

Thomas Bauer-Friedrich, Robert Fajen, Ralph Ludwig (Hg.)

DIE SCHÖNE ZEIT

Zur kulturellen Produktivität von Frankreichs Belle Époque



Aus:

Thomas Bauer-Friedrich, Robert Fajen, Ralph Ludwig (Hg.)

Die schöne Zeit

Zur kulturellen Produktivität von Frankreichs Belle Époque

November 2018, 300 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb.

39,99 € (DE), 978-3-8376-3901-8

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3901-2

Die Jahre zwischen 1890 und 1914 werden in Frankreich rückblickend als *Belle Époque* bezeichnet.

Die Beiträge des Bandes beleuchten die außerordentliche kulturelle Produktivität dieses »goldenen Zeitalters« aus unterschiedlichen Perspektiven und rücken die Kunst, Literatur, Musik und Philosophie vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges in den Mittelpunkt. Dabei beziehen sie sich immer wieder auf die legendäre Sammlung von Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler, die bis 2014 in der Villa Flora in Winterthur zu sehen war und die Frankreichs »schöne Zeit« wie in einem Brennglas bündelt.

Thomas Bauer-Friedrich ist Direktor des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale) und war Kurator der Ausstellung »Magie des Augenblicks. Van Gogh, Cézanne, Bonnard, Vallotton, Matisse. Meisterwerke aus der Sammlung Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler«.

Robert Fajen (Prof. Dr. phil.) ist Professor für französische und italienische Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Ralph Ludwig (Prof. Dr. phil.) ist Professor für französische und spanische Sprachwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3901-8

Inhalt

Vorwort

Thomas Bauer-Friedrich / Robert Fajen / Ralph Ludwig | 7

Die Magie des Augenblicks in der schönen Zeit des Übergangs – zur Einführung

Robert Fajen / Ralph Ludwig | 13

DIE NABIS UND IHR UMFELD

Die Nabis und die Zeitschrift *La Revue blanche*

Angelika Affentranger-Kirchrath | 43

Der Wille zum Sehen. Pierre Bonnard und die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts

Peter Waldmann | 63

UMBRÜCHE IN LITERATUR UND MUSIK

Depression, Rausch, Verwandlung. Imaginäre Außenzonen der Belle Époque

Robert Fajen | 91

Warten auf den Anruf. Alain-Fourniers *Le Grand Meaulnes* und andere ›große‹ Erwartungen am Vorabend des Ersten Weltkriegs

Werner Nell | 115

Aristide Bruant – Erneuerer des Chansons und Revolutionär der melodramatischen Deklamation

Herbert Schneider | 141

ANTHROPOLOGISCHE UND PHILOSOPHISCHE PERSPEKTIVEN

Félix Vallotton, *La blanche et la noire*.

**Perspektiven der Darstellung der schwarzen Frau
in der französischen Kunst- und Kulturgeschichte**

Ralph Ludwig | 169

Die Dauer des Augenblicks. Zeitvorstellungen bei Henri Bergson

Dorothee Röseberg | 203

DIE BELLE ÉPOQUE IM INTERNATIONALEN ECHO

»Die Stadt der Kunst, der Schönheit und des Ruhms«.

**Paris-Begeisterung und Paris-Enttäuschung in
lateinamerikanischen Zeitungsberichten um 1900**

Thomas Bremer | 215

VON DER SAMMLUNG ZUR ÖFFENTLICHKEIT: ZUR SICHTBARKEIT EINER EPOCHE

**Der Moderne verpflichtet. Die Sammlerin und Kunstschriftstellerin
Hedy Hahnloser**

Rudolf Koella | 241

**Von der *Magie des Augenblicks*. Eine Ausstellung im Kontext von
Museums-, Kunst- und Kulturgeschichte.**

Oder: Antworten auf die Frage »Warum Halle?«

Thomas Bauer-Friedrich | 257

Abbildungsnachweis | 289

Vorwort

THOMAS BAUER-FRIEDRICH / ROBERT FAJEN / RALPH LUDWIG

Vom 12. März bis zum 11. September 2016 präsentierte das Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) eine außergewöhnliche Ausstellung, die der Direktor des Museums, Thomas Bauer-Friedrich, in die sachsen-anhaltinische Stadt geholt hatte. Unter dem Titel »Magie des Augenblicks« war erstmals in Mitteldeutschland die berühmte Sammlung der Villa Flora in Winterthur zu sehen, mit Gemälden und Plastiken von Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Aristide Maillol, Henri Matisse, Odilon Redon, Auguste Rodin, Félix Vallotton, Édouard Vuillard und anderen¹. Anfang des 20. Jahrhunderts legte das Schweizer Ehepaar Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler den Grundstock für diese exquisite Kollektion zeitgenössischer, vorwiegend französischer Kunst, eine private Sammlung, die wie kaum eine andere den Geist und Geschmack der Zeit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges widerspiegelt².

Robert Fajen und Ralph Ludwig nahmen diese Ausstellung zum Anlass für eine Vortragsreihe im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)³, an der sich zahlreiche weitere Kunst- und Kulturwissenschaftler beteiligten und die nun in der vorliegenden Publikation breiter zugänglich gemacht werden soll. Ihr Ziel ist es, verschiedene geistes-, kunst- und sozialgeschichtliche Kontexte der ausgestellten Kunstwerke näher zu beleuchten und sie auf den Begriff der Belle Époque zu

1 Vgl. den Katalog von Philipsen/Affentranger-Kirchrath/Bauer-Friedrich 2016.

2 Hedy Hahnloser-Bühler berichtet ausführlich über die Konstitution der Sammlung in ihrem Buch *Vallotton et ses amis* von 1936.

3 Die ursprüngliche Initiative ging von Florence Bruneau-Ludwig aus, der die Herausgeber – auch für ihre kritischen Lektüren – großen Dank schulden. Für verschiedene redaktionelle Hilfe sind die Herausgeber außerdem Lina Abmann, Anke Auch, Cynthia Dermarkar, Kira Seidelmann und Susanne Vollmer verpflichtet.

beziehen, mit dem man in Frankreich rückblickend die Jahre zwischen etwa 1890 und 1914 zu bezeichnen pflegt.

Der Blick auf diese ›schöne Zeit‹ ist dabei doppelt orientiert. Auf der einen Seite sollen die in der Ausstellung versammelten Kunstwerke – oder jedenfalls einige davon – gedeutet und gewürdigt werden. Ein breiterer, kulturwissenschaftlicher und intermedialer Ansatz scheint dafür ein geeigneter Weg zu sein. Zum anderen sollen – in gleichsam umgekehrter Perspektive – über die ausgestellten Gemälde, Grafiken und Skulpturen Erkenntnisse über die Belle Époque gewonnen werden; d. h. es geht nicht nur darum, die Werke der Villa Flora an den vielschichtigen Diskurs der Epoche zurückzubinden, sondern darüber hinaus die Verknüpfung von Malerei, Literatur, Musik, Kultur sowie politisch-gesellschaftlichen Kontexten zu analysieren. Auf diese Weise soll die Belle Époque nicht nur in ihrem Glanz, sondern auch in ihrer Ambivalenz dargestellt werden. Als ›goldenes Zeitalter des Bürgertums‹ sind die zweieinhalb Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg durch ihre besondere kulturelle Produktivität gekennzeichnet, die allerdings nicht losgelöst betrachtet werden kann von den starken politischen und sozialen Polarisierungen, die Frankreich in dieser Zeit prägten, wie die Dreyfus-Affäre, Debatten um Laizismus und Nationalismus, Anarchismus oder Streikbewegungen.

In mancher Hinsicht erscheint die Belle Époque als die eigentliche Schwelle der Moderne. Die Bilder der Villa Flora zeigen dies eindrucksvoll. Zu den auffälligsten Epochenmerkmalen zählen die Entwicklung der Metropole Paris, die Erschließung neuer Medien wie des Films und der Fotografie sowie die Erfindung und Ausbreitung neuer Fortbewegungsmittel wie Eisenbahn und Auto. Paris ist in diesen Jahren ein einzigartiger Anziehungspunkt für Menschen jeglicher Couleur und Provenienz. Die Stadt bietet Rückzugsräume und Nischen, liefert einen außerordentlich fruchtbaren intellektuellen Nährboden. Gleichzeitig wird der Mensch von der Beschleunigung der neuen Zeit erfasst; sein Blick auf die Welt wird unsterk: Schon 1861 wurde diese Veränderung von Charles Baudelaire in seinem berühmten Gedicht *À une passante* (»An eine, die vorübergehend«) evoziert⁴; drei Jahrzehnte später greift Bonnard dasselbe Thema in seinem Bild *La passante* (»Die Passantin«, 1894) auf (Abb. 1).

4 Das Gedicht beginnt mit einer Erinnerung an die Sinneseindrücke auf der Straße der Metropole, wo sich dem Sprecher für einen Moment eine Passantin einprägte, die sich ihm in der Menge dann gleich wieder entzog: »La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa [...]« – »Betäubend heulte die Straße rings um mich. / Hochgewachsen, schlank, in tiefer

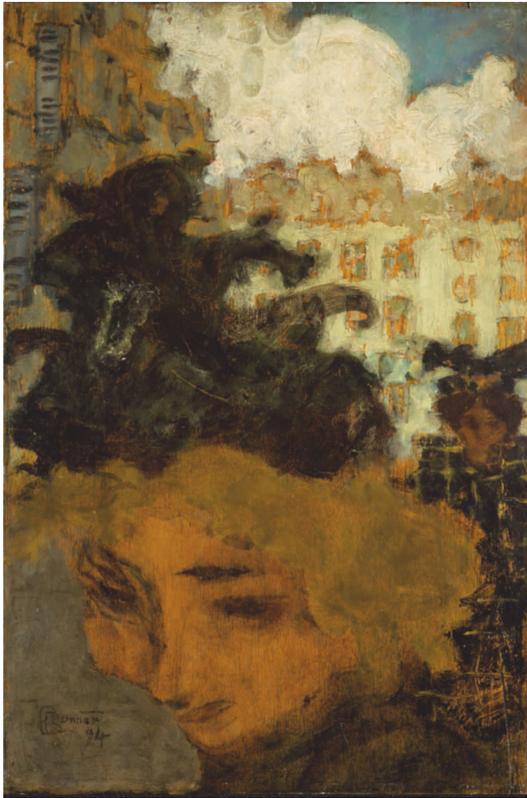


Abb. 1: Pierre Bonnard, *La passante*, 1894,
Öl auf Holz, 36 x 25 cm, Privatsammlung

Nach Baudelaire und Bonnard erklärte schließlich Walter Benjamin, Baudelaires bekanntes Sonett lasse »die Stigmata zum Vorschein kommen, die das Dasein in einer Großstadt der Liebe beibringt« (Benjamin 1978: 632). Die Größe der ›Zeit‹ wird zu einer ebenso problematischen wie besonders reflektierten existentiellen Achse, die Kunst zu einem Mittel, um sich gegen die Flüchtigkeit des Moments zu stemmen, ihn fassbar zu machen und den physikalischen Gesetzen des verrinnenden *hic et nunc* zu entreißen – freilich ohne ihm in der bildlichen Darstellung den Schleier des Fragil-Vergänglichen zu nehmen.

Trauer, hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau vorüber [...]« (Baudelaire 1975: 244f.; Benjamin 1978: 633). Vgl. dazu auch Perucchi-Petri 1993.

