehungsweise gebrochenes Licht austauschbar seien. Ein Beispiel hierfür ist William Hamiltons Graphik *Malerei* aus George Richardsons *Iconology* von 1777-1779, in der ein Lichtstrahl der malenden Allegorie der Malerei auf ihrer Leinwand Farben und Formen vorgibt.<sup>1524</sup> Zwei weitere Strahlen treffen ihren Kopf und ihre Hand mit der Palette. *Invenzione, disegno* und *colore*, die direkt von Lichtstrahlen, gebrochenem Licht, vorgegeben werden, erscheinen hier als Bestandteile der Malerei. Ein weiteres Beispiel ist Angelika Kauffmanns Allegorie *Malerei* von 1779, in dem die weibliche Allegorie der Malerei von einem Regenbogen umschlossen wird.<sup>1525</sup> Ihren Pinsel hält sie in den Regenbogen, um dessen Farben zu absorbieren – die Malfarbe kommt direkt aus dem Regenbogen. Auch in James Gillrays Karikatur *Titianus Redivivus – or the Seven-Wise-Men Consulting the New Venetian Oracle* von 1897, in der es um eine große Blamage Benjamin Wests und sieben weiterer Akademie-Mitglieder geht, hat der Regenbogen eine symbolische Bedeutung.<sup>1526</sup> Inhaltlicher Ausgangspunkt ist die unbedachte Annahme Wests und seiner Kollegen an eine „venezianische Formel“, mit der die Geheimnisse Tizians über Licht und Farbe in der Malerei gelüftet und imitiert werden können.<sup>1527</sup> Das zentrale Motiv in Gillrays Komposition ist ein Regenbogen über einer Menschenmasse, auf dem die Muse der Malerei an dem Bild einer Koboldfigur vor schwarzem Grund malt. Ihre Farben kommen von einer Palette und ihre Pinsel stehen in einem Krug auf dem Regenbogen, aus dem Pegasus trinkt und in dem wohl ihre Farben gemischt werden. Die Schleppe der Malerin wird von drei nackten Grazien getragen und mündet am Ende des Regenbogens in Pfauenfedern. Ein Schwarm von Malern stürmt den Regenbogen hinauf, um von der Muse Malerei profitieren zu können. Teil der komplexen Ikonographie der Karikatur ist das zentrale Motiv der malenden Muse, ein ähnlich metaphysisches Konzept wie das angebliche Geheimnis der Venezianer. Muse und Regenbogen treffen in *Ensor und seine Muse* direkt aufeinander. Dass er das Motiv des Regenbogens definitiv als Symbol für die Farbe und die Malerei verwendet, geht auch aus zwei Selbstportraits hervor: Im Gemälde *Ensor und die Masken* von 1935<sup>1528</sup> wird der Pinsel und Palette haltende Maler von einem Regenbogen gerahmt, in der Zeichnung *J. Ensor, Baron unserer Muscheln* von 1940 (**Abb. 129**) wird die gesamte Komposition von einem Regenbogen eingefasst. In diesen

<sup>1522</sup> Vgl. auch Susanne Rother: *Der Regenbogen. Eine malereigeschichtliche Studie*, Köln 1992. Die künstlerische Analogie zwischen Regenbogen und Malerei bzw. Farbe lässt Rother unerwähnt. Zum Regenbogen in der Kunstgeschichte vgl. bes. Gage 2009, S. 92-115.

<sup>1523</sup> Vgl. im Folgenden Schweizer 1982.

<sup>1524</sup> Abb. ebd., S. 436. Zu den frühesten *Pictura*-Allegorien in der italienischen Renaissance vgl. Pfisterer 2005, S. 46-49.

<sup>1525</sup> Abb. in Gage 2009, Nr. 69, S. 102. London, Royal Academy of Arts. Zur Deutung vgl. Schweizer 1982, S. 434f.

<sup>1526</sup> Abb. in Gage 2009, Nr. 174, S. 217. Radierung und Aquatinta, gehöht, The British Museum.

<sup>1527</sup> Dafür sahen die Künstler bereitwillig ein gefälschtes Dokument als authentisch an. West machte einen Narren aus sich, als er auf der Royal Academy-Ausstellung 1797 *Cicero entdeckt das Grab des Archimedes* zeigte, das nach der geheimen Formel ausgeführt wurde, jedoch in Stil und Kolorit keine Ähnlichkeiten mit den Venezianern der Renaissance aufwies – wodurch der Betrug der Fälscherfamilie Provis schließlich aufflog, die Geld damit verdient hatte, die Akademie-Künstler Interessierten gegen ein Eintrittsgeld die geheimen Techniken vorführen zu lassen. Ein Hinweis auf die Falschheit der Dokumente war die Erwähnung von Preußischblau, das erst Anfang des 18. Jahrhunderts auf den Markt kam. Vgl. zu dieser Episode Kat. Ausst. (Yale Center for British Art, New Haven/Connecticut 18.9.2008-4.1.2009) *Benjamin West and the Venetian secret*, New Haven 2008 sowie Gage 2009, S. 213f.

<sup>1528</sup> XT 655.

Selbstportraits ist der Regenbogen in einer Doppelbedeutung als Symbol für Farbe und Malerei sowie als Motiv seiner eigenen Kunst zu verstehen. Ensor kam am Meer mit seinem wechselhaften Wetter häufig in den Genuss der eigenen Anschauung von Regenbögen.<sup>1529</sup> In der nicht abgeschickten Beantwortung eines Fragebogens von 1935 bezeichnet Ensor den Regenbogen als Brücke zwischen dem Maler und dem Licht:

„Lieber Freund, Solange die Sonne scheint, wird die Malerei leben. [...] Ich will den Feinden der Malerei ins Gesicht schreien. Respekt den Malern. Ja, geliebte Maler, so wie der Adler fixiert Ihr die Sonne, Ihr malt flüchtig den Mond, seine Sichel und seine Phasen. Ja, Ihr lebt von der Hand in den Mund. Ja, Ihr befestigt und vermehrt die Lichtstrahlen des Sternes, und der Regenbogen ist Eure Brücke. Euch hungert es nach Licht, und das Licht ist Euer Ende [...]. Solange die Sonne scheint, wird die Malerei leben.“<sup>1530</sup>

Nicht nur der Regenbogen ist in den genannten Ensor-Werken Symbol für die Malerei, sondern ebenso die Palette. Auch hier ist er nicht der erste Künstler, der diese doch recht offensichtliche Analogie zieht. Die Palette hatte für Maler eine vierfache Bedeutung: sie war Werkzeug, stand für die Zugehörigkeit zu einer Künstlerwerkstatt oder für die akademische Ausbildung, bot Raum für malerische Experimente und war, nicht zuletzt, Symbol für die Malerei.<sup>1531</sup> In Ensors oben genannten Selbstportraits verwendet er die Palette zwar als Maler-Attribut, die sechsfache Anwesenheit in der Zeichnung *Ensor und seine Muse* jedoch beweist, dass er auch die symbolische Funktion der Palette ausnutzt. Dieser Exkurs über Regenbögen und Paletten konnte zeigen, dass Ensor neben dem weiblichen Akt auch andere traditionelle Malerei-Symbole einsetzt.

#### 9.4 *Meine Huris*

Nicht nur die Jungfrau Maria, auch die Jungfrauen aus der islamischen Religion tauchen in Ensors Œuvre auf. *Meine Huris* von 1927 oder 1928 (**Abb. 50**) ist als Schlüssel für das Verständnis des Spätwerks einer näheren Betrachtung zu unterziehen.<sup>1532</sup> Huris sind Jungfrauen im Paradies, die nach islamischem Glauben zur Belohnung der Gläubigen dienen und rein und frei von irdischen Schmerzen sind. Der Koran deutet das Paradies als einen Garten, in dem die Huris nach ihrer Deflorierung durch die Gläubigen umgehend ihre Jungfräulichkeit

---

<sup>1529</sup> „Ostende, du Paradies aus Erde und Wasser, Ostende, du Jungfrau des süßen und salzigen Wassers, du bist bei mir in den geschmückten Kapellen meiner Träume. Ostende, du Königin aus Opal, in den Regenbogen gehüllt, bleibe du in unseren Augen rein und schön.“ (James Ensor, zit. nach: Lemaire 2004, S. 132.) In einem weiteren von Lemaire überlieferten Zitat verweist Ensor bezüglich irisierender Muscheln aus dem Laden seiner Eltern zudem auf das Spektrum der Regenbogenfarben: „In dem Laden meiner Eltern hatte ich die gewellten Linien und Formen der schönsten Muscheln gesehen, den Regenbogenschimmer von Perlmutter, die reichen Farbtöne der feinen Chinoiserien, vor allem aber beeindruckte mich das unermessliche und beharrliche Meer.“ (James Ensor, zit. nach: ebd., S. 141.)

<sup>1530</sup> James Ensor (November 1935), Manuskript, ML 3844/12, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 234-238.

<sup>1531</sup> Für ihre Beobachtungen zur Künstler-Palette danke ich Jessica David, New Haven, die an einer Publikation zu diesem Thema arbeitet. Vgl. dazu das Kapitel *Die Palette als Mutter aller Farben*, in: Gage 2009, S. 177-190. Gage beobachtet ab den 1880er Jahren in Frankreich eine veränderte Wertschätzung des Hilfsmittels, das nicht nur von Künstlern wie Delacroix gesammelt, sondern auch in Ausstellungen einbezogen wurde. (Vgl. ebd., S. 89.) Einen Platz als Symbol für die Kunst der Malerei nimmt die Palette in einigen Malerei-Allegorien ein, beispielsweise in Bouchers *Allegorie der Malerei* aus den 1760er Jahren (Ermitage St. Petersburg) oder Giovanni Domenico Cerrinis Werk gleichen Titels von 1639 (Pinacoteca Nazionale, Bologna). In diesen Arbeiten wurde die Palette vom Maler getrennt und nimmt symbolisch dessen Platz ein.

<sup>1532</sup> Bezüglich der Datierung gibt es Unklarheiten. Die Zeitung *L'Indépendance* druckt das Gemälde am 11.7.1927 ab, datiert ist es jedoch auf das Jahr 1928. (Vgl. Tricot 2009, S. 372.) *Meine Huris* hat möglicherweise einen Vorläufer in einer Gouache, die Grégoire Le Roy auf 1911 datiert. Das Werk wurde 2002 bei Christie's, New York versteigert. Es ist in bunter Kreide mit Weiß gehöht auf hellbraunem Papier ausgeführt und misst 28,5x19,5 cm. Im Auktionskatalog trägt die Gouache den Titel *Meine Huris. Mann mit Zigarre, der über Frauen fantasiert*. Sie ist dem Ölgemälde nah verwandt, auch wenn die Figurenanzahl reduziert ist; eine Zigarre hält Ensor auf keinem der Bilder in den Händen. Die mit weißen Deckfarben gemalten Wolken heben sich freilich auf dem braunen Papier mehr ab als auf dem Gemälde, sodass sie als Rauch missverstanden werden können.

zurückerlangen.<sup>1533</sup> Weil von Seiten der Exegeten Zweifel bestand, dass Frauen Einzug ins Paradies finden können, gelten die Huris als überirdische Wesen. Im Unterschied zum Christentum wird Erotik im Islam grundsätzlich bejaht. Mohammed bezieht den Bereich der Sexualität in Lehre und Leben ein.<sup>1534</sup> Neben sexueller Ekstase bleibt den Gläubigen im Paradies auch der Rausch durch Weinkonsum nicht versagt.<sup>1535</sup>

Auf Ensors fast einen Meter hohem Bild scharen sich über zwanzig Huris um einen Mann, der niemand anderes als der gealterte Künstler selbst ist. Einige der Frauengestalten sind nackt, andere tragen einen Rock aus Gänseblümchen, die mittige Huri im unteren Bilddrittel trägt diesen Rock als Kleid. Die Frauenfiguren haben auffälliges gelb-blondes Haar, das einen Kontrast zur hellen pastellfarbenen Bildfläche bildet. Ihre Physiognomien sind unterschiedlich, aber stilisiert. Die Huris sind anonyme Geschöpfe. Die Unnatürlichkeit der weiblichen Körper in Ensors Bildern wurde bereits erläutert. Grund ist nicht Unfähigkeit, sondern eine künstlerische Entscheidung, da es sich bei den Frauen in diesen Bildern um weibliche Idealbildnisse handelt, die in ihrer Unwirklichkeit betont werden. Die Frauen sind aber nicht zu verstehen als ‚Allégories réelles‘, sie bilden keine Brücke zur Realität, sondern sind Teil der imaginären Welt, in der sie sich bewegen, was im Laufe des Kapitels noch deutlicher werden wird.

Aufgrund des ungewöhnlichen Bildthemas ist *Meine Huris* auch im Zusammenhang mit der orientalistischen Malerei zu untersuchen, die Duchesne zufolge von Ensors Lehrer und Rektor in Brüssel, Jean-François Portaels, in die belgische Kunst eingeführt wurde. Den belgischen Orientalismus beflügelte nicht zuletzt die Kolonie im Kongo.<sup>1536</sup> Im Gegensatz etwa zu Delacroix, Renoir, Klee und Matisse unternimmt Ensor keine Orientreise. Reisen und eigene Erlebnisse beeinflussen die Bildwelten der Maler. Den Unterschied im Ergebnis macht Förchlers Vergleich zwischen Delacroix und Ingres deutlich:

„Nicht nur im Einsatz der malerischen Mittel, sondern auch in ihrer Motivwahl arbeiten die beiden Künstler gegensätzlich: Ingres' Bezugsrahmen sind die Aktmalerei und die Grafik der Reiseberichte, während Delacroix selbst Skizzen in Marokko und Algerien fertigt und sich schon im Vorfeld seiner Reise mit islamischer Miniaturmalerei auseinandersetzt.“<sup>1537</sup>

Freilich nehmen auch diejenigen Maler, die den „wirklichen“ Orient kennenlernen wollen, diesen von einem westlichen Standpunkt aus wahr. Das Interesse am Fremden ist primär eine Suche nach dem anderen oder vormaligen Eigenen. Der Orient wird bereist, aber auch nach Europa gebracht, beispielsweise durch die Weltausstellung von 1900, eine Ausstellung islamischer Kunst im Musée des Arts décoratifs in Paris 1903 und eine große Islamausstellung in München 1910.<sup>1538</sup> Die Gattung des Reiseberichts entwickelt sich ungleich früher.<sup>1539</sup> Außerdem entsteht die Reisefotografie, deren Vorbild im Falle des Orients wiederum die Orientalmalerei ist.<sup>1540</sup>

---

<sup>1533</sup> Vgl. Koran Sure 55, V. 46ff.

<sup>1534</sup> Vgl. Gelpke 1966, S. 25f und 31.

<sup>1535</sup> Vgl. Niedermeier 1995, S. 76.

<sup>1536</sup> Vgl. Duchesne 2007, S. 227.

<sup>1537</sup> Förchler 2010, S. 168.

<sup>1538</sup> Vgl. ebd., S. 244.

<sup>1539</sup> Bereits Anfang des 18. Jahrhunderts „wandelt sich das Türkenbild vom bedrohlichen, unbesiegbaren Schrecken der Christenheit zum kuriosen, exotischen Nachbarn. Insgesamt ist eine Zunahme von Reise- und Überblicksdarstellungen zu verzeichnen.“ (Ebd., S. 45.) Einen Boom für die Orientliteratur löste Napoléons Ägyptenfeldzug 1798 bis 1801 aus, von dem noch Werke wie Chateaubriands *Die Reise von Paris nach Jerusalem* (1811), Victor Hugos *Les Orientales* (1828) und Théophile Gautiers *Roman de la momie* (1857) inspiriert waren. (Vgl. ebd., Anm. 135, S. 87.)

<sup>1540</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts verändert sich die Orientfotografie. Orientalisierende Motive werden nicht mehr im Freien aufgenommen, sondern überwiegend in Ateliers in Nordafrika, Konstantinopel oder auch Paris. Die Aufnahmen werden als Postkartenmotive und Buchillustrationen verkauft, und dienen auch Künstlern als Vorbild. (Vgl. ebd., S. 261.)

Das besondere Interesse der Europäer gilt dem Harem.<sup>1541</sup> Christine Peltre konstatiert eine „Feminisierung des Orients“ in der Kunst.<sup>1542</sup> Als eines der beliebtesten Motive europäischer Künstler aus dem islamischen Lebensraum drückt der Harem den Reiz am fremden Erotischen aus und ist zugleich eine zeitgemäße Rechtfertigung der Darstellung von Nacktheit. In Ensors Œuvre hingegen kommt der populäre Haremstopos nicht vor. *Meine Huris*, ein Bildthema ohne künstlerische Vorläufer, zeigt aber, dass der Orientalismus des 19. Jahrhunderts auch bei Ensor nicht Halt machte. Von den für Maler relevanten Faktoren findet sich in seiner Kunst jedoch insgesamt wenig wieder. Weitere orientalistische – weniger: orientale – Figuren tauchen in folgenden Werken auf: Die Zeichnung *Kleine persische Quälerei* von 1896 (**Abb. 104**) zeigt einen Fürsten in einem orientalischen Palastambiente.<sup>1543</sup> Der Liebesgarten *Ballett mit Minaretten* von circa 1925 gehört dank seines Titels in diesen Themenbereich.<sup>1544</sup> In *Gestikulierende Nymphen* von 1926 (**Abb. 38**) beobachtet Legrand einen asiatischen Zauberer.<sup>1545</sup> Tricot meint, der Orientalismus spiele eine entscheidende Rolle in einigen Antonius-Werken mit orientalischen Gottheiten und Idolen.<sup>1546</sup> Hinzu kommt die orientalische Zauberin in *Moses und die Vögel (Die Auffindung Mose)* von 1924.<sup>1547</sup> Asiatisch muten die drei Protagonisten, zwei Tänzerinnen mit Fächern und schlitzartig geformten Augen und ein paschaartig sitzender beliebter Beobachter, im Gemälde *Rosa Tänzerinnen* von 1918 (**Abb. 34**) an. Der Katalog einer Ausstellung in Hannover 1942 führt unter seinen Exponaten zudem eine Federzeichnung mit Farbstift mit dem Titel *Orientalisches Märchen* an.<sup>1548</sup> In seinen Schriften bezieht Ensor keine Stellung zur orientalistischen Malerei, doch ein Zitat aus einer Rede von 1922 scheint das Bildprogramm von *Meine Huris* vorzugeben:

„Darum liebe ich sie [Frauen] alle, alle, und ich will es sagen und nochmals sagen: immerzu umarmen, immerzu lieben und niemals sterben: so lautet, meine lieben Freunde und Freundinnen, meine ganz und gar orientalische Devise, ich wünsche sie Euch für alle Zeiten. So soll sie mir als Epitaph dienen!“<sup>1549</sup>

<sup>1541</sup> Förschler resümiert die Entwicklung des Haremstopos vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: „Der Gang durch die Reise- und Hofberichte vom 16. bis 20. Jahrhundert hat die zentralen Topoi der Beschreibung des Harems und ihre Modifikationen gezeigt. In den frühen Schilderungen sind vor allem die Abläufe im Harem, der Kontakt zwischen Sultan und Sklavinnen sowie die Besonderheit der schwarzen Eunuchen von Interesse. Im 18. Jahrhundert verändern sich die Aussagen zum Harem, indem das Geschehen dort als Narration mit Spannungsbogen vermittelt wird und die Hierarchie der Hautfarben und Tätigkeiten im Harem analog zur zeitgenössischen Anthropologie strukturiert ist. Die illustrierenden Grafiken wandeln sich von Darstellungen der Kostüme zu Ansichten der Interieurs und der Tätigkeiten weiblicher Figuren. In den kolorierten Tafeln lässt sich eine Differenzierung der Semantik von Hautfarben und Kostümen beobachten. Wichtig im 18. Jahrhundert ist zudem der Austausch von Darstellungskonventionen zwischen den Höfen in Konstantinopel und Paris. Im 19. und 20. Jahrhundert nimmt die Drastik der Aussagen zur verschleierte Orientalin, zu schwarzen Sklavinnen und zu Gewalt im Harem zu. Außerdem gewinnt der Schleier an Bedeutung, dessen Fähigkeit zu verhüllen und zu enthüllen analog zu verstehen ist zum ambivalenten Status des Harems zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.“ (Ebd., S. 92.) Zur Frau im Orientalismus vgl. Peltre 2010.

<sup>1542</sup> Vgl. ebd., S. 164. Nicht nur inhaltlich, auch formal sind die Maler von der orientalischen ornamentbetonten Formensprache fasziniert. Das Ornament ist nicht zuletzt wegen des islamischen Bilderverbots hoch entwickelt und differenziert. Über Matisse beispielsweise stellt Förschler fest: „Matisse's orientalische Interieurs und Frauenfiguren werden gleichermaßen dem Ornament als dominantem Gestaltungsprinzip unterworfen.“ (Förschler 2010, S. 298.)

<sup>1543</sup> Vgl. dazu Kap. 8.2.

<sup>1544</sup> XT 559.

<sup>1545</sup> Vgl. Legrand 1993, S. 55. Mithilfe einer Aussage Emma Lambottes, in dem sie Ensor als „eine Art Magier“ und „assyrische Gottheit“ bezeichnet, ließe sich diese Zaubererfigur als indirektes Selbstportrait interpretieren: „James Ensor. Sorte de Mage, de Sâr, de Paladin ou de Dieu Assyrien, avec son teint d'ivoire, sa chevelure noire et frisée, sa barbe toffue et son suprême détachement de toutes mesquineries, il est à la fois craintif et batailleur, modeste et hautain, vaillant et découragé et semble ne pas connaître les demi-sentiments.“ (Emma Lambotte (alias Émael): *James Ensor*, in: *Le Mephisto*, Nr. 48, 28.8.1904, S. 5, zit. nach: *Lettres 1999b*, Anm. 1, S. 54.)

<sup>1546</sup> Vgl. Tricot 1995, S. 23ff.

<sup>1547</sup> XT 525.

<sup>1548</sup> Vgl. Kat. Ausst. (Landesmuseum Hannover 4.-25.10.1942) *Flämische Graphik der Gegenwart*, Hannover 1942, Nr. 69.

<sup>1549</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits 1999*, S. 117f., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 54.

Die Liebe und deren Einheitskonzept preist er im Zusammenhang mit der Malerei auch 1935:

„Der heilige Lukas hat – wohl in Antwerpen – zwischen Rind und Palette geschrien: ‚Lasset die großen und kleinen Kinder der Malerei zu mir kommen.‘ Und seinem Beispiel folgend, sage ich, ohne die Jungfrau zu erschrecken: Keine Mauern, keine Entfremdung, keine Schlüssel, keine Riegel, keine Schlösser in der Malerei. Nur Feingefühl. Nur Liebe.“<sup>1550</sup>

Die Huris sind etwa halb so groß wie der „Mensch“ Ensors, was sie als dessen (imaginierte) Geschöpfe erscheinen lässt. Der Maler schafft die weiblichen Idealfiguren in seinem Bild, wo sie durch die Größenunterschiede seiner eigenen Phantasie zu entspringen scheinen. Die Ensor-Figur auf dem Bild drückt mit dem rechten Arm eine der Huris fest an sich, die Lippen zum Kuss bereit. Links unterhalb steht ein jüngerer Mann, dessen Gesicht halb von einer sich über ihn beugenden Huri verdeckt wird. Zwar hat er nicht die Gesichtszüge Ensors, aber er trägt ebenso wie die größere Figur einen blauen Anzug und bläuliches Haar. Die Szene ist so zu deuten, dass die große Figur sich selbst als kleine, mit den Huris interagierende Figur beobachtet.

Dieses Motiv erinnert nun doch an eine Ikonographie aus der orientalistischen Malerei, bei der sich aus dem Rauch beispielsweise einer Pfeife die Gestalt einer nackten Frau herausbildet, die dem Berauschten im Traum oder Rausch erscheint.<sup>1551</sup> Im *Traum des Eunuchen* von Jean Lecomte du Nouÿ von 1874 (**Abb. 125**) kommt eine Nackte aus einer Öllampe, ähnlich wie in dessen *Traum des Chosrou* von 1875. Diederer meint, die beiden Werke stellen reale Halluzinationen dar.<sup>1552</sup> Anregung für das Bildthema waren sowohl eigene Drogenerfahrungen des Malers, als auch das Werk *Traum eines Gläubigen* von Achille Zo, das Lecomte du Nouÿ auf dem Salon von 1870 sehen konnte, und dessen Beschreibung an die *Huris* erinnert:

„Zo stellt den Drogenwahn eines Turbanträgers im Rauch seiner Wasserpfeife dar. Der Porträtierte träumt vom islamischen Paradies, wo wahre Gläubige in ewiger Glückseligkeit leben und unendlich viele schöne Frauen ihnen sinnliche Freuden bereiten.“<sup>1553</sup>

Der *Traum eines Gläubigen* ist von besonderem Interesse im Vergleich mit Ensors Bild, da sich in der Phantasie des Mannes eine ganze Szene abspielt. Ein weiteres Beispiel für diese Ikonographie ist *Der Traum* des spanischen Malers José Villegas y Cordero von 1875. Aus der Opiumpfeife eines Mannes kommt Rauch, aus dem sich eine Odaliske räkelt.<sup>1554</sup> Bereits 1812 fertigte Rowlandson die Lithographie *Der Harem* (**Abb. 126**) an, die Ensor durchaus kennen kann. Am rechten Bildrand sitzt ein Tschibuk rauchender Orientale mit erregtem Glied, das aus der Kleidung herausragt. Vor ihm bieten sich unzählige nackte Frauen in zwei Reihen übereinander dar.<sup>1555</sup> Das Motiv eines Akte halluzinierenden Mannes im Drogenrausch lässt sich auch mit der von Baudelaire in *Die künstlichen Paradiese* beschriebenen Rauschwirkung zusammenbringen:

---

<sup>1550</sup> James Ensor: *Discours de Monsieur le Baron James Ensor* (1935), in: *Écrits* 1999, S. 84f., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 278.

<sup>1551</sup> Vgl. allgemein zum Verhältnis von Drogen, Orient und Kunst Diederer 2010.

<sup>1552</sup> Vgl. Diederer 2010, S. 174. *Der Traum des Eunuchen* ist der direkte Nachfolger des *Schlaf des Scherifen* von um 1873, in dem die Akt-Halluzination noch fehlte. Vgl. zu den Werken auch ebd., S. 177-181.

<sup>1553</sup> Ebd., S. 176f.

<sup>1554</sup> Vgl. dazu folgenden Artikel: Mona Sarkis: *Kunstflut am Golf*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, URL: [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/kunstflut\\_am\\_golf\\_1.9761340.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/kunstflut_am_golf_1.9761340.html) (letzter Zugriff: 5.3.2011).

<sup>1555</sup> Zwei weitere, nicht direkt mit Rauschwirkung in Verbindung stehende Werke, sind ebenfalls kompositorisch ähnlich. Der *Beginn des Traums*, linker Teil eines Triptychons des französischen Malers Charles Maurin von 1892, zeigt einen Mann im Anzug, der locker an einen Baum gelehnt ist und ein orientalisches Kissen im Rücken hat (Abb. in Rapetti 2005, Abb. 85, S. 144). Vor ihm lehnen große Zeichenmappen, die ihn als Künstler oder Architekten ausweisen. Er schaut geistesabwesend in die Ferne, obwohl sich vor ihm ein Gelage mit nackten Frauen befindet. Manche wenden sich ihm zu, andere tanzen. Unter den Nackten finden sich auch ein Kind und eine laszive nackte Schwangere. Maurin legte Wert auf anatomische Details wie Brüste und Schamlippen. Das Werk steht mit Baudelaires *Blumen des Bösen* in Zusammenhang, was die Inschrift oberhalb der Signatur verrät. Wie bei *Meine Huris* ist ein gekleideter Mann hier zwischen Nackten zu sehen. Bezüglich der scheinbaren unzähligen Wiederholung einer Huri ist Ensors Werk auch mit der graphischen Arbeit *Der Zauberlehrling* von Paul Rieth aus dem Jahr 1902 vergleichbar, das durch mehrfache Duplizierung der Tänzerin Saharet als

„Sie sitzen und Sie rauchen; Sie glauben in ihrer Pfeife zu sitzen und dass es ihre Pfeife ist, die Sie raucht; Sie sind es, die sich in Gestalt bläulicher Wolken ausatmen.“<sup>1556</sup>

In Orientbildern spielen, wie die genannten Werke belegen, Rausch und Drogen eine nicht unbedeutende Rolle. Drogeninteresse und Orientalismus hängen eng zusammen. Kupfer meint, dass der erste Höhepunkt der Neugierde französischer Autoren an Rauschmitteln in den 1840ern erreicht ist, in der Blütezeit der orientalistischen Malerei. Die gemeinsame Ursache findet er im Unbehagen an der „modernen bürgerlichen Gesellschaft.“<sup>1557</sup> Beide Phänomene fokussieren auf die Flucht aus dem Alltag und der eigenen Lebenswelt, und auf die Suche nach einem alternativen Lebensentwurf. Drogen spielen in Kulturen verschiedener Jahrhunderte eine Rolle. Kupfer unterteilt das Interesse an Rauschmitteln bis ins späte 18. Jahrhundert in drei Kategorien: Sie werden als Genussmittel, aus religiösen oder aus heilkundlichen Gründen konsumiert. Als vierte Motivation kommt in der Epoche der Romantik die „mystische“ hinzu, bei der die Droge infolge der „Privatisierung der Religiosität im Zusammenhang mit einer auf die Ergründung der eigenen Psyche gerichteten Verinnerlichung“ als Erkenntnismittel besonders von Künstlern und Literaten eingesetzt wird.<sup>1558</sup> Im 19. Jahrhundert liegt die Verbindung Drogen-Orient auf der Hand, und der Drogenkonsum steigt mit der Orient-Begeisterung. Im Gegensatz zu den hochpreisigen Rauschmitteln Wein und Opium gilt Haschisch als „Kraut der Armen“, ist aber gleichzeitig diejenige Droge,

„die in der Vorstellung des Abendlandes als Hauptauslöser der märchenhaften orientalischen Prachtentfaltung angesehen wurde. Ein Grund für die Entstehung dieses Gemeinplatzes ist in der europäischen Rezeption der *Märchen aus 1001 Nacht (Alf layla wa-layla)* zu sehen. Diese schon im 9. Jahrhundert bekannte Geschichtensammlung wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts erstmals in eine europäische Sprache übertragen [Französisch] und erwies sich (anders als im arabischen Sprachraum, wo sie keine besondere Wertschätzung fand) als eine Art Bestseller, der die abendländische Sicht des Orients entscheidend prägte.“<sup>1559</sup>

Haschisch und Opium ermöglichen dem abendländischen Konsumenten, sich ins Morgenland zu zaubern.<sup>1560</sup> So wird Opium im Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt „ein wichtiges Mittel der künstlerischen Weltaneignung.“<sup>1561</sup> In der ersten Haschisch-Studie, *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* von dem Mediziner Jacques-Joseph Moreau de Tours, ist davon die Rede, dass der Haschisch-Konsum die „Pforten zum Paradies des Propheten“ öffne.<sup>1562</sup>

Charakteristische Phänomene der Rauschwahrnehmung sind lebhaftere Heiterkeit, die Empfindung eines geschärften Wahrnehmungsvermögens, Synästhesien, ein intensiviertes Farb- und die Veränderung des Raum- und Zeitempfindens, Halluzinationen, Illusionen und Transformationen.<sup>1563</sup> Verschiedene Drogen verursachen unterschiedliche Verschiebungen in der Wahrnehmung. Ensors Kolorit im Spätwerk, ganz besonders in *Meine Huris*, entspricht vor allem Kupfers Beschreibung der Farbwahrnehmung im Opiumrausch,

---

Karikatur zu lesen ist. (Paul Rieth: *Der Zaublerlehrling*, 1902, in: Die Jugend, Nr. 3, München 1902. Abb. in Kat. Ausst. München 1998, Nr. 277, S. 83.)

<sup>1556</sup> Charles Baudelaire: *Les Paradis artificiels*, in: Œuvres complètes, Paris 1961, S. 338, zit. nach: Kupfer 1996, S. 252.

<sup>1557</sup> Kupfer 1996, Anm. 149, S. 665.

<sup>1558</sup> Ebd., S. 85f.

<sup>1559</sup> Ebd., S. 17.

<sup>1560</sup> Vgl. ebd., S. 53.

<sup>1561</sup> Ebd., S. 86.

<sup>1562</sup> Vgl. Diederer 2010, S. 169 und Jacques-Joseph Moreau de Tours: *Du Hachisch et de l'aliénation mentale. Etudes psychologiques*, Paris 1845.

<sup>1563</sup> Vgl. Kupfer 1996, S. 245-252.

„in dem Pastelltöne überwiegen und die Umgebung in einem leuchtenden, nebelartigen Dunst erscheint. Die Wahrnehmung individueller Farben scheint gegenüber einem alles durchwirkenden Glanz zurückzutreten.“<sup>1564</sup>

Auch die Empfindung einer extremen Ausdehnung von Zeit und Raum stimmt mit den Nymphenbildern – zu denen die *Huris* zählen – überein. Ein weiteres Phänomen der Drogeneinwirkung, das inhaltlich mit *Meine Huris* korreliert, ist das Heraustreten des Ich aus sich selbst, und in der Folge die Einnahme der Betrachterrolle. Aldous Huxley beschreibt diese Erfahrung in *Die Pforten der Wahrnehmung* von 1954:

„Wir traten wieder ins Haus. Eine Mahlzeit war zubereitet worden. Jemand, der nicht mit mir identisch war, machte sich mit einem Bärenhunger darüber her. Aus einer beträchtlichen Distanz und ohne großes Interesse sah ich dabei zu.“<sup>1565</sup>

Für den Künstler ist es nicht notwendig, den Rausch selbst zu erleben, um die beschriebenen Aspekte künstlerisch zu verarbeiten. Literarische Rauschbeschreibungen sind dafür ebenso geeignet. Am bekanntesten sind im 19. und frühen 20. Jahrhundert die Texte Baudelaire's. Das vierte Kapitel seines Essays *Über Wein und Haschisch* von 1851 liefert eine „inzwischen geradezu klassische Rauschbeschreibung, die der Drogenforschung lange Zeit als wichtige Informationsquelle diente.“<sup>1566</sup> Den Haschischrausch unterteilt Baudelaire in drei Phasen, von denen sich die erste durch Heiterkeit auszeichnet und die zweite eine Verschärfung der sinnlichen Wahrnehmung bewirkt. Hinzu kommen unter anderem Halluzinationen, Synästhesien, das Gefühl der Auflösung des Ich und die Empfindung der Ausdehnung von Raum und Zeit ins Unendliche.<sup>1567</sup> Die dritte Phase ist ein ekstatischer Glückszustand, in dem alle Weltprobleme gelöst zu sein scheinen, eine „alles umfassende Liebe, die auf dem ekstatischen Gefühl des harmonischen Einsseins mit dem Universum gründet.“<sup>1568</sup> Viele dieser Phänomene lassen sich in *Meine Huris* wiederfinden. Es herrscht hier und in den meisten Nymphenbildern eine lebhaft Heiterkeit vor, sinnliche Wahrnehmungen sind von Bedeutung, Farben sind zum Teil kräftig, zum Teil pastellartig, und Raum und Zeit werden ausgedehnt respektive missachtet. In *Meine Huris* tritt das Ich (Ensor) aus sich selbst heraus und nimmt die Rolle des Betrachters ein, was mit einer Halluzination übereinstimmt. Die Situation entspricht dem introvertierten Zustand des Opiumberauschten, dem die Realität, im Gegensatz zum Alkoholberauschten, jederzeit gegenwärtig bleibt.<sup>1569</sup>

Es ist anzunehmen, dass Ensor seine Kunst ohne den direkten Einfluss von Drogen schafft.<sup>1570</sup> Seine Werke können trotzdem damit in Verbindung gebracht werden.<sup>1571</sup> Möglicherweise

---

<sup>1564</sup> Ebd., S. 250.

<sup>1565</sup> Aldous Huxley: *The Doors of Perception. Heaven and Hell* (1954), London 1984, S. 48f., zit. nach: ebd., S. 254. Ich und Anderer/s tauschen umgekehrt auch die Rollen, sodass das Subjekt in die Rolle des Objekts schlüpft: „Konkret heißt das: der Betrachter, der eben noch in den Anblick eines Baumes, eines Vogels oder des Rauchs einer Pfeife, versunken war, ist nun plötzlich selbst dieser Baum, Vogel oder Pfeifenrauch.“ (Gelpke 1966, S. 146.)

<sup>1566</sup> Kupfer 1996, S. 242.

<sup>1567</sup> Vgl. ebd.

<sup>1568</sup> Ebd. Die zweite und dritte von Baudelaire geschilderte Phase sind als „Idealverlauf“ anzusehen, der nur von fortgeschrittenen Konsumenten mit entsprechender „visionärer Disposition“ erreicht werden kann. (Vgl. ebd., S. 243.)

<sup>1569</sup> Vgl. Gelpke 1966, S. 43.

<sup>1570</sup> Die Überlegungen veranlassen natürlich zu der Frage, welchen Umgang Ensor selbst mit Rauschmitteln pflegt. 1906 schreibt er diesbezüglich lediglich an Picard: „Ich habe die Zigarette aufgegeben, um Pfeife zu rauchen [...]“ (James Ensor, Brief an Edgar Picard vom 11.12.1906, in: *Lettres* 1999a, S. 555.) Hostyn zufolge zeigen spätere Fotografien, dass Ensor weiterhin rauchte. (Vgl. Hostyn 2008, S. 70.) Alkohol trinkt er sicher auch gelegentlich, wohingegen es in seinen Texten keine Hinweise auf andere Rauschmittel gibt. Die Forschung hat sich dieser Problematik noch nicht gestellt. Eugène Georges spricht bezüglich der Nymphenbilder zumindest vom einem „Rausch der Sinne und des Alkohols“: „J.E. ... nous montre cette fois des danseuses qui, en ondoyantes coulées lumineuses, nous donnent la sensation de vaporeuses ballerines entrevues au travers d'une griserie des sens et d'alcool.“ (Eugène Georges, zit. nach: Legrand 1993, S. 115.) Bei Schiff findet sich 1983 die nicht begründete Bemerkung: „Doch Ensor tauschte seine Luzidität nie gegen den, durch



unterhält er sich auch mit dem französischen Schriftsteller Laurent Tailhade, der nach dem Tod seiner Frau opium- und morphinabhängig wurde, über dessen Sucht, die Tailhade im 1907 erschienen Artikel *La Noire Idole* literarisch verarbeitet.<sup>1572</sup> Im selben Jahr hält er einen Vortrag mit dem Titel *Un monde qui finit: Don Quichote* im Sommerprogramm von Ostende Centre d'Art, wo Ensor ihn trifft. Im Folgejahr besucht Tailhade mit den Lambottes das Atelier des Künstlers und fragt bei ihm an, ob er seine Erzählung *Satyricon* illustrieren wolle.<sup>1573</sup> Die Verbindung zwischen Ensor und dem Schriftsteller bezeugt des Weiteren eine Farbzeichnung von 1912, die den Titel *Isabellefarbene Blaustrümpfe beschwören Laurent Tailhade* trägt und in der Mitte oben vermutlich ein Portrait des Schriftstellers zeigt.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist Ensor sich des Drogeninteresses des 19. Jahrhunderts bewusst, und *Meine Huris* ist dasjenige Werk, in dem er seine Faszination für Orientalismus, Rausch, Paradies und Jungfrauen zum Ausdruck bringt. Ensor selbst nimmt in diesem Werk in zweifacher Form am Bildgeschehen teil. Die Anwesenheit des Künstlers im Bild erlaubt einen Exkurs zu diesem Phänomen und allgemein dem Mann-Frau-Verhältnis. Aktbilder beziehen meist den (männlich-voyeuristischen) Betrachterblick in Bildaussage und -wirkung mit ein.<sup>1574</sup> Aus den bisherigen Bildbeschreibungen geht hervor, dass auch Männerfiguren in den Nymphenbildern eine (marginale) Rolle spielen. Bislang wurde nicht untersucht, welche Rolle dem Mann in den Nymphenbildern oder der männliche Betrachter in Ensors Kunst allgemein zukommt. In *Meine Huris* ist Ensor zweifach im Bild – einmal als innerbildlicher Betrachter, einmal als Teilnehmer des Geschehens. Ein Fremdling ist aber auch er, denn er behält seine Kleider an, sodass die Frauen als Phantasiegeschöpfe zu verstehen sind. Die Frau ist in den Nymphenbildern – Venus, Jungfrau und Huri eingeschlossen – nicht Subjekt, sondern Symbol, und darin Objekt. Da dieser Frauentypus aber kein willig-gefügliches Objekt der Begierde ist, sondern ein Ideal, sind die Frauen zugleich Subjekte in der dualistischen Definition Werner Hofmanns:

„Vom männlichen Blick auf verschiedene Rollenebenen verteilt, kann das ‚Ewig-Weibliche‘ fremdbestimmt und selbstbestimmt auftreten, als williges Objekt und als eigenwilliges Subjekt. Diese Unterscheidungen trifft eigenmächtig der Mann, der die Frau einmal zum physischen Objekt seines Verlangens macht, das andere Mal zum Ideal erhebt. [...] Will der Mann sich des andern Geschlechts sexuell bemächtigen und lässt er das *in effigie* von Malern und Bildhauern besorgen, stellt er die Frau vorzugsweise in der passiven Verfügbarkeit einer Liegenden dar. Sucht

---

Rauschmittel gewährten Trost ein.“ (Schiff 1983, S. 29.) Auch ist vorstellbar, dass Ensor wegen der negativen Folgen des hohen Alkoholkonsums seines Vaters grundsätzlich vorsichtig mit Rauschmitteln umgeht. Rauschwirkungen werden auch in der Literatur nicht durchweg positiv rezipiert, wie beispielsweise in Huysmans' *Gegen den Strich*: „Er [Des Esseintes] konnte nicht einmal Opiumextrakt zu Hilfe nehmen; anstatt ihn zu besänftigen, erregte ihn dieses Beruhigungsmittel so sehr, dass es ihm mitunter den Schlaf raubte. Einst wollte er sich mit Opium und Haschisch Visionen verschaffen, aber diese beiden Substanzen hatten Erbrechen und heftige nervöse Störungen ausgelöst. Er hatte unverzüglich auf ihre Einnahme verzichten und ohne Unterstützung durch diese derben Reizstoffe einzig seinen Gedanken abverlangen müssen, ihn aus dem Leben fortzutragen, in die Träume hinein.“ (Huysmans 1884, S. 204.) Auch Diederer meint, dass die Begleiterscheinungen von Drogenabhängigkeit, obwohl es bis ins frühe 20. Jahrhundert kein Verbot im Westen gibt, schon im 19. Jahrhundert als sozialer Makel gelten. (Vgl. Diederer 2010, S. 169.)

<sup>1571</sup> Kupfers Methode, die er im Kapitel *Spurensuche: Ermittlung von Drogeneinflüssen in literarischen Texten* anwendet, kann auch für die Kunstgeschichte eine Herangehensweise sein, um Drogeneinflüssen bei der Kunstproduktion auf die Spur zu kommen. Er überprüfte exemplarisch Poes Werke auf eine Beeinflussung durch Opiate und Malcolm Lowrys *Under the Volcano* auf eine potenzielle Halluzinogenbildlichkeit. (Vgl. Kupfer 1996, S. 341.)

<sup>1572</sup> Vgl. im Folgenden Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 257.

<sup>1573</sup> Ensor sagt mit der Begründung ab, dass er Zeit zum Malen brauche, wie aus einem Brief Ensors an Edmond Picard von 1908 hervorgeht.

<sup>1574</sup> John Berger stellte diesbezüglich fest: „In der durchschnittlichen europäischen Aktmalerei ist die Hauptperson niemals dargestellt worden. Gemeint ist der als Mann vorausgesetzte Betrachter vor dem Bild. Auf ihn richtet sich alles. Und alles soll als Ergebnis seiner Anwesenheit erscheinen. Für ihn sind die Figuren zum Akt geworden. Aber er bleibt – genau genommen – ein Fremdling, er behält seine Kleider an.“ (John Berger: *Ways of Seeing* (1972), in: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek 1974, S. 51, zit. nach: Berger 1985, S. 150.)

er in der Frau ein Ideal, zu dem er aufblicken möchte, gibt er ihr die gebieterische Hoheit einer Stehenden (oder Thronenden).“<sup>1575</sup>

Hofmanns Faustregel, dass Liegende Hingabe und Verfügbarkeit andeuten, wohingegen Stehende „keinen Partner zu suchen“ scheinen, deutet darauf hin, dass beispielsweise die triumphierende Venus als Symbol der Malerei den Maler Ensor fest im Griff hat, wie sich weiter unten bei der Untersuchung des Werkes *Triumph der Venus* (Abb. 51) zeigen wird.

