

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 36 (1949)
Heft: 10: Sozialheime

Artikel: Frans Masereel
Autor: Rumpel, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-28371>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Route de Villefranche. Aus dem Zyklus «1940». Tuschzeichnung. Privatbesitz Winterthur / Dessin à l'encre de Chine. Collection privée, Winterthur /
Road to Villefranche. From the «1940» Cycle. Drawing in China-Ink. Private Collection, Winterthur

FRANS MASEREEL

Von Heinrich Rumpel

Innerhalb der bildenden Kunst der Gegenwart hat sich die Graphik, in ihrer zweckhaften wie auch in ihrer künstlerisch verdichteten Form, eine souveräne Zone geschaffen, wie sie sie nicht in jeder Epoche besessen hat. Das liegt teilweise an Umständen, die mit der Kunst nicht unmittelbar etwas zu tun haben. Das Fluktuirende, Improvisierende, ja Eruptive, Formzerstümernde des modernen Lebens, das jeweils ganze Kettenreaktionen von Auflösungen und neuen Zusammenset-

zungen erzeugt, hat eben auch den Künstler der Gegenwart dazu gezwungen, nach den geeigneten Ausdrucksmitteln Ausschau zu halten, hat ihn dazu aufgerufen, sich wie die Renaissancekünstler nach allen möglichen Seiten hin experimentierend zu versuchen. Damit wird die Einheit von Idee und Ausführung eines Kunstwerks, von seiner Konzeption und seiner Verwirklichung durch die selbe Persönlichkeit wiederhergestellt, wie sie die mittleren Jahrhunderte als selbstverständ-

lich kannten, während die Schulen und Meisterateliers späterer Zeiten sich oftmals von diesem Grundsatz entfernten.

In dieser Hinsicht bietet die Graphik, voraussetzungloser als die Malerei, mit der Fülle ihrer handwerklich-technischen Möglichkeiten ein reiches und weites Feld für die Materialisierung einer künstlerischen Vision.