Damit verbunden ist die Problematik des verengten Raums. Die Intimsphäre des Individuums in der modernen Metropole, sein Sicherheitsradius, der es gewissermaßen umhüllt⁵, wird in der Menschenmenge durch den ständig kreuzenden Anderen reduziert und erscheint potentiell immerzu bedroht. Der Stadtmensch der Belle Époque ist »einer Folge von Chocks und von Kollisionen« ausgesetzt (Benjamin 1978: 630); vor der Überflutung durch ständig neue Reize muss er sich abkapseln und mit der Attitüde der Blasiertheit schützen (vgl. Simmel 1995).

Unter diesen Bedingungen wird die gelungene Begegnung zu etwas Außerordentlichem; alles Selbstverständliche geht verloren. Sie gleicht einer Epiphanie, die sich auf einen magisch anmutenden Augenblick konzentriert. In diesem existenziellen Orientierungsfeld streift die Kunst Vallottons, Bonnards und anderer viel herkömmliches Beiwerk ab; sie besinnt sich auf grundlegende Aspekte wie Wahrnehmung und Perspektive sowie auf die elementaren Werte der Farben.

So nimmt es nicht wunder, dass das beengte und bedrängte Individuum der Belle Époque zunehmend nach Rückzugsräumen sucht, die noch von anderen raumzeitlichen Gesetzen bestimmt scheinen; es macht diese vielfach in ländlichen Idyllen oder exotischen Evasionszielen aus. Regelmäßig reisen die Mitglieder der Künstlergruppe der Nabis, denen Arthur und Hedy Hahnloser-Bühlers besondere Aufmerksamkeit gilt, in die Bretagne; Vallotton, Manguin, Bonnard und anderen steht aber auch die Villa Flora des Sammlerpaars in Winterthur offen. Diese Refugien und die erhaltenen, vermeintlich Geborgenheit spendenden Relikte der überkommenen Zeit – die gerade noch dauernde Gegenwart des eigentlich Vergangenen – erlauben es, diese Epoche im Nachhinein als »belle« – »schön« – zu apostrophieren, bis der Ausbruch des Ersten Weltkriegs ihr ein brüskes und schrilles Ende setzt.

Die Sammlung von Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler zeugt in dieser Zeit der hereinbrechenden Moderne von einer ausgeprägten Sehnsucht nach dem Individuellen, menschlich Nahen, Zarten, Zerbrechlichen, Intimen und mitunter Träumerschen. Die von dem Schweizer Ehepaar erworbenen Bilder weisen die Vielheit und Polyphonie der Grenzepoche auf, in der sie entstanden sind; die ihr eignende Bedrängnis aber lassen sie – ohne sich ihr entziehen zu können – mehr erahnen, als dass sie sie direkt zitierten. Nur so vermag Raum für die dargestellten Augenblicke zu entstehen, die das Attribut »magisch« tragen können. Der vorliegende Band verdeutlicht, dass nicht nur das porträtierte Individuum, sondern auch die vielfältigen Landschaftsdarstellungen und Stillleben in diesem Rahmen

5 Vgl. dazu z. B. Goffmans Buch über *Interaktionsrituale* (1971). Diese besonders mit dem Werk Bonnards verknüpfte Problematik greift insbesondere der Beitrag von Peter Waldmann in diesem Band auf.

verstehbar werden und dass sie dabei in ein breit gespanntes Kommunikationsnetz gehören, welches in der Belle Époque zwischen verschiedenen medialen und gesellschaftlichen Orten ausgebreitet ist. Auf diese Weise eröffnet sich ein einzigartiges, vielpoliges Spannungsfeld, das dieser Band jenseits der disziplinären Grenzen in verschiedenen Perspektiven zu erschließen sucht.

LITERATUR

- Baudelaire, Charles (1975): *Les fleurs du mal – Die Blumen des Bösen* [1868], Sämtliche Werke / Briefe, Bd. 8, hg. von Friedhelm Kemp / Claude Pichois / Wolfgang Drost, München / Wien: Hanser.
- Benjamin, Walter (1978): »Über einige Motive bei Baudelaire [1939]«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, zweite Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 605-653.
- Goffman, Erving (1971): *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp [engl. Original 1967].
- Hahnloser-Bühler, Hedy (1936): *Félix Vallotton et ses amis*, Vorwort von Hans R. Hahnloser, Paris: Éditions A. Sedrowski.
- Perucchi-Petri, Ursula (1993): »Die Landschaft der Großstädte«. Straßen, Plätze und öffentliche Parks«, in: Claire Frèches-Thory / Dies.: *Die Nabis. Propheten der Moderne* (Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 28. Mai – 15. August 1993), München: Prestel, S. 75-89.
- Philipsen, Christian / Affentranger-Kirchrath, Angelika / Bauer-Friedrich, Thomas (Hg.) (2016): *Magie des Augenblicks. Meisterwerke aus der Sammlung Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler* (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Moritzburg Halle/Saale, 12. März – 11. September 2016), Petersberg, Michael Imhof Verlag.
- Simmel, Georg (1995): »Die Großstädte und das Geistesleben [1903]«, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hg. von Rüdiger Kramme u. a., Frankfurt a. M., Suhrkamp, S. 116-131.

Die Magie des Augenblicks in der schönen Zeit des Übergangs – zur Einführung

ROBERT FAJEN / RALPH LUDWIG

1. DIE »MAGIE DES AUGENBLICKS« IN EINEM VERÄNDERTEN ZEITGEFÜHL

Die Beiträge dieses Bandes zeugen von der Auseinandersetzung mit der berühmten Kunstsammlung des Schweizer Ehepaars Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler, die vom 12. März bis 11. September 2016 unter dem suggestiven Titel *Magie des Augenblicks* im Kunstmuseum Moritzburg in Halle an der Saale gezeigt wurde¹. Diese Sammlung, die gewöhnlich in Winterthur in der Villa Flora, dem ehemaligen Anwesen der Hahnloser-Bühler, beheimatet ist, vereint eine einzigartige, inhaltlich kohärente Auswahl jener im Wesentlichen französischen Kunst am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, die man heute mit dem Begriff des »Postimpressionismus« belegt und insbesondere mit den beiden Künstlergruppen der Nabis und der Fauves assoziiert².

Wer die Werke der Villa Flora je mit eigenen Augen gesehen hat, wird bestätigen können, dass von ihnen – so wie es der Titel der Ausstellung andeutete – tatsächlich eine besondere Magie ausgeht. Den Gemälden, Grafiken und Plasti-

-
- 1 Die Ausstellung wurde von Thomas Bauer-Friedrich und Angelika Affentranger-Kirchrath kuratiert; vgl. den Katalog von Philipsen/Affentranger-Kirchrath/Bauer-Friedrich 2016. Zu den historischen und aktuellen Perspektiven der Schau im halle-schen Kunstmuseum Moritzburg und zu den gezeigten Werken selbst vgl. den Beitrag von Bauer-Friedrich in diesem Band.
 - 2 Zur Gruppe des Nabis vgl. die immer noch ausgezeichnete Einführung von Humbert 1967, zur Beziehung zwischen Nabis und Fauves z. B. Hahnloser 2009: 86-108.

ken etwa von Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Aristide Maillol, Henri Matisse, Odilon Redon, Auguste Rodin, Kerr-Xavier Roussel, Félix Vallotton und Édouard Vuillard, die Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler in ihrem Haus und ihrem Garten ausstellten, eignet eine eigentümliche Wirkung, der man sich kaum entziehen kann. Offenbarte der kunsthistorische Blick der halleischen Ausstellungsmacher den außergewöhnlichen ästhetischen Rang dieser Sammlung, so ist es ein wesentliches Anliegen dieses Buches, diese Perspektive zu vertiefen und gleichzeitig zu erweitern. Der vertretene Anspruch kann dabei thesenartig folgendermaßen formuliert werden: In den Werken der Villa Flora kommt nicht nur die bemerkenswerte gestalterische Produktivität des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in Frankreich exemplarisch zum Ausdruck; sie ermöglichen darüber hinaus einen besonderen Blick auf die Gesellschaft und Kultur der Übergangszeit an der Schwelle der Moderne, die man rückblickend als ›Belle Époque‹ bezeichnet hat. Neben den Bildern rücken im vorliegenden Buch also auch die Literatur, Musik und Philosophie dieser Zeit in den Fokus; die Perspektive wird intermedial aufgefächert und vervielfacht. Ebenso gilt umgekehrt, dass eine breitere zeitgeschichtliche und kulturelle Einbettung der Sammlung die singuläre Bedeutung, den spezifischen Platz und den ästhetischen Wert der jeweiligen Werke noch genauer zu verstehen hilft. Der Bezug auf andere Texte, Diskurse und Medien vermag die Vielschichtigkeit und Tragweite der Kunstwerke sichtbar zu machen, die Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler zusammentrugen.

Nehmen wir eines der weniger bekannten Bilder der Villa-Flora-Sammlung als Beispiel: Es hat den Titel *Tas de sable blanc* – »Weißer Sandhaufen« – und stammt von Félix Vallotton (Abb. 1). Mit diesem 1901 entstandenen Gemälde – wie auch mit anderen Werken des Zyklus *Bords de Seine* (»An den Ufern der Seine«) – wendet Vallotton sich »den unspektakulären Seiten der [Pariser] Außenquartiere zu, in denen die Kehrseite der glänzenden Entwicklung der Metropole, nämlich die zunehmende Industrialisierung und der technische Fortschritt, ins Bild kommen« (Perucchi-Petri 2007: 22-26). Als Referenzpunkt fungiert dabei das verwandelte urbane Zentrum. Im Hintergrund erscheint schemenhaft das neue Wahrzeichen der Stadt, der 1889 anlässlich der zehnten *Exposition universelle* eingeweihte Eiffelturm. Diese Weltausstellung war von Jean-Charles Alphand geleitet worden, einem ehemaligen Mitarbeiter Georges-Eugène Haussmanns, der als Präfekt von Paris zwischen 1849 und 1870 der Stadt ein neues Gesicht gegeben hatte, indem er die mittelalterlichen Straßenzüge beseitigt

und großflächige Fluchten mit Avenuen, Boulevards und Plätzen geschaffen hatte³.



Abb.1: Félix Vallotton, *Tas de sable blanc*, 1901,
Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm, Winterthur, Hahnloser/Jaeggli Stiftung,
Schenkung C. Rudolf Jäggli

Am Motiv des Eiffelturms lässt sich erkennen, dass Vallotton die gegenwärtige Metropole sucht, obgleich sie den Künstler-Flaneur als empfindsam-erregbares Individuum bedrängt⁴. Die Veränderungen der Moderne werden wahrgenommen und dargestellt, gleichzeitig eröffnet die Malerei aber auch Räume der Resonanz und Reaktion, die darauf angelegt sind, das durch die Großstadt gefährdete Subjekt zu schützen. So stehen in Vallottons Bild die Flussufer der Seine im Zeichen der Transformation; der Sand ist für die städtische Bautätigkeit bestimmt. Die weiträumige Perspektive, die langen, auf den Eiffelturm hinleitenden Diagonalen und die breiten, gradlinigen Bahnen des Flusses und des Uferstreifens transponieren die Geometrie des neuen Stadtbildes. Der handelnde Mensch tritt dabei

3 Vgl. dazu auch den Beitrag von Thomas Bremer im vorliegenden Band.

4 Zum Flaneur, der zwischen der »fremden, anonymen Welt der Moderne« und der »idyllischen sicheren Welt einer Vertrautheit« steht, »die das Schauspiel der Moderne unerschüttert lässt«, vgl. Stierle 1993: 214-237, hier: 237.

weit zurück hinter die von ihm selbst geschaffene Landschaft. Die Farben der Seine und des Sands gewinnen Autonomie und erzeugen zugleich eine gewisse Statik. Das Sonnenlicht nähert die Brückenpfeiler der gehäuften Baumaterie an, die durch das so geschaffene Farbspiel als neue Natur zum eigentlichen Bildgegenstand wird. Die Schatten, welche die durch die Wolken des diesigen Tags gedrungene Sonne auf den Sand wirft, führen für einen kurzen Moment zu einer magischen, dauerhaft auf die Leinwand gebannten Stimmung, die die verunsichernden Tendenzen der Moderne negiert – einer Moderne, die wesentlich von der Erfahrung beschleunigter Zeit und Flüchtigkeit geprägt ist und der Vallotton das im Bild dauerhaft erstarrte Hier und Jetzt eines herausgehobenen Augenblicks entgegenstellt.