Ensors Werk trägt nicht umsonst den Titel „*Meine Huris*“. Er lässt damit bewusst die Bilddeutung der Szene als sein persönliches Paradies zu – ein Paradies jedoch der Kunst und Künstlichkeit. Das Werk erweist sich bei näherer Betrachtung als Reflexion einer konkreten Ikonographie im Zusammenhang mit Drogen und Orientalismus und der literarischen Beschreibung von Rauschwirkungen. Ensors Paradies ist also kein reales und auch kein geschichtliches. Es bezieht sich auf keine vorangegangene Epoche, auf kein „Goldenes Zeitalter“, als das im 19. Jahrhundert Mittelalter oder Antike galten. Es ist weder rückwärts- noch vorwärtsgerichtet, ist keine Utopie. Ensors Liebesparadies ist pure Imagination, wenn nicht *Halluzination*. Die Huris, Nymphen und Nackten seiner Bildwelten sind nicht der Erde verhaftet, sondern wirbeln umher in einer Mischung aus Wasser, Luft und Licht. Die Huris sind Symbolfiguren, und nur im Kontext der Kunst zu verstehen.

## 9.5 Venus

Die Frau im Spätwerk taucht auch in Gestalt der Schönheitsgöttin Venus auf. Als Himmelsgöttin ist sie die Mutter aller Dinge, als Erdgöttin Mutter der Liebe und Geistesfähigkeiten, und als Mutter von Amor ist sie auch Sinnbild der Wollust.<sup>1576</sup> Die Venus ist im übertragenen Sinn als das Ewigweibliche ein Ideal, vor allem das Ideal weiblicher Schönheit. Als Personifikation intellektueller Konzepte hängt Venus auch mit der Relation von Schönheit und Wahrheit zusammen, was bereits in Platons *Symposium* im Dualismus von himmlischer und irdischer Aphrodite, die später als Venus coelestis und Venus naturalis oder in der Renaissance als Venere celeste und Venere volgare bezeichnet wurden, anklingt.<sup>1577</sup> In der Venus aus der antiken Überlieferung sieht Mai den Prototyp der verschiedenen christlichen und modernen antagonistischen Frauenfiguren.<sup>1578</sup> Dass die Venus in der Kunst Symbolfigur ist, zeigen die Konzepte Tizians, Rubens', Bouchers und vieler anderer. Bei Rubens – nicht nur Künstler, sondern auch Diplomat – kommt der Venus in ihrer Symbolhaftigkeit auch eine politische Funktion zu.<sup>1579</sup> Und es ist ausgerechnet die vom Klassizismus als süßlich-naiv abgetane Rokoko-Malerei Bouchers, die im Venus-Thema die Malerei selbst feiert:

---

<sup>1575</sup> Hofmann 2000, S. 12.

<sup>1576</sup> Vgl. Impelluso 2006, S. 50. Zur Venus-Mythologie, den verschiedenen Gestalten und Ursprungsmythen vgl. Erika Simon: *Über Astarte, Aphrodite und Venus*, in: Kat. Ausst. Köln 2000, S. 35-47.

<sup>1577</sup> In seinem Werk *Die heilige und die profane Liebe* thematisiert Tizian diese zwei Seiten der Venus. Panofskys Interpretation zufolge symbolisiert bei Tizian die nackte Venere celeste „das Prinzip universaler und ewiger, aber nur intelligibler Schönheit“, und die bekleidete Venere volgare die Zeugungskraft. Mit der Venere volgare schafft Tizian das „vergängliche, aber sichtbare und greifbare Abbild der Schönheit auf Erden“. (Panofsky 1980, S. 217.)

<sup>1578</sup> Vgl. Mai 2000a, S. 8. Vgl. auch Täuber 2000, S. 197f. Täuber bemerkt richtig, dass die Venus als *Femme fatale* nahezu keine Rolle in der Rezeption spielte: „Es ist auffällig, dass die Gestalt der Venus in diesen Sinnzusammenhängen kaum berücksichtigt wurde. Und das, obwohl ihr Mythos mehr als ihre blendende Schönheit zu bieten hatte. So war sie höchst polygam, verursachte Kriege, trieb den Geliebten in den Tod, mordete aus Eifersucht, verstieß ihr missgebildetes Kind, stiftete zum Inzest an und wurde von Prostituierten verehrt.“

<sup>1579</sup> „Als Göttin, unter deren Schutz Frieden und Wohlstand herrschten, war Venus für Rubens eine Verkörperung des Positiven, sowohl in der privaten Sphäre des häuslichen Glücks als auch im öffentlichen Leben. Während seines ganzen Lebens stellte er sie wiederholt auf unterschiedlichste Weise dar – als Göttin der Schönheit und Liebe, als Verführerin der Männer, Botschafterin der Liebe und des Glücks und als Wächterin des Friedens. [...] Daher ist es für einen Mann, der als

„Mit dem *Triumph der Venus*, 1740 im Salon ausgestellt, schuf er ein Meisterwerk, mit dem er seine malerische Virtuosität dieser neuen Kunstauffassung unter Beweis stellte. Man geht an der Bedeutung dieses Werks mit oberflächlichem Blick vorbei, wenn in ihm nur die dekorative Zurschaustellung nackter Gestalten erkannt wird. [...] Das Thema der Geburt der Venus [...] war zum Triumph der Venus gewandelt und zum Vorwand geworden, verführerische Akte im Gemälde zu versammeln. Eigentlich hätte das Bild ‚Triumph der Malerei‘ genannt werden sollen.“<sup>1580</sup>

Mitte des 19. Jahrhunderts erlebt die Venus in der Malerei eine Hochzeit, die im sogenannten Venus-Salon von 1863 kulminiert, wo unter anderem Cabanel seine *Geburt der Venus* zeigt.<sup>1581</sup> Courbet reagiert auf derlei „blutleere“ Darstellungen mit Akten, die zwar ohne mythologische Rechtfertigung auskommen, aber ebenso anspielungsreich sind, wie beispielsweise *Frau mit Papagei* von 1866 und *Die Frau in den Wellen* von 1868. Es war aber Manet, dessen *Olympia* schon 1863 ein Bild der „modernen Venus“ lieferte. Auch im Bereich der Literatur des 19. Jahrhunderts findet die Göttin ihren Platz, sei es in Nanas Verkörperung der „Blonden Venus“ bei Zola, sei es in der Beschreibung der Venus Anadyomene in Flauberts *Versuchung des Heiligen Antonius*.<sup>1582</sup> Ensor assoziiert die Venus in der Variante der Venus Anadyomene mit ihrem – Hesiods *Theogonie* zufolge – Ort der Geburt, dem Meer, das wiederum ursächlich für sein Interesse an dieser Figur ist. Mehrfach verwendet er das Homophon „mer“/„mère“. Seine Faszination für das Meer wird in einer Rede 1925 deutlich:

„Ich habe die Verwirrung der Professoren vor meinen unruhigen Studien nie verstanden. Ein geheimer Instinkt leitete mich, außerdem ein Verständnis der maritimen Atmosphäre [...]. Die phantastischen Purzelbäume der von Chimären bevölkerten Wolken, der Tanz der Luftspiegelungen, die Rasseln der Möwen, die höchsten Tonleitern der verliebten Sirenen [...].“<sup>1583</sup>

Seine Anbetung des Meeres verkündet er in einem Brief von 1938:

„Und ich bleibe der alte Arbeiter, demütig vor den Gewässern unserer Dame Meer.“<sup>1584</sup>

Auch seine eigene Biographie verknüpft Ensor mit der Venus. 1922 schreibt er in autobiographischer Rückschau:

„Ich wurde am 13. April 1860, einem Freitag, dem Tag der Venus, in Ostende geboren. Nun denn, liebe Freunde, Venus besuchte mich, lächelnd, von 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 meine Pinsel; meine eifersüchtigen Sirenen fispelten gereizt, alle meine Muscheln widerhallten von ihrem Gekreis, es war eine Bude feuchten Fisperns.“<sup>1585</sup>

Die Göttin wird hier mit dem Meer gleichgesetzt und in dieser Erscheinungsform als frühes Motiv seiner Malerei etabliert. Die Geburt an einem Freitag – vendredi, *Dies Veneris* – verknüpft

---

Maler wie als Diplomat internationalen Ruf genoss, nicht verwunderlich, dass er Venus in seiner Kunst als politisches Symbol einsetzte.“ (Healy 2000, S. 118.)

<sup>1580</sup> Gaethgens 2000, S. 150-154.

<sup>1581</sup> Beispiele für weitere akademisch-glatte Venus-Akte aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wären Paul Baudry's *Perle und Meereswooge* von 1862, Bougereaus *Geburt der Venus* von 1879 und *In Cupidos Reich* von 1892 und Gérômes *Geburt der Venus* von 1890.

<sup>1582</sup> Vgl. Flaubert 1874, S. 141f.

<sup>1583</sup> James Ensor: *Discours pour la réception à l'Académie Royale de Belgique* (1925), in: *Écrits* 1999, S. 20.

<sup>1584</sup> James Ensor, Brief an Georges Vriamont vom 2.8.1938, in: *Lettres* 1999a, S. 785.

<sup>1585</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 117f., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 54.

ihn außerdem astronomisch mit Venus. Der Katalog zur Frankfurter Ausstellung führt im Zusammenhang mit diesem Zitat an, dass Ensor abergläubisch sei und sich für Astrologie interessiere.<sup>1586</sup> Es ist nicht bekannt, ob er mit der Ikonographie des Planetenkinderbildes vertraut ist, das sich zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert in der christlichen Welt großer Beliebtheit erfreut. Solchen Graphikzyklen liegt die Idee zugrunde, dass Planeten Auswirkungen auf den Menschen haben. Seit dem frühen 16. Jahrhundert werden in den Graphikserien der sieben Planeten diese als entsprechende Götter personifiziert, die in einer himmlischen Sphäre über das irdische Leben wachen.<sup>1587</sup> Die Darstellungen der Venuskinder sind eng mit der mittelalterlichen Liebesgartenikonographie verwandt.<sup>1588</sup> In einem Stich aus einer von Harmen Jansz. Muller nach Maarten van Heemskerck gestochenen und von Hieronymus Cock verlegten Serie aus dem 16. Jahrhundert werden beispielsweise galante Paare in einem Liebesgarten gezeigt, die sich „den unterschiedlichen Arten der Liebe und des Genusses hin[geben], es wird musiziert, man singt und tanzt, trinkt und tafelt.“<sup>1589</sup> Ensor als Kind der Venus kann sich auf seinem hölzernen Hocker, dessen Sitzschale eine Jakobsmuschel bildet, beim Harmoniumspiel selbst wie die schaumgeborene Venus fühlen.<sup>1590</sup> In gewisser Weise rechtfertigt Ensor dieses überholte Bildmotiv aus der Kunstgeschichte durch seine Selbstinszenierung als Venuskind.

Venus spielt als Requisite auch in zahlreichen Stilleben Ensors eine Rolle. Er besitzt zwei Miniaturfiguren, die er in Bildtiteln als Tanagrafiguren bezeichnet, obwohl die erste eine stehende Venus pudica, die ihre Brüste und Scham mit den Händen abzuschirmen versucht, und die zweite eine leicht nach vorn gebeugte, aus dem Wasser steigende und in ein Tuch gehüllte Venus Anadyomene ist. Insgesamt elf Gemälde aus dem Zeitraum 1912 bis 1935 tragen nichtsdestotrotz die „Tanagra-Figur(en)“ im Titel.<sup>1591</sup> Es ist wenig wahrscheinlich, dass Ensor sich mit den tatsächlichen Tanagra-Figuren – überwiegend plastische Darstellungen von Frauen in nobler Haltung und edlem Gewand aus Terrakotta, die nach ihrem Fundort in der böotischen Stadt Tanagra in Zentralgriechenland benannt wurden – beschäftigt, die 1873 in großer Menge gefunden worden waren.<sup>1592</sup> Ensor bezieht sich mit der Titelgebung eher auf Werke Jean-Leon

---

<sup>1586</sup> Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 2005, S. 266.

<sup>1587</sup> Vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1997, S. 76. Die noch heute bestehende Zuordnung der Götter zu den Planeten und deren entsprechende Benennung entstanden in der Spätantike.

<sup>1588</sup> Vgl. auch Dekiert 2000, S. 21.

<sup>1589</sup> Kat. Ausst. Stuttgart 1997, S. 82.

<sup>1590</sup> Der Muschelhocker wird noch heute im Ensormuseum ausgestellt.

<sup>1591</sup> XT 465, XT 490, XT 491, XT 492, XT 493, XT 494, XT 495, XT 503, XT 523, XT 667, XT 668. Ein Werk mit der Venusfigur trägt den Titel *Venus, Masken und Muscheln* (XT 593). In anderen Bildtiteln werden die Figuren als „Statuetten“ bezeichnet (z.B. XT 637, XT 638, XT 641, XT 651, XT 653, XT 657-660, XT 665, XT 844), wobei anzumerken ist, dass die Bildträger nicht betitelt sind und Ensor auch im *Liber Veritatis* keine Titel nennt, sodass Tricot diesen beschreibenden Begriff wählte. Die Titel werden von Le Roy angeführt und von späteren Ausstellungskatalogen übernommen oder variiert. Dass Ensor diese Figuren auch selbst so bezeichnet, bezeugt eine großformatige Farbstiftzeichnung – die ich in der Galerie Hachmeister, Münster, im Original studieren konnte – mit einem Stilleben, das sich aus Muscheln, einem Fächer, einer Vase mit Feder, zwei Gefäßen und einer Venusfigur zusammensetzt. Oberhalb seiner Signatur links unten auf dem Papier betitelt Ensor die Arbeit mit „Muscheln und Tanagra-Figur“. Zudem nennt er in einem Brief an François Franck von 1927 ein Gemälde von 1912 „Kleine Tanagra-Figur“ (XT 465; Tricot nennt als Titel: *Stilleben mit Tanagra-Figur und Flakon (Kleine Tanagra-Figur)*). Vgl. James Ensor, Brief an François Franck vom 8.3.1927, in: *Lettres 1999a*, S. 367.) Interessanterweise verwendet auch Whistler in vielen Werken die Bezeichnungen „Venus“ und „Tanagra“ synonym. Er wurde durch einen Freund, den Geschäftsmann und Sammler Alexander Ionides, bereits in der 1860er Jahren auf die Figuren aufmerksam gemacht, als diese noch nahezu unbekannt waren. Später, als er sich intensiver mit der Sammlung von Ionides beschäftigt, gebraucht er nicht mehr die Bezeichnung „Tanagra-Figur“, sondern allgemeiner „griechische Terrakotta-Figur“. Die Figuren hängen auch mit seinen Arbeiten zur Figur der Annabel Lee aus Poes gleichnamigem Gedicht zusammen. Für die Hinweise zu Whistler danke ich Julia Stimac, USA.

<sup>1592</sup> Zu den Merkmalen und Besonderheiten der Tanagräerinnen und der Tanagra-Figuren und deren Funktion vgl. Zimmer 1994. Zur Rezeption der Tanagra-Figuren in der Skulptur des 19. Jahrhunderts vgl. Bernd Wolfgang Lindemann: *Die Tanagrafiguren und die Kunst des 19. Jahrhunderts*, in: Kat. Ausst. (Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin 29.1.-30.4.1994) Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jahrhundert, hg. von Irmgard Kriseleit, Mainz 1994, S. 71-76. Die meisten dieser Terrakotten aus der Zeit des Hellenismus fand man in sepulkralen

Gérômes aus den 1890er Jahren, die diese Thematik wiedergeben. Vielleicht gefällt ihm der Klang des Wortes „Tanagra“, doch ob es sich nun um eine Tanagra- oder Venusfigur handelt, spielt für Ensor keine Rolle – es geht um den Symbolgehalt der Figur, und darum, eine Kitsch-Figurine als Ausdruck von Low Art mit der Erhöhung des symbolischen Gehalts der Venus und der Übertragung in die klassische Gattung Stilleben mit der Hochkunst zu vereinen.

Ensors bekannteste Venusdarstellung ist eines seiner letzten Werke, das Ölgemälde *Triumph der Venus* von 1940 (**Abb. 51**). Diese Venus überrascht durch eine offene, ironisch gebrochene Erotik. Der Oberkörper ist entblößt, und das Höschen droht den Hüften zu entgleiten. Sie trägt lange gelb-blonde Haare und ein Nimbus hinterfängt ihren Kopf. In der rechten Hand hält sie eine rote Blume – ein typisches Motiv der Nymphenbilder –, mit der linken präsentiert sie einen Apfel. Venus steht in einer Muschel auf einer Schlange, deren rote Zunge sich in die Signatur des Künstlers verwandelt. Dem Typus der Venus Anadyomene aus der griechischen Mythologie, die aus dem Meer auftaucht, hatten römische Autoren wie Plautus die Muschel als Ort der Geburt oder Gefährt für die Seereise hinzugedichtet.<sup>1593</sup> Ensors Muschel schwimmt im Wasser, und die Frauenfigur wird seitlich begrenzt von einem gelben parabelförmigen Bogen. Rechts und links des Bogens sind in pendentifartigen Flächen in Rot auf Weiß Masken und Grotesken gemalt, die teilweise auf die Anwesenheit der Nackten reagieren. Den „Schlussstein“ im Bogen bildet ein breiter Kopf mit geöffnetem Mund, der an afrikanische Masken erinnert. An den Bildrändern wird durch grobe Pinselstriche eine rahmende Vorhangstruktur angedeutet, und unten bildet ein breiter dunkelgrüner Streifen den Abschluss des Bildes, wodurch die Szene den Anschein einer Theaterinszenierung bekommt. Der *Triumph der Venus* war eine beliebte Szene auf den Komödienbühnen des 19. Jahrhunderts. In seinem Bild vermischt Ensor mythologische Themen (Geburt der Venus, Parisurteil) mit christlicher Ikonographie (Vertreibung aus dem Paradies, Madonna, die auf einer Schlange steht) und, indem er die ikonographische Tradition seit Botticellis *Geburt der Venus* von 1482 aufgreift, Kunstgeschichte.<sup>1594</sup> Christliche Ikonographie, griechische Mythologie und Kunst vereinen sich mit der Welt des Theaters, der Masken und der Nymphen.

Das Gemälde hat einen Vorläufer in Ensors Œuvre. Eine Zeichnung auf Holz von 1889 zeigt ebenfalls *Venus auf einer Muschel* (**Abb. 52**). Es gibt zahlreiche Unterschiede zum späteren Gemälde: Den unteren Bildabschluss bildet nicht ein Balken, sondern Wasser. Rechts wird die rahmende Form spiegelverkehrt wiederaufgenommen, was die Venus aus der Bildmitte nach links verschiebt und die Szene offenbar in einen quadratischen Raum versetzt. Die Schlange ist entsprechend der ornamental-dekorativen Gesamtkonzeption der Zeichnung in sich verdreht. Am beachtlichsten jedoch unterscheidet sich die Venusdarstellung. In der Zeichnung präsentiert sich eine martialisch anmutende Kriegerin. Dies implizieren nicht nur ihr robuster Körperbau und strenger Blick, der ungeachtet ihrer Nacktheit jegliche Erotik aus dem Bild bannt, sondern

---

Zusammenhängen. Einzig Aphrodite-Figuren sind identifizierbar, über die anderen weiblichen Tanagra-Figuren ist lediglich festzuhalten, dass sie dem gängigen Schönheitsideal entsprachen. (Vgl. Zimmer 1994, S. 24f.) Meist wurden die Figuren in Gruppen gefunden und einige tragen Instrumente bei sich, was Zimmer zu folgender Interpretation veranlasst: „Die Verstorbene war so schön und begehrenswert wie Aphrodite, so gebildet wie die Musen und so reich und gepflegt wie Damen der Königshäuser. Natürlich will dies nicht als reale Information gelesen werden, sondern hat auch einen gewissen beschwörenden Charakter, was besonders deutlich wird, wenn es sich bei der Toten um ein früh verstorbenes Mädchen handelt.“ (Ebd., S. 25.)

<sup>1593</sup> Vgl. Kat. Ausst. Köln 2000, S. 386.

<sup>1594</sup> Ensor malt 1939 und in einer zweiten Variante 1940 auch eine eigenhändig betitelte *Geburt der Venus*, die jedoch nur als Schwarz-Weiß-Abbildung (1939) beziehungsweise als Nachzeichnung im *Liber Veritatis* (1940) überliefert ist (XT 810, XT 834). Der Himmel nimmt einen Großteil der querformatigen Komposition ein und wird bevölkert von zahlreichen Figuren. Unten im Meer steht die nackte Venusfigur, die vom unteren Bildrand auf Höhe der Oberschenkel abgeschnitten wird.

auch der kriegerische Kopfschmuck. Anstatt eines neckischen Höschens ist ihre Schambehaarung zu sehen. Auch diese Venus hält einen Apfel in der Hand. Hier vermischen sich die oben genannten Ikonographien zusätzlich mit der Bildtradition der Jeanne d'Arc als kämpfender Jungfrau.

In beiden Werken nimmt die Frau eine triumphierende Rolle ein. Man kann im Ölgemälde die Schlange, auf der Venus steht, als Ensor selbst interpretieren. Das zerquetschte Tier würgt gleich einem letzten Atemzug den Namen des Künstlers heraus. Die Schlange galt auch als Fruchtbarkeitssymbol, und ist formal der Phallussymbolik zuzuordnen. Somit siegt die Frau, die Göttin der Liebe und Schönheit, über den Mann. Venus, als der klassischste aller Akte zugleich Verkörperung der Malkunst, triumphiert über den Maler. Venus, deren dunkle Seite keine Rolle in der künstlerischen Rezeption spielte, tritt hier subtil-ironisch als eine Art „Femme-peinture fatale“ dem Maler gegenüber.

## 9.6 Kunst-Religion und Subjektivität

Es wäre zu einfach, Ensors „Anbetung“ der Malerei mit Sigmund Freud als Sublimierung von Triebwünschen, und im gleichen Zug seine Gemälde als Projektionsflächen zu deuten.<sup>1595</sup> Bereits im ersten Hauptkapitel, *Wiederholung und Experiment*, konnte eine obsessive Komponente der Wiederholung Ensor abgesprochen werden. Eine Interpretationsebene, in der Magie und Religion durch „Kunst“ ersetzt würden, wäre für jene Werke, in denen die nackte Frau die Malerei symbolisiert – eine Interpretation im Hinblick auf magische oder religiöse Rituale wendet Hans Zitko bezüglich der Motiv- und Formwiederholungen in der Nachkriegskunst beispielsweise auf Jasper Johns und Roman Opalka an – aber durchaus denkbar.<sup>1596</sup> Der Zusammenhang von Wiederholung und Religiosität deutet sich an. Ensors Werke sind keine libidinösen Ersatzbefriedigungen. Die Reflexion der Malerei in Kunst *und* Schriften legt eine andere Vermutung nahe. Werke und auch Textstellen weisen Ansätze zu einer Etablierung der Kunst beziehungsweise Malerei als Ersatz*religion* auf.

Ensor ist Atheist. Für das Christentum interessiert er sich als Künstler. Er findet in biblischen Geschichten einen Motivfundus und stellt sich damit dezidiert in die kunsthistorische Tradition. Den Widerspruch, nicht religiös zu sein, aber (die eigene) Kunst als Religionsersatz wahrzunehmen, bemerkte zuletzt auch Damien Hirst:

„Ich denke nicht, dass Religion funktioniert. Andererseits ist meine Religion die Kunst. Wir müssen alle einen Weg finden, um aus dem Dunkel ans Licht zu kommen.“<sup>1597</sup>

Eigene Bemerkungen über Ensors Religiosität überliefert Hodin von seinem Besuch 1948 oder 1949:

„Ich glaube nicht an ein Leben nach dem Tod. [...] Das Individuum hat keine besondere Bedeutung. [...] Gott – das ist eine Kraft, etwas, das stark ist. [...] Gott ist das, woran wir glauben. Das ändert sich von Meister zu Meisterin. Es ist ein Umhang, mit dem wir unsere Blöße bedecken. [Ensor deutet auf eine kleine Frauenstatuette, möglicherweise eine der beiden Venus-

---

<sup>1595</sup> Krüger, Ott und Pfisterer stellen fest, dass es bislang keine umfassende Abhandlung über die Idee der künstlerischen Sublimierung gibt. (Vgl. Krüger/Ott/Pfisterer 2013, S. 7.)

<sup>1596</sup> Vgl. Zitko 1998. Vgl. hierzu auch Rosemarie Boenicke: *Ritualisierung als Erkenntnisform. Präsentative Symbolisierung und die Lernprozesse des Leibs*, in: Carola Hilmes und Dietrich Mathy (Hg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 184-195. Zur Wiederholung als Ritual vgl. auch Rausch 2007, S. 11 und René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt a.M. 1992.

<sup>1597</sup> Hirst 2013, S. 37.

Figuren.] Gott! Warum nicht? [...] Christus ... ist eine große Figur. Man hat sich viel mit dieser Figur beschäftigt. Christus, das ist eine zwangsläufige Bedeutung.“<sup>1598</sup>

In diesem Zusammenhang kommt die Frage auf, welche Beziehung Ensor zu den spirituellen Bewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und deren Protagonisten hat, beispielsweise zur Okkultistin und Theosophin Helena Petrovna Blavatsky.<sup>1599</sup> Zwischen 1886 und 1887 verbringt sie ein Jahr in Ostende und schreibt einen Großteil ihres berühmtesten Werks *Die geheime Lehre*. In ihren Schriften verbreitet Blavatsky Ideen wie Karma, Reinkarnation, spirituelle Entwicklung und die siebenfache Zusammensetzung des Menschen. Zahlreiche Künstler, Schriftsteller, Komponisten, Philosophen und Wissenschaftler lassen sich von diesem Gedankengut inspirieren, doch Ensors Verhältnis zu Blavatsky bleibt unklar – er erwähnt sie in seinen publizierten Briefen mit keinem Wort. Diese Zurückhaltung mag mit ihrem Ruf zusammenhängen. Die Ostender bezeichnen sie als findige Betrügerin, und sie wird der Vortäuschung seelischer Phänomene beschuldigt. Ensor weiß mit Sicherheit von Blavatskys Aufenthalt in seiner Stadt. Dass ihre Gedanken und ihre Person in seinem Bekanntenkreis thematisiert werden, beweist zudem eine von Henri Storck überlieferte Anekdote. Er schildert, dass seine Tante Blanche Hertoge jedes Jahr um Blavatskys Geburtstag herum eine Zeremonie in ihrem Laden veranstaltet, bei der sie als Priesterin fungiert und ein Altar-Ersatz mit Blumen geschmückt wird.<sup>1600</sup>

Von der Forschung wurden Ensors Beziehungen zu spiritistischem, theosophischem und okkultem Gedankengut bisher nicht aufgegriffen.<sup>1601</sup> Das Verlangen nach einem Religionsersatz ist auch noch im frühen 20. Jahrhundert paradigmatisch, was beispielsweise die Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde* in der Frankfurter Schirn 1995 zu zeigen vermochte.<sup>1602</sup> Das späte 19. Jahrhundert, geprägt von Revolutionen, Verschiebungen der Machtverhältnisse, Industrialisierung und sozialen Missständen in Kombination mit dem Erfolg der Naturwissenschaften und einer damit einhergehenden Lexikalisierung der Welt findet im Christentum keine Zuflucht mehr. Cornelia Klinger begründet dies innerhalb ihrer Konzeption der ästhetischen Ideologie der Moderne im Rahmen des dritten konstitutiven Moderne-Merkmals, der Alterität:

„Vielmehr liegt es an der in gewissem Sinne paradoxen Struktur der modernen Gesellschaft, dass diese einer Position jenseits ihrer selbst bedarf. Kunst ist nicht nur eine aus dem ‚Geist der Moderne geborene Gegeninstitution‘, sondern die moderne Gesellschaft braucht genau solche Gegenbewegung, ‚wenn sie nicht an sich selbst zugrunde gehen will‘. [...] Aufgrund der

---

<sup>1598</sup> James Ensor (1948/49), zit. nach: Hodin 1956, S. 38f. [Originalzitat Französisch und Englisch.] Vor dem Tod hat Ensor keine Angst, wenn man einer durch Frank Edebau überlieferten Aussage Glauben schenken mag. (Vgl. Kap. 2.4, S. 64, Anm. 439.)

<sup>1599</sup> Vgl. zu Blavatsky im Folgenden Kat. Ausst. Ostende 2010, S. 156.

<sup>1600</sup> Vgl. Storck 1985, S. 37.

<sup>1601</sup> Es hätte durchaus Gelegenheiten gegeben, wie beispielsweise den umfangreichen, ganze siebenunddreißig Beiträge zählenden Katalog zur Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde*. (Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 1995.) Eine – ausschließlich auf Spekulationen basierende – Monographie beschäftigt sich mit der These, Ensors Kunst sei wesentlich vom Okkultismus beeinflusst (John Gheeraert: *De geheime wereld van James Ensor*, Antwerpen 2001). Tricot bemerkt über Ensor: „Als regelmäßiger Besucher der Familie von Doktor Ernest Rousseau, dem Rektor der Universität Brüssel, war James Ensor zweifelsohne über die neuen Theorien auf dem Laufenden. Die große Mode um Esoterik und Okkultismus entging seiner Aufmerksamkeit mit Gewissheit nicht. Doch war die Vorstellungswelt Ensors eher von der phantastischen Literatur als von der Wissenschaft geprägt.“ (Tricot 2013, S. 142.) Zur Genese und Bedeutung der Begriffe vgl. Eberhard Bauer: *Spiritismus und Okkultismus*, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1995, S. 60-81.

<sup>1602</sup> Die Vereinigung von Okkultismus und Avantgarde erklärt Seemann in einer ähnlich gearteten Gemütslage von Okkultisten und Künstlern: „Die okkulten Bewegungen des ausgehenden Jahrhunderts und viele Protagonisten der sich formierenden künstlerischen Avantgarde am Beginn des neuen verband die tiefe Sehnsucht, noch einmal das Ganze zu erfassen. Beide verbindet der unbedingte Widerspruch gegen eine Welt, die wissenschaftlich, sozial, politisch und religiös in eine unübersehbare Vielfalt von Teilwelten zersplittert. Dieser holistische Ansatz ist es im Kern, der die okkulten Bewegungen und die Künstler der frühen Avantgarde zu einem gemeinsamen Protestzug gegen die Verzauberung der Welt vereint.“ (Hellmut Seemann, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1995, S. 9.)

paradoxen Funktionalität des Nicht-Funktionalen rückt die Kunst in eine Art säkularer Transzendenz und somit strukturell an die Stelle, an der traditionell Religion stand.<sup>1603</sup>

Insgesamt kann von einem religiösen Revival um 1900 gesprochen werden, das auch spiritualistische Bewegungen umfasst, wie beispielsweise den Spiritismus, der ab der Mitte des 19. Jahrhunderts von den USA ausgehend Jenseitsvorstellungen dahingehend modifiziert, dass das Individuum noch nach dem Tod seine Subjektivität behält. Wie gezeigt wurde, sind auch Rauschmittel als Möglichkeit zur mystischen Erfahrung und Weltflucht eine Form von Religionsersatz. Für die Künstler dient dafür allerdings in erster Linie die Kunst. Die Malerei wird als irdisches Paradies etabliert, von wo aus es nur noch ein kleiner Schritt zur Malerei als Metaphysikum ist, was wiederum eng mit dem Geniebegriff verknüpft ist. Weit entfernt vom Geniegedanken ist Joseph Beuys, der dennoch ein ähnliches Bild für die Einordnung seiner Kunst findet:

„And I tried to explore another possibility of art. For instance, I mean art can be lived in, not to look at the art as an object, more to learn to live in the element of art, like in another world, that's my interest.“<sup>1604</sup>

Kunst und Leben sind untrennbar geworden. Ensor vollzieht die Subjektivierung der Malerei nicht nur in seinen Gemälden, sondern auch in den Schriften. Seine Attacken auf die zu jenem Zeitpunkt sakrosankten Naturwissenschaften (und die Religion) zeigen Ansätze für einen alternativen Lebensentwurf auf, der Emotionen als Bestandteil der Ratio und als Erkenntnismethode zulässt.

Ensor ist grundsätzlich gegen die Religion und vor allem gegen die Naturwissenschaft als Ersatzreligion des 19. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit seiner Kritik an der Vivisektion führt er René Descartes als Begründer des zeitgenössischen Wissenschaftsverständnisses an:

„Wir müssen vor allem die infamen Doktrinen Descartes' verwerfen, Doktrinen, die im Namen der reinen Vernunft das menschliche Herz sterilisieren wollen.“<sup>1605</sup>

Dadurch, dass er bis zu Descartes zurückgeht, schafft er indirekt und eher vorsichtig eine Distanz von den naturwissenschaftlichen Entwicklungen der eigenen Zeit, mit denen er immerhin in seiner Brüsseler Phase bekannt gemacht wurde, als auch von den okkulten, spiritischen und mystizistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts. Sein Verhältnis zur (Natur)wissenschaft ist denn auch ein anderes als das jener Bewegungen, die stets um Glaubhaftigkeit und Vereinbarkeit von Übersinnlichem und Erklärbarem, um Vereinbarkeit im besten Falle von Wissenschaft, Religion und Kunst bemüht sind.<sup>1606</sup> In zwei Reden, 1927 und 1931, degradiert Ensor Religion und Naturwissenschaften gleichermaßen zu destruktiven Kräften, die ein Weltbild konstatierten, das sich auch auf die Kunst schädlich auswirke:

„Religion und Wissenschaft, unsensible Mörderinnen, durchtränkt von Tränen und Blut! Oh, jüngster Triumph der Empfindsamkeit! Die Malerei vergeistigt, ein verfeinertes Gefühl herrscht vor. Zu Großmutterns Zeiten schmeichelte die Malerei dem Geschmack und dem Tastsinn [...].“<sup>1607</sup>

---

<sup>1603</sup> Klinger 2002, S. 158.

<sup>1604</sup> Joseph Beuys, in: Richard Hamilton: *Gespräch mit Joseph Beuys, aufgezeichnet für die BBC am 26. Februar 1972*, zit. nach: Kat. Ausst. (Schellmann Art Munich 1.-30.6.2011) Joseph Beuys – A Colourful World. Objects Sculptures Drawings Prints 1970-1986, München 2011, S. 13.

<sup>1605</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 120. Fast wortgleich: James Ensor: *Discours au Kursaal d'Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 181.

<sup>1606</sup> Vgl. dazu beispielsweise über Rudolf Steiner Walter Kugler: *Wenn der Labortisch zum Altar wird – Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner*, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1995, S. 46-59.

<sup>1607</sup> James Ensor: *Discours en la cité de Liège* (1927), in: *Écrits* 1999, S. 95. Der erste Satz findet sich wortgleich an anderer Stelle: James Ensor: *Discours au Kursaal d'Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 181.



Fehler – die in einem naturwissenschaftlich dominierten Weltbild negativ bewertet werden müssen – sieht Ensor in einem anderen Licht. Im Bereich des Lebens und der Kunst kann er der Perfektion nichts abgewinnen, und sieht im Fehler eine eigene Qualität, die durch Individualität und Diversität hervorsteht:

„Ja, Fehler sind Qualitäten und der Fehler ist der Qualität überlegen. Qualität bedeutet Gleichförmigkeit [...]. Der Fehler entschlüpft der gleichförmigen und banalen Mustergültigkeit. Der Fehler ist folglich vielfältig, er ist das Leben und spiegelt die Persönlichkeit des Künstlers, seinen Charakter, er ist menschlich, er ist alles und wird das Werk retten.“<sup>1608</sup>

Ensor betont, dass sich das Geistige, Rationale der Wissenschaften mit der Kunst schlecht vertragen:

„Wollen wir Künstler sein, müssen wir zurückgezogen leben. [...] Ich habe das Ausstellungswesen nie geliebt; und ehrlich gesagt sollte man von einigen geworfene, gekochte Äpfel den am alten Baum der Wissenschaft gepflückten Äpfeln vorziehen. Geist und Malerei werden nie gänzlich übereinstimmen.“<sup>1609</sup>

Die Trennung von Kunst, Wissenschaften und anderen Bereichen der Gesellschaft entspricht durchaus der modernen Entwicklung ab dem 18. Jahrhundert, die beispielsweise in der Entstehung des Kollektivsinguars „Kunst“ einen Ausdruck findet. Ensor hebt stets die Relevanz der Emotion und Subjektivität nicht nur für die Kunst, sondern für das menschliche Leben allgemein hervor. Für ihn ist die Kunst dem Bereich der Emotionen und der Subjektivität zuzuordnen, der demjenigen der Vernunft als Leitgedanke der Naturwissenschaften entgegengesetzt ist:

„Und ich sage noch: Die Vernunft ist der 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 Torheit oder die Nase eines Hüters.“<sup>1610</sup>

Die Vorrangstellung der Subjektivität und Individualität in der Kunst betont er in derselben Rede:

„Allein, meine Freunde, die Werke persönlicher Visionen werden überdauern. Man muss sich eine persönliche malerische Wissenschaft erschaffen und vor der Schönheit wie vor einer geliebten Frau erzittern.“<sup>1611</sup>

Er schlägt an dieser Stelle vor, den Primat der Naturwissenschaften durch den Primat der Malerei als neuer Leitwissenschaft im Sinne einer neuen Form von Erkenntnismöglichkeit zu ersetzen. Malerei wird mit Schönheit in Verbindung gebracht. 1931 fügt Ensor hinzu, dass die „Welten der Schönheit“ Künstlern und Dichtern vorbehalten wären, wohingegen sie den „sachlichen Naturen“ verschlossen blieben:

„Künstler und Dichter, Welten der Schönheit eröffnen sich vor unseren Augen. Unendliche, vergeistigte Schönheiten. Schönheiten, die sachlichen Naturen, die durchtränkt sind von Vernunft und Eitelkeit, von grausamer, grober und lächerlicher Wissenschaft, verschlossen bleiben.“<sup>1612</sup>

---

<sup>1608</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 128.

<sup>1609</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert par les peintres d'Anvers* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 158, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 240.

<sup>1610</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 127, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 190.

<sup>1611</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet offert à Ensor par La Flandre Littéraire* (1922), in: *Écrits* 1999, S. 128, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 272.

<sup>1612</sup> James Ensor: *Discours au Kursaal d'Ostende. Ostende et ses couleurs* (1931), in: *Écrits* 1999, S. 184.

## 9.7 Malerei

Den Primat von Subjektivität und Emotion in Kunst und Leben nimmt Ensor wörtlich. Die Malerei ist nicht nur seine Profession und Berufung, sondern er etabliert sie in seinen späten Schriften und Briefen, vor allem an Emma Lambotte, als Gefährtin. Gleich einer Ehepartnerin oder Geliebten geht Ensor eigenen Aussagen zufolge mit der Malerei durch gute und schlechte Zeiten. An Armand Rassenfosse schreibt er 1905 entmutigt:

„Ich arbeite momentan ein wenig, aber wenn ich male, hasse ich die Malerei, vor allem meine eigene.“<sup>1613</sup>

Aus einem Brief an Emma Lambotte 1906 geht hervor, dass für Ensor die Musik – die nicht seine eigentliche Profession ist und daher geringere Ansprüche an ihn stellt – zuweilen eine bessere Gefährtin abgibt als die Malerei:

„[...] die Musik ist eher als die Malerei die Gefährtin des zurückgezogenen Mannes, eine angenehme Gefährtin, die keine Mühe erfordert, einem zu gefallen. Die Malerei, ernster, erfordert tiefe Versunkenheit, sie ist oft rebellisch und fordert angestrenzte und entmutigende Arbeit, bevor sie einem Befriedigung verschafft.“<sup>1614</sup>

1907 bezeichnet er die Malerei als „gebieterische Geliebte“, der viel zu opfern sei:

„Gestern bekam ich Besuch von Mr und Melle Crahay, die aus Oostduinkerke zurückkamen; sie haben dort die Weihnachtsferien verbracht. Ich beneide ihr Glück. Ich liebe das Land und Spaziergänge, aber die Malerei ist eine gebieterische Geliebte, und man muss wirklich alles opfern, um in ihrer Gunst zu stehen.“<sup>1615</sup>

Dies erinnert stark an die Ausführungen Karel van Manders 1604:

„Die Malkunst gleicht einer schönen Frau, die sehr eifersüchtig über ihre Liebhaber und Anhänger wacht; denn wer sie nicht ernsthaft liebt und sucht, der erlangt sie nicht, und wer sie nicht ausübt und unterhält, den verlässt sie wieder.“<sup>1616</sup>

Gerade diese absolute Hingabe Ensors an die Malerei bedingt die Sekundärbeschäftigung Musik. Im oben zitierten Brief führt Ensor fort:

„Und nun zu meinen Neuigkeiten. Ich habe ein bisschen Musik gemacht. Ich habe einen Marsch komponiert, kommenden Sommer wird er im Kursaal aufgeführt. Die Musik bringt Entspannung von der Malerei.“<sup>1617</sup>

1938 zieht er eine Parallele zwischen Maler und Tänzer:

„Meine Gesundheit ist launenhaft: morgens grün, mittags gelb, nachmittags rosa und um Mitternacht grau. Ich arbeite mit Farbe: sie gönnt mir keine Ruhe, und ich halte mich am Pinsel fest, wie die Tänzer sich am Notenschlüssel festklammern.“<sup>1618</sup>

Im Jahr 1934 begründet er in einem als „Nachricht“ veröffentlichten kurzen Text in Briefform, dass seine Schriftstellerei hintanstellen müsse, da die Malerei Vorrang habe:

„Mein lieber Vandendries, Ich komme und trete in Ihre „Petits Secrets“ ein. Ich werde heute nicht lange davon sprechen, denn ich male, und wenn Dame Malerei von mir Besitz ergreift, gibt

---

<sup>1613</sup> James Ensor, Brief an Armand Rassenfosse vom 5.6.1905, in: Lettres 1999a, S. 631.

<sup>1614</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 27.3.1906, in: Lettres 1999b, S. 96.

<sup>1615</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 30.12.1907, in: Lettres 1999b, S. 141.

<sup>1616</sup> Karel van Mander: *Het schilder-boek* (1604), zit. nach: Pfisterer 2012a, S. 59.

<sup>1617</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 30.12.1907, in: Lettres 1999b, S. 142.

<sup>1618</sup> James Ensor, Entwurf eines Briefes an Jules Daveluy vom 13.4.1938, in: Carnet des Notes, 1938 (Januar), Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, AACB, Nr. 65573, zit. nach: Ollinger-Zinque 1999, S. 22.

die eifersüchtige und gekränkte Dame Poesie auf, ist schlecht dran oder saust pfeilschnell davon [...].“<sup>1619</sup>

An Edgar Picard schreibt er 1907:

„Im Moment arbeite ich. Ich mache ein kleines Stilleben. Morgens mag ich es und abends mag ich es nicht. Die Malerei ist eine eigenartige Sache.“<sup>1620</sup>

Die Janusköpfigkeit der Malerei erwähnt er auch in einer Postkarte an De Ridder 1928:

„Wie läuft es mit Ihrer Studie? Sind Sie zufrieden? Ich habe Sie, wie ich glaube, gut informiert, aus ganzem Herzen und Hirn, über meine Teufelin oder Göttin der Malerei.“<sup>1621</sup>

1908 – Emma Lambotte hatte mittlerweile auch mit dem Malen begonnen – erkundigt sich Ensor regelmäßig über ihre Fortschritte. In diesem Zusammenhang äußert er sich erneut über sein komplexes Verhältnis zur Malerei:

„Sie sehen, Madame, wie schwierig es ist, ein Gemälde zu machen und ich versichere Ihnen, dass ich seit Oktober nicht mehr als zwei kleine Bilder gemacht habe. Die Malerei ist eine anstrengende und beängstigende Kunst, sie befriedigt mich nie vollständig. Ich werde ganz von ihr beansprucht, und habe nicht einmal auf Ausstellungseinladungen geantwortet.“<sup>1622</sup>

Freilich denkt Ensor nicht zu allen Zeiten negativ über seine Profession. 1911 schreibt er an Emma Lambotte:

„Auch die Malerei ist eine der großen Trösterinnen.“<sup>1623</sup>

Einige Tage später erklärt er aber auch, dass Werke, die an wenig optimistischen Tagen gemacht werden, oft seine besten sind:

„Sagen Sie mir, ob Sie guter Gesundheit sind. Ich habe gedacht, dass die Malerei vielleicht Ihre Traurigkeit lindern könnte. [...] Was mich betrifft sage ich, dass meine Gemälde, die in Tagen von Kummer und Schmerz ausgeführt wurden, die besten geblieben sind. Die Kunst der Malerei ist ernst und unnachsichtig und verlangt viel Verzicht.“<sup>1624</sup>

Aus einem Brief an Franck von 1928, sowie auch aus einigen in Kap. 1.2 angeführten Zitaten, geht hervor, dass nicht nur die Malerei, sondern vor allem deren Resultate, die Gemälde, seine Begleiter sind:

„Hier ist die Abgeschiedenheit häufig absolut, nun, meine Gemälde sind meine charmanten und tröstenden Begleiter.“<sup>1625</sup>

1929 schreibt er Franck:

„Tausendmal Entschuldigung. Ich konnte nicht auf Ihren schönen Brief antworten, weil die Neugierigen ihre Besuche vervielfachten und weil Madame Malerei und Monsieur Zeichnung mich zwangen, mehr als je zuvor zu arbeiten.“<sup>1626</sup>

Zwei Jahre früher hatte er Margot Hausenstein von der verjüngenden Wirkung der Malerei erzählt:

---

<sup>1619</sup> James Ensor: *Message du Baron des Masques James Ensor* (November 1934), in: Pierre Vandendries: *Petits Secrets, 1934*, o.S.