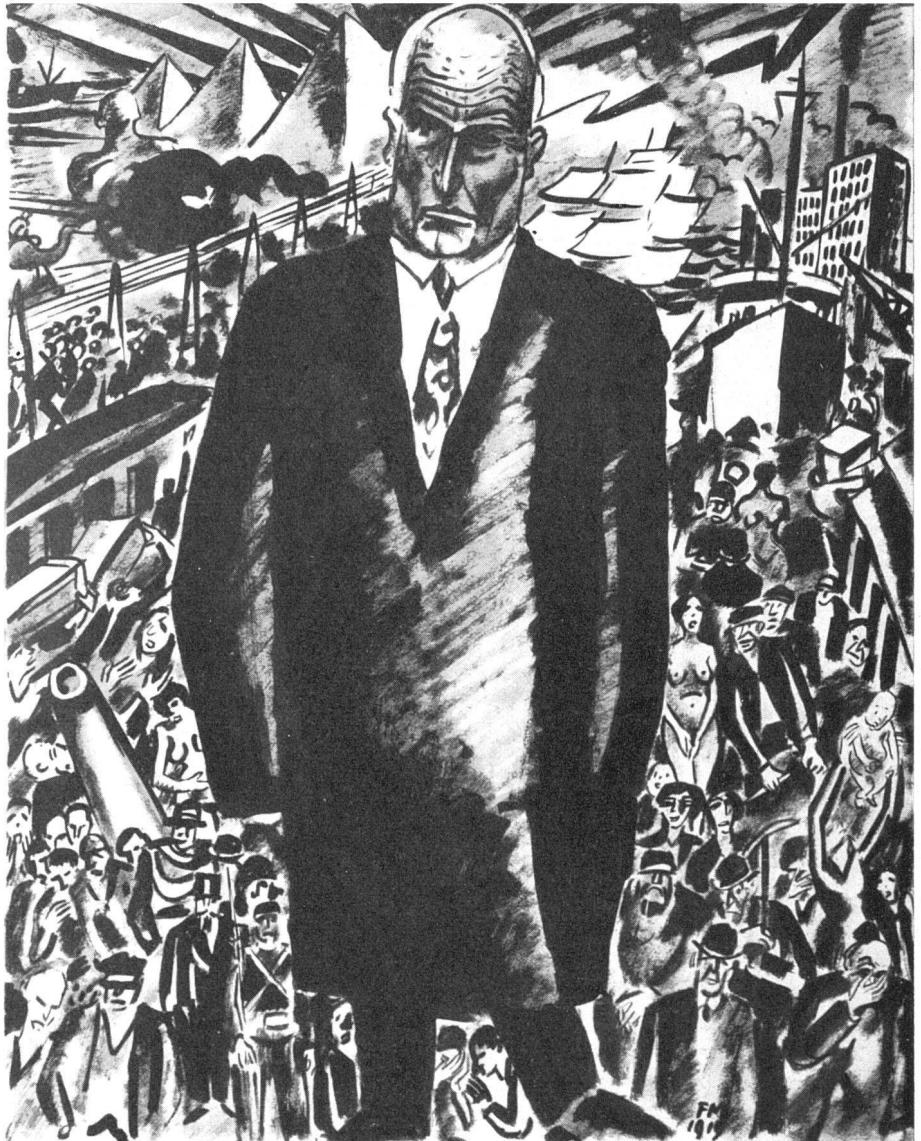
Merkwürdigerweise erlebte auch der an sich schwerfällige, im wesentlichen noch immer mit den gleichen einfachen Werkzeugen wie ehedem auskommende Holzschnitt in der Moderne und innerhalb der modernen Graphik eine Wiedergeburt. Sie bedeutet freilich eine Emanzipation vom stark zeichnerisch gebundenen und dabei auf ein Übermaß von ornamentalen Wirkungen gerichteten Holzschnitt des 19. Jahrhunderts und insofern eine Rückkehr zu der primitiv-großflächigen Behandlung des Holzstocks, wie sie in viel früherer Zeit gebräuchlich war. Hier erscheint – neben den Franzosen – der Name eines Malers, der so mannigfach zur Erneuerung der europäischen Malerei im 20. Jahrhundert beigetragen hat: Edvard Munch, der seinerseits viel von Gauguins auch auf dem Gebiete des Holzschnitts an Urformen anknüpfender und raffiniert entwickelter Kunst übernommen hat. Und eine Zeitstufe später waren es die Maler des Dresdner Kreises der «Brücke», die den Holzschnitt in der Richtung des Expressionismus pflegten. Seither haben zeitgenössische Künstler immer wieder Holzschnitte ausgeführt, nicht nur zu Illustrationszwecken, sondern durchaus auch als formal und geistig selbständige Äußerungen.

Spontaneität der Niederschrift bei höchster Konzentration auf die Erfassung des Schaubaren, die weitgehende Synchronisierung visuellen Erlebens mit seinem Gestalten bilden ein sicheres Kennzeichen der graphischen Kunst Frans Masereels, die sich bewußt an das unverbildete Schauvermögen des Menschen wendet. Mit vielen seiner ausdrucksstarken Zeichnungen und Holzschnitte sind wir seit Jahren vertraut, und da der nun Sechzigjährige nicht müde wird, uns mit immer neuen Folgen seiner Erzählungen in Bildern zu beschenken, die man oft auch als von den Lockmitteln bloßer Unterhaltung befreite Kurzfilme bezeichnen könnte, dürfen wir es unternehmen, den zahlreichen schon vorhandenen Betrachtungen seines Schaffens hier eine weitere hinzuzufügen.