Ähnliches gilt für viele andere Werke der Villa Flora. Sie halten nicht nur den Zauber bestimmter Momente fest – eine einsame Kutsche, die sich auf staubiger Straße ins Nichts entfernt, eine Frau im Wasser, die gleich ihr weißes Kleid abstreifen wird, ein Sämann, der Licht und Farben auszustreuen scheint⁵ –, ihre Magie liegt nicht nur in dem, was dargestellt ist, sondern auch in der Darstellung selbst. Die Besonderheit des abgebildeten Augenblicks greift auf das eigene Sehen über; die ästhetisch festgehaltene Vergänglichkeit des Moments drängt sich in unser eigenes Zeitempfinden hinein. Fraglos hängt diese starke Wirkung mit dem besonderen Stil der von Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler gesammelten Kunstwerke zusammen: mit der Macht der starken, oft unvermischt aufgetragenen Farben einerseits und mit ihren gewagten Formen andererseits. Formen, die manchmal, so wie bei Redon oder Vuillard, im Ungefähren verschwimmen und manchmal, insbesondere bei Vallotton, klarer konturiert und von größerer Tiefenschärfe zu sein scheinen als bei einer Fotografie. Vor allem aber gilt für sämtliche Künstler der Villa Flora das, was Walter Benjamin über Charles Baudelaire schrieb, den Dichter der *Fleurs du Mal* (»Die Blumen des Bösen«) und Theoretiker der Moderne, der in vielerlei Hinsicht als Ahnherr der »schönen Zeit« erscheint: Trotz Fremdheit und Anonymität der Großstadt kann der Poet – und mutatis mutandis der Maler – Flaneur sein und mit seinen Idiosynkrasien durch Paris streifen, um die in Veränderung begriffene oder bereits veränderte Welt zu beobachten (Benjamin 1978). Freilich muss er sich nunmehr, in einer schneller, größer und unruhiger werdenden Umgebung, mit »Blasiertheit« vor der Überflutung durch immer neue Reize schützen (Simmel 1995: 121). Diese um 1900 gerade noch mögliche, den äußeren Eindrücken gegenüber offene und im

5 Gemeint sind Félix Vallotton, *La charrette* (»Der Karren«, 1911) und *Baigneuse en chemise* (»Badende im Hemd«, um 1883) sowie Vincent van Gogh, *Le semeur* (»Der Sämann«, 1888), vgl. Philippsen/Affentranger-Kirchrath/Bauer-Friedrich 2016.

wahrsten Sinne des Wortes sensible Wahrnehmungsweise ist die Grundbedingung, die es dem Künstler erlaubt, in der flüchtigen Wirklichkeit einen magischen Augenblick zu erkennen und ihn dauerhaft in der Kunst – und nur dort – aufzubewahren.

Bedroht war die Position des Flaneurs indessen schon zu Baudelaires Zeit, und erst recht in den nachfolgenden Jahrzehnten. Vom Paris, das Baudelaire evoziert, waren am Ende des 19. Jahrhunderts nur noch Reste und Fragmente übrig. Walter Benjamin hat diese Welt so beschrieben: »Noch waren die Passagen beliebt, in denen der Flaneur dem Anblick des Fuhrwerks enthoben war, das den Fußgänger als Konkurrenten nicht gelten läßt. Es gab den Passanten, welcher sich in die Menge einkeilt, doch es gab auch noch den Flaneur, der Spielraum braucht und sein Privatisieren nicht missen will.« (Benjamin 1978: 627) Wie Baudelaire, der bereits unter dem hastigen Verkehr der Menschenströme auf den Straßen der Großstadt gelitten hatte, erkundeten auch Vallotton, Bonnard und die anderen Maler der Villa Flora-Sammlung als Flaneure in Paris und anderswo die letzten Freiräume, in denen sich ihre künstlerischen Vorstellungen verwirklichen ließen. Sie wussten um die Bedrängnis durch die »einkeilende Menge« und die Bedrohung durch das »Fuhrwerk« (das im Begriff war, durch das Auto ersetzt zu werden) und suchten gerade deshalb nach der Bewahrung des besonderen und einzigartigen Moments: des magischen Augenblicks in der vorübereilenden Zeit.

2. GEMÄSSIGTE MODERNE: ZUR ÄSTHETIK DER SAMMLUNG HAHNLOSER-BÜHLER

Die Sammlung der Villa Flora erscheint von einem bestimmten Geschmack, einer bestimmten Ästhetik geleitet⁶. Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler, so könnte man vorläufig festhalten, erwarben Meisterwerke einer gemäßigt modernen Kunst: Bilder und Plastiken, die ein neuartiges Lebensgefühl ausdrückten, das uns noch heute geläufig ist und das von der Sehnsucht bestimmt wird, die Zeit in einer Epoche der Beschleunigung, Vereinzelung und Entfremdung festzuhalten und stillzustellen. Der Schweizer Augenarzt und seine Frau kauften zwischen 1907 und 1936 mit unbestechlicher Kennerschaft und exquisitem Auge die schönsten Bilder der Nabis und zum Teil auch der Fauves, doch blendeten sie mit bemerkenswerter Konsequenz radikalere Positionen der französischen Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts aus. Man findet in den Beständen der Villa Flora keinen Picasso, keinen Braque, keine Delaunays – die Sammlung ist zeit-

6 Zu ihrer Sammeltätigkeit vgl. den Beitrag von Rudolf Koella in diesem Band.

genössisch, bleibt aber konsequent vor der Auflösung der Kunstgrenzen stehen, die sich in den Jahren um 1907 abzuzeichnen begann – dem Jahr, in dem Picasso die erste Version seiner *Demoiselles d'Avignon* präsentierte. Diese Konzentration auf einen Ausschnitt der aktuellen Kunst in Frankreich um 1900 war ganz und gar undogmatisch (es wäre völlig verfehlt und geradezu absurd, den beiden Sammlern mangelnde Neugier zu unterstellen), sie folgte jedoch durchaus einem bestimmten Programm. Gerade in ihrer Kohärenz und ästhetischen Logik lag die besondere Qualität und Stärke der Kollektion.

Der sammelnde Blick Hedy und Arthur Hahnloser-Bühlers war – bei aller Offenheit für die Brüche und Ambivalenzen des beschriebenen Zeitgefühls – auf eine ästhetische Vorstellung ausgerichtet, in die sich Picassos wuchtige, deformierte Frauenkörper nur schlecht eingefügt hätten. Die Nabis und die Fauves standen für anderes. Die Reduktion der Formen, die Vereinfachung der Sujets, die Zurücknahme des Narrativen, die Privilegierung des scheinbar unbedeutenden Moments, das grenzüberschreitende Spiel mit Fläche, Dekoration und Ornament und nicht zuletzt die Entfesselung der Farbe – all dies sollte den Betrachter berühren, bewegen und nicht selten (sanft) verstören, aber niemals schockieren oder gar verletzen⁷. Die Kunstwerke der Villa Flora spiegeln eine Vorstellung von ersehnter Harmonie und sinnlichem Genuss, die den Betrachter oder die Betrachterin unmittelbar anspricht. Wir sind konfrontiert mit Kostbarem – mit der Kostbarkeit eigentlich unbedeutender Gegenstände, aber auch mit der Kostbarkeit bestimmter Momente und Erfahrungen. Die Leuchtkraft der Farben und Farbkontraste der Vasen und Blumen Redons wetteifert mit jener der Landschaften Vallottons und Vuillards, in denen die Intensität eines stillen Morgens oder die gleißende Luft eines Sommertages eingefangen scheinen. Bisweilen, so wie in den delikaten Pastellen Kerr-Xavier Roussels, sind die Wälder an ihren Rändern noch ein letztes Mal, quasi vorübergehend und mit unverkennbarem Bezug auf Stéphane Mallarmé, von Nymphen und Faunen belebt, die einst zum festen Inventar des kollektiven Imaginären gehört hatten⁸. Viele der Gemälde zeigen Interieurs, eine der bevorzugten Gattungen der Nabis. Vor allem Bonnard und Vallotton konstruieren immer wieder Situationen der auf sich selbst zurückgezogenen, sich geradezu schützenden Intimität, Abwesenheit und Versenkung – Situationen, die auch ihre Aktdarstellungen kennzeichnen⁹. Das Erotische ist hier

7 Ausnahmen von dieser Grundtendenz finden sich beispielsweise im grafischen Werk Vallottons, das er in den Dienst der politischen und gesellschaftlichen Satire gestellt hat, s. u.

8 Vgl. Abb. 87 und 91 in Philippsen/Affentranger-Kirchrath/Bauer-Friedrich 2016.

9 Vgl. dazu den Beitrag von Peter Waldmann in diesem Band.

keineswegs aufgehoben, aber doch in auffälliger Weise gedämpft (bei Bonnard) oder heruntergekühlt (bei Vallotton). Und noch etwas fällt auf: Die Ästhetik des kostbaren Moments, die in vielen Kunstwerken der Sammlung Hahnloser-Bühler zum Ausdruck kommt, hängt eng mit der Dingwelt zusammen, die diese Kunstwerke darstellen und der sie – was nicht weniger wichtig ist – selber angehören. Vasen, Blumen, Geschirr, Mobiliar, Teppiche, Tapeten, Lampen und Bilder der Interieurs verweisen auf einen gewissen Wohlstand, den man großbürgerlich nennen muss und der vielfältige Formen der Muße und Geselligkeit ermöglicht. Ohne diesen – diskret gezeigten und in jedem Fall sichtbaren – Wohlstand wäre diese Kunst nicht denkbar, ließe sie sich nicht erwerben und in den eigenen vier Wänden oder im Garten ausstellen.

Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler sammelten also Kunst, die magische Augenblicke festhielt und zugleich erzeugte. Sie wollten an einer neuartigen Schönheit teilhaben, an dem, was um 1900 an Schönheit vorstellbar schien. Ein Gemälde, das ähnlich wie Vallottons Sandhaufen nicht zu den spektakulären der Sammlung zählt, wohl aber zu den emblematischen, mag diese Beobachtung zusätzlich veranschaulichen.



