

Odilon Redon und die Kunst der italienischen Renaissance

Magisterarbeit im Fach Kunstgeschichte
an der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von Isa Bickmann

Marburg im Januar 1993

Gliederung

I. Einleitung.....	S.1
II. "Le Musée Imaginaire"	S.3
1. Kopien im Louvre.....	S.3
2. Kopien nach Fotografien/ Die Kunstreproduktionen der Firma Braun.....	S.6
III. Einzelanalysen.....	S.11
1. Andrea del Sarto.....	S.11
2. Raffael.....	S.16
3. Leonardo da Vinci.....	S.18
3.1 "L`art suggestif"	S.19
3.2 Gemeinsame Motive: Kinderporträts und Pferdestudien.....	S.24
3.3 "Hommage à Léonard da Vinci".....	S.28
4. Die Meister des Trecento und Quattrocento.....	S.31
4.1 Exkurs: Reisen nach Pisa, Ravenna und Venedig.....	S.36
5. Michelangelo.....	S.40
5.1 "Yeux Clos" – Der Zustand der Seele.....	S.40
5.2 Weitere Beispiele für die Michelangelo-Rezeption.....	S.49
IV. Resümee.....	S.56
V. Literaturverzeichnis.....	S.61
Abbildungen.....	S.69

I. Einleitung

Trotz der umfangreichen Literaturlage sind einige Aspekte in Odilon Redons Œuvre noch immer nicht ausreichend untersucht worden.

Bisher gibt es kein vollständiges Werkverzeichnis. Man stützt sich weiterhin auf die in dieser Hinsicht ergänzungsbedürftigen Arbeiten von André Mellerio (1913 und 1923), Roseline Bacou (1956) und Klaus Berger (1964).

Odilon Redon, der nie eine akademische Ausbildung erfuhr, bis auf eine kurze, für ihn unerfreuliche Zeit im Atelier von Jean Léon Gérôme (1864) und intensives Arbeiten unter seinen Lehrern Stanislas Gorin und Rodolphe Bresdin, suchte zeit seines Lebens, sich an alter Kunst zu orientieren und zu üben. Dürer, Rembrandt, Leonardo da Vinci und Delacroix zählten zu seinen großen Vorbildern.

Sicherlich war der Künstler, wie viele Autoren behaupten, mit dem "Norden", i.e. Belgien und Holland, wesentlich vertrauter als mit Italien, da er etliche Reisen dorthin unternahm und dort Sammler und Freunde fand. Allerdings hatte er auch starke Beziehungen zur italienischen Kunst, was bislang mehr oder weniger ignoriert worden ist. Ebenso fehlt noch eine intensive Untersuchung seiner Vorliebe für Rembrandtsche Werke. Dagegen ist die Thematik der Dürerrezeption, vor allem die der *Melancholia I*, wie der Orient- bzw. Asienrezeption hinreichend erforscht worden. Sven Sandströms "Le Monde imaginaire d'Odilon Redon" (1955) liefert einige Ideen zur Rezeption italienischer Kunst bei Redon. Hilfreich ist außerdem aufgrund des reichen Bildmaterials die Veröffentlichung der Schenkung Ari Redons an den Louvre von Roseline Bacou (1984). Die Autorin systematisiert und analysiert jedoch nicht in ausreichender Weise.

Italien hat Redon erst spät und nur zweimal bereist: Im Jahre 1900 besuchte er Venedig, Pisa, Mailand und Florenz, 1908 war er in Ravenna und wiederum in Venedig.

Redons Beschäftigung mit den Meistern der italienischen Renaissance reicht vom einfachen Kopieren bis zur Übernahme und Abwandlung von Bildelementen der Vorbilder. Die Vorlagen dienen zu Übungszwecken und sind außerdem ständige Quellen der "Imagination" und "Inspiration".

Wichtige Vorlagen italienischer Kunst befinden sich in den Sammlungen des Pariser Louvre. Ebenso ist den Braunschener Kunstreproduktionen ein Kapitel zu widmen. Adolphe Braun fotografierte seit 1862 die europäische Kunstgeschichte systematisch ab. Redon kannte, wie der australische Kunsthistoriker Ted Gott nachweist, viele dieser Fotografien und auch deren Sammlungen in Paris.

Nach diesem Kapitel, das sich den Rezeptionsvorlagen widmet und mit "Musée Imaginaire"¹ betitelt ist, gehe ich im einzelnen auf die Vorbilder ein. Dabei entspricht die Reihenfolge der Abschnitte der chronologischen Rezeption der Vorlagen. Allein die Michelangelo-Rezeption umspannt einen großen Teil des Gesamtwerks Redons, daher wird ihre Bearbeitung an das Ende dieser Untersuchung gesetzt.

Nicht behandelt wird die Rezeption von Mantegnas "Parnaß". Ted Gott hat die Übernahme des Pegasusmotivs in verschiedene Versionen bereits umfassend analysiert.²

Ziel dieser Arbeit ist es, die einzelnen Vorbilder italienischer Meister, die Redon rezipiert hat, immer auch in den zeitgenössischen Kontext zu stellen, da bei der Beschäftigung mit diesem Thema schnell offensichtlich wurde, daß man Redon nicht isoliert betrachten kann, sondern daß der Austausch mit zeitgenössischen Künstlern und geistigen Strömungen für Redon und seine Kunst von großer Wichtigkeit ist.

¹Diese Überschrift, die ich von Ted Gott bezogen habe, entstammt der gleichnamigen Publikation von André Malraux, die 1951 in Paris erschienen ist.

²Ted Gott (I): Redon, Mellerio, Mantegna and the Melbourne 'Pegasus', in: The Art Bulletin of Victoria (Melbourne), 1986, Nr.27, S.37-65.

II. "Le Musée Imaginaire"

1. Kopien im Louvre

*"J' ai fait comme les autres des copies au Louvre ..."*³

Odilon Redon sieht als Grundlage seiner Arbeit drei Quellen: "La tradition", "la réalité" und "la invention personnelle".

"La tradition" definiert er folgendermaßen: "Das gewaltige Buch, das in kraftvollen Buchstaben mit ihrem Blut geschrieben wurde, liegt immer geöffnet vor uns in unseren Tempeln, auf unseren Mauern, in jedem wirklich aufrichtig erfüllten Kunstwerk, das uns unseren Adel und unsere Würde erleben läßt. In der Tradition wird der Respekt deutlich, der denen zukommt, die den Weg weisen. Ich meine damit alle jene, die die Schönheit und das Ideal mit Ernst lieben, bewundern und verehren, die uns mit einem einzigen Wort der Bewunderung neue Bereiche der Wahrheit erschließen können." ("... le grand livre, écrit en lettres vitales parce qu'elles sont de leur sang, est ouvert constamment devant nous dans nos temples, sur nos murs, dans toute œuvre d'art réellement sincère et sentie et par laquelle nous reconnaissons notre propre noblesse, notre grandeur. C'est par elle que l'on constate le respect toujours dû à ceux qui enseignent. Et j'entends par ceux-ci tous les amis sévères de la beauté et de l'idéal, tous ceux qui l'admirent et la vénèrent, dont un seul mot d'admiration peut nous révéler des champs nouveaux de la vérité.").⁴ Erkenntbar wird hier, welchen großen Stellenwert Redon der Tradition einräumt und wie wichtig sie für sein Werk ist.⁵ Wenn er die Museen – d.h. die Bewahrer der Tradition – als "Tempel" bezeichnet, dann erhebt er die Kunstwerke zu wahren Heiligtümern. Beim Lesen seiner Aufzeichnungen über Rembrandt, um ein Beispiel zu nennen, bestätigt sich dieser Eindruck.

Der Louvre wird gleichzeitig Atelier und "Patronage" und die kopierten Gemälde und Zeichnungen sollten zusammen mit einigen Landschaftsstudien seine einzigen Modelle für vier Jahrzehnte werden.

³Odilon Redon in einem undatierten Brief an Edmond Picard, in. André Mellerio: Odilon Redon. Paris 1913, S.81.

⁴Odilon Redon: Selbstgespräche mit einem Essay von Gert Mattenklott, München 1971, S.145; Französische Originalausgabe: Odilon Redon: A Soi-Même. Paris 1922, S.175.

⁵Damit ist Redon noch der romantischen Kunstauffassung verhaftet.

Redon beschäftigte bis zum Alter von vierundsechzig Jahren keine lebenden Modelle.⁶

Redon nannte den Louvre "sa véritable école".⁷

Sehr viele Künstler aus Redons Generation kopierten im Louvre, z.B. Cézanne, Degas, Fantin-Latour, Manet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Moreau, Rodin etc.

Courbet, der selbst in seiner Jugend nach holländischen und spanischen Meistern kopiert hatte, erklärte künftigen Kunststudenten, daß eine solide Kenntnis der Tradition sie befähigen würde, ihre eigenen künstlerischen Persönlichkeiten zu entdecken.⁸

Das Kopieren im Louvre wurde zur einzigen Alternative zur École des Beaux-Arts in Paris. Im Louvre gab es keinen Konkurrenzdruck, keine ermüdenden Übungen und keine beschränkenden Doktrinen. Im Louvre konnte jeder Künstler "seinen Meister" frei wählen, je nachdem welche formalen und ästhetischen Probleme ihn interessierten.

Angesichts der Schwierigkeiten, die Redon als freier Schüler im Atelier von Jean-Léon Gérôme im Jahre 1864 hatte, wird es verständlich, daß er den Werkbestand des Louvre als Lehrmeister vorzog. Redon schreibt dazu in seinen Aufzeichnungen: "Der Lehrer quälte mich. Ob er nun die Aufrichtigkeit meiner ernstesten Bereitschaft zum Studium erkannte oder in mir ein schüchternes Wesen guten Willens sah, er versuchte offenkundig mir seine eigene Art des Sehens aufzuzwingen, einen Jünger aus mir zu machen – oder mir sogar die Kunst zu verleiden. Er überbürdete mich, war streng; seine Korrekturen verliefen so heftig, daß unter meinen Kameraden Erregung entstand, wenn er sich meiner Staffelei näherte. Es war alles vergeblich." ("Je fus torturé par le professeur. Soit qu'il reconnût la sincérité de ma disposition sérieuse à l'étude, soit qu'il vît un sujet timide de bonne volonté, il cherchait visiblement à m'inculquer sa propre manière de voir et à faire un disciple – ou à me dégoûter de l'art même. Il me surmena, fut sévère; ses corrections étaient véhémentes à tel point que son approche à mon chevalet éveillait chez mes camarades une émotion. Tout fut vain.")⁹

⁶Ted Gott (II): Old Masters Echos: Odilon Redon, Photography and "la vie morale", in: Australien Journal of Art, vol.5, 1986, S. 49.

⁷Charles Fegdal: Odilon Redon, Paris 1929, S.22.

⁸Theodore Reff : Copyists in the Louvre. 1850-1870, in: Art Bulletin 1964, Nr.4, S.552.

⁹Selbstgespräche, a.a.O. S.19; A Soi-Même (A.S.-M.), S.23.

Jeder Künstler, der im Louvre ein Werk eines Meisters kopieren wollte, mußte eine Erlaubnis dafür beantragen. Diese Anträge befinden sich in den Archiven des Louvre, sind jedoch nicht vollständig erhalten, da ein Brand im Jahre 1871 einiges zerstörte. Dort fand Theodore Reff auch Redons Anträge.¹⁰ Es existieren Registrierungen vom 11. September 1862 und vom 8. Dezember 1864. Leider konnte Reff keine genauen Zuordnungen treffen.¹¹ Da der Autor jedoch nur die Jahre 1850 bis 1870 untersucht hat, jedoch meiner Meinung nach, die meisten Kopien – es handelt sich hier fast ausschließlich um Zeichnungen¹² – erst nach 1875 entstanden sind,¹³ und sich Redon in seinen Aufzeichnungen verstärkt erst in den siebziger Jahren über seine Vorbilder äußert, werden genaue Belege noch zu suchen sein.

Außerdem existieren Anträge Redons auf die Zulassung im Rahmen eines vom französischen Staat ausgeschriebenen Projektes mit dem Auftrag alte Meister zu kopieren. Er bekundet 1872 sein Interesse für Rembrandt, Leonardo und Luini und 1879 für Delacroix.¹⁴ Dieses Projekt scheiterte allerdings an finanziellen Gründen.

Betrachtet man Redons Gesamtwerk, dann fällt auf, daß er häufiger nach Zeichnungen als nach Gemälden kopiert hat. In seinem Plädoyer für die Zeichnung schreibt er: "Man schätzt den Zeichenstift nicht mehr. Die graphischen Sammlungen im Louvre enthalten eine Menge weitaus größerer, reinerer Kunst als die Gemäldesammlungen." ("Le crayon n'est guère plus apprécié. Il y a au Louvre, dans les galeries des dessins, une somme d'art bien plus grande et plus pure que dans les galeries de peinture.")¹⁵

¹⁰Theodore Reff: Copyists in the Louvre, 1850-1870, a.a.O. S.557.

¹¹Reff, a.a.O., S.557. Es ist lediglich festzustellen, daß diese Daten mit der Bewerbung für die École des Beaux-Art (1862) und mit dem Eintritt in das Atelier Gérômes (1864) korrespondieren.

¹²Meines Wissens nach existieren insgesamt sieben Kopien in Öl: Rubens (1), Rembrandt (1), Grünewald (1) und Delacroix (3). Alle Kopien sind abgebildet in: Roseline Bacou: La Donation Ari et Suzanne Redon, Paris 1984, Nr.1-4 und Ausst.-Kat.: Odilon Redon 1840 -1916, Galerie des Beaux-Arts Bordeaux 1985, Nr.105-108.

¹³Ich stimme hier mit Ted Gott (II), a.a.O., S.54, überein.

¹⁴Dario Gamboni: La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature, Diss. Lausanne 1988, S.253f.

¹⁵Selbstgespräche a.a.O., S.101; A.S.-M. a.a.O., S.120.

2. Kopien nach Fotografien/Die Kunstreproduktionen der Firma Braun

Adolphe Braun (*1812 Besancon - +1877 Dornach im Elsaß) kam 1853 über das Textildesign zur Fotografie, die damals in aller Munde war. Erst fotografierte er florale Muster und Blumenstilleben¹⁶ für die Textilherstellung. Später trat er mit Hochgebirgsaufnahmen hervor und fotografierte als erster Straßenansichten von Paris mit sich bewegenden Passanten. Wahrscheinlich ab 1862¹⁷ begann Braun systematisch alle Meisterwerke der großen Kunstsammlungen Europas abzulichten, sowohl Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen als auch Architektur. Da die Kunstreproduktion am lukrativsten war, wurde sie später zum einzigen Tätigkeitsfeld.

Diese Fotografien konnten zu vernünftigen Preisen, einzeln oder in Serien, in verschiedenen Größen von Museen, Kunstliebhabern, Bibliotheken, Künstlern und Kunstschulen erworben werden.¹⁸

Braun war bei weitem nicht der erste, der sich mit dieser Art der Kunstreproduktion beschäftigte. In den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts waren schon Blanquart-Evrard und Disdéri tätig. Sehr berühmt waren die Gebrüder Alinari aus Florenz, die sich vorwiegend mit italienischer Kunst beschäftigten. Daneben sind noch zu nennen: Bingham, der die zeitgenössische Salonmalerei in Paris fotografierte, Sacchi in Mailand, der Luini-Fresken publizierte, Fierlaub in Brüssel, Caldesi und Montecchi, die in Hampton Court arbeiteten und in Deutschland Albert, Schauer und Hanfstaengl.¹⁹

Doch durch das von Braun 1866 als erster Europäer erworbene Patent auf Sir Joseph Wilson Swans (1828-1914) im Jahre 1864 perfektioniertes Kohlekopierverfahren (Pigmentdruck), war er in kurzer Zeit in der Lage, täglich 1500 Drucke nach Werken alter Meister fabrikmäßig

¹⁶Diese Blumenstilleben erinnern mich sehr an Redons spätere Blumenpastelle. Vgl. z.B. die Abbildung in: Jean-Claude Lemagny u. André Rouille: A History of Photography, Cambridge 1987, S.47.

¹⁷Nach Naomi Rosenblum kann der Zeitpunkt nicht genau festgelegt werden. Naomi Rosenblum: Adolphe Braun. A Nineteenth Century Career in Photography, in: History of Photography 3, London 1979, S. 365.

¹⁸Gott (II), a.a.O., S.52.