In einem bestimmten Stadium seiner künstlerischen Entwicklung hat Frans Masereel mit der Holzschnittfolge «Mon livre d'heures» eine Art bildhafter Autobiographie gegeben, die sich in der Interpretation der Stationen seines Lebens zwar großer Freiheit bedient, dabei aber den Vorteil bietet, das Wesentliche seiner künstlerischen (und auch menschlichen) Absichten deutlich hervortreten zu lassen. Religiös gerichtet ist dieses «Stundenbuch» freilich nicht; sein Schöpfer, Held oder besser Protagonist der Darstellung, müßte nicht der lebensbejahende Vlame sein, der alle Freuden des Da-

seins genösse, bevor der leidvolle Untergrund erlebt, dann aber auch von ihm gestaltet wird. Die 165 Holzschnitte des 1919 entstandenen Zyklus wurden in einer später erschienenen deutschen Ausgabe von Thomas Mann eingeleitet. Dabei hat der Dichter auf die Allgemeinverständlichkeit dieser kleinen Bilder hingewiesen, deren Themen nichts Intellektuell-Anspruchsvolles, dafür aber etwas Volkhaftes, Zugriffiges, Drastisches an sich tragen, womit sie zuweilen auch an Bildthemen von Bosch und Bruegel erinnern. Es sind Guckkastenbilder fast, nach ihrem Format, die in ihrer sprühenden Lebensfülle hier und da an die amerikanische Kurzform der Bildererzählung, die «comics», denken lassen, und ihr Untertitel könnte auch heißen: «Leben und Abenteuer eines jungen Mannes, der auszog, die Welt kennen zu lernen». Mit der Optik eines sensiblen und intelligenten Künstlers erfaßt, erscheinen hier – und darin mag sich auch der Charakter Masereels offenbaren – die kleinen Dinge so wert wie die großen: das Spiel mit einem Kinde bietet Anlaß zur Freude wie das Erlebnis der Liebe, das den Jungen, übervollen Herzens, zum Dienst an Schwachen und Kranken willig macht. Umgekehrt ist freilich sein Idealismus nicht unverletzlich; enttäuschte Gefühle machen ihn niedergeschlagen, lassen ihn, dem Menschsein und das Menschliche zu tragen als Sinn des Lebens genügend erscheint, vor dem Crucifixus in die Knie sinken. Dann wieder erhöhen Reisen und Erlebnisse bei fremden Völkern seine Selbstsicherheit (wie sie die Phantasie des Künstlers nähren), und nach der Heimkehr weiß er, halb Menschenkenner geworden, halb noch der unbefangene Bursch von ehedem, dem Leben in draufgängerischer Lustigkeit neue Freuden abzugewinnen. Ein Zuviel des Erlebens verursacht jedoch Weltschmerz, und Flucht in die Natur stellt zwar das innere Gleichgewicht wieder her, doch regt sich die Sehnsucht, in eine freiere, schwerelosere Welt aufzusteigen. So muß der Tod nicht als Untergang empfunden werden, da ihm eine Wanderung zwischen den Welten nachfolgt, die den alten Tatendrang in neue Weiten vorträgt. «Zy zullen hem niet temmen, de Leeuw van Vlaanderen» – dieses vom Künstler selbst der Bilderfolge hinzugefügte Epitheton besagt am besten, welche starke Vitalität hier am Werke ist.

Struktur und Gestaltungsprinzipien des Holzschnittes von Frans Masereel lassen sich am klarsten bei der Beobachtung einer Anzahl einzelner Blätter erkennen, die teils Gruppen und Szenen des Lebens wiedergeben, teils typisierende Porträte darstellen und zumeist in den zwanziger Jahren entstanden sind. Wir nennen: «Le cheval de bois», «Le pârvu», «Le désir», «Le boxeur», «Le voyageur», «Les amoureux», «Les amants», «Les fleurs», «Le calvaire», «L'accusée» – und wir könnten noch viele andere anführen. Hier sind im Gegenspiel der Linien und Flächen, im Wechsel von Licht- und Schattenpartien stärkste graphische Wirkungen hervorgebracht, die die kantige Schärfe des Konturs noch steigert. In manchen dieser Holzschnitte überwiegt das Schwarz der nicht behandelten Flächen; aber diese bleiben nicht tot oder stumpf, da von den feinen, sie



