



Félix Vallotton  
*Autoportrait à la robe de chambre*, 1914  
Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm  
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

### Einleitung

40 Jahre danach. Zur Ruhmesgeschichte eines lange unterschätzten Künstlers

Es gibt Künstler, die lassen einen nie los, die faszinieren und irritieren einen stets aufs Neue. Dies trifft auf keinen mehr zu als auf Félix Vallotton, den grossen Maler und Graphiker zu Beginn der Moderne, mit dessen Werk ich mich nun schon seit über 40 Jahren beschäftige. Dabei stellt für mich die Tatsache, dass gewisse seiner Werke höchst irritierende Seiten aufweisen, keineswegs einen Nachteil dar, ganz im Gegenteil. Problematische Künstlerpersönlichkeiten haben mich schon immer stark angezogen, auch wenn ich mir bewusst bin, dass das Irritierende für die Künstler selber nur negative Folgen haben kann.

Dass das breite Publikum Vallotton die ihm gebührende Anerkennung so lange verweigerte und dass auch die Kunstgeschichtsschreibung lange ihre liebe Mühe mit seinem Schaffen hatte, ist sicher eine direkte Folge dieses Tatbestands. Irritierend an Vallottons Schaffen ist ja nicht nur, dass es Stilphasen durchlief, die sich geradezu zu widersprechen scheinen; irritierend ist auch, dass er als Maler ebenso Bedeutendes geleistet hat wie als Graphiker, Illustrator oder Zeichner, ja dass er sich sogar kurze Zeit als Plastiker versuchte. Selbst in Bezug auf die nationale Zugehörigkeit, also auf das, was man

früher den Nationalcharakter nannte, ist jeder Einordnungsversuch zum Scheitern verurteilt. Obschon der gebürtige Lausanner seit seinem 17. Lebensjahr in Paris lebte und 1900 sogar die französische Staatsbürgerschaft annahm, wurde er von den Franzosen nie wirklich als einer der Ihren anerkannt. Seine erste Einzelausstellung in einem französischen Museum erhielt er erst 1955, also 30 Jahre nach seinem Tod, und noch immer sucht man im Centre Georges Pompidou, der französischen Hochburg der modernen Kunst, vergeblich nach einem Bild von ihm. In den Augen der Schweiz aber, mit der er über seine Familie im Waadtland und über einige engagierte Sammler in der Deutschschweiz stets verbunden blieb, hatte ihn dieser Schritt zu einem Abtrünnigen gemacht, einem Fahnenflüchtigen, der – wie er immer wieder schmerzhaft erfahren musste – in seiner einstigen Heimat nicht mehr willkommen war.

Als ein Fremder in der Welt und im Leben stehend, blieb Vallotton keine andere Wahl, als sich mit dem eisernen Willen eines Outsiders durch Leben und Welt zu schlagen. Dieses Willentliche, manchmal geradezu Starrköpfige, das in fast jedem seiner Bilder spürbar ist, erklärt wohl auch, weshalb Vallottons Malerei nie die gleiche spontane Beglückung zu erwecken vermag wie diejenige anderer Maler dieser Zeit, etwa diejenige von Bonnard, Vuillard oder Marquet, mit denen er zeitlebens befreundet war. Wie mein Lehrer Gotthard Jedlicka einmal bemerkte, ist Vallotton eben «kein Künstler, den man in seiner ganzen künstlerischen Leistung begeistert bejahen kann – wie er auch die bewundernde Liebe von vornherein auszuschliessen scheint. [...] Wie er nicht an die Gnade seiner Kunst geglaubt zu haben scheint, kommt auch der Betrachter nicht zum Erlebnis der Gnade. Und sogar seine eigentlichen Freunde werden sich oft einer zwiespältigen Haltung vor seiner Malerei und seiner Zeichnung bewusst, die er selber wahrscheinlich auch empfunden hat ...» So richtig diese Überlegungen sind, ist ihnen doch entgegenzuhalten, dass das Zwiespältige in diesem Werk und die Deutlichkeit, mit der hier geistige und gestalterische Probleme offen liegen,

ihm gerade seine besondere Spannung und seine besondere Tiefe verleihen. Und je grösser der zeitliche Abstand wird, umso mehr tritt darin das Problematische zurück, oder besser: gewinnt darin das Problematische an Attraktivität.