Abb. 2: Henri Manguin, *Le thé à la Flora*, 1912,
Öl auf Leinwand, 116 x 89, Winterthur, Hahnloser/Jaeggli Stiftung

Henri Manguins *Le thé à la Flora* (»Teestunde in der Villa Flora«, Abb. 2), 1912 entstanden, führt uns die Idee der Sammlung gewissermaßen selbstreflexiv vor Augen. Das Bild zeigt Manguins Frau sowie die Freundin und Mäzenin Hedy Hahnloser-Bühler beim Lesen im Garten der Villa in Winterthur. Es ist ein modernes Idyll: modern insofern, als weibliches Lesen hier nichts Gefährliches ist, wie noch wenige Jahrzehnte zuvor. Auch als Frau kann man den Gedanken, den eigenen wie den fremden, nachhängen, so wie Hedy Hahnloser-Bühler im Vordergrund, die ihr Buch auf den Schoß gelegt und sich entspannt zurückgelehnt hat. Modern an der dargestellten Szene sind ferner die Kleidung, die Möbel, das Porzellan und die Vase, die typisch für die Zeit der Entstehung sind. Vor allem der Liegestuhl ist Anfang des 20. Jahrhunderts eine verhältnismäßig neue Erfindung¹⁰. Idyllisch ist das Bild deshalb zu nennen, weil dieser Garten, diese Blumen, dieses Grün in einer klaren, anscheinend nicht zu warmen und nicht zu kühlen Luft eine Atmosphäre schaffen, die friedlicher und ausgeglichener nicht sein könnte. Manguin hat einen – vergangenen – Moment des Glücks festgehalten, an den jene, die ihn erlebt hatten, später immer wieder gern zurückgedacht haben werden und an dem auch der Betrachter teilhaben kann¹¹.

3. DIE SCHÖNE ZEIT IM RÜCKSPIEGEL: AMBIVALENZEN EINES EPOCHENBEGRIFFS

Wie die Maler, deren Bilder sie kauften, lebten die Sammler Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler überwiegend in einer Zeit, die – zumindest in Frankreich, also in dem Land, auf das die Blicke des Schweizer Ehepaars gerichtet waren – heute *Belle Époque* genannt wird. Was aber war das für eine Zeit? Wie und wann konnte ein Urteil entstehen, das diese Epoche als »schön« etikettierte? In welche kulturellen Zusammenhänge können die Kunstwerke der Sammlung von Arthur

10 In England wurde 1886 ein erstes Patent für die Konstruktion angemeldet; vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Deckchair> [21.09.2017].

11 Solche Momente hat es in der Villa Flora zweifelsohne gegeben; im Juni 1912 schreibt Hedy Hahnloser-Bühler an Jeanne Manguin und betont, wie schön die gemeinsam verbrachten Tage gewesen seien, in denen u. a. *Le thé à la Flora* entstanden ist. Ferner unterstreicht sie, dass die Kunst eine Quelle der Kraft für sie sei, nicht ohne gleichzeitig zu bemerken, wie matt sie sich – die 1911 an Tuberkulose erkrankte und in diesen Jahren auch psychisch sehr belastet war – fühle. In seiner Antwort hebt Henri Manguin die »Erinnerung der so glücklichen in der Flora verbrachten Tage« hervor; vgl. Hahnloser-Ingold/Sauterel 2013: 261f.

und Hedy Hahnloser-Bühler eingebettet werden? Was passierte damals in Frankreich sonst noch in den Künsten¹², in der Politik, in der Gesellschaft? Wie ist die außerordentliche kulturelle Produktivität dieser Zeit zu erklären? Welches sind ihre Merkmale? Diesem Fragenkomplex, auf den die einzelnen Beiträge des vorliegenden Bandes vertiefte Antworten geben, wollen wir uns in den folgenden Abschnitten dieser Einführung aus einem allgemein gehaltenen Blickwinkel zuwenden.

Wie viele andere Epochenbegriffe ist auch der Ausdruck *Belle Époque* erst im Nachhinein geprägt worden. In den meisten historischen Darstellungen findet man den Hinweis, es handelte sich um eine Neuschöpfung der 1920er Jahre. Tatsächlich taucht, wie der Historiker Dominique Kalifa unlängst gezeigt hat, der Ausdruck *Belle Époque* für die Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges in den französischen Medien erst zu Beginn der 1940er Jahre auf. Der Begriff wurde also in einer historischen Phase verbreitet, in der Frankreich mit der deutschen Okkupation eine der schwersten Krisen seiner gesamten Geschichte erlebte¹³. Oder anders gesagt: Die Bezeichnung *Belle Époque* ist nostalgisch gestimmt und verklärend. Aus einer belastenden kollektiven Erfahrung heraus – sei es nun die Erinnerung an die Menschen- und Materialschlachten des Ersten Weltkrieges, der in Frankreich noch heute *la Grande Guerre* genannt wird, oder die Demütigung, 1940 zum halbierten Vasallenstaat der Nazidiktatur geworden zu sein – wurde eine Zeit für anders, für besser und in jedem Fall für glücklicher erklärt¹⁴. Ihre Schönheit war eine retrospektive Projektion, die in vielerlei Hinsicht dem hässlichen und schwierigen Gesicht der Gegenwart geschuldet war. Dieser Idealisierung stehen in der Tat manche Züge der Epoche von der Mitte der 1890er Jahre bis 1914 selbst entgegen. Nicht immer war die *Belle Époque* so schön, wie es der Begriff suggeriert (in jedem Fall nicht so nostalgisch-schön);

12 Zur Rolle der populären Musik und der Musiktex-te von Aristide Bruant s. den Aufsatz von Herbert Schneider in diesem Band, zur Literatur die Beiträge von Robert Fajen und Werner Nell.

13 Kalifa führt aus, dass schon in den 1930er Jahren vereinzelt von einer »belle époque« die Rede war, aber noch nicht im Sinne einer wirklichen Epochenbezeichnung. Erst im Oktober 1940, so Kalifa, erscheint zweifelsfrei der Begriff der *Belle Époque*, und zwar in dem Moment, als der Rundfunkmoderator André Allehaut auf dem von den deutschen Besatzern kontrollierten Sender Radio Paris eine neue Unterhaltungssendung mit dem Titel »Ah la Belle Époque! Croquis musical de l'époque 1900« vorstellt, eine »musikalische Skizze der 1900er Epoche« (Kalifa 2017: 21, s. auch 85-98).

14 Zur bis heute währenden kulturellen Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg in Frankreich und Europa s. Richter/Röseberg/Volk-Birke 2016.

vielmehr haben wir es mit einer Zeit des Übergangs in eine neue Ära zu tun, einer Phase der Veränderungen, der Umwälzungen und Beschleunigungen. Charles Péguy, selbst einer der ambivalentesten und schillerndsten Intellektuellen seiner Zeit, stellte 1913 fest: »Man kann im strengsten Sinne sagen, dass ein Kind, das zwischen 1873 und 1880 in einer Stadt wie Orléans aufwuchs, im buchstäblichen Sinne noch das alte Frankreich berührt hat. Die Welt hat sich seit Jesus Christus weniger verändert als in den letzten dreißig Jahren.«¹⁵ Dass Péguy hier Orléans nennt, ist alles andere als ein Zufall. Die Stadt der französischen Nationalheiligen Jeanne d'Arc steht sinnbildlich für das alte, konservative Frankreich, von dem sich die Hauptstadt Paris als Zentrum der Moderne schon lange entfremdet hat. Aber auch Péguy's Zeitangabe ist für die Frage der Periodisierung von großem Interesse.

Wann die Belle Époque endet, wird man schnell beantworten können: Vom Sommer 1914 an, als der Erste Weltkrieg ausbricht, ist nichts mehr schön. Aber wann beginnt diese Zeit, die sich nachträglich so einfach idealisieren ließ? Nach Péguy's Rechnung läge der Beginn des von ihm beschriebenen Wandels Anfang der 1880er Jahre. Die Geschichtsschreibung datiert den Anfang der Belle Époque allerdings etwas später, nämlich auf die Mitte der 1890er Jahre, weil Frankreich in dieser Zeit einen starken wirtschaftlichen Aufschwung erlebte, der auch andere Staaten der westlichen Welt erfasste (vgl. Winock 2003: 57-65). Dass man die Jahre zwischen 1896 und 1914 in der Rückschau zur schönen Zeit erklärte, hat demnach unter anderem auch etwas mit der Erinnerung daran zu tun, dass es damals, also gut vierzig Jahre vor Prägung des Begriffs, ökonomisch aufwärtsging und Frankreich zu jener Zeit noch eine Weltmacht war. Wir werden im Folgenden gleichwohl immer wieder auch auf die beiden Jahrzehnte vor der eigentlichen Belle Époque eingehen, weil viele Aspekte der sogenannten schönen Zeit ohne einen Rekurs auf vorausgehende Entwicklungen nicht zu verstehen wären.

15 »On peut dire dans le sens le plus rigoureux des termes qu'un enfant élevé dans une ville comme Orléans entre 1873 et 1880 a littéralement touché l'ancienne France [...]. Le monde a moins changé depuis Jésus-Christ qu'il n'a changé depuis trente ans« (Péguy 1992: 787f.). Alle Übersetzungen in dieser Einleitung sind von uns, R. F. und R. L.

4. RISSE IM BILD DER SCHÖNEN ZEIT

Selbst wenn die Belle Époque dem Künstler noch den distanzierten Blick des Flaneurs erlaubte – eine Haltung, die er mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs endgültig ablegen musste –, sah er sich doch bereits vor große Herausforderungen gestellt. Die meisten Maler und Bildhauer, mit denen Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler befreundet waren und deren Werke sie sammelten, waren Altersgenossen, d.h. wie das Schweizer Ehepaar in den Jahren um 1870 geboren, in einer Zeit also, die alles andere als friedlich und unschuldig war. Einer der älteren und zugleich auch einer der wichtigsten unter ihnen, Félix Vallotton, hatte den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, der als ein Schlüsselereignis der gesamten neueren Geschichte Frankreichs zu betrachten ist, als kleines Kind hautnah miterlebt. Am 1. Februar 1871 hatte die neutrale Schweiz der französischen Ostarmee, die in eine ausweglose Lage geraten und fast um die Hälfte dezimiert war, den rettenden Übertritt über die Grenze erlaubt. Der kleine Félix, damals gerade fünf Jahre alt, sah in seiner Heimatstadt Lausanne den elenden Zug der entwaffneten, zerlumpten, halb verhungerten und verwundeten französischen Soldaten – ein Anblick, den er später in seinem postum veröffentlichten, autobiografisch gefärbten Roman *La vie meurtrière* («Das mörderische Leben») eindrucksvoll beschrieben hat. »In diesen Ereignissen«, notiert der Erzähler, »sind die Anfänge meines [künstlerischen] Empfindens anzusetzen.«¹⁶ Vallottons Sinn für das Abgründige, das unter den glatten Oberflächen seiner Bilderwelten lauert, hängt womöglich mit diesen Schockbildern des Krieges zusammen, denen er als Kind ausgesetzt war. In jedem Fall kündigt sich in diesem Erlebnis bereits eine bestimmte politische Einstellung an, die Partei ergreift gegen die Willkür der Mächtigen und sich mit den Unterdrückten solidarisiert. Sehr genau nimmt der Erzähler in *La vie meurtrière* die Ungerechtigkeit sozialer Differenz wahr. Dem Elend der Soldaten steht die Arroganz ihrer Vorgesetzten gegenüber: »Einige Offiziere«, so lesen wir weiter, »folgten der Menge; die meisten jedoch kamen in der Kutsche, allzu elegant und laut redend.«¹⁷ Sein Leben lang bewahrte Vallotton diese distanzierte Sicht der Gesellschaft, und seine Solidarität mit den weniger privilegierten Schichten können wir auch in

16 »Tout cela demeure bien confus, et je fais effort pour préciser des souvenirs à ce point endormis, mais de ces événements date l'aurore de ma sensibilité [...]« (Vallotton 2009): 19. Hedy Hahnloser-Bühler kommentiert diese Episode in ihrem Vallotton-Buch und bestätigt deren biografischen Bezug (1936: 5-11).