<sup>1620</sup> James Ensor, Brief an Edgar Picard vom 5.12.1907, in: *Lettres 1999a*, S. 569.

<sup>1621</sup> James Ensor, Postkarte an André De Ridder vom 28.10.1928, in: *Lettres 1999a*, S. 200.

<sup>1622</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 2.2.1908, in: *Lettres 1999b*, S. 143.

<sup>1623</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 29.7.1911, in: *Lettres 1999b*, S. 251.

<sup>1624</sup> James Ensor, Brief an Emma Lambotte vom 6.8.1911, in: *Lettres 1999b*, S. 252.

<sup>1625</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 3.2.1928, in: *Lettres 1999a*, S. 378.

<sup>1626</sup> James Ensor, Brief an André De Ridder vom 14.12.1929, in: *Lettres 1999a*, S. 202.

„Ich habe mit Freude gearbeitet und einige aktuelle Gemälde verkauft. Ich bin 67 Jahre alt, aber immer noch bieten mir die Farbe und auch die Linie ihren Charme dar. Und es lebe die Kunst, die große Bewahrerin von Jugend und Hoffnung!“<sup>1627</sup>

Aus diesen Brief- und Textstellen geht hervor, dass Ensors Verhältnis zur Malerei komplex ist und er selbst diesem den Status einer zwischenmenschlichen Beziehung zuspricht. Seine Gemälde, die Früchte der Malerei, sind ihm treue Begleiter. Diese emotionalen Aspekte des Malprozesses, diese „Apotheose“ der Kunst, hängt eng mit der Funktionsweise des stilisierten weiblichen Akts – sei es als Eigenerfindung „Nymphe“, seien es kunsthistorisch-kulturell vordefinierte Figuren wie Venus oder Madonna – in Ensors Spätwerk als Symbolfigur für Malerei selbst zusammen. Ensor nutzt den (weiblichen) Körper dank seines historischen und kulturellen Wertes, nutzt ihn als Instrument, wie es später Foucault im Zusammenhang mit Machtstrategien untersucht.<sup>1628</sup> Akt und Malerei verschmelzen.

---

<sup>1627</sup> James Ensor, Brief an Margot Hausenstein vom 29.4.1927, in: Lettres 1999a, S. 443.

<sup>1628</sup> Vgl. Genge 2000, S. 13.

## 10. Abstrakte Tendenzen

„Nach der Begrüßung erzählte Kandinsky, dass der Hotelportier nicht gewusst hätte, wo James Ensor, der Weltberühmte, wohne und wer er sei. Ensor antwortete, dass die Ostender auch nichts von dem großen Maler Kandinsky wüssten, aber ihn, Ensor, beglücke dieser Besuch. [...] Als Kandinsky die ersten Abschiedsworte sprechen wollte, unterbrach ihn Ensor, setzte sich an einen Zeichentisch, nahm einen Bogen Papier, einen Bleistift und eine Muschel und zeichnete die Muschel. Kandinsky schaute zu und sagte: ‚Das ist meisterlich gezeichnet – meisterhaft!‘ Ensor stand auf, begleitete seinen Besuch zur Treppe, und während Kandinsky die Stufen hinunterging, hörte er Ensor sagen: ‚... meisterhaft ... hat er gesagt, und er muss es wissen ... meisterhaft ... meisterhaft.‘“<sup>1629</sup>

Diese Passage aus dem durch Georg Muche überlieferten Besuch Wassily Kandinskys bei Ensor, der Ende der 1920er Jahre stattgefunden haben muss, impliziert, dass Ensor um die Errungenschaften des abstrakt arbeitenden Malerkollegen weiß und sein künstlerisches Urteil wertschätzt – gerade weil es sich bei der Demonstration seiner Zeichenkünste um eine *figürliche* Skizze handelt.

Grundsätzlich ist es problematisch, Künstler vor dem 20. Jahrhundert als „Wegbereiter der Abstraktion“ zu bezeichnen. Diejenigen Werke oder Werkgruppen, die in der einen oder anderen Hinsicht abstrahierende Tendenzen aufweisen, werden von Zeitgenossen und nachfolgenden Generationen häufig negativ rezipiert. Doch obwohl der Begriff „Abstraktion“ im Bereich der Kunst im 19. Jahrhundert noch keine Geltung hatte, obwohl das Phänomen nicht einmal existierte, der Weg dorthin aber bereits beschritten war, setzten Künstler abstrahierende Mittel bewusst ein, um bestimmte Aussagen oder Effekte zu erzielen. Das theoretische Bewusstsein der Abstraktion mag also bereits vorhanden gewesen sein und überschritt den zeitgenössischen Horizont nicht, sodass auch an Ensors Werke des 19. Jahrhunderts solche Überlegungen herangetragen werden können.

Abstraktion setzt sich in Ensors Spätwerk zusammen aus der zunehmenden Auflösung von Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit und einer intensiveren Nutzung des Lichts als kompositorischem Faktor. So ist einer der Schlüssel zum Verständnis von Ensors Kunst und besonders des Spätwerks, den der Maler uns selbst in die Hand gibt, das Licht. Dessen anfängliche Untersuchung wird zu Problematiken der Körperlichkeit von Ensors Bildfiguren und der Räumlichkeit und Zeitlichkeit seiner Kompositionen führen. In diesem Sinne ergibt auch die Suche der ZERO-Künstler Heinz Mack und Otto Piene nach dem „harten Kern der Malerei“ Ende der 1950er Jahre, dass „unter Farbe und Komposition“ „das Licht und die Bewegung“ liegen.<sup>1630</sup> Eine Dominanz von Licht im Bild, meist einhergehend mit ausgeprägter Helligkeit, bewirkt tendenziell einen höheren Abstraktionsgrad. Das Licht gewinnt im Laufe der Jahre in Ensors Werk an Eigenbedeutung. Dies führt notwendigerweise zu einer eingehenderen Beschäftigung mit den weiteren bildkonstituierenden Faktoren Körper, Raum und Zeit, die anschließend auf das Element Licht und dessen Funktionsweise rückbezogen werden.

Zur Veranschaulichung dieser Bemerkungen sei ein Beispiel gegeben: *Bliühende Nymphen* von Oktober 1938, von dessen drei Varianten nur eine bildlich überliefert ist (**Abb. 39**).<sup>1631</sup> Unten wird das Bild begrenzt von einem gemalten braunen Streifen, der eine Interpretation als Sand – wie ein Ufer – oder als Holzbrett – was eine bühnenartige Stilllebenkomposition implizieren

---

<sup>1629</sup> Muche 1965, S. 151f.

<sup>1630</sup> Michael Kohler, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Ausgabe März 2011, S. 58.

<sup>1631</sup> XT 786-788. Von einer zweiten Variante ist die Buntstiftnachzeichnung aus dem Liber Veritatis vorhanden. Die Arbeiten unterscheiden sich in Bildträgern (XT 786: Öl und Tinte auf Karton, XT 787 und 788: Öl auf Leinwand) und Maßen (XT 786: 20x16 cm, XT 787: 28,5x24 cm, XT 788: 32,5x24 cm). Im Folgenden handelt es sich um die Variante XT 787.

würde – zulässt. Darüber ist ein Streifen dunkelblauen Wassers, auf dem – wie die schaumgeborene Venus – eine Nymphe mit rosafarbenen Konturlinien steht. In den Armen hält sie etwas Gelbes, das eine Harfe sein könnte. Oberhalb des Wassers bilden grüne rankenartige Pinselstriche, die von weißen Partien durchzogen werden, den Bildhintergrund, auf dem sich etwa ein Dutzend weitere Nymphen, manche davon in typischen Haltungen – diagonal ausgestreckt nach oben fliegend, oder von hinten mit Betonung eines herzförmigen Gesäßes – tummeln, stark in sich bewegt und ohne Rücksicht auf Schwerkraft. Die Kulisse für dieses Szenario – Wasser und Pflanzen, keine Tiefenräumlichkeit – ist inhaltlich und perspektivisch mindestens unkonventionell. Im obersten Drittel werden die Bildfiguren etwas kleiner und streben dynamisch nach oben. Details von Figuren und Hintergrund sind nicht ausgearbeitet, die Malweise ist skizzenhaft. Ensor verwendet in diesem Werk Weiß, ein Grün, ein Blau, ein rötliches Braun, wenig Gelb, sowie Rot, vor allem mit Weiß zu Rosa gemischt. Bis auf das Rosa nutzt er reine ungemischte Farben, die, vor allem in flächigen Partien, lasierend aufgetragen sind. Die leicht grünliche Leinwand scheint in sämtlichen Bereichen der Komposition durch, was eine durchgehende Helligkeit bewirkt, die von den weißen opaken Partien noch verstärkt wird. Duktus, Technik, Kolorit und Bildthema der *Blühenden Nymphen* sind typisch für das Spätwerk. Die genannten Faktoren bewirken jeweils für sich, und gesteigert durch ihr Miteinander, einen gewissen Grad an – bei Ensor stets figurativ bleibender – Abstraktion.

Abstrahierende Tendenzen in Ensors Kunst wurden in der Forschung bisher marginalisiert und Ensor wird im Gegensatz zu Vorgängern und Zeitgenossen wie beispielsweise Ingres, Cézanne, Manet und Monet nicht als Wegbereiter der Abstraktion aufgefasst. Obgleich das Phänomen Licht in seinem Werk von vielen Autoren erwähnt wird, kommt diesem bisher keine gebührende Aufmerksamkeit zu – ungleich weniger noch den Kategorien Körper, Raum und Zeit. Der Wechsel von dunkler über grelle zu heller Farbigkeit in den Gemälden ist evident, nicht aber die *Konsequenzen* in der Behandlung des Lichts im Spätwerk.

Im Folgenden seien die Forschungen zur Abstraktion in Ensors Werk kurz zusammengefasst. Ein kurzer unbeachtet gebliebener Aufsatz von Barbara Catoir für einen Galerie-Katalog ist eine Ausnahme zur Regel. Der Autorin zufolge sind aufgrund der szenografischen Qualitäten von Ensors Werken, der Hierarchisierung der Einheit der Komposition und der damit einhergehenden Unterordnung von Details viele Werke Ensors „abstrakt konzipierte Kompositionen“, wobei die Autorin keine Beispiele hierfür nennt.<sup>1632</sup> In ihrem Überblickswerk über die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts bezeichnet Karin Thomas – ohne dies zu begründen – Ensor und Hodler als „wegweisend für die Ausbildung der Moderne, da sie dem psychologisierenden Ausdruck und der bildimmanenten Abstraktion wesentliche Impulse geben“ – es ist davon auszugehen, dass Thomas sich hier auf die Maskenbilder bezieht.<sup>1633</sup> Herwig Todts ist der Meinung, dass in einigen Bildern der mittleren Schaffensphase – er führt *Adam und Eva werden aus dem Paradies vertrieben*, *Das Theater der Masken* und die *Domäne von Arnheim* an – Licht, Farbe und Form zu abstrakten, lyrischen Evokationen verschmelzen würden.<sup>1634</sup> Außerdem bringt Todts Ensors Tendenz zur Abstrahierung mit dem Motiv der Maske in Verbindung, das bildnerische Freiheiten lässt.<sup>1635</sup> Robert Hoozee bezeichnet den *Walkürenritt*<sup>1636</sup> mit seinen im Himmel wimmelnden Figuren und die Zeichnung *Die Erschaffung des Lichts* (**Abb. 71**) als „nearly

---

<sup>1632</sup> Catoir 1983, S. 161.

<sup>1633</sup> Thomas 2010, S. 43f.

<sup>1634</sup> XT 287, XT 303, XT 320. „These effects are audacious, considering that abstract art would emerge only some decades later.“ (Todts 2001, S. 210.)

<sup>1635</sup> „For Ensor, masquerade offered an advantage over impressionistic disintegration of form: masks made it possible to meld light, color, and form without the figures losing their identities.“ (Ebd.)

<sup>1636</sup> XT 762.

abstract compositions<sup>1637</sup> und Sabine Taevernier nennt *Adam und Eva werden aus dem Paradies vertrieben* und *Fall der aufsässigen Engel*<sup>1638</sup> „abstrakte Farbexplosionen“:

„Ohne Rücksicht auf Form und Linienführung, durch bloßes Nebeneinandersetzen von reinen Farbflächen konstruiert er das Bild. [...] Ensor hat als einer der ersten begriffen, wie man mit Farbe und Stoff die formalen und expressiven Möglichkeiten des Lichts wiedergeben kann.“<sup>1639</sup>

Harald Szeemann erwähnt in seinem an Ensor gerichteten Text den Zusammenhang von Licht und Einheitsgedanken:

„Und Ihre Verletzlichkeit ist der Wunschtraum vom reinen Licht und der unbefleckten Empfängnis in der Verschmelzung der Elemente, den Ihnen täglich das Horizontschauspiel des weiten Himmels über dem Meer in Ostende eingab. [...] Doch das reine Licht, das war verunklärt durch den Sturz der Engel, und Sie mussten an dieser Verunklärung leiden. Am reinen Licht Leiden ist nicht mehr Gestalten, sondern eins Werden mit ihm, mystisches Erlebnis.“<sup>1640</sup>

## 10.1 Licht

Die im Folgenden angeführten Zitate aus Ensors Briefen und Schriften und deren Analyse werden hier zunächst nicht für die Werkinterpretation angeführt. Ensor betont die Bedeutung des Lichts für seine Malerei schon lange, bevor er seine Palette im Spätwerk aufhellt und die Leinwände, wie in den *Blühenden Nymphen*, durchscheinen lässt. Die Analyse von Textpassagen und Werken erfolgt unabhängig voneinander – anschließend kann überlegt werden, ob Überschneidungen oder Widersprüche überwiegen.

Einen programmatischen konzisen Text über das Licht verfasst Ensor bereits 1882 im Alter von zweiundzwanzig Jahren.<sup>1641</sup> Es handelt sich hierbei um einen Ausnahmefall in seinem schriftstellerischen Œuvre. In den *Réflexions sur l'art*, die erstmals im Album von *La Plume* 1899 erscheinen und später wiederholt publiziert werden, entwickelt Ensor eine Theorie der Dingwahrnehmung respektive eine Theorie des künstlerischen Ausdrucks – er differenziert diese Ebenen auf sprachlicher Ebene nicht. Dem jungen Ensor zufolge führt der alltägliche Blick über den geübteren letztendlich zum künstlerischen Blick, dessen künstlerische Resultate vom gewöhnlichen Beobachter nicht mehr auf einfache Weise nachvollzogen werden können – Ensor unterscheidet nicht zwischen dem Blick und dem bildhaften Resultat. Er scheint nicht allen Künstlern die dritte Art der Dingwahrnehmung zuzusprechen. In diesem Kontext ist die Rolle der Umrisslinie bei der Dingwahrnehmung beziehungsweise dem bildhaften Resultat der Auseinandersetzung mit Realität von Bedeutung. Der alltägliche Blick nimmt demnach hauptsächlich die Kontur der Dinge wahr, „ohne auf die Farben zu achten“. Das „geübtere Auge“ unterscheidet hingegen die Tonwerte der Farben. „Der Künstler“ schließlich bezieht auch die „mannigfaltigen Spiele des Lichts, seine verschiedenen Ebenen und seine Kraftlinien“ in seine Wahrnehmung mit ein. Die ersten zwei Stufen können als Auseinandersetzung mit den ästhetischen Aspekten der noch in den Akademien des ausgehenden 19. Jahrhunderts virulenten Debatte zwischen Poussinisten – den Verfechtern des *Disegno*, dessen Repräsentant des 19. Jahrhunderts Ingres ist – und den Apologeten des Kolorits, den Rubenisten, die Delacroix als Gallionsfigur auserkoren hatten, verstanden werden.<sup>1642</sup> Ensor will schon in jungen Jahren über

---

<sup>1637</sup> Hoozee 2001, S. 26.

<sup>1638</sup> XT 301.

<sup>1639</sup> Bown-Taevernier 1988, S. 25.

<sup>1640</sup> Szeemann 1983, S. 13.

<sup>1641</sup> James Ensor: *Réflexions sur l'art* (1882), in: *Écrits* 1999, S. 247.

<sup>1642</sup> Ensor erwähnt die Debatte Poussinisten vs. Rubenisten nicht, sondern führt die Gotik als Kunst des Umrisses, die Renaissance als Kunst der Farbe und der Bewegung und die moderne Malerei als Kunst des Lichts an.

den Dualismus zwischen Linie und Farbe hinausgehen und führt das Licht als zentrale Komponente in seine „Kunsttheorie“ ein. Todts stellt fest, dass der Text nicht nur als Credo, sondern gleichermaßen als Verteidigungsschrift aufzufassen ist, da Ensor vorgeworfen wurde, nicht „richtig“ zeichnen zu können – es sei an die oben zitierte Anekdote mit Kandinsky und der Muschel erinnert.<sup>1643</sup> Die Ablehnung der Linie kann auch als Angriff gegen zeitgenössische linienbetonte und damit erfolgreiche Künstlergruppen wie die Präraffaeliten in England aufgefasst werden. 1894 oder 1895 schreibt Ensor in einem langen Brief an Pol de Mont, sich auf seine Akademiezeit in Brüssel beziehend:

„Ich fand immer, dass eine korrekte Linie keine höheren Gefühle einflößen kann; sie verlangt kein Opfer, keine tiefgehende Verknüpfung. Als Feindin des Genies kann sie weder so schöne und große Gefühle wie Leidenschaft, Ungewissheit, Kampf, Schmerz, Begeisterung oder Poesie ausdrücken, noch große Anteilnahme. Ihr Triumph ist töricht, sie hat die Zustimmung oberflächlicher und bornierter Geister.“<sup>1644</sup>

Form und Linie sind für Ensor gleichbedeutend. Beide werden dem Licht entgegengesetzt:

„Form zieht Nachäffung nach sich, sie bedeutet Schwäche, Armseligkeit der Erfindung, sie ist vergreist, seit Jahrhunderten den Alten verpflichtet, welche dieses Gefühl aufgezehrt haben. Unsere Maler behandeln sie [die Form] wie zaghafte Bildhauer; warum sind sie nicht der Vision ergeben, warum verschmähen sie das Licht und die Deformierungen, die es der Linie zufügt? Ich sah die Unermesslichkeit, die zu erschließen, eine neue Vision, die durchzusetzen war.“<sup>1645</sup>

Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, dass Ensor für die Emotion und gegen den Verstand in der Kunst argumentiert. Linearität wurde in der Malerei seit der Renaissance grundsätzlich mit dem Intellekt assoziiert und somit mag diese grundlegende Abneigung der Verbindung von Kunst und Rationalität ein weiterer Grund für Ensors Vorbehalt gegenüber Linie und Kontur sein. Seine Tiraden gegen Form und Linie bedeuten nicht, dass Ensors Werke keine erkennbaren Figuren und Objekte zeigen. Auch sind einige Darstellungen durchaus kontur- und linienbetont, dies jedoch meist in bewusster Auseinandersetzung mit einer bestimmten Formensprache. Er scheint sich 1882 das genannte Programm auferlegt zu haben, um seinen Kampf für das Licht in der Kunst anzukündigen und formell zu legitimieren. Die Darstellung von Licht in der Malerei ist zunächst ungreifbar und besteht nicht nur aus Helligkeit, weshalb Ensor die Gegenpole Linie und Form ins Spiel bringt, um sein Anliegen zu verdeutlichen und einen Interpretationszugang zu seiner Kunst zu bieten. Neben diesem singulären manifestartigen Text, der noch vor dem Einbruch des Phantastischen und der hellen reinen Farbtöne in Ensors Kunst entsteht, zieht sich die Betonung des Lichts für die Kunst wie ein roter Faden durch Briefe und Texte. Über seine frühen Landschaften schreibt Ensor 1899:

„In meinen ersten Landschaftsstudien suchte ich die Luft und den Himmel einzufangen und ahnte bereits die Bedeutung des Lichts.“<sup>1646</sup>

Neben der Ostender Geographie führt er die Objekte des elterlichen Ladens als Inspiration zu Licht und Farbe an:

„Diese herrliche Nachbarschaft, die Farben, die Opulenz der Spiegelungen und Strahlen, haben sicherlich dazu beigetragen, mich zu einem Maler zu machen, der die Farben liebt und anfällig ist für die fulminanten Spiele des Lichts.“<sup>1647</sup>

---

<sup>1643</sup> Vgl. Todts 2009a, S. 122.

<sup>1644</sup> James Ensor, Brief an Pol de Mont von Ende 1894 oder Anfang 1895, in: Lettres 1999a, S. 124, Übersetzung: Kat. Ausst. Stuttgart 1972, S. 37.

<sup>1645</sup> Ebd.

<sup>1646</sup> James Ensor, Brief an Jules Du Jardin vom 28.10.1899, in: Lettres 1999a, S. 276f, Übersetzung: Tricot 2009, S. 17.

<sup>1647</sup> James Ensor, Begleittext zu einem Brief an Jules Du Jardin vom 28.10.1899, in: Lettres 1999a, S. 276.



1921 mokiert sich Ensor in einem langen Abschnitt seiner Bankettrede zu Ehren Jules Destrées über die „armen Maler“, die „die Sonne und das Licht“ vergaßen. Dann folgt eine kryptische Anweisung:

„Man muss den Kopf heben, um die Sonne zu fixieren und den Stern der Blume vorziehen.“<sup>1648</sup>

Möglicherweise konstatiert er hier die Vorrangstellung des Lichts (Stern) vor der Farbe (Blume). Er schließt mit einem Lob an Destrée – zunächst sozialistischer Politiker, nach dem Ersten Weltkrieg Minister für Kunst und Wissenschaften, ab 1920 Mitglied der Königlichen belgischen Akademie –, der hier als Salvator der Schönen Künste inszeniert wird:

„Endlich kommt Destrée! Und der Stern klingt lauter und die Blume ist zarter und wir schreiten zu den süßesten Sonnen.“<sup>1649</sup>

Im Text *Lumière une et indivisible* von 1932 führt Ensor das Licht als „seine Tochter“ und damit als das Erbe seiner Malerei an nachfolgende Malergenerationen ein:

„Ich, der ich auf der Bühne von Foppenland hingepflanzt wurde, möchte zu Euch herabsteigen und mich auf ewig unter die wohlriechenden Muscheln von Ostende la Belle hinlegen. Von den Sirenen gewiegt, würde ich alle Eure malerischen Freuden aus Euren schelmischen Augen herauslesen und folgende schicksalhafte Worte auf Schuppen schreiben: ‚Kein Maler, sei er Prinz oder Baron, wird meine Nachfolge antreten.‘ Ich habe keine Kinder, [aber] das Licht ist meine Tochter, das eine und unteilbare Licht; Licht, Brot des Malers, Licht, süßer Kern des Malers, Licht, Königin unserer Sinne, Licht, Licht, erleuchte uns! Beseele uns und weise uns zu Freuden und Glückseligkeit führende neue Wege.“<sup>1650</sup>

In *Sur la crise de la peinture* aus demselben Jahr schreibt er:

„Wir [Maler] sind hungrig nach Licht und das Licht ist unser Ziel.“<sup>1651</sup>

In einem gebetsartigen Passus einer Rede anlässlich der Ernennung zum „Malerfürsten“ 1934 wird das Licht erneut als Nahrungsmittel des Malers und zugleich als dessen genuin irdische Inspirationsquelle etabliert, wobei Ensors Umwandlung des Vaterunser im Ausklang als Kritik an übernatürlichen Inspirationsquellen, Mystizismus und Genieästhetik gelten kann:

„Hilfe! Hilfe!! Die große Malerei ist tot!  
Es lebe die Malerei!!  
Feiern wir das Licht, das gesunde Brot des Malers.  
Licht, menschlicher als die Erde.  
Licht, schöner als unsere Töchter und Mütter.  
Reiches Licht Flanderns, feines Licht der Wallonie.  
Geliebtes Licht, Sie umarmen Welten.  
Heiliges Licht, erleuchten Sie uns im Namen der Väter, der Söhne und der großen Geister. Amen.  
Licht! Licht!! Licht!!!“<sup>1652</sup>

---

<sup>1648</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet Jules Destrée à Bruxelles* (1921), in: *Écrits* 1999, S. 47, Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 52.

<sup>1649</sup> James Ensor: *Discours prononcé au banquet Jules Destrée à Bruxelles* (1921), in: *Écrits* 1999, S. 47.

<sup>1650</sup> James Ensor: *Lumière une et indivisible* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 251f., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 118. Hinzufügung d. Verf.

<sup>1651</sup> James Ensor: *Sur la crise de la peinture* (1932), in: *Écrits* 1999, S. 108.

<sup>1652</sup> James Ensor: *Discours de James Ensor proclamé prince des peintres, Le 10 Mars 1934* (1934), in: *Écrits* 1974, S. 186. Im Abschlussabschnitt einer Rede desselben Jahres findet das „Licht-Gebet“ erneute Verwendung:

„Feiern wir das Licht, das gesunde Brot des Malers.

Noch einmal sage ich:

Licht, menschlicher als die Erde.

Licht, schöner als unsere Töchter und Mütter.

Reiches Licht Flanderns, feines Licht der Wallonie.

Geliebtes Licht, Sie umarmen Welten.

Heiliges Licht, erleuchten Sie uns im Namen der Väter, der Söhne und der großen Geister. Amen.

Licht! Licht!! Licht!!!“ (James Ensor: *Discours adressé aux confrères masqués* (1934), in: *Écrits* 1999, S. 256.)

In der nicht abgeschickten Beantwortung eines Fragebogens im November 1935 stellt Ensor einen direkten Zusammenhang zwischen Licht und Malerei her:

„Lieber Freund, Solange die Sonne scheint, wird die Malerei leben. Sie stellen mir vier bedeutende, vielleicht aber überflüssige Fragen. [...] 1. *Hat die Malerei heutzutage eine Daseinsberechtigung?* Ja, die Malerei, unsere Pflegemutter, hat ihre Daseinsberechtigung, und mehr denn je bleibt sie mächtig und beherrschend, noch ist die Malerei die ideale Waffe, ihr göttlicher Körper Glied des Lichts, ihre immateriellen Zeilen stehen voll von Schönheit vor unseren empfindsamen Augen. [...] 2. *Wenn ja, hat ein Künstler das Recht zu fordern, von seiner Kunst leben zu können?* [...] Ich will den Feinden der Malerei ins Gesicht schreien. Respekt den Malern. Ja, geliebte Maler, so wie der Adler fixiert Ihr die Sonne, Ihr malt flüchtig den Mond, seine Sichel und seine Phasen. Ja, Ihr lebt von der Hand in den Mund. Ja, Ihr befestigt und vermehrt die Lichtstrahlen des Sterns, und der Regenbogen ist Eure Brücke. Euch hungert es nach Licht, und das Licht ist Euer Ende, und Ihr pfeift auf die angstvollen Trottelgesichter und die Luxustäubchen, ein Roter in Euren Gläsern, ein Butterbrot aus Ecaussine, Liebesäpfel oder Erdäpfel und einige liebenswürdige Blicke lindern Eure Nöte, vergolden Eure Märchenträume. [...] 4. *Wenn Sie noch an die Daseinsberechtigung des Tafelbildes glauben, finden Sie dann nicht, dass zu viele Leute unterstützt worden sind, die künstlerische Laufbahn einzuschlagen, und dass der Kunstunterricht verändert werden muss?* [...] Geliebte Malerei, Tochter der wirklichen Himmel und imaginären Welten, Du wirst nie sterben, niemals, kleine Tafelmalerei. Solange die Sonne scheint, wird die Malerei leben.“<sup>1653</sup>

Mit Ensors programmatischer Einstellung zum Licht korrelieren auch einige Stationen seines Lebenswegs. Offensichtlich sind diesbezüglich Ostendes weiter Horizont und das häufig wechselnde Wetter sowie Sonnenauf- und -untergänge, die den jungen Maler für eine differenzierte Farb- und Lichtwahrnehmung sensibilisieren. 1904 gründen Emile Claus und Adrien-Joseph Heymans in der Folge einer von La Libre Esthétique organisierten Ausstellung zum französischen Impressionismus und Post-Impressionismus die Künstlervereinigung *Vie et Lumière*, Leben und Licht.<sup>1654</sup> Die impressionistische Künstlergruppe schreibt sich die Betonung des besonderen Lichts der flämischen Landschaft auf die Fahnen.<sup>1655</sup> 1906 nennt Ensor eine Ausstellung mit heterogener Werkauswahl in Ostende „*Visions de Lumière*“.<sup>1656</sup> Im Folgejahr stellt er auf dem Salon des Beaux-Arts in Ostende sechs Gemälde unter dem Obertitel „Lichtstudien“ aus.<sup>1657</sup> Die Ernennung zum Baron im Jahr 1929 nimmt er zum Anlass, sich das Motto „*Pro luce nobilis sum*“ beziehungsweise „*Pour lumière noble suis*“ zu geben.<sup>1658</sup> Diese Umstände deuten darauf hin, dass Ensor das Licht als bildgebenden Faktor auffasst, der von bisherigen und vor allem zeitgenössischen Malern vernachlässigt wurde, und in dem er ein potentielles Alleinstellungsmerkmal wittert, das ihm eine Vorreiterrolle in einer modernen lichtbetonten Kunstbewegung zusichern könnte – daher seine Strategie, Licht in Ausstellungen zu betonen und in sein Motto aufzunehmen.

Ensor ist kein Theoretiker. Seine schriftlichen Äußerungen über das Licht – gegen Linie, Form und die zeitgenössischen Maler als dessen Feinde – kommen einem künstlerischen Programm jedoch erstaunlich nah. Die erste explizite *künstlerische* Beschäftigung mit dem Licht erfolgt erst 1885 bis 1886 im Medium der Zeichnung. In einer Serie großformatiger Arbeiten mit dem Titel

<sup>1653</sup> James Ensor (November 1935), Manuskript, ML 3844/12, zit. nach: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 234-238.

<sup>1654</sup> Vgl. Howe 2007b, S. 30. Zu *Vie et Lumière* vgl. auch Daniëlle Derrey-Capon: ‚*Vie et Lumière*‘. *Prémices sur un air nationaliste et débuts prometteurs*, in: Jane Block (Hg.): *Belgium, the Golden Decades 1880 – 1914*, New York 1997, S. 99-138.

<sup>1655</sup> Vgl. Levine 2007, S. 13. Beteiligt sind neben Ensor unter anderem Anna Boch, Willy Finch, Georges Lemmen, George Morren, William Degouve de Nuncques und Darío de Regoyos.

<sup>1656</sup> Vgl. Pfeiffer 2005, S. 30.

<sup>1657</sup> Die Ausstellung dauert von Juli bis September 1907. Die ausgestellten Werke sind folgende: *Figuren*, *Interieur*, *Masken und Skelette* [*Pierrot und Skelette*, 1907], *Blumen* [*Helle Blumen und Masken*, 1903], *Seestück*, *Stilleben* [*Chinoiserien*, 1907]. (Vgl. Tricot 2009, S. 160.)

<sup>1658</sup> Vgl. Martin 1999b, Anm. 2, S. 293.

*Visionen. Aureolen Christi oder Sensibilitäten des Lichts* erprobt Ensor in künstlerischer Auseinandersetzung mit Licht und Schatten bei Rembrandt zum ersten Mal einen eigenen Umgang mit dem Phänomen Licht.<sup>1659</sup> Trotz oder wegen der Dominanz des Impressionismus in jener Zeit sind es Andere, deren Kunst Ensor prägt. Neben Rembrandt ist Turner das wichtigste Vorbild im Umgang mit Licht in der Malerei. Francine-Claire Legrand spricht von der „magischen Essenz“, der „Energie“ und der „Möglichkeit zur Metamorphose“ des Lichts, die Ensor mit Turner verbinde und die beide von den Impressionisten abgrenze.<sup>1660</sup> Natur- und Wetterphänomene, die beim Menschen ein Unterlegenheitsgefühl und Staunen über die Unberechenbarkeit der Naturgewalten auslösen, also das Gefühl des Erhabenen, beobachtet Turner auf seinen Reisen in Europa. Durch Vermittlung der atmosphärischen Veränderungen auf der Leinwand wird er zum Vorreiter des Impressionismus.

Die Serie *Visionen* fällt aus dem Schema gewöhnlicher Serien mit Bibelthematik heraus, weil die Titel der einzelnen Zeichnungen auf Qualitäten des Lichts Rückbezug nehmen. Ensor nennt Octave Maus folgende Titel für die sechs Zeichnungen, wobei der erste Teil jeweils auf die Beschaffenheit des Lichts Bezug nimmt und diesem emotionale Eigenschaften zuschreibt: *Das Freudige: Anbetung der Hirten*, *Das Zunehmende: Jesus wird dem Volk gezeigt*, *Das Lebendige und Strahlende: Einzug in Jerusalem*, *Das Traurige und Gebrochene: Satan und die phantastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten*, *Das Ruhige und Heitere: Kreuzabnahme*, *Das Intensive: Christi Himmelfahrt*.<sup>1661</sup> Dem Licht kommt durch die Ausbreitung auf der Bildfläche nicht nur kompositorisch, sondern auch inhaltlich eine tragende Funktion zu. Catoirs Vermutung, dass erst die Auseinandersetzung mit dem Licht Ensor zur Beschäftigung mit religiösen Thematiken im Bild veranlasst, ist zuzustimmen.<sup>1662</sup> Für Ensor ist Licht in der Serie *Visionen* kein physikalisches Phänomen, sondern eine abstrakte Idee, die mit dem Göttlichen zusammenhängt. Er hebt sich durch den Verzicht auf Farbe besonders in den *Visionen* von Impressionismus und Neo-Impressionismus ab.<sup>1663</sup> Licht ist bei Ensor sinngeladen und wie bei Rembrandt und Turner zentrales Ausdrucksmittel. Gerade weil Licht auch für die französischen Impressionisten prominentes Bildthema und einer ihrer Ausgangspunkte war – wobei die Spätwerke beispielsweise von Monet und Renoir hier zunächst auszuklammern sind – ist Ensors Kunst von deren Intentionen und Methoden abzugrenzen. Die Impressionisten versuchten, atmosphärische lichtbedingte Veränderungen mit dem Pinsel sichtbar zu machen, beziehungsweise etwas Gegenständliches in einem bestimmten Licht darzustellen. Licht definieren sie primär durch Farbe, Schatten werden durch eine andere Farbpalette wiedergegeben als beleuchtete Partien. Ensor geht in einigen Gemälden der späten 1870er Jahre ähnlich vor, wobei diese als Gesamtkompositionen wesentlich dunkler wirken als die Werke der Franzosen.<sup>1664</sup> Ab den 1880er Jahren spielt Farbe bei ihm eine andere Rolle, erhält einen höheren Eigenwert. Ensor hat den Anspruch, im Gegensatz zur impressionistischen Wiedergabe des Lichts durch Farbe das Licht selbst ins Bild zu setzen.<sup>1665</sup> Den Impressionisten

<sup>1659</sup> Vgl. zu der Serie Auguste Taevernier: *Het Ensor-drama in beeld. De aureolen van Kristus of de gevoeligheden van het licht*, Ledeberg (Gent) 1976.

<sup>1660</sup> Vgl. Legrand 1971, S. 57.

<sup>1661</sup> Vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1972, S. 88.

<sup>1662</sup> Vgl. Catoir 1983, S. 160.

<sup>1663</sup> Vgl. auch Rapetti 2005, S. 124.

<sup>1664</sup> Vgl. beispielsweise das Gemälde *Die Brandung* von 1878 (Abb. URL: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/the-breakwater>, letzter Zugriff: 19.1.2014.).

<sup>1665</sup> Vgl. dazu auch Legrand: „...Ensor est, avec Turner, le plus grand peintre de la lumière, non de ses effets, à la manière des impressionnistes, mais de son essence magique, de son énergie, de son pouvoir de métamorphose.“ (Legrand 1971, S. 57), Hoozee: „His goal was to render light not as an atmospheric suggestion (as the Impressionists did), but as a symbolic theme in itself, a means of expression – in line with the work of Rembrandt and Turner.“ (Hoozee 2009, S. 105) und Ollinger-Zinque: „[...] die Impressionisten wollten die Vibrationen des Lichts, seinen veränderlichen und flüchtigen

geht es um das Einfangen des Augenblicks, der Tageszeit, des Wetters im Bild. Die Motive treten dadurch in den Hintergrund und Farbstruktur und Pinselstrich gewinnen an Bedeutung.<sup>1666</sup> 1899 macht Ensor selbst den zentralen Unterschied zwischen seiner und der impressionistischen Malerei in der Behandlung des Lichts aus:

„Denn ich habe die Bedeutung des Lichtes und die von ihm beeinflussten Linien immer begriffen. Diese persönliche Vision hat mich, so glaube ich, in höhere Regionen getragen. Man hat mich zu Unrecht unter die die hellen Töne bevorzugenden Freilichtmaler und Impressionisten eingereiht. Vor mir hat niemand die Formen des Lichts und die Deformationen begriffen, die es der Linie aufzwingt. [...] 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, diesem 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.“<sup>1667</sup>

1905 streitet er erneut jegliche Verwandtschaft mit dem französischen Impressionismus ab:

„Meine Studien aus dieser Epoche gehen denen der Luministen aus Frankreich und von hier voran. Die Manets und Impressionisten von 1880 sind dunkel und opak und es fehlt ihnen an Licht.“<sup>1668</sup>

1911 stellt er den Modernismus der impressionistischen Vision in Frage:

„Die französischen Impressionisten, zurückgebliebene oberflächliche Grobmaler, überzeugt von sehr traditionellen Rezepten.“<sup>1669</sup>

Die Impressionisten geben einen bestimmten Augenblick wieder und sind daher an eine bestimmte Umgebung in diesem Augenblick gebunden. Raum ist stets abhängig von Zeit. Als Vorgriff sei angemerkt, dass Ensor in seinen Nymphenbildern Raum und Zeit aufhebt. Widersprüchlich mutet aufgrund dieser grundlegenden Differenzen Ensors Beitritt zur impressionistischen Künstlergruppe *Vie et Lumière* an. Mögliche Gründe für seinen Beitritt und seine – eher passive als aktive – Mitgliedschaft sind, dass er grundsätzliche Vorteile in der Mitgliedschaft in einer Künstlervereinigung sieht, dass die Gruppe sich auf das Licht Flanderns konzentriert, dass Ensor die flämische Gruppe mit seinem Namen gegen die französischen Post-Impressionisten aufwerten will und außerdem, dass viele Maler aus seinem Bekanntenkreis Mitglieder sind. Nicht zuletzt ist der Name ganz nach seinem Geschmack.

Nach den *Visionen* malt Ensor 1886 das häufig ausgestellte Werk *Kinder bei der Toilette*, ein lichtdurchflutetes Interieur mit zwei nackten Kindern.<sup>1670</sup> Hier erprobt er das Zusammenspiel von Licht und nackter Haut, das gleichermaßen von anderen zeitgenössischen Künstlern ausgelotet wird. Rodin bemerkt in diesem Sinn:

„Eine Frau, die sich auszieht – was für ein überwältigender Lichtmoment! Wie wenn die Sonne durch die Wolken bricht.“<sup>1671</sup>

---

Charakter wiedergeben, Ensor hingegen will eine solide Form konstruieren, aber keine Form aus Linien, sondern aus Licht.“ (Ollinger-Zinque 1999, S. 18.)

<sup>1666</sup> Vgl. Schultze 1980, S. 138.

<sup>1667</sup> James Ensor, Begleittext zu einem Brief an Jules Du Jardin vom 6.10.1899, in: *Lettres* 1999a, S. 271f., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 58.

<sup>1668</sup> James Ensor, Brief an Eugène Demolder vom 2.2.1905, in: *Lettres* 1999a, S. 120.

<sup>1669</sup> James Ensor: *Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères* (1911), in: *Écrits* 1999, S. 40.

<sup>1670</sup> XT 282.

<sup>1671</sup> Auguste Rodin, zit. nach: Kirili 1987, S. 21.

An Cézannes Aquarellen beobachtet Gottfried Boehm, dass die Körper sich hier trotz ihrer vorhandenen Körperlichkeit „als Licht“ präsentieren<sup>1672</sup>, und Renoirs Ehefrau beklagte sich einer Anekdote zufolge, dass ihr Mann seine Modelle nach dem Kriterium auswähle, wie gut deren Haut das Licht aufnehme.<sup>1673</sup> Die Absorption des Körpers und der Hautoberfläche von Licht sollte Ensor nach den *Kindern bei der Toilette* hingegen nicht weiter studieren.

1887 zeichnet er – skizzenhaft wie selten – *Die Erschaffung des Lichts* (**Abb. 71**). Die Bleistiftzeichnung höht er an einigen Stellen mit gelbem und weißem Buntstift, um die Helligkeit zu akzentuieren. Schemenhaft ist unten das Meer mit der aufgehenden strahlenden Sonne zu erkennen. Darüber befindet sich ein Regenbogen, aus dem ein Wesen herausragt, der Erschaffer des Lichts, der mit seinen Händen breite Lichtstrahlen gen Erde übermittelt und dessen eigener Kopf und Hände Auren haben und Strahlen aussenden. Dreißig Jahre später nutzt Ensor seine Zeichnung als Vorlage für ein Gemälde, das denselben Titel trägt und in dem Gelb und helle Pastelltöne dominieren.<sup>1674</sup>

Im 20. Jahrhundert nutzt Ensor erneut eine christliche Thematik zum Studium des Lichts. Bei der Graphikserie *Szenen aus dem Leben Christi* handelt es sich um einunddreißig Zeichnungen, die überwiegend in den Jahren 1912 bis 1913 entstehen und erstmals 1920 als Mappenwerk in Lithographiedruck erscheinen. Aufgrund des begrenzten Farbrepertoires, der Plakativität beziehungsweise Einfachheit der Szenen sowie der Ornamentik und Lieblichkeit des Ausdrucks, ist den Werken eine ironisch-sentimentale Note zu Eigen. Auch hier kann das Licht als Handlungs- oder zumindest Stimmungsträger bezeichnet werden. Durch die Überbetonung des Lichts tritt der erzählerische Gehalt zurück.

Im 20. Jahrhundert sind es, obwohl beinahe sein gesamtes Spätwerk als „hell“ zu bezeichnen ist, in erster Linie die Nymphenbilder, in denen Ensor seinen Umgang mit dem Licht präzisiert. Es wurde festgestellt, dass es in seinem Œuvre im Gegensatz zum Liebesgarten keinen Typus des „klassischen“ Nymphenbildes gibt, der zu Varianten ausgearbeitet wird. Dennoch hat die Werkgruppe mehr als ihre Bildfiguren gemein. Der Großteil der Nymphen-Gemälde kann als „lichtdurchflutet“ bezeichnet werden. „Licht“ wird hier meist durch die Leinwand, die Farbe Weiß und mit Weiß gemischte Farbtöne ausgedrückt, wobei Ensor in anderen Werken auch gelbe Farbtöne dafür verwendet.<sup>1675</sup> Durch die Helligkeit wird die Perspektive aufgelöst und die Nymphen tummeln sich ab den 1920er Jahren sowohl auf der Erde oder im Wasser als auch in den Lüften, oder vor einem „Pflanzenteppich“ wie in den *Blühenden Nymphen* (**Abb. 39**). Das Gemälde *Dämon* von 1933 (**Abb. 40**) beschränkt Ensor beispielsweise ganz auf die Bildfiguren, ohne einen Hintergrund zu zeigen. Die Bildkomposition setzt sich allein aus dem Figurengefüge zusammen. Dort, wo gewöhnlich der Boden ist, sitzen und liegen über ein Dutzend Nackte in unterschiedlichen Positionen. Darüber, im „Himmel“, schwebt ein Dämon, dessen Flügel an ausgefranzte Regenbögen erinnern und eine Schutzmantelfunktion für die fliegenden Nymphen übernehmen. Das Motiv ist wahrscheinlich an eine Illustration der *Verdammten Frauen* aus Baudelaires *Blumen des Bösen* angelehnt, die Georges de Feure in den 1890er Jahren schuf (**Abb. 41**).<sup>1676</sup> Der Dämon hat auch bei De Feure angewinkelte Beine und seine Arme münden in

---

<sup>1672</sup> Boehm 1989, S. 25.

<sup>1673</sup> Vgl. Clark 1958, S. 171.

<sup>1674</sup> XT 489.

<sup>1675</sup> Vgl. z.B. XT 759 und XT 760.