Im Übrigen ist diese Malerei nur in dem Masse schwierig, als auch der Maler selber ein Schwieriger war. Nichts zeigt dies deutlicher als das Selbstbildnis, das er 1914 in seinem Pariser Atelier anfertigte <sup>Abb.S.8</sup>. Wer würde glauben, dass da ein 48-Jähriger vor uns steht? Wirkt der Dargestellte nicht viel älter und gesetzter? Kein Zweifel, dass Vallotton diesen Eindruck ganz bewusst anstrebte. Die Pose, die er auf diesem Bild einnimmt, ist die eines gemachten Mannes, der sich mit den Umständen des Lebens abgefunden hat und der genau weiss, wo er steht und was er wert ist. Nicht aber, dass ihn dies mit Befriedigung oder gar mit Stolz erfüllen würde, ganz im Gegenteil. Alles in diesem Bild strahlt Nüchternheit und Kühle aus, nicht nur die verwendeten Farben – schmutziges Ocker, Rosa und Hellgrün vor allem –, sondern auch die merkwürdige Kostümierung, in der sich der Künstler wiedergibt. Äusserlich lässt sich der dicke Hausrock zwar durch den kriegsbedingten Mangel an Kohle erklären, im übertragenen Sinn handelt es sich aber ohne Zweifel um eine Art Schutzpanzer. Dieses Kleidungsstück erfüllt die gleiche Funktion wie die Palette, die sich Vallotton wie einen Schild vor den Leib hält: Er soll ihn vor allem Widrigen und Verletzenden bewahren, das auf ihn zukommen könnte. Bezeichnend auch, dass der Künstler hier ausnahmsweise eine Brille trägt: Ohne Zweifel soll damit das Misstrauische und Lauernde seines Blicks verstärkt und so die Distanz zur Umwelt noch vergrössert werden.

Zwei Jahre später (und neun Jahr vor seinem Tod) schreibt Vallotton in sein Tagebuch: «Wenn ich mein Leben überdenke, meine fünfzig Jahre, all diese Schwierigkeiten für ein bisschen Erfolg, dann erfasst mich Resignation.» Und als einen «entsetzlich einsamen und freudlosen Menschen», als einen, der «drauf und dran ist, zu verzweifeln», stellt er sich auch in den zahllosen Briefen dar, die er damals an den Bruder Paul in

Lausanne und an die Winterthurer Sammlerin Hedy Hahnloser-Bühler schickt. Wie so viele selbstkritische Künstler hat Vallotton nämlich zeitlebens sehr viel geschrieben, und keineswegs nur Briefe oder Tagebücher, sondern auch eine Reihe eigentlicher literarischer Arbeiten, von denen heute ein grosser Teil publiziert ist. Pfl egte er in den 1890er-Jahren für die *Gazette de Lausanne* als Kunstberichterstatter zu arbeiten, so verfasste er nach 1900 auch für andere schweizerische und französische Periodika grössere kunsttheoretische und kunsthistorische Aufsätze. Vor allem aber schrieb er gleich drei stattliche Romane, die allerdings erst nach seinem Tod erscheinen durften, sowie einige kurze Theaterstücke im Stil der «comédie rosse», in denen sich fast überdeutlich das Hypochondrische seines Charakters und seine beissende Ironie spiegeln.

Als einen Einzelgänger, ernst, still und ehrgeizig, schildern ihn auch seine Zeitgenossen. Wahre Freunde hatte er nur wenige, und kaum einer von ihnen konnte sich rühmen, ihm je unter die Maske geschaut zu haben. «Ich halte darauf, dass die äusseren Formen gewahrt bleiben und dass äusserlich nichts von dem durchschimmert, was innerlich vorgeht», lässt er seinen Romanhelden Jacques Verdier einmal sagen. Ist das nicht die Devise, die auch über seinem eigenen Leben stand? Die Devise eines empfindlichen und leicht verletzlichen Menschen, der sich als Biedermann ausgab und hinter dieser Maske all die geheimen Ängste und Obsessionen verbarg, die ihn in einsamen Stunden heimsuchen mochten? Selbst im engsten Kreis wusste er Distanz zu wahren. «Le Nabi étranger» nannten ihn seine Malerfreunde, die Nabis, denen er sich 1893 anschloss, und ohne Zweifel verstanden auch sie dieses Attribut in seiner doppelten Bedeutung. Fremd war Vallotton in diesem Kreis nicht nur, weil er Schweizer war, sondern auch seines undurchschaubaren Charakters wegen. Seine Verbindungen zu dieser Künstlergruppe blieben denn auch immer kühl und distanziert, und schon bald ging er wieder seine eigenen Wege – Wege, die ihn immer weiter wegführten von dem, was seine Kollegen anstrebten, und die ihn schliesslich zu einem Wegbereiter der Kunst des 20. Jahrhunderts machten.