*Businessman. Tuschzeichnung, 1919 /
Dessins à l'encre de Chine / Drawing in
China-Ink*

umreißenden Schnitten eine Helligkeit belebend auf sie eindringt, wie wenn ein Streifen Neonlicht an einer sonst dunklen Häuserfassade die Masse des Steines an dem geheimen Leben des Lichts Anteil nehmen läßt. Masereels Stil, der sich nicht zuletzt durch eine aufsorgfältigste erwogene Bildrechnung kennzeichnet, läßt sich aber auch noch auf andere Weise charakterisieren: Die Komposition als solche ist einfach, fast wird die Hauptfigur (oder allenfalls die Hauptszene) zentral im Bilde angeordnet, wodurch sie Vorder- und Mittelgrund der ganzen Darstellung beherrscht. Der expressiven Vereinfachung des Umrisses steht aber die weitgehende Aufteilung des Hintergrundes durch sinnvoll auf die Hauptperson (oder Haupthandlung) bezogene Nebenbilder gegenüber. Hier geht es Masereel keineswegs nur um die Vermeidung leerer Stellen auf der Druckfläche des Holzstocks, sondern er will dem Betrachter die Bedeutung der Darstellung augenfälliger machen, versucht ihm durch die Vergegenständlichung von Asso-

ziationen den Sinnzusammenhang seiner Arbeit zu erschließen. So spiegeln die Cowboys und Indianer die Traumwelt des Knaben auf dem Schaukelpferd; die vor dem Bug des Ozeandampfers auf den Wogen tanzende Meerjungfrau das Fernweh des an der Reeling lehnenden Passagiers; die das Haupt des Feinschmeckers umgebende Hors-d'oeuvres-Girlande dessen Gelüste; die die Gestalt des Boxers umgebenden weiblichen Figuren seine nicht nur auf Sieg und Ruhm, sondern auch den Erfolg beim schönen Geschlecht gerichteten Wünsche: heiter-ernste Begleiterzählungen also, die aber den Künstler nicht von seinem mit den legitimen Mitteln der Graphik vorgetragenen, schaubaren Anliegen entfernen, weil sie nicht als literarische Reminiszenzen auftreten, sondern ein Nebenprodukt seiner Vision bedeuten. Allerdings kann es vorkommen, daß auf diese Weise noch eine ganz bestimmte Absicht hervorgehoben wird: Wenn etwa auf dem Holzschnitt «Le parvenu» die Reihung der barackenhaft langen und niedrigen

Arbeiterhäuser – ein von Masereel häufig zur Anwendung gebrachter Parallelismus – in Gegensatz tritt zu den Fabrikschloten und Wolkenkratzern, die als Hochburgen wirtschaftlicher Macht bis zum oberen Bildrand hinaufragen, so soll hier auf den Unterschied zwischen Arm und Reich, zwischen bedrängt Lebenden und Arrierten hingewiesen werden. Masereel als sozialer Künstler: wir täten seinem Idealismus, der von echtem Gefühl für die Würde des Menschen getragen wird, Zwang an, wenn wir diese seine Überzeugung, sein Eintreten für das Recht des Schwächeren, sein Erbarmen mit den Mißhandelten außer acht ließen. Sehen wir richtig, so entspringt diese Einstellung bei ihm der doppelten Wurzel angeborenen Empfindens und bewußten Erlebens. In seiner vom Naturalismus berührten Entwicklung, die er durch die Auswahl der von ihm illustrierten Werke (namentlich auch der zeitgenössischen französischen Literatur der naturalistischen Richtung) deutlich belegt hat, hat sich seine Neigung in der Wahl und Gestaltung seiner Bildthemen kondensiert und geklärt. Dabei ist der 1889 in Blankenberge Geborene in wohlhabenden Verhältnissen groß geworden. Nicht äußere Not, sondern das Gewissen trieb ihn zu den Leidenden und Unterdrückten, wobei schon seine frühesten Bilder und Zeichnungen, die Hafenkneipen, Matrosen und ihre Mädchen darstellen, in die später nachdrücklich und eigenwillig befolgte Richtung weisen.

