Zum frühen Monte Verità – Ein einzigartiges Photo, 1907 in Paris veröffentlicht.

***Fortsetzung des Textes vom 30.4.2014*: Weitere Photos + Notizen, von mir skizzenhaft zusammengestellt.**

Wiederum mit herzlichem Dank an Hermann Müller – dieses Mal für die gemeinsamen Überlegungen rund ums Photo herum
Für die Mitglieder des „Freundeskreis Paul Goesch“, für Christoph Th. Beck, für Hermann Müller selbst – © Stefanie Poley. 9.6. 2014 (27.1.2016)

Une peuplade blanche dans une forêt des bords du lac Majeur.

- **Wer könnten die Männer sein, die auf der Wiese zu einer Gruppe zusammengekommen sind ?**

Dieser Mann ist vielleicht Gusto Gräser.

Gusto Gräser auf einem undatierten Photo (Hermann Müllers „Deutsches Monte Verità-Archiv“, Freudenstein)

Hermann Müller glaubt zu erkennen, dass dieser Mann, auf dem Photo der 2. von links, ein Stirnband hat:
Das hat Gusto Gräser benutzt, es war für ihn typisch. Offenbar hat es kein anderer Mann damals verwendet.
Jedenfalls ist die Stirn frei, das Haupthaar zurückgekämmt.
Auch die Form des Kopfes und der aufmerksame Blick, die langen Haare
sowie die schmale Gestalt und die Armhaltung könnten m. E. auf Gusto Gräser hindeuten.

Gräser war, gemeinsam mit seinem Bruder Karl,
ein Monteveritaner der ersten Stunde: 1900 Gründung der Cooperative,
auf dem alten Weinberg-Hügel über dem Dorf Ascona.
Ihm besonders lag an Lebens-Entwürfen und Fragen der ethischen Haltung,
welche er auch in seiner persönlichen Lebensführung immer realisieren wollte.
Vielleicht war er der Ideengeber zu der Versammlung der Männer
um zwei Kinder herum, die auf dem Photo von 1907 zu sehen ist –
Versammlung, die ja eindeutig einem bestimmten Konzept zu folgen scheint.
Eine Vermutung, von Hermann Müller in die Diskussion eingebracht und die sich
mit einem Hinweis auf Gusto Gräsers Ideen-Kunst unterstützen lassen könnte:

Er hatte sein aktives Leben als Maler begonnen
und hatte schon zu dieser Zeit ein ikonographisch komplexes Weltbild entworfen:

„Der Liebe Macht", 1898/99, einige Jahre vor 1907, dem Datum des Photos,
gemalt und später – um 1915 herum – nochmals verändert.

Das Thema dieses Gemäldes:
Rechts ist die Welt, wie sie leider häufig ist, mit Streit, Feuer und Zerstörung, dargestellt,
links sind paradiesische Situationen zu sehen mit viel grüner Natur und jungen Menschen,
in der Mitte ein bewachsener Felsen, durch den ein Durchgang führt.
Ein Mann, geleitet von einem Kind, etwas noch gehalten von einer Frau, ist dabei,
in den Durchgang hineinzugehen und somit die Welt der Zerstörung zu verlassen.

Vor ein paar Jahren hat sich Hermann Müller auf die Spur sämtlicher Bildmotive begeben.
Er hat mich in sein Nachdenken über die einzelnen Bildmotive freundlich derart miteinbezogen,
dass mir dieses Werk als ein bedeutendes Programm-Bild bewusst geworden ist.

Näheres: Siehe Hermann Müllers Interpretation aller Details auf seiner Internetseite
http://www.gusto-graeser.info ; ihr ist die hier folgende Abbildung des Gemäldes entnommen.

Der dritte Mann von rechts:
Er ist evtl. Dr. Dr. Heinrich Goesch.

Das Vergleichs-Photo ist Hermann Müllers Internetseite http://www.gusto-graeser.info entnommen (s. den Artikel über Heinrich Goesch). Hier ist Heinrich Goesch oben rechts zu sehen, seine Frau Gertrud Prengel neben ihm, gemeinsam mit Freunden. Müller gibt für das Photo „Ascona 1919“ an, also zwölf Jahre nach 1907, als Heinrich Goesch 27 Jahre alt und zweifach promoviert war, als Jurist und Philosoph, und mit seiner Frau und der kleinen Tochter Fides in München (Schwabing) lebte, wo sein Bruder Paul ab 1903 studierte.