In der Tat gehört Vallotton zu den ganz wenigen Künstlern schweizerischer Herkunft, die für sich auch eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beanspruchen können. In erster Linie gilt dies natürlich für sein umfangreiches Holzschnittwerk, dessen Auswirkungen sich von der Graphik des Jugendstils über die Graphik des Expressionismus bis zur Gebrauchsgraphik der Gegenwart verfolgen lassen. Diese Holzschnitte mit ihrer radikalen Flächigkeit und ihren harten Schwarz-Weiss-Kontrasten, die immer auch inhaltliche Kontraste signalisieren, waren schon berühmt, als noch kaum jemand wusste, dass er auch Maler war. Selbst Julius Meier-Graefe, der erste Biograph des Künstlers, meinte 1898: «Vallotton hat aus dem Holzschnitt so viel gemacht, dass er getrost auf den Ehrgeiz verzichten könnte, auch als Maler zu gelten.» Immerhin müssen Meier-Graefe auch die Bilder des jungen Künstlers so beeindruckt haben, dass er einige in dem besagten Buch ausführlich beschrieb. Es handelt sich vor allem um Darstellungen von Badenden in freier Natur und um Schilderungen des quirligen Pariser Grossstadtlebens, aber auch um eine Reihe intimer Einblicke in gutbürgerliche Interieurs, in denen sich meist ein geheimes Techtelmechtel abspielt. Nicht zu übersehen ist freilich, dass alle diese Bilder noch stark unter dem Eindruck von Vallottons revolutionärem Holzschnittwerk stehen, mit dem Unterschied, dass hier die harten Schwarz-Weiss-Kontraste durch grelle Farbkontraste ersetzt sind.

1899 beschliesst Vallotton, vorläufig keine Holzschnitte mehr anzufertigen, und lenkt seinen Malstil Schritt um Schritt in eine neue Richtung. Versucht er sich erst wie seine Freunde Bonnard und Vuillard als sensibler Intimist, so entwickelt er von 1904 an einen äusserst nüchternen malerischen Realismus, der sich bewusst auf traditionelle Normen und Werte beruft. Dieser «style aigre» oder «style châtié» mutete so völlig anders an als alles, was damals an künstlerischem Ausdruck gepflegt wurde, dass er bei den meisten Zeitgenossen auf Unverständnis, wenn nicht gar auf Ablehnung stiess. Wer sonst hätte es Anfang des Jahrhunderts gewagt, so unsinnliche und fast skulptural wirkende Akte zu malen, in denen sich eine

seltensam verklemmte Erotik aufzustauen scheint? Und wer sonst hätte es wie er verstanden, in seinen Stilleben und Landschaften die Realität so stark zu verfremden, dass sie unversehens ins Irreale zu kippen scheint? Bezeichnend, dass fast alle diese Bilder im Atelier gemalt wurden, hinter verschlossenen Türen und aus einer enormen inneren Spannung heraus. Obschon die Oberflächen emailhaft glatt sind und die Bildfarbe merkwürdig kühl anmutet, scheinen sich dahinter die unterschiedlichsten und widersprüchlichsten Empfindungen zu verbergen.

Den Auswirkungen nachzugehen, die von dieser Malerei auf die Kunst des 20. Jahrhunderts ausgegangen sind, würde eine Aufgabe für sich bedeuten, denn diese Auswirkungen erstrecken sich nicht nur über eine ziemlich lange Zeitspanne, sie betreffen auch die verschiedenartigsten Stilgebiete. Wichtig wurde Vallottons Malerei vor allem für gewisse künstlerische Erscheinungen der alemannischen Schweiz und Deutschlands, zumal für die sogenannte Neue Sachlichkeit und den Magischen Realismus. Von seiner Malerei scheinen aber auch Fäden zu den französischen Fauvisten und Kubisten zu verlaufen, und selbst der Surrealismus, wenigstens in der belgischen Spielart, wie sie vor allem René Magritte vertritt, scheint sich noch auf ihn zu berufen, ja es ist, als habe dieser Künstler mit seiner Rückkehr zur reinen klaren Form bereits den Grund gelegt zum Purismus Ozenfants und Le Corbusiers. Und ist es nicht bezeichnend, dass Vallottons Malerei ausgerechnet im Laufe der 1960er-Jahre neu entdeckt wurde, im Zeitalter des Nouveau réalisme, der Pop-Art und des Hyperrealismus also? Zwar versteht man den Künstler sicher falsch, wenn man ihn als Vorläufer solcher Kunstströmungen auffasst; es mutet aber doch sehr merkwürdig an, dass eine Malerei, die so lange als reaktionär verschrien worden war und die in einem gewissen Sinne auch reaktionär sein wollte, nun plötzlich eine so überraschende Aktualität gewinnen konnte.