¹⁹Rosenblum, a.a.O., S.364.

herzustellen. Die "Industrielle Revolution" ermöglichte es ihm, neue Technologien einzusetzen.²⁰

Zunächst gab die Firma Braun großformatige Werke, zum Beispiel sechs Mappen mit 322 Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung des Louvre im Jahre 1866/1867, heraus. Diese "endlich haltbaren Fotografien" konnten in beliebigen Tönen gehalten werden, so natürlich in den Tönen der Vorlagen, beispielsweise in Graphit bei Bleistiftzeichnungen, in Röteln bei Rötelnzeichnungen u.s.w. Dieses war ein Grund für den Erfolg seiner Produkte.²¹

Die Firma Braun hatte früher als die deutschen Verlage den Gemäldebereich der alten Meister ziemlich vollständig im Programm.

Seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts konnten die Farben orthochromatisch wiedergegeben werden, d.h. die Farbwerte unterlagen keinen großen Veränderungen mehr.²²

In Deutschland war die Firma Braun sehr hoch angesehen. Aufgrund der Lage des Firmensitzes im Dreiländereck (Dornach im Elsaß) sprachlich und geographisch dem deutschen Markt nahe, gab Adolphe Braun auch in Deutschland Kataloge seiner Angebote heraus.²³

In den Siebziger Jahren verfügte Braun über 60.000 Negativplatten und wurde inzwischen als reiner Kunstverlag angesehen. Nach dem Tode Brauns (1877) wurde die Firma "Braun, Clément & Cie." von seinem Sohn Gaston als Aktiengesellschaft weitergeführt. Viele der fotografischen Reproduktionen können heute noch in älteren Künstlermonographien bewundert werden.²⁴

Viele Künstler arbeiteten mit Fotografien. Delacroix beispielsweise begrüßte die Entdeckung der Fotografie, fotografierte selbst und war Mitglied der ersten Fotografischen Gesellschaft in Frankreich.²⁵ Courbet arbeitete nach Braunschen Fotografien.²⁶ Edgar Degas zeichnete neben

²⁰Rosenblum, a.a.O., S.362. Braun beschäftigte 1868 rund 100 Arbeiter und verwandte zur rationelleren Produktion Dampfkraft.

²¹Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*, Berlin 1964, S.160-169.

²²Die Farbe Blau erschien auf früheren Fotografien immer als strahlendes Weiß.

²³Braun exportierte sogar in die USA, Rosenblum, a.a.O., S.365.

²⁴Große Künstlermonographien konnten außerdem durch den Einsatz fotografischer Reproduktionen erheblich preisgünstiger hergestellt werden. Gott (II), a.a.O., S.69, Anm.18. Vgl. auch Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg 1979, S.110f.

²⁵A. Scharf: *Art and Photography*, Baltimore 1969, S.89.

²⁶Ebd., S.101f.

seinen Reisen und Besuchen im Louvre und der Bibliothèque Nationale nach Fotografien in seinem Atelier.²⁷ Auch er fotografierte selbst. Péladan, der Initiator der Rosenkreuzer, nutzte die Braunschen Fotografien ebenfalls.²⁸

Redon äußert sich in seinen Aufzeichnungen mehrmals über die Möglichkeiten dieser neuen Reproduktionstechnik. Schon im Mai 1868 notiert er: "Weshalb denkt man in den Provinzstädten nicht endlich daran, besonders dort, wo keine Museen sind, eine Sammlung der ausgezeichneten fotografischen Wiedergaben von Zeichnungen anzulegen, die Braun für uns entdeckte." ("Comment les villes de province, particulièrement celles qui n'ont pas de musées, ne songent-elles pas à posséder, enfin, une collection des superbes reproductions photographiques des dessins à nous révélés par Braun.")²⁹

Acht Jahre später schreibt er: "Die Fotografie scheint mir die wahre Aufgabe zu erfüllen, wenn sie allein zur Reproduktion von Zeichnungen oder Bas-reliefs benutzt wird, im Dienst der Kunst, der sie beisteht und hilft, ohne sie zu verwirren. Man stelle sich vor, die Bilder der Museen würden in dieser Weise reproduziert. Der Geist weigert sich, die Bedeutung abzuschätzen, die die Malerei plötzlich gewinnen würde, gelangte sie damit in den Bereich literarischer Wirksamkeit (Macht der Vervielfältigung) und zu einer neuen, zeitverleihenden Sicherheit ..." ("La photographie uniquement utilisée à la reproduction des dessins ou des bas-reliefs me semble dans son vrai rôle, pour l'art qu'elle seconde et qu'elle aide, sans l'égarer. Imaginez les musées reproduits ainsi. L'esprit se refuse à calculer l'importance que prendrait soudain la peinture ainsi placée sur le terrain de la puissance littéraire (puissance de multiplication) et de sa sécurité nouvelle assurée dans le temps ...").³⁰

Beide Zitate zeigen, wie bewußt sich Redon über das gewaltige Potential war, das in diesem neuen Medium lag. Wie in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit zu belegen sein wird, nutzt Redon diese Reproduktionen zu Studienzwecken, was auch in den Absichten Brauns lag.³¹

²⁷National Gallery: Second Sight. Mantegna: Samson and Delilah, Degas: Beach Scene, London 1981, S.13.

²⁸Robert Pincus-Witten: Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix, New York 1976, S.49.

²⁹Selbstgespräche, a.a.O., S.31; A.S.-M., a.a.O., S.35.

³⁰Selbstgespräche, S.46; A.S.-M., S.54.

³¹Ted Gott (II), S.69, Anm.15, zitiert nach Pierre Tyl: Adolphe Braun. Photograph Mulhousien 1812-77. Mémoire de Maîtresse d'Histoire. Diss.Université de Strasbourg

Es scheint keine Belege dafür zu geben, daß Redon jemals Braun-Fotografien erworben hat,³² doch weist seine seit 1882 dauernde Freundschaft zu Elémir Bourges³³ ebenfalls auf die persönliche Kenntnis dieser Reproduktionen hin.³⁴ Ted Gott meint, daß dieser Austausch zwischen Bourges und Redon, der leider nur in einem sehr fragmentarischen Briefwechsel vorhanden ist,³⁵ anhand der Korrespondenz zwischen Bourges und Armand Point von 1890-96 rekonstruiert werden kann.³⁶ Folgendes Briefzitat Bourges listet die Pariser Orte auf, wo man u.a. Braunsche Kunstreproduktionen betrachten konnte: "Si vous avez du loisir eu ce moment, allez donc passer une après-midi chez Giraudon. Vous en serez quitte pour 4 ou 5 photographies que vous lui prendrez. Demandez-lui, entre autres choses, les fresques de la Chapelle Sixtine qui ne sont pas de Michel-Ange. Il y a des Botticelli de toute Beauté. Vos pourriez aussi aller chez Laurent – rue Drouot, où vous verrez les Musées d'Espagne. Les Goyas vous surprendront, je crois. Et puis, n'oubliez pas que l'École des Beaux-Arts est ouverte le dimanche. Il y a les plus beaux moulages possibles³⁷."

Belege für Redons Kenntnis fotografischer Reproduktionen sind neben oben zitierten Äußerungen auch unzählige Kopien und Paraphrasen nach Zeichnungen und Gemälden, die für ihn im Original nachweislich nicht zugänglich waren, da sie sich beispielsweise im Madrider Prado, im Vatikan oder in den Florentiner Uffizien befanden.

1982, aus einem Brief von Braun an Paul de Saint-Victor von 1877: "J'ai trouvé le moyen de faire des épreuves dont le prix soit à portée des budgets des écoles de dessins. Parmi le grand nombre de dessins que j'ai fait un choix de ceux dont la forme est assez précise et étudiée pour pouvoir servir de modèles aux élèves...Dites-moi s'il vous paraît convenable que je fasse adresser un exemplaire à M. Charles Blanc et s'il serait possible d'obtenir de lui une approbation officielle ou des souscriptions pour les École de France."

³²Hier müssen vor allem finanzielle Gründe angeführt werden.

³³Élémir Bourges (1852 - 1925) war Mitarbeiter der Zeitschrift "Le Galois", in deren Räumen Redon im März 1882 seine zweite Ausstellung durchführte. Bourges stand den Rosenkreuzern (i.e. Armand Point) nahe.

³⁴Bourges war ein eifriger Sammler dieser fotografischen Reproduktionen. Seiner Sammlung gehörten u.a. Werke von Giotto, Luini und Filippo Lippi an. Gott (II), a.a.O., S.55.

³⁵Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon. Présentée par Ari Redon. Textes et notices par Roseline Bacou. Paris 1960, S.142ff.

³⁶Gott (II), a.a.O., S. 54.

³⁷Ebd., S.69, Anm.21, Brief Bourges an Point vom 25. Dezember 1890.

Während Degas und Moreau auf ihren Italienreisen Skizzenbücher gefüllt mit Zeichnungen mitbrachten, baute Redon sich sein eigenes "Musée Imaginaire" auf.³⁸ Redon konnte erst ab 1900, als er sich finanziell besser stand, zwei längere Reisen nach Italien unternehmen. Somit sind neben dem Bestand der Pariser Museen diese fotografischen Kunstreproduktionen ein überaus großer Fundus an Möglichkeiten für Redon gewesen zu studieren, zu vergleichen und zu üben.

³⁸Ebd., S.54.

III. Einzelanalysen

1. Andrea del Sarto

Andrea del Sarto (1486 - 1531) gilt in Frankreich neben Fra Bartolommeo als bedeutendster Meister der florentinischen Hochrenaissance, daneben führte die ständige Präsenz seiner Werke im Louvre (z.B. der "Charité") dazu, daß sich viele Künstler an seinen Schöpfungen zu schulen versuchten. Zu del Sartos Kopisten gehörten u.a. Antoine Jean Baron Gros, Théodore Chassériau, Delacroix und Manet, welcher allein vierund-zwanzig Kopien anfertigte.

Odilon Redons Beschäftigung mit del Sarto ist bislang an folgenden Werken festzumachen:

Bacou führt eine Kopie nach einer Zeichnung eines "Christ Mort" von Andrea del Sarto an, welche sich in der graphischen Sammlung des Louvre befindet und dort 1866 ausgestellt war (**Abb.1**).³⁹ Die Zeichnung stellt einen entblößten Christus in halb sitzender und halb liegender Position dar. Die Beine sind nach rechts in den Bildraum gestreckt und der rechte Unterschenkel ist leicht über den Linken gelegt. Der rechte Arm hängt am Körper herab und berührt die Sitzfläche, während der linke Arm parallel zu den Oberschenkeln in den Raum gestreckt wird. Der Kopf wird leicht zur linken Schulter geneigt und nach vorn gebeugt. Redons Kopie (**Abb.2**) entspricht ziemlich genau dem Original, doch sind Schraffur und Strichstärke feiner und verhaltener angewendet. Die Hell-Dunkel-Übergänge werden auf den Oberkörper beschränkt und werden ebenso modellierend, wie in der Vorlage vorgegeben, gehandhabt.

Dieses Motiv einer sitzenden Figur mit ausgestreckten Beinen, deren Körper passiv und ermattet wirkt und deren linker Arm aktiv nach vorne strebt, scheint Redon stark interessiert zu haben, denn er kopiert eine ebenfalls 1866 im Louvre zu sehende Zeichnung von Fra Bartolommeo (1472 - 1517), die auch einen toten Christus darstellt. (**Abb.3 u. 4**).⁴⁰

³⁹Roseline Bacou: Musée du Louvre. La donation Ari et Suzanne Redon. Paris 1984, S.74; vgl. auch: Ausstell.-Kat. Louvre: Hommage à Andrea del Sarto, Paris 1986, S.64.

⁴⁰Cézanne kopiert ebenfalls diese Zeichnung von Fra Bartolommeo. G. Berthold: Cézanne und die alten Meister. Stuttgart 1958, Abb.80, Kat.Nr.252.

Dieses Werk kopiert Redon mit größter Sorgfalt, d.h. er übernimmt jedes Detail.

Weiterhin zitiert Redon dieses Liegemotiv, in einer Zeichnung, die mit "Paysage avec un homme assis, le bras levé" betitelt ist (**Abb.5**). Dieses Blatt muß aufgrund der vorliegenden Fakten nach 1866 entstanden sein. Redon versetzt die liegende Gestalt in eine Landschaft. Sie liegt, ebenfalls nur mit einem um die Hüfte geschlungenen Tuch bekleidet, an einen Felsen gelehnt, der nach rechts den Ausblick auf den wolkenverhangenen Himmel und den Horizont freigibt. Redon übernimmt das Liegemotiv, beschränkt sich jedoch auf die Binnenzeichnung. Diese Figur, aufgrund der Vorlage als "Christ Mort" zu bezeichnen, scheint in die Landschaft bzw. zum Horizont streben zu wollen. Es handelt sich um den Augenblick des Sterbens, der auch von Michelangelo in seinem "Sterbenden Sklaven" thematisiert wird und ebenfalls in einem Werk Redons rezipiert worden ist, wie es in einem späteren Kapitel dieser Arbeit nachzulesen ist. Die Umsetzung eines entliehenen Motivs in eine Landschaft ist bei der Andrea del Sarto-Rezeption kein Einzelfall, wie wir im folgenden noch sehen werden. Außerdem liegt diese Umsetzung doch nahe, betrachtet man Andrea del Sartos große Gemälde, die – natürlich stil- und zeitbedingt – ebenfalls Ausblicke in den Hintergrund bildende Landschaften bieten.

Ted Gott entdeckt ein weiteres del Sarto-Zitat nach der "Christ Mort"-Zeichnung:⁴¹ In "Frau mit ausgestrecktem Arm" (**Abb.6**)⁴² erkennt man das gleiche Motiv eines nach rechts in den Bildraum ausgestreckten linken Armes und eines neben den Körper aufgestützten rechten Armes. Mit der von mir entdeckten Zeichnung nach del Sartos Vorgaben (**Abb.5**) ist der Weg zu erkennen, wie die Kopie und die damit verbundene visuelle Erinnerung in Redons Werk Fuß faßt. "They document the manner in which a received image, well-known through study or copying, re-enters the artist`s mind at the point of compositional gestation and finds instantaneous plastic expression. The principle underlying Redon`s discreet transposition is one of regular ransacking of remembered motifs as useful compositional starting points."⁴³

⁴¹Gott (II), a.a.O., S.50.

⁴²Die von Ted Gott angegebene Datierung (ca. 1865) kann nicht richtig sein, da Redon del Sartos Zeichnung erst 1866 zu sehen bekam. Meiner Meinung nach ist sie nach 1866 entstanden.

⁴³Ebd., S.50

Der folgende Beleg für die Beschäftigung mit Andrea del Sarto anhand von Fotografien zeigt, wie Redon die Vorlagen nicht nur zur Inspiration nutzt, sondern auch versucht sich an ihnen zu üben. Es handelt sich um ein Skizzenblatt, das der Schenkung Ari Redons entstammt (**Abb.7**). Hier nimmt sich Redon aus verschiedenen Werken⁴⁴ Elemente und zeichnet sie, wobei sie aus dem Bildzusammenhang des Originals herausgelöst werden. Auf diesem Blatt erkennt man das Kind aus del Sartos "Madonna della Scala" (**Abb.8**) und die Kopie des linken Fußes des Engels⁴⁵ aus dem gleichen Gemälde.⁴⁶ Redon kopiert das Christuskind weniger genau als wir es sonst gewohnt sind, denn es kam ihm wohl eher auf das Studium der Körperhaltung des Kindes an. Diese Kopie nach einem Gemälde, das sich im Madrider Prado befindet, ist ein Beweis für das Nutzen der fotografischen Kunstreproduktionen zu Übungszwecken. Geht man davon aus, daß die Fotografie, die Redon vorlag, von der Firma Braun stammt, ist es sogar möglich, dieses Skizzenblatt ungefähr zu datieren. Da del Sartos Gemälde in dem mir zur Verfügung stehenden Braun-Katalog von 1882 nicht aufgeführt ist, jedoch in dem Katalog von 1896,⁴⁷ muß Redons Kopie Ende der achtziger Jahre entstanden sein, als del Sartos Gemälde als Fotografie erhältlich und für ihn über Freunde oder Archive zugänglich war.

Das folgende Beispiel für die weitere Andrea del Sarto-Rezeption ist ebenfalls schon entdeckt worden:⁴⁸ Ähnlich wie das Christuskind aus der "Madonna della Scala" wird der schlafende Putto aus del Sartos "Charité" (**Abb.9**), die sich im Louvre befindet, aus dem Bildzusammenhang genommen (**Abb.10**). Doch hier kopiert Redon nicht nur, sondern setzt das Motiv – ähnlich der "Christ Mort"-Paraphrase – in eine einsame Landschaft. "Paysage avec un enfant nu fuyant" ordnet Ted Gott der Noirs-Periode der frühen achtziger Jahre zu. Die Angst, nach Bacou eines der Hauptthemen der Noirs,⁴⁹ wird hier thematisiert.