<sup>1676</sup> Es ist möglich, dass Ensor mit De Feures Werken bekannt ist, da 1897 Octave Uzanne Artikel über diesen in *The Studio* publiziert. Im Februar 1900 erscheint eine Sondernummer des *Figaro illustré* mit De Feures Frauendarstellungen. Im selben Jahr gestaltet der Künstler Samuel Bings Pavillon für die Weltausstellung in Paris. (Vgl. Döhle/Klein-Wiehle 2011, S. 325.) Zu De Feures Kunst vgl. Ian Millman: *George de Feure. Maître du symbolisme et de l'art nouveau*, Paris 1992 und Kat. Ausst. (Van Gogh Museum Amsterdam 26.11.1993-13.2.1994) *Georges de Feure 1868-1943*, Zwolle 1993.

ausgebreiteten federartigen Auswüchsen. Unter ihm befindet sich eine nackte Frau. In Ensors Werk rahmen Köpfe von Zuschauern das Geschehen am unteren Bildrand und Körperteile von Nymphen an den Seitenrändern. Das Kolorit beschränkt sich weitestgehend auf verschiedene Rosatöne. Durch diese Quasi-Monochromie, die Auflösung von Räumlichkeit und die durchdringende Helligkeit weist das Werk einen gewissen Grad an Abstraktion auf. Weil Ensors Technik und Arbeitsmaterialien wie Malgeräte, Farbe und Leinwände aus dem 20. Jahrhundert unerforscht sind, kann in dieser Arbeit kein abschließendes Urteil über das intendierte Maß an Abstraktion in diesen Werken getroffen werden.<sup>1677</sup> Fest steht jedoch, dass Ensor das Weiß der Leinwand – wobei er wie es scheint beim Kauf der präparierten aufgezogenen Leinwand eher dunklere Weißtöne als erste Grundierung bevorzugt – in seine späten Kompositionen einbezieht. Van der Snickt nennt als Beispiel hierfür die *Befreiung der Andromeda* von 1925.<sup>1678</sup> Um die Jahrhundertwende ging Ensor noch anders vor. Ein Seestück von 1900 aus dem Antwerpener Museum zeugt von einer opaken Malweise, die die komplette Leinwand bedeckt.<sup>1679</sup> Viele späte Werke hingegen – hier seien der Liebesgarten *Blühende Figuren* von 1936 (**Abb. 27**) und das Nymphen-Stilleben *Immaterielle Zärtlichkeiten* von 1939 (**Abb. 58**) genannt – weisen zahlreiche freigelassene Stellen auf. Es ist wahrscheinlich, dass Ensor aus grundsätzlichen Überlegungen so vorging und den transluziden Effekt in die Bildwirkung einbezog. Manche Stellen, an denen er die Leinwand unbemalt belässt, sind schmutzig, sodass die intentionale Bildwirkung nur zu vermuten ist. Ensor nutzt Weiß als Farbe, Weiß zum Mischen und die Leinwand, um Helligkeit zu erzeugen und Licht ins Medium der Malerei zu transferieren.

## 10.2 Körperlichkeit

Das zweite Wesensmerkmal, das eine zunehmende Abstrahierung von Ensors Nymphenbildern bewirkt, ist die Unkörperlichkeit oder Stilisiertheit der Nymphen, die in Kap. 9 als absichtliche Symbolisierung gewertet wurde. Die kleinen Körper bestehen oft aus einer Konturlinie, die mit Hellrosa oder Hellorange ausgefüllt wird – oder umgekehrt aus einer Konturlinie, die sich aus Rosa und anderen im Bild verwendeten Farbtönen zusammensetzt, wie im Fall der *Blühenden Nymphen* (**Abb. 39**). Hier werden die Körper unregelmäßig lasierend mit weißer Farbe ausgemalt. Auf das Studium des Inkarnats legt Ensor keinen Wert. Die Haare sind zum Teil in einer anderen Farbe als der Körper ausgemalt, oftmals gelb oder blau, beides beispielsweise in den *Badenden* von 1911 (**Abb. 36**) und in *Muscheln, Hinterteile und Schalentiere* von 1937 (**Abb. 56**). Die Konturlinien der Körper sind ornamental geschwungen. Die weiblichen Körper werden in manchen Werken selbst zum Ornament, was an die „Ornamentalisierung des Weiblichen“ und die „Verweiblichung des Ornaments“ im Jugendstil und besonders an den Serpentinanz der Amerikanerin Loïe Fuller erinnert.<sup>1680</sup> Oder umgekehrt: abstrakte Ornamentstrukturen entwickeln sich zu figürlichen Formen. Besonders betont werden Brüste und Gesäß, wohingegen Gesicht und Gesichtsausdruck oft nur mit wenigen Punkten und Strichen angedeutet sind. Bei Ensors „oberflächlicher“ Behandlung des weiblichen Körpers verwundert es nicht, dass weder Schambehaarung noch Vulva mit Schamlippen gezeigt werden. Hier orientiert sich Ensor freilich

<sup>1677</sup> Wie in Kap. 2.1 dargelegt wurde, hängt die Negativ-Rezeption des Spätwerks untrennbar mit dessen schlechter Erforschung zusammen. So ist auch der Aufenthaltsort zahlreicher Nymphenbilder unbekannt. Werke in öffentlichen Sammlungen sind die Ausnahme.

<sup>1678</sup> XT 531 (Brüssel, Sammlung Belfius Bank). Vgl. Van der Snickt 2012, S. 46.

<sup>1679</sup> Vgl. auch ebd., S. 127f. XT 398.

<sup>1680</sup> Vgl. dazu Körner 2000, hier S. 184: „Loïe Fuller tanzte Jugendstilornamente, die deshalb auch problemfrei ins Jugendstilkunstgewerbe rückübersetzbar waren.“ Zu Fullers Serpentinanz vgl. auch: Giovanni Lista: *Loïe Fuller oder die Macht des Geistes*, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1995, S. 588-593.

auch an einer langen kunsthistorischen Tradition mit wenigen Ausnahmen. Selbst das 19. Jahrhundert schreckt vor diesem Bereich des weiblichen Körpers weitgehend zurück. Ann-Sophie Lehmanns Begründung hierfür unterstreicht die These des Symbolcharakters der Nymphen:

„Beispiele zeigen, dass das Geschlecht als Fragment dem Privaten vorbehalten war, während der weibliche Akt im öffentlichen Raum ohne Geschlecht in Erscheinung trat, das höchstens in symbolischer Form, als Muschel, Grotte, Krug oder geteilte Frucht sichtbar wurde.“<sup>1681</sup>

Die Nymphen werden in verschiedenen Körperhaltungen und Bewegungen gezeigt, wobei Ensor bestimmte Posen bevorzugt, beispielsweise die Nymphe von hinten, mit dem Fokus auf einem dekorativ-gerundeten, manchmal herzförmigen Gesäß, wie die zwei erwähnten Figuren in *Blühende Nymphen*.

Der Maler entwickelt mit den Nymphen-Typen ein Formenvokabular, das mit verschiedenen Bildsituationen und -narrativen kombiniert wird. Dieses Verfahren, das in Bezug auf die Vermischung und Überschneidung von Bildgattungen qua Bildfiguren in Kap. 4 näher besprochen wurde, wird in Kombination mit der negierten Rolle der Körperlichkeit und Figürlichkeit in den Nymphenbildern im folgenden Vergleich mit anderen Künstlern den Schluss zulassen, dass auch in Ensors Spätwerk ein bewusster Abstrahierungsprozess stattfindet. Es kongruiert aber auch nicht unwesentlich mit abstrakten Richtungen wie Futurismus oder Kubismus, wo die Repetition von Bewegungsabläufen, Farben und Formen ebenfalls als Strukturprinzip eingesetzt wird. Wiederholung bewirkt per se ein gewisses Maß an Abstraktion. Zwei Künstler, die den menschlichen Körper in ähnlicher Weise abstrahierend inszeniert haben wie Ensor, sind Ingres und Cézanne, deren Akte den Nymphen gegenübergestellt werden können. Dass Ensor trotz seiner Abneigung gegen die Linie die Klassizisten Ingres und David rühmt, bezeugt folgender Auszug aus einer Rede von 1925:

„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 Freudenschreie.“<sup>1682</sup>

Ingres' Akte sind auf eine andere Weise unnatürlich als Ensors Nymphen. Diese Frauen, seien es Akte oder Portraits, weisen trotz großen Detailreichtums und hoher haptischer Qualitäten häufig anatomische Ungereimtheiten auf. Hals, Beine oder Oberkörper sind zu lang, Arme wirken gummiartig, Knochen und Gelenke werden negiert. Ingres' Studien auf Papier belegen allerdings seine Fähigkeit, Körper anatomisch korrekt wiederzugeben und mit Hilfe von Licht und Schatten plastisch zu modellieren, was eine intentionale Abkehr von einer naturalistischen Körperbildung in der Malerei nahelegt. An seinen späten Gemälden, beispielsweise der *Großen Odaliske* von 1814, wurden von den zeitgenössischen Kritikern die Vernachlässigung von Perspektive und Anatomie bemängelt. Uwe Fleckner begründet in seiner Ingres-Monographie die bewusste Abkehr von diesen ästhetischen Kategorien damit, dass „Ingres seine Kunst nicht allein der Wiedergabe des Gesehenen widmen wollte“<sup>1683</sup>, und würdigt zu Recht die im Œuvre „angelegten Möglichkeiten“ hinsichtlich einer Rezeption kubistischer und abstrakter Maler des frühen 20. Jahrhunderts.<sup>1684</sup> Es

<sup>1681</sup> Lehmann 2008, S. 194.

<sup>1682</sup> James Ensor: *Discours pour la réception à l'Académie Royale de Belgique* (1925), in: *Écrits* 1999, S. 20f., Übersetzung: Kat. Ausst. Zürich 1983a, S. 188. Vgl. zu seiner Bewunderung für Ingres auch: James Ensor, Brief an Pol de Mont von Ende 1894 oder Anfang 1895, in: *Lettres* 1999a, S. 132, Übersetzung: Kat. Ausst. Stuttgart 1972, S. 42f.

<sup>1683</sup> Fleckner 2007, S. 15.

<sup>1684</sup> Vgl. ebd., S. 6 und 11.

sind die formalästhetischen Qualitäten der Kunst Ingres', in denen sich „die ‚innere‘ Autonomie, die Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Gestaltungsmittel“ der Moderne ankündigen.<sup>1685</sup>

Neben dem bewussten Bruch mit dem Naturalismus ist eine weitere Parallele Ensors zu Ingres, dass beide bestimmte Aktformeln über Jahrzehnte in immer neuen Konstellationen einsetzen. Ingres' *Türkisches Bad* kann als Synthese seiner lebenslangen Aktstudien gelten und es ist durchaus möglich, dass Ensor 1905 das Ereignis von dessen erstmaliger öffentlicher Präsentation im Pariser Herbstsalon im Grand Palais zur Kenntnis nimmt. Wie Ingres und Ensor geht auch Cézanne vor, der sich „mit den Badenden einen bleibenden Kosmos vielfältiger Bezugnahmen und umfassender Ordnungen“ schafft.<sup>1686</sup> Die Nymphen in Ensors Spätwerk haben einen ähnlichen Stellenwert wie die späten Badenden des Franzosen. Lionelli Venturi zählt in Cézannes graphischem und gemaltem Œuvre 141 Werke, die sich dem Thema widmen.<sup>1687</sup> Das Ursprungswerk stellt eine Zeichnung drei junger Schwimmer in einem Brief an Zola dar, der an gemeinsame Badeausflüge erinnern sollte.<sup>1688</sup> Im Gegensatz zu Ensor ist hier also ein biographisches Moment Ausgangspunkt des Bildmotivs, doch beide Künstler nutzen den nackten Körper in seiner Symbolfunktion und in der Folge als Abstrahierungswerkzeug. Bei beiden ist die Aktfigur vor dem Hintergrund des gesamten Œuvres zu lesen. Im Kapitel *Akt und Malerei* wurde den Nymphen ein prä-erotischer Zustand konstatiert. Einen analogen Status haben Cézannes Badende, wobei sie nicht nur keine erotische Ausstrahlung besitzen, sondern überdies einen prä-kulturellen Zustand verkörpern, der den Menschen in vollkommener Einheit mit der Natur zeigt, wie Werner Hofmann bemerkt:

„Seine Menschen sind noch sprachlos, ihre Gebärden von keuscher Anfänglichkeit. Die *Großen Badenden* [Abb. 97] bilden eine kultische Gemeinschaft, sie sind Form gewordene Erinnerung an die mütterrechtliche Menschheitsstufe, an die ursprüngliche, ungestörte Zwiesprache von Mensch und Natur.“<sup>1689</sup>

Die Anonymität der Figuren bei Ensor und Cézanne unterstreicht deren Symbolfunktion. Die Badenden sind Teil der Landschaft, aber nur Landschaft und Badende gemeinsam ergeben eine Gesamtkomposition und nur als deren Teile Sinn. Auch bei Cézanne werden nach und nach jegliche narrative Momente eliminiert, in den Bildern wird keine Geschichte erzählt. Die Figur ist nicht mehr in den Kontext einer Geschichte gestellt, sondern nur als notwendiger Bestandteil der Bildkomposition zu verstehen. Entscheidend für diesen Interpretationszugang ist Boehms Aufsatz von 1989, in dem er die Rolle der Bildfiguren analysiert und nicht sie als „Träger des Geschehens und des Sinnes“ identifiziert, sondern die „Bildtextur“, deren Bestandteil die Akte sind.<sup>1690</sup> Die Figuren bewegen sich nicht im Raum, sondern „auf der Ebene des Blattes“. Eine natürliche Räumlichkeit, die klassische Perspektive, wird aufgelöst, und damit einher geht die Aufhebung der Körperlichkeit beziehungsweise der körperlichen Plausibilität. Die Körper „binden sich in ihrer Evidenz an die künstliche Ordnung des Bildes selbst.“ In manchen Fällen jedoch – man denke an Ensors *Dämon* – sind es ausschließlich die Körper, die eine Komposition ergeben. Ein wichtiger Unterschied zu Cézanne ist, dass Ensor keinen vergleichbar hohen Wert auf die Gesamtkomposition legt und mehr dem Zufall überlässt als der Franzose, dessen Bildfindung ein intellektueller Prozess ist, der sich über mehrere Jahre ziehen kann. Bei Ensor spielen auch Spontaneität und Emotionen im Prozess der Bildentstehung eine Rolle, und nicht

<sup>1685</sup> Ebd., S. 11.

<sup>1686</sup> Adriani 1980, S. 60.

<sup>1687</sup> Vgl. Lionelli Venturi: *Cézanne, son art, son œuvre*, 2 Bde., Paris 1936 (Nachdruck San Francisco 1989) und Dankl 2003, Anm. 15, S. 30.

<sup>1688</sup> Rückseite eines Briefes von Paul Cézanne an Émile Zola vom 20.6.1859. (Vgl. Kat. Ausst. Salzburg 2009, S. 134.)

<sup>1689</sup> Hofmann 1991, S. 246.

<sup>1690</sup> Im Folgenden Boehm 1989, S. 16ff.



wenige Werke entstehen innerhalb eines Tages. Eine weitere Abweichung ist die Ernsthaftigkeit und symbolische Bedeutungsschwere der Badenden im Gegensatz zur spielerischen Leichtigkeit der Nymphen. Beide Maler reflektieren über das Malen, wobei der intellektuelle Anteil bei Ensor mehr in der Symbolhaftigkeit der Bildfiguren und der komplexen Interpikturalität seines Gesamtwerks liegt als im Entstehungsprozess eines einzelnen Bildes.

### 10.3 Räumlichkeit

Bei Cézanne bilden Körper und Raum im Bild eine Einheit. Raum und Zeit funktionieren im Kunstwerk grundsätzlich anders als in der Realität. Sie haben hier keine Gültigkeit als konstituierende Elemente der menschlichen Wahrnehmung, sondern folgen Kompositionsprinzipien und lenken Erzählstrukturen. In seiner Kunst beachtet Ensor tendenziell keine Kompositionsregeln und vermeidet illusionistische Perspektivräume. In manchen Werken hebt er die Zentralperspektive auf, in anderen die Schwerkraft, manchmal werden alle Raumwerte ignoriert mit dem Resultat der flächig-ornamentalen Disposition der Bildelemente. In *Blühende Nymphen* von 1938 (**Abb. 39**) gehen die – inhaltlich immerhin bestimmbaren – Hintergrundkomponenten Wasser und Pflanzen eine Synthese ein, die Tiefenräumlichkeit negiert und Perspektivität auflöst, und die Nymphen bewegen sich schwerelos. Dies geht einher mit der Befreiung von linear verlaufender Zeitlichkeit im Bild. Eine Aufhebung der Perspektive im Bild ist ein Abstraktion konstituierender Faktor. In Ensors Œuvre ist in Bezug auf Perspektive und Räumlichkeit eine zunehmende Steigerung des Abstraktionsgrades zu beobachten, der in den Nymphenbildern kulminiert. Erst hier findet sich die Aufhebung der Perspektive, die Lösung der Figuren vom Boden, der Mangel eines Fluchtpunkts oder kompositorischen Zentrums, die Negation jeglicher Hierarchien zwischen einzelnen Bildfiguren sowie Bildfiguren und Objekten und auch zwischen räumlichen Ebenen und zwischen Farben und Formen.<sup>1691</sup>

Die Aufhebung der Perspektive abstrahiert ein Kunstwerk, das seinen Ursprung in der Realität hat, und sie ist schon früh bei Ensor angelegt.<sup>1692</sup> Besonders in seinem graphischen Œuvre finden sich einige Kompositionen, die aus der Ferne betrachtet Ähnlichkeit mit Ornamentteppichen haben und an die graphistischen Gemälde Cy Twomblys erinnern. Mit Twomblys abstrakten Kompositionen kongruiert auch die Einbeziehung der weißen Leinwand als Hintergrundfolie.

Allein durch die Zusammenfügung von einundfünfzig Einzelblättern, vor allem aber durch den Detail- und Formenreichtum und die Vernachlässigung der Perspektive, hat Ensors Zeichnung *Die Versuchung des Hl. Antonius* von 1887, die Susan Canning ausführlich analysiert hat, einen ornamentalen Charakter.<sup>1693</sup> Eine fast durchgehend ornamentierte Bleistiftzeichnung Ensors, die

---

<sup>1691</sup> Über den Umweg des Bildhintergrunds äußert sich Ensor selbst über die Perspektive. Er bezieht sich in einer Rede anlässlich seiner Ernennung zum „Malerfürsten“ auf Initiative junger belgischer Künstler auf Rubens, der den Hintergrund bereits als Schwierigkeit angesehen habe und fordert eine Abschaffung von Hintergründen, die keine weitere Funktion im Bild erfüllen: „[...] träumt, liebe Maler, zum Worte Rubens', eurem Gott: ‚Der Hintergrund ist die große Schwierigkeit des Gemäldes', und ich, Ensor, ich würde euch demütig sagen, verdammen wir die toten Hintergründe, horizontiert von Seichtheiten.“ (James Ensor: *Discours de James Ensor proclamé prince des peintres, Le 10 Mars 1934* (1934), in: *Écrits* 1974, S. 185.)

<sup>1692</sup> Bereits 1881 wird von der Kunstzeitschrift *L'Art Moderne* anlässlich Ensors Beteiligung an der Ausstellung von La Chrysalide in einer sonst sehr wohlmeinenden Rezension beobachtet: „Andererseits scheint für ihn eine gewisse Abneigung gegenüber Komposition, Modellierung und Perspektive charakteristisch. M. Ensor sollte sich bewusst sein, dass ein vollendetes Talent auch die Wissenschaft der Form beherrschen muss.“ („*La Chrysalide*“, in: *L'Art Moderne*, 1. Jg., Nr. 14, 5.6.1881, S. 107, zit. nach: Tricot 2009, S. 30.)

<sup>1693</sup> Abb. in Kat. Ausst. Antwerpen 2009, S. 222. Bleistift und Farbstift auf Papier, 68 zusammengefügte Einzelblätter, 178 x 157,5 cm, The Art Institute of Chicago. Vgl. Canning 2014.

kaum leere Stellen aufweist, ist *Christus in der Hölle* von 1891.<sup>1694</sup> In der jugendstilhaften Formensprache erinnert das Werk an andere Zeichnungen der 1890er Jahre. Generell haben viele Arbeiten aus dem graphischen Œuvre einen unräumlicheren Charakter als die Gemälde, da Ensor hier wenig Wert auf Hintergründe legt und gern leere Flächen freigibt. Eine Farbstift- und Gouache-Zeichnung auf bräunlichem Papier – möglicherweise eine Pseudo-Monotypie – mit dem Titel *Krieg der Schnecken* von 1911 (**Abb. 72**) changiert zwischen freien Flächen, durch grüne Punkte als Gras gekennzeichneten Flächen, und Partien, in denen sich Skelette, Menschen, Monster und Tiere additiv aneinanderreihen oder gruppieren. Ein *horror vacui* ist Ensors Arbeiten jedenfalls nicht zu eigen. Eine den Nymphenbildern vorausgehende Pseudo-Monotypie (**Abb. 137**), die Ensor mit Buntstiften und weißer Gouache-Farbe höhlt, hat durch eine Kombination von Technik, Körperlichkeit und Räumlichkeit einen hohen Abstraktionsgrad. Ensor widmet sich hier dem Thema des Höllensturzes. In der oberen linken Bildecke sendet der auf einer Wolke sitzende Gottvater mit weißem Bart seine Blitze nach unten. Ensor vermischt wohl das Sujet des Kampfs der rebellischen Engel – es finden Lanzenkämpfe statt – mit dem der Verdammung der Sünder beim Jüngsten Gericht. Das subtile Durcheinander dieser Komposition erinnert aufgrund der nackten Leiber und der hier spiegelverkehrten diagonalen hellen Durchleuchtung der Masse an Rubens' *Höllenssturz der Verdammten* von 1620. Ensor lässt offen, ob es sich um Menschen oder Engel handelt. Er nutzt das Thema auch zur Darstellung einiger Monster. Wie im Kap. *Zufall* an einem anderen Beispiel verdeutlicht wurde, verwendet Ensor auch hier eine unbrauchbare Radierung, deren bedruckte Flächen das Thema in gewisser Weise vorgeben und den Künstler bei seinem Werkprozess leiten. Hier ist das Blatt bis auf eine Partie im oberen linken Bereich fast komplett ausgefüllt mit geriffelten gebündelten schwarzen Linien, die immer wieder die Richtung wechseln. In diese Liniengefüge zeichnet Ensor mit Bleistift eine Vielzahl nackter Körper, die er mit sanft aufgetragenem rotem Buntstift ausfüllt. Mit weißer Gouache werden anschließend der Bart Gottes und die von links oben kommenden Lichtstrahlen betont. Einige blau ausgemalte Wolkenformationen kennzeichnen den Bildraum als „Himmel“.

Auch Werke, die das zeitgenössische Thema der Masse ins Bild setzen, weisen naturgemäß ornamentierte Flächen in den Bereichen mit Menschenmassen auf, beispielsweise in der Farbstiftzeichnung *Das Turnier* von 1894, den Radierungen *Die Vermehrung der Fische* von 1891 und *Der Tod verfolgt die Menschenmenge* von 1896 und der Zeichnung *Kleine persische Quälerei* von 1896 (**Abb. 104**).<sup>1695</sup> Die Erdanziehung wird außerhalb der Nymphenbilder in graphischen Werken wie *Verflüxt, Flöte und Wind*, einer undatierten Tinten- und Farbstiftzeichnung<sup>1696</sup>, der Radierung *Teufel bekämpfen Engel und Erzengel* von 1888 (**Abb. 136**) und in vielen der Pseudo-Monotypien aus dem frühen 20. Jahrhundert aufgehoben.

In Ensors Malerei sind durchgehend ornamentierte Kompositionen ohne Hintergrund und Perspektive eine Seltenheit – die vollständige Auflösung der Räumlichkeit ist im Grunde nur bei *Ineinandergreifende inkohärente Monster A und B* (**Abb. 138**) gegeben. Wie in Kap. 2.5 bereits angeführt wurde, erinnern die beiden Tafeln von 1938 in ihrer figürlichen Ornamentalität sowohl an Breughel, Bosch und Schongauer, als auch an durch das Mikroskop vergrößerte Mikroben und Bakterien. Die Werke *Ineinandergreifende inkohärente Monster A und B* zeigen in einem extremen Querformat vor weißem Hintergrund bunte Monster und nackte Frauen. Eine derartig gesteigerte Ornamentalität des Bildganzen negiert Räumlichkeit vollständig. In ihrem Querformat und einer Negierung der Hierarchisierung der Bildzonen erinnern die Werke an zeitgenössische

<sup>1694</sup> Abb. in Kat. Ausst. Gent 1987, Nr. 94, S. 142. Bleistift auf Papier, 22x29 cm, Privatbesitz.

<sup>1695</sup> Abb. der drei erstgenannten Werke in Kat. Ausst. Brüssel 1990, Nr. 96, S. 215, Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 169 und Kat. Ausst. Ostende 1999, Nr. 353, S. 225.

<sup>1696</sup> Abb. in Kat. Ausst. Ostende 1985, Nr. 116, S. 98.

Panoramen, mit denen Karin Sagner-Düchting auch Monets *Nymphéas* in Verbindung bringt.<sup>1697</sup> An Monets abstrakt-monumentalem Spätwerk, zu dem die zeitgenössische Kunstkritik keinen Zugang finden konnte, wurde unter anderem die Auflösung der Formen, die den vormals so wichtigen Bezug zur Natur aufzugeben schien, kritisiert.<sup>1698</sup> Monet negiert in seinem Spätwerk das künstlerische Konzept einer Perspektive. Die Kubisten warfen ihm „Kompositionslosigkeit, dekorative Verwendung von Malerei im Raum (der Orangerie) und fehlende ‚Ganzheit‘ des Bildes“ vor.<sup>1699</sup> Vorwürfe, die zum Teil auch an die Nymphenbilder hätten gerichtet werden können. Zentrale Unterschiede zu Monets Frühform der Abstraktion sind die überwiegende Begrenzung des Bildraums bei Ensor und die Figürlichkeit – zwar sind auch in den *Nymphéas* die Bildgegenstände noch zu erkennen, doch die vegetabilen Formen nähern sich dem abstrakten Ornament. Raum und Figur sind in den Nymphenbildern verwoben, beide Faktoren begünstigen sich in ihrem Abstraktionsgrad. Die gleichförmigen Nymphen bilden eine Ornamentstruktur im Raum. Gleichförmig und ornamental sind auch die nackten weiblichen und männlichen Körper in William Blakes Dante-Illustration *Wirbelwind der Liebenden* von um 1824 (**Abb. 96**), die entfernt an Ensors in der Luft wirbelnde Nymphen erinnern. Analog zu Blakes Evokationen von Einheitsgedanken, Liebesparadies und Goldenem Zeitalter in seiner Dichtung werden hier „die Paare zu endloser Vermählung“ verschmolzen.<sup>1700</sup> In einem schlaufenförmigen Strudel, in dessen Innerem keine räumliche Struktur existiert, werden die liebenden Paare nach „oben“ gezogen. Die Nacktheit, Bewegtheit und Gleichförmigkeit der Frauenfiguren kommt Ensors Nymphen gleich. Körperlichkeit und Räumlichkeit hängen innerhalb des Strudels zusammen. Ähnlich wie Blakes Strudel funktioniert die Blase mit Sogwirkung, die die gesamte Fläche der quadratischen Komposition in Turners Werk *Licht und Farbe (Goethes Farbenlehre): Der Morgen nach der Sintflut: Moses schreibt das Buch der Genesis* von 1843 einnimmt.<sup>1701</sup> Gage definiert das Werk richtig als „Allegorie des Lichtes“.<sup>1702</sup> Die Menschen, die weitgehend durch angedeutete Gesichter aus rötlichen Linien gekennzeichnet sind und in einem Meer aus Farbe und Licht zu ertrinken scheinen, erinnern ebenfalls an die Nymphen. Auch hier gehen Licht, Körper und Raum eine untrennbare Verbindung ein.

#### 10.4 Zeitlichkeit

Weil die Aufhebung von Körperlichkeit und vor allem Räumlichkeit gewöhnlich eine geringere Narrativität bewirkt, wird auch Zeitlichkeit zu einer sekundären oder irrelevanten Kategorie. Dies ermöglicht dem Künstler zugleich, Zeitlichkeit zu reflektieren oder in einer unkonventionellen Weise zu inszenieren. In den Nymphenbildern gibt es keine zeitlichen Abläufe und keine Bestimmung von Tageszeiten. Wenn Zeitlichkeit sich hier manifestiert, dann als Wiedergabe

---

<sup>1697</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen über Monets *Nymphéas* Sagner-Düchting 2001. Da Ensor den französischen Impressionismus angesichts dessen positivistischer Ausrichtung und führender Position in der europäischen Kunstwelt der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits zu Beginn seiner künstlerischen Karriere ablehnt, ist nicht sicher, ob er die Entwicklung einzelner Impressionisten im 20. Jahrhundert verfolgt. Die *Nymphéas*, die großen Seerosenbilder, schenkt Monet dem Staat, und ab 1927 werden sie in der Orangerie in Paris ausgestellt. 1932 reist Ensor anlässlich der Vernissage der Ensor-Retrospektive im gegenüberliegenden Jeu de Paume nach Paris, sodass eine Kenntnis immerhin möglich ist.

<sup>1698</sup> Erst in den 1950er Jahren findet in den USA in den Reihen der Abstrakten Expressionisten eine Neubewertung der *Nymphéas* statt, wobei die Hierarchisierung vom impressionistischen hochgeschätzten Frühwerk und negativ eingeschätzten Spätwerk nicht vor den 1980er Jahren aufgehoben wird.

<sup>1699</sup> Sagner-Düchting 2001, S. 21.

<sup>1700</sup> Hofmann 1991, S. 207.

<sup>1701</sup> Abb. in Gage 2009, Nr. 169, S. 200.

<sup>1702</sup> Ebd., S. 201. Vgl. auch ebd., S. 204.

eines Augenblicks, der zugleich einen Einblick in etwas Ewiges – und das Ewige und Unendliche kann als un-zeitlich gelten – gibt. Diese Verbindung macht Kierkegaard:

„Der ‚Augenblick‘ ist ein bildlicher Ausdruck, und insofern ist er nicht so gut zu handhaben. Doch ist es ein schönes Wort, das wohl Beachtung verdient. Nichts ist so schnell wie der Blick eines Auges, und doch ist er angemessen für den Gehalt des Ewigen.“<sup>1703</sup>

Den Augenblick bei Kierkegaard bestimmt Hans Holländer als Schnittpunkt von Zeit und Ewigkeit.<sup>1704</sup> Ensor beschäftigt bei der Wiedergabe von Natur in der Zeit im Grunde ähnliche Probleme wie die Impressionisten, doch er ist unzufrieden mit deren Resultaten. In gewisser Hinsicht ist er auf der Suche nach Naturalismus, so etwas wie einem koloristischen Naturalismus, weiß aber um die Komplexität der menschlichen Wahrnehmung, die kaum von der Kunst wiedergegeben werden kann:

„Ach! Wenn meine Gemälde und Phantasien nur exakt die fast irrealen Farben des Meeres und die Unentschlossenheiten der großen Himmel hier wiedergeben könnten. Ich bemühe mich darum, aber es ist ein unlösbares Problem.“<sup>1705</sup>

Interessant ist in diesem Kontext eine Aussage, in der Ensor eine Analogie zwischen Malprozess und Bildwirkung impliziert. Möglicherweise hängt seine Zeitwahrnehmung während des Malens mit der Inszenierung von (Nicht-)Zeitlichkeit im Bild zusammen oder umgekehrt:

„Mein Bild *Nymphen* kommt gut voran. Es lässt mich jedes Zeitgefühl vergessen.“<sup>1706</sup>

Das Ausblenden der Struktur der Wahrnehmung sowie der traditionellen räumlichen und zeitlichen Narrative in den Bildkünsten ermöglicht dem Künstler, anstatt zeitlicher Strukturierung und Abfolge *Einheit* darzustellen. Diese Art von Einheit, die beispielsweise auch der Drogennutzer zu erleben in der Lage ist, findet sich in Ensors Spätwerk wieder, und Catoir macht gerade dies als Faktor für Abstraktion aus:

„Als großer Regisseur des Bildnerischen, des Szenischen hatte Ensor zumindest in seinen besten Werken immer das Ereignis als Ganzes im Blick. Ihm ordnete er jedes Detail unter. Das qualifiziert zahlreiche seiner Werke als abstrakt konzipierte Kompositionen.“<sup>1707</sup>

Die innerbildliche Iteration im Spätwerk wurde bereits in den Kapiteln *Wiederholung und Experiment* und *La Gamme d'Amour und Konzepte der Einheit* erläutert. Ensor selbst bringt zu Beginn der Rede zur Ernennung zum „Malerfürsten“ die zirkuläre Struktur des Lebens mit dem Licht in Verbindung:

„Danke! junge Kollegen, danke! Maler von reifem Geist, danke! alte Kameraden! Oh! Der schöne Reigen der Lebensalter, glücklicher Kreis des Lebens, der sich hin zum ewigen Licht wendet!“<sup>1708</sup>

Andere Künstler, bei denen Einheit und Licht zusammenhängen, sind beispielsweise Twombly und wiederum Monet in seinem Spätwerk. Sagner-Düchting kommt zu folgendem Schluss:

„Monet geht entsprechend nicht mehr von isolierten Einzeldingen aus, sondern von einem Zusammenhang der Dinge im Licht, d.h. nicht mehr die Nachahmung der Natur, sondern die Farbordnung wird zum Ausgangspunkt seiner Malerei. Er malt nicht das die Dinge Unterscheidende, sondern das sie Verbindende, stellt die Dinge als vom Licht hervorgebrachte und durch das Licht sichtbar gemachte dar. Die Auflösung der Form, die in den späten Arbeiten

---

<sup>1703</sup> Sören Kierkegaard: *Der Begriff der Angst* (1844), zit. nach: Holländer 1984a, S. 7.

<sup>1704</sup> Vgl. Holländer 1984b, S. 186.

<sup>1705</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 30.4.1925, in: *Lettres* 1999a, S. 355.

<sup>1706</sup> James Ensor, Brief an François Franck vom 18.4.1926, in: *Lettres* 1999a, S. 356. Es handelt sich um *Gestikulierende Nymphen* (XT 572).

<sup>1707</sup> Catoir 1983, S. 161.

<sup>1708</sup> James Ensor: *Discours de James Ensor proclamé prince des peintres, Le 10 Mars 1934* (1934), in: *Écrits* 1974, S. 184.

prägend ist, bedeutet eine Verschmelzung der Elemente, die in der Idee einer grundlegenden Einheit der Dinge wurzelt.“<sup>1709</sup>

Dasselbe kann über Ensors Nymphenbilder und einige andere Werke konstatiert werden. Details treten in den Hintergrund, und die Bildobjekte werden von einer vereinigenden Helligkeit zusammengehalten. Der „alte Werkbegriff“, der für ein Bild die Wiedergabe einer bestimmten Ordnung vorsieht, greift Boehm zufolge bei Monet nicht mehr.<sup>1710</sup> Monet ersetzt – und dies trifft auf die *Nymphéas* ebenso wie auf seine seriellen Werkreihen zu – die klassische Funktionsweise von Bildern „durch neue Ordnungsprinzipien, u.a. dasjenige der letztlich abstrakten Momentaneität, die eine Ausbildung des Bildes zum ‚Individuum‘ nicht mehr erlaubt.“<sup>1711</sup> Der Unterschied zwischen den Spätwerken Monets und Ensors ist, dass Ersterer keine Figuren mehr malt, sich auf Ausschnitte der Natur konzentriert und die Natur „in ihrer Wandelbarkeit, in ihrer Zeitlichkeit“<sup>1712</sup> darstellt, was in gewisser Weise an die frühen impressionistischen Werke anschließt. Ensor geht es zumeist nicht um die Natur, sondern eher noch, wie beispielsweise in einigen Seestücken, um die komplexen Farbgefüge, die die Natur dem Auge des Betrachters darbietet.

## 10.5 Abstraktion

Mehrere Ausstellungen in den vergangenen Jahren haben Monet als wichtigsten Wegbereiter für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhundert inszeniert, so 1998/99 in London und Boston, 2001 in München, 2002 in Riehen bei Basel und 2008 in Wien, wobei anderen Künstlern sicherlich ähnliche Verdienste zukommen.<sup>1713</sup> Ebenso wie Ingres anatomisch „auffällige“ Akte, wurden das Spätwerk Monets und die Badenden Cézannes von der zeitgenössischen Kunstkritik negativ rezipiert.<sup>1714</sup> Das, was der Kunsthistoriker heute unter „Abstraktion“ versteht, kennt der Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch nicht. Im Bereich der Philosophie dient der Begriff Richard Schiff zufolge damals „zur Bezeichnung bleicher, intellektueller Ausschweifungen, im Gegensatz zu empirischer, materieller Verankerung.“<sup>1715</sup> Schiff führt für die grundsätzlich figurative Kunst des späten 19. Jahrhunderts den Begriff der „materiellen Abstraktion“ ein, der Gemälde umfasst, in denen Bildobjekte vorhanden und erkennbar sind, jedoch zugunsten metamalerischer Intentionen in den Hintergrund treten.<sup>1716</sup> Ensors Kunst zählt zu dieser Kategorie: Sie weist schon ab den 1880er Jahren abstrahierende Tendenzen auf, die sich in den Nymphenbildern des Spätwerks bis zu einer komplexen Auseinandersetzung bildkonstituierender Faktoren wie Lichtbehandlung, Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit steigern. Die *Bedeutung*, die Ensor dem Licht in seinen Texten zuspricht, korreliert durchaus mit der *Behandlung* des Lichts in seiner Kunst. Natürlich hätte Ensor im Spätwerk die Möglichkeit gehabt, sich der

---

<sup>1709</sup> Sagner-Düchting 2001, S. 25.

<sup>1710</sup> Vgl. Boehm 2001, S. 159f.

<sup>1711</sup> Ebd.

<sup>1712</sup> Sagner-Düchting 2001, S. 25.

<sup>1713</sup> Vgl. auch Florian Steininger, in: Kat. Ausst. Wien 2008, S. 90. Für Clement Greenberg ist es Manet, der die Abstraktion im 19. Jahrhundert einleitet. Er meint in *Die Krise des Staffeleibildes*, „dass die radikalsten Schritte in der Malerei seit der Zeit Manets fast jedesmal von der Tendenz begleitet waren, die Bildfläche in separate Pinselstriche aufzulösen.“ (Greenberg 1948, S. 152.) Grundsätzlich führt Greenberg zufolge eher die betonte Flächigkeit der Impressionisten hin zum Abstrakten Expressionismus. (Vgl. Greenberg 1960, S. 268 und Florian Steininger, in: Kat. Ausst. Wien 2008, S. 89.)

<sup>1714</sup> Zu Cézanne vgl. auch Geelhaar 1989. Erst eine umfangreiche Retrospektive in Paris 1936 lenkt den Blick der Öffentlichkeit auf das Gesamtwerk, und die Badenden werden sehr spät von Museen angekauft. (Vgl. Geelhaar 1989, S. 278ff.)

<sup>1715</sup> Schiff 2008, S. 15.

<sup>1716</sup> Vgl. ebd., S. 14f. Als Beispiele führt er Cézanne und in dessen Nachfolge Matisse an.

Abstraktion zuzuwenden – er kennt den Kubismus, kennt Kandinsky. Dass er die Figuration nicht aufgibt, muss als bewusste Entscheidung gewertet werden. Durch die Negation der Kategorien Körper, Raum und Zeit mithilfe der Überbetonung des Lichts findet Ensor einen Weg, sein künstlerisches Ziel, Licht in die Malerei zu übertragen oder das Malen vom Licht leiten zu lassen, zu erfüllen, und zugleich in seiner eigenen Bildsprache an moderne Kunstrichtungen anzuknüpfen.

## 11. Konklusion

James Ensors 150. „Geburtstag“ ging am 13. April 2010 in deutschen Feuilletons und Museen ohne Feierlichkeiten vorüber. Lediglich sein Heimatland Belgien ehrte den Maler mit einem Ausstellungsreigen und die Heimatstadt Ostende feierte den großen Sohn der Stadt mit einer Torte von zweieinhalb Metern Durchmesser.<sup>1717</sup> An dieser Torte hätte Ensor sicher seine Freude gehabt, drückt sie doch Wertschätzung an seiner Person und seinem Werk aus. Doch zu Lebzeiten sieht die Realität anders aus: Selbst um seine Werke überhaupt in die Sammlung des neuen Ostender Kunstmuseums zu bekommen, muss Ensor in die Trickkiste greifen. Seine Ostender Kontakte beschränken sich weitestgehend auf Familienangehörige, Hausangestellte, und Personen, mit denen er beruflich zu tun hat.

„Die Zukunft gehört den Einzelgängern!“<sup>1718</sup> So endet ein Text Ensors, in dem er die Individualität des Maler(menschen) und deren Notwendigkeit für die Kunst hervorhebt. Es könnte sein retrospektiver Leitspruch sein. Ensor, der immer um die Anerkennung seiner künstlerischen Errungenschaften besorgt ist, weiß im Grunde ganz genau, welchen künstlerischen Weg er gehen will oder sollte – in Kapitel 4.7 wurde der Begriff der *Interpretatio ensoriana* vorgeschlagen. Seine Bildwelten sind privat und allgemeingültig, leise und laut, sanft und tosend. Paul Klee bemerkt lakonisch: „Sonderegger hat mich mit diesem Ensor bekannt gemacht. Es musste ja so etwas geben.“<sup>1719</sup> Mit skizzenartigem Duktus malt Ensor in Pastelltönen „Feerien“ auf durchscheinende Leinwände, die bei genauerem Hinsehen ein komplexes gut durchdachtes Gefüge aus Bezügen auf alte Meister, auf die Kunstgeschichte und die Moderne offenbaren, zwischen dem 18., dem 19. Jahrhundert, zwischen Low Art und Abstraktion oszillieren, Realitäts- und Gattungsgrenzen überschreiten, voller verstecktem Humor sind.

Auch wenn diese Arbeit sich auf biographische Fakten stützte, stand deren Rekonstruktion nicht im Vordergrund. Mit der Fokussierung auf tatsächlich überlieferte Ereignisse in Ensors Leben und der Kunstwelt als Hintergrundfolie konnte für die zukünftige Ensor-Forschung einiges gewonnen werden, beispielsweise wurde sein ambivalentes Verhältnis zur Kunstwelt thematisiert, sowie die Motivation, späte Werke nicht auszustellen – die wiederum als einer der wichtigsten Gründe für die anhaltenden Forschungsdefizite ausgemacht werden konnte. Ein Desiderat, das aus der Beschäftigung mit dieser Problematik hervorging, ist beispielsweise Ensors Verhältnis zu Sammlern, Mäzenen und Auftraggebern und die Frage, welche Werke als Auftragswerke entstanden sind, wobei das dringlichste Desiderat ein Verzeichnis seiner Zeichnungen wäre. Es konnten auch Feststellungen über seinen Charakter getroffen werden: Wenn Ensor hinter eine Sache steht, kämpft er dafür. Er ist treu und kümmert sich um andere – auf persönlicher und finanzieller Ebene –, er versorgt zahlreiche Verwandte, und seine Karriere steht keineswegs immer im Vordergrund. Nachruhm scheint ihm weniger wichtig zu sein als bisher angenommen; zumindest im Alter hat er diesbezüglich eine gleichgültige Haltung. Die Wahrnehmung der Außenwelt – oftmals überliefert durch Besucherberichte von ansonsten Fremden, die mit

---

<sup>1717</sup> Die wichtigsten belgischen Ausstellungen anlässlich seines 150. Geburtstags waren *Zu Besuch bei Ensor, Ostende* im Mu.ZEE in Ostende (13.2.-29.8.2010), in der der Künstler aus der Perspektive seiner zahlreichen berühmten Besucher betrachtet wurde, *Ensor demaskiert* im BOZAR – Palais des Beaux-Arts in Brüssel (7.10.2010-13.2.2011), die den Fokus auf bisher unbekannte Dokumente legte und schließlich *James Ensor – Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art* im Genter S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (30.10.2010-27.2.2011), in der Verbindungslinien zwischen Ensor und der Gegenwartskunst gezogen wurden. Die letzte Ensor-Ausstellung in Deutschland – *James Ensor – Schrecken ohne Ende* – fand vom 12. Oktober 2008 bis zum 8. Februar 2009 im Wuppertaler Van der Heydt-Museum statt.

<sup>1718</sup> James Ensor: *Les grands artistes peintres*, in: *Écrits* 1999, S. 131.

<sup>1719</sup> Paul Klee, in: *Tagebuch III*, München, Oktober-November 1907, Nr. 798, in: *Paul Klee: Tagebücher 1898-1918*, Stuttgart und Teufen 1988, S. 255.

Vorliebe Gerüchte bestätigt sahen – hat einen unberechtigten Einfluss auf die heutige Rezeption von Ensors Charakter, der in einem weiteren Schritt zudem auf seine Kunst übertragen wird. Dass Ensor exzentrische Merkmale aufweist, kann nicht bestritten werden. Dazu gehören beispielsweise die Weigerung, auf den weißen Tasten des Harmoniums zu spielen oder selbstinszenatorische Praxen wie der obligatorische tägliche Spaziergang auf dem Deich mit Invernessmantel, Stock, Hut und Möpsen, die auf Wiedererkennbarkeit durch Wiederholung zielten.