Das Ereignis, das diese Wiederentdeckung auslöste, war 1965 die grosse Retrospektive im Kunsthaus Zürich, die nicht

weniger als 397 Exponate umfasste. Wie dies damals üblich war, bestand der Katalog zwar nur aus einem schmalen Heft mit einer kurzen Einführung von Eduard Hüttinger. Dafür fand im Rahmen dieser Ausstellung ein wissenschaftliches Kolloquium statt, dessen Leitung Gotthard Jedlicka innehatte, der Ordinarius für neuere Kunstgeschichte an der Universität Zürich, und an dem Referenten aus der Schweiz, Deutschland und Frankreich teilnahmen. Da mich Jedlicka kurz zuvor zu seinem Assistenten ernannt hatte, durfte ich trotz meines jugendlichen Alters von 23 Jahren ebenfalls an diesem Kolloquium teilnehmen. Dies und das Erlebnis der wunderbaren Ausstellung im Kunsthaus begeisterten mich so sehr, dass ich kurzerhand beschloss, diesem Künstler einst meine Dissertation zu widmen. Diese Entscheidung schien mir umso richtiger zu sein, als das Kolloquium mit der Erkenntnis geendet hatte, dass Vallottons malerisches Werk, im Gegensatz zu seiner Druckgraphik, noch immer stark unterbewertet und wissenschaftlich noch kaum erschlossen sei. Seit dem Zweiten Weltkrieg war in der Tat kaum mehr Literatur über den Künstler erschienen – mit Ausnahme eines kleinen Buches von Francis Jourdain, das jedoch vorwiegend auf persönlichen Erinnerungen beruht.

Ende 1969 schloss ich mein Studium an der Universität Zürich mit einer Dissertation über Vallottons Landschaftswerk ab. Erfreulicherweise hatte ich kurz zuvor bereits einen Teil dieser Arbeit publizieren können; es handelte sich um eine ausführliche Analyse jenes magistralen Bildes, welches das Kunsthaus Zürich mithilfe der Gottfried Keller-Stiftung aus der Ausstellung von 1965 hatte erwerben können: das *Bain au soir d'été* [Abb. S. 68](#). Dieses Kapitel wurde nun zum Haupttext in dem von mir verfassten ersten Sammlungsheft des Zürcher Kunsthauses, das sich ausschliesslich mit dem Maler Félix Vallotton beschäftigt. Ein Jahr darauf konnte ich im Jahrbuch 1968/69 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft noch ein weiteres Kapitel aus meiner Dissertation abdrucken, nämlich dasjenige über die Entstehung und Bedeutung von Vallottons später Landschaftsmalerei. Zum gleichen Zeitpunkt begann ich, an einer umfassenden Dokumentation über Vallotton als Kunst-

schriftsteller zu arbeiten, die aber aufgrund widriger Umstände jahrzehntelang unfertig liegen blieb. Sie soll jetzt in Kürze erscheinen.

Auch als ich zwei Jahre später meine Freiheit aufgab und Konservator des Kunstmuseums Winterthur wurde, bemühte ich mich weiterhin, für Vallotton und sein Werk einzustehen, sei es, dass ich Werke von ihm für die eigene Museumsammlung erwarb oder sie an andere Museums- und Privatsammlungen vermittelte, sei es, dass ich Ausstellungen über ihn organisierte oder zumindest an solchen Ausstellungen mitarbeitete. Die wichtigste dieser Veranstaltungen war 1978/79 die grosse Wanderausstellung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, die von Winterthur aus erst nach Bremen und Düsseldorf, dann, mit französischsprachigem Katalog, nach Paris und Genf wanderte. Soweit dies meine Tätigkeit in Winterthur zuliess, publizierte ich auch weiterhin Texte über Vallotton oder hielt Vorträge und Vorlesungen über ihn. Diese Aktivitäten intensivierten sich noch, als ich 1991 von meiner Stelle als Konservator zurücktrat, um mich wieder freiberuflich betätigen zu können. Mein wichtigstes Arbeitsfeld wurde nun Deutschland, wo ich sowohl 1996/97 als auch 2003 Vallotton-Ausstellungen organisierte. Die jüngste der von mir kuratierten Ausstellungen mit Bildern Vallottons fand dann allerdings wieder in der Schweiz statt: 2007 stellte ich für das Kunstmuseum Bern und die Fondation Gianadda in Martigny eine Ausstellung zum Thema Sonnenuntergänge zusammen. Parallel dazu entstanden weitere wissenschaftliche Texte über den Künstler und sein Werk, so insbesondere 2001 derjenige über Vallottons Kunstsammlung in der Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Eine besondere Freude bedeutete es für mich, dass mich Heinz Büttler und *NZZ Folio* 2004 einluden, an einem Film über Vallotton mitzuwirken. Das Gespräch, das ich im zweiten Teil mit dem inzwischen verstorbenen Literaturkritiker Werner Weber führen durfte, einem feinsinnigen Sammler und Kenner von Vallottons Werk, bleibt für mich ein unvergessliches Erlebnis.