⁴⁴Die anderen Vorlagen für dieses Blatt konnten bislang noch nicht ermittelt werden.

⁴⁵Bei meiner Abbildung wurde leider der Fuß des Engels angeschnitten (Ds aktuelle Bild weist diese Beschneidung nicht mehr auf.).

⁴⁶Nach Bacou, a.a.O. 1984, S.76.

⁴⁷Maison Ad. Braun & -Cie.: Catalogue Général des Reproductions inaltérables au charbon d`après les chefs-d`œuvre de la peinture dans les musées d`Europe. Paris, Dornach (Alsace), New York, 1896, S.624, Nr.50.386.

⁴⁸Gott (II), a.a.O., S.67; Ausstell.-Kat. Hommage à Andrea del Sarto, a.a.O., S.43ff. Welche dieser beiden Schriften del Sartos Gemälde als erste als Vorlage für Redon entdeckt hat, ist nicht festzustellen, da sie sich nicht aufeinander beziehen.

⁴⁹Bacou, a.a.O., 1984, S.165, Nr.407.

Diese Paraphrase weist daraufhin, daß Redon del Sartos Gemälde im Louvre genau studiert hat. Er entdeckt, daß die Beinhaltung des schlafenden Putto, aus dem Bildzusammenhang gerissen, auch eine Laufbewegung darstellen kann. Vergleicht man nun Redons Paraphrase des schlafenden Putto mit der von der Literatur bislang noch nicht entdeckten Paraphrase Moreaus, erkennt man aufschlußreiche Gemeinsamkeiten: Gustave Moreau macht aus dem schlafenden Putto einen fliehenden Bacchus bzw. Dionysos⁵⁰ und integriert ihn in sein letztes großes Gemälde "Jupiter und Semele", das allerdings erheblich später entstand, nämlich in den Jahren 1889 bis 1895 (**Abb.11**).⁵¹

Nach Moreaus eigenen Angaben wird auch Bacchus wie Semele beim Erscheinen Jupiters zerstört.⁵² Bacchus bzw. Dionysos scheint davonzufliegen und bedeckt dabei sein Gesicht mit den Armen. Dieses Fluchtmotiv kann man auch in der Redonschen Version erkennen.

Das Kind scheint zudem aufgrund der Position im unteren Drittel des Bildes, der diagonalen Richtung des Schlagschattens folgend, die eine Abwärtsbewegung suggeriert, aus dem Bild herauszufallen. Bewegung und Emotion (Angst) werden mit diesen kompositionellen Mitteln verstärkt. Hier übernimmt Redon deutlich kompositionelle Mittel des japanischen Holzschnitts, einmal durch die diagonal angeordneten Begrenzungen des Weges und der Landschaft und zum zweiten durch die Bildleere im oberen Teil der Zeichnung.⁵³

Delacroix, dessen Tagebücher Redon kannte,⁵⁴ schreibt 1823 über Andrea del Sartos "Charité":⁵⁵ "J'ai aujourd'hui bien admiré la Charité d'André del Sarte. Cette peinture, en vérité me touche plus que la Sainte Famille de Raphael. On peut faire bien de beaucoup de facons. Que ses enfants sont nobles et élégants et forts! Est sa femme, quelles tête et quelles mains! Je voudrais avoir le temps de le copier. Ce serait un jalon pour me rappeler qu'en copiant la nature sans influence des maîtres, on

⁵⁰Kaplan führt diesen Bacchus auf Flaxmans "The Torture of Navarios Ciampolo" (nach Dante) zurück. Julius Kaplan: Gustave Moreaus` s Jupiter and Semele, in: Art Quaterly 33/5 1970, S.396.

⁵¹Zum besseren Verständnis zeige ich hier eine Vorstudie.

⁵²Kaplan, a.a.O., S.405.

⁵³Vgl. zur Japanrezeption anhand kompositioneller Mittel: Siegfried Wichmann: Der Stell- oder Wandschirm (Byôbu) und seine Nachfolge in Europa im 19. und 20. Jahrhundert, in: Ausstell.-Kat. Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972, S.246-253.

⁵⁴A.S.-M., a.a.O., S.164; Selbstgespräche, a.a.O., S.135.

⁵⁵E. Delacroix: Journal, Band 1, Paris 1950, S.24f.

doit avoir un style bien plus grands." Ich zitiere hier Delacroix anstelle einer fehlenden Äußerung Redons. Vor allem Delacroixs Beschreibung der Putti kann durchaus den Empfindungen Redons entsprochen haben. Außerdem besteht die Möglichkeit, daß Redon durch Delacroix` Beschreibung animiert worden ist, sich mit der "Charité" zu beschäftigen, da er den Meister sehr bewundert und großen Wert auf dessen Urteil legt, was jedoch in diesem Fall leider nicht bewiesen werden kann.

2. Raffael

Redon hat nach einigen Zeichnungen Raffaels kopiert.⁵⁶ Bacou führt allein sieben Kopien auf,⁵⁷ wovon ich vier vorstellen möchte.

Im Louvre befindet sich eine Figurenstudie Raffaels für die Gartenwand der Psyche-Loggia der Villa Farnesina "Psyche vor Venus" (**Abb.12**), die 1866 im Louvre ausgestellt war. Redon führt hier mit leichten, zarten Strichen eine Kopie aus (**Abb.13**), die aufgrund ihrer fehlenden Differenzierung in der Zeichnung lediglich als Übung für allgemeine kompositorische Momente dienen sollte.⁵⁸ Vergleicht man nun Redons Kopie mit den Kopien, die Cézanne von dieser Raffael-Zeichnung angefertigt hat,⁵⁹ wird diese Behauptung bestätigt. Cézanne interessiert sich besonders für die Sitzhaltung der Venus und die erhobenen Hände und isoliert sie aus dem Bild. Redon scheint sich für die gesamte Komposition interessiert zu haben, denn er fügt auch die Figur der Psyche mit ein, obgleich er ihr Gesicht leer läßt und nur die Binnenzeichnung ausführt.

Eine ebenfalls 1866 im Louvre ausgestellte weibliche Allegorie von Raffael⁶⁰ kopiert Redon gleich zweimal. Die eine Kopie ist ähnlich der "Psyche vor Venus"-Kopie in leichten zarten Strichen ausgeführt,⁶¹ die andere ist differenzierter umgesetzt worden (**Abb.14**). Zwar verzichtet Redon hier weitgehend auf Modellierungen, der Faltenwurf des Gewandes ist jedoch ein wenig deutlicher herausgearbeitet. Die Übung gilt hier also der Gewandstudie.

Die vierte Kopie ist nach einer Zeichnung Raffaels entstanden, die sich in der Galleria dell'Academia in Venedig befindet (**Abb.15**), jedoch als

⁵⁶Gott entdeckte auch eine Kopie nach einem Gemälde Raffaels. Es handelt sich hier um den von der National Gallery in London 1885 erworbenen "Ansidei-Altar". Gott (II), a.a.O., S.56.

⁵⁷Bacou 1984, a.a.O., Nr.127-132 u. 134.

⁵⁸Auch Cézanne und Delacroix übten sich an diesem Blatt. S. Lichtenstein: Delacroix und Raffael, London 1979, S.215; Götz Adriani: Paul Cézanne. Zeichnungen. Köln 1978, Nr.153, 154.

⁵⁹Gertrude Berthold: Cézanne und die alten Meister, Stuttgart 1958, Nr.264, 265.

⁶⁰Raffael: Stehende weibliche Allegorie des Handels, Vorzeichnung für die Stanza d'Elidora, Rötel und Weißhöhung, Paris, Louvre, Abb. in: Eckard Knab ...: Raphael. Die Zeichnungen (Veröffentlichungen der Albertina), Stuttgart 1983, Nr.493.

⁶¹Bacou 1984, a.a.O., Nr.128.

Braunsche Fotografie erhältlich war.⁶² Hier kommt es Redon auf die Darstellung der Muskulatur an, vor allem der des rechten Beines im Kniebereich.

Neben diesen Kopien verarbeitet Redon auch Raffaelsche Motive. Ich entdeckte eine Paraphrase nach Raffaels "Sixtinische Madonna", die Redon möglicherweise anhand von Fotografien gekannt hat (**Abb.16**).⁶³

In dem sich im Petit Palais in Paris befindlichen Pastell "Gealterter Engel" (**Abb.17**) sind Übereinstimmungen mit dem sich am unteren Bildrand aufstützenden Engel aus Raffael Gemälde vorhanden. Der Kopf stützt sich auf den linken Arm, der rechte Arm wird auf eine ebene Fläche gelegt und der Blick des Engels richtet sich nach rechts oben, während er in dem Gemälde Raffaels in die andere Richtung gelenkt wird.

Bacou deutet ganz richtig, wenn sie schreibt: "Das Thema des gefallenen Engels – geschlagen und zur Erde gestürzt und dennoch den Blick zum Himmel gerichtet – ist eine sehr symbolhafte Darstellung des menschlichen Schicksals, die Redon zu einer großen Anzahl von Kohlezeichnungen und Lithographien anregen sollte, und steht auch in Verbindung mit den Gedanken an Zeit und Alter, für das auch die Verbannung keinen Trost bietet."⁶⁴

Die Engel der "Sixtinischen Madonna" erfreuten sich größter Beliebtheit. "Die einfachste, wohl auch preiswerteste Ausführung war das Preßbild für Poesiealben. Diese Glanzbildchen wurden als Massenware hergestellt und erreichten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine außerordentliche große Verbreitung."⁶⁵ Möglicherweise erreichte diese Trivialisierung, die hier nur auf Deutschland bezogen ist, auch Redon in Frankreich. Kopien dieses Engels existieren nicht, so scheint es sich bei dieser Paraphrase um eine auf die visuelle Erinnerung zu begrenzende Übernahme zu handeln.

⁶²Raffael: Fahnenträger. Feder, Galleria dell' Akademia Venedig, Abb. in: Eckhard Knab, a.a.O., Nr.132.

⁶³Braun führte in seinem Programm dieses Werk Raffaels (Nr.20080), neben einer Detailaufnahme der Engel (Nr.200805), Braun 1896, a.a.O.; vgl. auch Ausstell.-Kat. Grand Palais: Raphael et l' art francais, 15.11.1983 - 13.2.1984, S.225, Abb.338: Braun-Fotografie: Deux têtes d' anges, Fragment de la Madone de Saint Sixte du musée de Dresde, ca.1865, Paris, Musée du Louvre, Service d' Étude et de Documentation du Département des Peintures.

⁶⁴Bacou: Odilon Redon. Pastelle. Köln 1988, S.46.

⁶⁵Angelika und Karl Baeumerth: Raffael und kein Ende. Sammlung zur Volkskunde in Hessen, 22/23, Ausstellung im Freilichtmuseum Hessenpark, Marburg 1982, S.37.

3. Leonardo da Vinci

Bislang ist die Leonardo-da-Vinci-Rezeption im 19. Jahrhundert noch nicht ausreichend untersucht worden. Viele Zeitgenossen Redons verehren da Vinci und übernehmen formale und ästhetische Momente seines Schaffens. Joséphin Péladan beispielsweise propagiert den von Pincus-Witten so bezeichneten "19th century leonardism".⁶⁶ André Chastel schreibt: "Und es waren die Symbolisten vom Schlag eines Gustave Moreau, die das spezifische `Ausblenden`, die versunkene Ferne, die abwesenden Ausdrucksformen und die suggestiven Eigenheiten von Leonardos Werk für sich verwerteten."⁶⁷

Leonardo da Vinci gehört zu den von Redon so bezeichneten "trois sommités" (drei Bergen),⁶⁸ d.h. zu den von ihm am meisten bewunderten Künstlern neben Dürer und Rembrandt.

Sandström zeigt auf, daß die intensive Beschäftigung mit den jeweiligen Meistern einer bestimmten Werkperiode Redons zugeordnet werden kann. Das Schwarz-Weiß der "Noirs" der Periode bis etwa 1890 sei auf das "Clair-Obscur" eines Rembrandt zurückzuführen, während die Beschäftigung mit der Farbe von dem "sfumato" eines Leonardo abzuleiten ist.⁶⁹ Rembrandt verliert zwar nicht an Verehrung seitens Redons, wird jedoch ab etwa 1890 durch die verstärkte Leonardo-Rezeption ersetzt. In dieser Zeit setzt auch die verstärkte Nutzung der Pastellkreide ein. Bekanntlich wird Leonardo da Vinci als Erfinder der Pastellstifte betrachtet.⁷⁰ Folgendes Zitat unterstützt Sandströms These, denn hier spricht Redon aus, was sich in seiner Kunst ab etwa 1890 zeigt. In einem Brief vom 7. August 1895 an seinen Mäzen und Freund Andries Bonger schreibt er: "Mais je retourne au Vinci, aux jours de délectation ou de dilettantisme. Il est le plus complet. Et je ne vois pas ailleurs plus parfait équilibre. Admirons-le le matin et gardons Rembrandt pour les heures nocturnes."⁷¹ Somit verbindet er Rembrandts Kunst mit der

⁶⁶Pincus-Witten, a.a.O., S.37.

⁶⁷André Chastel: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990, S.58.

⁶⁸André Mellerio: Odilon Redon. Paris 1913, Nachdruck New York 1968, S.35.

⁶⁹Sandström, a.a.O., S.178.

⁷⁰Chastel, a.a.O., S.351.

⁷¹Lettres d`Odilon Redon 1878 - 1916. Publiées par sa famille. Préface de Marius et Ary Leblond. Paris - Brüssel 1923, S.24.

Dunkelheit und die Leonardos mit dem Licht. Diese Hinwendung zum Licht und damit zur Farbe korrespondiert mit glücklicheren und befreiten Zeiten seiner Biographie.

Nach der Geburt des zweiten Kindes Ari (1889), nachdem der erste Sohn schon früh verstorben ist, und dem Verlust des Familiensitzes "Peyrelebadé" (in der Nähe von Bordeaux), was ein Ende der "alpträumhaften Kindheitserinnerungen" für ihn bedeutet,⁷² beginnt, nach Aussage seines Sohnes, ein "neues und schönes Dasein", was sich in seiner Kunst offenbart, nämlich in der Öffnung zur Farbe und zum Licht. Natürlich wirken hier noch andere Gründe mit ein, die an dieser Stelle nicht aufgezählt werden können.⁷³

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Leonardo-Rezeption der persönlichen positiveren Einstellung zum Leben entspricht. Dabei ist hier nicht der Zeitpunkt des Kopierens und der Beschäftigung mit dem Leonardoschen Werk evident, sondern die Werkperiode, die in eigenständige Werke übernommene Motive des Meisters präsentiert.

3.1 "L`art suggestif"

Odilons Redons Zeugnisse sind durchzogen mit dem Begriff "art suggestif", womit er seine Kunst und das, was er mit ihrer Hilfe vermitteln will, umschreibt.⁷⁴ Er nennt diesen Begriff vor allem im Zusammenhang mit Leonardo da Vinci.

"Die suggestive Kunst ist wie eine Ausstrahlung von Traumvorgängen, wohin auch das Denken sich wendet. Dekadenz oder nicht, es ist so. Nennen wir es lieber Wachstum, Evolution der Kunst, durch notwendige Steigerung zugunsten eines äußersten Aufschwungs unseres eigenen Lebens, seiner Ausdehnung, seines höchsten Haltes, seiner geistigen Haltung. Suggestive Kunst ist vor allem die erregende Kunst der Musik, noch freier und strahlender hier; sie ist auch die meine, durch eine Verbindung verschiedener, versöhnter Elemente, verwandelter und

⁷²Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon. Présentée par Ari Redon. Textes et notices par Roseline Bacou. Paris 1960, Préface von Ari Redon, S.17.

⁷³Daneben sind zu nennen: die freundschaftlichen Kontakte zu Gauguin, zu anderen Symbolisten wie Séon und Armand Point und die Beschäftigung mit japanischer Kunst.

⁷⁴Diese Kunstanschauung zeigt, wie sehr Redon noch der Romantik verhaftet ist.