Die Zeitspanne seines Emporwachsens vom bloß Beobachtenden, Schildernden zum Mahnenden, ja den Beobachter durch seine Darstellung Erregenden, zur Stellungnahme Zwingenden, hat im Schaffen Masereels einen ganz bestimmten Niederschlag gefunden. Von 1916 an in Genf lebend, war er dort in den folgenden Kriegsjahren Mitarbeiter zweier Zeitungen mit überparteilich-kriegsgegnerischer Tendenz, «La Feuille» und «Les Tablettes». Zu den in diesen Zeitungen täglich in Leitartikeln glossierten Geschehnissen gab Masereel die Illustrationen, die er stets sehr rasch konzipieren und ausführen mußte, damit das Cliché noch in der Nacht für die Ausgabe des nächsten Tages hergestellt werden konnte. Im Hause eines Winterthurer Sammlers haben wir viele dieser Zeichnungen gesehen, und wir haben in ihnen die durch die besondere menschliche und künstlerische Haltung veredelte Fähigkeit Masereels kennen gelernt, sich mit den Forderungen des Tages auseinanderzusetzen.

Die 1917 entstandenen Holzschnittfolgen «Debout les morts» und «Les morts parlent» bringen die Intensivierung dieses Anliegens, ohne den Illustrationen für die Zeitungen den Reiz und die Wirkung elementarer Reaktion zu nehmen. Von diesem Standort bis zur Herausstellung eines eigentlich revolutionären Ausdrucks ist nur ein Schritt. In richtiger Erkenntnis seiner künstlerischen Mittel und Möglichkeiten hat Masereel jedoch darauf verzichtet, diesen Schritt zu machen. Seine Absicht ist es nicht, einer Klasse (und noch weniger einer politischen Partei) zu dienen, sondern ihm liegt daran, mit seiner Kunst für eine Gesinnung zu zeugen, die

grundsätzlich von Menschen aller Stände, Angehörigen aller Nationen hochgehalten zu werden vermag. So hat auch in den thematisch forderndsten seiner Werke das herzwarne Empfinden mit der Menschheit als Ganzem den Vorrang vor einer Gesellschaftskritik, die zum Umsturz treiben will, und an Stelle der beißenden Ironie, des peinigenden Sarkasmus, wie ihn George Grosz als Mittel zum Angriff benutzt, steht bei Masereel häufig eine gute Dosis Humor, die sich seiner umfassenden Menschenliebe und auf alles Kreatürliche ausdehnenden Daseinsfreude zwanglos einordnet. Den Schalk im Nakken haben: sogar dies kann auf Masereel zutreffen, wenn er in seinen Bilderromanen «Le Soleil», «Histoire sans paroles», «L’Oeuvre» (wie auch in einzelnen Blättern) seine Vorliebe zeigt für extravagante Traumvorstellungen (der Mann, der das Unmöglichste unternimmt, um die Sonne mit seinen Händen zu greifen), für groteske Liebesszenen (der Mann, der die stolze Schöne durch Laufen auf den Händen zu erobern sucht), für Variationen des Zauberlehrlingsthemas (der Mann, der einen überlebensgroßen künstlichen Menschen geschaffen hat, welcher sich zur Plage der Welt entwickelt). In allen diesen Bilderfolgen tauchen immer auch Anklänge an sagenhafte Spaßmacher wie Tyll Eulenspiegel und den Baron Münchhausen auf, die ja in der Heimat Masereels, im Nordwesten unseres Kontinents, ihr Wesen getrieben haben.