Zählt man sämtliche Texte zusammen, die ich im Laufe von vier Jahrzehnten über Vallotton verfasst habe, kommt man auf mehr als 30 Positionen, von denen hier 22 wiederabgedruckt sind. Etwa die Hälfte davon behandelt bestimmte Schaffensgebiete wie den Holzschnitt, das Interieur oder die Landschaft, oder sie befassen sich mit Problemen der kunstgeschichtlichen Einordnung wie der Beziehung Vallottons zu den alten Meistern sowie seiner Beziehung zu Böcklin oder zu Cézanne. Die übrigen Texte – sie machen den zweiten Teil der vorliegenden Publikation aus – sind dagegen reine Bildinterpretationen, in denen ich besonders wichtige Werke einer genaueren Untersuchung unterziehe.

Dabei erwies es sich als unumgänglich, die bereits bestehenden Texte gründlich zu überarbeiten, sie wo nötig zu ergänzen oder zu kürzen. Schliesslich hat sich in den vergangenen Jahren für Vallotton vieles zum Guten gewendet. Sein Ansehen in der Öffentlichkeit ist nicht nur beträchtlich gestiegen (und damit natürlich auch die Preise, die seine Bilder auf dem Kunstmarkt erzielen); es sind unterdessen auch einige sehr wichtige Publikationen über ihn erschienen. Zu erwähnen sind in erster Linie der 1972 publizierte Katalog sämtlicher druckgraphischer Arbeiten, verfasst von Maxime Vallotton und Charles Goerg, sodann die von Gilbert Guisan und Doris Jakubec erarbeitete dreibändige Quellensammlung mit dem etwas umständlichen Titel *Félix Vallotton, Lettres et documents. Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, die 1973–1975 erschien, vor allem aber der ebenfalls dreibändige, somptuös aufgemachte Werkkatalog von Vallottons sämtlichen Gemälden, den wir Marina Ducrey verdanken und den die Fondation Félix Vallotton in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft 2005 herausbrachte. Wichtige neue Forschungsergebnisse haben ferner gewisse Ausstellungskataloge gebracht, so derjenige der grossen Wanderausstellung 1991–1993 in den USA, derjenige der von mir kuratierten Ausstellung 1995–1996 in München und Essen sowie derjenige der Ausstellung 2001 in Lyon und Marseille. Einiges, was ich in diesen Ausstellungs-

katalogen habe publizieren können, wird man nun auch in der vorliegenden Aufsatzsammlung wiederfinden.

Zum Schluss noch dies: Es dünke ihn, schreibt Vallotton am 13. August 1919 in sein Tagebuch, er male für ausgeglichene Leute, denen es zutiefst in ihrem Innern nicht an einer kleinen Portion Lasterhaftigkeit fehle. «J'aime d'ailleurs cet état qui m'est aussi propre», fügt er maliziös hinzu. Ob diese Charakterisierung wohl auch auf seine Interpreten zutrifft?

# Kunstkritische Essays



Félix Vallotton  
*La flûte*, 1896  
Holzschnitt, 22,4 × 18 cm  
Graphische Sammlung der ETH Zürich

«Den knappsten Ausdruck für den grössten Inhalt»

Zu Vallottons druckgraphischem Werk

«Den knappsten Ausdruck für den grössten Inhalt», so fasste Julius Meier-Graefe 1898 die Eigenart von Vallottons graphischem Stil zusammen und fuhr dann fort: «Vallotton hat aus dem Holzschnitt so viel gemacht, dass er getrost auf den Ehrgeiz verzichten könnte, auch als Maler zu zählen [...] Um darauf im umfassendsten Masse Anspruch zu erlangen, hatte er nicht nötig, Gemälde zu machen. Denn malerischer als seine Bilder, farbenreicher als die Werke viel berühmterer «Maler» sind diese Holzschnitte in Schwarz-Weiss.»<sup>1</sup> Wie gesagt, diese Sätze wurden 1898 niedergeschrieben, zu einem Zeitpunkt, da Vallotton erst knapp 33 Jahre zählte und sein graphisches Werk zwar im Wesentlichen überblickbar, aber bei Weitem nicht abgeschlossen war. Und doch sind diese Sätze in der Folge weder bestritten noch korrigiert worden. Der Ton, der darin angeschlagen wird, durchzieht vielmehr bis heute die Fachliteratur, wobei die zweite Aussage nur allzu oft als Legitimation der Vorbehalte herangezogen wird, die man Vallottons malerischem Œuvre gegenüber hegt – in gänzlicher Verkennung der Tatsache, dass sein reifes malerisches Werk erst nach der Jahrhundertwende entstand und dass es mit dem Stil der 1890er-Jahre kaum mehr etwas gemein hat.