übertragener Formen, die, ohne Zusammenhang mit den zufälligen Gegebenheiten, dennoch ihre Logik haben." ("L'art suggestif est comme une irradiation des choses pour le rêve où s'achemine aussi la pensée. Décadence ou non, il est ainsi. Disons plutôt qu'il est croissance, évolution de l'art pour le suprême essor de notre propre vie, son expansion, son plus haut point d'appui ou de maintien moral par nécessaire exaltation. Cet art suggestif est tout entier dans l'art excitateur de la musique, plus librement, radieusement; mais il est aussi le mien par une combinaison de divers éléments rapprochés, de formes transposées ou transformées, sans aucun rapport avec les contingences, mais ayant une logique cependant.")⁷⁵

Redons treffend gewählter Vergleich mit der Musik – er war ein großer Musikliebhaber⁷⁶ – erläutert seine Definition von "suggestiver Kunst". Wichtiges Element der "suggestiven Kunst" ist die Imagination als geistiges Mittel in der Verbindung zwischen Künstler und Betrachter. Beispielhaft für diese Art der kreativen Umsetzung sind auch seine Literaturillustrationen, die eigentlich nicht als Illustrationen zu bezeichnen sind, da er assoziativ darstellt und eigene, nicht dem Originaltext entsprechende Titel erfindet.⁷⁷

Leonardo da Vinci ist für Redon ein Meister der "suggestiven Kunst": "Die suggestive Kunst könnte nichts hervorbringen, nähme sie nicht ihre Zuflucht zu den geheimnisvollen Spielen der Schatten und dem Rhythmus geistig begriffener Linien. O, erreichten sie jemals eine höhere Wirkung als im Werk da Vincis? Er verdankt ihnen sein Geheimnis und den unerschöpflichen Zauber, den er auf unseren Geist ausübt. Aus ihnen bilden sich die Worte seiner Sprache. Aber dieses erstaunliche unfehlbare Genie beherrscht die Formensprache der Kunst auch durch Vollendung, Verstand, durch fügsames Befolgen der Naturgesetze; er beherrscht sie bis in ihr innerstes Wesen. `Die Natur ist voll unendlicher Vernunft, die niemals erforscht wurde', schreibt er. Sie war für ihn, wie gewiß für alle Meister, augenfällige Notwendigkeit und Axiom. Welcher

⁷⁵Selbstgespräche, a.a.O., S.22f; A.S.-M., a.a.O., S.27.

⁷⁶Redon verehrte u.a. Schumann, Berlioz und, wie viele seiner Zeitgenossen, Richard Wagner.

⁷⁷Vgl.: "La Tentation de Saint Antoine" nach Flaubert (1888, 1889 und 1896), "Les Fleurs du Mal" nach Baudelaire (1890). In einem Brief an André Mellerio vom Juli 1898 bezeichnet er diese Illustrationen als "Transmissionen" und "Interpretationen", *Lettres de Redon*, a.a.O., S.32.

Maler dächte anders." ("L'art suggestif ne peut rien fournir sans recourir uniquement aux jeux mystérieux des ombres et du rythme des lignes mentalement conçues. Ah! eurent-ils jamais plus haut résultat que dans l'œuvre du Vinci! Il leur doit son mystère et la fertilité des fascinations qu'il exerce sur notre esprit. Ils sont les racines des mots de sa langue. Et c'est aussi par la perfection, l'excellence, la raison, la soumission docile aux lois du naturel que cet admirable et souverain génie domine tout l'art des formes; il le domine jusque dans leur essence! `La nature est pleine d'infinies raisons que ne furent jamais en expérience', écrivait-il. Elle était pour lui, comme assurément pour tous les maîtres, la nécessité évidente et l'axiome. Quel est le peintre qui penserait autrement?")⁷⁸

Hier zeigt Redon Gemeinsamkeiten zwischen seiner Kunst und der Leonardos auf, nämlich das Bestreben mittels der Naturvorlage "geistig begriffene Linien" zu schaffen, die Aussagekraft, Phantasie und Imagination präsentieren. "Denn Leonardo, der die metaphorische Definition der geistigen Tat bis an die äußerste Grenze ausdehnt, setzt ohne Zweifel die `plastische Verwirklichung' mit der geistigen Wahrnehmung gleich."⁷⁹

Um die Jahrhundertwende erschienen gleich mehrere Editionen der Schriften Leonardos. Joséphin Péladan gab zum Beispiel im Jahre 1910 elf Kopien des Trattato della Pittura heraus.⁸⁰

Redon beschäftigte sich ebenso wie seine Zeitgenossen mit Leonardos Schriften. Roseline Bacou führt die Bologneser Editon aus dem Jahre 1786 an, nach deren Zeichnungen Redon kopiert hat.⁸¹

Im Jahre 1903 erschien die von Péladan übersetzte Rede Leonardos an seine Schüler anlässlich der Schließung seiner Akademie in Mailand 1499 in der "Revue Bleue". Dieser Artikel enthält beispielsweise folgendes Zitat: "He who believes that the aim of art is to reproduce nature will paint nothing lasting for nature is alive, but she has no intelligence. In a work of art thought must complement and replace life; otherwise you

⁷⁸Selbstgespräche, a.a.O., S.22f.; A.S.-M., a.a.O., S.27, geschrieben im Juni 1894 in einem Brief an E. Picard.

⁷⁹A. Chastel, a.a.O., S.53.

⁸⁰Diese Ausgabe erschien mit 100 Reproduktionen (u.a. nach Alinari-Fotografien) und wird im allgemeinen kritisiert, da sie vieles verfälscht und nicht originalgetreu wiedergibt. Kate Trauman Steinitz: Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura. A Bibliography of the Printed Editions 1651 -1956. Based on the complete collection in the Elmer Belt Library of Vinciana, Kopenhagen 1958, S. 201.

⁸¹Bacou, a.a.O., 1984, Nr.119 und 120, S.72.

will only see a physical work that has no soul."⁸² Redon äußert sich dazu folgendermaßen: "Ah, les belles paroles! Il n'y a pas autre chose à dire, c'est complet. Ça redresse toute la critique de ce jour. Cette lecture m'a communiqué ce ferment dont je vous parlais tout à l'heure, cette chose qui résulte de la communion, la foi, la certitude."⁸³ So bestätigen die Worte Leonardos Redon – und hier ist Hobbs unbedingt zuzustimmen – in seinen Vorbehalten gegenüber den Impressionisten.⁸⁴

In einer weiteren Aussage Redons sind Übereinstimmungen mit Leonardo festzustellen: In den "Confidence d'artiste" schreibt Redon: "Mein Vater sagte oft zu mir: Sieh diese Wolken, erkennst Du dort, wie ich, den unaufhörlichen Wandel der Formen? Und er zeigte mir in dem veränderlichen Himmel die Erscheinungen bizarrer, trügerischer, wunderbarer Gebilde." ("Mon père me disait souvent: 'Vois ces nuages, y discernes-tu, comme moi, des formes changeantes?' Et il me montrait alors, dans le ciel muable, des apparitions d'êtres bizarres, chimériques et merveilleux.").⁸⁵

Günther Busch meint dazu, daß Redon zwar nicht darauf hinweise, jedoch habe auch Leonardo seinen Schülern das "Formenspiel der Wolkenbildung" zum Studium empfohlen, "damit sie daraus Gestalten, Bildkompositionen herausläsen."⁸⁶ Redon schrieb diese "Bekanntnisse" erst 1894 in einem Brief an Picard und man kann hier nicht beurteilen, ob das in Kenntnis der Leonardoschen Lehranweisung geschah.

Als wichtiges kreatives Element der bildenden Kunst sehen Leonardo und Redon gleichermaßen die "Imagination" an. "Leonardo always insists on this godlike quality of the painter's imagination."⁸⁷

Im folgenden Zitat definiert Redon noch einmal die "suggestive Kunst": "Die suggestive Kunst ist eine Ausstrahlung göttlicher, bildnerischer Elemente; miteinander verbunden und verknüpft, rufen sie Träume hervor, die die Kunst eingibt und erregt, da sie zum Denken reizt." ("L'art suggestif est l'irradiation de divins éléments plastiques, rapprochés,

⁸²Richard Hobbs: Odilon Redon. London 1977, S.152.

⁸³Lettres de Redon, a.a.O., S.54.

⁸⁴Hobbs, a.a.O., S.152.

⁸⁵Selbstgespräche, a.a.O., S.9; A.S.-M., a.a.O., S.11. Confidence d'artiste: Brief an Edmond Picard vom 15. Juni 1894, reproduziert in "L'art moderne" (Brüssel) am 25. August 1894, heute Redons Schriften vorangestellt.

⁸⁶Günther Busch: Redon der Zeichner, in: Ausstellungs-Katalog Odilon Redon, Kunstmuseum Winterthur, 20.7. - 13.11.1983, S.43.

⁸⁷Kenneth Clark: Leonardo da Vinci, Cambridge 1952, S.72.

combinés en vue de provoquer des rêveries qu'il illumine, qu'il exalte, en incitant à la pensée.").⁸⁸

Solche Aussagen Redons verbunden mit seiner mysteriös erscheinenden Kunst verführten viele Kritiker und Kunsthistoriker dazu, immer wieder mit Hilfe der psychologischen Analyse Erklärungen geben zu wollen.⁸⁹ Besonders zu nennen ist in diesem Zusammenhang der überaus vielzitierte Wolfgang Born, ein Freud-Schüler, der Redon gar unterstellt, "schizophren gespalten" zu sein.⁹⁰

Ted Gott entdeckte Übereinstimmungen zwischen einer Zeichnung Redons und dem Johannes aus dem "Abendmahl"-Fresko Leonardos (**Abb.18**).⁹¹ Es handelt sich dabei um die Zeichnung "Someil", einer Zugabe zu der Februar-Edition von "L'Estampe et l'Affiche" von 1898, die André Mellerio herausgab (**Abb.19**). Der zur Seite gebeugte Kopf Johannes und seine geschlossenen Augen sind hier "in most simple graphic terms",⁹² jedoch seitenverkehrt dargestellt. Ted Gott weist jedoch nicht darauf hin, daß Redon bereits ein ähnliches Motiv geschaffen hat: In dem Gemälde "Yeux Clos" gestaltet er ebenfalls ein Porträt mit gebeugtem Kopf und geschlossenen Augen nach Michelangelos "Sterbendem Sklaven".⁹³ Das Traumhafte, das Innerliche und damit Suggestive findet er demnach bei beiden Künstlern.

Redon kennt Leonardos "Abendmahl" durch eine Kopie, die ihm Andries Bongers schickte und die er dann an den Wänden seines Ateliers befestigt hat. Erst im Jahre 1908 kann er das Original in Mailand besuchen. Er schreibt an Bongers: "J'ai là, au mur, la copie de la Cène que vous m'avez bien aimablement envoyée. C'est du Léonard doux, moins raffiné, plus tranquille. Elle tranche visiblement, auprès des griffonnements, de Léonard aussi, que j'apportai moi-même et qui l'entourent dans mon petit atelier. Ces dessins sont mes plus hauts excitants. C'est

⁸⁸Selbstgespräche, a.a.O., S.93; A:S:-M., a.a.O., S.111, geschrieben für eine Katalogeinleitung im Juli 1910.

⁸⁹Gert Mattenklott: Zum sozialen Inhalt von Redons 'monde obscur de l'indéterminé', in: Selbstgespräche, a.a.O., S.210.

⁹⁰Wolfgang Born: Der Traum in der Graphik des Odilon Redon, in: Graphische Künste (Wien), 1929, S.83-94, hier: S.88.

⁹¹Gott (I), a.a.O., S.45.

⁹²Ebd. S.45.

⁹³Siehe Kap. 5.1.

incontestablement avec Rembrandt ce qu'il y eut de plus magnifiquement réalisé."⁹⁴

Redon spricht hier möglicherweise die Kopien an, die er nach Leonardo gezeichnet hat, und die neben der Reproduktion des "Abendmahls" an den Wänden des Ateliers hingen.⁹⁵ Diese "Reizmittel" ("excitants") sind demnach von großer Wichtigkeit für ihn.

3.2 Gemeinsame Motive: Kinderporträts und Pferdestudien

Redon liebt Kinder sehr, was sich vor allem in den unzähligen Zeichnungen ausdrückt, die er von seinem Sohn Ari anfertigte.⁹⁶

Die Geburt seines ersten Kindes Jean im Mai 1886 war für ihn ein eindrucksvolles Ereignis: "Seit diesem Tag ist das Kind, welches es auch sei, Beginn einer Dichtung. Eine Strophe folgt bald der anderen und sein beherrschender Zauber folgt uns überall hin. Man muß eine Geburt erlebt haben, um die Strophen des so zarten, empfindsamen Lebens lesen zu können: Die instinktive Neigung zum Licht, die Freude an allem, was sich bewegt, die Neugier auf alles, was in Maßen erscheint, wie Bäume, der weite Himmel; alles Glänzende spricht ihn an. Grünes Laub versetzte Jean stets in Entzücken und seine seltenen Tränen versiegt rasch, wenn man ihn unter den Kastanienbaum im Garten stellte." ("A partir de ce jour, l'enfant quel qu'il soit, prélude à un poème. On en lira bientôt les strophes une à une, et son charme dominateur vous suivra partout. Il faut avoir vu naître pour lire ce verset de la vie si tendre, sensible, où toutes les grâces vont venir: l'amour instinctif de la lumière, la joie à tout ce qui se meut, le goût du mouvement et la curiosité de tout ce qui masse aux yeux: arbres, grands ciels, toutes les choses étincelantes vont lui parler. Jean eut toujours une extase devant la verdure, et ses pleurs rares furent évités vite en le plaçant sous le marronnier du jardin.")⁹⁷ Doch das Kind stirbt früh und der Verlust trifft ihn sehr: "Der Tod eines Kindes hinterläßt einen Zwiespalt im Herzen; die Erinnerung ist stets der

⁹⁴Unveröffentlichter Brief vom 4.Juli 1908 an Andries Bongers, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, abgedruckt in: Gott (I), a.a.O., S.61, Anm.20.

⁹⁵Diese Kopien werden in Kap. 3.2 und 3.3 vorgestellt.

⁹⁶Vgl. z.B. die Lithographie "Mon enfant" von 1893, Paris, Bibliothèque Nationale, reproduziert in: Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985, a.a. O., Nr.88.

⁹⁷Selbstgespräche, a.a.O., S.75; A.S.-M., a.a.O., S.88.

Vorgeschmack einer unendlich süßen Empfindung, die man kostete, und die nun in der ungestillten Seele ein schwermütiges Unbehagen zurückläßt. Um sich zu trösten, muß man die vielen anderen, die es gibt, mit ihrem sanften Lächeln betrachten und sie ebenso lieben." ("La mort d'un enfant laisse le coeur en litige, son souvenir est toujours l'avantgoût d'un sentiment infiniment doux auquel on a goûté, et laisse à l'âme inassouvie un mélancolique malaise. Il faudrait pour s'en consoler, voir qu'il en est beaucoup d'autres avec de doux sourires – et les aimer autant.")⁹⁸

Diese Zitate belegen, was Redon an den Kindern bewundert, nämlich ihre Unschuld und damit ihr unvoreingenommenes Interesse an einfachen Dingen. Auch sieht er die Kreativität gesteigert, wenn man sich kindliche Qualitäten bewahrt. Über die Phantasie schreibt er: "Kindheit und Jugend sind ihre Lieblingskinder. Es ist weise, immer ein wenig Kind zu bleiben, es erhält die schöpferische Kraft."⁹⁹

Der Stolz auf seinen Sohn Ari kommt in vielen Zeichnungen zum Ausdruck. Von Leonardo gibt es ähnlich viele Zeichenstudien nach Kindern. (**Abb.20, 21**).

Soweit ich in Erfahrung bringen konnte, kopiert Redon viermal Kinderköpfe nach da Vinci. In der Schenkung Ari Redons an den Louvre befindet sich ein Blatt (**Abb.22**), das den Christusknaben der Leonardoschen "Felsgrottenmadonna" (**Abb.23**) zeigt, die sich ebenfalls im Louvre befindet. Unverständlicherweise bezeichnet Bacou das Kind als Johannes den Täufer, obwohl sein Segensgestus und die Anbetungshaltung des anderen Kindes darauf hindeuten, daß es sich hier um das Christuskind handeln muß.¹⁰⁰

Diese Kreidezeichnung übernimmt mit graphischen Mitteln das malerische "Sfumato" Leonardos. Die Konturen sind weich gezeichnet. Der Hinterkopf des Kindes schwimmt beinahe mit dem Hintergrund. Das Profil ist an Helligkeit gegen den Hintergrund hervorgehoben. Nur hier werden die Formen mittels einer scharfen Kontur voneinander abgehoben.

⁹⁸Ebd., S.75; ebd., S.88f.

⁹⁹Brief vom 16. August 1898 an André Mellerio, abgedruckt in Klaus Berger: Odilon Redon. Phantasie und Farbe. Köln 1964, S.132.

¹⁰⁰Bacou 1984, a.a.O., S.71. Der Bordelaiser Katalog von 1985 übernimmt diesen Fehler, a.a.O., S. 32.