Die Einteilung in drei Schaffensphasen im grundlegenden und ausführlichen Kapitel *Übersicht zu Ensors künstlerischem Schaffen und dessen Erforschung* wurde auf einer (vorrangig stilistischen) Ebene bestärkt, auf einer anderen (primär intellektuell-ikonographischen) revidiert. Vieles, was spät in den Fokus rückt, ist motivisch früh angelegt. Das zeigt auch die 2014 erschienene Online-Publikation des Art Institute Chicago, die das Antonius-Thema in Ensors Kunst umfassend aufarbeitet und zeigen kann, dass im Gegensatz zu den tendenziell eher sozialkritischen und satirischen Gemälden des 19. Jahrhunderts die mehrteilige Antonius-Zeichnung von 1887 vor nackten Frauen nur so wimmelt.

Wichtig war auch die Aufarbeitung von Ensors subtilem und komplexem Umgang mit Vorbildern, seinen Strategien der künstlerischen Aneignung, die in den Kontext seiner allgemeinen Werkstrategien gestellt wurden. Vorbilder finden auf verschiedenen Wegen Eingang in seine Kunst, so beispielsweise in Ensors mündlichem und schriftlichem Lob ausgewählter respektive auserwählter Künstler und seinen kompositorischen oder stilistischen Anleihen an einzelne Werke, bei denen der Name des Künstlers ohne Belang ist – was die Kopien nach Alfred Stevens bezeugen, den Ensor (künstlerisch) verachtet. Er emanzipiert sich früh von Tradition und Zeitgenossen, doch sein Verhältnis zu beidem bleibt zwiespältig. Zum einen will Ensor seinen Platz in einer kunsthistorischen Tradition behaupten, einen Platz neben und nach den Großen einnehmen und Namen für ihn bewundernswerter Künstler nicht unerwähnt lassen, zum anderen will er seine Kunst neuartig und authentisch erscheinen lassen und daher die Vorbilder verschweigen. Das Beispiel Watteau, der hier unter anderem als wichtiges Vorbild für die Liebesgärten und den bühnenartigen Aufbau von Gemälden etabliert wurde, machte dies anschaulich. In Bezug auf biblische Stoffe konnte zum Beispiel an verschiedenen Stellen der Arbeit festgestellt werden, dass Ensor an diesen in ihrer symbolischen bedeutungsgeladenen Funktion interessiert ist. Ensor ist Atheist, was sich aus seinen Äußerungen herauslesen lässt. Auch in seiner Kunst spricht alles dafür. Die Untersuchung von Ensors Umgang mit Vorbildern aus dem Bereich der Malerei ergab, dass er zunächst die Konstruktion einer flämischen Traditionslinie anstrebt, um sich im zweiten Schritt als Teil dieser Traditionslinie und vielleicht als dessen Spitze und Wende- oder gar Höhepunkt zu inszenieren. Seine Kunst, und seine Methode, stehen jedenfalls zwischen Tradition und Gegenwart. Dies ist aber nur ein kleiner Bestandteil seiner Inszenierungsstrategien, der im Grunde auch stark mit seinen Sprachspielen zusammenhängt. Ensor kennt sich nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch den zeitgenössischen Trends und Tendenzen aus, was jedoch eher aus den Werken selbst denn seinen schriftlichen Äußerungen hervorgeht – hier sei nur an Arbeiten auf Papier erinnert, die die Formensprache beispielsweise von Japonismus und Jugendstil aufgreifen.

Wie zu erwarten war, wurde festgestellt, dass Ensors Gesamtwerk keiner Kunstrichtung und keinem -ismus des 19. oder 20. Jahrhunderts zuzuordnen ist, wobei einzelne Werke und Werkgruppen realistische, impressionistische oder symbolistische Eigenschaften in stilistischer oder motivischer Hinsicht aufweisen. Die Analyse war dennoch nicht vergebens, da hier erstmals eine Zusammenfassung der Einordnung Ensors von Seiten der Forschung vorgenommen wurde. Seine Kunst wurde bisher außerdem noch nicht mit den jeweiligen Zielen und Besonderheiten



der Kunstrichtungen, denen er zugeordnet wurde, verglichen und davon abgegrenzt. Aus strategischen Gründen wäre es möglicherweise klüger gewesen, sich einer bestimmten Gruppe oder einem -ismus „anzuschließen“, doch so etwas kommt für Ensor nicht in Frage. Retrospektiv haben Einordnungen generell eine stärkere Wirkmacht, sodass dem Künstler des 19. Jahrhunderts noch nicht bewusst war, dass ein individueller Weg, der sich außerhalb zeitgenössischer Tendenzen bewegt, auch Nachteile mit sich bringen kann.

Des Weiteren wurden in diesem Kapitel Ensors weitere Betätigungsfelder der Literatur und der Musik thematisiert. Seine schriftstellerischen Bemühungen wurden bisher nicht eigens mit literaturwissenschaftlichen Methoden untersucht, hätten aber durchaus eine kritische Aufarbeitung, Übersetzungen und Aufnahme in Anthologien verdient. Nicht nur als Maler, sondern auch als Autor und Redner kann Ensor als Vorläufer zentraler Avantgarde-Bewegungen gelten. Sprache und Inhalt sind für Ensor gleichermaßen von Bedeutung und er schafft es, beides zu vereinen. Dies gilt analog für seine Bildkunst, in der Stil und Thema zusammenhängen. Den Beginn seiner semi-professionellen musikalischen Karriere, die zwar zufällig entsteht, für die er sich aber umso vehementer einsetzt, läutet trotz häufiger Improvisationen für Besucher Ende des 19. Jahrhunderts erst die Schenkung des Harmoniums 1906 ein. Es konnte festgehalten werden, dass seine verschiedenen künstlerischen Ausdrucksweisen als verschiedene Komponenten seines Gesamtwerks angesehen werden müssen. Eingesetzt hat sich Ensor auch in politischer Hinsicht, und zwar im 20. Jahrhundert auf lokaler Ebene.

Im Kap. *Liebesgärten und Nymphenbilder* wurde dieser rein zahlenmäßig hervorstechende Motivkomplex erstmals für weitere Forschungen erschlossen. Hierfür war auch die Einordnung in kunst- und kulturhistorische Kontexte erforderlich. Es wurde ein Bogen gespannt zwischen antiken und mittelalterlichen Szenarien, zwischen Arkadien, Paradies und Planetenkinderbild, zwischen Rubens' barockem *Liebesgarten*, Watteaus Kunst, und den Reflexionen utopischer Wunschbilder des 19. Jahrhunderts. Dies inkludierte einen Überblick über die Watteau- und Rokokorezeption zu Ensors Zeit, deren verschiedene Phasen, sowie die Commedia dell'Arte-Rezeption des 19. Jahrhunderts. Dass Ensor mit seinen Liebesgärten ein wichtiger Teil hiervon ist, wurde von der kunsthistorischen Forschung bisher noch nicht bemerkt. Außerdem wurden Ensors Liebesgärten erstmals in die Tradition der Totentänze eingeordnet. Vergleiche mit der Rokoko- und Watteau-Rezeption Monets, Cézannes und Monticellis konnten vor allem in Verbindung mit der Untersuchung der *Liebesgarten*-Radierung von 1888 im Kap. *Liebe und Distanz* zeigen, dass sich Ensor auf einer intellektuelleren Ebene mit dem Vorbild auseinandersetzt, und die galanten Feste „aktualisiert“. Als Kontext der Nymphenbilder stellte sich die Bildtradition von Badenden und Akten heraus. In der *Liebesgarten- und Badenden*-Ikonographie ist im Laufe der Jahrhunderte ein Umgang mit Themen wie Freizeit, Liebe, Sexualität, Konventionen, Utopie, Zeitlichkeit, Natur und Natürlichkeit zu beobachten. Die Vermutung, dass es sich vor allem bei Ensors Liebesgärten nicht um eskapistische Visionen handelt, sondern im Gegenteil um die reflektierte künstlerisch-ästhetische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und Kunst der eigenen Zeit, konnte im weiteren Verlauf der Arbeit bestätigt werden.

*Wiederholung und Experiment*, das erste der sieben Hauptkapitel über Ensors Bildstrategien, behandelte die Bedeutung der Wiederholung in seinem Œuvre, die sich als dessen grundlegendes Strukturmerkmal herausstellte und daher zu Recht an vorderster Stelle stand. Im Entstehungsverlauf dieser Arbeit war ein Interesse am Phänomen der Wiederholung zu beobachten, sei es im Rahmen von Tagungen, Ausstellungen oder Publikationen, sodass dieses

grundlegende Kapitel durchaus der Tendenz zu einer mindestens neutralisierenden Rehabilitierung des Begriffs entspricht.<sup>1720</sup>

Wiederholungen von Kompositionen – als Versionen und Variationen – und gattungsübergreifende Repetitionen einzelner Bildmotive wurden „experimentellen“ Arbeiten gegenübergestellt. Zunächst musste eine Terminologie gefunden werden, die den Umgang mit dem Spätwerk erleichtert, wenn nicht erst ermöglicht hat. Als Motivation für die Wiederholungen früherer Werke konnten finanzielle Interessen weitgehend ausgeschlossen werden. Stattdessen wurden werkimmanente Gründe vorgeschlagen, und letztlich die Iteration als werkstrukturierend und zugleich werkgenerierend bestimmt. Louise Bourgeois’ Diktum „Man muss sich ständig wiederholen, sonst begreifen die Leute nicht, wovon man redet“ mag auf Ensor also nicht recht passen. Es hat sich herausgestellt, dass Ensor in seinen Versionen und Variationen Fragen nach der Bedeutung und den Möglichkeiten der Malerei aufwirft. Durch willige Hinwendung zum Zufall ist die Kunst für ihn ein Spielfeld, wie die willkürlich kopierten Künstler, allen voran aber seine experimentellen Arbeiten wie die Pseudo-Monotypien gezeigt haben. An den Wiederholungen früherer Werke deutete sich auch der enge Zusammenhang zwischen den Schaffensphasen an. Trotz der Zufälligkeiten, die Ensor zum Teil des Kunstwerks macht, und gerade wegen dieser Experimente, weist das Spätwerk eine inhärente Logik auf, eine zirkuläre Struktur, die an den späten Selbstportraits verdeutlicht wurde, die nicht als Zeugnisse künstlerischer Selbstvergewisserung misszuverstehen sind. Sie zeugen auch von dem hohen Maß an Selbstironie, das dem Spätwerk inhärent ist. Auch die Stilleben sind lange keine *natures mortes* mehr – ganz im Gegenteil, durch die Handlungsmomente der Bildfiguren und -objekte „belebt“ Ensor die Werke, und die Gattung des Stillebens. Trotz Komplexität, Stildiversität und scheinbarer Widersprüchlichkeiten weist Ensors Œuvre durch seine bildimmanente Logik eine große Einheitlichkeit auf.

Im Kap. *Liebe und Distanz* konnte gezeigt werden, dass in den späten Liebesgärten ein Missverhältnis zwischen Bildthema und Bildaussage besteht, sodass die gängige biographistische These von einem Paradies, das Ensor sich eingerichtet habe, als widerlegt gelten kann. Gerade durch den Bezug zur traditionellen Ikonographie im Garten bezieht Ensor Stellung zum Konzept der Liebe. Der Garten lässt auch Assoziationen zum öffentlichen Park des 19. Jahrhunderts zu, den er als ultimativen Ausdruck von Freizeit und Bürgertum hiermit parodiert. Graphische Karikaturen wie das *Strandbad* und gemalte Liebesgärten liegen also doch nicht so weit auseinander, wie bislang angenommen wurde. In der kritischen Hinterfragung der Liebe als Konstrukt steht Ensor durchaus in einer Tradition, zumindest einer literarischen. Anfang des 20. Jahrhunderts ist es vor allem Marinetti, der mit seinem *Contro l'amore*-Konzept hervorsteht, das die Liebe als unnatürlich respektive nicht existent entlarvt. An solche Vorstellungen knüpft Ensor an, was sich auch daran zeigt, dass die Liebesgarten-Bildfiguren ein hohes Maß an Entfremdung und damit innerpiktoraler Distanz aufweisen. In motivisch-expliziter und intellektuell-impliziter Auseinandersetzung mit Werken von Rubens, Watteau und Beham zum Thema „Liebe“ liefert Ensor in seiner *Liebesgarten*-Radierung von 1888 in subtiler Weise seine skeptische Sicht der Dinge, die durchaus nicht ungewöhnlich ist. Er nähert sich über Vorbilder und Bildthema Liebesgarten einer eigenen piktoralen Konzeption zum Thema Liebe an, die sich von derjenigen der Vorbilder deutlich unterscheidet und in ihrem pessimistischen Grundtenor am ehesten noch Beham verwandt ist. Einmal mehr zeigte sich hier aber, wie sehr Ensor mit diesen Vorstellungen und Traditionen spielte. In einigen Windmühlen-Werken inszeniert und begründet Ensor die

---

<sup>1720</sup> Vgl. auch Carolin Ott: (Tagungsbericht zu:) *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900* (Hannover, Schloss Herrenhausen, 26.-28.6.2014), in: H-ArtHist, 19.2.2015, bes. Anm. 1.

Liebe als und mit der *Narrheit*. Er vereint dort eine kunsthistorisch-ikonographische und flämisch-lokale Motivtradition, die er freilich – in einer eigenen Bildsprache – auf die Spitze treibt: Liebe wird erst durch Narrheit ausgelöst. Die Brüche in den Liebesgärten, die auch die Abgrenzung von mittlerer Schaffensphase und Spätwerk aufweichen, bestehen beispielsweise in der Hinzufügung grotesker Gestalten und Köpfe, Maskenfiguren und Monster in ein ansonsten harmonisches Ambiente, die Kombination von Liebe und Narrheit, kitschigen Elementen wie Nippes-Figuren als Teil der Bildnarrative und dem Bündnis von High und Low Art. Als grundlegendes strukturelles Merkmal des Spätwerks konnte mithilfe von literatur- und kunstwissenschaftlichen Kriterien die Ironie bestimmt werden; Ensors gesamtes Spätwerk muss unter diesem Aspekt betrachtet werden.

Das Kap. *Ensors Marionettentheater* ermöglichte vier Dinge: Erstens konnte die eigeninszenierte Rolle Ensors als Regisseur seiner eigenen Kunst in seiner Kunst genauer bestimmt werden, zweitens wurden bühnenartige Kompositionsweisen in verschiedenen Bildgattungen untersucht und diese dadurch einander angenähert, drittens wurde eine neue Interpretationsmöglichkeit der Maskenfiguren als Puppen oder Marionetten vorgeschlagen, die den Bedeutungshorizont beider erweiterte, und viertens wurde die Werkgruppe der Tänzerinnen auf ihre Nähe zur Bühne hin befragt. Ensor wurde als „Regisseur“ und „Bühnenbildner“ vorgestellt, aber auch als „Kostümbildner“, der aus typischen Atelierrequisiten seine Masken- und Skelettfiguren zusammenstellte. Der Motivkomplex menschlicher Stellvertreterfiguren von Hampelmännern bis Automaten schärfte den Blick für Problematiken wie Determination und Willensfreiheit und näherte zunächst diskrepant erscheinende Bildfiguren wie Maskenfiguren und Tänzerinnen und Puppen einander an. Diese Annäherung erreicht Ensor nicht zuletzt durch die Überschreitung von Realitätsgrenzen und damit zusammenhängend von High und Low Art. Überspitzt gesagt: Die Porzellanfigurine wird zur Liebesgartenfigur, die Spieluhrentänzerin zur Ballerina, der Pin-Up zur Nymphe, Maske, Kostüme und Lumpen zur Maskenfigur oder Marionette. Bühnenformationen und -anleihen wurden in so unterschiedlichen Bildtypen wie Maskenbildern, Stilleben, Karnevalsbildern, Liebesgärten und Tänzerinnenbildern gefunden. Das Motiv der Maske tritt im Spätwerk wortwörtlich in den Hintergrund, die Maskenfiguren und Monster sind nicht mehr die Protagonisten, sondern rahmende und handelnde Nebenfiguren. Die Tänzerinnenbilder sind voll von (ironischen) Brüchen – durch Monster, Travestien, Desorientierung, Deplatzierung und räumliche Dissonanzen, die die Verlogenheit und Künstlichkeit des menschlichen Theaters symbolisieren; Symbolfigur ist die Ballerina. Ballerinas und Skelette stehen sich daher in ihrem subversiven Potential in nichts nach. Am Beispiel der beiden Gänseblümchenbilder, die den Tänzerinnenbildern in der Nachfolge der Liebesgärten zugehörig sind, konnte erneut gezeigt werden, wie Ensor kulturelle Phänomene und Beobachtungen („Ballettratten“), also Realität, und bildende Kunst (andere Darstellungen additiv gereihter Ballerinas) mit individueller Ikonographie (Gänseblümchenkleider) verknüpft.

Im siebten Kapitel der Arbeit wurde Ensors Ballett-Pantomime *La Gamme d'Amour (Flirt des Marionettes)* erstmals auf Inhalt und Komponenten sowie deren Zusammengehörigkeit hin befragt und interpretiert, und in sein Œuvre eingeordnet. Analysiert wurden Wechselspiele zwischen Bild und Text, und zwischen Populärkultur, Theater, Kunst und Commedia dell'Arte. *La Gamme d'Amour* offenbarte, das ambitionierte Gesamtkunstwerk eines geistreichen, malerisch denkenden Laien zu sein. Ensors Gesamtwerk ist trotz Iteration als strukturierendem Merkmal und Ansätzen zu Ganzheitlichkeit nicht holistisch, da seine Einzelwerke, einzelnen Reden etc. stets unabhängig vom Gesamtwerk oder übergreifenden Werk existieren und einen eigenen Sinn haben. Ensor baut in *La Gamme d'Amour* musikalische Improvisationen zu einzelnen Stücken aus, die zusammengefügt und um eine Bühnenhandlung ergänzt werden – ein zunächst simpel

erscheinendes Spiel aus Hindernissen und Erfolgen einer jungen Liebe wie in der Commedia dell'Arte, dessen Libretto sich bei näherer Betrachtung als kohärent sowohl mit „unheimlich“-spielerisch animistischen Effekten der eigenen Werke und Realitätsüberschreitungen als auch dem animistischen Gedankengut der symbolistischen Literatur – hier an Maeterlincks *Blauem Vogel* gezeigt – herausstellte. Interferenzen zwischen Ensors Musik und Malerei werden auch nach diesen Ausführungen über sein Verhältnis zur Musikwelt und seinen Instrumenten, über seine musikalischen Ambitionen und Werke, die Musikalität seiner Bilder und die Bildhaftigkeit seiner Ballett-Pantomime stets spekulativ bleiben, doch ist zu vermuten, dass die vertiefte Beschäftigung mit Musik einen Anteil an den Veränderungen in Kolorit, Duktus und Komposition im Spätwerk hat. Die Narrativität vieler Bilder im Spätwerk wird zugunsten einer potenzierten Klanghaftigkeit und Musikalität drastisch reduziert, wenn auch nicht deswegen. Eine Analogie zwischen Musik und Malerei bemüht auch Hans Thoma in seinem *Herbste des Lebens* von 1909:

„Wenn die Malerei einmal aus diesem reinen Schauen ihren Ursprung nimmt, dann wird sie eine Kunsteinheit sein, wie sie die Musik ist; wie diese ein Ertönen der Seele für das Ohr ist, so wird die Malerei ein Schauen der Seele sein[,] dem Auge geoffenbart. Man wird dann keine Sklavendienste der Darstellung mehr von ihr verlangen, man wird sie nicht mehr nach ihrer Naturwahrscheinlichkeit beurteilen, wie das jetzt noch so allgemein geschieht. Wie die Musik ist sie dann fähig, ihr eigenes Gesetz sich zu schaffen, nicht mehr Naturnachahmerin, sondern aus Seelenvorgängen Schöpferin für die Schönheit, die das Auge erschaffen kann.“<sup>1721</sup>

Orientiert sich Malerei an Musik und musikalischen Strukturprinzipien, werden ihre mimetischen Bemühungen sekundär. Eine Abwendung von Naturnachahmung ist nicht gleichbedeutend, aber hängt doch eng mit *Abstraktion* zusammen, und es ist kein Zufall, dass Ensors ‚musikalisch‘ anmutende Kompositionen zu seinen abstrakteren gehören.

Im Kap. *Frau und Erotik* war es zunächst notwendig, Ensors Frauenbilder – im doppelten Wortsinn – zu untersuchen, da der Vorwurf der Misogynie wie ein Damoklesschwert über seiner Kunst hängt. Die konzise exemplarische Analyse der Einstellung zur weiblichen Arbeit und zur Gewalt von und an Frauen bewies, dass Ensor vom klassisch-dualistischen misogynen Frauenbild des 19. Jahrhunderts weit entfernt, und sich wohl dessen Ursprung in der patriarchalisch organisierten Gesellschaft bewusst ist. Sein Verhältnis zu Frauen war durchaus entspannt, was eine ergebnisoffene unvoreingenommene Betrachtung der Erotik in seinen verschiedenen Schaffensphasen ermöglichte. Die im 19. Jahrhundert tief verankerte angebliche Differenz zwischen Mann und Frau versucht er, zwar nicht als primäres Ziel seiner Kunst, sondern eher nebenbei und dadurch umso selbstverständlicher, zu unterminieren. Bei Ensor ist mehr – dies auch im Vorgriff auf die Schlussbemerkungen zum nachfolgenden Kapitel – die Apotheose der Frau als eine Aversion ihr gegenüber zu beobachten. Er zeigt nie dezidiert, sondern eher unterschwellig Ungerechtigkeit und Ungleichbehandlung auf, was mit seiner persönlichen Einstellung, die anhand der Schriften analysiert wurde, kongruiert. Solche Werke des 19. Jahrhunderts, die Männer und eine oder mehrere Frauen darstellen und sich thematisch um Lüsternheit oder Wollust drehen, inszenieren ein grundsätzlich negatives Bild der menschlichen Sexualität. Auch wenn festgestellt wurde, dass Ensor Rops' Auffassung von Sexualität nicht teilt, stehen *Wollust – Der Mann* und *Wollust – Die Frau* dem Landsmann in puncto Provokation in nichts nach. Doch geht es ihm darum, Provokation? Dagegen spricht schon, dass Ensor diese Werke in seinem Atelier versteckt. Dass er sie dennoch geschaffen hat, und dasselbe gilt für seine

---

<sup>1721</sup> Thoma 1909, S. 166. In diesem Essay – *Frankreich, England und Deutschland* – äußert sich Thoma positiv zur Frage, ob es in Deutschland internationale Ausstellungen geben solle. Kunst sieht Thoma als potentiell in hohem Maße völkervereinigend an (Vgl. ebd., S. 165).

neunteilige Serie obszöner Inhalte, ergibt trotzdem Sinn. Dass er sie aus persönlichen Gründen dem Kunstpublikum, und wahrscheinlich seinen Freunden und Vertrauten, vorenthält, schwächt die Bildaussage nicht ab. Die neun Zeichnungen demonstrieren eine natürliche Triebhaftigkeit, die Menschen und Tieren gleichermaßen zu Eigen ist, wobei „Menschen“ hier auf mythologische Wesen und Götter ausgeweitet werden. Die begriffliche Unterscheidung vor allem zwischen Pornographie und Obszönität ergab, dass Ensors Arbeiten trotz und wegen ihrer Wörtlichkeit nicht als Pornographie, sondern als obszöne Arbeiten, die den gesellschaftlichen Umgang mit Sexualität und Erotik reflektieren, betrachtet werden müssen. Sein mahrender Text *Le Nu dans l'art* spiegelt sich in gewisser Weise in diesen Arbeiten wider. Die Bildaussagen der *Liebesgarten*-Radierung von 1888 und der neun erotischen Zeichnungen, die jeweils unter anderen Gesichtspunkten – Ironie beziehungsweise Erotik, beides aber als Bildstrategien – analysiert wurden, widersprechen sich nicht. Erotik ist in den Liebesgärten selten, doch zeigen sich beide „Werkgruppen“ als Kritik an Konventionen, Verhaltensweisen, also an der zeitgenössischen Gesellschaft, und *Liebesgarten* sowie Zeichnungen sind in dieser Hinsicht höchst amüsan gemeint. Alle im Kap. *Frau und Erotik* besprochenen Arbeiten zeugen jedenfalls von einem metareflexiven Standpunkt und einer solchen Sichtweise Ensors auf seine Zeit. Seine Sicht der Sexualität, die sich in diesen Bildstrategien äußert, hat sowohl ein *fundamentum in re*, ist konkreten Beobachtungen geschuldet, als auch eine Verankerung in der Kunstgeschichte. Ob in der primären Bedeutung „Milieustudie“, „Gewaltphantasie“, „obszöne Mythologie“, all diese Arbeiten sind Evokationen des widersinnigen und grotesken Umgangs mit Sexualität im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Im Kap. *Akt und Malerei* konnte gezeigt werden, dass und wie Ensor Farbe reflektiert, Malerei personalisiert, Gemälde als Freunde, Mitbewohner und Tröster entdeckt. Dieser biographisch-extrinsischen Funktion von Malerei steht die künstlerisch-intrinsische gegenüber. Der weibliche Akt als Akt – wobei vollständige Nacktheit bei Ensor keine Voraussetzung für die Bedeutung „Akt“ ist – ist ein Konzept, nämlich Malerei selbst zu zeigen. Ensor ist kein moderner Pygmalion (kein zweiter Claude Lantier), der sich die Frau einfach selbst erschafft. Seine Frauenakte sind in gewisser Weise Gedankenkonstrukte, reflektieren einen geistig-schöpferischen als auch den künstlerischen Prozess. Ensor vertritt durchaus ein künstlerisches Konzept, aber eben nicht im Medium der Schrift – auch wenn Zitate an verschiedenen Stellen das Konzept untermauern konnten – sondern, adäquater, in seiner Kunst. Die Malerei als malerisches Konzept ist sicher nicht neu, aber ein in Bezug auf Ensor unbetretener, und zudem ein stets intellektuell ansprechender Pfad. Sein Konzept ist aber nicht rein intellektuell, sondern im Gegenteil sehr lebendig, weil individuell und affektorientiert. In einem weiteren Schritt wurde daher nachgewiesen, dass Ensors Schriften Ansätze aufzeigen, Kunst als Ersatzreligion etablieren zu wollen. Er hat sehr starke Ansichten zu Naturwissenschaften, Subjektivität und Emotionen. Ensor ist ein Kämpfer für Menschen, Tiere und Dinge, die ihm am Herzen liegen, und seine Malerei und Schriften zeigen, dass er das Gefühl höher wertschätzt – als *way of life* und als Erkenntnismethode gleichermaßen – als die Vernunft. Das Kapitel konnte zudem neuartige hermeneutische Zugänge zu Ensors Werk aufzeigen, indem hier beispielsweise Rauschwirkungen, drogeninduzierte Synästhesie und Rauschbeschreibungen als Quellen ins Spiel gebracht wurden. Das letzte Kapitel der Arbeit, *Abstrakte Tendenzen*, konnte zunächst zeigen, dass Ensors Werke schon ab den 1880er Jahren abstrahierende Eigenschaften wie eine gesteigerte Helligkeit, eine durchgehende Ornamentierung oder eine Negierung der Perspektive aufweisen. Im Spätwerk wird er wesentlich abstrakter, verliert sich aber nie in Nonfiguration. Er gibt den Bezug zur Realität nie auf, im Gegenteil reflektiert er in abstrakteren Kompositionen und qua phantastische Motive gerade hierüber. Als ‚mimetisch‘ konnten seine Kompositionen ohnehin nie guten

Gewissens bezeichnet werden. Für Ensors Werke gilt, was Max Hollein in einer Ausstellung über das Spätwerk Philip Gustons feststellt, der sich nach seinem abstrakt-expressionistischen Schaffen ab den 1970ern Jahren wieder der Figuration und Narration – nebenbei bemerkt mit einem recht hohen Rosa-Anteil auf der Palette – zuwandte:

„Jedoch erst nach seinem Tod 1980 erfuhr dieses Werk die angemessene Würdigung für das Vorwegnehmen dessen, was nun auf breiter Ebene neu und anders wieder möglich war: mit Kunst etwas zu ‚sagen‘, Geschichten zu erzählen, Bedeutung aufzubauen, Alltagskultur einfließen zu lassen, High and Low miteinander zu verbinden.“<sup>1722</sup>

Die Nymphenbilder des 20. Jahrhunderts können aufgrund bildbestimmender Helligkeit – qua Weiß und der Leinwand –, Negation von Narrativität, Räumlichkeit und Zeitlichkeit und der vage stilisierten Idealität der Nymphen als figürlich-abstrakte Kompositionen gelten, oder aber mit Shiffs Begriff der „materiellen Abstraktion“ beschrieben werden, der im Wesentlichen meint, dass Abstraktion trotz Figuration existiert. An Vergleichen mit den Akten Ingres' und Cézannes wurde das Verständnis von Ensors Nymphen präzisiert, da die Werke der drei Künstler mit ihren nackten Körpern, diesem uralten kunsthistorischen Motiv, ganz ähnliche Intentionen verfolgen. Alle drei kehren sich bewusst von naturalistischen Gestaltungsweisen ab, um den Körpern eine symbolische und bildkonstituierende Funktion zu ermöglichen, und somit die Bildaussage zu überhöhen. Erst so wird eine metamalerische Analyse denkbar. Bestandteil der Nymphenbilder ist die Reflexion bildkonstituierender Faktoren wie Lichtbehandlung, Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Durch die Negation der letzten drei Kategorien mittels Überbetonung der ersten findet Ensor einen Weg, sein selbsterklärtes künstlerisches Ziel, Licht in die Malerei zu übertragen oder das Malen vom Licht leiten zu lassen, zu erfüllen, und zugleich mit seiner eigenen Bildsprache an moderne Kunstrichtungen, deren Methoden und Resultate er nicht unbedingt befürwortet, anzuknüpfen. Abstraktion bedeutet bei Ensor immer auch Einheit: Die genannten Faktoren bewirken eine Vereinheitlichung des Bildganzen. Dieses Konzept der Bild-Einheit hängt wiederum eng mit der tendenziell zirkulären Struktur des Œuvres zusammen und verbindet das Einzel- mit dem Gesamtwerk.

Abschließend kann über die beiden wichtigen Werkgruppen Liebesgärten und Nymphenbilder festgestellt werden, dass diesen durch die narrationsinhärenten Spannungen der Utopie-Charakter versagt bleibt. Das subversive Potential dieser Werke wurde bislang übersehen. Die Nymphen sind in einem prä-paradiesischen Zustand, die Edelleute, Galane und Commedia dell'Arte-Charaktere der Liebesgärten führen kein harmonisches Miteinander – frei von christologischen Konnotationen sind beide Werkgruppen. *Hortus conclusus* ist der Liebesgarten nur, indem er als *Bildthema* die Folie für Stilexperimente bietet. Die Liebesgärten zeigen entfremdete Figuren, die Nymphenbilder das Einssein im Bild durch Licht und die Abwendung von Zeit- und Räumlichkeit. Ensors Nymphen, die aufgrund ihrer Verbindung zum Wasser, ihrer Vielzahl, und seiner eigenen Verwendung des Begriffs so bezeichnet werden können, sind keine einfachen Badenden, wie sie das 19. Jahrhundert so zahlreich hervorgebracht hat, sondern Symbolfiguren. Die ambivalente Natur der Nymphe griff Ensor in gewisser Weise auf: seine kleinen Nackten sind rein und undschuldig, und gerade nicht lüstern-sinnlich, reflektieren aber in ihrer ostentativen Nacktheit doch über Figuren wie die *Femme fatale*. Charakteristisch für Ensors Liebesgarten-Ikonographie ist die Vermischung von Figurentypen, die nicht erst das große Vorbild Watteau in seinen galanten Festen etablierte, sondern bereits Jan Breughel d.Ä., Tizian beziehungsweise Giorgione, und Rubens. Zeitgleich reflektiert er heiter-unbedenkliche Szenen wie diejenigen Waldmüllers, oder die Picknick-Szenen des frühen Monet. Ensor erfindet ganz

---

<sup>1722</sup> Hollein 2013, S. 9ff.

allgemein weniger phantastische Gegenwelten, als dass er die vorhandenen „Welten“ des 19. und 20. Jahrhunderts in seinem Kunstuniversum synthetisiert, kommentiert. Diese Welten umfassen Kunst und Alltag, Literatur und Diskurse, umfassen alles von Parfumentiketten, Masken und Meer, über Politik, Watteau, bis zur Komödie und den Innamorati der Commedia dell'Arte. Ensors dauerironisches Spätwerk ist voller Differenzen und betonter Brüche. Es nicht verbissen, im Gegenteil: Ensor *kann* Humor. Auf der einen Seite inszeniert er sich als großer Solitär, als Großmeister, gleichzeitig ist seine Kunst durchzogen von Selbstironie.

Zahlreiche Fragen wurden in dieser Arbeit aufgeworfen, und neue Forschungsfelder im Bereich der Ensor-Forschung etabliert. Ebenso wenig wie diese Arbeit selbst lassen sich deren Implikationen auf das Spätwerk beschränken – alle vor 1900 entstandenen Werke können im Hinblick auf die das Spätwerk betreffenden Ergebnisse dieser Arbeit mit anderen Augen betrachtet respektive die Interpretationen dieser Werke müssen einer kritischen Revision unterzogen werden. Es besteht insgesamt erheblicher Nachholbedarf bei Ensor, aber auch allgemein sind im Bereich der Kunst des späten 19. Jahrhunderts noch allerlei Defizite zu beobachten. Es ist nicht nur die Rokokorezeption des 19. Jahrhunderts, die um ein Ensor-Kapitel ergänzt werden muss. Beispielsweise wird der Bereich der Populärkultur bisher bei den meisten Künstlern des 19. Jahrhunderts zu wenig berücksichtigt, so auch bei Ensor. Künstler bewegen sich nie in einem engen künstlerisch-kunsthistorischen Kosmos, sondern sind auch aktiv am alltäglichen Geschehen beteiligt. Für die Ensor-Forschung wäre beispielsweise eine historisch-kritische Auseinandersetzung mit der Ensor-Rezeption zu Lebzeiten vonnöten, die nebenbei auch eine Bewertung von Belgiens Kunstszenen im 19. und 20. Jahrhundert liefern könnte. Natürlich sind auch weitere Studien zum Spätwerk, auch im Hinblick auf alle früheren Werke, erforderlich. Man kann Ensors Kunst nur unter Berücksichtigung des Gesamtwerks beikommen. Dass Ensor zeitgenössische Stile und Richtungen weitestgehend missachtet, macht ihn gerade zu einem „Zeitgenossen“ nach Giorgio Agamben, und damit einem scharfen Beobachter der Welt:

„Zeitgenossenschaft ist also ein spezielles Verhältnis zur Gegenwart: Man gehört ihr an, hält jedoch gleichzeitig Abstand zu ihr; genauer gesagt ist sie *jenes Verhältnis zur Zeit, in dem man ihr durch eine Phasenverschiebung, durch einen Anachronismus angehört*. Diejenigen, die restlos in ihrer Epoche aufgehen, die in jedem Punkt völlig mit ihr übereinstimmen, sind nicht zeitgenössisch, weil sie sie gerade deshalb nicht sehen, nicht beobachten können.“<sup>1723</sup>

Zu Beginn der Arbeit wurde Ensors künstlerische Freiheit – durch finanzielle Absicherung, eine gesicherte Position in der Kunstwelt, einen verlässlichen Kreis aus Freunden und Mäzenaten sowie Haus und Atelier – im 20. Jahrhundert und besonders nach dem Ersten Weltkrieg als Grundlage für die Betrachtung seiner Werke etabliert. Die Freiheit nutzt er auch für erneute Gesellschaftskritik (die nach der Bemerkung Agambens wiederum nur einem „Zeitgenossen“ möglich wäre). Ensors Kunst ist – das wurde beispielsweise an den Bühnenfiguren und den menschlichen Verfehlungen und Narrheiten in den Liebesgärten deutlich – auch sozialkritisch, freilich auf eine harmlosere Art als in den Maskenbildern der 1890er Jahre. Ensor erkennt sehr genau, auch von der Küstenstadt Ostende aus, was um ihn herum passiert – und gegen manches geht er sogar aktiv vor –, beispielsweise wozu die „modernistischen“ Veränderungen des Städtebaus führen würden, was ihn zu einem sehr *hellsichtigen* Künstler macht:

„Zeitgenosse darf sich nur derjenige nennen, der sich nicht vom Glanz seines Jahrhunderts blenden lässt, dem es gelingt, seine Schattenseiten, seine tiefste Dunkelheit wahrzunehmen.“<sup>1724</sup>

---

<sup>1723</sup> Agamben 2010, S. 23.

<sup>1724</sup> Ebd., S. 27.





## 12. Anhang

### 12.1 Abbildungsteil

(Bei den eigenhändig von Ensor betitelten Werken und solchen, von denen ein Originaltitel durch Ensor überliefert wurde, wird dieser in französischer Originalsprache in Klammern ergänzt.)



**Abb. 1**

James Ensor: *Die Auserwählte*  
(ursprünglich: *Im Land der Farben*), 1882  
Öl auf Leinwand, 207 x 150 cm  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor  
Schone Kunsten



**Abb. 2**

James Ensor: *Die Auserwählte*, 1908  
Öl auf Leinwand, 142 x 108 cm  
Privatbesitz



**Abb. 3**

James Ensor: *Mädchen mit Puppe*, 1884  
Öl auf Leinwand, 149 x 91 cm  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum



**Abb. 4**

James Ensor: *Die Wilderer*, 1882  
Öl auf Leinwand, 110 x 163 cm  
Privatbesitz



**Abb. 5**

James Ensor: *Die Wilderer*, 1910  
Öl auf Leinwand, 85 x 100 cm  
Privatbesitz



**Abb. 6**

James Ensor: *Die Wilderer*, 1910 (Detail  
von Abb. 5)



**Abb. 7**

Jean-Antoine Watteau: *Die  
Musikstunde*, ca. 1717-18  
Öl auf Holz, 16,1 x 19,9 cm  
London, Wallace Collection



**Abb. 8**

James Ensor: *Die  
Musikstunde (nach Watteau)*  
(*Peinture décorative d'après une  
composition de Watteau*), ca.  
1925 (?)  
Öl auf Leinwand auf  
Papier, 130,5 x 105,5 cm  
Tel Aviv Museum of Art



**Abb. 9**

Nach Jean-Antoine  
Watteau: „Un concert de  
famille“ (*Die Musikstunde*),  
1834  
Radierung  
Le Magasin pittoresque



**Abb. 10**

James Ensor: *Die  
Musikstunde (nach Watteau)*,  
1877  
Bleistift auf Papier  
Antwerpen, Koninklijk  
Museum voor Schone  
Kunsten



**Abb. 11**  
Jean-Antoine Watteau: *Einschiffung nach Kytbera*, 1717  
Öl auf Leinwand, 129 x 194 cm  
Paris, Musée du Louvre



**Abb. 12**  
James Ensor: *Liebesgarten*, 1888  
Öl auf Leinwand, 99 x 112 cm  
Toyota City (Aichi), Toyota Municipal Museum of Art



**Abb. 13**  
Jean-Antoine Watteau: *Die Abenteurerin*, 1710/1716  
Öl auf Kupfer, 18,8 x 25,5 cm  
Insel Arran (Schottland), Brodick Castle



**Abb. 14**  
Adolphe Monticelli: *Maskenball im Park*, um 1879/80  
Öl auf Holz, 49 x 61 cm  
Marseille, Sammlung Fondation Regards de Provence



**Abb. 15**  
James Ensor: *Liebesgarten*, 1891  
Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm  
Fondation Socindec, Schweiz



**Abb. 16**  
James Ensor: *Liebesgarten*, 1888 (Zustand 3/3)  
Radierung in Schwarz, mit Aquarell und Deckweiß  
gehört auf braunem Kupferdruckkarton, 11,1 x 7,2 cm  
Museum voor Schone Kunsten Gent



**Abb. 17**  
Sebald Beham: *Zwei Liebespaare und ein Narr*, 1531-50  
Kupferstich  
London, British Museum



**Abb. 18**  
James Ensor: *Kleine Gesellschaft im Park (Petite assemblée dans un parc)*, ca. 1914 (1910?)  
Öl auf Holz, 14 x 18 cm  
Privatbesitz



**Abb. 19**  
James Ensor: *Der Liebesgarten*, 1926  
Öl auf Leinwand, 38 x 47 cm  
Münster, Galerie Hachmeister



**Abb. 20**  
James Ensor: *Der Liebesgarten (Le Jardin d'amour)*, 1934  
Öl auf Leinwand, 39 x 46 cm  
Privatbesitz



**Abb. 21**  
James Ensor: *Skelett, zierliche Albernheiten zeichnend*, 1889  
Farbstift, Aquarell und Blattgold auf Papier, 21,5 x 29,6 cm  
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



**Abb. 22**  
James Ensor: *Die Begegnung*, 1913  
Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm  
Privatbesitz



**Abb. 23**  
James Ensor: *Orangen, Rose und Chinoiserien*, ca. 1928  
Öl auf Leinwand, 41 x 52 cm  
Privatbesitz



**Abb. 24**  
James Ensor: *Liebesgarten*, 1914  
Aquarell und Gouache, 30 x 45 cm  
Privatbesitz



**Abb. 25**  
James Ensor: *Der sentimentale Spaziergang (Kurvig und gewellte Linien) (La Promenade sentimentale (Lignes courbes et ondulées))*, 1915  
Öl auf unpräparierter Leinwand, 100 x 116 cm  
Privatbesitz



**Abb. 26**  
James Ensor: *Karneval*, 1931  
Öl auf Leinwand, 49 x 60 cm  
Privatbesitz



**Abb. 27**  
James Ensor: *Blühende Figuren (Figures fleuries)*, Dezember 1936  
Öl auf Holz, 60 x 50 cm  
Privatbesitz



**Abb. 28**  
James Ensor: *Karneval am Strand (Masken am Strand)*, 1887  
Öl auf Leinwand, 54,5 x 69,5 cm  
Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



**Abb. 29**  
James Ensor: *Karneval in Ostende (Carnaval à Ostende)*, 28.9.1933  
Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm  
Privatbesitz



**Abb. 30**  
James Ensor: *Ballettkönigin (Reine de ballet)*, 1930  
Öl auf Holz, 31 x 39 cm  
Knokke, Galerie Adrian David



**Abb. 31**  
James Ensor: *Ballett*, 1893  
Farbstift auf Papier, 23 x 29 cm  
Patrick Florizoone, James Ensor Archief  
Gent



**Abb. 32**  
James Ensor: *Ballett*, 1921  
Lithographie, 21,5 x 27,5 cm  
Ostende, Mu.ZEE



**Abb. 33**  
James Ensor: *Kleines Theater*, 1911  
Öl auf Leinwand, 82 x 100 cm  
Privatbesitz



**Abb. 34**  
James Ensor: *Die rosa Tänzerinnen*, 1918  
Öl auf Leinwand, 41 x 51 cm  
Verbleib unbekannt



**Abb. 35**  
James Ensor: *Die kleinen Schuhe (auch Tänzerinnen mit Pantoffeln)*, 1936  
Öl auf Holz, 24 x 33 cm  
Privatbesitz



**Abb. 36**  
James Ensor: *Badende (Kurrige und gewellte Linien) (Baigneuses (Lignes courbes et ondulées))*, 1911  
Öl auf Leinwand, 34 x 75 cm  
Privatbesitz



**Abb. 37**  
James Ensor: *Badende (Kurrige und gewellte Linien) (Baigneuses (Lignes courbes et ondulées))*, 1916  
Öl auf unpräparierter Leinwand, 88 x 100 cm  
Amsterdam, Peter Pappot Kunsthandel



**Abb. 38**  
James Ensor: *Gestikulierende Nymphen*, 1926  
Öl auf Leinwand, 105 x 110 cm  
Privatbesitz



**Abb. 39**  
James Ensor: *Blühende Nymphen* (*Nymphes fleuries*), Oktober 1938  
Öl auf Holz, 28,5 x 24 cm  
Privatbesitz



**Abb. 40**  
James Ensor: *Dämon* (*Démon* [unleserlich]...ant), 1933  
Öl auf Leinwand, 65,5 x 81 cm  
Jerusalem, Israel Museum



**Abb. 41**  
Georges de Feure: *Damned Women*, evtl. Illustration für *Die Blumen des Bösen* von Baudelaire, 1896-98  
Lithographie und Gouache, 48 x 38 cm  
Privatbesitz



**Abb. 42**  
James Ensor: *Fließende Gewässer und Badende* (*Eaux fluides et baigneuses*), Juni 1939  
Öl auf Holz, 26 x 36 cm  
Privatbesitz



**Abb. 43**  
James Ensor: o.T.  
Pseudo-Monotypie  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



**Abb. 44**  
James Ensor: o.T. (Detail von Abb. 43)



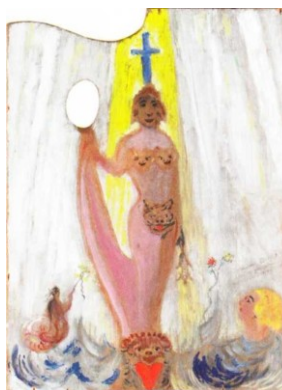
**Abb. 45**  
James Ensor: o.T. (Detail von Abb. 43)