Ob dieser Mann Dr. med. Otto Groß sein könnte?

Neben dem Mann, welcher Heinrich Goesch sein könnte, steht (schreitet) in sich versunken einer, der vielleicht Otto Groß ist, ein früher, kämpferischer Psychoanalytiker und Autor etlicher Aufsätze.
Das Photo rechts zum Vergleich (der Internetseite der Otto-Gross-Gesellschaft e.V. http://www.ottogross.org entnommen) zeigt ihn in städtischer Kleidung und in knapper Schrittstellung; es ist ein Ausschnitt aus einem Photo von 1914/15, wohl zuerst abgebildet bei Harald Szeemann (Hrsg.), „MONTE VERITÁ. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie“, Milano 1978, S. 109, im Aufsatz von Emanuel Hurwitz).

1906, ein Jahr vor dem Gruppen-Photo von 1907, war etwas, das vielleicht schicksalhaft schwer nachgewirkt hat, vorausgegangen: Er, der Arzt Otto Groß, war auch nach eigenem Bekunden am Selbstmord einer Monteveritanerin der ersten Stunde, Fräulein Lotte Hatemer in Ascona, beteiligt, da er ihr, wie er selbst es beschrieb, auf ihr Verlangen hin die Ausschlag gebende Dosis Gift gegeben hatte.

1908, ein Jahr nach dem Photo, schrieb er dann einen Aufsatz als Fürsprache für ein junges Mädchen, was auch hieß: gegen die Eltern des Mädchens, der von Maximilian Harden In Berlin unter dem Titel „Elterngewalt“ publiziert wurde.

Heinrich Goesch und Gertrud Prengel sowie Otto Groß waren miteinander und mit zahlreichen weiteren Persönlichkeiten aus Literatur und Wissenschaft bekannt. Sie können sich in München-Schwabing erstmals begegnet sein.

Interesse an der Psychoanalyse war damals – wie Alfred Springer, selbst Psychiater und Analytiker, in unserem Forschungs-Kontext zur Biographie von Paul Goesch mitteilte – noch sehr wenig verbreitet. Zu berücksichtigen ist darum, dass nicht nur bei Heinrich Goesch, sondern auch bei Gertrud Prengel Neugier vorhanden gewesen sein könnte. Möglich ist auch eine gewisse Kenntnis psychoanalytischer Thesen bei ihrer Kusine Käthe Kollwitz, Künstlerin und Frau eines Arztes, Karl Kollwitz, mit welcher Gertrud Prengel recht nah verbunden gewesen ist.

In jenem Jahr 1908 hat Heinrich Goesch den Analytiker nach Niederpoyritz bei Dresden eingeladen, wo er und seine Familie eine Zeitlang wohnten. Zur Teilnahme an den dortigen Sitzungen hat er auch seinen jüngeren Bruder Paul hinzugeholt. Auf dem Photo von 1907 ist dieser übrigens nicht zu sehen. (Zur Begegnung in Niederpoyritz und ihrer möglichen Wirkung auf Paul Goesch s. meinen Aufsatz in: Werner Felber et al. [Hrsg.], „Psychoanalyse & Expressionismus. 7. Internationaler Otto Gross-Kongress Dresden“, Marburg 2010.)

Einige Jahre später, nachdem sich 1915 ein Plan zerschlagen hatte, sich in Dornach anzusiedeln, in der Nähe von Dr. Rudolf Steiner und auch dessen Frau Marie von Sivers, und mitwirkend am

Großprojekt des „Johannesbaus“ (später: „Goetheanum“), zog Heinrich Goesch mit Frau und inzwischen zwei Töchtern 1916 in die Umgebung des Hügels von Monte Verità, nach Ronco. Wie das Photo von 1919 (s.o. S. 5 den Ausschnitt) festhält, bewegten sie sich in einem Kreis von Freunden, künstlerisch und intellektuell orientiert wie sie selbst. Zu den Freunden gehörten u.a. der Schriftsteller Bruno Goetz, mit dem sie später in Berlin-Lichtenrade nachbarschaftlich zusammenwohnen werden. 1916 ff waren sie wohl auch wieder mit Otto Groß in Verbindung, und eine andere Örtlichkeit der Gegend könnte ein Schauplatz von Begegnungen geworden sein: die sogenannte “obere Mühle“, zwischen Ronco und Arcegno gelegen. Sie ist durch die in Buchform publizierten Erinnerungen des Malers Richard Seewald sowie durch die kulturhistorische Forschung etwas bekannt geworden, ohne dass so weit ich weiß in Bezug auf die den Inhalt der Treffen der Weisheit allerletzter Schluss schon gefunden worden wäre. (Verweisen möchte auf Hermann Müllers Überlegungen, die er in einem älteren Essay über Heinrich Goesch darbietet; s. http://www.gusto-graeser.info .)