Eine genaue Datierung gibt es bislang noch nicht, doch könnte diese Zeichnung am Anfang der siebziger Jahre entstanden sein. Folgende drei Gründe unterstützen diese These:

Einmal weist der Bordelaiser Ausstellungskatalog daraufhin, daß diese Zeichnung 1872 im Salon ausgestellt worden ist.¹⁰¹ Desweiteren stellte Gamboni dar, daß sich Redon 1872 in einem Antrag sehr für Leonardo interessiert.¹⁰²

Außerdem weist die geometrische Form des Schattens, der das Profil des Christuskindes umrahmt auf die Werkperiode der "Noirs" hin,¹⁰³ die von einer Vorliebe für geometrische Formen geprägt sind.¹⁰⁴ Im Original ist an korrespondierender Stelle eine Falte des Kleides der Madonna zu erkennen, und weiterhin verursacht der zum Segensgestus erhobene Arm des Christuskindes den unteren Teil des geometrisch geformten Schattens. Diese bewußte Übernahme eines naturalistischen Bildelements und seine Umwandlung in eine abstrakte Form überrascht in dieser Epoche.

Die anderen drei Kopien sind auf einem einzigen Blatt zusammengefaßt (**Abb.24**). Die Vorlagen befinden sich in der Graphischen Sammlung des Louvre (**Abb.25**)¹⁰⁵. Redon arbeitet diese Kopien nicht aus, sondern zeichnet in wenigen leichten Strichen die Konturen der Profile ohne Modellierung und Schattenwurf.

Letzteres Blatt scheint allein zu Übungszwecken entstanden zu sein, während ersteres dazu geschaffen ist, zur ständigen Erinnerung an Redons Atelierwänden zu hängen.¹⁰⁶

"Nach der Anatomie des menschlichen Körpers war jene des Pferdes von jeher der vornehmste Tummelplatz, auf dem sich die bildenden Künstler mit dem Problem der frei bewegten Natur auseinandergesetzt haben."¹⁰⁷

¹⁰¹Ebd., S.32.

¹⁰²Siehe S.5 dieser Arbeit.

¹⁰³Diesen Hinweis verdanke ich Frau Prof. Christa Lichtenstern, Universität Marburg.

¹⁰⁴Diese Vorliebe für geometrische Formen hängt vor allem mit Redons Dürer-Rezeption zusammen. Vgl. Giuseppina Dal Canton: Redon e la melanconia, in: *Artibus et Historiae International* 1986. 14., S.125 -152, hier: S.135f.

¹⁰⁵Die beiden anderen Zeichnungen Leonardo da Vincis sind ebenfalls veröffentlicht in: *Les Dessins de Léonard de Vinci par Louis Demonts*, Paris 1922, Abb.11 und 12.

¹⁰⁶Bacou 1984, a.a.O., S.66.

¹⁰⁷Hans R. Hahnloser: Das Pferd in der Kunst, S.125, in: *Belvedere* 1931, Band 1, S.125 - 130.

Was hier Hans R. Hahnloser feststellt, gilt meiner Ansicht nach auch für Redon. Vor 1870 kopiert Redon Delacroix' "Löwenjagd" ¹⁰⁸ und zeichnet Pferde nach Zeichnungen und Gemälden Géricaults.¹⁰⁹ Neben diesen Übungen macht Redon, der in seiner Jugend leidenschaftlich gerne geritten ist¹¹⁰ und daher seine Vorliebe für die Anatomie des Pferdes bezogen hat, viele Studien nach der Natur. Nach 1870 lebt Redon in der Nähe des Pariser Pferdemarktes. Dort fertigt er viele Studien nach dem lebenden Modell an.¹¹¹ Später verwendet er die durch diese Übungen entstandenen Fähigkeiten für seine Apollo-, Pegasus- und Roger und Angelika-Darstellungen.

Leonardo da Vincis Pferdestudien sind ungleich umfangreicher als die Redons.¹¹² Auch er war vor allem an der Anatomie des Pferdes interessiert, wie an einer im Louve befindlichen Studie gezeigt werden soll (**Abb.26**). In dem Katalog der Schenkung Ari Redons fand sich eine vergleichbare Zeichnung Redons (**Abb.27**). Hier werden zwei Pferdebeine dargestellt, die wir in ähnlicher Weise bei Leonardo vorfinden: Die Beinhaltungen sind gleichartig, und vergleichbar ist auch die unterschiedliche Modellierung. Jeweils eines der Pferdebeine ist in der Schraffur genauer ausgearbeitet. Es handelt sich hier keineswegs um eine Kopie Redons, doch könnte er natürlich diese Da-Vinci-Zeichnung gekannt haben, da sie für ihn im Louvre zugänglich war.

Roseline Bacou ermittelte als Vorlage für "Cavalier" (**Abb.28**) eine der Vorzeichnungen für die "Anghiari-Schlacht" von Leonardo da Vinci, die sich ebenfalls in den Graphischen Sammlungen des Louvre befindet (**Abb.29**).¹¹³ Hier isoliert Redon die Hinterhand des Pferdes der Vorlage. Der auf diesem Pferd sitzende und kämpfende Reiter ist Redon nicht wichtig, er deutet ihn nur mittels zarter Linien an. Redon interessiert sich besonders für die Muskulatur des Tieres, die er mit Hilfe von sich kreuzenden Schraffen plastisch hervorhebt.

Redons Zeichnungen zeigen das Interesse am bewegten Pferd, das Kraft und Dynamik ausstrahlt. Das belegen auch viele Kopien nach antiken

¹⁰⁸Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985, a.a.O., S.140, Abb.106.

¹⁰⁹Bacou 1984, a.a.O., Nr.144 - 148.

¹¹⁰André Mellerio: Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur, Paris, Floury 1923, S.137.

¹¹¹Gott (I), a.a.O., S.50/52.

¹¹²Vgl. die Zeichnungen Leonardos in: Serge Bramly: Le grand cheval de Léonard, Paris 1990.

¹¹³Bacou 1984, a.a.O., S.72, Abb.116.

Vorbildern¹¹⁴ und seine auffällige Vorliebe für die Hinterhand des Pferdes. Dieses ist oft nur an Darstellungen der bildenden Kunst zu üben, während sich Redons Zeichnungen nach der Natur vorwiegend dem ruhigen, stehenden Tier widmen.¹¹⁵ So gibt ihm die Kunstgeschichte die Möglichkeit, Pferde in beispielsweise springenden Stellungen darzustellen, was nach der Natur mit größeren Schwierigkeiten verbunden ist.

3.3 "Hommage à Léonard de Vinci"

Neben den bereits aufgeführten Kinderzeichnungen scheinen die weiblichen Bildnisse Leonardos Redon fasziniert zu haben.

Über die "Mona Lisa" schreibt Redon: "Die Gioconda ist geheiligt. Ich meine, in dem Sinn, daß sie im Lauf der Zeit, während vier Jahrhunderten, die Huldigungen der bewundernden Meister empfangen hat. Das geschah nicht ihres Lächelns wegen; wenn es aber im wesentlichen das Ziel der Malerei ist, mit der ihr eigenen Strenge auf einer ebenen Fläche, mittels des Hell-Dunkels, das ausdrucksvollste Relief einer Naturgegebenheit, etwa des menschlichen Gesichts, mit seiner geistigen Ausstrahlung zu erschaffen, so hat Leonardo dieses Ziel, erhaben und machtvoll bis zum Wunderbaren, erreicht." ("La Joconde est consacrée. J'entends par là qu'elle a reçu, dans la durée du temps, au cours de quatre siècles, l'hommage de l'admiration des maîtres. Ce n'était pas pour son sourire; mais si la peinture, essentiellement, dans ce qu'elle a de plus strict, a pour but de produire sur une surface plane, à l'aide du clair et de l'obscur, le plus grand relief possible d'un des éléments de la nature, fût-ce un visage humain avec le rayonnement de l'esprit, ce but y est atteint par Léonard, hautement, fortement, jusqu'au prodige.")¹¹⁶

Redon spricht hier wiederum Leonardos Verfahren an, einem Objekt mittels der Zeichnung "eine geistige Ausstrahlung" zukommen zu lassen und verweist damit auf die Bedeutung von "suggestiver Kunst". Nicht

¹¹⁴Ebd., Nr.97, 98, 101, 103, 104, 105.

¹¹⁵Ebd., Nr.372 - 387.

¹¹⁶Selbstgespräche, a.a.O., S.95; A.S.-M., a.a.O., S.112f., geschrieben im September 1911.

das Lächeln der "Mona Lisa" fasziniert ihn, sondern die Ausstrahlung der Linien, die das Lächeln bewirken.

Mellerio, Freund und Biograph Redons, versucht die Faszination, die von Leonardos bekanntestem Gemälde ausgeht, zu beschreiben. Er verweist auf das "mysteriöse und göttliche Lächeln", einen "type feminin", der so viele Generationen beeinflusst habe, daß auch Solario und Luini Leonardo teilweise gefolgt sind, wie in der Darstellung des Profils, des feingeschnittenen Mundes, der hohen und klaren Stirn und des charmanten Blickes.¹¹⁷ Auch Redon steht in dieser Tradition: Er kopiert, zitiert und paraphrasiert Leonardos Madonnen-Bildnisse:

Nach der Braunschen Fotografie¹¹⁸ einer Bildnisstudie aus den Uffizien, die heute der Schule Leonardos zugeordnet wird (**Abb.30**), zeichnet Redon eine originalgetreue Kopie (**Abb.31**).

Er verkleinert den Ausschnitt und macht aus dem Brustbild ein Porträt. Er versucht auch den Zeichenduktus nachzuahmen, was sich besonders in den parallel liegenden Schraffen des Kopftuches zeigt, die Hell-Dunkel-Übergänge erscheinen jedoch schärfer und härter.

Ab 1895 fertigt Redon zunehmend viele Profilbildnisse junger Frauen an und versieht sie mit Blumen am Bildrand als Beigabe.

Als mögliche Vorlage für eines dieser Bildnisse, "Illusion" (**Abb.32**), fand ich eine Zeichnung Leonardos, die sich in der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand befindet (**Abb.33**). Vergleichbar sind die Kopfhaltung, der tiefliegende Haaransatz und die Formung der Augen. Trotz dieser auffälligen Ähnlichkeiten muß es sich hier nicht um eine direkte Übernahme handeln, denn der Typus des Profilbildnisses ist Redon zu diesem Zeitpunkt durch die Beschäftigung mit der Kunst der Florentiner Frührenaissance bekannt. Weiterhin ist nicht gesichert, daß Leonardos Zeichnung als Fotografie zugänglich war, denn in den Katalogen der Firma Braun ist diese Zeichnung nicht genau ausfindig zu machen.¹¹⁹ Außerdem ist die Frage der Datierung noch unklar, denn die meisten dieser Art von Profilbildnissen sind in den neunziger Jahren entstanden, und auch Sandström fügt diese Zeichnung in diese Periode

¹¹⁷Mellerio 1913, a.a.O., S.36; vgl. auch Mellerio 1923, a.a.O., S.92.

¹¹⁸Braun & Cie: Catalogue Général des Photographies, Paris, Dornach 1882, S.306, Nr.436.

¹¹⁹Eventuell handelt es sich um die im Katalog von 1882 unter "Profil de femme", Ambrosiana, Mailand, aufgeführte Zeichnung, Nr.90, S.308.

ein.¹²⁰ Es sind jedoch auch nach 1900 einige wenige dieser Profile entstanden. Im Jahre 1900 war Redon in Italien auf Reisen und besuchte u.a. auch Mailand. Es ist demnach möglich, daß er Leonardos Zeichnung dort studieren konnte, allerdings sprechen viele stilistische Merkmale gegen eine Datierung nach 1895: z.B. die zarte Binnenzeichnung und die wenigen Blumen am Bildrand, die ab 1900 gehäuft auftreten.

Außer seiner Kopie des Christuskindes aus der "Felsgrottenmadonna" hing in Odilon Redons Atelier (**Abb.34**), Avenue Wagram 129, eine Kopie der Maria (**Abb.35**). Wie Roseline Bacou meint, nutzt Redon hier als Vorlage das Vincis Gemälde "Anna Selbdritt" (**Abb.37**), das sich ebenfalls im Louvre befindet.¹²¹

Die Autorin hat jedoch übersehen, daß sich in der Albertina zu Wien eine Zeichnung nach Leonardos Maria befindet (**Abb.36**), die Braun in seinem Programm aufführt,¹²² und die demnach für Redon erreichbar gewesen ist. Ausschnittgröße von Vorlage und Kopie stimmen fast exakt überein und auch die Locken des Haares entsprechen der Vorlage. Redon versucht hier, wie in der Kopie des Christusknaben, mittels feinsten Schraffen dem Leonardoschen "Sfumato" gemäß zu zeichnen.

Diese Maria der "Anna Selbdritt" übernimmt Redon 1908 in einer Paraphrase, die er "Hommage à Léonard de Vinci" nennt (**Abb.38**).

Die fürsorgliche Zuwendung der Maria zu ihrem Kind (**Abb.37**), mittels ihrer nach rechts unten gebeugten Kopf- und Oberkörperhaltung, wird hier ersetzt durch die Zuwendung zu einer reichen, phantasievollen Pflanzenwelt, die sich im unteren Drittel des Bildes befindet. Umgeben ist das Gesicht von einer Art Regenbogen, welchen Redon zu dieser Zeit öfters verwendet.¹²³ Das schlanke Hochformat des Bildes läßt auf Einflüsse japanischer Holzschnitte schließen.¹²⁴ Die spezifische Baumsymbolik bei Redon mag hier ebenfalls von Wichtigkeit sein, denn der Baum nimmt in diesem Bild fast die Hälfte des Raumes ein. Der Baum scheint abgestorben zu sein und symbolisiert hier den Winter, während die Pflanzenwelt im unteren Teil des Bildes Lebendigkeit und

¹²⁰Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, Lund 1955, S.158, Abb.123.

¹²¹Bacou 1984, a.a.O., S.66 und S.70.

¹²²Braun, 1882, a.a.O., S.305, Nr.92.

¹²³Vgl. "Akt, Begonie und Köpfe", Abb.76.

¹²⁴Siegfried Wichmann: Anmerkungen zum europäischen Symbolismus um 1900 unter der Anregung der Geisterdarstellungen Hokusais, in: *Weltkulturen und moderne Kunst*, München 1972, S.291 - 296.

Todesüberwindung beinhaltet. Die Rezeption asiatischer Quellen kann hier leider nur kurz angedeutet werden.¹²⁵ Daneben hat Redon das "Sfumato" und das "Suggestive" Leonardos in diesem Werk eingefangen. In der Hinwendung zur Natur verbinden sich hier die Prinzipien Redons mit denen Leonardos.

Dieses Bekenntnis zu Leonardo ist demnach eine Essenz dessen, was Redon an der Kunst des Meisters bewundert und mit in seine eigene Bilderwelt genommen hat.

4. Die Meister des Trecento und Quattrocento

Die Beschäftigung mit den Meistern des Trecento und Quattrocento war von sehr großer Wirkung auf die Werkperiode ab etwa 1895, was bislang noch kaum untersucht worden ist.

Der folgende Exkurs soll zeigen, wie der gesamte Umkreis Redons sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts für frühe italienische Kunst zu interessieren beginnt, und daß auch Redon sich von dieser Welle mitreißen läßt.

Degas kopiert "tous les primitifs au Louvre"¹²⁶ Daneben erwähnt Reff auch Signorelli, Ghirlandajo und Mantegna.¹²⁷

Die Rosenkreuzer berufen sich auf die sogenannten "Primitiven".¹²⁸ Émile Bernard, der zeitweise enge Kontakte zur Rosenkreuzer-Bewegung hat und mit Redon bekannt ist, berichtet im Oktober 1891 in einem Brief an Schuffenecker von Péladans Plänen, eine "École d'Athènes modernes occulte" einzurichten und den Schülern "verkannte Werke Italiens" näherzubringen. Er nennt die Namen Giotto, Alunno, Verrochio, Angelico, Orcagna und da Vinci¹²⁹

¹²⁵Weitere Anregungen zu diesem Thema bieten: Gunnar F. Gerlach und Volker G. Probst: Religiöse Aspekte von Odilon Redons Drittem Weg. Zur Asienrezeption im 19. Jahrhundert, in: Das Münster, 1984, Nr.1, S.26 - 33.

¹²⁶Theodore Reff: New Light on Degas's Copies, in: Burlington Magazine, Juni 1964, S.250 -259.

¹²⁷Zur Mantegna-Rezeption bei Degas: Erika Tietze-Conrad: What Degas learned from Mantegna, in: Gazette des Beaux-Arts, 1944, S.413 -420.