«Tout ce qui intéresse les autres, m’intéresse»: diese französische Version einer Maxime Walt Whitmans steht als Motto über der 1928 von Masereel geschaffenen Holzschnittfolge «La Ville», in der der Künstler das Leben und Treiben im Labyrinth der modernen Großstadt mit der Unbestechlichkeit des Chronisten, zugleich aber auch mit der amüsierten Hingabe des Weltfreundes an das tausendfältige Bild dieser erstaunlichsten Form der Symbiose menschlicher Lebewesen schildert. Alle Triebe, alle Leidenschaften, das Erhebende wie das Deprimierende, Geburt und Ehe, die freie wie die käufliche Liebe, Unternehmung geist und Spekulation, Übersättigung und Hunger, Not und Tod: alle diese Erscheinungen, denen sich der Stadtmensch täglich gegenüberstellt und denen er sich meistens mit durch Gewöhnung stumpf gewordenen Sinnen unterwirft, werden hier von Masereel auf hundert Blättern vorgeführt, wobei wieder jedes dieser Bilder von der überraschenden Zweigleisigkeit seiner Begabung: zu beobachten und zu charakterisieren, das Kleine im Großen, das Detail im Gesamten zu sehen, Zeugnis ablegt. Einige Jahre danach wurde die Idee an ihn herangeführt, Zeichnungen nach Art japanischer Rollbilder auf eine mehrere Meter lange Papierrolle mit Tusche aufzutragen. «Maboule City» heißt einer dieser höchst eigenartigen Versuche, in dem Masereel seine Vision des modernen Babylon noch einmal tief ausschöpfen konnte. Im Vordergrund steht auch hier der Mensch, der Mensch der Großstadt als homo sociabilis (aber wahrhaft nicht immer soziales Wesen), als Arbeiter und Nichtstuer, als Verbrecher und Held, als Mörder und Märtyrer. Sein Kampf ums Dasein wird geschildert, sein

Ausbeutertum angeprangert, seine vernünftigen und seine bedenklichen Wirksamkeiten in unzähligen, immer wechselnden Ausschnitten vorgeführt. Der Künstler, der Wissenschaftler, der Schieber, der Gangster, diese und viele andere Typen unserer Gesellschaft werden vor einer immer wieder anders ausgestatteten Szenerie vorgestellt, erscheinen in der von Expresszügen durchheilten, von Untergrundbahnen untertunnelten, von schiffbaren Strömen durchgezogenen und von unauthörlicher Betriebsamkeit erfüllten Riesenstadt als in einen großen Fries eingebettet. Mit der sich gleichsam in einen Magneten verwandelnden Tuschfeder werden die Individuen herausgehoben aus den in regelmäßigen Abständen auftretenden Menschenanhäufungen, deren Gewimmel von Köpfen Macht wie Hilflosigkeit der Masse dartut. Bei der Betrachtung dieser Rolle, deren Höhe noch nicht die Hälfte des Längsformates einer Tageszeitung ausmacht, kam uns der Gedanke, eine Produktion Amerikas vor uns zu haben; wir mußten an Dos Passos und andere amerikanische Schriftsteller denken, die in ihren Romanen das Phänomen des dämonischen Lebens in der Weltstadt unerbittlich analysiert haben. Unerbittlicher: denn dann wird es uns bewußt, daß «Maboule City» nur die Schöpfung eines europäischen Künstlers sein kann, der neben all seinem psychologischen und soziologischen Wissen, bei all seiner zeichnerischen Feinheit und Akkuratesse, ja trotz seines manifesten Realismus eine ganz bestimmte Gesinnung dokumentiert, der auch in der schaubaren Auseinandersetzung mit dem Problem der Masse Mensch noch neben der Neugier Platz für das Erbarmen läßt.

Außer der Technik des Holzschnittes hat sich Masereel auch immer wieder der Zeichnung, und zwar vor allem der Tuschzeichnung, als selbständiger Form graphischer Betätigung zugewandt, und ähnlich wie in seinen Holzschnitten ist er auch auf diesem Gebiet dazu übergegangen, zusammenhängende Bildererzählungen auszuführen. In diesem Teil seines Oeuvres hat sich aber überhaupt eine bestimmte Seite seines künstlerischen Temperamentes verwirklicht. Denn in allen, oder doch in fast allen dieser Folgen von Zeichnungen tritt, so wenigstens scheint es uns, der emotionale, visuell blitzartig erlebende, ja der dynamisch schaffende Künstler vor den bei aller Schwungkraft doch mit einer großen handwerklichen Ruhe und Sicherheit gestaltenden Holzschnieder. Innerhalb seines Gesamtwerks, und besonders dort, wo Masereel sich dem unmittelbaren Zeitgeschehen entnommenen Themen widmet, wirkt seine Tuschzeichnung wie die Dokumentation einer Revolte des Gefühls gegenüber der Dämonie und Nötigung des Schicksals, das für unsere Generation durch zwei Massenkriege eine kaum überbietbare Brutalität erhalten hat. Ja man kann sagen, daß Masereel sich der Zeichnung immer dann zugewandt hat, wenn er vom Erlebnis einer sichtbaren Erscheinung derart bedrängt wurde, daß es ihm die Gelassenheit zu einer schon durch ihre Mittel gesetzteren Darstellungsart nahm. Das Rasen des zweiten Weltkrieges hat Masereel aus nächster Nähe beobachtet, als er, damals schon seit vielen Jahren in Frankreich