Zu Lebzeiten Vallottons stand es in dieser Hinsicht nicht viel besser. Wurden die wenigen Bilder, die er zwischen 1890 und 1900 in Paris ausstellte – etwa das grosse Frauenbad von 1892/93 im Kunsthaus Zürich <sup>Abb. S. 68</sup> –, wenn nicht mit Abneigung, so doch mit unverhohlenem Spott empfangen, brachten ihm die gleichzeitigen Holzschnitte und holzschnittartigen Illustrationszeichnungen hingegen von Anfang an Erfolg ein. Sie sicherten ihm nicht nur die fast einstimmige Anerkennung der führenden Kunstkritiker und Kunstschriftsteller – darunter Roger-Marx, Félix Fénéon, J.-K. Huysmans, Thadée Natanson, Oscar Bie und Paul Scheerbart –, sondern trugen seinen Namen auch in die ganze Welt hinaus, verschafften ihm Aufträge aus aller Herren Länder und riefen bald eine Reihe blinder Nachahmer auf den Plan.

So erstaunt es nicht, dass das erste Buch, das über Vallotton geschrieben wurde, nur von dieser Sparte seines Schaffens handelte: Es ist die oben zitierte, 1898 in deutscher und französischer Sprache bei Sedrowski in Paris erschienene Monographie des deutschen Kunstschriftstellers Julius Meier-Graefe. Aber auch die erste grössere Schrift der Schweizer Vallotton-Biographin Hedy Hahnloser-Bühler galt noch ausschliesslich dem Graphiker (*Neujahrsblätter der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1927). Diese einseitige, ganz auf das Schwarz-Weiss ausgerichtete Bewertung des Künstlers schlug sich in der Folge auch in den Handbüchern nieder, bis hinauf zu Werner Haftmanns bahnbrechender *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954/55), wo es über Vallotton kurz und bündig heisst: «Er war mehr graphisch begabt» (wobei ihm im Hinblick auf die Entwicklung des modernen Künstlerholzschnitts immerhin eine Schlüsselstellung eingeräumt wird).<sup>2</sup>

So liegt denn heute über das graphische Schaffen des jungen Vallotton eine stattliche Reihe von Publikationen vor. Dazu zählen in erster Linie zwei Werkkataloge, von denen der erste 1932, der zweite 1972 erschienen ist.<sup>3</sup> Letzterer – er wurde von Maxime Vallotton, einem Neffen des Künstlers, und Charles Goerg, Konservator am Genfer Cabinet des Estampes, ver-

fasst – geht diesen Blättern bis in alle Details nach und bildet nicht nur die entsprechenden Entwürfe ab, sondern führt auch sämtliche Zustandsdrucke auf. Sogar Papier und Signaturen sind dort so exakt beschrieben, dass es jetzt ein Leichtes ist, die Originalabzüge von denen der postumen Auflage zu unterscheiden, die 1972 den alten Holzstöcken noch einmal abgezwungen wurde. Nur hat man es leider dabei bewenden lassen, und so fehlt denn noch immer eine gründlichere wissenschaftliche Untersuchung, die Vallottons grossartige künstlerische Leistung in ihren historischen Kontext einordnet, den Einflüssen auf seinen graphischen Stil nachgeht und dessen Auswirkungen auf die Druckgraphik des 20. Jahrhunderts aufzeigt – von einer Entschlüsselung der ikonographischen Gehalte gar nicht zu sprechen.

Diese Leistung mutet umso bewundernswürdiger an, als der wesentliche Teil von Vallottons graphischem Werk innert weniger Jahre entstanden ist. Das gilt insbesondere für die rund 200 Holzschnitte, die fast alle aus der Zeit zwischen 1891 und 1898 stammen. Zwar schuf Vallotton auch später noch gelegentlich Holzschnitte – zu erwähnen sind zumal die sechs Blätter *L'Exposition universelle* von 1901 und das Album *C'est la guerre* von 1915 –, doch handelt es sich dabei nur noch um Gelegenheitsarbeiten, die gegenüber der Malerei kaum mehr ins Gewicht fallen. Ganz anders in den 1890er-Jahren: Da ist die Graphik, insbesondere der Holzschnitt, das wichtigste Arbeitsfeld des Künstlers, und die vergleichsweise wenigen Bilder, die er nebenher malt, stehen so stark unter dem Eindruck seiner Druckkunst, dass sie manchmal wie wörtliche Umsetzungen anmuten.