¹²⁸Pincus-Witten, a.a.O., S.46.

¹²⁹Henri Dorra: Extraits de la correspondance d'Émile Bernard des débuts a la Rose-Croix (1876 - 1892), in: Gazette des Beaux-Arts, 1980, S.240, siehe auch Gott (II), a.a.O., S.64f. und S.72, Anm.43.

Der Schriftsteller Joris-Karl Huysmans, Förderer und Freund Redons, verkündet sein Interesse an den italienischen und flämischen "Primitiven".¹³⁰

Der schon erwähnte Élémir Bourges besitzt eine große Sammlung von Fotografien von Werken italienischer Künstler, die er fleißig mit Armand Point austauscht. In einem Brief an Point vom 1. Juni 1894 freut er sich auf ein gemeinsames Treffen und "une bonne orgie du quinzième siècle."¹³¹

Jules Destrée (1841-1892), ein belgischer Kritiker und Freund Redons, veröffentlichte in den Jahren 1891 bis 1892 eine Serie von Artikeln über Fra Angelico, Giotto, Pisanello, Gentile da Fabriano und im Jahre 1899 "Notes sur les Primitifs Italiens".¹³² Auch Gauguin und Sérusier "shared at some stage in the revival of the Primitives and the forging of a new iconic visual language."¹³³

Natürlich hängt diese Welle der Beschäftigung mit der Kunst der Frührenaissance auch mit dem Interesse an den Präraffaeliten zusammen. Sandström berichtet von der Pariser Weltausstellung 1889, wo die Kunst der Präraffaeliten mit großer Beachtung aufgenommen worden ist, und er schreibt, daß allgemeine Impulse, die von Burne-Jones und Rossetti ausgingen von Redon übernommen worden sind und sich in einem "anémique idéal féminin" widerspiegeln.¹³⁴ Im Jahre 1892 ist in Paris eine Ausstellung mit Werken von Burne-Jones zu sehen. Ein Brief an Maurice Fabre vom Januar 1893 belegt, daß Redon sogar mit den Gedichten Rossettis vertraut ist: "Mme Couve a eu la bonne pensée de m'envoyer Rossetti que je lis. Il est curieux, son sang italien en acclimatation dans la brume anglaise; ce produit est rare ..." ¹³⁵ 1895 reist Redon nach London und hat dort möglicherweise mehr in dieser Richtung aufgenommen¹³⁶.

¹³⁰Gott (II), a.a.O., S.63.

¹³¹Ebd., S.70, Anm.24.

¹³²Ebd., S.64.

¹³³Ebd., S.57.

¹³⁴Sandström, a.a.O., S.161/164.

¹³⁵Ebd., S.208, Anm.24, Lettres de Redon, a.a.O., S.19.

¹³⁶Klaus Berger: Odilon Redon. Phantasie und Farbe, Köln 1964, S.88. Berger verweist hier auf die Profilbildnisse.

In einem bislang unveröffentlichten Skizzenbuch¹³⁷ von 1880¹³⁸ führt Redon folgende Liste auf:¹³⁹

les florentins primitifs.

Giotto

gaddi

Bondone

les Lorenzetti

Orcagna 1302 - 1368/dit le vrai

*nom est andrea di Cione orcagnu-
-ola*

l'Angelico 1387 - 1455 - guido ou guido-

*-lino di Pietro, en religion Fra
giovani*

Squarcione

Ucello

Della Francesca

Masaccio

Boticelli

Gentile da Fabriano?

peselli di pesenillo?

Diese Auflistung gibt uns Hinweise auf einige Künstler des Trecento und Quattrocento mit denen sich Redon beschäftigt hat. Sie zeigt außerdem, daß Redon sich teilweise früher als seine Zeitgenossen für diese Künstler interessiert hat, nur die in seiner Kunst ermittelbare Rezeption geschieht wesentlich später.

Gott setzt hier wiederum die Kenntnis Braunscher Fotografien voraus, denn die Pariser Kunstschatze reichen nicht aus, um eine solche Liste erstellen zu können.¹⁴⁰

Kopien nach diesen italienischen Meistern sind kaum vorhanden. Es existieren lediglich, soweit ich in Erfahrung bringen konnte, zwei Kopien

¹³⁷Odilon Redon: Skizzenbuch, René Philipon gewidmet, Art Institute of Chicago, S.54 verso, in: Gott (II), a.a.O., S.70f., Anm.33, Berger, a.a.O., S.88.

¹³⁸Berger gibt diese Datierung an, Gott macht keine Angaben.

¹³⁹Hier die genaue Abschrift nach Ted Gott.

¹⁴⁰Gott (II), a.a.O., S.61.

nach Luca-Signorelli-Zeichnungen¹⁴¹ und die im folgenden Kapitel vorzustellende Kopie nach Michelangelos Masaccio-Kopie.

Bislang konnten von mir nur motivische "Anleihen", die Redons Verehrung dieser Kunstepoche erkennen lassen, entdeckt werden.

Zwei Beispiele zeigen uns Personen mit Kopfbedeckungen, die an die Mode der Frührenaissance erinnern. Es handelt sich dabei um eine Art Kappe, die den Kopf bis zum Haaransatz fest umhüllt (**Abb.39 u.40**). "Tête d'homme" von 1895 (**Abb.41**) stellt das Porträt eines Mannes in Drei-Viertel-Ansicht dar, der diese Kappe und ein griechisch anmutendes Gewand trägt. Dazu scheint sein Haaransatz rasiert zu sein, ähnlich wie es uns das Porträt der Prinzessin d'Este zeigt (**Abb.45**), das Redon durch seine Besuche des Louvre kennt, wie im folgenden noch darzustellen sein wird. Das Porträt wird in ein schlankes Hochformat gefaßt, wie es der japanische Holzschnitt vorgibt, was schon an anderen Beispielen verdeutlicht worden ist.

Das zweite Beispiel wird von Roseline Bacou als "Junge Frau, nach links gewandt" bezeichnet.¹⁴² (**Abb.42**) Klaus Berger sieht hier ebenfalls den "Kopf einer jungen Frau" und datiert es vor 1910.¹⁴³ Die Bilddekoration ist vergleichbar mit dem Pastell "Erinnerung an Ravenna" (**Abb.57**), das nach der zweiten Italienreise 1908 entstanden ist, somit ist der Datierung Bergers zuzustimmen. Bacous und Bergers Annahme, es handele sich hier um das Porträt einer Frau, kann nicht so dogmatisch festgelegt werden. Die Kopfbedeckung erinnert an die Herrenmode der Frührenaissance, die Physiognomie zeigt uns weibliche Gesichtszüge. Wie im fünften Kapitel dieser Arbeit zu dargelegt wird, teilte Redon die Vorliebe seiner Zeitgenossen für androgyne Gestalten. Daher würde ich hier den Titel "Person nach links gewandt" vorschlagen. Der nach unten strebende Drache am linken Bildrand verweist wieder auf die Übernahme asiatischer Motive.

Ein großes Kapitel in Redons Gesamtwerk bilden die Frauenprofile. Ted Gott entdeckte ein frühes Beispiel für die Piero-della-Francesca-Rezeption:¹⁴⁴ Im Jahre 1886 entsteht die Lithographie "Profil de Lumière" (**Abb.43**). Redon zitiert hier das Bildnis der Königin Saba aus dem

¹⁴¹Bacou 1984, a.a.O., Nr.123 und 124.

¹⁴²Roseline Bacou: Odilon Redon. Pastelle, Köln 1988, S.128.

¹⁴³Klaus Berger, a.a.O., S.212, Nr.407.

¹⁴⁴Gott (II), a.a.O., S.61.

Fresko della Francescas "Begegnung der Königin Saba mit Salomon" in Arezzo. (**Abb.44**). Vergleichbar sind die strenge Linie von Stirn und Nase, die niedergeschlagenen Augen, die Zeichnung der vollen Lippen und der Schleier. Das helle Band, das die Königin von Saba um den Haaransatz trägt, hat Redon allerdings weiter nach oben verschoben. Es scheint, als strahle das Gesicht Licht aus. Die gesenkten Augenlider und dieses aus dem Profil strahlende Licht geben dem Anlitz einen meditativen und kontemplativen Charakter. Die Unterschiede zwischen der Lithographie und dem Vorbild lassen erkennen, daß Redon in diesem Fall aus der Erinnerung zeichnet und dabei nicht das Original vor sich liegen hat. Möglicherweise sah Redon Fotografien dieses Freskos in der Bibliothek der École des Beaux-Arts, die fotografische Reproduktionen von Giraudon und Braun 1879 und 1880 erworben hat.¹⁴⁵

Sehr einflußreich auf Redons Spätwerk sollte die Beschäftigung mit Pisanellos im Louvre befindlichem Porträt der Ginevra d'Este werden (**Abb.45**).¹⁴⁶

Pisanellos Porträt ist in zweierlei Hinsicht wichtig: Zum einen löst es eine Welle von Profilbildnissen bei Redon aus (**Abb.46, 47, 48**), dabei orientiert er sich natürlich auch an anderen Profilbildnissen des 15. Jahrhunderts (**Abb.49 u.50**), zum anderen bietet es die Idee, Bildnisse mit Blumen zu vereinen (**Abb.46 u.47**). Letzteres findet besonders Eingang in die dekorative Phase. Auch der Schmetterling, der in Pisanellos Porträt oben links plaziert ist, ist in einigen Werken wiederzuentdecken.¹⁴⁷ Auffallend ist außerdem, daß Redon die klare Umrißzeichnung des Profils übernimmt. Berger schreibt dazu: "Die gefühlte Verwandtschaft mit den `zeichnerischen` Malern muß nicht verwundern. Redon hat jetzt gerade ähnliche Probleme."¹⁴⁸

Ein weiteres Element des Renaissance-Porträts ist die Rahmung. Die Porträtierten sitzen vor Fensteröffnungen, Türen, Nischen (**Abb.52**),¹⁴⁹ Geländern, neben Säulen und Vorhängen. Zweck dieser Einrahmung war es, "to relate the sitters more securely to the backgrounds and to the

¹⁴⁵Albert Boime: Seurat and Piero della Francesca, in: Art Bulletin XVII, 47, Juni 1965, S.271, Anm.65.

¹⁴⁶Der Louvre kaufte dieses Gemälde im Jahre 1893 an. Sandström, a.a.O., S.164. Sandström zeigte dieses Vorbild als erster Autor.

¹⁴⁷Vgl. die Dekoration der Bibliothek des Klosters Fontfroide von 1910, Abb. in Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985, a.a.O., S.34f.

¹⁴⁸Berger, a.a.O., S.88.

¹⁴⁹Stellvertretend zeige ich hier nur Filippo Lippis "Bildnis einer jungen Frau".

actual frames."¹⁵⁰ Auch dieses Mittel nutzt Redon: Er faßt die Profile in einen zweiten Rahmen.¹⁵¹ Wir finden Bildnisse, die eingerahmt werden von Säulen (**Abb.48**), von dekorativen Draperien (**Abb.42**) und von Fensteröffnungen (**Abb.47 u. 51**). Die Kreidezeichnung "Erscheinung vor dem Fenster" (**Abb.53**) zeigt, wie Redon die Vorgaben des Renaissance-Porträts in eigene Bildideen umsetzt. Eine weibliche Person mit Heiligenschein und Schleier befindet sich innerhalb eines Rahmens, der am unteren Bildrand mehr als doppelt so stark ist wie an der Seite. Hinter der Figur erkennt man die Dächer einer Stadt. Der Rahmen verstärkt die Konzentration auf die Person. Da er am unteren Rand sehr breit ist, und die rechte Ecke der Fensteröffnung aufgrund der Helligkeitsunterschiede eine Art Fluchtlinie andeutet, scheint der Rahmen eine Art Sogwirkung auf den Betrachter auszulösen, was die traumhafte "Erscheinung" in ihrer zarten Zeichnung noch hervorhebt.

Redon erkennt, daß dieser zweite Rahmen in seiner geraden Linie das Profil eines Bildnisses unterstreicht und die Konzentration des Betrachters auf das Profil lenkt. Dasselbe Funktion haben auch andere Attribute wie Blumen, Blumensträuße und ungegenständliche Dekorationen.

4.1 Exkurs: Reisen nach Pisa, Ravenna und Venedig

Über Redons zwei Italienreisen ist wenig zu erfahren. Fast alle Autoren sind sich uneins, zu welchem Zeitpunkt, er welche Orte in Italien aufsucht. In vielen tabellarischen Biographien werden diese Reisen garnicht erst erwähnt.

Allein Charles Fegdal gibt uns ein wenig genauer Auskunft:¹⁵²

Im Jahre 1900 besucht Redon zusammen mit Robert de Domecy Mailand, Florenz, Pisa und Venedig. Im April 1908 reist Redon zusammen mit Arthur Fontaine nach Ravenna und wiederum nach Venedig.

In einem Brief an Andries Bongor vom 3. Oktober 1907 finden wir eine der wenigen Äußerungen über seine Italienreise von 1900 und können

¹⁵⁰Lorne Campbell: Renaissance Portraits, New Haven, London, S.109.

¹⁵¹Gott nennt das "frame-in-frame, a.a.O., (II), S.66.

¹⁵²Charles Fegdal: Odilon Redon, Paris 1929, S.40.

somit die obige Auflistung vervollständigen: "Et à Pise le campo-santo."¹⁵³

Der "Campo-Santo" in Pisa ist Redon möglicherweise schon vor seiner Reise bekannt. Das achte Blatt der Lithographie-Serie zu Baudelaires "Fleurs du Mal" von 1890 zeigt unter dem Titel "Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs du ciel, où tu régna, et dans les profondeurs de l'enfer, où vaincu, tu rêves en silence" (**Abb.54**) eine geflügelte Gestalt, die ihren Kopf zur Seite wendet. Sandström führt dieses Bild auf Signorellis "Jüngstes Gericht" in Orvieto zurück (**Abb.56**).¹⁵⁴ Möglich wäre allerdings auch, daß Redon hier anhand von Fotografien die Darstellung des "Triumph des Todes" von Bonamico Buffalmacco oder die "Kreuzigung" von Francesco Traini (**Abb.55**) des Campo-Santo in Pisa kannte.

Neben dieser schwärmerischen Äußerung über den Campo-Santo in Pisa merkt Redon in dem gleichen Brief über Florenz an: "Et Masaccio!! dans une petite chapelle, dont je ne sais plus le nom. Quel miracle sur ces vieux murs! C'est ce que j'ai vu de plus beau." Er bezieht sich hier vermutlich auf die Masaccio-Fresken in der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine. Hier kopiert er bereits in jungen Jahren Michelangelos Kopie der "Vertreibung aus dem Paradies"¹⁵⁵ Dieser Brief enthält leider die einzigen Äußerungen über Redons Italienreisen.

Die Stadt Ravenna hat Redon wohl aus zwei Gründen besucht. Einmal befindet sich dort das Grabmahl Dantes. Schon in seiner Jugend hat Redon Dante gelesen und später auch Gestalten aus der "Göttlichen Komödie" dargestellt.¹⁵⁶ Als zweiter Grund kann das Interesse an den reichen Mosaiken, die Ravenna zu bieten hat, angeführt werden.

Nach der Reise entsteht ein Pastell, das "Beschwörung" oder auch "Erinnerung an die Ravenna-Mosaiken" genannt wird (**Abb.57**).¹⁵⁷ Es handelt sich hier um die Umsetzung einer Erinnerung an die frühchristlich-byzantinischen Mosaiken Ravennas. Ich stelle neben das Pastell eine Detailaufnahme der mit Mosaiken besetzten Apsis der Basilika Sant'Apollinare in Classe, die im Jahre 549 geweiht worden ist.

¹⁵³Lettres de Redon, a.a.O., S.80.

¹⁵⁴Sandström, a.a.O., S.100. Ich zeige hier anstelle des "Jüngsten Gerichts" das Fresko "Die Hölle" desgleichen Künstlers.

¹⁵⁵Vgl. Kapitel 5 dieser Arbeit.

¹⁵⁶Vgl.dazu: Sandström, a.a.O., S.40, S.93, S.174.

¹⁵⁷Berger, a.a.O., S.92.

Oberhalb der Apsis befindet sich ein Tondo mit einem Brustbild Christi (**Abb.58**). Redons Tondo faßt nur das Gesicht (Christi) ein. Es erscheint wie ein "Vera icon"-Motiv, das im übrigen von Redon häufig dargestellt wird.

Ähnlich der Ravennatischen Darstellung wird Redons Tondo über eine Art Tor gesetzt. In Sant`Apollinare ist es ein Bogen, der die Apsis einleitet.