17 »Quelques officiers suivaient la cohue, mais la plupart arrivaient en voiture, trop élégants, et parlant haut« (Vallotton 2009: 21).

seiner Darstellung der, wie er sie zu nennen pflegte, »petites femmes« wiedererkennen, unter denen er viele Modelle fand. Wie Hedy Hahnloser-Bühler schreibt, begegnete er diesen Frauen sehr viel warmherziger, als man angesichts seines kühl-distanzierten Malstils denken könnte (vgl. Hahnloser-Bühler 1936: 125f.)¹⁸.

Besonders deutlich kommt Vallottons Interesse an gesellschaftlichen Missständen in seinem grafischen Werk zum Tragen, beispielsweise in den Zinkografien *Paris intense* (»Das pulsierende Paris«) von 1893. In der Grafik *L'accident* (»Der Unfall«, Abb. 3) wird eine ärmliche alte Frau vom Pferd einer Kutsche zermalmt; der fettleibige Kutscher wirkt völlig ungerührt, vielleicht ist er auch eingeschlafen, und wer in dem Wagen sitzt, ist nicht zu erkennen. Hier also kann der Künstler, obschon er die Freiheit des Flaneurs wahren will, den Blick vom Fuhrwerk, das die Gefahren der modernen Großstadtzirkulation vergegenständlicht, nicht mehr abwenden.

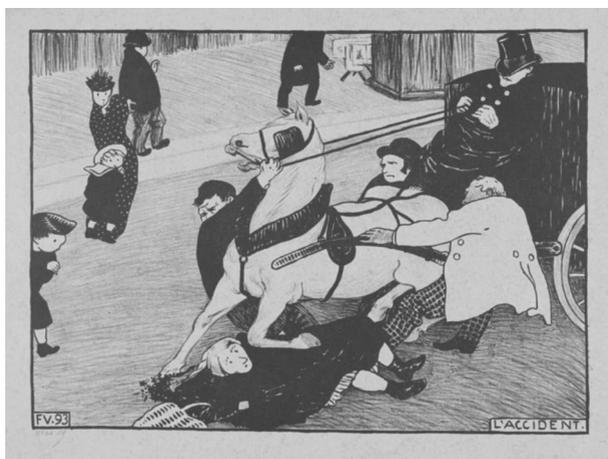


Abb. 3: Félix Vallotton, *L'accident*, 1893,
Zinkografie, 22,4 x 31,2 cm

Viel schärfer noch – und plakativer – sind die Karikaturen, die Vallotton, in diesen und späteren Jahren, für anarchistische Satireblätter wie *L'assiette au beurre* oder *Le canard sauvage* (Vorläufer des legendären *Canard enchaîné*) angefertigt hat. In diesen Bildern erscheinen Soldaten, Polizisten und Richter alleamt als grausam-stupide Vertreter einer Staatsgewalt, die sich anscheinend allein durch Brutalität und Gewalt legitimiert und immer auf der Seite der Starken steht. Vallottons antiautoritäre Selbstpositionierung äußert sich unter ande-

18 Vgl. dazu den Beitrag von Ralph Ludwig in diesem Band.

rem in einer 1901 veröffentlichten Grafik aus *L'assiette au beurre*, die das Unfallmotiv von 1893 weiter zuspitzt: Ein kleines Mädchen ist von einem großen gelben Auto überfahren worden; »Grüß erstmal«, schnauzen zwei Schutz Männer die Verletzte an, »das ist das Auto der Präfektur.«¹⁹

Kehren wir an dieser Stelle zum Deutsch-Französischen Krieg zurück: Er bildet implizit den historischen Horizont, den man im Blick behalten sollte, wenn man die politische, soziale und kulturelle Situation der Belle Époque, in der sich die Akteure der Villa-Flora-Sammlung bewegten, genauer verstehen möchte. Seit 1870, d. h. seit der Niederlage gegen die preußische Armee, war Frankreich eine Republik. Es handelt sich, genauer, um die Dritte Republik, nach der ersten von 1792 bis 1799 und der zweiten von 1848 bis 1852. Die kurze Lebensdauer der beiden ersten Republiken kann man als schwere historische Hypothek für die Dritte Republik ansehen, die immerhin von 1870 bis 1940 bestand. In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts waren die Verhältnisse alles andere als stabil. Unvergessen war das Menetekel der Niederschlagung der Pariser Kommune²⁰. Im Frühjahr 1871 hatten die offiziellen Truppen der Republik das politische Experiment einer autonomen, sozialistisch organisierten Stadtkommune mit äußerster Härte unterdrückt; etwa 30.000 Aufständische waren in blutigen Straßenkämpfen und standrechtlichen Massenexecutionen getötet worden: ein kurzer, aber brutaler Bürgerkrieg in der Hauptstadt, der die Aversion gegen Uniformen, die in Vallottons Karikaturen aufscheint, noch verständlicher macht. Eng verbunden mit der Erinnerung an die Kommune war der Anarchismus, der das politische Leben gerade in der Zeit der Belle Époque stark prägte und zugleich erschütterte (vgl. Maitron 1975). Die Anarchisten, die viele Sympathisanten hatten, forderten eine »propagande par le fait« (»Propaganda der Tat«), eine Form der Agitation, die Bombenattentate und Morde einschloss²¹. Die Belle Époque war also nicht nur eine Zeit der schönen Kunst, sondern auch des Terrors, eines Terrors, der bereits stark mediatisiert war und als ständige Bedrohung wahrgenommen wurde. Bis heute legendär in Frankreich ist der anarchistische Attentäter, Einbrecher und Raubmörder Ravachol, der 1892 hingerichtet wurde. Ein Jahr später ließ ein Anarchist eine Bombe in der

19 »Salut d'abord, c'est l'auto de la Préfecture«. Die Grafik ist wiedergegeben auf <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951623m> [21.09.2017].

20 1896 wurde in Paris die zweite Auflage der 1876 erstmals in Brüssel erschienenen *Histoire de la Commune de 1871* von Prosper-Olivier Lissagaray publiziert (Lissagaray 1996).

21 Der Ausdruck wurde seit 1876/77 verwendet und vor allem vom französischen Anarchisten Paul Brousse verbreitet (vgl. Guérin 1965: 86f.).

Abgeordnetenkommission hochgehen; es gab zahlreiche Verletzte. 1894 tötete ein italienischer Immigrant und Anarchist den französischen Staatspräsidenten Sadi Carnot, um Ravachol zu rächen.

Hier lässt sich nun der Bogen zurückschlagen zu Vallottons satirischen Zeichnungen. Die Zeitschriften, für die er arbeitete, waren zwar um einiges friedfertiger gestimmt; sie vermittelten aber erstaunlich explizit anarchistische Sichtweisen – was wiederum zeigt, dass die Presse um 1900 die Zensur nicht zu fürchten brauchte. Tatsächlich herrschte seit 1881 in Frankreich weitgehend Pressefreiheit²². In der Belle Époque wurde die Vierte Gewalt im modernen Sinne geboren. Zeitungen und Zeitschriften funktionierten als Begleiter und Beobachter, als Verstärker und Korrektive der Politik, die sich nicht oder zumindest nur schwer zensieren ließen.

Die Pressefreiheit zeigt, dass die Dritte Republik ungeachtet ihres gewalttätigen Beginns mit der Niederschlagung der Kommune tendenziell eher liberale und zum Teil auch linksliberale Züge trug²³. Die Verfassung beschränkte den Einfluss des Staatspräsidenten; die Exekutive lag wesentlich in den Händen des Premierministers. Vor allem aber kam dem demokratisch gewählten Parlament in der Gesetzgebung eine bedeutende Rolle zu. Was vielleicht noch wichtiger ist: Die Verteilung der politischen Lager blieb in der Assemblée Nationale während der Belle Époque gleichbleibend stabil. Die Mehrheit der Wahlberechtigten stimmten liberal oder links; die Männer an der Macht wiederum entstammten fast alle dem gleichen Milieu und vertraten im Großen und Ganzen dieselben oder zumindest ähnliche Werte. Als überzeugte Republikaner identifizierten sie sich mit den Leitgedanken der Revolution von 1789 (*Liberté, Égalité, Fraternité* – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit), einem historischen Ereignis, das zum vielfach zelebrierten Gründungsmythos stilisiert wurde. Nicht wenige Staatsmänner der Dritten Republik gehörten der protestantischen Minderheit an, die meisten von ihnen waren Freimaurer, d. h. laizistisch und antiklerikal eingestellt. Die politische Stabilität der Dritten Republik ist gerade auch in der Rückschau beeindruckend. Sie darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es unter dieser scheinbar festgefühten Oberfläche schwerwiegende Verwerfungen gab. Das große Lager der gemäßigten Mitte und der Linken bildete trotz vieler gemeinsamer Ideale keineswegs eine geschlossene Einheit. In vielen wichtigen Fragen differierten die Positionen ganz erheblich, und daher wechselten die Regierungen oft. Kaum weniger problematisch war der Umstand, dass das ande-

22 Das entsprechende Gesetz wurde am 29. Juli 1881 erlassen (vgl. Winock 2003: 316).

23 Ausführlich zu den politischen Verhältnissen in der Dritten Republik Winock 2003: 15-33 und 211-300.

re große Lager, nämlich die in eine problematische Daueropposition gezwungene Rechte, in weiten Teilen antirepublikanisch und antidemokratisch eingestellt war. Hier träumte man nach wie vor den alten Traum von der Monarchie; hier sollte die Einheit von Thron und Altar wiederhergestellt werden und Frankreich zu einer alten Größe zurückkehren, die man für verloren hielt, weil man meinte, innere und äußere Kräfte würden in einer großen Verschwörung gemeinsam am Untergang der Nation arbeiten.