- **Die Lichtung – „in einem Wald am Ufer des Lago Maggiore (Langensee)“_____ ?**

Die Lichtung, auf der sich die Männer mit den beiden Kindern versammelt hatten, ist vielleicht, anders als jene „obere Mühle“, niemals in die Literatur eingegangen. Wie Hermann Müller mir freundlicherweise als Ergebnis seiner diesbezüglichen sofortigen Spurensuche mitteilte, sind bislang weder das Photo noch die Versammlung, die auf dem Photo dokumentiert ist, beachtet oder gar interpretiert worden. Sie ist anscheinend völlig unbekannt: In der gesamten Literatur über die frühe, komplexe Kultur des „Monte Verità“ ist sie nicht erwähnt, weder in der poetischen noch in der wissenschaftlichen Literatur.

Bei unserem Gedankenaustausch via Mail über das Photo meinte Hermann Müller, im Hintergrund kein Feld, sondern den See zu sehen. Das passt zur Bildlegende. Das heißt auch, dass es sich um keine bäuerliche Örtlichkeit handelte, in der man sich die Lichtung vorzustellen hat, sondern vielleicht eher um ein größeres privates Gelände mit etwas Wald, der geschätzt war als ein Stück Natur und darum kaum für bestimmte Zwecke genutzt wurde, also unbeobachtete Bewegungsfreiheit bot: vergleichbar den weitläufigen Landsitzen, wie man sie zum Beispiel in Frankreich noch antreffen kann. Wer mag den Rasenplatz am Lago Maggiore damals zur Verfügung gestellt haben ?

- **Die besondere Kleidung der Männer _____: Schurze ? Warum ?**

In der Tat, es handelt sich um eine Art Schurz, den die Herren sich umgebunden haben.

Hermann Müller, der alles weiß, teilte mit, dass Schurze in der Literatur über oder um den Monte Verità herum wirklich einmal erwähnt sind:
Bei Hermann Hesse... Und zwar als Baströckchen, die ehrwürdige Herren trügen.

Das betreffende Werk Hermann Hesses, die genaue Stelle und alles Weitere hier meinerseits zu nennen, finde ich nicht angemessen. Es ist die Sache meines Korrespondenten, der uns im FPG schon viele Male etwas zur Kenntnis gegeben hat, nun auch diesen seinen Fund, wenn er mag, einmal vorzustellen oder zu veröffentlichen.
Nur die Überlegung, warum Hermann Hesse von Bast spricht, wo die ehrwürdigen Herren der Versammlung auf der Lichtung ja doch mit Schurzen aus kariertem Stoff bekleidet sind, sei beschrieben.

Nachdenken oder ein Gedankenblitz brachte mich auf die Abbildungen von Schürzen der Freimaurer, wie sie seit einiger Zeit zunehmend in Publikationen zu finden sind. Hermann Müller brachte das Photo von Theodor Reuss in Erinnerung, das bei Szeemann 1978 abgebildet ist und das Reuss, seinerseits irregulärer Freimaurer, in ritueller Kleidung mit kurzer Schürze, Kollier (korrekte Bezeichnung?) und Ansteck-Orden zeigt (im Text von Walter Schönenberger, S. 70); s. die Abb. hier auf S. 10.

Theodor Reuss war 1917 auf dem Monte Verità aktiv. Freimaurerisches Gedankengut müsste, wenn überhaupt,
im Jahr 1907 demnach über andere Wege ins Spiel gekommen sein. Das ist möglich, da es relativ verbreitet gewesen sein muss.
Ungeachtet dessen: Die Schurze, oder: die Schürzen, auf dem Photo von 1907 haben nicht nur
ein vorderes, sondern auch ein hinteres Teil, was sie von den Freimaurer-Schürzen
unterscheidet, und es sind auch keine Freimaurer-Symbole zu sehen, sondern eben Karos.