Der untere Teil des Pastells mit seinen schmückenden Elementen steht kennzeichnend für die letzte Werkperiode Redons, in der er sich vor allem dekorativer Kunst widmet. Er malt unzählige Blumenstillleben, schmückt die Bibliothek des Klosters Fontfroide (1910/11) aus, entwirft Gobelins, Paravents und Sesselbezüge.

Nach einem Besuch in dem Stoffmuseum von Lyon schreibt Redon begeistert an seinen Freund Waltner am 12. April 1910: "En revenant j`ai vu à Lyon le musée des tissus, qui est admirable, mon cher ami. Le connaissez-vous? Si vous passez par là, n`oubliez-pas de le visiter. Il y a des lambeaux d`étoffes de Byzance et de la perse; toute la gamme de la coloration des soies, à travers la durée du temps, qui est dur plus grand intérêt."¹⁵⁸ Diese begeisterten Worte verweisen auf Redons Vorliebe für Byzantinische Kunst.¹⁵⁹

Als eine Art Pendant zeichnet Redon in den unteren Teil des Bildes einen Baum, der an einen japanischen Bonsai-Baum erinnert.¹⁶⁰

Will man nun den Inhalt dieses Pastells deuten, muß man die fernöstliche Mystik einbeziehen, mit der sich Redon nachweislich beschäftigt hat.¹⁶¹

Der Baum, als symboltragendes Wesen, wird von Gerlach und Probst in den diversen Buddha-Darstellungen als Lebensbaum gedeutet, der nicht nur in anthropomorphen Merkmalen dem menschlichen Körper entspricht,¹⁶² sondern auch inhaltlich analogisiert werden kann.¹⁶³ Das Wachsen der Blätter im Frühjahr bis zum Verlust des Blattwerks im Herbst gleicht dem Ablauf des menschlichen Lebens und das

¹⁵⁸Lettres de Redon, a.a.O., S.91.

¹⁵⁹Vgl. auch die Stoffentwürfe aus dem Jahr 1908. Bacou 1984, a.a.O., Nr.77-80.

¹⁶⁰Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985, a.a.O., S.198.

¹⁶¹Robert Coustet: L`Univers d`Odilon Redon. Coll. Les Carnets de Dessins. Paris 1984, S.8. Er führt u.a. an: Ramayana, Maha Bharata.

¹⁶²D.h. die Krone entspricht dem menschlichen Kopf, der Stamm dem Rumpf etc.

¹⁶³Gunnar F. Gerlach, Volker G. Probst: Religiöse Aspekte von Odilon Redons Drittem Weg, in: Das Münster, 1984, Nr.1, S.26-33.

Wiederergrünen, d.h. die periodische Wiedergeburt, wird als Symbol für die Todesüberwindung gesehen.

Das "Schweigen", das Redon in einigen Werken dargestellt hat,¹⁶⁴ gilt als "wesentliche Eigenschaft des wirklichen Heiligen, des Buddha Shakymuni"(der schweigende Heilige).¹⁶⁵ In der Philosophie des Neoplatonismus, mit der sich Redon beschäftigt hat,¹⁶⁶ werden die verschiedenen Religionstifter gleichgesetzt (Sykretismus) und können transponiert werden.

Das Schweigen, als Zeichen der Kontemplation, der inneren Versenkung, könnte hier als Meditation über den Baum als Symbol des Lebens gedeutet werden.

Unterstrichen wird dieses Motiv der Meditation durch die Farbigkeit: Gelbe und blaue Elemente werden einander gegenüber gestellt. Hier erreicht Redon eine Wirkung,¹⁶⁷ die er selbst beim Betrachten der Mosaiken von Ravenna, mit den dominierenden Farben Gold und Blau empfunden haben muß.

Dieses Pastell ist ein Beispiel für Redons eigenen Stil, womit die einzigartige Verbindung aus Elementen verschiedener Quellen gemeint ist. Er übernimmt das Frontalbildnis, das Rund des Tondo und die mosaikähnliche Struktur und Farbigkeit der byzantinischen Mosaiken, verbindet sie mit asiatischen Darstellungen (Baum) und führt beides zusammen unter das Dach fernöstlicher Philosophie und Religion.

Zweimal besucht Redon die Stadt Venedig. Sicherlich hat er dort die Mosaiken von San Marco gesehen, die zwischen 1200 und 1400 im byzantinischen Stil ausgeführt worden sind.

¹⁶⁴Z.B. "Yeux Clos" (1890), "Le Silence" (1911, Berger Nr.104).

¹⁶⁵Gerlach, Probst, a.a.O., S.32.

¹⁶⁶Vgl. Kapitel 5 dieser Arbeit.

¹⁶⁷Diese Wirkung ist natürlich materialbedingt zu sehen. Betrachtet man ein Original Redons, das in Pastellkreide ausgeführt worden ist, erscheinen die Farben unendlich strahlend und leuchtend. Das Nutzen klarer Farben, bzw. die verstärkte Anwendung von Primärfarben in der Pastelltechnik ist ebenfalls auf die Vorgaben der florentinischen Kunst des 14. Jahrhunderts zurückzuführen.

5. Michelangelo

Spuren, die auf eine Beschäftigung mit dem Werk Michelangelos hinweisen, lassen sich im gesamten Œuvre Redons wiederfinden. Doch im Gegensatz zur Leonardo-Rezeption läuft die Michelangelo-Rezeption "versteckter" ab, da wir fast keine Kopien kennen und uns auch nur sehr wenige Äußerungen Redons über Michelangelo zur Verfügung stehen. In der Redon-Forschung ist das Verhältnis zu diesem alten Meister noch kaum untersucht worden.

5.1 "Yeux Clos" – Der Zustand der Seele

Wie eine Erscheinung taucht ein Gesicht aus einer wasserähnlichen Oberfläche auf (**Abb.59**). Der Hintergrund ist nicht näher definiert und scheinbar unendlich. Der Kopf neigt sich zur linken Schulter, die hochgezogen wird, während die Rechte sich unterhalb des "Wasserspiegels" befindet und nicht zu sehen ist. Die Augen sind geschlossen.¹⁶⁸ Eine sich rechts außerhalb des Bildes befindliche

¹⁶⁸Dieses Werk existiert in verschiedenen Versionen und ist mit unterschiedlichen Materialien ausgeführt worden.

Hier eine Liste aller mir zugänglichen Versionen, die nicht vollständig sein kann, da ein Werkverzeichnis fehlt und sich viele Werke Redons in Privatbesitz befinden und daher unerreichbar sind. In meiner Beschreibung beziehe ich mich auf Version A (Abb.59).

A) Öl, 1890, 44 x 36 cm, datiert und signiert unten links: Odilon Redon 1890, Paris Louvre; Abb. in: Ausstell.-Kat. Winterthur 1983, S.175.

B) Rötelseichnung, 1890, 495 x 372 mm, signiert unten rechts: Odilon Redon, Paris Louvre, Schenkung Ari Redon, Abb. in: Bacou 1984, Nr.454; nach Bacou Vorzeichnung zu A).

C) Lithographie, 1890, 312 x 242 mm, Mellerio Nr.107, Berger Nr.54; wahrscheinlich vor Version A) entstanden.

D) Pastell, 1890, ohne Größenangaben, Gal. Kurt Meissner Zürich, Abb. in: Bacou 1956, Bd.2, Nr.179.

E) Pastell, nach 1890, 458 x 365 mm, Épinal, Musée Département des Vosges, Abb. in: Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985, S.190, Nr.179.

F) Öl auf Papier, nach 1890, 51 x 41 cm, Almen, Sammlung Bongier (?), Abb. in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Dezember 1910, S.69; Hier ist der Körper ein wenig weiter in den Raum gedreht worden, das Gesicht wurde mit einem Heiligenschein versehen und es fehlen die in den Nacken fallenden Haare der Version A).

G) Bleistift, ohne Datierung, wahrscheinlich zwischen 1890 und 1895 entstanden, 325 x 235 mm, Gal. Kurt Meissner Zürich, Abb. in: Ausstell.-Kat. Winterthur 1983, S.174; Zarte Bleistiftzeichnung, Ansicht des Gesichtes seitenverkehrt zu Version A).

Lichtquelle erhellt die rechte Hälfte des Gesichtes, einen Teil der Nase und die "Wasseroberfläche", was den Eindruck einer Erscheinung unterstreicht.

Traditionell gesehen markiert dieses Gemälde das Ende der "Noirs" und den Übergang zur Farbigkeit. Die Farbgebung ist noch sehr zurückhaltend und zart angewandt.¹⁶⁹

Die Ähnlichkeiten zu Michelangelos Skulptur "Der Sterbende Sklave" (**Abb.60**), die sich im Louvre befindet, sind evident. Die geneigte Haltung des Kopfes, die geschlossenen Augen und die kräftigen Schultern lassen diesen Vergleich zu.

Doch vermuten viele Autoren Anleihen anderer Vorbilder. Immer wieder werden "Einflüsse" Leonardos vermutet, welche natürlich präsent sind, vor allem in der Anwendung des Leonardoschen "Sfumatos". Sandström führt eine Zeichnung Leonardos, eine Studie für den Christus im Abendmahl an (**Abb.61**), die durch viele Reproduktionen sehr bekannt war und die durch die Firma Braun bezogen werden konnte¹⁷⁰, als Vorlage für "Yeux Clos" an.¹⁷¹ Auch hier entsprechen die geneigte Haltung des Kopfes und die dabei geschlossenen Augen dem Werk Redons.

Im Jahre 1956 wird das erste Mal auf eine mögliche Michelangelo-Rezeption bei "Yeux Clos" hingewiesen.¹⁷²

H) Öl, um 1895 (Berger), 65,5 x 51 cm, Northampton Smith College Museum, Massachusetts, Berger Nr.56; Gesicht durch eine wolkenartige Aureole gesehen, Blumen am rechten Bildrand.

I) Öl und Pastell auf Leinwand, um 1895, 53 x 48 cm, Privatbesitz Schweiz, Abb. in: Ausstell.-Kat. Winterthur 1983, S.190; Katalog-Datierung: 1890, meiner Meinung nach später, da Blumen als Porträtbeigabe erst ab Mitte der Neunziger Jahre auftreten. Starke Ähnlichkeit zu Version A), hier jedoch in einer Art Bluse dargestellt.

J) Lithographie, nach 1890, 312 x 242 mm, ehem. Sammlung Hahnloser, Abb. in: Ausstell.-Kat. Winterthur 1983, S.175.

K) Repliken, ehem. Sammlung Bongers u. Staub-Terlinden, Holland, nach Bacou 1965, Bd.2, S.49, Nr.44.

L) ca. 1900, ohne Materialangabe, Sotheby Parke-Bernet, Abb. in: B. Adams, Arts Magazine (New York), Januar 1980, vol.54, Nr.5, S.133, Nr.8.

¹⁶⁹Im Jahre 1904 kaufte das Musée Luxembourg das Gemälde (Version A). Anlässlich dieses Ankaufs beschreibt Redon das Bild als "un peu grise". Lettres de Redon, a.a.O., S.55.

¹⁷⁰Braun 1882, S.307, Nr.4.

¹⁷¹Sandström, a.a.O., S.164, S.208, Anm.26. Am Ende dieses Kapitels wird noch einmal auf diese Zeichnung eingegangen.

¹⁷²Es handelt sich hier um den Katalog der Ausstellung "Odilon Redon", die 1956/57 in der Pariser Orangerie stattfand und an dem auch Roseline Bacou mitarbeitete (S.68). In ihrer Monographie (Genf 1956) verweist Bacou jedoch ebenfalls auf Leonardo (S.123ff.).

Seit der Mitte der siebziger Jahre bringen die Autoren zunehmend deutlicher eine mögliche Michelangelo-Paraphrasierung ins Gespräch.¹⁷³

Roseline Bacou äußert sich meines Wissens nach erst 1987 klar über Ähnlichkeiten in der Darstellung zwischen "Yeux Clos" und Michelangelos "Sterbendem Sklaven": "Die Quelle für das Motiv der 'geschlossenen Augen' [...] läßt sich bis ins Jahr 1888 zurückverfolgen, als Redon Michelangelos Skulpturen im Louvre sah."¹⁷⁴ Bacou bezieht sich hier auf die am 14. Mai 1888 niedergeschriebenen Worte Redons.¹⁷⁵ Es kann jedoch keine genaue Datierung festgelegt werden, da Redon die Sklaven Michelangelos schon früher studiert haben kann und längere Betrachtungen in dieser Niederschrift vom 14. Mai 1888 münden konnten. Es ist auch sehr unwahrscheinlich, daß sich Redon Michelangelos Skulpturen erst zu oben genanntem Zeitpunkt angesehen hat, da er immerhin schon seit über zwanzig Jahren regelmäßig den Louvre besucht.

Redons Freundschaft zu Henri Fantin-Latour,¹⁷⁶ den Redon im Kreise vom Madame de Rayssac 1874 kennengelernt und der ihm die Lithographie als Mittel zur Vervielfältigung von Kunstwerken nähergebracht hatte, malte 1879 den Gipsabguß des Sklaven-Kopfes als Attribut, doch an Helligkeit hervorgehoben, in den Vordergrund des Bildes "Portraits ou la leçon de dessin dans l'atelier", das zwei Frauen bei der Zeichenstunde im Atelier zeigt (**Abb.62**).

Da beide Künstler einen regen Austausch haben, könnte dieses die obige These bestätigen, nach welcher Michelangelos "Sklave" Redon schon vor 1888 bekannt war.¹⁷⁷

Man bezeichnet "Yeux Clos" auch immer wieder als ein Porträt Madame Redons.¹⁷⁸ Sicherlich sind starke Ähnlichkeiten zwischen diesem Bildnis

¹⁷³Vgl. z.B. Ausstell.-Kat. Symbolismus in Europa, Baden-Baden 1976, S.185, Brooks Adams: The Poetics of Odilon Redon's Eyes Closed, in: Arts Magazine (New York), Jan. 1980, vol.54, Nr.5; Ausstell. Kat. Winterthur 1983, a.a.O., S.178.

¹⁷⁴Roseline Bacou: Odilon Redon. Pastelle, Köln 1988, S.64, New York 1987.

¹⁷⁵Selbstgespräche, a.a.O., S.78; A.S.-M., a.a.O., S.92. Die Worte werden im folgenden noch zitiert.

¹⁷⁶Redon über Fantin-Latour, s. Selbstgespräche, S.123f., A.S.-M., S.148f., geschrieben im November 1882.

¹⁷⁷Auch Paul Cézanne kopiert Michelangelos "Sterbenden Sklaven". Da er hier die ganze Figur überträgt, kam es ihm wohl mehr auf die antikisierte Gesamtkomposition an, als auf den den symbolistischen Grundmotiven nahekommenden Gesichtsausdruck des Sklaven. Götz Adriani: Paul Cézanne. Zeichnungen, Köln 1978, Nr.159; Gertrude Berthold: Cézanne und die alten Meister, Stuttgart 1958, Abb.61, 62, 122 u. Kat.Nr.160.

und den vielen Porträts Camilles, die Redon während ihrer Ehe malte und zeichnete, festzustellen; so z.B. in der Gestaltung der schmalen Lippen, der schlanken Ausformung der Nase, wie in Augen- und Augenbrauenform und der ovalen Form des Gesichtes. Lediglich die Frisuren stimmen nicht überein. Camille Redon trägt auf den um 1890 entstandenen Porträts einen Haarschnitt mit kurzem, gekräuseltem Pony,¹⁷⁹ was auf dem Gemälde "Yeux Clos" nicht der Fall ist. Hier ist das Gesicht umrahmt von langen, glatten Haaren, in der Art, wie es häufig bei Christus-Darstellungen zu sehen ist.

Eine spätere Version zeigt das Gesicht mit geschlossenen Augen in einer (Damen-) Bluse und kennzeichnet es so als Porträt einer Frau (**Abb.63**).¹⁸⁰ In einem Brief vom 5. Januar 1891 bedankt sich Edmond Picard für die Zusendung der lithographischen Version von "Yeux Clos":¹⁸¹ "Mes souhaits de nouvel an d`abord, puis mes remerciements pour l`admirable lithographie dans laquelle je reconnais les traits de Madame Redon [...]".¹⁸²

Wie sind nun diese verschiedenen Interpretationen zu verknüpfen?

Deutlich offenbart sich eine gewisse Androgynität, die in "Yeux Clos" involviert ist, d.h. die Ambivalenz zwischen der Rezeption des "Sterbenden Sklaven" männlichen Geschlechts und den femininen Zügen Camille Redons.