Diese in ihrem Extremismus gefährliche Polarisierung der politischen Lager, die seit dem Beginn der Dritten Republik bestand, verschärfte sich um 1900 mit den Ereignissen, die als Dreyfus-Affäre in die Annalen der französischen Geschichte eingegangen sind²⁴. Alfred Dreyfus, ein hoher Offizier jüdischer Herkunft, war 1894 von einem Militärtribunal wegen angeblicher Spionage und Landesverrats zu einer lebenslangen Haftstrafe und Verbannung auf die sogenannte Teufelsinsel vor der Küste von Französisch-Guayana verurteilt worden. Das harte, lebensbedrohliche Urteil war entgegen einer Reihe von entlastenden Indizien gefällt worden und beruhte auf gefälschtem Material, das den eigentlichen Spion decken sollte. Dieser Justizskandal zog in den folgenden Jahren immer weitere Kreise. Als der wahre Spion Ferdinand Walsin-Esterházy 1898 trotz schwerwiegender Beweislast in einem weiteren Prozess freigesprochen wurde, publizierte Émile Zola, einer der berühmtesten Schriftsteller der Epoche, in der Zeitung *L'Aurore* einen offenen Brief an den Staatspräsidenten Félix Faure, in dem er die Verfolger Dreyfus' mit flammenden Worten anklagte und die Befreiung des zu Unrecht Verurteilten forderte. Der Artikel mit dem Titel *J'accuse...* wurde zu einem nationalen Medienereignis und zählt bis heute zu den bekanntesten Texten der französischen Literaturgeschichte. Mit den folgenden Polemiken und Auseinandersetzungen trat die politische und kulturelle Spaltung der Nation in aller Deutlichkeit zutage; quer durch alle Schichten standen sich sogenannte Dreyfusards und Anti-Dreyfusards gegenüber. Nur vordergründig ging es noch um Alfred Dreyfus; tatsächlich drehte sich alles um die Frage nach dem Selbstverständnis der Nation, um eine ideologische Positionsbestimmung, in der zur Debatte stand, wo das Land politisch, gesellschaftlich und kulturell stehen sollte. Im selben Jahr, 1898, wurde auf der einen Seite die französische Liga der Menschenrechte gegründet (*Ligue française pour la défense des droits de l'homme et du citoyen*), die noch heute existiert, auf der anderen Seite die ultranationalistische, antisemitische Liga des Französischen Vaterlandes (*Ligue de la Patrie Française*) sowie, wenig später, die ebenfalls rechtsextreme *Action Française*, die bis in die 1920er Jahre hinein eine der wichtigsten

24 Zur Dreyfus-Affäre vgl. auch das Standardwerk von Bredin 1993.

und zugleich bedrohlichsten politischen Bewegungen in Frankreich bleiben sollte (vgl. Weber 1985). 1899 kam es zu einem Putschversuch, der jedoch kläglich scheiterte. Insgesamt obsiegten in der Dreyfus-Affäre die liberalen Kräfte; die Republik erwies sich als stark genug, ihre Infragestellung abzuwehren. Dreyfus wurde 1899 zunächst amnestiert; seine endgültige Rehabilitierung erfolgte aber erst 1906. Trotzdem: Die aggressive Fremdenfeindlichkeit, die sich in unzähligen Pamphleten und Karikaturen sowie in Attentaten und Mordanschlägen manifestierte, wirkt bis heute schockierend.

Die Künstler, die Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler sammelten, sind im Großen und Ganzen dem Lager der Dreyfusards zuzurechnen (eine nicht selbstverständliche Positionierung, die man mit Erleichterung zur Kenntnis nimmt, denn selbst einer der größten Künstler seiner Zeit, Edgar Degas, entpuppte sich in diesen Jahren als Antisemit, was ihn vielen seiner alten Weggefährten und jungen Bewunderer entfremdete)²⁵. Dass die Nabis-Künstler den jüdischen Mitbürgern nicht feindlich gesonnen waren, zeigt nicht nur der Umstand, dass sie ihrer Gruppe einen hebräischen Namen gegeben hatten, sondern auch die Tat-

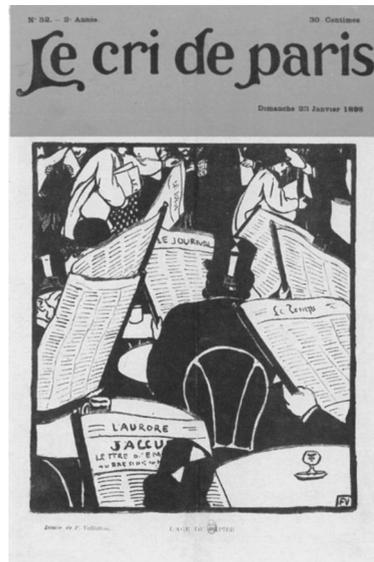


Abb. 4: Félix Vallotton, *L'âge du papier*,
Zeichnung für den Umschlag
des *Cri de Paris* 52, 23. Januar 1898

25 Zu Vallottons anarchistisch-satirischer Position und Produktion in diesen Jahren vgl. Hahnloser-Bühler 1936: 163ff. Ein weiteres Beispiel für den auch in Künstlerkreisen grassierenden Antisemitismus liefert der Chanson-Erneuerer Aristide Bruant, dessen Wirken Herbert Schneider in diesem Band genauer untersucht. In einer Lithografie, die den Druck von Bruants Lied *Lettre à Émile Zola* begleitete, wird der berühmte Schriftsteller auf der Toilette mit seinem Artikel *J'accuse...* in der Hand gezeigt, der hier offensichtlich als Toilettenpapier Verwendung findet, stimmig zu dem Chansontext »Depuis quelque temps vous prenez / Le torchon pour la serviette« (»Seit einiger Zeit verwechseln Sie / den Arschwisch und die Serviette«).

sache, dass deren zentrales Organ, die *Revue Blanche*, von einer jüdischen Familie, den Natansons, herausgegeben wurde²⁶.

Félix Vallotton erweist sich in diesem Kontext abermals als ein Künstler, der das politische und soziale Geschehen aufmerksam und auch mit einer gewissen Distanz beobachtete. In der ebenfalls anarchistisch orientierten Wochenzeitung *Le Cri de Paris*, die der *Revue Blanche* nahestand, publizierte er 1898 eine Grafik mit dem Untertitel *L'âge du papier* (»Das papierne Zeitalter«, Abb. 4). Eine Reihe Herren mit glänzenden Zylindern und Melonen lesen im Café Zeitung, während im Hintergrund auf einem Boulevard die Menge vorüberhastet, darunter einige junge Zeitungsverkäufer. Die Leser verschwinden hinter ihren riesigen Zeitungen, alles liberale und linksliberale Qualitätsblätter des Establishments (*Le Temps*, *Le Journal* etc.). Der Herr im Vordergrund ist gerade im Begriff, Zolas legendären Artikel in *L'Aurore* zu lesen; die Debatte wird gleich beginnen...

5. DIE NEUE WAHRNEHMUNGSVERMITTLUNG: MEDIEN – FORTSCHRITT – ÖFFENTLICHKEIT

L'âge du papier – in der Belle Époque erreicht der technische Fortschritt der Medien (darunter Fotografie, Telefon und Film) und insbesondere der Zeitungen einen neuen Höhepunkt. Zwar gab es schon zuvor in Frankreich eine aktive Presse²⁷, aber das ausgehende 19. und das beginnende 20. Jahrhundert können geradezu als ihr Goldenes Zeitalter gelten, bevor mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs die wieder eingeführte massive Zensur der Pressefreiheit zusetzte. Mit der Menge der dargestellten Zeitungsleser, mit ihrer Gleichheit und Serialität deutet Vallotton in *L'âge du papier* eine entscheidende Differenz zu den vorausgehenden Etappen der Moderne an: Die Presse muss sich nicht nur seit 1881 keiner Zensur mehr unterwerfen, ihre Leserschaft wächst stetig. Sie wird erst jetzt, in den 1890er und v.a. in den frühen 1900er Jahren zu einem echten Massenmedium. Gewiss, die zylindertragenden Herren, die Vallotton uns zeigt, sind alle der Oberschicht zuzurechnen, und sie lesen elitäre Blätter. Aber sie sind hier Teil einer Öffentlichkeit, die anonym und unüberschaubar ist und sich dementsprechend nicht mehr fassen lässt. Die Auflagenzahlen der großen Zeitungen um 1900 sind erstaunlich, maschinell ermöglicht durch die neuartige, hocheffektive

26 Vgl. dazu den Beitrag von Angelika Affentranger-Kirchraht in diesem Band sowie zur Stellung der *Revue blanche* auf dem literarischen Feld weiterhin Eisenhut 2014.

27 Schon die Französische Revolution wäre ohne Zeitungen undenkbar gewesen; s. Jeanneney 1996: 59ff.

Linotype-Setzmaschine. Die größte französische Zeitung, *Le Petit Journal*, die sich an ein breites, nicht allzu gebildetes Publikum wendet, hat im Dreyfus-Jahr 1898 gut 1,5 Millionen Leser (die Auflagenzahl sinkt dann, weil die Redakteure Partei gegen Dreyfus ergreifen); das Konkurrenzblatt *Le Petit Parisien*, das sich für Dreyfus einsetzt, druckt im selben Jahr etwa 770.000 Exemplare und überflügelt in der folgenden Zeit *Le Petit Journal*, weil seine politische Einstellung mehr Anhänger findet. Allein diese beiden in Paris erscheinenden Zeitungen haben damit zusammen eine Auflage, die fast der Einwohnerzahl der Kapitale entspricht (1900 leben dort 2.714.000 Menschen); insgesamt wurden in Paris am Vorabend des Ersten Weltkriegs ca. 5 Millionen Tageszeitungen verkauft, was gegenüber 1871 eine Steigerung um das Fünffache bedeutet²⁸. Es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, dass praktisch jeder Mann und vermutlich auch die meisten Frauen im Paris der Belle Époque in irgendeiner Weise Zugang zu Zeitungen oder Zeitschriften hatten. Lesen konnten fast alle, unabhängig vom Geschlecht, denn seit ihren Anfängen verfügte die Dritte Republik über ein straff organisiertes, gut funktionierendes Schulsystem (vgl. Goetschel/Loyer 2005: 4 u. 9-13).

Die Belle Époque ist in Frankreich (genauso wie anderswo in Europa) tatsächlich die eigentliche Geburtsstunde einer durch technische und mediale Umwälzungen ermöglichten Massenkultur. An einem weiteren herausragenden Ereignis lässt sich das besonders gut erkennen. Am 14. April 1900 öffnete in Paris die dreizehnte Weltausstellung ihre Pforten²⁹. Die Dimensionen dieser Messe, die eine Bilanz des 19. Jahrhunderts ziehen und zugleich das neue Jahrhundert mit erwartungsvollem Optimismus eröffnen sollte, waren gewaltig. Auf einem Gelände von 216 Hektar zeigten 83.000 Aussteller, von denen etwas mehr als die Hälfte aus dem Ausland kamen, technische Neuerungen und Produkte aller Art. Darüber hinaus wurden aber auch andere, fremde Lebensstile vorgeführt, u. a. Menschen aus den Kolonien, die wie in einem Zoo dargeboten wurden. Über 50 Millionen Menschen besuchten in gut sieben Monaten die Weltausstellung, mehr als die gesamte Einwohnerzahl Frankreichs, die zu dieser Zeit bei nicht ganz 40 Millionen lag (vgl. Winock 2003: 36). Viele Attraktionen waren zukunftsweisend. Neben den Automobilen von Peugeot und Renault, der ersten Pariser Metrolinie und dem besonders beliebten 3,5 km langen *trottoir roulant* (»rollender Fußweg«) mit dem pompösen Namen *Rue de l'Avenir* (»Straße der Zukunft«), dem Vallotton eine Grafik widmete (vgl. Hahnloser-Bühler 1936: 151), sind hier vor allem die kinematografischen Vorführungen zu nennen, in

28 Vgl. Jeanneney 1996: 107ff., Goetschel/Loyer 2005: 8 und Winock 2003: 365.

29 Zur Weltausstellung von 1900 vgl. allgemein Mabire 2000 und Ageorges 2006.

denen erstmals Film- und Tonaufnahmen (vom Grammophon) miteinander verknüpft wurden. Die Weltausstellung von 1900 veränderte das Gesicht der Stadt nicht weniger als die *Exposition* von 1889. Eine Reihe von Gebäuden und Brücken kann man noch heute bewundern: den Petit Palais und den Grand Palais, die Gare d'Orsay, die Gare de Lyon und den Pont Alexandre III. Andere Konstruktionen, die kaum weniger spektakulär waren, wurden nach dem Ende der Weltausstellung wieder abgebaut. Eine – im Original kolorierte – Postkarte zeigt den Palais de l'Électricité und das Château d'Eau (»Palast der Elektrizität« und »Wasserturm«), einen gewaltigen Gebäudekomplex am südlichen Ende des Champ de Mars, der den Energien der Elektrizität und des Wassers gewidmet war (Abb. 5).