Handelt es sich um ein künstlerisch erfundenes Phantasie-Bekleidungsstück,
und woher sollte die Menge Stoff gekommen sein, die für die Herstellung all der Schurze gebraucht wurde,
und wer hat die Schurze, oder Schürzen, denn angefertigt?

Der Stoff musste nicht notwendigerweise als Sonderanfertigung aus ‚der' Schweizer Textil-Stadt St. Gallen bestellt werden. Schon der Markt in Locarno kann eine Auswahl an Stoffen mit Schotten-Muster angeboten haben, und genäht wurde sicherlich in etlichen Schneidereien sowie in allen Wohnstuben in Locarno und Ascona.
(Notiz: Das üppige Stoff-Angebot des Markts wird beschrieben von Elsbeth Wagner; s. Typoskript, bekannt gegeben von Hermann Müller.)

Ist der Schotten-Stoff in freimaurerischem Zusammenhang zu sehen, obwohl er nicht jener rituellen Kleidung entspricht, die von Theodor Reuss getragen wurde ? Es könnte sein, dass die Frage zu bejahen ist.
Zufällig fand ich nicht nur zahlreiche Abbildungen von einer großen Vielfalt von Freimaurer-Schürzen auf der Internetseite der chinesischen Großfirma „alibaba", welche diese Ritual-Kleidung, verschieden je nach Logen und darin wiederum verschieden gestaltet für die Logen-Mitglieder, jeweils gemäß den Ausbildungs-Graden, in hohen Stückzahlen (z.T. Stückzahlen von mehreren Hundert) herstellt und im Online-Handel anbietet.
Sondern darunter findet sich auch ein Modell abgebildet, welches den Schurzen von 1907 ähnlich ist:

Zum Bild-Vergleich:

Der Mann in der chinesischen Werbung hat eine Schürze umgebunden, die mit einem Band um den Hals und sicherlich auch mit einem zweiten Band hinter dem Rücken befestigt wird. Der obere Teil, welcher die Brust bedeckt, simuliert einen nackten männlichen Oberkörper, vom Bauchnabel bis zur Brust. Obwohl der Mann ein Weißer ist, ist die Farbe dieses Oberteils – somit auch seines simulierten Oberkörpers, somit seines ganzen, zu imaginierenden Körpers – dunkelbraun, das heißt, er stellt mittels seiner Kleidung weder einen Chinesen noch einen Europäer dar, sondern vielleicht einen Afrikaner oder den Angehörigen eines Volksstammes der Südsee. Jedenfalls einen Mann aus einer Kultur, die nicht mit der Freimaurerei in Verbindung gebracht wird, welche der westlichen, ‚weißen' Zivilisation angehört.

Soll das besagen, dass diese chinesische Freimaurer-Schürze, angeboten 2014, eine Rekonstruktion der ‚eigentlichen' Freimaurer-Schürze mit Schotten-Muster ist und dass sie als Rekonstruktion gleich auch noch deren metaphorische Bedeutung steigert, verdeutlicht – eventuell als ein Hinweis darauf, dass ihr Träger sich mit bewusster Überlegung und in bester Absicht mit den Angehörigen der nicht-westlichen und nicht-östlichen, sondern einer ‚ursprünglicheren' – damals um 1900 als ‚wild', ‚primitiv' geltenden – Zivilisation identifiziert oder gar solidarisiert ?

Wenn dem so wäre, was besagte in dem Fall das Schotten-Muster ?
Verweist es auf den „schottischen Ritus" der Freimaurerei – und was genau bedeutet dieser ?

Weiter: Wie ist es zu verstehen, dass alle Männer auf der Lichtung, egal welchen Alters, was ja auch heißen kann: egal, wie fortgeschritten in Ausbildung, Erfahrung, Meisterschaft und Fähigkeit andere Personen zu führen, identisch gekleidet sind, ohne Unterschiede ?

Da die Männer bis auf ihre Schurze nackt sind, tragen sie auch keine Orden, keinerlei Auszeichnung oder auch Symbol, nicht einmal an einem Halsband vor der Brust.