Überblickt man dieses graphische Werk in seiner Gesamtheit, so lassen sich im Wesentlichen vier thematische Gruppen unterscheiden: der Porträtkopf, die Landschaft, das Strassenbild und das Interieur. Die beiden erstgenannten Gattungen, die nicht zufällig auch die konventionellsten sind, treten vorab am Anfang dieser Schaffensphase auf. Konventionell ist an diesen Blättern freilich nur der Inhalt, nicht die Form, und



Etienne Carjat  
 Porträt von Charles  
 Baudelaire, 1865  
 Photographie



Félix Vallotton  
 A Baudelaire, 1893  
 Holzschnitt

gerade an den zwischen 1891 und 1895 geschaffenen Porträtköpfen – es handelt sich meist um Idealbildnisse von verehrten Dichtern und Musikern – lässt sich ermesen, mit welcher Konsequenz Vallotton Anfang der 1890er-Jahre den künstlerischen Ausdruck radikalisierte. Handelt es sich bei den 1891 geschaffenen Porträts von Wagner und Berlioz noch um reine Strichzeichnungen auf weissem Grund, so zeigt 1893 das Bildnis von Baudelaire bereits alle Anzeichen seines reifen Holzschnittstils: Frontal, den Blick durchdringend auf den Betrachter gerichtet, hebt sich das maskenhafte Antlitz mit fast schmerzhafter Härte vom schwarzen, gegen oben heller werdenden Grund ab, und sowohl Physiognomisches wie Psychologisches sind nun einem Gestaltungswillen unterworfen, dessen erstes Ziel die Synthese oder, wie Meier-Graefe so treffend sagte, «der knappste Ausdruck für den grössten Inhalt» ist.<sup>4</sup>

Da es sich oft um verehrte Grössen der Geistesgeschichte handelt, denen Vallotton nie persönlich begegnet ist, musste er sich zu ihrer Darstellung fremder Vorlagen bedienen. Meist waren dies Photographien – im Falle von Baudelaire die berühmte Porträtaufnahme von Etienne Carjat aus dem Jahr 1865 –, wobei sich Vallotton nicht scheute, Ausschnitt, Haltung und Kostüm seinen eigenen Vorstellungen gemäss abzuändern. Noch freier sprang er mit den Vorlagen zu den 1892 entstandenen Gebirgslandschaften um – schliesslich handelte es sich dabei nur um gewöhnliche Postkarten. Jedes der sieben Blätter zeigt einen besonderen Aspekt der Bergswelt, und in jedem scheint der Künstler ein anderes formales Konzept angestrebt zu haben. Schon die Wahl des Bildausschnitts beweist Meisterschaft, und immer ist, was von der Vorlage übernommen wurde, ganz auf seine ornamentale Wirkung hin stilisiert. So scheint sich die Verteilung von Schwarz und Weiss nicht mehr nach den Tonwerten der Lokalfarbe zu richten, sondern allein bildimmanenten Formgesetzen zu gehorchen. Hart stösst der satte Emailton geschlossener Schwarzflächen auf das weiche, leicht bräunlich getönte Weiss des Papiers, das oft unangetastet, sozusagen als beseelte Leere, in die Kom-



Katsushika Hokusai  
 Der Yoshino-Wasserfall,  
 um 1830  
 Farbholzschnitt



Félix Vallotton  
 Le Mont-Blanc, 1892  
 Holzschnitt

position einbezogen ist. Zur plastischen Modellierung der Formen dienen tief eingekerbte Schraffuren; da aber auch sie sich dem Streben nach einer dekorativen Bildwirkung zu unterwerfen haben, geht die Illusion eines natürlichen Licht- und Raumkontinuums weitgehend verloren. Raum wird nur noch durch ein paar kulissenhafte Staffelungen und einige gezielt in die Tiefe stossende Fluchtlinien angedeutet. Diese Schrumpfung des Tiefenraums zum Flächenraum, womit immer auch eine Silhouettierung des Gegenständlichen einhergeht, lässt sich zwar in einzelnen Fällen noch durch die spezifischen Lichtverhältnisse begründen, die auf diesen Blättern wiedergegeben sind: das harte, durch eine tief liegende Sonne bewirkte Gegenlicht oder das kühle Scheinwerferlicht des Vollmonds [Abb. S. 136](#). Von Lichtwirkungen im üblichen Sinn kann jedoch nicht mehr die Rede sein. Diese Landschaften scheinen nicht nur ihrer Körperlichkeit beraubt, sondern gleichsam auch in einen licht- und luftleeren Raum entrückt zu sein, in dem sich Nahes und Fernes, eng Begrenztes und Grenzenloses zusammenschliessen zu einem surrealen Ganzen.