Abb. 5: Pariser Weltausstellung 1900, *Palais de l'Électricité* und *Château d'Eau* (zeitgenössische Fotografie)

Die prächtige, märchenhaft-fantastische Fassade verbarg einen noch riesigeren Fabrikhallenkomplex, in dem die größten und stärksten Dampfgeneratoren der Zeit mit einer Gesamtleistung von 40.000 Pferdestärken bzw. 20.000 Kilowatt den Strom produzierten, den die Weltausstellung verschlang: eine Kraft, die im vorgelagerten Gebäudeteil durch die dort inszenierten Wasserspiele und Brunnenanlagen, die in einer Stunde gut 4 ½ Millionen Liter Wasser bewegten, sozusagen flüssig versinnbildlicht wurde. Um 1900 erschien die Elektrizität geradezu als Kultgegenstand, als modernes Versprechen einer Erweiterung der Grenzen von Raum und Zeit (vgl. Kalifa 2017: 36).

Auffällig und vielsagend auf dieser Fotografie ist die Korrespondenz, die zwischen der ideologisch in hohem Maße aufgeladenen, maßlos und verschwenden-

derisch anmutenden Fortschrittsarchitektur auf der einen Seite und den vor ihr dahinschreitenden Menschenmassen auf der anderen Seite besteht. Die Menge, die uns entgegenkommt oder sich von uns entfernt, ist keineswegs ein repräsentativer Querschnitt durch die Bevölkerung – was nicht verwundern sollte, denn der Eintritt in die Weltausstellung war teuer. Die schwarzen Anzüge der Männer mit ihren Stöcken, ihren Melonen, Zylindern und Sommerhüten, die aufwendigen Kleider der Damen mit ihren eleganten Hütchen und Schirmen, die Matrosenanzüge der Kinder, die brav an der Hand ihrer Mutter oder ihrer Gouvernante laufen – all dies zeigt deutlich, dass uns hier vor allem das wohlhabende Bürgertum entgegentritt, aus Paris, aus der Provinz und wahrscheinlich auch aus dem Ausland. Die Massenkultur, für die die Weltausstellung von 1900 emblematisch steht, ist ohne die eigentliche Trägerschicht der Belle Époque, die wohlhabende Bourgeoisie, nicht zu denken. In der gewaltigen Konstruktion des Palais de l'Électricité und des Château d'Eau spiegelt sich ihr Selbstverständnis wider: der Glaube an die Segnungen des technischen Fortschritts, der sichtbare, mit Stolz vorgeführte materielle Wohlstand, die Verknüpfung von funktionalem Arbeitsethos und entlastendem Müßiggang.

6. DIE KÜNSTLER DER VILLA FLORA UND DIE HERAUSFORDERUNG DER MODERNE

An dieser Stelle können wir zum Anfangspunkt unserer Überlegungen zurückkehren und einige Beobachtungen und Gedanken, die wir zu Beginn kurz angedeutet haben, weiterentwickeln und präzisieren: Zahlreiche Bilder und Skulpturen der Sammlung Hahnloser-Bühler, so bemerkten wir, halten kostbare, schöne Momente fest und bringen gleichzeitig – auf den Ebenen der Darstellung, der Themen und der Bildinhalte – als Sammelgegenstände ein großbürgerliches Selbstbild zum Ausdruck, welches materielle Sorgenfreiheit mit einem ausgeprägten Interesse an der Gegenwart und an neuen, ›modernen‹ Sehweisen verbindet. Können wir uns demnach das Ehepaar Hahnloser-Bühler und die Künstler der Villa Flora als Teil jener Menge von selbstbewussten Bürgern vorstellen, die uns auf der Fotografie der Weltausstellung dargeboten wird? Ist ihre Vorliebe für die »Magie des Augenblicks« ein reizvolles, aber doch ästhetizistisches Indiz für eine bestimmte Form bürgerlicher Weltflucht und Verblendung – so als sei der Fortschritt frei von Risiken, als brauchte man sich keine Gedanken zu machen über die Verwandlung der Welt, als bestünde die Zukunft nur aus wunderbaren Märchenschlössern, die bunt leuchten und vor denen Wasserfontänen in einen immer blauen Himmel schießen?

Die Ambivalenzen der Belle Époque, von denen bereits die Rede war, und hier ganz besonders Vallottons anarchistische Zeitkommentare, sollten uns skeptisch stimmen gegenüber einer reduktionistischen Charakterisierung, derzufolge die Kunst der Villa Flora einfach nur eine ›schöne‹, die Augen betörende Sammlung aus einer Zeit ist, die man gerne auch als das ›Goldene Zeitalter‹ des Bürgertums bezeichnet. Die Kunst, für die sich Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler interessierten, ist exquisit und wunderbar anzusehen, aber sie ist keineswegs losgelöst von den Problemen und Herausforderungen der Zeit. Die schönen, kostbaren Momente, die die Bilder und Plastiken darbieten, sind keine Traumbilder aus einer zeitlosen Märchenwelt; sie bleiben, ganz im Gegenteil, stets auf den epochalen technischen, medialen und im weitesten Sinne kulturellen Wandel um 1900 bezogen, selbst dann, wenn sie scheinbar nichts weiter als bunt ausgestattete Innenräume zeigen.

Das bedarf freilich einer genaueren Erläuterung. Einen Schlüssel mag eine vielzitierte kunstkritische Überlegung bieten, die Charles Baudelaire etwa drei Jahrzehnte vor der Belle Époque im Jahr 1863 publiziert hatte. Der Dichter der *Fleurs du Mal* (»Blumen des Bösen«) war nicht nur als kreatives, dichtendes Individuum den Erscheinungen der herausziehenden Moderne begegnet; er hatte auch versucht, als einer der ersten überhaupt, die neue Aufgabe des Künstlers explizit zu definieren, neu deshalb, weil sich die Zeiten gewandelt hatten und der Bezug auf die Vergangenheit nicht mehr ausreichte, um die Gegenwart zu verstehen und zu gestalten. Der moderne Künstler, erklärte Baudelaire in einem berühmt gewordenen Artikel im *Figaro*,

sucht jenes etwas, das wir als *Modernität* bezeichnen wollen; denn es findet sich kein besseres Wort, um die Idee, um die es uns geht, auszudrücken. Für ihn [d. i. der Künstler] geht es darum, aus der Mode das herauszuziehen, was sie an Poetischem im Historischen enthält, das Ewige aus dem Vorübergehenden. [...] Die Modernität, das ist das Vorübergehende, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist. [...] Kurzum, damit die *Modernität* würdig sei, zur Antike zu werden, muss die geheimnisvolle Schönheit, die das menschliche Leben ihr ungewollt hinzufügt, extrahiert worden sein³⁰.

30 »Il [d. i. der moderne Künstler; Baudelaire bezieht sich konkret auf Constantin Guys] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. [...] En un mot, pour

Baudelaire erkennt zwischen der Mode als Prinzip beschleunigten Wandels und der Modernität als Epochensignatur einen inneren Zusammenhang. Die Kunst der Gegenwart kann sich dem immer schneller drehenden Rad der Moden, die die Modernität antreiben, nicht entziehen. Sie kann (anders als es eine klassizistische Ästhetik suggeriert) nicht so tun, als sei sie ihrer enthoben, als sei sie das Gegenteil von allem Modischen und Flüchtigem, als sei sie die ewige Reaktualisierung des Klassisch-Wahren, Schönen und Guten. Die neue Kunst der Gegenwart muss stattdessen auf einer reflexiven Ebene genau dieses Flüchtige, dieses Kontingente der Mode selbst zu ihrem Gegenstand machen, weil es in der Mode paradoxerweise ein Fenster gibt zu einer anderen Dimension, die tatsächlich immer noch eine ewige und unvergängliche Schönheit verspricht. In ebendiese Richtung zielt nun auch die Ästhetik der Künstlergruppe der Nabis, deren Werke im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit von Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler standen.

Ende der 1880er Jahre schloss sich in Paris eine Gruppe junger Künstler unter dem Namen *Nabis* zusammen. Die wichtigsten und bekanntesten waren Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard und Édouard Vuillard; etwas später stieß Félix Vallotton hinzu. Der Name der Gruppe lässt einen gewissen Hang zum Mystizismus und Okkulten erkennen. Sérusier, der anfangs als Kopf der Gruppe aufgetreten war, hatte ursprünglich den mimetischen und den Gattungskonventionen entsprechenden Malstil ge-

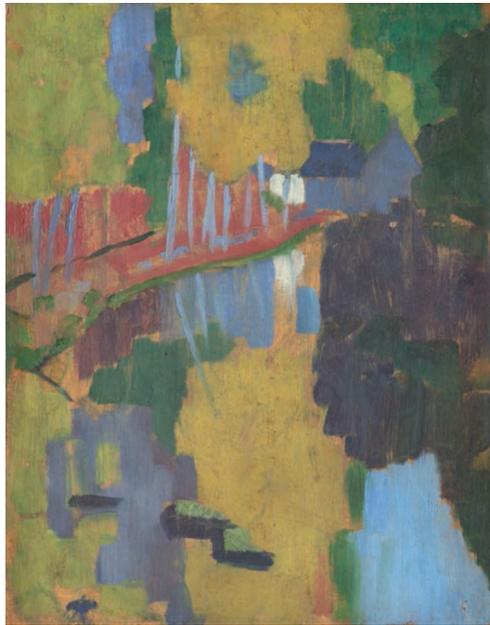


Abb. 6: Paul Sérusier, *Le talisman*, 1888, Öl auf Holz, 27 x 21 cm, Paris, Musée d'Orsay

que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.» (Baudelaire 1976: 694f.)

pfligt, der an der Akademie gelehrt wurde. Doch 1888 hatte er durch eine Begegnung mit Paul Gauguin eine quasireligiöse Bekehrung zu einer neuen, »modernen« Kunst erlebt. Unter Anleitung des älteren, damals in Künstlerkreisen schon hochgeschätzten Postimpressionisten hatte Sérusier auf einer kleinen Holzplatte eine bretonische Landschaft gemalt, in der es nicht mehr um Fragen wie die nach dem Wirklichkeitsverhältnis oder den Wirkungen des Lichts ging (also die Fragen der vorausgehenden Impressionisten-Generation), sondern um das Zusammenspiel von starken, reinen Farben, von großen, autonomen Flächen und von abstrahierenden, das Essenzielle betonenden Formen. Dieses Bild nannte Sérusier *Le Talisman* (Abb. 6); es sollte für ihn und für die anderen Mitglieder der Gruppe als Referenzpunkt und Inspirationsquelle für die Zukunft dienen. Das klingt nach Kunstreligion, nach einem Ästhetizismus, der die Bodenhaftung zu verlieren droht und ins Esoterische kippt – eine Gefahr, von der die Nabis nicht ganz frei waren. Aber Sérusiers Bild lässt, wenn man es genauer betrachtet, erkennen, dass die Kunstkonzeption der Nabis durchaus als eine Fortführung von Baudelaires Modernitäts-Reflexion angesehen werden kann. Denn in seiner Buntheit und Abstraktion ist dieser »Talisman« ganz bewusst dem Dekorativen angenähert. Die wilde bretonische Landschaft wird grafisch verfremdet; in ihrer schematischen Schlichtheit erscheint sie ornamental, dekorativ, ja sie erinnert fast an die seriellen Muster eines farbenfrohen Teppichs oder einer aus verschiedenen Stoffen zusammengefügt Tischdecke.