Meine Idee ist im Augenblick, dass es sich bei der Versammlung um eine Demonstration der Gleichheit, des Gleichseins in der Unterschiedlichkeit, handelt, möglicherweise wie folgt:

- Wir alle sind gleich würdig und in unserem Bestreben gleich wertvoll.
- Wir befinden uns in der Natur.
- Wir sind Weiße, aber wir sind keine Kolonialherren, keine Machthaber.
- Wir sind keinem strengen System eingeordnet, schon gar nicht irgendeiner Hierarchie – sieht man von der sogar nur beiläufigen Aufmerksamkeit für die Gruppen-Mitglieder ab, welche am Boden sitzen und mit der Zeremonie für die Kinder befasst sind.
- Wir haben ein gemeinsames Ziel.
- Dieses gemeinsame Ziel ist, dass wir die Kinder im Sinne unserer Werte ausbilden.
- Das, was wir die Kinder lehren, sollen sie aufnehmen und dann bei sich bewahren.

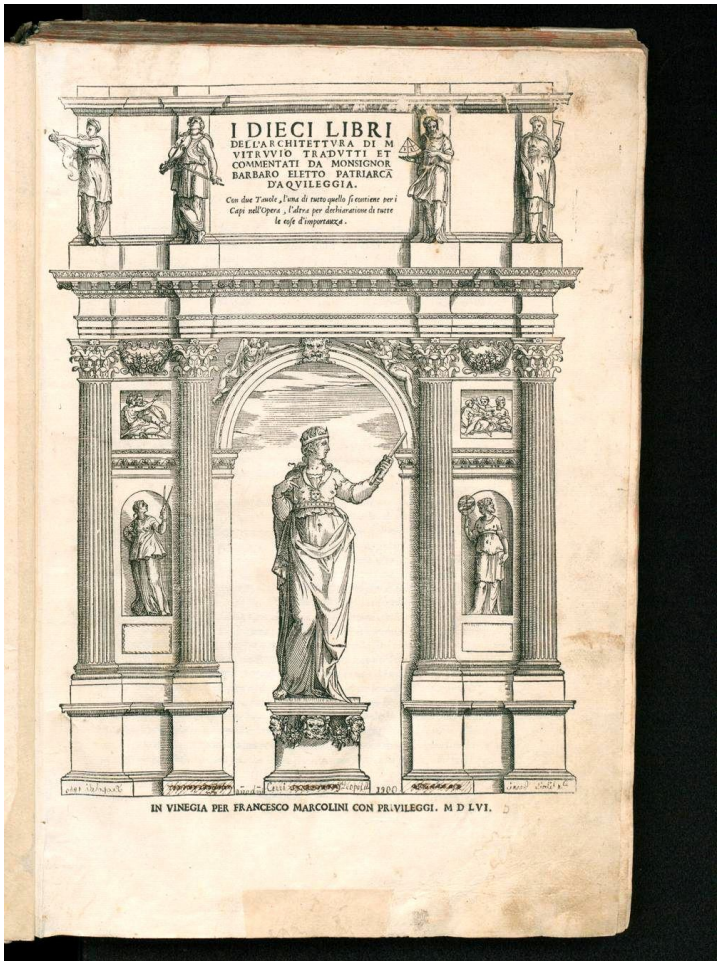
Das sind lediglich ein paar Aspekte, die noch gar nicht die Interpretation des Gesamten bedeuten.

Mein letzter Punkt – die Kinder sollen das Gehörte und Gesehene schweigend für sich behalten und in dieser Weise bewahren – , leitet sich von der Tatsache her, dass dem Jungen von vorn sein Mund zugehalten und gleichzeitig von hinten her sein Hinterkopf so gehalten wird, als solle nichts aus ihm entweichen, vielmehr als solle alles in seinem eigenen Kopf, seinem Bewusstsein, verbleiben und dort seine Wirkung tun, mit Konsequenz natürlich für Haltung und Handlung. Der Mann mit Kappe, Umhang und Stock wirkt evtl. wie ein ‚Zeremonienmeister' (Hermann Müllers Assoziation), oder auch bedrohlich, als ob er Bestrafung im Fall von Ungehorsam androht.