Die bizarre, unwirtlich-menschenfeindliche Eis- und Felslandschaft – das ist ein Bildthema, das vor allem romantischem Naturgefühl nahestand. Das Gleiche trifft auf eine andere Gruppe in Vallottons Holzschnittwerk zu: die gestirnten Landschaften, wie sie *Le beau soir* von 1892 [Abb. S. 137](#) oder *La mer* von 1893 [Abb. S. 140](#) exemplifizieren. Das merkwürdigste Beispiel ist jedoch das 1895 entstandene Blatt *La nuit*, das eine magisch aus dem Dunkel aufsteigende Hausfassade zeigt [Abb. S. 26](#). Merkwürdig ist daran vor allem, dass die Umrisse der Fassade wie verzittert anmuten: als spiegle sie sich in einem leicht bewegten Wasserspiegel. Eine fast gespenstige Wirkung geht von diesem Blatt aus; nur dass das Unheimliche wie immer bei Vallotton nicht das Primäre ist, sondern – wie schon Meier-Graefe erkannte – fast wider seinen Willen hineinschlüpft. Dies unterscheidet Vallotton auch grundsätzlich von Edvard Munch, dem andern grossen Holzschneider des Fin de siècle. Nie hätte er preisgegeben, was ihn in seinem Innersten be-

Félix Vallotton  
*La nuit*, 1895  
 Holzschnitt, 17,5 × 22,2 cm  
 Graphische Sammlung  
 der ETH Zürich



wegte; er versuchte vielmehr, Distanz zu seinem Bildgegenstand zu wahren, indem er ihn ironisch verfremdete.

Diese Ironie, die bald fein und leise auftritt, bald bitter-sarkastische Formen annehmen kann, findet sich häufig in den beiden Themenbereichen, die sich mit Aspekten des modernen Grosstadtlesens beschäftigen: den Strassenszenen und den Interieurs. Bis 1896 stellt Vallotton vor allem das brodelnde Leben in den Strassen und Gassen von Paris dar; Interieurs treten dagegen erst in der zweiten Hälfte der 1890er-Jahre in grösserer Zahl auf und gipfeln 1897/98 in der zehnteiligen Serie *Intimités*, dem krönenden Abschluss seines Holzschnittwerks. Was an diesen Blättern als Erstes auffällt, ist die klare Vorherrschaft des Figürlichen. Ob es sich um Einzelfiguren, um ganze Figurengruppen oder gar um Massenaufäufe handelt – der Mensch beherrscht die Bildfläche völlig. Wiedergegeben ist er meist in der Nahaufnahme, und manchmal ist er so gross dargestellt, dass nur ein Teil seines Körpers Platz hat. Die Umgebung hat dagegen mehr rahmende Funktion: Sie ist die Bühne, auf der diese Figuren auftreten, und so verwundert es nicht, dass ihre Ausstattung sich meist

auf wenige, wie Theaterrequisiten ins Bild gesetzte Elemente beschränkt.

Die Strassenszenen geben die unterschiedlichsten Aspekte des modernen Grosstadtlesens wieder: von Still-Beschaulichem wie einer Gruppe heimkehrender Schulkinder über Bewegt-Skurriles wie die Darstellung einiger vor einem heftigen Regenguss fliehender Passanten bis zu Politisch-Aufrührerischem wie der Verhaftung eines Anarchisten oder der Auflösung einer Strassendemonstration. Mit solchen gesellschaftskritischen Darstellungen steht Vallotton in seiner Zeit zwar nicht allein da. Schon Künstler wie Daumier und Degas, später auch Forain und Steinlen wurden nicht müde, die Ungerechtigkeiten der sozialen Ordnung anzuprangern: die Willkür von Justiz und Polizei, die Grossmäuligkeit des zu Reichtum gelangten Grossbürgertums und das Elend und die Hilflosigkeit der ausgebeuteten Klasse. Aber keiner von ihnen verstand es wie Vallotton, diesem Engagement eine so packende und doch so distanzierte Form zu verleihen. Eine überlegte Bildregie und ein paar wenige aussagekräftige Details genügen ihm, um sein Anliegen anschaulich zu machen. Man beachte nur, wie suggestiv er Hände und Füsse darstellt und wie kühn er auf einem Blatt wie *La manifestation* <sup>Abb. S. 92</sup> den Blickwinkel wählt. Obschon Linie und Fläche ihre Darstellungsfunktion stets präzise erfüllen, geht nichts an dekorativer Bildwirkung verloren, und nie sind Schwarz und Weiss gleichwertig behandelt, es herrscht immer das eine oder das andere vor, und so gelingt es Vallotton, wie schon Oscar Bie erkannte, aus den Bedingungen dieser Technik «eine Charakteristik von Menschen und Ereignissen zu schaffen, die auch innerlich solche Kontraste von Licht und Schatten zeigt».<sup>5</sup>

In noch viel stärkerem Mass gilt dies für Vallottons Interieurs, zumal für diejenigen, die er Ende der 1890er-Jahre schuf. Sind in Blättern wie *La paresse* von 1896 <sup>Abb. S. 32</sup> die Figuren noch dinghaft in ein arabeskenhaftes Gekringel von Tapeten, Stoffen und Möbeln eingebettet, so beherrscht in der Serie *Intimités* der Mensch die Bildfläche völlig. Nur dass er in seinem