Wenn die Nabis-Künstler einerseits auf der Autonomie der Malerei als »alter«, langsamer Kunst beharrten, so kannten sie auf der anderen Seite aber auch keine Berührungängste gegenüber neuartigen Technologien und Medien, scheuten sie nicht vor Kunstformen zurück, die man in einem traditionellen Verständnis als kunsthandwerklich, modisch und damit als nicht kunstwürdig bezeichnen konnte. Dies zeigten bereits Vallottons Xylografien und Lithografien für Zeitschriften und Zeitungen. Das Zeichnerische in seiner Malerei, das Plakative, das Vereinfachende, das seine Kunst so interessant macht, ist ohne diese Praxis der Gebrauchsgrafik nicht denkbar. Manches Gemälde scheint Aspekte einer Comic-Ästhetik vorwegzunehmen, was möglicherweise am Einfluss japanischer Grafik liegt, auf die sich spätere Comic-Künstler bezogen haben. Vallotton ist auch dafür bekannt, dass er für die Komposition seiner Bilder Fotografien verwendete, ebenso wie Bonnard, dessen Perspektiven und Bildanschnitte stark fotografisch geprägt sind. Von Bonnard wiederum ist der Satz überliefert, dass das Kunstwerk ein »arrêt du temps« sei, eine »Stillstellung der Zeit« (s. Pagé 2006: 22). Eine solche Konzeption, die die Vorstellung eines singulären und magischen Augenblicks evoziert, schreibt der Malerei eine Fähigkeit zu, die man gemeinhin eigentlich eher der Fotografie zuordnen würde; gleichzeitig unter-

mauert sie – ganz in Baudelaires Sinne – den Anspruch der langsamen, zeitfordernden Kunst des Malens, aus dem vergänglichen Fluss der Zeit etwas Dauerhaftes zu ziehen, etwas Beständiges und Wertvolles, das tatsächlich einen Ewigkeitswert für sich beanspruchen kann³¹.

Betrachten wir in dieser Perspektive abschließend das grafische Werk Édouard Vuillards, der von den Lieblingsmalern Arthur und Hedy Hahnloser-Bühlers vielleicht der schwierigste oder doch zumindest der unzugänglichste ist. Seine Lithografie-Serie *Paysages et intérieurs* (*Landschaften und Interieurs*) von 1899 zeigt Räume (dem Titel entsprechend Außen- oder Innenräume), in denen



Abb. 7: Édouard Vuillard, *Intérieur aux tentures roses III*, 1899,
Lithografie, 36,9 x 29,9 cm

31 In der Philosophie entspricht dies den Überlegungen Henri Bergsons, über den Benjamin schreibt (1978: 637): »Es ist, wenn man Bergson glauben will, die Vergegenwärtigung der *durée*, die dem Menschen die Obsession der Zeit von der Seele nimmt.« Zur Rolle von Bergsons Philosophie in der Belle Époque vgl. den Beitrag von Dorothee Röseberg in diesem Band.

sich Alltagsobjekte, deren serieller Charakter in ihrer industriellen Produktion begründet liegt, von den menschlichen Gestalten, die diese Räume bevölkern, kaum unterscheiden lassen. So scheint in der Lithografie *La cuisinière* die Köchin, die gerade eine Arbeit auf ihrem Schoß verrichtet, mit der Küche, in der sie sitzt, zu verschmelzen (Philipsen/Affentranger-Kirchrath/Bauer-Friedrich 2016: 123, Abb. 155); nicht ihr Gesicht interessiert den Künstler, nicht ihre Individualität, Psychologie oder Geschichte, sondern, viel einfacher und wesentlicher, das Blau ihrer gemusterten Bluse, das mit dem Blau eines Topfes und dem Blau eines ebenfalls gemusterten Küchenmöbels korrespondiert. Noch deutlicher ist dieser Effekt in den drei Lithografien herausgestellt, die den Titel *Intérieur aux tentures roses* tragen (»Interieur mit rosafarbenen Tapeten«).

Auch hier steht das serielle Muster der immer gleichen Tapete im Vordergrund. Das Mobiliar, die Türen und Durchblicke erzeugen einen ganz eigenen Farb- und Formen-Rhythmus, in dem der Mensch entweder fehlt und durch eine große moderne Lampe ersetzt oder aber selbst Teil des Dekors wird. Das Mädchen, auf das in der dritten Variation des Themas der Blick durch eine Tür fällt (Abb. 7), trägt ein rosarotes Halstuch, welches fast nahtlos in das Muster der Tapeten des Raumes übergeht, in dem sich der Betrachter befindet. Das gestreifte Muster des Kleides ist eine Fortführung der gelben Streifen der Tapete des Zimmers, in dem das Mädchen steht; eine weitere Tür öffnet sich zu einem anderen Raum, in dem eine Kommode, Schachteln und vielleicht auch ein Kind zusammen etwas ergeben, das selbst ebenfalls eine blau-gelb-rosarote Tapete sein könnte.

In Vuillards Kompositionen tritt das scheinbar Unwichtige, das Alltägliche, Dinghafte, Seriell-Reproduzierbare in den Vordergrund, während der Mensch selbst in den Hintergrund gedrängt erscheint. Das, was normalerweise nur beiläufig wahrgenommen wird – das Muster, die Dekoration, das ornamentale Beiwerk (also das, was von anonymen Gestaltern geschaffen wurde, um den Alltag zu schmücken) –, wird zum eigentlichen Gegenstand des Bildes, wird als etwas überraschend Schönes, im ureigenen Sinne Ästhetisches, d. h. sinnlich Wahrnehmbares sichtbar. So wie Baudelaire es forderte, hat Vuillard der Mode – und kaum etwas ist stärker der Mode unterworfen, kontingenter, flüchtiger und vorübergehender als ein Tapetenmuster – die Spur einer geheimnisvollen Schönheit abgerungen (einer »*beauté mystérieuse*«, wie es bei Baudelaire heißt; Baudelaire 1976: 695), die bis dahin verborgen geblieben war. Gerade am Beispiel Vuillards dürfte deutlich werden, wie sehr die Magie des Augenblicks eine Magie der Darstellung ist, die der Epoche der Modernität einen eigenen ästhetischen Ausdruck verleiht. Das Schöne ist dabei immer Verrätselung: Menschen und Dinge verschmelzen; das Individuum erscheint ungreifbar und ambivalent, weil seine

Konturen unklar sind und sich die Handlungs- und Sinnzusammenhänge, in denen es gezeigt wird, aufgelöst haben. Die Nabis suchten nicht der Welt zu entfliehen; ihre Kunst war vielmehr eine radikal zeitgenössische Kunst, die den Ewigkeitswerten des Transitorischen nachspürte und die Autonomie des Subjekts in Frage stellte.

LITERATUR

- Ageorges, Sylvain (2006): *Sur les traces des Expositions universelles. Paris 1855-1937*, Paris: Parigramme.
- Baudelaire Charles (1975): »Le peintre de la vie moderne [Le Figaro, 26. u. 29. November, 3. Dezember 1863]«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris: Gallimard, S. 683-724.
- Benjamin, Walther (1978): »Über einige Motive bei Baudelaire [1939]«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I/2, zweite Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 605-653.
- Bredin, Jean-Denis (1993): *L'affaire*, Paris: Fayard / Juillard.
- Eisenhut, Ulrike (2014): *Zwischen Autonomie und Authentizität – Kritisches Schreiben in der Revue blanche*, Heidelberg: Winter.
- Goetschel, Pascale / Loyer, Emmanuelle (³2005): *Histoire culturelle de la France, de la Belle Époque à nos jours [1995]*, Paris: Armand Colin.
- Guérin, Daniel (1965): *L'anarchisme. De la doctrine à l'action*, Paris: Gallimard.
- Hahnloser, Bettina (2014): *Revolution beim schwarzen Kaffee. Hedy Hahnloser-Bühler Kunstsammlerin und Mäzenin [2009]*, 4. Aufl., Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.
- Hahnloser-Bühler, Hedy (1936): *Félix Vallotton et ses amis*, Vorwort von Hans R. Hahnloser, Paris: Éditions A. Sedrowski.
- Hahnloser-Ingold, Margrit / Sauterel, Valérie (2013): *Hahnloser – Manguin – Vallotton, Correspondance 1908-1928*, Lausanne: La Bibliothèque des Arts.
- Humbert, Agnès (1967): *Die Nabis und ihre Epoche. 1888-1900 [1954]*, Dresden: VEB Verlag der Kunst (Original: *Les Nabis et leur époque*, Genève: Cailler).
- Jeanneney, Jean-Noël (1996): *Une histoire des médias en France. Des origines à nos jours*, Paris: Seuil.
- Kalifa, Dominique (2017): *La véritable histoire de la »Belle Époque«*, Paris: Fayard.
- Lissagaray, Prosper-Olivier (1996): *Histoire de la Commune de 1871 [1876]*, Paris: La Découverte.

- Mabire, Jean-Christophe (Hg.) (2000): *L'Exposition universelle de 1900*, Paris: L'Harmattan.
- Maitron, Jean (1975): *Le mouvement anarchiste en France*, Bd. 1: *Des origines à 1914*, Paris: Gallimard.
- Pagé, Suzanne (Hg.) (2006): *Pierre Bonnard – L'œuvre d'art, un arrêt du temps* (Ausstellungskatalog Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2. Februar-7. Mai 2006), Paris / Gand: Les musées de la Ville de Paris / Ludion.
- Péguy, Charles (1992): »L'Argent [Cahiers de la Quinzaine, XIV, 6, 16. Februar 1913]«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, hg. von Robert Burac, Bd. 3, Paris: Gallimard, S. 785-847.
- Perucchi-Petri, Ursula (2007): »Félix Vallotton in der Villa Flora«, in: Dies. (Hg.): *Félix Vallotton in der Villa Flora*, Bern / Sulgen: Benteli, S. 9-57.
- Philipsen, Christian / Affentranger-Kirchrath, Angelika / Bauer-Friedrich, Thomas (Hg.) (2016): *Magie des Augenblicks. Meisterwerke aus der Sammlung Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler* (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Moritzburg Halle/Saale, 12. März – 11. September 2016), Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Richter, Angela / Röseberg, Dorothee / Volk-Birke, Sabine (Hg.) (2016): *Der Erste Weltkrieg – La Grande Guerre – Veliki rat. Erinnerungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin: Logos.
- Simmel, Georg (1995): »Die Großstädte und das Geistesleben [1903]«, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hg. von Rüdiger Kramme u. a., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 116-131.
- Stierle, Karlheinz (1993): *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München / Wien: Hanser.
- Vallotton, Félix (2009): *La vie meurtrière [1927]*, Paris: Phébus.
- Weber, Eugen (1985): *L'Action française [1962]*, Paris: Fayard.
- Winock, Michel (2003): *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914 [2002]*, Paris: Perrin.