Le Voyageur. Holzschnitt, 1922 / Bois / The Traveller. Woodcut

Christi Geburt. Aus der unveröffentlichten Folge «Weihnachtslegende». Holzschnitt / Nativité. Bois / Birth of Christ. From the unpublished series «Christmas Legend». Woodcut



lebend, den tragischen «Exode» mitmachte und an den Abenden der Flucht die grauenvoll quälenden Bilder des knapp überstandenen Tages in eiligen Zeichnungen niederschrieb. «Destins 1939 – 1940 – 1941 – 1942» ist, bis in die ersten Jahre der Okkupation Frankreichs ausgedehnt, eine Bilderfolge dieses schauerlichen Reigens geworden, darin je zwei, drei Blätter ein bestimmtes Geschehen wiedergeben. In ihrer bewegten, rasch erfaßten Komposition erinnern sie oft an die kraftvollen Züge seiner diagonalen Handschrift und wirken auf diese Weise noch mehr wie eigentliche Tagebucheintragungen. Die bildhafte Beredtheit dieser Blätter ist außerordentlich stark, auch ihre knappsten Folgen vermögen oft mehr als ein Roman von dreihundert Seiten über Menschenschicksale auszusagen, die Krieg und Besetzung des Landes aus der Bahn geworfen haben. Gewiß steht Masereel nicht als einziger Künstler unter dem Zwang, sich in seinem Schaffen auch von seinen inneren Gesichten zu befreien, und wir kennen Goyas «Caprichos» als eines der erschütterndsten Beispiele jenes Versuchs, die Erlösung vom Erleiden menschlicher Dummheit, Gemeinheit, Grausamkeit durch deren gewissermaßen pathographische Darstellung zu vollziehen. Masereel, von der geistigen und körperlichen Not eines einmaligen, durchaus wirklichen Schreckenserlebnisses getrieben, handelt schneller: In der Erfassung fast unfaßbarer Tatbestände, im Erahnen der dahinter aufleuchtenden menschlichen Zusammenhänge wird er mit diesen Zeichnungen gleichsam zum Reporter all des Gräßlichen, das Krieg, Niederlage, Ohnmacht und Verzweiflung für ein Volk mit widerwärtiger Logik heraufführt. Als dann das Unheil geschehen war, findet Masereel zwar nicht die Ruhe wieder – wer hätte das in jener Zeit getan? –, aber er geht nun daran, in den Bilderfolgen «Danse macabre», «La terre sous le signe de Saturne», «La colère», «Remember» die Ventile für seine Erregung und seinen Abscheu zu öffnen. In diesen Serien von Tuschezeichnungen liegt – wie in einigen Bildern von Picasso und Kokoschka aus ungefähr der gleichen Zeit – eines der ergreifendsten künstlerischen Unternehmen, eine der packendsten Bilderchroniken unserer Gegenwart vor, in denen sich Masereel mit dem Irrsinn des Krieges und der diesem verschwisterten Gewaltakte auseinanderzusetzen sucht.