**Abb. 46**  
James Ensor: *Die tröstliche Jungfrau* (*La Vierge consolatrice*), 1892  
Öl, Goldfarbe, Bleistift und Buntstift auf Leinwand, 48 x 38 cm  
Privatbesitz



**Abb. 47**  
James Ensor: *Ensor und seine Muse*, 1937  
Farbstift und Gouache auf Papier, 32,5 x 25 cm  
Ostende, Mu.ZEE



**Abb. 48**  
James Ensor: *Eine Palette voll mit Farben* (*Une palette chargée des couleurs*), August 1939  
Öl auf Holzpalette, 35,5 x 27 cm  
Privatbesitz



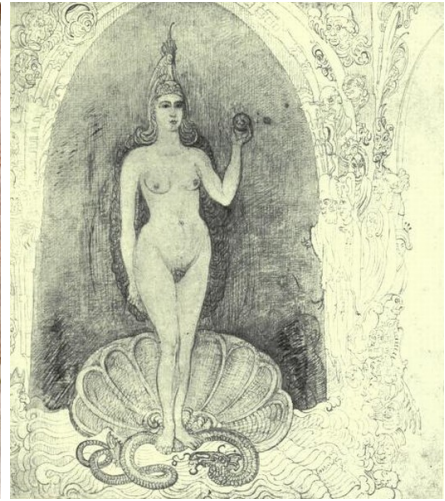
**Abb. 49**  
James Ensor: *Malpalette* (Vorderseite des Gemäldes *Eine Palette voll mit Farben*, Abb. 48)



**Abb. 50**  
James Ensor: *Meine Huris*, 1928 (1927?)  
Öl auf Leinwand, 96 x 70 cm  
Brüssel, Sammlung Belfius Bank



**Abb. 51**  
James Ensor: *Der Triumph der Venus (Le Triomphe de Vénus)*, Februar 1940  
Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm  
Privatbesitz



**Abb. 52**  
James Ensor: *Venus auf der Muschel*, 1889  
Diverse Stifte auf Holz, 23 x 21,5 cm  
Privatbesitz



**Abb. 53**  
James Ensor: *Attribute der Schönen Künste (Attribute des Ateliers)*, 1889  
Öl auf Leinwand, 83 x 113 cm  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek



**Abb. 54**  
James Ensor: *Muscheln und Meerespflanzen (Coquillages et plantes marines)*, Januar 1932  
Öl auf Leinwand, 50,5 x 61 cm  
Privatbesitz



**Abb. 55**  
James Ensor: *Muscheln, dralle Formen (Coquilles, formes rebondies)*, Juni 1938  
Öl auf Leinwand, 50 x 61 cm  
Privatbesitz



**Abb. 56**  
James Ensor: *Muscheln, Hinterteile und Schalentiere*, 1937  
Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm  
Florenz, Frittelli Arte Contemporanea



**Abb. 57**  
James Ensor: *Welt unserer Himmel, unserer Gewässer und unserer Ostender Knochen (Monde de nos ciels, de nos eaux et de nos os d'Ostende)*, August 1939  
Öl auf Leinwand, 53 x 37 cm  
Verbleib unbekannt



**Abb. 58**  
James Ensor: *Immaterielle Zärtlichkeiten*, März 1939  
Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm  
Privatbesitz



**Abb. 59**

James Ensor: *Strahlen der Palette* (*Rayons de palette*), 28.3.1937  
 Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm  
 Privatbesitz



**Abb. 60**

James Ensor: *Spuckende Tuben, streichelnde Pinsel* (*Crachats de tubes, caresses de pinceaux*), April 1937  
 Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm  
 Privatbesitz



**Abb. 61**

James Ensor: *Jungfrau und Frau von Welt* (*Vierge et mondaine*), ca. 1933  
 Öl auf Leinwand, 66 x 85 cm  
 Bilbao Fine Arts Museum



**Abb. 62**

James Ensor: *Dekor für das Ballett La Gamme d'Amour, 1. Akt: Das Geschäft von Grognelet*, 1912  
 Öl auf Leinwand, 92 x 116 cm  
 Privatbesitz



**Abb. 63**

James Ensor: *Dekor für das Ballett La Gamme d'Amour, 2. Akt: Der öffentliche Platz*, 1912  
 Öl auf Leinwand, 172,5 x 210 cm  
 Privatbesitz



**Abb. 64**

James Ensor: *Narr* (Kopie nach Jacques Callot)  
 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



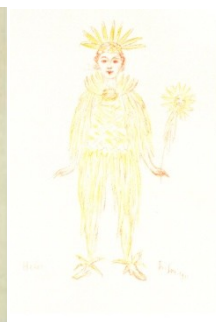
**Abb. 65**

James Ensor: *Le Ptituion au long nez*, 1929  
 Farblithografie, 32,5 x 25 cm  
 Galerie Seghers, Ostende



**Abb. 66**

James Ensor: *Corylopsis*, 1929  
 Farblithografie, 32,5 x 25 cm  
 Galerie Seghers, Ostende



**Abb. 67**

James Ensor: *Hélio*, 1929  
 Farblithografie, 32,5 x 25 cm  
 Galerie Seghers, Ostende



**Abb. 68**

James Ensor: *Die Bettlerin (La Mendiante)*, 1929  
 Farblithografie, 32,5 x 25 cm  
 Galerie Seghers, Ostende



**Abb. 69**  
James Ensor: *Mein Portrait mit Masken (Mon portrait aux masques)*, Juni 1936  
Öl auf Holz, 29,5 x 26,5 cm  
Privatbesitz



**Abb. 70**  
James Ensor: *Ich, meine Farbe und meine Attribute (Moi, ma couleur et mes attributs)*, Dezember 1939  
Öl auf Holz, 36 x 27 cm  
Privatbesitz



**Abb. 71**  
James Ensor: *Die Erschaffung des Lichts*, 1887  
Bleistift, Farbstift und diverse Farben auf Papier,  
16,2 x 22 cm  
Privatbesitz



**Abb. 72**  
James Ensor: *Der Krieg der Schnecken*, 1911  
Farbstifte und Gouache auf bedrucktem Papier  
(Pseudo-Monotypie), 42,2 x 47,4 cm



**Abb. 73**  
James Ensor: *Küchenschrank und Figuren*, 1886-88  
Schwarzer Stift auf Papier, 22 x 21 cm  
Ostende, Mu.ZEE



**Abb. 74**  
James Ensor: *Haus und Marionetten*, ca. 1880-85  
Bleistift und Kohle auf Papier, 22,5 x 16,5 cm



**Abb. 75**  
James Ensor: *Masken öffnen den Tod nach (auch Masken begegnen dem Tod)*, 1888  
Öl auf Leinwand, 81,3 x 100,3 cm  
New York, Museum of Modern Art



**Abb. 76**  
Jean-Antoine Watteau: *Pierrot (vormals Gilles)*, ca. 1717-19  
Öl auf Leinwand, 185 x 150 cm  
Paris, Louvre



**Abb. 77**  
Jean-Antoine Watteau: *Italienische Komödianten*, 1719/20  
Öl auf Leinwand, 63,8 x 76,2 cm  
Washington, National Gallery of Art



**Abb. 78**  
Jacques Callot: *Csgangarato und Cocodrillo* (aus der Serie *Balli di Sfessania*), 1622  
Radierung, 7,2 x 9,4 cm  
Christie's Paris, Verkauf vom 30. Januar 2008



**Abb. 79**  
James Ensor: *Fridolin und Graganpança von Yperdamme*, 1895  
Radierung auf Japanpapier Imperial, mit Aquarell und Farbstift gehöht, 9,7 x 13,6 cm  
Sammlung Mira Jacob





**Abb. 80**  
 Peter Paul Rubens: *Der Liebesgarten*, um 1633  
 Öl auf Leinwand, 198 x 283 cm  
 Madrid, Museo del Prado



**Abb. 81**  
 James Ensor: *Erbrochenes von irisierenden Fischen*, 1912  
 Wasserfarbe, Gouache und Farbstift auf Papier, 29 x 45,4 cm



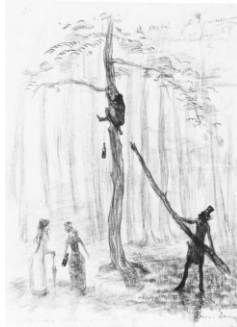
**Abb. 82**  
 James Ensor: *Liebesgarten (Jardin d'amour)*, ca. 1925  
 Öl auf Holz, 36,8 x 46 cm  
 Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza



**Abb. 83**  
 James Ensor: *Der Wald bei Groenendal*, 1888 (Zustand 1/2)  
 Kaltnadelradierung, 11,3 x 7,4 cm



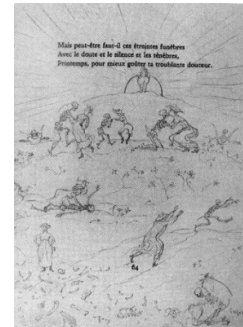
**Abb. 84**  
 James Ensor: *Der Wald bei Groenendal*, 1888 (Zustand 2/2)  
 Kaltnadelradierung, 11,3 x 7,4 cm



**Abb. 85**  
 James Ensor: Zeichnung aus einem Skizzenbuch (*Carnet Rousseau*), 1883-96  
 Tinte, Bleistift, Conté-Stift und schwarze Kreide auf Papier, 28,7 x 41,1 cm  
 Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



**Abb. 86**  
 James Ensor: Illustration für Claude Bernières' Buch *Le Visage des Heures*, 1932, S. 61.



**Abb. 87**  
 James Ensor: Illustration für Claude Bernières' Buch *Le Visage des Heures*, 1932, S. 64.



**Abb. 88**  
 James Ensor: *Zärtlichkeiten für Priapus (Gestreichelter Priapus)*, ca. 1930  
 Öl auf Leinwand, 51 x 35 cm  
 Privatbesitz



**Abb. 89**  
 James Ensor: *Tanz der Faune (Danse faunesque)*, 20.3.1937  
 Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm  
 Privatbesitz



**Abb. 90**  
 James Ensor: *Nymphe umarmt Herme*, ca. 1920  
 Farbstift auf Papier  
 Brüssel, Collection Bibliothèque Royale Albert Ier



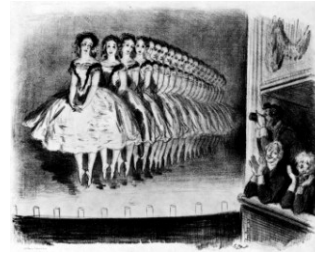
**Abb. 91**  
 James Ensor: Illustration für Emma Lambottes Buch *Paniska*, 1933



**Abb. 92**  
James Ensor: *Die Ballerinas (Der Tanz)*, 1896  
Öl auf Leinwand, 30 x 39,5 cm  
Privatbesitz



**Abb. 93**  
James Ensor: *Ballerinas, in Blumen verwandelt*, April 1940  
Öl auf Leinwand, 24 x 31,5 cm  
Privatbesitz



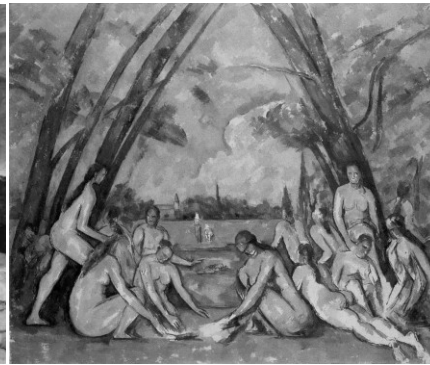
**Abb. 94**  
Gustave Doré: *Die Ratten der Oper*, 1854  
Lithographie, 23 x 29,2 cm



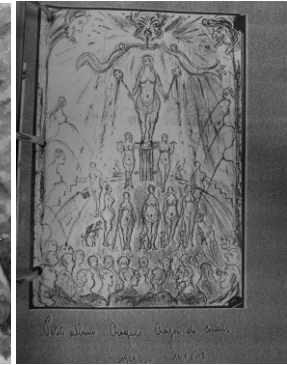
**Abb. 95**  
Jules Chéret: *Der Tanz*, 1891  
Lithographie



**Abb. 96**  
William Blake: *Der Wirbelwind der Liebenden*, um 1824  
Tusche und Wasserfarben auf Papier, 37,4 x 53 cm  
City of Birmingham Museums and Art Gallery



**Abb. 97**  
Paul Cézanne: *Die großen Badenden*, 1898-1905  
Öl auf Leinwand, 208 x 249 cm  
Philadelphia Museum of Art



**Abb. 98**  
James Ensor: Skizze aus einem Skizzenbuch  
Bleistift auf Papier, 12,5 x 18 cm  
Verbleib unbekannt



**Abb. 99**  
James Ensor: Zeichnung eines Frauenakts, wahrscheinlich Augusta Boogaerts, undatiert  
Bleistift auf liniertem Papier, 15 x 9,5 cm  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.nr. 2712/62



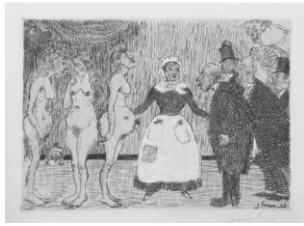
**Abb. 100**  
Rik Wouters: Skizze (James Ensor, Willem Paerels und Auguste Oleffe in einem Antwerpener Bordell nach der Vernissage von Kunst van Heden), 1913  
Zeichnung  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



**Abb. 101**  
James Ensor: *Der Gefangene wird gehütet*, 1888  
Kaltnadelradierung, 13 x 8,4 cm  
Privatbesitz



**Abb. 102**  
James Ensor: *Hexe (Jeanne d'Arc wird als Hexe bingerichtet)*, 1892  
Buntstift, Gouache und Ölfarbe auf Papier, 22 x 17 cm  
Privatbesitz



**Abb. 103**  
James Ensor: *Die alten Lüstlinge* (auch: *Die alten Schweine, Die alten Säue* oder *Die alten Schlingel*), 1895  
Radierung mit Wasserfarbe und weißer Gouache gehöht, 9,5 x 13,5 cm



**Abb. 104**  
James Ensor: *Kleine persische Quälerei*, 1896  
Verschiedenfarbige Kreide auf Papier, 21 x 24,2 cm  
Brüssel, Galerie Patrick Derom und Piccadilly Gallery



**Abb. 105**  
James Ensor: *Das Strandbad in Ostende*, 1890  
Bleistift, Farbstift und Öl auf Holz, 37,5 x 45,5 cm  
Niederlande, Fondation Challenges



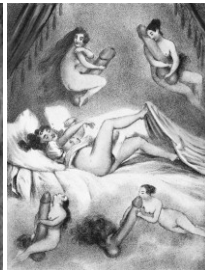
**Abb. 106**  
James Ensor: *Unten Pest, überall Pest*, 1888  
Farbige Kreide auf Papier, 22 x 30 cm  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



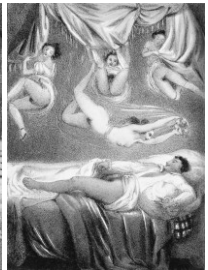
**Abb. 107**  
James Ensor: *Wollust*, 1888  
Radierung mit Aquarell und Farbstift gehöht auf beigefarbenem Simili-Japanpapier, 9,1 x 13 cm  
New York, Sammlung Herman Shickman



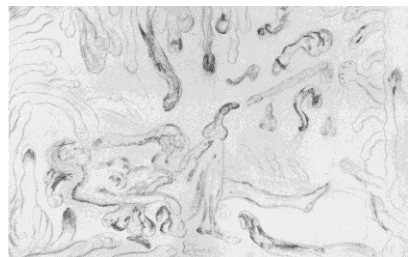
**Abb. 108**  
James Ensor: *Die Wollust*, 1902  
Farbstift auf Papier, 17 x 22,6 cm  
Privatbesitz



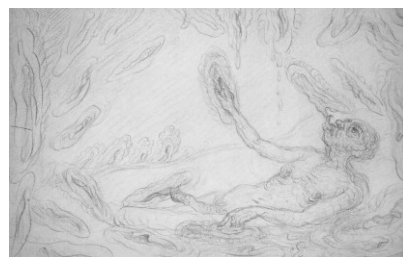
**Abb. 109**  
Anonym: *Der Traum der Jungfrau* (aus einer Reihe von Radierungen für das Musée des Familles), 1840



**Abb. 110**  
Anonym: *Der feuchte Traum* (aus einer Reihe von Radierungen für das Musée des Familles), 1840



**Abb. 111**  
James Ensor: *Wollust – Die Frau*, 1910-20 (?)  
Aquarell und Kreide auf Papier, 29 x 45,5 cm  
Privatbesitz



**Abb. 112**  
James Ensor: *Wollust – Der Mann*, 1910-20 (?)  
Aquarell und Kreide auf Papier, 29 x 45,5 cm  
Privatbesitz



**Abb. 113**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



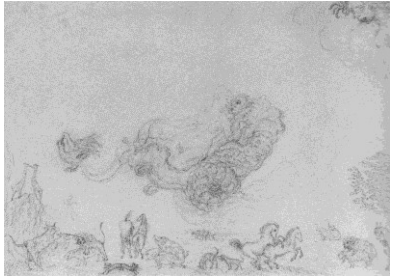
**Abb. 114**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



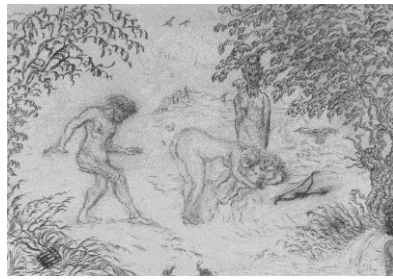
**Abb. 115**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



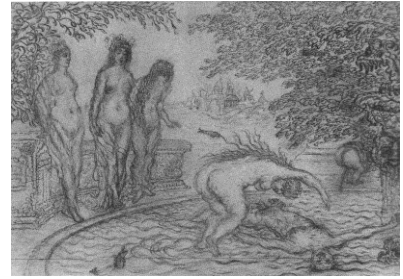
**Abb. 116**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



**Abb. 117**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



**Abb. 118**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



**Abb. 119**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



**Abb. 120**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



**Abb. 121**  
James Ensor: o.T., erstes Jahrzehnt 20. Jahrhundert  
Buntstift auf Papier, 20 x 28 cm  
Privatbesitz



**Abb. 122**  
James Ensor: *Eine Berühmtheit, Jef Vogelpik und Paul Rubens machen molligen Damen schöne Augen* (*Une figure célèbre, Jef Vogelpik et Paul Rubens reluquant féminités grassouillettes*), Oktober 1937  
Öl auf Holz, 33 x 24 cm  
Privatbesitz



**Abb. 123**  
Jean-Antoine Watteau: *Vertumnus und Pomona*  
Öl auf Leinwand, 40 x 30 cm  
Privatbesitz



**Abb. 124**  
James Ensor: *Jungfrau mit maskierten Stiftern*, 1904  
Öl auf Holz, 41 x 35 cm  
Privatbesitz



**Abb. 125**  
Jean Lecomte du Nouÿ: *Der Traum des Eunuchen*, 1874  
Öl auf Holz, 39,3 x 65,4 cm  
The Cleveland Museum of Art



**Abb. 126**  
Thomas Rowlandson: *Der Harem*, 1812  
Lithografie



**Abb. 127**  
James Ensor am 22.6.1937  
Fotografie von Maurice Antony,  
Ostende



**Abb. 128**  
James Ensor: *Die Himmelsrichtungen: Norden (Les points cardinaux / Nord)*, um 1932  
Farbstift auf Papier, 40 x 28,5 cm  
Privatbesitz



**Abb. 129**  
James Ensor: *J. Ensor, Baron unserer Muscheln (J. Ensor, Baron de nos coquilles)*, 1940  
Farbstift auf Papier, 37,5 x 24,5 cm  
Privatbesitz



**Abb. 130**  
James Ensor: *Rundheiten*, 1936/37  
Öl auf Leinwand, 51 x 61 cm  
Privatbesitz



**Abb. 131**  
James Ensor: *Medikamente in Aktion*, Mai 1937  
Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm  
Verbleib unbekannt



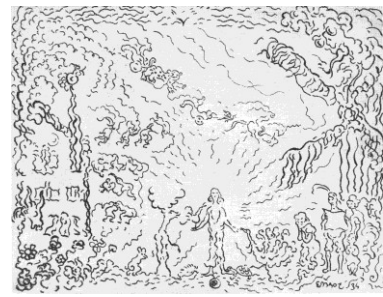
**Abb. 132**  
James Ensor: *Knüttrige Fächer, angeschlagene Vasen (Éventails fripés, vases ébréchés)*, Oktober 1939  
Öl auf Holz, 27 x 36 cm  
Verbleib unbekannt



**Abb. 133**  
James Ensor: *Die Verzweiflung des Pierrot*  
(ursprünglich: *Eifersüchtiger Pierrot*), 1892  
Öl auf Leinwand, 144,5 x 194,5 cm  
Privatbesitz



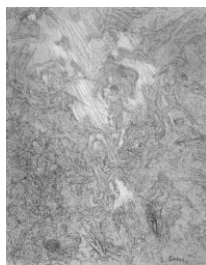
**Abb. 134**  
James Ensor: *Die Windmühle von Sans-Souci*  
(*Die Windmühle der Narrheit*) (*Le Moulin de Sans-Souci*  
(*Le Moulin de la folie*)), 1931  
Öl auf Holz, 37,5 x 46 cm  
Privatbesitz



**Abb. 135**  
James Ensor: *Der Teufel bei der Mühle*,  
1934  
Weichgrundätzung, 14,8 x 19,2 cm



**Abb. 136**  
James Ensor: *Teufel bekämpfen Engel und Erzengel*, 1888  
Radierung mit Wasserfarben gehöht, 26 x 30,7 cm



**Abb. 137**  
James Ensor: *Der Sturz der rebellischen Engel*, 1907  
Farbstifte und Gouache auf bedrucktem  
Seidenpapier (Pseudo-Monotypie), 21,5 x 17,5 cm



**Abb. 138**  
James Ensor: *Ineinandergreifende inkohärente Monster (A)*  
(*Monstres entrelacés, décousus, entrelardés (A)*), Mai 1938  
Öl auf Holz, 13 x 32,5 cm  
Privatbesitz

## 12.2 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1**  
Tricot 2009, Nr. 224, S. 278.
- Abb. 2**  
Tricot 2009, Nr. 430, S. 337.
- Abb. 3**  
Tricot 2009, Nr. 269, S. 291.
- Abb. 4**  
Tricot 2009, Nr. 229, S. 280.
- Abb. 5**  
Tricot 2009, Nr. 446, S. 341.
- Abb. 6**  
Fotografie d. Verf.
- Abb. 7**  
URL:  
<http://www.cgfaonlineartmuseum.com/watteau/watteau25.jpg>,  
letzter Zugriff: 15.8.2014.
- Abb. 8**  
Tricot 2009, Nr. 534, S. 361.
- Abb. 9**  
*Le Magasin pittoresque*, 1834, S. 389.
- Abb. 10**  
Fotografie d. Verf.
- Abb. 11**  
Lawrence Gowing: *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 1988, S. 508.
- Abb. 12**  
Tricot 2009, Nr. 290, S. 297.
- Abb. 13**  
URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-artemis-15b3075e39581b1a18541cb33c4f29e0147347d4>, letzter Zugriff: 15.8.2014.
- Abb. 14**  
Kat. Ausst. Les Baux-de-Provence 2000, Nr. 24.
- Abb. 15**  
Tricot 2009, Nr. 328, S. 309.
- Abb. 16**  
Tricot 2010, Kat.nr. 56a, S. 118.
- Abb. 17**  
Kat. Ausst. Nürnberg 2011, Nr. 51, S. 219.
- Abb. 18**  
Tricot 2009, Nr. 470, S. 348.
- Abb. 19**  
Tricot 2009, Nr. 568, S. 368.
- Abb. 20**  
Tricot 2009, Nr. 647, S. 384.
- Abb. 21**  
Kat. Ausst. Zürich 1983a, Nr. 236, S. 175.
- Abb. 22**  
Legrand 1993, Nr. 66, S. 195.
- Abb. 23**  
Tricot 2009, Nr. 590, S. 372.
- Abb. 24**  
Legrand 1993, Nr. 62, S. 191.
- Abb. 25**  
Legrand 1993, Nr. 63, S. 192.
- Abb. 26**  
Tricot 2009, Nr. 617, S. 378.
- Abb. 27**  
Tricot 2009, Nr. 712, S. 396.
- Abb. 28**  
Tricot 2009, Nr. 284, S. 295.
- Abb. 29**  
Tricot 2009, Nr. 625, S. 380.
- Abb. 30**  
Tricot 2009, Nr. 600, S. 375.
- Abb. 31**  
Kat. Ausst. Wuppertal 2008, S. 282.
- Abb. 32**  
Kat. Ausst. Ostende 2010, Nr. 55, S. 83.
- Abb. 33**  
Tricot 2009, Nr. 458, S. 345.
- Abb. 34**  
Tricot 2009, Nr. 501, S. 354.
- Abb. 35**  
Tricot 2009, Nr. 708, S. 395.
- Abb. 36**  
Legrand 1993, Nr. 41, S. 175.
- Abb. 37**  
Tricot 2009, Nr. 484, S. 351.
- Abb. 38**  
Legrand 1993, Nr. 42, S. 176.
- Abb. 39**  
Tricot 2009, Nr. 787, S. 410.
- Abb. 40**  
Tricot 2009, Nr. 628, S. 381.
- Abb. 41**  
Rapetti 2005, Nr. 84, S. 143.
- Abb. 42**  
Tricot 2009, Nr. 817, S. 415.
- Abb. 43**  
Fotografie d. Verf.
- Abb. 44**  
Fotografie d. Verf.
- Abb. 45**  
Fotografie d. Verf.
- Abb. 46**  
Tricot 2009, Nr. 354, S. 317.
- Abb. 47**  
Hostyn 1999, Nr. 83, S. 117.
- Abb. 48**  
Tricot 2009, Nr. 820, S. 416.

- Abb. 50**  
Tricot 2009, Nr. 586, S. 372.
- Abb. 51**  
Tricot 2009, Nr. 837, S. 419.
- Abb. 52**  
Verhaeren 1908, S. 64.
- Abb. 53**  
Tricot 2009, Nr. 300, S. 300.
- Abb. 54**  
Tricot 2009, Nr. 619, S. 379.
- Abb. 55**  
Tricot 2009, Nr. 777, S. 408.
- Abb. 56**  
Tricot 2009, Nr. 756, S. 405.
- Abb. 57**  
Tricot 2009, Nr. 821, S. 416.
- Abb. 58**  
Philippe Seghers, Ostende.
- Abb. 59**  
Tricot 2009, Nr. 724, S. 399.
- Abb. 60**  
Tricot 2009, Nr. 728, S. 399.
- Abb. 61**  
Tricot 2009, Nr. 629, S. 381.
- Abb. 62**  
Tricot 2009, Nr. 462, S. 346.
- Abb. 63**  
Tricot 2009, Nr. 463, S. 346.
- Abb. 64**  
Schoonbaert/Cardyn-Oomen  
1981, S. 110.
- Abb. 65**  
Kat. Ausst. Frankfurt 2005, Nr.  
8, S. 244.
- Abb. 66**  
Kat. Ausst. Frankfurt 2005, Nr.  
9, S. 244.
- Abb. 67**  
Kat. Ausst. Frankfurt 2005, Nr.  
10, S. 245.
- Abb. 68**  
Kat. Ausst. Frankfurt 2005, Nr.  
5, S. 243.
- Abb. 69**  
Tricot 2009, Nr. 691, S. 392.
- Abb. 70**  
Tricot 2009, Nr. 832, S. 418.
- Abb. 71**  
Kat. Ausst. Gent 1987, Nr. 74,  
S. 170.
- Abb. 72**  
Kat. Ausst. Brüssel 1990, Nr.  
100, S. 223.
- Abb. 73**  
Kat. Ausst. Gent 1987, Nr. 25,  
S. 60.
- Abb. 74**  
Kat. Ausst. Zürich 1983b, Nr. 5,  
S. 183.
- Abb. 75**  
Tricot 2009, Nr. 289, S. 297.
- Abb. 76**  
Helmut Börsch-Supan: *Antoine  
Watteau 1684-1721. Meister der  
französischen Kunst*, Köln 2000,  
Nr. 53, S. 63.
- Abb. 77**  
Roland-Michel 1984, Taf. 13, S.  
67.
- Abb. 78**  
Christie's Paris, Verkauf vom 30.  
Januar 2008 (Verkaufskatalog).
- Abb. 79**  
Kat. Ausst. Straßburg 1995, Nr.  
109, S. 145.
- Abb. 80**  
Otto von Simson: *Peter Paul  
Rubens (1577-1640). Humanist,  
Maler und Diplomat*, Mainz 1996,  
Taf. XXI.
- Abb. 81**  
Fotografie d. Verf. (Paris, Musée  
d'Orsay, Documentation)
- Abb. 82**  
Tricot 2009, Nr. 565, S. 368.
- Abb. 83**  
Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 44.
- Abb. 84**  
Kat. Ausst. New York 1971, Nr.  
60.
- Abb. 85**  
Kat. Ausst. New York 2009, Nr.  
16, S. 62.
- Abb. 86**  
Claude Bernières: *Le Visage des  
Heures*, 1932, S. 61.
- Abb. 87**  
Claude Bernières: *Le Visage des  
Heures*, 1932, S. 64.
- Abb. 88**  
Tricot 2009, Nr. 609, S. 376.
- Abb. 89**  
Tricot 2009, Nr. 722, S. 398.
- Abb. 90**  
Farmer 1976, Nr. 92.
- Abb. 91**  
Fotografie d. Verf. (Ostende,  
Mu.ZEE)
- Abb. 92**  
Tricot 2009, Nr. 383, S. 325.
- Abb. 93**  
Tricot 2009, Nr. 843, S. 420.
- Abb. 94**  
Gabriele Forberg: *Gustave Doré.  
Das graphische Werk in zwei  
Bänden*, Bd. 2, 1975, Taf. 1196.
- Abb. 95**  
Kat. Ausst. Paris 2010, Nr. 78, S.  
30.



- Abb. 96**  
Davis Bindman: *William Blake. Die Göttliche Komödie*, Paris 2000, S. 39.
- Abb. 97**  
Isabelle Cahn: *Cézanne*, Mailand 1992, S. 92.
- Abb. 98**  
Fotografie d. Verf. (Archiv Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)
- Abb. 99**  
Schoonbaert/Cardyn-Oomen 1981, S. 128.
- Abb. 100**  
Min 2008, S. 337.
- Abb. 101**  
Lesko 1985, Nr. 62, S. 71.
- Abb. 102**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Nr. T37, S. 141.
- Abb. 103**  
Tricot 2010, Nr. 94a, S. 181.
- Abb. 104**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Nr. T39, S. 143.
- Abb. 105**  
Tricot 2009, Nr. 322, S. 307.
- Abb. 106**  
Kat. Ausst. Basel 2014, Nr. 61.
- Abb. 107**  
Kat. Ausst. Albstadt 1999, S. 145.
- Abb. 108**  
Legrand 1993, Nr. 38, S. 172.
- Abb. 109**  
Néret 2005, S. 269.
- Abb. 110**  
Néret 2005, S. 270.
- Abb. 111**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Nr. T49, S. 161.
- Abb. 112**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Nr. T48, S. 160.
- Abb. 113**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Abb. T46/A, S. 150.
- Abb. 114**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Abb. T46/B, S. 151.
- Abb. 115**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Abb. T46/C, S. 152.
- Abb. 116**  
Legrand 1993, Taf. 39, S. 180.
- Abb. 117**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Abb. T46/E, S. 154.
- Abb. 118**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Abb. T46/F, S. 155.
- Abb. 119**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Abb. T46/G, S. 156.
- Abb. 120**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Abb. T46/H, S. 157.
- Abb. 121**  
Kat. Ausst. Utrecht 1993, Abb. T46/I, S. 158.
- Abb. 122**  
Tricot 2009, Nr. 742, S. 402.
- Abb. 123**  
Roland-Michel 1984, Farbtaf. 30, S. 178.
- Abb. 124**  
Tricot 2009, Nr. 410, S. 332.
- Abb. 125**  
URL:  
<http://www.orakelmagie.de/wp-content/uploads/2012/05/traum-des-eunuchen.jpg>, letzter Zugriff: 15.7.2014.
- Abb. 126**  
Kat. Ausst. München 2010, Nr. 145, S. 178.
- Abb. 127**  
Kat. Ausst. Ostende 2010, Nr. 15, S. 38.
- Abb. 128**  
Kat. Ausst. Brüssel 1999, Nr. 302, S. 302.
- Abb. 129**  
Legrand 1993, Nr. 81, S. 210.
- Abb. 130**  
Tricot 2009, Nr. 713, S. 396.
- Abb. 131**  
Tricot 2009, Nr. 732, S. 400.
- Abb. 132**  
Tricot 2009, Nr. 825, S. 417.
- Abb. 133**  
Tricot 2009, Nr. 357, S. 318.
- Abb. 134**  
Tricot 2009, Nr. 614, S. 378.
- Abb. 135**  
Kat. Ausst. New York 1971, Nr. K (Supplement).
- Abb. 136**  
Tricot 2010, Nr. 28a, S. 70.
- Abb. 137**  
Kat. Ausst. Brüssel 1990, Nr. 99, S. 221.
- Abb. 138**  
Tricot 2009, Nr. 771, S. 408.

## 12.3 Literaturverzeichnis

- Adriani 1980  
Götz Adriani: *Paul Cézanne „Der Liebeskampf“. Aspekte zum Frühwerk Cézannes*, München/Zürich 1980.
- Agamben 2010  
Giorgio Agamben: *Was ist Zeitgenossenschaft?*, in: Giorgio Agamben: *Nacktheiten*, Frankfurt a.M. 2010, S. 21-35.
- Asemissen/Schweikhart 1994  
Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.
- Augustyn/Söding 2010  
Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding: *Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung*, in: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Hg.): *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Passau 2010, S. 1-14.
- Avermaete 1962  
Roger Avermaete: *Rik Wouters*, Brüssel 1962.
- Balk 1998  
Claudia Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, in: Kat. Ausst. (Deutsches Theatermuseum, München 23.10.1998-17.1.1999, Georg-Kolbe-Museum, Berlin 14.2.-11.4.1999 und Tanzarchiv Leipzig 29.4.-13.6.1999) *Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, hg. von Claudia Balk und Brygida Ochaim, Basel/Frankfurt a.M. 1998, S. 7-68.
- Baudelaire 1863  
Charles Baudelaire: *Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens* (1863), Berlin 1996.
- Baumgärtel 2008  
Bettina Baumgärtel: „Erzähle, du habest mich gesehen ...“ *Wege zur Erkenntnis. Nymphen, Diana und Actaeon zwischen Keuschheit und Blickbegierde*, in: Kat. Ausst. (museum kunst palast, Düsseldorf 25.10.2008-15.2.2009) *Diana und Actaeon – Der verbotene Blick auf die Nacktheit*, Ostfildern 2008, S. 30-37.
- Baur 1995  
Eva Gesine Baur: *Meisterwerke der erotischen Kunst*, Köln 1995.
- Becker 1999a  
Jörg Becker: *Einführung*, in: Kat. Ausst. (Galerie Albstadt 14.3.-16.5.1999 u.a.) *James Ensor (1860-1949) Visionär der Moderne. Gemälde, Zeichnungen und das druckgraphische Werk aus der Sammlung Gerard Loobuyck*, Albstadt 1999, S. 5-8.
- Becker 1999b  
Jörg Becker: *Aufrubr und Ordnung der Dinge. Anmerkungen zu den Stilleben*, in: Kat. Ausst. (Galerie Albstadt 14.3.-16.5.1999 u.a.) *James Ensor (1860-1949) Visionär der Moderne. Gemälde, Zeichnungen und das druckgraphische Werk aus der Sammlung Gerard Loobuyck*, Albstadt 1999, S. 221-233.
- Becker 2013  
Ingeborg Becker: *Madonna, Sphinx und Sünderin. Frauenbilder des deutschen Symbolismus*, in: Kat. Ausst. (Kunsthalle Bielefeld 24.3.-7.7.2013) *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus – Die andere Moderne*, hg. von Jutta Hülsewig-Johnen und Henrike Mund, Bielefeld/Berlin 2013, S. 168-177.
- Becks-Malorny 2005  
Ulrike Becks-Malorny: *James Ensor 1860-1949. Die Masken, der Tod und das Meer*, Köln u.a. 2005.
- Behler 1996  
Ernst Behler: Art. *Ironie/Humor*, in: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Fischer-Lexikon Literatur*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1996, S. 810-841.
- Belting 2001  
Hans Belting: *Exil in Arkadien. Giorgiones Tempesta in neuer Sicht*, in: Reinhard Brandt (Hg.): *Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol*, Leipzig 2001, S. 45-68.
- Berger 1985  
Renate Berger: *Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität*, in: Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985, S. 150-199.
- Bloch 1979  
Peter Bloch: *Original – Kopie – Fälschung*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 16, 1979, S. 41-72.
- Block 1984  
Jane Block: *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*, Michigan 1984. (Univ. Diss. Michigan 1981)
- Block 1994  
Jane Block: *Les XX and La Libre Esthétique: Belgium's laboratories for new ideas*, in: Kat. Ausst. (Royal Academy of Arts, London 7.7.-2.10.1994) *Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, hg. von Mary Anne Stevens, London 1994, S. 40-58.
- Block 1997  
Jane Block (Hg.): *Belgium, the Golden Decades 1880-1914*, New York 1997.
- Blum 1996  
Cinzia Sartini Blum: *The Other Modernism. F.T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley/Los Angeles 1996.
- Boehm 1989  
Gottfried Boehm: *Ein Paradies aus Malerei. Hinweise zu Cézannes Badenden*, in: Kat.

- Ausst. (Kunstmuseum Basel 10.9.-10.12.1989) Paul Cézanne: Die Badenden, Basel 1989, S. 11-27.
- Boehm 2001  
Gottfried Boehm: *Werk und Serie: Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet*, in: Kat. Ausst. (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 23.11.2001-10.3.2002) Claude Monet und die Moderne, hg. von Karin Sagner-Düchting, London/München/New York 2001, S. 155-163.
- Boehm 2002  
Gottfried Boehm: *Die Kraft der Bilder. Die Kunst von ‚Geisteskranken‘ und der Bilddiskurs*, in: Thomas Fuchs, Inge Jádi, Bettina Brand-Clausen und Christoph Mundt (Hg.): *Wahn Welt Bild – Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, Berlin/Heidelberg 2002, S. 1-8.
- Boehm 2007  
Gottfried Boehm: *Iconic Turn. Ein Brief*, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 27-36.
- Böhn 1999  
Andreas Böhn: *Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung im Medienvergleich*, in: Andreas Böhn (Hg.): *Formzitate, Gattungsparodien, ironische Formverwendung: Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen*, St. Ingbert 1999, S. 7-57.
- Boerlin-Brodbeck 1973  
Yvonne Boerlin-Brodbeck: *Antoine Watteau und das Theater*, Basel 1973. (Univ. Diss. 1967)
- Börsch-Supan 1983  
Helmut Börsch-Supan: *Embarquement pour Cythère*, in: Kat. Ausst. (Weißer Saal Schloss Charlottenburg zu Berlin 2.10.-13.11.1983) *Bilder vom irdischen Glück. Giorgione, Tizian, Rubens, Watteau, Fragonard*, hg. v. den Freunden der Preußischen Schlösser und Gärten e.V., Berlin 1983, S. 20-25.
- Bonne 2014  
Karen Bonne: *Ensor's scratching technique*, 2014 (Onlinepublikation, URL: [http://www.kmska.be/en/Onderzoek/Ensor/ERP\\_EenKrasOpHetSchilderij.html](http://www.kmska.be/en/Onderzoek/Ensor/ERP_EenKrasOpHetSchilderij.html), letzter Zugriff: 19.1.2014.)
- Bonnet 2006  
Jacques Bonnet: *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006.
- Bonnier/Carpiaux 2006  
Bernadette Bonnier und Véronique Carpiaux: *Félicien Rops! Bei diesem Namen geht einem im Geiste eine ganze Bildwelt auf*, in: Kat. Ausst. (Hôtel de Ville, Brüssel und Musée Provincial Félicien Rops, Namur 18.3.-18.6.2006 und Oberösterreichische Landesgalerie, Linz 6.7.-20.8.2006) *OBSSESSIONS*, hg. von Peter Assmann, Linz 2006, S. 66-88.
- Botsford 1981  
Antoinette Botsford: *The Toone Marionette Theater of Brussels*, Ann Arbor 1981. (Univ. Diss. University of California 1980)
- Bown-Taevernier 1988  
Sabine Bown-Taevernier: *James Ensor. Der Expressionismus des Lichts*, in: Kat. Ausst. (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam) *Ensor Hodler Kruyder Munch. Wegbereiter der Moderne*, hg. von Talitha Schoon, Bern 1988, S. 19-31.
- Briegleb 2011  
Till Briegleb: *Kitsch in der Gegenwartskunst. Eine Ermittlung*, in: art. Das Kunstmagazin, Ausgabe 7/2011, S. 20-28.
- Brittnacher 2002  
Hans Richard Brittnacher: *Über Pornographie und Obszönität. Oder: Vom Altern der Begriffe*, in: Kerstin Gernig (Hg.): *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln 2002, S. 47-65.
- Brogniez 2010  
Laurence Brogniez: *La revanche des peintres ou la critique de la critique (Wiertz, Rops, Ensor)*, in: Joëlle Prunghaud (Hg.): *La „Littérature d'Art“: Entre Critique et Création*, Villeneuve d'Ascq 2010, S. 21-38.
- Brown 1997  
Carol Brown: *Einleitung*, in: Kat. Ausst. (Barbican Art Gallery, London 11.9.-14.12.1997) *James Ensor 1860-1949. Theatre of Masks*, hg. von Carol Brown, London 1997, S. 10-15.
- Burkard 2008  
Franz-Peter Burkard: *Art. Wiederholung*, in: Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*, Stuttgart 2008, S. 680.
- Canning 1993  
Susan M. Canning: *The Ordure of Anarchy. Scatological Signs of Self and Society in the Art of James Ensor*, in: *The Art Journal* 52.1993, New York 1993, S. 47-53.
- Canning 1997  
Susan M. Canning: *Visionary Politics: The Social Subtext of James Ensor's Religious Imagery*, in: Kat. Ausst. (Barbican Art Gallery, London 11.9.-14.12.1997) *James Ensor 1860-1949. Theatre of Masks*, hg. von Carol Brown, London 1997, S. 58-69.
- Canning 2001  
Susan M. Canning: *The Devil's Mirror: Private Fantasy and Public Vision*, in: Kat. Ausst. (The Drawing Center, New York 27.4.-21.7.2001) *Between Street and Mirror. The Drawings of James Ensor*, hg. von Catherine de Zegher, New York/Minneapolis 2001, S. 41-78.
- Canning 2009  
Susan M. Canning: *James Ensor: Carnival of the Modern*, in: Kat. Ausst. (The Museum of Modern Art, New York 28.6.-21.9.2009)