Es gab das freimaurerische Schweige-Gebot, das in dieser besonderen Inszenierung einen bildnerischen Ausdruck gefunden haben könnte – all das vielleicht zum Zweck, auch uns, den Betrachtern des Photos, bestimmte Werte, eventuell die von mir thesenartig genannten Werte, nahe zu bringen. Ob das Schweige-Gebot, falls es denn hier tatsächlich eine Rolle spielt, der Grund dafür ist, dass die Inszenierung sogar von dem einzigen, der sie erwähnt, nämlich Hermann Hesse, überhaupt nur verfremdet erwähnt wird ? Waren Unkenntnis und somit Unverständnis mit im Spiel, oder mangelndes Interesse ?

- **Die Rahmung und die Zentrierung**

Une peuplade blanche dans une forêt des bords du lac Majeur.



Vitruv, *„I dieci libri dell'architettura"*, übersetzt und kommentiert von Barbaro, Venedig 1556. Buch 1; Titel

Abb. li: die Männer links und rechts

Abb. Mitte: die Relieffelder seitlich des Torbogens

Abb. re: Detail aus: Giorgio Vasari, *„Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori",* Florenz 1568. Titel-Holzschnitt von Vasari

Diese Gegenüberstellung – auf S. 14 – von einer Versammlung auf der Wiese und einer monumentalen Einzelfigur in einem Torbogen mag außerordentlich überraschen und wohl auch fast unverständlich sein. Grenzen sprengende ‚Lebensreform' um1900 einerseits und die Wiederentdeckung der Antike durch die Hochrenaissance andererseits mit ihrem differenzierten Maß- und Schönheitsempfinden für Proportionen des Körpers analog den Proportionen des erstrebten Baus: der Gegensatz scheint der größte denkbare zu sein – wollte man ihn denn konstruieren. Ich will das nicht. Vielmehr liegt mir daran, auf Modi von Rahmung und Zentrierung zu verweisen, die sich als Grundmuster der Komposition zeigen, dann, wenn ein Inhalt als besonders schätzenswert vorgeführt wird. Vasaris Putti, welche das Wappen der Medici halten – ein Putto als Rückenfigur, der andere von vorn gezeichnet – , gehören wie viele andere gleichfalls dazu. (Abb. aller Details auf dieser Seite)

- **Paul Goeschs Bezug zu dieser Inszenierung _____ : ?**

Wiederum sei daran erinnert, dass Paul Goeschs Tagebücher verloren sind, dass seine Bücher von Seiten der Familie – genauer: von einem Familienmitglied – , verbrannt worden sind, und dass auf der positiven Seite einzig und allein seine Werke und Gedichte stehen, sofern nicht zerstört oder via Kunsthandel an Unbekannte verkauft, dazu noch die Krankengeschichte und einige persönliche Photos. Sie sind es, die Aufschluss geben über Goeschs Leben und seine ethische Haltung.
So wende ich mich zu seinem künstlerischen Werk und finde ein, zwei Hinweise darauf, dass Goesch sich im ‚Thema Monte Verità' etwas ausgekannt hat. Darauf lässt als erstes diese Gouache in Blau, Rot, Ocker schließen:

Sie stellt eindeutig eine Ansicht von Ronco dar, ein Ort, der nahe bei Ascona liegt und der spätere Wohnort seines Bruders und dessen Familie ist. Ronco mit Hafen liegt am See und zieht sich den Hang hinauf. Ziemlich weit oben befindet sich die Kirche, die Goesch als größtes Motiv in der Senkrechten zeigt, während die Hügel des gegenüberliegenden See-Ufers aufgereiht die Waagrechte bestimmen. Vor der Kirche ist die Kurve des Weges, der sich hier zum kleinen Platz erweitert. In mittlerer Entfernung die Brissago-Insel.
Paul Goesch hat die Arbeit *„Kirchplatz in der italienischen Schweiz“* betitelt.
Eine solche topographische Angabe als Titel kommt ansonsten im Werk Goeschs nur selten vor. Die Situation muss ihm wohl besonders gefallen haben.
Ich würde das Blatt aus stilistischen Gründen auf etwa 1908 datieren, was gut zu „1907“ passt.

Ob Goesch Ronco aus eigener Anschauung oder via Ansichtskarte kannte, ist dagegen nicht zu bestimmen. Vielleicht doch eher aus eigener Anschauung, da Goesch zwei verschiedene Gebäude, die zwar nah beieinander stehen, in Wirklichkeit aber getrennt sind, in eine Gesamtform gezogen hat. (Eine Beobachtung von Rainer Hüben, schon vor etlichen Jahren gemacht und von ihm via Photos belegt und mitgeteilt, die ich hier mit Dank vermerke.)