Nach diesem Ausbruch, wie ihn nur ein leidenschaftlicher, seiner Aufgabe und seiner Gesinnung gleichermaßen verpflichteter Künstler gestalten kann, scheint nun seinem Schaffen, langsam, die Beruhigung wieder einzukehren. Es wäre daher nicht verwunderlich, wenn neuerdings das Schwergewicht in seiner graphischen Arbeit wieder auf den Holzschnitt verlegt werden würde. Nicht, daß Masereel sich damit neuem Erleben verschlösse; er nimmt vielmehr als Mensch und als Künstler weiterhin teil am Leben, dessen Spannungen und Kämpfe, Hoffnungen und Erfüllungen er in der Bildererzählung «Jeunesse», einer wiederum von Thomas Mann eingeleiteten Arbeit des Jahres 1947, so blutvoll und verstehend wie je verdeutlicht. In gewisser Weise knüpft Masereel in «Jeunesse» an die noch vor dem

Kriege entstandene Holzschnittfolge «Du noir au blanc» an, wobei sich zugleich die erfolgte Entwicklung seiner künstlerischen Gestaltung ausgezeichnet feststellen läßt: Alle seine Formen, und Masereel liebt von jeher eine anatomisch richtige, ästhetisch befriedigende Darstellung des jugendlichen Körpers, haben an tastbarer Festigkeit gewonnen, womit sie auch eine stärkere plastische Wirkung erlangen. Aus neuester Zeit lernten wir die acht Holzschnitte zur «Genesis» kennen, die als Privatdruck in einer sehr gepflegten Ausgabe vorliegen*. Hier scheint sich diesem Künster der vom Menschen bestimmten irdischen Wirklichkeit ein anderes Gebiet: das der Urwelt, der Schöpfung, erschlossen zu haben, deren lapidare Sprache seine im Grunde herbe Kunst wohl wiederzugeben versteht. Auch eine noch nicht veröffentlichte Holzschnittfolge «Weihnachtslegende» zeigt die Anlehnung an ein religiöses Thema, an das menschlichste vielleicht der christlichen Mystik, das uns heute in seiner gleichnishaften Bedeutung stärker als je berührt.

In unserem Zusammenhang ist nur vom graphischen Schaffen Masereels die Rede gewesen, wobei wir auch seiner Bedeutung als sensibler und originaler Illustrator von Werken des de Coster, von Maupassant, Verhaeren, Pierre-Jean Jouye, Romain Rolland (vor allem von dessen bezaubernder Erzählung «Pierre et Luce») und manchen anderen nur im Vorbeigehen gedenken können. Der Maler Masereel, der schwermütige Meerbilder, Schenken auf dem Montmartre, sehr persönliche Porträts und Figurenbilder gemalt hat, die den Wunsch nach monumentalier Repräsentation verraten, ist aber genau wie der Graphiker auch heute noch am Werk, wie denn im Grunde genommen die Trennung des Schaffens einer äußerst vielseitigen, doch in sich einigen künstlerischen Persönlichkeit nur als Behelf für den Betrachter angesehen werden kann, Zugang über die einzelnen Äußerungen zum Gesamtwerk zu gewinnen.

Für Masereel trifft zu, daß er sich gerade durch sein graphisches Schaffen einen Stil als unverwechselbaren Ausdruck, als höchste Erfüllung seines spezifischen Wollens in unermüdlicher Arbeit errungen hat. Unter tausenden wird man seine Blätter erkennen, die knapp, klar, eindringlich alle Gefühle, von der einfachen Lyrik des liebenden Herzens bis zur Todesstunde des armen, geschundenen Menschenwesens bildhaft zu gestalten wissen. Menschlich wurde seine Kunst genannt, und in der Tat, vom Menschen handelt sie; dem Menschen zur Besinnung, wir dürfen sogar sagen, zur Erbauung, wurde sie gegeben. Das dünt uns viel, wenn es als Zwischenbilanz eines Künstlerlebens steht, von dessen ungebrochener Vitalität wir noch viele schöne Gaben erhoffen.

* Das neuere graphische Werk Masereels ist fast ausnahmslos in der Schweiz zuerst herausgegeben: «Die Passion eines Menschen», «Du noir au blanc», «Destins 1939–1940–1941–1942», «Jeunesse», «Ecce homo» bei Oprecht in Zürich, «Les âges de la vie», «Danse macabre», «La terre sous le signe de Saturne», «La colère», «Remember» bei Herbert Lang in Bern.