- James Ensor, hg. von Anna Swinbourne, New York 2009, S. 28-43.
- Canning 2014  
Susan M. Canning: *Revelation, Resistance, and Resilience. (Re)presenting James Ensor's 'The Temptation of St Anthony'*, in: Kat. Ausst. (The Art Institute of Chicago 23.11.2014-25.1.2015) James Ensor: The Temptation of St Anthony, Chicago 2014, o.S. (Onlinepublikation, URL: <https://publications.artic.edu/ensor/reader/temptationstanthony#section/282>, letzter Zugriff: 10.12.2014.)
- Catoir 1983  
Barbara Catoir: *Tod, Traum und Abenteuer. Die Zeichner James Ensor und Alfred Kubin*, in: Kat. Ausst. (M. Knoedler Zürich AG, Zürich und Galerie Würthle, Wien 24.9.-3.12.1983) Gustav Klimt 1862-1918 Egon Schiele 1890-1918 James Ensor 1860-1949 Alfred Kubin 1877-1959. Künstler der Jahrhundertwende – Artists at the Turn of the Century, Zürich 1983, S. 152-161.
- Clair 1995  
Jean Clair: *Lost Paradise*, in: Kat. Ausst. (The Montreal Museum of Fine Arts 8.6.-15.10.1995) Lost Paradise. Symbolist Europe, Montreal 1995, S. 17-22.
- Clark 1958  
Kenneth Clark: *Das Nackte in der Kunst*, London 1958.
- Clark 1985  
Timothy J. Clark: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York 1985.
- Coffin 2008  
Sarah D. Coffin: *Radiating Rococo. The Dissemination of Style through Migrating Designers, Craftsmen, and Objects in the Eighteenth Century*, in: Kat. Ausst. (Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institution, New York 2008) Rococo: The Continuing Curve, 1730-2008, New York 2008, S. 103-135.
- Colin 1921  
Paul Colin: *James Ensor*, Potsdam 1921.
- Dankl 2003  
Günther Dankl: *In freier Natur. Zur Ausstellung*, in: Kat. Ausst. (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 4.6.-28.9.2003) IN FREIER NATUR – Von Cézanne bis Picasso. Mensch und Landschaft in der europäischen Moderne, Innsbruck 2003, S. 17-30.
- De Bluë 1993  
Vera De Bluë: *Mensch und Maske. Betrachtungen über Jahrhunderte*, Aarau 1993.
- De Bodt/Todts 2011  
Saskia de Bodt und Herwig Todts: *Met Gragapança naar Zeeland. Het schetsboek, Voyage en Hollande*, in: Kat. Ausst. (Gemeentemuseum Den Haag 12.3.-13.6.2011) James Ensor. Universum van een fantast, Den Haag 2011, S. 56-65.
- Deceuninck 2010  
Frank Deceuninck: *On collecting the prints of James Ensor*, in: Xavier Tricot: James Ensor. The complete prints, Roeselare 2010, S. 10f.
- Dekiert 2000  
Marcus Dekiert: *'Hortus voluptatum' – Der niederländische Bürger im 'Garten der Lüste'. Die 'Buitenpartij' als ein Bildthema der niederländischen Genremalerei des frühen 17. Jahrhunderts*, in: Kat. Ausst. (Museum Huelsmann, Bielefeld 18.6.-8.10.2000) Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove, Bielefeld 2000, S. 15-25.
- Deleuze 1997  
Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1997.
- De Maeyer 1963  
Marcel de Maeyer: *De genese van masker-, travestie- en skeletmotieven in het Œuvre van James Ensor*, in: Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bd. 10, Jg. 1963, Brüssel 1963, S. 69-88.
- Denk 2000  
Claudia Denk: *Der gebändigte Amor – Antoine Watteaus Einschiffung nach Kythera und die Hypnerotomachia Poliphili des Francesco Colonna*, in: Kat. Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek, München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.5.-15.8.2001) Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hg. von Ekkehard Mai, Köln 2000, S. 161-171.
- Derrey-Capon 1999  
Danielle Derrey-Capon: *James Ensors maskierte Seele*, in: Kat. Ausst. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 24.9.1999-13.2.2000) Ensor, Belgien 1999, S. 38-45.
- Dettmar/Küpper 2007  
Ute Dettmar und Thomas Küpper (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart 2007.
- Dickhaut 2012  
Kirsten Dickhaut: *Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung*, Wiesbaden 2012. (Univ. Habil. Gießen 2009)
- Diederer 2010  
Roger Diederer: *Von Haschisch und Halluzinationen*, in: Kat. Ausst. (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 28.1.-1.5.2011) Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky, hg. von Roger Diederer, München 2010, S. 167-183.
- Dieterle 1983  
Bernard Dieterle: *Eine Reise nach Cythera. Zur Watteau-Rezeption in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: Kat. Ausst. (Weißer Saal Schloss Charlottenburg zu Berlin 2.10.-

- 13.11.1983) Bilder vom irdischen Glück. Giorgione, Tizian, Rubens, Watteau, Fragonard, hg. v. den Freunden der Preußischen Schlösser und Gärten e.V., Berlin 1983, S. 64-69.
- Dinter 2010  
Ina Dinter: „*C'est un grand feu de joie.*“ *Spuren Watteaus in der Kunst James Ensors*, Magisterarbeit Univ. Tübingen 2010. (Unveröffentlicht)
- Döhle/Klein-Wiehle 2011  
Jürgen Döhle und Holger Klein-Wiele: *Grafikdesign im Jugendstil. Der Aufbruch des Bildes in den Alltag*, Ostfildern 2011.
- Domke 1964  
Helmut Domke: *Flandern. Das burgundische Erbe*, München 1964.
- Dorner 1927  
Alexander Dorner: *James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Kestner-Gesellschaft Hannover 1927) James Ensor, Hannover 1927, S. 7ff.
- Draguet 2009  
Michel Draguet: *Ensor: A Theater of Matter*, in: Kat. Ausst. (The Museum of Modern Art, New York 28.6.-21.9.2009) James Ensor, hg. von Anna Swinbourne, New York 2009, S. 90-101.
- Duchesne 2007  
Jean-Patrick Duchesne: *Die bildende Kunst*, in: Johannes Koll (Hg.): *Belgien. Geschichte Politik Kultur Wirtschaft*, Münster 2007, S. 224-254.
- Dusausoit 1999  
Yvan Dusausoit: *James Ensor à la lumière d'Ostende*, Belgien 1999.
- Eco 2010  
Umberto Eco (Hg.): *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München 2010.
- Écrits 1974  
James Ensor: *Mes Écrits*, Lüttich 1974.
- Écrits 1999  
James Ensor: *Mes Écrits ou les suffisances matamoresques*, Brüssel 1999.
- Edebau 1957  
Frank Edebau: *La Maison de James Ensor*, Brüssel 1957.
- Edebau 1983  
Frank P. Edebau: *Ensor und Ostende*, in: Kat. Ausst. (Kunsthau Zürich 20.5.-31.7.1983 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.8.-30.10.1983) James Ensor, Zürich 1983, S. 22-24.
- Ensor 1899  
James Ensor. *Peintre et graveur*, Librairie de la Société anonyme „La Plume“, Paris 1899.
- Faber 2001  
Richard Faber: „*Ecce Homo*“ *in Form des Incognito. Auch ein Beitrag zum Kreuzjix-Streit*, in: Richard Faber und Volkhard Krech (Hg.): *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2001.
- Fahr-Becker 2004  
Gabriele Fahr-Becker: *Jugendstil*, Königswinter 2004.
- Farmer 1976  
John David Farmer: *Ensor*, New York 1976.
- Fiedler/Maisak 1992  
Corinna Fiedler und Petra Maisak (Hg.): *Arkadien. Landschaft vergänglichem Glücks*, Frankfurt a.M./Leipzig 1992.
- Flaubert 1874  
Gustave Flaubert: *Die Versuchung des heiligen Antonius* (1874), Zürich 1979.
- Fleckner 2007  
Uwe Fleckner: *Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780-1867*, Potsdam 2007.
- Florizoone 1994  
Patrick Florizoone: *James Ensor over dierenbescherming en vivisectie*, Nieuwpoort 1994.
- Florizoone 1996  
Patrick Florizoone: *De baden van Oostende*, Brüssel 1996.
- Florizoone 1999a  
Patrick Florizoone: *Zwischen Zeichnen und Malen. Kolorit in James Ensors graphischem Werk*, in: Kat. Ausst. (Galerie Albstadt 14.3.-16.5.1999 u.a.) James Ensor (1860-1949) Visionär der Moderne. Gemälde, Zeichnungen und das druckgraphische Werk aus der Sammlung Gerard Loobuyck, Albstadt 1999, S. 15-23.
- Florizoone 1999b  
Patrick Florizoone: *Thèmes historiques du XIXe siècle et sources inconnues dans l'œuvre de James Ensor. Où il est question de copie, d'interprétation et d'originalité*, in: Kat. Ausst. (Museum voor Schone Kunsten, Ostende 19.9.1999-13.2.2000) Art graphique d'Ensor en confrontation, Gent/Antwerpen 1999, S. 17-44.
- Florizoone 2010  
Patrick Florizoone: *Eugène Demolder en James Ensor, een wederzijdse heiligverklaring*, in: Kat. Ausst. (Mu.ZEE, Ostende 13.2.-29.8.2010) Bij Ensor op bezoek, hg. von Philipp van den Bossche, Brüssel 2010, S. 57-76.
- Förschler 2010  
Silke Förschler: *Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch*, Berlin 2010.
- Fontainas 1997  
Adrienne und Luc Fontainas: *Odilon Redon et ses amis belges*, in: Jane Block (Hg.): *Belgium, the Golden Decades 1880-1914*, New York 1997, S. 141-179.
- Fornari 2006  
Bruno Fornari: *Das Theater der Grausamkeit von Rops bis Kubin*, in: Kat. Ausst. (Hôtel de Ville, Brüssel und Musée Provincial Félicien Rops, Namur 18.3.-18.6.2006 und Oberösterreichische Landesgalerie, Linz 6.7.-20.8.2006) OBSESSIONS, hg. von Peter Assmann, Linz 2006, S. 40-64.
- Foucault 1989  
Michel Foucault: *Raymond Rousset*, Frankfurt a.M. 1989.

- Fraenger 1920/21  
 Wilhelm Fraenger: *Das Burleske*, in: Wilhelm Fraenger: Formen des Komischen. Vorträge 1920-21, Dresden 1995, S. 34-58.
- Fransen 1999  
 Theo Fransen: *Die Entwicklung des Karnevals in den Niederlanden und Flandern. Eine historisch-soziologische Betrachtung in drei Teilen: Geschichte, Gegenwart und Zukunftsaussichten*, in: Michael Matheus (Hg.): *Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich*, Stuttgart 1999.
- Franzen 2007  
 Jutta Franzen: *Muster der Wiederholung im Werk von Sophie Calle*, in: Svenja Flaßpöhler, Tobias Rausch und Christina Wald (Hg.): *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2007, 23-32.
- Freud 1919  
 Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (1919), in: *Gesammelte Werke aus den Jahren 1917 bis 1920*, Frankfurt a.M. 1978.
- Friedrich 1611  
 Andreas Friedrich: *Jetziger Welt Lauff. Durch etliche und dreissig Figuren angemeldet und durch deutsche Reymen erkläret*, Frankfurt 1611. (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)
- Gaethgens 2000  
 Thomas Gaethgens: *Die Gestalt der Venus im 18. Jahrhundert in Frankreich*, in: Kat. Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek, München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.5.-15.8.2001) *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, hg. von Ekkehard Mai, Köln 2000, S. 147-159.
- Gage 2009  
 John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe, Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 2009.
- Garvens-Garvensburg 1927  
 Herbert von Garvens-Garvensburg: *Wie ich mit James Ensor und seinen Werken bekannt wurde?*, in: Kat. Ausst. (Kestner-Gesellschaft Hannover 1927) *James Ensor*, Hannover 1927, S. 11-19.
- Geelhaar 1989  
 Christian Geelhaar: *Die richtigen Augen der Maler. Zur Rezeption von Cézannes Badenden*, in: Kat. Ausst. (Kunstmuseum Basel 10.9.-10.12.1989) *Paul Cézanne: Die Badenden*, Basel 1989, S. 275-301.
- Gelpke 1966  
 Rudolf Gelpke: *Vom Rausch im Orient und Okzident*, Stuttgart 1966.
- Gemis 2008  
 Vanessa Gemis: *De l'atelier de James aux écrits d'Emma: itinéraire d'une artiste dédoublée*, in: Laurence Brogniez (Hg.): *Écrit(ure)s de peintres belges*, Brüssel 2008, S. 91-102.
- Gendolla 1992  
 Peter Gendolla: *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle Adam und Hans Bellmer*, Heidelberg 1992.
- Genette 1989  
 Gérard Genette: *Paratexte*, Frankfurt a.M./New York 1989.
- Genge 2000  
 Gabriele Genge: *Einleitung*, in: Dies. (Hg.): *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, Basel/Tübingen 2000, S. 9-15.
- Gernig 2002a  
 Kerstin Gernig: *Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung*, in: Kerstin Gernig (Hg.): *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln 2002, S. 7-29.
- Gernig 2002b  
 Kerstin Gernig: *Postadamitische Rache am Sündenfall? Nacktheit in Kultur- und Sittengeschichten der Jahrhundertwende*, in: Kerstin Gernig (Hg.): *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln 2002, S. 67-89.
- Glaser 1922  
 Curt Glaser: *Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Berlin 1922.
- Goodwin 1988  
 Sarah Webster Goodwin: *Kitsch and Culture. The Dance of Death in Nineteenth-Century Literature and Graphic Arts*, New York/London 1988.
- Gorsen 1969  
 Peter Gorsen: *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbek 1969.
- Goyens de Heusch 1994  
 Serge Goyens de Heusch: *Impressionism, Neo-Impressionism and Luminism in Belgium*, in: Kat. Ausst. (Royal Academy of Arts, London 7.7.-2.10.1994) *Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, hg. von Mary Anne Stevens, London 1994, S. 30-39.
- Greenberg 1939  
 Clement Greenberg: *Avantgarde und Kitsch* (1939), in: Clement Greenberg: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 29-55.
- Groschner 2009  
 Gabriele Groschner: *Badeszenen. Die absonderliche Lust und das heimliche Schauen*, in: Kat. Ausst. (Residenzgalerie Salzburg 10.7.-1.11.2009) *Badeszenen. Ritual, Entrüstung und Verführung*, hg. von Gabriele Groschner, Salzburg 2009, S. 9-27.
- Gross 2001  
 Joan Gross: *Speaking in Other Voices. An Ethnography of Walloon Puppet Theaters*, Amsterdam 2001.

- Growe 1986  
 Bernd Growe: *Die Demaskierung der Natur. Zu den Landschaftsradiierungen von James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Kunstverein Hamburg 6.12.1986-8.2.1987) James Ensor, Hamburg 1986, S. 44-51.
- Guth/Priedl 2012  
 Doris Guth und Elisabeth Priedl: *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse. Eine Einführung*, in: Dies. (Hg.): *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2012.
- Haesaerts 1962  
 Paul Haesaerts: *Die helle Fassung des Salon bourgeois von James Ensor*, in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, Kaarst 1962, S. 33-37.
- Haftmann 1954  
 Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*, Bd. 1, München 1954.
- Hammer-Tugendhat 1985  
 Daniela Hammer-Tugendhat: *Erotik und Inquisition. Zum „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch*, in: Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985, S. 10-47.
- Hansen-Löve 1989  
 Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus*, Wien 1989.
- Hansen-Löve 2006  
 Aage A. Hansen-Löve: *Wieder-Holungen – Zwischen Laut- und Lebensfigur: Jakobson – Kierkegaard – Freud – Kierkegaard*, in: Roger Lüdecke und Inka Mülder-Bach: *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*, Göttingen 2006, S. 41-92.
- Hanser 1997  
 David Hanser: *Victor Horta, Art Nouveau, and Freemasonry*, in: Jane Block (Hg.): *Belgium, the Golden Decades 1880-1914*, New York 1997, S. 11-40.
- Harms 1985  
 Wolfgang Harms (Hg.): *Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. I: Wolfgang Harms und Michael Schilling (Hg.): *Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, Teil 1: Ethica*. Physica, Tübingen 1985.
- Haskell 1990  
 Francis Haskell: *Der Traurige Clown. Anmerkungen zu einem Mythos des 19. Jahrhunderts*, in: Francis Haskell: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, Köln 1990, S. 208-229.
- Healy 2000  
 Fiona Healy: *Die Venus in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: Kat. Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek, München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.5.-15.8.2001) *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, hg. von Ekkehard Mai, Köln 2000, S. 115-129.
- Heller 2011  
 Nancy G. Heller: *When Is a Circle Dance Simply a Circle of Dancers? Matisse and the Sardana*, in: Barbara Sparti und Judy van Zile (Hg.): *Imaging Dance. Visual Representations of Dancers and Dancing*, Hildesheim/New York/Zürich 2011, S. 19-33.
- Heraeus 1998  
 Stefanie Heraeus: *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik*, Berlin 1998.
- Hermans 1971  
 Georges Hermans: *Un „Cabier Ensor“ d'Emma Lambotte*, in: *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique XX/1-4 (1971)*, S. 85-119.
- Herzog 2000  
 Günter Herzog: *Kultivierte Gesellschaft in kultivierter Natur – ‚Fêtes champêtres‘ und ‚Fêtes galantes‘*, in: Kat. Ausst. (Museum Huelsmann, Bielefeld 18.6.-8.10.2000) *Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest*, hg. von Hildegard Wiewelhoeve, Bielefeld 2000, S. 69-81.
- Heusinger von Waldegg 1986  
 Joachim Heusinger von Waldegg: *James Ensor: Ecce homo oder Christus und die Kritiker. Künstlertum zwischen Vergöttlichung und Martyrium. Die Rolle des Kritikers*, in: Kat. Ausst. (Kunstverein Hamburg 6.12.1986-8.2.1987) James Ensor, Hamburg 1986, S. 26-36.
- Heusinger von Waldegg 1991  
 Joachim Heusinger von Waldegg: *James Ensor. Legende vom Ich*, Köln 1991.
- Heusinger von Waldegg 2005  
 Joachim Heusinger von Waldegg: *Ensor und kein Ende – Seine Malerei im Blickwinkel der Postmoderne*, in: Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 17.12.2005-19.3.2006) James Ensor, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2005, S. 231-239.
- Heusinger von Waldegg 2008  
 Joachim Heusinger von Waldegg: *James Ensor: Der Außenseiter als Vorläufer*, in: Kat. Ausst. (Von der Heydt-Museum Wuppertal 12.10.2008-8.2.2009) James Ensor. *Schrecken ohne Ende*, hg. von Gerhard Finckh, Wuppertal 2008, S. 11-40.
- Hirst 2013  
 Aleksandra Roudyk: *Angst vorm Tod? (Interview mit Damien Hirst)*, in: Andy Warhol's Interview, Dezember 2013/Januar 2014, Berlin 2013, S. 36f.

- Hodin 1956  
Josef Paul Hodin: *The Dilemma of Being Modern. Essays on Art and Literature*, London 1956.
- Hofmann 1986  
Werner Hofmann: *Evas neue Kleider*, in: Kat. Ausst. (Hamburger Kunsthalle 11.7.-14.9.1986) Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hg. von Werner Hofmann, München 1986, S. 13-23.
- Hofmann 1991  
Werner Hofmann: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1991.
- Hofmann 2000  
Werner Hofmann: *Venus zwischen Himmel und Erde*, in: Kat. Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek, München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.5.-15.8.2001) Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hg. von Ekkehard Mai, Köln 2000, S. 11-23.
- Hofmann 2007  
Werner Hofmann: *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Hamburg 2007.
- Hofstätter 1965  
Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen Erscheinungsformen Bedeutungen*, Köln 1965.
- Holländer 1980a  
Hans Holländer: *Das Bild in der Theorie des Phantastischen*, in: Jens Malte Fischer und Christian W. Thomsen (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 52-78.
- Holländer 1980b  
Hans Holländer: *Konturen einer Ikonographie des Phantastischen*, in: Jens Malte Fischer und Christian W. Thomsen (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 387-403.
- Holländer 1984a  
Hans Holländer: *Augenblick und Zeitpunkt*, in: Hans Holländer und Christian W. Thomsen (Hg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984, S. 7-21.
- Holländer 1984b  
Hans Holländer: *Augenblicksbilder. Zur Zeit-Perspektive in der Malerei*, in: Hans Holländer und Christian W. Thomsen (Hg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984, S. 175-197.
- Hollein 2013  
Max Hollein: *Vorwort*, in: Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 6.11.2013-2.2.2014, Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg, Hamburg 22.2.-25.5.2014 und Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 4.6.-7.9.2014) Philip Guston. Das große Spätwerk/Late Works, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Köln 2013, S. 9ff.
- Hoozee 1993  
Robert Hoozee: *James Ensor. Tekeningen en etsen*, in: Kat. Ausst. (Centraal Museum Utrecht 14.8.-3.10.1993) James Ensor 1860-1949. Schilderijen, tekeningen en grafiek, een selectie uit Belgisch en Nederlands bezit, Utrecht 1993, S. 27-49.
- Hoozee 1994  
Robert Hoozee: *Introduction. Belgian Art 1880-1900*, in: Kat. Ausst. (Royal Academy of Arts, London 7.7.-2.10.1994) Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900, hg. von Mary Anne Stevens, London 1994, S. 13-29.
- Hoozee 1997  
Robert Hoozee: *Ensor and his Environment: Landscapes, Interiors, Still Lifes, 1880-1887*, in: Kat. Ausst. (Barbican Art Gallery, London 11.9.-14.12.1997) James Ensor 1860-1949. Theatre of Masks, hg. von Carol Brown, London 1997, S. 18-26.
- Hoozee 2001  
Robert Hoozee: *Drawings and Etchings*, in: Kat. Ausst. (The Drawing Center, New York 27.4.-21.7.2001) Between Street and Mirror. The Drawings of James Ensor, hg. von Catherine de Zegher, New York/Minneapolis 2001, S. 15-39.
- Hoozee 2009  
Robert Hoozee: *James Ensor's Vision of Nature*, in: Kat. Ausst. (The Museum of Modern Art, New York 28.6.-21.9.2009) James Ensor, hg. von Anna Swinbourne, New York 2009, S. 102-113.
- Hostyn 1999  
Norbert Hostyn: *Ensor. La Collection du Musée des Beaux-Arts Ostende*, Ostende 1999.
- Hostyn 2008  
Norbert Hostyn: *ENSOR MCMVI. Ein Jahr im Leben von James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Von der Heydt-Museum Wuppertal 12.10.2008-8.2.2009) James Ensor. Schrecken ohne Ende, hg. von Gerhard Finckh, Wuppertal 2008, S. 57-80.
- Hostyn 2010  
Norbert Hostyn: *De familie van James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Mu.ZEE, Ostende 13.2.-29.8.2010) Bij Ensor op bezoek, hg. von Philipp van den Bossche, Brüssel 2010, S. 117-136.
- Howe 2007a  
Jeffery Howe: *Preface and Historical Outline*, in: Kat. Ausst. (McMullen Museum of Art, Boston College 10.2.-22.7.2007) A New Key. Modern Belgian Art from the Simon Collection, hg. von Jeffery Howe, Chestnut Hill/Mass. 2007, S. 3-6.
- Howe 2007b  
Jeffery Howe: *A New Key: Modernism and National Identity in Belgian Art*, in: Kat. Ausst.



- (McMullen Museum of Art, Boston College 10.2.-22.7.2007) *A New Key. Modern Belgian Art from the Simon Collection*, hg. von Jeffery Howe, Chestnut Hill/Mass. 2007, S. 21-90.
- Hubala 1992  
Erich Hubala: *Natur- und Kunststudium bei Rubens. Die Kopie als Mittel thematischer Erfindung*, in: Christian Lenz (Hg.): *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge*, München 1992, S. 37-62.
- Hunt 1994a  
Lynn Hunt (Hg.): *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a.M. 1994.
- Hunt 1994b  
Lynn Hunt: *Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800)*, in: Dies. (Hg.): *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a.M. 1994, S. 7-43.
- Hunter-Stiebel 2008  
Penelope Hunter-Stiebel: *Louis XV Style*, in: Kat. Ausst. (Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institution, New York 2008) *Rococo: The Continuing Curve, 1730-2008*, New York 2008, S. 73-89.
- Huysmans 1884  
Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich* (1884), München 2007.
- Hyde 2008  
Melissa Lee Hyde: *Rococo Redux. From the Style moderne of the eighteenth century to Art nouveau*, in: Kat. Ausst. (Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institution, New York 2008) *Rococo: The Continuing Curve, 1730-2008*, New York 2008, S. 13-21.
- Hyman 1997  
Timothy Hyman: *James Ensor: A Carnival Sense of the World*, in: Kat. Ausst. (Barbican Art Gallery, London 11.9.-14.12.1997) *James Ensor 1860-1949. Theatre of Masks*, hg. von Carol Brown, London 1997, S. 76-86.
- Impelluso 2006  
Lucia Impelluso: *Gärten, Parks und Labyrinth. Bildlexikon der Kunst*, Bd. 11, hg. von Stefano Zuffi, Berlin 2006.
- Jaspers 2009  
Patricia Jaspers: „*Pro luce nobilis sum – Par la lumière, noble je suis*“, in: Kat. Ausst. (Dexia Bank, Brüssel 2009) *James Ensor 1860-1949. Pro luce nobilis sum – Par la lumière, noble je suis*, Brüssel 2009, S. 3-5.
- Jedlicka 1933  
Gotthard Jedlicka: *Begegnungen. Künstlernovellen*, Basel 1933.
- Jewanski/Düchting 2009  
Jörg Jewanski und Hajo Düchting: *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen Berührungen Beeinflussungen*, Kassel 2009.
- Jones 1987  
Louisa Jones: *Pierrot-Watteau: Nineteenth-Century Pantomime and Poetry*, in: Antoine Watteau (1684-1721). *Le peintre, son temps et sa légende*, hg. von Francois Moureau und Margaret Morgan Grasselli, Paris/Genf 1987, S. 315-320.
- Kaplan 1966  
Julius Kaplan: *The religious subjects of James Ensor, 1877-1900*, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1966, Bd. XXXV, Brüssel 1968, S. 175-206.
- Karnein 1997  
Alfred Karnein: *Amor est passio. Untersuchungen zum nicht-böfischen Liebesdiskurs des Mittelalters*, Triest 1997.
- Kat. Ausst. Albstadt 1999  
Kat. Ausst. (Galerie Albstadt 14.3.-16.5.1999 u.a.) *James Ensor (1860-1949) Visionär der Moderne. Gemälde, Zeichnungen und das druckgraphische Werk aus der Sammlung Gerard Loobyck*, Albstadt 1999.
- Kat. Ausst. Antwerpen 1951  
Kat. Ausst. (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 16.6.-15.8.1951) *Rétrospective James Ensor*, Antwerpen 1951.
- Kat. Ausst. Antwerpen 2009  
Kat. Ausst. (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 14.3.-14.6.2009) *Goya Redon Ensor. Grottesque Paintings and Drawings*, hg. von Herwig Todts, Tiel 2009.
- Kat. Ausst. Basel 1963  
Kat. Ausst. (Kunsthalle Basel 15.6.-4.8.1963) *James Ensor*, Basel 1963.
- Kat. Ausst. Basel 1989  
Kat. Ausst. (Kunstmuseum Basel 10.9.-10.12.1989) *Paul Cézanne: Die Badenden*, Basel 1989.
- Kat. Ausst. Basel 2014  
Kat. Ausst. (Ordrupgaard, Kopenhagen 6.9.2013-19.1.2014 und Kunstmuseum Basel 16.2.-25.5.2014) *James Ensor. Aus dem Königlichen Museum für Schöne Künste Antwerpen und Schweizer Sammlungen*, hg. von Anne-Brigitte Fonsmark und Nina Zimmer, Ostfildern 2013.
- Kat. Ausst. Berlin 1983  
Kat. Ausst. (Weißer Saal Schloss Charlottenburg zu Berlin 2.10.-13.11.1983) *Bilder vom irdischen Glück. Giorgione, Tizian, Rubens, Watteau, Fragonard*, hg. v. den Freunden der Preußischen Schlösser und Gärten e.V., Berlin 1983.
- Kat. Ausst. Bern 2013  
Kat. Ausst. (Zentrum Paul Klee, Bern 6.6.-6.10.2013) *Satire – Ironie – Grotteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*, hg. von Michael Baumgartner und Rainer Lawicki, Bielefeld 2013.

- Kat. Ausst. Bielefeld 2000  
Kat. Ausst. (Museum Huelsmann, Bielefeld 18.6.-8.10.2000) *Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest*, hg. von Hildegard Wiewelhove, Bielefeld 2000.
- Kat. Ausst. Boston 2007  
Kat. Ausst. (McMullen Museum of Art, Boston College 10.2.-22.7.2007) *A New Key. Modern Belgian Art from the Simon Collection*, hg. von Jeffery Howe, Chestnut Hill/Mass. 2007.
- Kat. Ausst. Braunschweig 2003  
Kat. Ausst. (Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 4.9.-9.11.2003) *Amors Pfeil. Tizian und die Erotik in der Kunst*, hg. von Mila Horký, Braunschweig 2003.
- Kat. Ausst. Brüssel 1985  
Kat. Ausst. (Brüssel 23.10.-14.12.1985 und Paris 15.1.-1.3.1986) *Ensor dans les collections privées II*, Brüssel 1985.
- Kat. Ausst. Brüssel 1987  
Kat. Ausst. (Brüssel 20.3.-24.5.1987) *L'Heure Bleue. La vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, Brüssel 1987.
- Kat. Ausst. Brüssel 1990  
Kat. Ausst. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 21.9.-16.12.1990) *Collection Alla et Bénédicte Goldschmidt*, Brüssel 1990.
- Kat. Ausst. Brüssel 1999  
Kat. Ausst. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 24.9.1999-13.2.2000) *Ensor*, Wommelgem 1999.
- Kat. Ausst. Brüssel 2009a  
Kat. Ausst. (Dexia Bank [Belfius Bank], Brüssel 2009) *James Ensor 1860-1949. Pro luce nobilis sum – Par la lumière, noble je suis*, Brüssel 2009.
- Kat. Ausst. Brüssel 2009b  
Kat. Ausst. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 8.5.-23.8.2009 und Van Gogh Museum, Amsterdam 18.9.2009-24.1.2010) *Alfred Stevens*, Antwerpen 2009.
- Kat. Ausst. Chemnitz 2011  
Kat. Ausst. (Kunstsammlungen Chemnitz 18.9.2011-8.1.2012) *Pierre-Auguste Renoir. Wie Seide gemalt*, hg. von Ingrid Mössinger und Katrin Sagner, München 2011.
- Kat. Ausst. Chicago 2014  
Kat. Ausst. (The Art Institute of Chicago 23.11.2014-25.1.2015) *James Ensor: The Temptation of St Anthony*, Chicago 2014 (Onlinepublikation, URL: <https://publications.artic.edu/ensor/reader/temptationstanthony#section/289>, letzter Zugriff: 10.12.2014.)
- Kat. Ausst. Den Haag 2011  
Kat. Ausst. (Gemeentemuseum Den Haag 12.3.-13.6.2011) *James Ensor. Universum van een fantast*, Den Haag 2011.
- Kat. Ausst. Düsseldorf 1999  
Kat. Ausst. (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 24.7.-17.10.1999) *Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne*, hg. von Pia Müller-Tamm, Köln 1999.
- Kat. Ausst. Düsseldorf 2008  
Kat. Ausst. (museum kunst palast, Düsseldorf 25.10.2008-15.2.2009) *Diana und Actaeon – Der verbotene Blick auf die Nacktheit*, Ostfildern 2008.
- Kat. Ausst. Emden 2002  
Kat. Ausst. (Kunsthalle Emden 26.10.2002-26.1.2003) *Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Nils Ohlsen und Achim Sommer, Emden 2002.
- Kat. Ausst. Frankfurt 1995  
Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 3.6.-20.8.1995) *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, hg. von Veit Loers, Ostfildern 1995.
- Kat. Ausst. Frankfurt 1988  
Kat. Ausst. (Frankfurter Kunstverein 7.5.-24.7.1988) *Pastelle und Zeichnungen des belgischen Symbolismus*, hg. von Peter Weiermair, Frankfurt a.M. 1988.
- Kat. Ausst. Frankfurt 2005  
Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 17.12.2005-19.3.2006) *James Ensor*, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2005.
- Kat. Ausst. Frankfurt 2010  
Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 24.9.2010-9.1.2011) *Weltenwandler. Die Kunst der Outsider*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhart, Ostfildern 2010.
- Kat. Ausst. Frankfurt 2013  
Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 6.11.2013-2.2.2014, Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg, Hamburg 22.2.-25.5.2014 und Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 4.6.-7.9.2014) *Philip Guston. Das große Spätwerk/Late Works*, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Köln 2013.
- Kat. Ausst. Gent 1987  
Kat. Ausst. (Museum voor Schone Kunsten, Gent und Rijksmuseum, Amsterdam 1987) *Moi, James Ensor*, hg. von Robert Hoozee, Antwerpen 1987.
- Kat. Ausst. Halle 2001  
Kat. Ausst. (Staatliche Galerie Moritzburg Halle 16.12.2001-17.2.2002) *Ein Neuer Korb voll Venuskinder. Die „Weibermacht“ auf illustrierten Flugblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, hg. von Kristina Bake, Halle 2001.
- Kat. Ausst. Hamburg 1986a  
Kat. Ausst. (Hamburger Kunsthalle 11.7.-14.9.1986) *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*, hg. von Werner Hofmann, München 1986.
- Kat. Ausst. Hamburg 1986b  
Kat. Ausst. (Kunstverein Hamburg 6.12.1986-8.2.1987) *James Ensor*, Hamburg 1986

- Kat. Ausst. Hannover 1927  
Kat. Ausst. (Kestner-Gesellschaft Hannover 1927) *James Ensor*, Hannover 1927.
- Kat. Ausst. Hannover 1979  
Kat. Ausst. (Kunstverein Hannover 10.6.-29.7.1979) *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Hannover 1979.
- Kat. Ausst. Innsbruck 2003  
Kat. Ausst. (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 4.6.-28.9.2003) *IN FREIER NATUR – Von Cézanne bis Picasso. Mensch und Landschaft in der europäischen Moderne*, Innsbruck 2003.
- Kat. Ausst. Herford 2004  
Kat. Ausst. (MARTa Herford 6.11.-19.12.2004) *Bitte nehmen Sie Platz, Herr Ensor* und (Herforder Kunstverein im Daniel-Pöppelmann-Haus 13.11.2004-16.1.2005) *Kathedralen, Triumphe, komische Teufel und neckische Masken. Die Welt des James Ensor in seinem druckgraphischen Werk*, Hilversum 2004.
- Kat. Ausst. Kassel 2005  
Kat. Ausst. (Hessisches Landesmuseum Kassel 13.4.-17.7.2005) *Abendmahl und Elfenreigen. Populäre Wandbilddrucke 1830-1930*, hg. von Michael Eissenhauer, Kassel 2005.
- Kat. Ausst. Köln 2000  
Kat. Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek, München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.5.-15.8.2001) *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, hg. von Ekkehard Mai, Köln 2000.
- Kat. Ausst. Les Baux-de-Provence 2000  
Kat. Ausst. (Musée Yves Brayer, Les Baux-de-Provence 30.3.-13.6.2000) *Monticelli 1824-1886*, Les Baux-de-Provence 2000.
- Kat. Ausst. Linz 2006  
Kat. Ausst. (Hôtel de Ville, Brüssel und Musée Provincial Félicien Rops, Namur 18.3.-18.6.2006 und Oberösterreichische Landesgalerie, Linz 6.7.-20.8.2006) *OBSESSIONS*, hg. von Peter Assmann, Linz 2006.
- Kat. Ausst. London 1994  
Kat. Ausst. (Royal Academy of Arts, London 7.7.-2.10.1994) *Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, hg. von Mary Anne Stevens, London 1994.
- Kat. Ausst. London 1997  
Kat. Ausst. (Barbican Art Gallery, London 11.9.-14.12.1997) *James Ensor 1860-1949. Theatre of Masks*, hg. von Carol Brown, London 1997.
- Kat. Ausst. London 2010  
Kat. Ausst. (Victoria and Albert Museum, London 25.9.2010-9.1.2011) *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, hg. von Jane Pritchard, London 2010.
- Kat. Ausst. Mailand 1967  
Kat. Ausst. (Galleria del Levante Mailand Rom München Mai-November 1967) *Leon Bakst*, Mailand 1967.
- Kat. Ausst. Marseille 1986  
Kat. Ausst. (Centre de la Vieille Charité, Marseille 12.10.1986-4.1.1987) *Adolphe Monticelli (1824-1886)*, Marseille 1986.
- Kat. Ausst. Montreal 1995  
Kat. Ausst. (The Montreal Museum of Fine Arts 8.6.-15.10.1995) *Lost Paradise. Symbolist Europe*, Montreal 1995.
- Kat. Ausst. München 1995  
Kat. Ausst. (Haus der Kunst, München 15.9.-3.12.1995) *Pierrot. Melancholie und Maske*, hg. von Thomas Kellein, München 1995.
- Kat. Ausst. München 1998  
Kat. Ausst. (Deutsches Theatermuseum, München 23.10.1998-17.1.1999, Georg-Kolbe-Museum, Berlin 14.2.-11.4.1999 und Tanzarchiv Leipzig 29.4.-13.6.1999) *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, hg. von Claudia Balk und Brygida Ochaim, Basel/Frankfurt a.M. 1998.
- Kat. Ausst. München 2001  
Kat. Ausst. (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 23.11.2001-10.3.2002) *Claude Monet und die Moderne*, hg. von Karin Sagner-Düchting, London/München/New York 2001.
- Kat. Ausst. München 2010  
Kat. Ausst. (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 28.1.-1.5.2011) *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, hg. von Roger Diederer, München 2010.
- Kat. Ausst. München 2011  
Kat. Ausst. (Museum Villa Stuck, München 10.11.2011-5.2.2012) *Jules Chéret (1836-1932). Künstler der Belle Époque und Pionier der Plakatkunst*, hg. von Michael Buhrs, Stuttgart 2011.
- Kat. Ausst. München 2013  
Kat. Ausst. (Alte Pinakothek, München 22.3.-16.6.2013) *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, hg. von Mirjam Neumeister, München 2013.
- Kat. Ausst. New Brunswick 1992  
Kat. Ausst. (The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick 12.4.-6.6.1992) *Homage to Brussels. The Art of Belgian Posters 1895-1915*, hg. von Jane Block und Trudy V. Hansen, Rutgers 1992.
- Kat. Ausst. New York 1951  
Kat. Ausst. (The Museum of Modern Art, New York) *James Ensor*, hg. v. Libby Tannenbaum, New York 1951.
- Kat. Ausst. New York 1971  
Kat. Ausst. (New York 1971) *The Prints of James Ensor. From the Collection of H. Shickman (Formerly Franck Collection, Antwerp)*, New York 1971.

- Kat. Ausst. New York 1988  
Kat. Ausst. (The Drawing Center, New York) *Creative Copies. Interpretative drawings from Michelangelo to Picasso*, hg. von Egbert Haverkamp-Begemann, London 1988.
- Kat. Ausst. New York 2001  
Kat. Ausst. (The Drawing Center, New York 27.4.-21.7.2001) *Between Street and Mirror. The Drawings of James Ensor*, hg. von Catherine de Zegher, New York/Minneapolis 2001.
- Kat. Ausst. New York 2008  
Kat. Ausst. (Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institution, New York 2008) *Rococo: The Continuing Curve, 1730-2008*, New York 2008.
- Kat. Ausst. New York 2009  
Kat. Ausst. (The Museum of Modern Art, New York 28.6.-21.9.2009) *James Ensor*, hg. von Anna Swinbourne, New York 2009.
- Kat. Ausst. Nürnberg 2011  
Kat. Ausst. (Albrecht-Dürer-Haus-Nürnberg 31.3.-3.7.2011) *Die göttlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, hg. von Jürgen Müller und Thomas Schauerte, Nürnberg 2011.
- Kat. Ausst. Ostende 1985  
Kat. Ausst. (Museum voor Schone Kunsten, Ostende 13.4.-31.8.1985) *Ensor in oostendse verzamelingen*, Ostende 1985.
- Kat. Ausst. Ostende 1999  
Kat. Ausst. (Museum voor Schone Kunsten, Ostende 19.9.1999-13.2.2000) *Art graphique d'Ensor en confrontation*, Gent/Antwerpen 1999.
- Kat. Ausst. Ostende 2010  
Kat. Ausst. (Mu.ZEE, Ostende 13.2.-29.8.2010) *Bij Ensor op bezoek*, hg. von Philipp van den Bossche, Brüssel 2010.
- Kat. Ausst. Ostende 2012  
Kat. Ausst. (Ensorhuis, Ostende 1.12.2012-14.4.2013) *De Bode van Ensor: August Van Yper*, Ostende 2012
- Kat. Ausst. Paris 1990  
Kat. Ausst. (Musée du Petit Palais, Paris 27.4.-22.7.1990) *James Ensor*, Paris 1990.
- Kat. Ausst. Paris 1997  
Kat. Ausst. (Galeries nationales du Grand Palais, Paris 18.3.-14.7.1997 und Museum voor Schone Kunsten, Gent 6.9.-14.12.1997) *Paris – Bruxelles, Bruxelles – Paris. Réalisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris 1997.
- Kat. Ausst. Paris 2005  
Kat. Ausst. (Galeries nationales du Grand Palais, Paris 20.4.-31.7.2005, Haus der Kunst, München 7.10.2005-8.1.2006 und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 17.2.-14.5.2006) *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*, hg. von Pierre Rosenberg, Paris/München/Bonn 2005, S. 206.
- Kat. Ausst. Paris 2010  
Kat. Ausst. (Les Arts Décoratifs, Paris 23.6.-7.11.2010) *La Belle Époque de Jules Chéret. De l'affiche au décor*, hg. von Réjane Bargiel, Paris 2010.
- Kat. Ausst. Salzburg 1994  
Kat. Ausst. (Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität München) *Diaghilevs Ballets Russes. Aufbruch in die Moderne*, hg. von Sibylle Dahms und Monika Woitas, Salzburg 1994.
- Kat. Ausst. Salzburg 1999  
Kat. Ausst. (Rupertinum, Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, Salzburger Landessammlungen 25.7.-10.10.1999) *Eros und Tod – Der Belgische Symbolismus*, hg. von Peter Weiermair, Zürich 1999.
- Kat. Ausst. Salzburg 2009  
Kat. Ausst. (Residenzgalerie Salzburg 10.7.-1.11.2009) *Badeszenen. Ritual, Entrüstung und Verführung*, hg. von Gabriele Groschner, Salzburg 2009.
- Kat. Ausst. Straßburg 1995  
Kat. Ausst. (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Straßburg 24.6.-3.9.1995 und Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett Februar bis März 1996) *James Ensor. Das druckgraphische Werk. Sammlung Mira Jacob*, Straßburg 1995.
- Kat. Ausst. Stuttgart 1972  
Kat. Ausst. (Württembergischer Kunstverein Stuttgart 4.3.-7.5.1972) *Ensor – ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, hg. von Uwe M. Schneede, Stuttgart 1972.
- Kat. Ausst. Stuttgart 1997  
Kat. Ausst. (Staatsgalerie Stuttgart 18.10.1997-25.1.1998 und Museum Bochum 17.5.-5.7.1998) „Der Welt Lauf“. *Allegorische Graphikserien des Manierismus*, hg. von Hans-Martin Kaulbach und Reinhart Schleier, Ostfildern 1997.
- Kat. Ausst. Utrecht 1993  
Kat. Ausst. (Centraal Museum Utrecht 14.8.-3.10.1993) *James Ensor 1860-1949. Schilderijen, tekeningen en grafiek, een selectie uit Belgisch en Nederlands bezit*, Utrecht 1993.
- Kat. Ausst. Wien 1980  
Kat. Ausst. (Akademie der Bildenden Künste, Wien 9.9.-5.10.1980) *Original – Kopie – Replik – Paraphrase*, hg. von Heribert Hutter, Wien 1980.
- Kat. Ausst. Wien 2000  
Kat. Ausst. (Kunstforum Wien 20.1.-25.4.2000 und Kunsthaus Zürich 5.5.-30.7.2000) *Cézanne. Vollendet – Unvollendet*, Ostfildern-Ruit 2000.
- Kat. Ausst. Wien 2008  
Kat. Ausst. (BA-CA Kunstforum, Wien 28.2.-29.6.2008) *Monet – Kandinsky – Rothko und die Folgen: Wege der abstrakten Malerei*, hg.