Außerdem wird Goesch der Ort durch Schilderungen von Freunden etwas vertraut gewesen sein, zum Schluss auch durch seinen Bruder, der Ronco für sich und seine Familie später zum festen Wohnort wählen und dort ein nicht mehr genutztes Gebäude kaufen und herrichten wird.

Eine zwischenmenschliche Spannung, Belehrung, eine Inszenierung naturbühnenhafter Art wie sie in der Versammlung von 1907 enthalten ist, ist nicht das Thema dieses Blicks auf die Dorf-kirche. Goesch konstruiert die Komposition und analogisiert die Formen von Architektur und Natur – in einer nahezu abstrakten, rhythmischen Weise, die man auch als musikalisch schwingend erleben kann. Das untere Bilddrittel ist fast leer, die beiden oberen Drittel dagegen fast vollgefüllt, so dass der Eindruck von weiter Räumlichkeit (vorn) und von geballtem Inhalt (Mitte und hinten) entsteht – eine Spannung in der Tektonik, die dem angehenden Architekten leicht von der Hand gegangen sein wird und ihm vor allem wichtig gewesen sein dürfte. Menschlich-Witzig-Spielerisches ist aber dennoch vorhanden: So sehen die Hügel aus, als ob sie Körper wären und die Köpfe neigen würden, alle in einer Reihe hintereinander hergehend...

Paul Goeschs mentale Ebene, würde ich sagen, ist nicht durch die Polarität Wildheit-Zivilisiertheit oder lebensreformerische oder politische Anliegen geprägt, wie sie m. E. in der Versammlung der Männer zu spüren ist, ihren rituellen Charakter begleitend.

Seine Ebene könnte die der gelingenden, individuellen Kommunikation sein. Eine Anzahl von Werken kreist um das Sujet, dass zwei Individuen einander begegnen. Ein Beispiel ist das Bild zweier Frauen auf einer Wiese, einem Inselchen mit halbkreisförmig gerundetem Ufer, umstanden von 3 Bäumen mit Blüten oder Früchten sowie 6 Blumen im Vordergrund, im Flug angepeilt von einem Schmetterling, dahinter der See (in der Abb. zu blass wiedergegeben) und eine Bergkette:

Goesch hat dieser Gouache keinen Titel gegeben und hat sie nicht datiert.
Er hat sie vermutlich 1920 gemalt.

Szenen, welche in einem ähnlichen landschaftlichen Ambiente – Rasenplatz, kleine Insel – situiert sind, hat er in Varianten auch mit männlicher Besetzung dargestellt, so ist z.B. eine „Begegnung des Laotse mit Confucius“ bekannt.

Das Ambiente ist nun vergleichbar mit der Szene von 1907: Keine Lichtung, aber ein stiller, behüteter Rasenplatz am Ufer eines Sees, oder in seiner Mitte, ohne Architektur oder Kutschen-Verkehr und arbeitende Tiere oder Menschen. Die Frauen sitzen nackt im Gras, und sie sind mit etwas beschäftigt, das ihnen wichtig ist. Sie sind in lebhaftem Gespräch.

Der Unterschied zwischen der frühen Szene von 1907 und dem von Goesch entworfenen Bild liegt m.E. in der Stimmung, die bei Goesch harmonischer, selbstverständlicher ist. Hier gibt es offensichtlich keinen Ritus, eventuell auch keine namentlich zu bestimmende Idee. Und anders als es bei einigen Werken expressionistischer Künstler der Fall sein kann, gibt es keine Anzüglichkeit. Als Bildbetrachter darf man gelassen mit anwesend sein und wird darüber Zufriedenheit empfinden. Diese positive seelische Befindlichkeit kann auch eine soziale und politische Qualität annehmen.

Die drei hauptsächlich analysierten Bilder aus dem 1. Teil sowie aus dieser Fortsetzung stelle ich abschließend in einer Reihe zusammen: Hodlers Gemälde „Der Auserwählte“ von 1893/94, das Photo von 1907 und Goeschs Gouache von 1920.

Une peuplade blanche dans une forêt des bords du lac Majeur.