- von Ingrid Brugger und Florian Steininger, Berlin/München 2008.
- Kat. Ausst. Wuppertal 2008  
Kat. Ausst. (Von der Heydt-Museum Wuppertal 12.10.2008-8.2.2009) *James Ensor. Schrecken ohne Ende*, hg. von Gerhard Finckh, Wuppertal 2008.
- Kat. Ausst. Zürich 1983a  
Kat. Ausst. (Kunsthaus Zürich 20.5.-31.7.1983 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.8.-30.10.1983) *James Ensor*, Zürich 1983.
- Kat. Ausst. Zürich 1983b  
Kat. Ausst. (M. Knoedler Zürich AG, Zürich und Galerie Würthle, Wien 24.9.-3.12.1983) *Gustav Klimt 1862-1918 Egon Schiele 1890-1918 James Ensor 1860-1949 Alfred Kubin 1877-1959. Künstler der Jahrhundertwende – Artists at the Turn of the Century*, Zürich 1983.
- Kiefer 1976  
Theodor Kiefer: *J. Ensor*, Recklinghausen 1976.
- Kiesel 2002  
Helmuth Kiesel: *Der Dadaist Hugo Ball über die ‚Bilderei der Geisteskranken‘*, in: Thomas Fuchs, Inge Jádi, Bettina Brand-Clausen und Christoph Mundt (Hg.): *Wahn Welt Bild – Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung, Heidelberger Jahrbücher XLVI 2002*, Berlin/Heidelberg 2002, S. 11-15.
- Kirili 1987  
Alain Kirili: *Der Akt als Kultobjekt*, in: Alain Kirili und Philippe Sollers: *Auguste Rodin. Die erotischen Zeichnungen, Aquarelle und Collagen*, München 1987, S. 16-22.
- Klauner 1980  
Friderike Klauner: *Kopie und Geschmack*, in: Kat. Ausst. (Akademie der Bildenden Künste, Wien 9.9.-5.10.1980) *Original – Kopie – Replik – Paraphrase*, hg. von Heribert Hutter, Wien 1980, S. 6-17.
- Klinger 2002  
Cornelia Klinger: *Art. Modern/Moderne/Modernismus*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, Stuttgart 2002/2010, S. 121-167.
- Koepplin 1995  
Dieter Koepplin: *Wie James Ensor einige seiner Radierungen illuminierte*, in: Kat. Ausst. (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Straßburg 24.6.-3.9.1995 und Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett Februar bis März 1996) *James Ensor. Das druckgraphische Werk. Sammlung Mira Jacob*, Straßburg 1995, S. 29-39.
- Körner 2000  
Hans Körner: *Muster auf Grund. Frauen im Ornament – Frauen als Ornament*, in: Gabriele Genge (Hg.): *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, Basel/Tübingen 2000, S. 182-190.
- Kortan 1980  
Helmut Kortan: *Kopie in der Lehre*, in: Kat. Ausst. (Akademie der Bildenden Künste, Wien 9.9.-5.10.1980) *Original – Kopie – Replik – Paraphrase*, hg. von Heribert Hutter, Wien 1980, S. 18ff.
- Kreuter 2003  
Allison Dorothy Kreuter: *Morphing moonlight: Gender, masks and carnival mayhem. The figure of Pierrot in Giraud, Ensor, Dowson and Beardsley*, Univ. Diss. Bloemfontein 2003.
- Krömer 1992  
Wolfram Krömer: *Was ist „Commedia dell'arte“?*, in: Max Siller (Hg.): *Fastnachtsspiel – Commedia dell'arte. Gemeinsamkeiten – Gegensätze, Akten des 1. Symposiums der Sterzinger Osterspiele*, Innsbruck 1992, S. 119-128.
- Krüger/Ott/Pfisterer 2013  
Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer: *Das Denkmodell einer „Biologie der Kreativität“: Anthropologie, Ästhetik und Naturwissen der Moderne*, in: Dies. (Hg.): *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, Berlin/Zürich 2013, S. 7-19.
- Krumrine 1989  
Mary Louise Krumrine: *Paul Cézanne: Die Badenden*, in: Kat. Ausst. (Kunstmuseum Basel 10.9.-10.12.1989) *Paul Cézanne: Die Badenden*, Basel 1989, S. 31-268.
- Kula 2010  
Katherine Virginia Kula: *Me and my Circle. James Ensor in the Twentieth Century*, Masterarbeit Univ. Maryland/USA 2010.
- Kupfer 1996  
Alexander Kupfer: *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*, Stuttgart 1996.
- Lanoye 1971  
Robert Lanoye: *L'Épopée ostendaise*, Ostende 1971.
- Laoureux 2008  
Denis Laoureux: *Sur les écrits de Jo Delabaut*, in: Laurence Brogniez (Hg.): *Écrit(ure)s de peintres belges*, Brüssel 2008, S. 203-212.
- Legrand 1966  
Francine-Claire Legrand: *Les lettres de James Ensor à Octave Maus*, in: *Bulletin des Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique*, 1966 1-2, Brüssel 1966, S. 17-54 und 113ff.
- Legrand 1971  
Francine-Claire Legrand: *Ensor, cet inconnu*, Brüssel 1971.
- Legrand 1979  
Francine-Claire Legrand: *Leihen und Wiedergeben*, in: Kat. Ausst. (Kunstverein Hannover 10.6.-29.7.1979) *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Hannover 1979, S. 217-220.
- Legrand 1993  
Francine-Claire Legrand: *ENSOR, la mort et la charme. Un autre Ensor*, Antwerpen 1993.

- Lehni 1995  
Nadine Lehni: *Licht und Gewalt: Das druckgraphische Werk von James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Straßburg 24.6.-3.9.1995 und Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett Februar bis März 1996) James Ensor. Das druckgraphische Werk. Sammlung Mira Jacob, Straßburg 1995, S. 21-28.
- Lehmann 2008  
Ann-Sophie Lehmann: *Der schamlose Körper*, in: Kat. Ausst. (museum kunst palast, Düsseldorf 25.10.2008-15.2.2009) Diana und Actaeon – Der verbotene Blick auf die Nacktheit, Ostfildern 2008, S. 192-197.
- Lehrs 1893  
Max Lehrs: *Der Meister der Liebesgärten. Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden*, Dresden 1893.
- Leirens 1962  
Charles Leirens: *Belgian Folklore*, New York 1962.
- Lemaire 2004  
Gérard-Georges Lemaire: *Künstler und ihre Häuser*, München 2004.
- Lesko 1985  
Diane Lesko: *James Ensor. The Creative Years*, Princeton 1985. (Univ. Diss.)
- Lesko 1986  
Diane Lesko: *Anarchie und Humor bei Ensor*, in: Kat. Ausst. (Kunstverein Hamburg 6.12.1986-8.2.1987) James Ensor, Hamburg 1986, S. 37-43.
- Lettres 1999a  
Xavier Tricot (Hg.): *James Ensor. Lettres*, Brüssel 1999.
- Lettres 1999b  
Danielle Derrey-Capon (Hg.): *James Ensor. Lettres à Emma Lambotte 1904-1914*, Brüssel 1999.
- Le Roy 1922  
Grégoire Le Roy: *James Ensor*, Brüssel 1922.
- Levine 2007  
Sura Levine: *Pauvre Belgique: Collecting Practices and Belgian Art in and Outside of Belgium*, in: Kat. Ausst. (McMullen Museum of Art, Boston College 10.2.-22.7.2007) A New Key. Modern Belgian Art from the Simon Collection, hg. von Jeffery Howe, Chestnut Hill/Mass. 2007, S. 7-17.
- Lewis 1989  
Mary Tompkins Lewis: *Cézanne's Early Imagery*, Berkeley 1989.
- Linhart 2000  
Eva Linhart: *Künstler und Passion. Ein Beitrag zur Genieästhetik der frühen Moderne, entwickelt an den Christusdarstellungen von James Sidney Ensor (1860 - 1949)*, Univ. Diss. Basel 2000.
- Löhr 2003  
Wolf-Dietrich Löhr: Art. *Genie*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 117-122.
- Maase 2001  
Kaspar Maase: *Einleitung: Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900*, in: Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln 2001, S. 9-28.
- Maeterlinck 1906  
Maurice Maeterlinck: *Der blaue Vogel. Ein Märchenspiel in fünf Aufzügen und zwölf Bildern* (1906), Berlin 1910.
- Mai 2000a  
Ekkehard Mai: *Einleitung*, in: Kat. Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek, München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.5.-15.8.2001) Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hg. von Ekkehard Mai, Köln 2000, S. 8f.
- Mai 2000b  
Ekkehard Mai: *Entzauberung und Mystifikation. Wechselbilder der Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne*, in: Kat. Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek, München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.5.-15.8.2001) Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hg. von Ekkehard Mai, Köln 2000, S. 183-195.
- Marinetti 1983  
Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, Mailand 1983.
- Marneros 2002  
Andreas Marneros: *Manisch-depressive Erkrankungen und Kreativität*, in: Thomas Fuchs, Inge Jádi, Bettina Brand-Clausen und Christoph Mundt (Hg.): *Wahn Welt Bild – Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, Heidelberger Jahrbücher XLVI 2002, Berlin/Heidelberg 2002, S. 107-119.
- Martin 1999a  
Hugo Martin: *Avant-propos. Au défi d'une sélection et d'un classement*, in: James Ensor: *Mes Écrits ou les suffisances matamoresques*, Brüssel 1999, S. 5-9.
- Martin 1999b  
Hugo Martin: *Lecture en queue de poisson*, in: James Ensor: *Mes Écrits ou les suffisances matamoresques*, Brüssel 1999, S. 291-322.
- Matta 1983  
Marianne Matta: *Der flügellose Pegasus. Zu den Schriften und Briefen von James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Kunsthau Zürich 20.5.-31.7.1983 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.8.-30.10.1983) James Ensor, Zürich 1983, S. 41-51.
- McPharlin 1929  
Paul McPharlin: *A Repertory of marionette plays*, New York 1929.
- Menke 2002  
Bettine Menke: *Die Wiederholung, die das Echo ist.*, in: Klaus Müller-Wille, Detlef Roth und

- Jörg Wiesel (Hg.): Wunsch – Maschine – Wiederholung, Freiburg i.Br. 2002, S. 167-192.
- Metken 1972  
Günter Metken: *Ensor in seiner Zeit*, in: Kat. Ausst. (Württembergischer Kunstverein Stuttgart 4.3.-7.5.1972) Ensor – ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert, hg. von Uwe M. Schneede, Stuttgart 1972, S. 13-25.
- Metken 1974  
Günter Metken: *Le retour des Préraphaélites*, in: Revue de l'Art, 26 (1974), Paris 1974, S. 82-88.
- Metken 1983  
Günter Metken: *Prise d'une ville étrange. Ein archäologischer Traum – oder die Freiheitsstunde des Künstlers zwischen Orientalismus und Oper*, in: Kat. Ausst. (Kunsthaus Zürich 20.5.-31.7.1983 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.8.-30.10.1983) James Ensor, Zürich 1983, S. 210-217.
- Mezger 2000  
Werner Mezger: *Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Verummung und Verkleidung während der närrischen Tage*, in: Alfred Schäfer und Michael Wimmer (Hg.): *Masken und Maskierungen*, Opladen 2000, S. 109-136.
- Michaud 1969  
Guy Michaud: *Message poétique du symbolisme*, Paris 1969.
- Middendorf 2000  
Ulrike Middendorf: *Nymphen und Satyrn – Allegorie der Lust*, in: Kat. Ausst. (Museum Huelsmann, Bielefeld 18.6.-8.10.2000) Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove, Bielefeld 2000, S. 41ff.
- Milh 2011  
Els Milh: *Blanche Hertoge*, in: Kat. Ausst. (Maison Ensor, Ostende 3.12.2011-23.4.2012) Blanche Hertoge, Ostende 2011, S. 20-29.
- Min 2008  
Eric Min: *James Ensor. Een biografie*, Antwerpen 2008.
- Mittig 1985  
Hans-Ernst Mittig: *Erotik bei Rubens*, in: Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985, S. 48-88.
- Morel 1990  
Dominique Morel: *Ensor et la France (1). L'influence de l'art français sur la peinture d'Ensor*, in: Kat. Ausst. (Musée du Petit Palais, Paris 27.4.-22.7.1990) James Ensor, Paris 1990, S. 67-73.
- Moser 1986  
Dietz-Rüdiger Moser: *Fastnacht-Fasching-Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“*, Graz/Köln/Wien 1986.
- Muche 1965  
Georg Muche: *Blickpunkt. Sturm Dada Bauhaus Gegenwart*, Tübingen 1965.
- Müller 1994  
Jürgen Müller: *Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1994, S. 607-647.
- Müller 1995  
Marika Müller: *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg 1995.
- Müller 1999  
Maria Müller: *Die Kinderpuppe*, in: Kat. Ausst. (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 24.7.-17.10.1999) Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne, hg. von Pia Müller-Tamm, Köln 1999, S. 258f.
- Müller 2007  
Jürgen Müller: „Een antieckse Laechon“. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption, in: Horst Bredekamp, Michael Diers, Ruth Tesmar und Franz-Joachim Verspohl (Hg.): *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*, Hamburg 2007, S. 105-130.
- Müller-Tamm/Sykora 1999  
Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, in: Kat. Ausst. (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 24.7.-17.10.1999) Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne, hg. von Pia Müller-Tamm, Köln 1999, S. 65-93.
- Naeyaert 1991  
Fernand Naeyaert: *Denkend aan Albert van Dyck*, o.O. 1991.
- Nahum 2007  
Katherine Nahum: *Ensor's Parrot*, in: Kat. Ausst. (McMullen Museum of Art, Boston College 10.2.-22.7.2007) A New Key. Modern Belgian Art from the Simon Collection, hg. von Jeffery Howe, Chestnut Hill/Mass. 2007, S. 91-115.
- Néret 2005  
Gilles Néret: *Erotica Universalis. From Pompeii to Picasso*, Köln 2005.
- Niedermeier 1995  
Michael Niedermeier: *Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten*, Leipzig 1995.
- Ochaim 1998  
Brygida Ochaim: *Varieté-Tänzerinnen um 1900*, in: Kat. Ausst. (Deutsches Theatermuseum, München 23.10.1998-17.1.1999, Georg-Kolbe-Museum, Berlin 14.2.-11.4.1999 und Tanzarchiv Leipzig

- 29.4.-13.6.1999) Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, hg. von Claudia Balk und Brygida Ochaim, Basel/Frankfurt a.M. 1998, S. 69-113.
- Ohlsen 2002  
Nils Ohlsen: *Vergewisserung und Experiment. Aspekte der Aktdarstellung in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Kat. Ausst. (Kunsthalle Emden 26.10.2002-26.1.2003) Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. von Nils Ohlsen und Achim Sommer, Emden 2002, S. 12-23.
- Olbrich 1989  
Art. *Erotische Kunst*, in: Harald Olbrich u.a. (Hg.): *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. II Cin-Gree, Leipzig 1989, S. 362ff.
- Ollinger-Zinque 1976  
Gisèle Ollinger-Zinque: *Ensor par lui-même*, Brüssel 1976.
- Ollinger-Zinque 1995  
Gisèle Ollinger-Zinque: *Belgium at the Turn of the Century. A Very International Nationalism*, in: Kat. Ausst. (The Montreal Museum of Fine Arts 8.6.-15.10.1995) Lost Paradise. Symbolist Europe, Montreal 1995, S. 264-273.
- Ollinger-Zinque 1999  
Gisèle Ollinger-Zinque: *Ich und mein Milieu*, in: Kat. Ausst. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 24.9.1999-13.2.2000) Ensor, Belgien 1999, S. 14-23.
- Ollinger-Zinque 2002  
Gisèle Ollinger-Zinque: Art. *James Ensor*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Bd. 34 Engel – Eschini, München 2002, S. 172-175.
- Ostende-Centre-d'Art 1907  
Ostende-Centre-d'Art. *Trois Saisons d'Activité 1905-1906-1907*, Brüssel 1907.
- Ottomeyer 2000  
Hans Ottomeyer: *Bankett und Hofgarten*, in: Kat. Ausst. (Museum Huelsmann, Bielefeld 18.6.-8.10.2000) Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove, Bielefeld 2000, S. 9ff.
- Panetta 2009  
Jane Panetta: *A View from Ostend*, in: Kat. Ausst. (The Museum of Modern Art, New York 28.6.-21.9.2009) James Ensor, hg. von Anna Swinbourne, New York 2009, S. 83-89.
- Panofsky 1980  
Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980.
- Peltre 2010  
Christine Peltre: „Und die Frauen?“, in: Kat. Ausst. (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 28.1.-1.5.2011) Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky, hg. von Roger Diederer, München 2010, S. 155-166.
- Peterlein 2000  
Nicole Peterlein: *Ursprünge und Tradition des Badenden-Sujets*, in: Kat. Ausst. (Kunsthalle Bielefeld 3.9.-19.11.2000) Die Badenden – Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, hg. von Jutta Hülsewig-Johnen und Thomas Kellein, Ostfildern 2000, S. 88-97.
- Pevsner 1983  
Nikolaus Pevsner: *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*, Köln 1983.
- Pfeiffer 2005  
Ingrid Pfeiffer: *James Ensor im Ganzen gesehen – Versuch eines Resümees*, in: Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 17.12.2005-19.3.2006) James Ensor, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2005, S. 17-42.
- Pfeiffer 2013  
Ingrid Pfeiffer: *Heiter-beschwingte Krudität. Philip Gustons späte Bilder*, in: Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 6.11.2014-2.2.2014, Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg, Hamburg 22.2.-25.5.2014 und Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 4.6.-7.9.2014) Philip Guston. Das große Spätwerk/Late Works, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Köln 2013, S. 15-27.
- Pfisterer 2005  
Ulrich Pfisterer: *Zzeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance*, in: Ulrich Pfisterer und A. Zimmermann (Hg.): *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 41-72.
- Pfisterer 2012a  
Ulrich Pfisterer: *Alternde Künstler als Liebhaber – Inspiration, (Pro-)Kreativität und Verfall: Anthonis van Dyck, Tizian und die Tradition der Renaissance*, in: Heinz Häfner und Peter Graf Kielmansegg (Hg.): *Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen*, Heidelberg 2012, S. 55-71.
- Pfisterer 2012b  
Ulrich Pfisterer: *Akt und Ambiguität: 1552, 1559, 1640*, in: Valeska von Rosen (Hg.): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012, S. 29-60.
- Pokorny 2010  
Erwin Pokorny: *Hieronymus Bosch und das Paradies der Wollust*, in: *Frühneuzeit-Info*, 21.2010, Wien 2010, S. 22-34.
- Posner 1983  
Donald Posner: *Another Look at Watteau's Gilles*, in: *Apollo*, Februar 1983, S. 97ff.



- Pritchard 2010  
Jane Pritchard: *The Transformation of Ballet*, in: Kat. Ausst. (Victoria and Albert Museum, London 25.9.2010-9.1.2011) Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929, hg. von Jane Pritchard, London 2010, S. 49-57.
- Rapetti 2005  
Rodolphe Rapetti: *Symbolism*, Paris 2005.
- Rausch 2007  
Tobias Rausch: *Vorwort*, in: Svenja Flaßpöhler, Tobias Rausch und Christina Wald (Hg.): *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2007, S. 7-15.
- Roland-Michel 1984  
Marianne Roland-Michel: *Watteau 1684-1721*, München 1984.
- Rosenauer 1992  
Artur Rosenauer: *Bemerkungen zur Kopie im Mittelalter*, in: Christian Lenz (Hg.): *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge*, München 1992, S. 25-35.
- Rosenberg 2000  
Pierre Rosenberg: *From drawing to painting. Poussin, Watteau, Fragonard, David, and Ingres*, Washington D.C. 2000.
- Sagner 2011  
Karin Sagner: *Pierre-Auguste Renoir – Wie Seide gemalt. Stoffe der Mode und der Malerei*, in: Kat. Ausst. (Kunstsammlungen Chemnitz 18.9.2011-8.1.2012) Pierre-Auguste Renoir. Wie Seide gemalt, hg. von Ingrid Mössinger und Katrin Sagner, München 2011, S. 17-42.
- Sagner-Düchting 2001  
Karin Sagner-Düchting: *Monets Spätwerk im Blick der Moderne*, in: Kat. Ausst. (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 23.11.2001-10.3.2002) Claude Monet und die Moderne, hg. von Karin Sagner-Düchting, London/München/New York 2001, S. 19-33.
- Sailer 1967  
Anton Sailer: *Das private Kunstkabinett*, München 1967.
- Schmalenbach 1983  
Werner Schmalenbach: *Besuch bei James Ensor*, in: Kat. Ausst. (M. Knoedler Zürich AG 12.2.-19.3.1983) James Ensor. Meisterliche Handzeichnungen 1880 bis 1888, Zürich 1983, o.S.
- Schmauß 1991  
Beatrix Schmauß: *Blaustrumpf und Kurtisane. Bilder der Frau im 19. Jahrhundert*, Zürich 1991.
- Schiff 1983  
Gert Schiff: *Ensor als Exorzist*, in: Kat. Ausst. (Kunsthaus Zürich 20.5.-31.7.1983 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.8.-30.10.1983) James Ensor, Zürich 1983, S. 28-40.
- Schmidt 1946  
Georg Schmidt: *Kampf dem Kitsch – Versuch einer Definition* (1946), in: Georg Schmidt: *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963*, Basel 1976, S. 60-69.
- Schmidt 1950  
Georg Schmidt: *Die Entwicklung der französischen Malerei von Ingres bis Bonnard* (1950), in: Georg Schmidt: *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963*, Basel 1976, S. 73-108.
- Schmidt 1962  
Georg Schmidt: *Was hat die Kunst der Geisteskranken mit Kunst zu tun?* (1962), in: Georg Schmidt: *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963*, Basel 1976, S. 53-59.
- Schmidt-Linsenhoff 1987  
Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Mann und Weib – Weib und Hampelmann. Ein verräterisches Bildmotiv in Karikatur und Kulturindustrie um 1900*, in: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, S. 366-390.
- Schmitz 2005  
Rudolf Schmitz: *„Ihr Worte ohne Reim und Räson, ich liebe euch, ich liebe euch“: Die entregelte Sprache des James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 17.12.2005-19.3.2006) James Ensor, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2005, S. 149-159.
- Schneede 1972  
Uwe M. Schneede: *Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, in: Kat. Ausst. (Württembergischer Kunstverein Stuttgart 4.3.-7.5.1972) Ensor – ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert, hg. von Uwe M. Schneede, Stuttgart 1972, S. 7-11.
- Schnell 1985  
Rüdiger Schnell: *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern/München 1985.
- Schoell-Glass 2007  
Charlotte Schoell-Glass: *Aby Warburg (1866-1929)*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte 1. Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007, S. 181-193.
- Schoonbaert 1968  
Lydia Schoonbaert: *Addendum Beschrijvende Catalogus 1948 Een verzameling tekeningen van Ensor (deel I)*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1968, Antwerpen 1968, S. 311-342.
- Schoonbaert 1969  
Lydia Schoonbaert: *Addendum Beschrijvende Catalogus 1948 Een verzameling tekeningen van Ensor (deel II): De Hollandse Reis*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1969, Antwerpen 1969, S. 265-284.

- Schoonbaert 1978  
Lydia Schoonbaert: „*Gazette des Beaux-Arts*“  
en „*The Studio*“ als Inspirationsquellen für James  
Ensor, in: *Jaarboek van het Koninklijk  
Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*  
1978, Antwerpen 1978, S. 205-221.
- Schoonbaert 1983  
Lydia M.A. Schoonbaert: *Ensor als Zeichner*,  
in: Kat. Ausst. (Kunsthaus Zürich 20.5.-  
31.7.1983 und Koninklijk Museum voor  
Schone Kunsten, Antwerpen 20.8.-  
30.10.1983) James Ensor, Zürich 1983, S.  
154-159.
- Schoonbaert 1993  
Lydia M.A. Schoonbaert: *James Ensor. Van  
Realisme naar Maskeruniversum*, in: Kat. Ausst.  
(Centraal Museum Utrecht 14.8.-3.10.1993)  
James Ensor 1860-1949. Schilderijen,  
tekeningen en grafiek, een selectie uit  
Belgisch en Nederlands bezit, Utrecht 1993,  
S. 9-26.
- Schoonbaert/Cardyn-Oomen 1981  
Lydia M.A. Schoonbaert und Dorine  
Cardyn-Oomen: *Tekeningen, aquarellen en  
prenten 19de en 20ste eeuw*, Antwerpen 1981.
- Schultze 1980  
Jürgen Schultze: *Enzyklopädie der Weltkunst.  
Neunzehntes Jahrhundert*, München 1980.
- Schwartz 1999  
Vanessa R. Schwartz: *Spectacular Realities.  
Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*,  
Berkeley/Los Angeles/London 1999. (Univ.  
Diss.)
- Schweizer 1982  
Paul D. Schweizer: *John Constable, Rainbow  
Science, and English Color Theory*, in: *Art  
Bulletin* 64, Nr. 3 (September 1982), S. 424-  
445.
- Sello 1979  
Katrín Sello: *Vom Nutzen und Nachteil des  
Zitierens für die Kunst*, in: Kat. Ausst.  
(Kunstverein Hannover 10.6.-29.7.1979)  
Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des  
Zitierens für die Kunst, Hannover 1979, S.  
9-14.
- Shiff 2008  
Richard Shiff: *Materie denkt*, in: Kat. Ausst.  
(BA-CA Kunstforum, Wien 28.2.-29.6.2008)  
Monet – Kandinsky – Rothko und die  
Folgen: Wege der abstrakten Malerei, hg.  
von Ingrid Brugger und Florian Steininger,  
Berlin/München 2008, S. 12-27.
- Söntgen 1999  
Beate Söntgen: *Täuschungsmanöver. Kunstpuppe  
– Weiblichkeit – Malerei*, in: Kat. Ausst.  
(Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,  
Düsseldorf 24.7.-17.10.1999) Puppen  
Körper Automaten – Phantasmen der  
Moderne, hg. von Pia Müller-Tamm, Köln  
1999, S. 125-139.
- Spagnolo-Stiff 2000  
Anne Spagnolo-Stiff: *Barocke Gartenfeste und  
ihr Prototyp, die Versailler ‚Divertissements‘*, in:  
Kat. Ausst. (Museum Huelsmann, Bielefeld  
18.6.-8.10.2000) Gartenfeste. Das Fest im  
Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von  
Hildegard Wiewelhove, Bielefeld 2000, S.  
35-39.
- Speyer 2009  
Wolfgang Speyer: *Zum weiblichen Aspekt des  
Wassers im Spiegel antiker Zeugnisse*, in: Kat.  
Ausst. (Residenzgalerie Salzburg 10.7.-  
1.11.2009) Badeszenen. Ritual, Entrüstung  
und Verführung, hg. von Gabriele  
Groschner, Salzburg 2009, S. 29-43.
- Spies 1995  
Werner Spies: *Die Vertreibung aus dem Salon.  
James Ensors schwarze Wunderkammer*, in:  
Werner Spies: *Schnitt durch die Welt.  
Aufsätze zu Kunst und Literatur*, Ostfildern-  
Ruit 1995, S. 92-95.
- Spiessens 1985  
Godelieve Spiessens: „*Vive le son!*“: *James  
Ensor en de muziek*, in: *Museum magazine*,  
Antwerpen 1985, Nr. 3-4, S. 52-75.
- Starobinski 2000  
Jean Starobinski: *Fêtes galantes. Geburt und  
Niedergang einer Utopie der Liebe*, in: Kat.  
Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln  
14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek,  
München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk  
Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen  
20.5.-15.8.2001) Faszination Venus. Bilder  
einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hg.  
von Ekkehard Mai, Köln 2000, S. 173-181.
- Stoeber 2004  
Michael Stoeber: *Der Maler und die Masken.  
Zum Werk von James Ensor*, in: Kat. Ausst.  
(MARTa Herford 6.11.-19.12.2004) Bitte  
nehmen Sie Platz Herr Ensor und  
(Herforder Kunstverein im Daniel-  
Pöppelmann-Haus 13.11.2004-16.1.2005)  
Kathedralen, Triumphe, komische Teufel  
und neckische Masken. Die Welt des James  
Ensor in seinem druckgraphischen Werk,  
Hilversum 2004, o.S.
- Storch 2003  
Ursula Storch: *Gemalte Paradiese. Über  
Darstellungen von Gärten und Parks*, in: Kat.  
Ausst. (Tiroler Landesmuseum  
Ferdinandum, Innsbruck 4.6.-28.9.2003)  
IN FREIER NATUR – Von Cézanne bis  
Picasso. Mensch und Landschaft in der  
europäischen Moderne, Innsbruck 2003, S.  
93-95.
- Storck 1985  
Henri Storck: *Blanche Hertoge par son neveu*, in:  
Xavier Tricot u.a. (Hg.): *Bonjour, monsieur  
Ensor*, Ostende 1985, S. 33-45.
- Strosetzki 1978  
Christoph Strosetzki: *Konversation. Ein Kapitel  
gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im  
Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.  
u.a. 1978. (Diss. Düsseldorf 1977)
- Swinbourne 2009  
Anna Swinbourne: *Meeting James Ensor*, in:  
Kat. Ausst. (The Museum of Modern Art,  
New York 28.6.-21.9.2009) James Ensor, hg.

- von Anna Swinbourne, New York 2009, S. 13-27.
- Sykora 1999  
Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, Kat. Ausst. (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 24.7.-17.10.1999) Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne, hg. von Pia Müller-Tamm, Köln 1999, S. 434f.
- Szeemann 1983  
Harald Szeeman: *Im „Jardin d’amour“*, in: Kat. Ausst. (Kunsthaus Zürich 20.5.-31.7.1983 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.8.-30.10.1983) James Ensor, Zürich 1983, S. 10-13.
- Täuber 2000  
Rita E. Täuber: *Die Verwandlungen der Venus. Perspektiven und Projektionen von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, in: Kat. Ausst. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek, München 1.2.-2.4.2001 und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20.5.-15.8.2001) Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hg. von Ekkehard Mai, Köln 2000, S. 197-205.
- Taevernier 1973  
Auguste Taevernier: *James Ensor. Catalogue illustré de ses gravures, leur description critique et l’inventaire des plaques*, Gent 1973.
- Taevernier 1999  
Sabine Taevernier: *Die symbolistische Bewegung in Belgien*, in: Kat. Ausst. (Rupertinum, Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, Salzburger Landessammlungen 25.7.-10.10.1999) Eros und Tod – Der Belgische Symbolismus, hg. von Peter Weiermair, Zürich 1999, S. 11-17.
- Thoma 1909  
Hans Thoma: *Im Herbst des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter*, München 1909.
- Thomas 2010  
Karin Thomas: *Blickpunkt Moderne. Eine Geschichte der Kunst von der Romantik bis heute*, Köln 2010.
- Todts 2001  
Herwig Todts: *The Grotesque in Ensor’s Œuvre*, in: Kat. Ausst. (The Drawing Center, New York 27.4.-21.7.2001) Between Street and Mirror. The Drawings of James Ensor, hg. von Catherine de Zegher, New York/Minneapolis 2001, S. 203-215.
- Todts 2008a  
Herwig Todts: *James Ensor. Paintings and Drawings from the Collection of the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp*, Antwerpen 2008.
- Todts 2008b  
Herwig Todts: *Fiktion, Inszenierung und groteske Illusionen im Werk von James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Von der Heydt-Museum Wuppertal 12.10.2008-8.2.2009) James Ensor. Schrecken ohne Ende, hg. von Gerhard Finckh, Wuppertal 2008, S. 41-54.
- Todts 2009a  
Herwig Todts: *„Make Way for the Old Ones! Respect Defunct Schools!“ Ensor and the Art-Historical Canon*, in: Kat. Ausst. (The Museum of Modern Art, New York 28.6.-21.9.2009) James Ensor, hg. von Anna Swinbourne, New York 2009, S. 118-129.
- Todts 2009b  
Herwig Todts: *L’art selon James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Dexia Bank, Brüssel 2009) James Ensor 1860-1949. Pro luce nobilis sum – Par la lumière, noble je suis, Brüssel 2009, S. 7-17.
- Todts 2011  
Herwig Todts: *Ensor. Een pleinairist wordt modernist*, in: Kat. Ausst. (Gemeentemuseum Den Haag 12.3.-13.6.2011) James Ensor. Universum van een fantast, Den Haag 2011, S. 8-33.
- Todts 2014  
Herwig Todts: *James Ensor (1860-1949). Eine Einführung*, in: Kat. Ausst. (Ordrupgaard, Kopenhagen 6.9.2013-19.1.2014 und Kunstmuseum Basel 16.2.-25.5.2014) James Ensor. Aus dem Königlichen Museum für Schöne Künste Antwerpen und Schweizer Sammlungen, hg. von Anne-Brigitte Fonsmark und Nina Zimmer, Ostfildern 2013, S. 9-17.
- Tricot 1985  
Xavier Tricot: *Ensoriana*, Ostende 1985.
- Tricot 1995  
Xavier Tricot: *Ensoriana*, Antwerpen 1995.
- Tricot 1997  
Xavier Tricot: *Ensor and English Art*, in: Kat. Ausst. (Barbican Art Gallery, London 11.9.-14.12.1997) James Ensor 1860-1949. Theatre of Masks, hg. von Carol Brown, London 1997, S. 100-117.
- Tricot 2005  
Xavier Tricot: *Ein Porträt des Künstlers als Skelett*, in: Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 17.12.2005-19.3.2006) James Ensor, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2005, S. 81-93.
- Tricot 2009 / XI  
Xavier Tricot: *James Ensor. Die Gemälde*, Ostfildern 2009.
- Tricot 2010a  
Xavier Tricot: *James Ensor. The complete prints*, Roeselare 2010.
- Tricot 2010b  
Xavier Tricot: *James Ensor in zijn atelier*, in: Kat. Ausst. (Mu.ZEE, Ostende 13.2.-29.8.2010) Bij Ensor op bezoek, hg. von Philipp van den Bossche, Brüssel 2010, S. 25-46.
- Tricot 2012  
Xavier Tricot: *James Ensor and the Old Masters*, 29.11.2012 (Onlinepublikation, URL: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/james-ensor-and-the-old-masters>, letzter Zugriff: 26.1.2013.)

- Tricot 2013  
Xavier Tricot: *James Ensor, der Maler des Grotesken*, in: Kat. Ausst. (Zentrum Paul Klee, Bern 6.6.-6.10.2013) Satire – Ironie – Groteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin, hg. von Michael Baumgartner und Rainer Lawicki, Bielefeld 2013, S. 138-152.
- Trumbach 1994  
Randolph Trumbach: *Erotische Phantasie und männlicher Libertinismus in England während der Aufklärung*, in: Lynn Hunt (Hg.): *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a.M. 1994, S. 183-220.
- Vanbeselaere 1963  
Walther Vanbeselaere: *James Ensor 1860-1949*, in: Kat. Ausst. (Kunsthalle Basel 15.6.-4.8.1963) James Ensor, Basel 1963, o.S.
- Vanbeselaere 1972  
Walther Vanbeselaere: *Das Werk Ensors*, in: Kat. Ausst. (Württembergischer Kunstverein Stuttgart 4.3.-7.5.1972) Ensor – ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert, hg. von Uwe M. Schneede, Stuttgart 1972, S. 27-34.
- Van den Bossche 2010  
Phillip Van den Bossche: *De blauwe schelp van James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Mu.ZEE, Ostende 13.2.-29.8.2010) Bij Ensor op bezoek, hg. von Philipp van den Bossche, Brüssel 2010, S. 5-12.
- Van der Snickt 2012  
Geert Van der Snickt: *James Ensor's Pigments studied by means of portable and Synchrotron Radiation-based X-ray Techniques: Evolution, Context and Degradation*. (Univ. Diss. Antwerpen 2012)
- Van der Snickt/Janssens 2009  
Geert Van der Snickt und Koen Janssens: *Utilisation des analyses spectroscopiques pour l'étude et la conservation de peintures de James Ensor*, in: Kat. Ausst. (Dexia Bank, Brüssel 2009) James Ensor 1860-1949. Pro luce nobilis sum – Par la lumière, noble je suis, Brüssel 2009, S. 35-41.
- Verhaeren 1908  
Émile Verhaeren: *James Ensor*, Brüssel 1980. (Nachdruck der Originalausgabe von 1908)
- Vester 1986  
Karl-Egon Vester: *Einleitung*, in: Kat. Ausst. (Kunstverein Hamburg 6.12.1986-8.2.1987) James Ensor, Hamburg 1986, S. 7-11.
- Villiers 1886  
Jean-Marie Villiers de l'Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft* (1886), Frankfurt a.M. 1984.
- Von Dewitz 2007  
Bodo von Dewitz: *Bohemiens. Die Inszenierung des Künstlers in der Photographie des 19. Jahrhunderts*, in: Roland Kanz (Hg.): *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 186-209.
- Von Gehlen 2011  
Dirk von Gehlen: *Maschup. Lob der Kopie*, Berlin 2011.
- Von Rosen 2003  
Philipp von Rosen: *Art. Fälschung und Original*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 93ff.
- Von Simson 1983  
Otto von Simson: *Rubens' Liebesfest*, in: Kat. Ausst. (Weißer Saal Schloss Charlottenburg zu Berlin 2.10.-13.11.1983) Bilder vom irdischen Glück. Giorgione, Tizian, Rubens, Watteau, Fragonard, hg. v. den Freunden der Preußischen Schlösser und Gärten e.V., Berlin 1983, S. 14-19.
- Wages 1997  
Sara M. Wages: *Remarks on Love, Woman, and the Garden in Netherlandish Art: A Study on the Iconology of the Garden*, in: Roland E. Fleischer und Susan Clare Scott (Hg.): *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time: Recent Perspectives*, University Park 1997, S. 176-222.
- Wagner-Rieger 1978  
Renate Wagner-Rieger: *Der Stilpluralismus um 1900*, in: *Alte und moderne Kunst*, 23.1978, 160/161, Innsbruck 1978, S. 42-45.
- Wald 2007  
Christina Wald: *The Drama of Hysteria. Wiederholung zwischen Zwang und Subversion*, in: Svenja Flaßpöhler, Tobias Rausch und Christina Wald (Hg.): *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2007, S. 56-66.
- Wangermée 1985  
Robert Wangermée: *Musique et peinture au XIXe siècle (A propos du piano et de Richard Wagner)*, in: Kat. Ausst. (Galerie CGER 3.5.-14.7.1985) La musique source d'inspiration dans l'art belge XIIIe-XXe siècle, 1985, S. 61-70.
- Wangermée 1999a  
Robert Wangermée: *„La Gamme d'amour“ und die Musik Ensors*, in: Kat. Ausst. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 24.9.1999-13.2.2000) Ensor, Belgien 1999, S. 54-62.
- Wangermée 1999b  
Robert Wangermée: *James Ensor et ses musiques*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bd. 10 1999, Brüssel 1999, S. 221-247.
- Warncke 1995  
Babette Marie Warncke: *Rokoko-Mode. Rokokorezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*. (Univ. Diss. Freiburg i.Br. 1995; URL: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/681/>, letzter Zugriff: 21.3.2010.)
- Wassermann Beirao 1995  
Christine Wassermann Beirao: *Watteau in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Laaber 1995, S. 79-92.

- Wauters 1985  
Christian-Adolphe Wauters: *Musicalia Ensoriana, een analytisch apercu*, in: Kat. Ausst. Ostende 1985, S. 21f.
- Weber 2006  
Samuel Weber: *Gleichheit ohne Selbst: Gedanken zur Wiederholung*, in: Roger Ludecke und Inka Mlder-Bach: *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*, Göttingen 2006, S. 93-102.
- Weinhart 2010  
Martina Weinhart: „*Ich bin auf dem Mond wie andere auf ihrem Balkon sind*“. *Die Kunst der Outsider als Demarkationslinie der Moderne*, in: Kat. Ausst. (Schirn Kunsthalle Frankfurt 24.9.2010-9.1.2011) *Weltenwandler. Die Kunst der Outsider*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhart, Ostfildern 2010, S. 15-23.
- Weiß 1997  
Susanne We: *Claude Monet. Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land*, Berlin 1997.
- Weißer 2000  
Silja Mareke We: *Der Tanz als Darstellungsproblem der Skulptur im 19. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenz zwischen Ballett und Skulptur*, Frankfurt a.M. u.a. 2000. (Univ. Diss. Göttingen 1999)
- Wetzel 2000  
Michael Wetzel: *Masken des Makellosen. Demarkationen der Differenz zwischen den Geschlechtern im Kind-Frauen-Komplex*, in: Alfred Schäfer und Michael Wimmer (Hg.): *Masken und Maskierungen*, Opladen 2000, S. 209-224.
- Wiener 2007  
Jürgen Wiener: *Das Komische in der Gartenskulptur*, in: Roland Kanz (Hg.): *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 110-137.
- Wiewelhove 2000  
Hildegard Wiewelhove: *Vorwort*, in: Kat. Ausst. (Museum Huelsmann, Bielefeld 18.6.-8.10.2000) *Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest*, hg. von Hildegard Wiewelhove, Bielefeld 2000, S. 5-7.
- Willenberg 2010  
Knud Willenberg: *Priapus im christlichen Abendland. Vom schwierigen „Weiterleben“ eines antiken Gottes in Literatur und bildender Kunst bis ins 19. Jahrhundert*, Hamburg 2010.
- Wimmer/Schäfer 2000  
Michael Wimmer/Alfred Schäfer: *Einleitung: Zwischen Maskierung und Obszönität. Bemerkungen zur Spur der Masken in der Moderne*, in: Alfred Schäfer und Michael Wimmer (Hg.): *Masken und Maskierungen*, Opladen 2000, S. 9-31.
- Wunderlich 2006  
Werner Wunderlich: *Frauen, die sich nicht über Wasser halten. Zur kulturgeschichtlichen Genealogie von Nymphen, Nixen, Wasserfeen*, in: Hubert Herkommer: *Engel, Teufel und Dämonen*, Basel 2006, S. 141-161.
- XT / Tricot 2009  
Xavier Tricot: *James Ensor. Die Gemälde*, Ostfildern 2009.
- Yon 2009  
Jean-Claude Yon: *Culture and society in Alfred Stevens's Paris*, in: Kat. Ausst. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 8.5.-23.8.2009 und Van Gogh Museum, Amsterdam 18.9.2009-24.1.2010) *Alfred Stevens*, Antwerpen 2009, S. 63-81.
- Zimmer 1994  
Gerhard Zimmer: *Frauen aus Tanagra*, in: Kat. Ausst. (Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin 29.1.-30.4.1994) *Brgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschpfungen im 19. Jahrhundert*, hg. von Irmgard Kriseleit, Mainz 1994, S. 19-28.
- Zimmer 2014  
Nina Zimmer: „*Das Komische in der Form des Wunderbaren*“. *Japonismus als Weg zum Grotesken*, in: Kat. Ausst. (Ordurpgaard, Kopenhagen 6.9.2013-19.1.2014 und Kunstmuseum Basel 16.2.-25.5.2014) *James Ensor. Aus dem Königlichen Museum für Schöne Künste Antwerpen und Schweizer Sammlungen*, hg. von Anne-Brigitte Fonsmark und Nina Zimmer, Ostfildern 2013, S. 19-24.
- Zimmermann 2011  
Michael F. Zimmermann: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus – Impressionismus – Symbolismus*, München 2011.
- Zitko 1998  
Hans Zitko: *Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne*, in: Carola Hilmes und Dietrich Mathy (Hg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 159-183.
- Zweig 1948  
Stefan Zweig: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Wien 1948.



## 12.4 Danksagung

Diese Arbeit wurde im Juni 2015 vom Kunsthistorischen Institut der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt als Dissertation angenommen. Danken möchte ich allen, die an ihrem Gelingen Anteil hatten.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Michael F. Zimmermann, der mir mit seinem Fachwissen zur Seite stand, mich stets gefördert und gefordert, und die Arbeit und meine sonstigen Aktivitäten zu jeder Zeit betreut und unterstützt hat. Die Freiheit, die er mir während des gesamten Forschungsprojekts gewährte, trug maßgeblich zum Gelingen der Arbeit bei. Ich danke ihm für seine Ideen, seine Ratschläge, sein Vertrauen.

Auch dem Koreferenten Prof. Dr. Hubertus Kohle gilt mein herzlichster Dank für die Begutachtung und sein Interesse an meiner Arbeit.

Ich danke außerdem einer Reihe von Ensor-Forschern, Galeristen, und anderweitig mit Ensor assoziierten Persönlichkeiten für die Ermöglichung, Ensors Werke im Original zu studieren, und vor allem für interessante Gespräche über Ensor und den Austausch von Thesen und Interpretationen, sei es in Cafés und Restaurants in Brüssel oder Downtown New York, im Antwerpener Rubenianum, in Privathäusern, während Autofahrten, in Galerien oder Museen. In Belgien sind dies Herwig Todts, Xavier Tricot, Norbert Hostyn, Sabine Taevernier, Patrick Florizoone, Catherine Verleysen, Adrian David, Philippe Seghers, Patricia Jaspers, Isabelle Gailliard, und nicht zuletzt einige Privatsammler, die mir ihre Häuser und Wohnräume freundlicherweise zugänglich gemacht haben. In den USA ist dies Susan Canning, in Deutschland Heiner Hachmeister. Besonders Xavier Tricot, Herwig Todts, Philippe Seghers und Adrian David danke ich für ihr über das persönliche Gespräch hinausgehendes Engagement im Zusammenhang mit meiner Arbeit.

Mein Dank gilt des Weiteren dem Kunstmuseum und der Universität Basel, den Universitäten Mainz, Bamberg und Mannheim und dem Yale Center for British Art, New Haven/Connecticut, die mich zu Vorträgen einluden, in denen ich verschiedene Themen und Thesen aus meiner Dissertation vorstellen konnte. Das positive und konstruktive Feedback, das ich von dort mitnehmen durfte, hat mich bestärkt und motiviert.

Gefördert wurde die Dissertation durch ein Graduiertenstipendium der Friedrich-Ebert-Stiftung. Ich danke der Stiftung nicht nur für die finanzielle, sondern ebenso für die ideelle Förderung und die Unterstützung von Forschungsreisen nach Frankreich und Belgien. An der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel hatte ich im Rahmen eines Digital-Humanities-Stipendiums die Gelegenheit, mittelalterliche und frühneuzeitliche Bildvorlagen für Ensors Liebesgärten näher zu untersuchen. Die Forschungsergebnisse sind in die vorliegende Fassung eingeflossen.

Auch allen hier namentlich nicht genannten Institutionen und deren hilfsbereiten Mitarbeitern, die an der Entstehung der Dissertation beteiligt waren, sei mein Dank übermittelt.

Ganz herzlich danke ich Kollegen und Freunden, die meine Arbeit durch ihre Korrekturen und Anmerkungen verbessert haben, namentlich (in alphabetischer Abfolge) Dominik Brabant, Semjon Dreiling, Bruno Grimm, Katja Haasler, Tobias Häuser, Jörg Jewanski und Luisa Schwarz. Mein Dank gilt auch meinen Eltern und Verwandten für ihre Aufgeschlossenheit, neuen und alten Freunden für vergnügliche Stunden, und besonders meinem Partner für unser schönes Leben. Ein herzliches Dankeschön gilt Waltraud Arldt, die mich nicht erst seit der Promotion unterstützt und mir ein Stück ihrer Lebenserfahrung mit auf den Weg gegeben hat.

Berlin, im September 2015