Diese Ambivalenz sieht auch Brooks Adams. Er faßt allerdings viel zu kurz, wenn er schreibt: "Far from pandering to Symbolist preferences for androgynous beauty, love from afar, and avoidance of even eye contact as being too direct a sexual intercourse, Redon viewed his wife and Michelangelos sculpture with such sympathy that he felt no compunction to dwell upon their sex."¹⁸³ Doch so unbewußt hat Redon diesem Gesicht sicher nicht einen androgynen Charakter gegeben.

¹⁷⁸Roseline Bacou: Odilon Redon. 2 Bde., Genf 1956, S.122; Bacou 1984, a.a.O., S.183; Ausstell.-Kat. Winterthur 1983, a.a.O., S.174f.

¹⁷⁹Beispiele: "Porträt de Mme Redon", Zeichnung, 1885, Paris, Louvre, Schenkung Redon, Abb. in: Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985, a.a.O., S.83; "Porträt de Mme Redon à l`écharpe jaune", gegen 1890, Pastell, 66 x 50 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Abb. in: Jean Selz, Odilon Redon. Coll. Les Maîtres de la Peinture moderne. Lugano 1971, S.50.

¹⁸⁰In meiner Auflistung Version I).

¹⁸¹In meiner Auflistung Version C).

¹⁸²Lettres à Redon, a.a.O., S.164.

¹⁸³Brooks Adams: The Poetics of Odilon Redon`s Eyes Closed, in: Arts Magazine (New York), vol.54, Nr.5, Jan. 1980, S.130-134, S.132.

Die Hinwendung zum androgynen Typus ist ein Zeichen der Zeit und da diese für verschiedene symbolistische Künstler wichtig war und auch propagiert wurde, kann man über diesen Punkt, der meiner Meinung nach entscheidend ist für die Entstehung des Bildes "Yeux Clos", nicht einfach hinweggehen, wie Adams dies tut.

Joséphin Péladan propagiert den androgynen Typus als ideale Synthese und als plastisches Ideal.¹⁸⁴ Sehr beliebt ist in diesem Sinne Leonardo da Vincis Gemälde "Johannes der Täufer", das sich im Louvre befindet, in seiner "perfekten Androgynität".¹⁸⁵ Die florentinische Malerei des Quattrocento verfolgt bereits dieses Schönheitsideal in den Engeldarstellungen. Hier sind neben Leonardo vor allem die Künstler Botticelli, Piero della Francesca und Verrocchio zu nennen.¹⁸⁶

Wie in den vorhergehenden Kapiteln dargestellt, hat Redons Beschäftigung mit asiatischen Quellen einen erheblichen Einfluß auf sein Werk. Hier gilt zu bedenken, daß die Androgynität ein Merkmal ist, das "die Person des Buddha auszeichnet".¹⁸⁷ In der androgynen Gestalt sind die Gegensätze der Geschlechter aufgehoben, was im "chinesischen Universalismus dem Verschmelzen von Yin (weibliches Prinzip/Aspekt) und Yang (männliches Prinzip/Aspekt) zum neutralen Tao, im Hinduismus die Vereinigung Gottes mit seiner weiblichen Shakti und im tibetanischen Buddhismus (Lamaismus) dem Yab-Yum" entspricht. "Der Vorgang, von der trennenden Dualität zur Einheit zu gelangen, hat das Ziel einen Zustand der Konflikt- und Gefahrlosigkeit zu schaffen."¹⁸⁸ Redons eigenes Streben nach Harmonie und innerer Freiheit, was immer wieder in seinen Schriften zu finden ist, tritt hier zutage.¹⁸⁹

Gustave Moreau, dessen Kunst Redon bewundert, da dieser "die Antike verjüngt habe", aber als "künstlich" abtut, als Darstellung eines "falschen Lebens, das niemand bekümmert", ist in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit.¹⁹⁰ Seit frühester Jugend beschäftigt sich Redon immer

¹⁸⁴Pincus-Witten, a.a.O., S.44; Vgl. auch Péladans Novelle "L'Androgyne" (1890), Adams, a.a.O., S.132, Anm.21.

¹⁸⁵Pincus-Witten, a.a.O., S.68.

¹⁸⁶Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg i. B. 1968, Bd.1, S.118f.

¹⁸⁷Gerlach/Probst, a.a.O., S.33; Die Autoren beziehen sich auf das Gemälde "Le Silence" (1911, Museum of Modern Art, New York). Gleiches gilt aber auch für "Yeux Clos".

¹⁸⁸Ebd., S.33.

¹⁸⁹Ebd., S.33.

¹⁹⁰Selbstgespräche, a.a.O., S.53ff., A.S.-M., a.a.O., S.62ff., geschrieben am 14. Mai 1878.

wieder mit Moreau.¹⁹¹ Er rezipiert dessen Aquarell "L'Apparition", das 1876 im Salon und 1878 auf der Weltausstellung in Paris gezeigt worden ist, in der Lithographie "Vision" (1879)¹⁹² und in der Kohlezeichnung "L'Apparition" (1876-1879).¹⁹³ Weiterhin beschäftigt sich Redon mit Moreaus 1864 im Salon ausgestelltem Gemälde "Œdipe et le Sphinx" (1864) und paraphrasiert es in der Kohlezeichnung "Le Chevalier mystique" (1869/90).¹⁹⁴ In seinen Aufzeichnungen¹⁹⁵ äußert sich Redon begeistert über Moreaus "Phaéton"¹⁹⁶ und verarbeitet ihn in "Une femme revêtue de soleil"¹⁹⁷, was Ragnar von Holten entdeckt hat.¹⁹⁸

Gustave Moreaus Gemälde "Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée" (um 1866),¹⁹⁹ das 1866 im Salon zu sehen war, erfreute sich unter den Symbolisten großer Beliebtheit (**Abb.64**). Jean Delville (1893), Alexandre Séon (1898)²⁰⁰ und auch Redon (**Abb.65**) übernehmen den auf der Leier ruhenden Kopf des Moreauschen Orpheus. Wenngleich auch Redons Version spät entsteht, kündigt sie doch von einer Beschäftigung mit Moreaus Gemälde. Frühere Darstellungen des "abgetrennten Kopfes" belegen dieses.²⁰¹

Moreaus "Orphée" bezieht sich auf den Kopf des "Sterbenden Sklaven" von Michelangelo, wie Odile Sébastiani-Picard nachgewiesen hat.²⁰²

Moreau sieht als wirklichen Helden den Dichter an, der auch sein bevorzugtes Motiv wird (Orpheus, Hesiod, Apoll). Sein "Orpheus" wird als Symbol des entfremdeten Künstlers gesehen. Dorothy M. Kosinsky

¹⁹¹Selbstgespräche, S.15, A.S.-M., S.17.

¹⁹²Blatt VIII der Lithographie-Serie "Dans le rêve", Mellerio Nr.34.

¹⁹³Sandström, a.a.O., S.48-51.

¹⁹⁴Diese Zeichnung wurde 1890 mit Pastellkreiden gehöht. Sandström, S.221, Ausstell. Kat. Bordeaux 1985, a.a.O., S.191.

¹⁹⁵Selbstgespräche, a.a.O., S.53f., A.S.-M., S.62ff.

¹⁹⁶Gustave Moreau:Phaéton, Aquarell, 90 x70 cm, Louvre.

¹⁹⁷Blatt VI der Lithographie-Serie "Apocalypse de Saint-Jean", 1899, 286 x 230 mm, Mellerio-Nr.179.

¹⁹⁸Ragnar von Holten: Gustave Moreau. Symboliste. Stockholm 1965, S.161-168. Dieser Autor widmet dem Thema Moreau-Redon ein kleines Kapitel. Vgl. auch Berger: "Antipode Moreau", a.a.O., S.25.

¹⁹⁹Bzw. die frühere Version "Orphée" von 1865.

²⁰⁰Ausstell.-Kat. Gustave Moreau. Symbolist. Zürich 1986, S.64.

²⁰¹Z.B. "La tête flottant sur les eaux", Zeichnung, 1881, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; vgl. dazu auch: Jean-Pierre Reverseau: Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIX^e siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, 1972, Bd.80, S.178.

²⁰²Odile Sébastiani-Picard: L'influence de Michel-Ange sur Gustave Moreau, in: La Revue du Louvre et des Musées de France, 1977, S.140-152.

zitiert Paul le Prieur, der 1889 schrieb: "Wo findet die Geschichte von Orpheus statt? In Thrakien, Italien oder überall zugleich? Ist es nicht ein Bild des Dichters aller Länder und Zeiten, des gequälten, unverstandenen Dichters, der nach seinem Tod verehrt wird?"²⁰³

Michelangelo wird ebenfalls als Künstler-Dichter betrachtet und auch Redon schließt sich dieser populären Konstellation an, wenn er schreibt: "Hätte ich anlässlich der Hundertjahrfeiern über Michelangelo zu sprechen gehabt, würde ich von seiner Seele gesprochen haben. Ich hätte gesagt, daß es bei einem großen Menschen vor allem darauf ankommt, die Eigenart, die Stärke der ihn beflügelnden Seele zu erkennen. Ist die Seele groß geartet, wird das Werk es auch sein. In Michelangelos Leben gibt es lange Perioden, in denen keine Werke entstanden. Dann schrieb er Sonette. Sein Leben ist schön." ("Si j`avais eu à parler de Michel-Ange à l`occasion du centenaire, j`eusse parlé de son âme. J`aurais dit que ce qu`il importe de voir dans un grand homme est, avant tout, la nature, la force de l`âme qui l`anime. Quand l`âme est puissante, l`œuvre l`est aussi. Michel-Ange passa le longues périodes de temps sans produire. C`est alors qu`il écrivit des sonnets. Sa vie est belle.")²⁰⁴

Die Poesie wird demnach als Alternative zur bildenden Kunst aufgefaßt, d.h. als gleichwertiger, künstlerischer Ausdruck in einem anderen Medium. Dichter sein, und damit im Besitz einer "großgearteten Seele" zu sein, wird hier als Ideal angesehen. Die "Seele" – das war das Schlagwort der Künstler, die man dem Symbolismus zuordnet.

Später, am 14. Mai 1888 schreibt Redon: "Welch gesteigerter, geistiger Vorgang unter den geschlossenen Lidern seines [Michelangelos] Sklaven! Er schläft und der quälende Traum, der hinter dieser marmornen Stirn dahingleitet, versetzt uns in eine erregende, denkende Welt. Der Schlaf des Sklaven, der unsere Würde weckt." (" Sous les yeux de son esclave, que d`action cérébrale élevée! Il dort, et le songe soucieux qui passe sous ce front de marbre, met le nôtre dans un monde émouvant et pensant. Sommeil d`esclave éveillant notre dignité").²⁰⁵

²⁰³Dorothy M. Kosinsky: Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau, in: Ausstell.-Kat. Zürich 1986, a.a.O., S.62.

²⁰⁴Selbstgespräche, a.a.O., S.47; A.S.-M., a.a.O., S.55. Redon hat diese Worte bereits im Jahre 1876 geschrieben. Das ist ein weiterer Beleg für die Kenntnis der Werke Michelangelos vor 1888, und was läge näher, als sich diese Werke im Original in Paris anzusehen?

²⁰⁵Selbstgespräche, a.a.O., S.78; A.S.-M., a.a.O., S.92.

Traum und Schlaf, zwei Hauptthemen symbolistischer Kunst,²⁰⁶ glaubten die Künstler in dem "Sterbenden Sklaven" entdeckt zu haben. Die äußere Form gilt als Ausdruck innerer Bewegung, das bedeutet, es handelt sich bei Michelangelos Skulptur um die "Darstellung eines Seelenzustands" und demnach in Bezug auf "Yeux Clos" um "metaphysische Malerei", wie Rudolf Koella die Wirkung des Bildes treffend umschreibt.²⁰⁷

In diesem Zusammenhang sind auch die philosophischen Strömungen dieser Zeit, die auf Redon eingewirkt haben, von Wichtigkeit.

Der Botaniker Armand Clavaud machte Redon schon früh mit Baudelaire, fernöstlicher Religion und dem Neoplatonismus bekannt.²⁰⁸

Man beruft sich auf Baudelaire's Ansicht der sichtbaren Welt als eine Schatzkammer von Bildern, in welcher der Imagination – als wichtiger symbolistischer Leitgedanke – ein Platz und gewisser Wert zugewiesen wird. Dieser idealistische Glaube in die Funktion und Wichtigkeit der Imagination beinhaltet eine Übereinstimmung zwischen äußerer Form und subjektivem Empfinden,²⁰⁹ was sich gerade in Redons Aussage über das, was "hinter dieser mamornen Stirn dahingleitet" widerspiegelt. "Wenn Michelangelo versicherte, es sei töricht, die Schuhe eines Menschen seinen Füßen vorzuziehen, besagt dies, daß er der menschlichen Natur ins Innere blickt, in den lebendigen, tätigen Kern, der auch jene Körperformen hervorbrachte, die Michelangelo unaufhörlich abwandelte, um seinen Stil, seinen großen Stil auszubilden, dessen Überlegenheit in der Macht des ihm eigenen Denkens auf unser Denken liegt." ("Lorsque Michel-Ange affirma qu'il était naïf de préférer les chaussures d'un homme à son pied, c'est qu'il voyait la nature humaine à son cœur même, au centre vital et agissant qui soulevait ces lobes dont il jouait jusqu'à l'excès, pour créer son style, son grand style, dont l'ascendance est une empreinte de sa propre pensée sur la nôtre.").²¹⁰

Dorothy M. Kosinsky beschreibt die "magische Spannung" zwischen der Thrakerin und Orpheus in Moreaus Gemälde (**Abb.64**), und meint, daß diese Spannung auch in Redons "Orphée" (**Abb.65**) mitschwinge, nur

²⁰⁶Vgl. Redons Lithographie-Serie "Dans le rêve" von 1879.

²⁰⁷Rudolf Koella: Redon der Maler, in: Ausstell.-Kat. Winterthur 1983, a.a.O., S.174.

²⁰⁸Robert Coustet, a.a.O., S.8. Er führt auf: Ramayana, Maha Bharata, Platon, Plotins Enneaden, Dante, Montaigne, Pascal und Spinoza.

²⁰⁹Carolyn Keay: Odilon Redon. London 1977, S.7.

²¹⁰Selbstgespräche, a.a.O., S.78; A.S.-M., a.a.O., S.92.

daß jetzt der Betrachter an die Stelle der Thrakerin versetzt wäre.²¹¹ Meiner Meinung nach trifft Kosinskys Deutung weit eher auf "Yeux Clos" zu, denn dort tritt der Betrachter wahrhaftig an die Stelle der Thrakerin, da er das Gesicht frontal anschaut (**Abb.59**).

Oben wurde bereits erwähnt, daß die Haartracht des Kopfes an Christus-Darstellungen erinnert. Ich führte hier eine Vorzeichnung zu Leonardos Abendmahl an (**Abb.61**). Ohnehin läßt "Yeux Clos" an Darstellungen des Gekreuzigten denken, die nicht den leidenden Christus, sondern den sich in sein Schicksal ergebenden Christus zeigen. Auch Michelangelos Sklave bietet sich ebenfalls nicht als offensichtlich Leidender dar, statt dessen scheint er aufgrund seiner Mimik, die einen schlaf- oder traumähnlichen Zustand suggeriert, den auch Redon wahrnimmt, dem Schicksal ergeben zu sein. Herbert von Einem bestätigt diesen Eindruck, indem er schreibt: "Als Symbol tiefsten inneren Leidens, gegen das kein Widerstand hilft, das aber der Seele gleichsam Flügel wachsen läßt, muß die Figur umschrieben werden."²¹²

Fünf Jahre nach der Entstehung von "Yeux Clos" (Version A) und während der laufenden Anfertigung neuer Versionen,²¹³ zeichnet Redon das Pastell "Das Herz Jesu".²¹⁴ Hier finden wir die geschlossenen Augen und den dabei zur Seite gelegten Kopf vor, verbunden mit einer religiösen Thematik.

Demnach sind wir in eben jener Situation, die Kosinsky beschreibt, wie die Thrakerin, die den (hier bereits toten) Orpheus betrachtet, und gleichsam in der Situation von Gläubigen, die auf das Gesicht des Gekreuzigten blicken. Daher könnte das Gemälde "Yeux Clos" auch als Andachtsbild, oder Meditationsobjekt bezeichnet werden. Die wahrscheinliche Kenntnis der oben erwähnten Leonardo-Zeichnung, deren Anleihe mehr generell als speziell zu sehen wäre, würde diese Annahme bestätigen.

So ist Redons bekanntestes Werk in einem ungleich komplexeren Zusammenhang zu sehen, als es bislang von der Literatur dargestellt worden ist; nämlich als Zusammenspiel verschiedener Faktoren, die Tradition (Christusdarstellungen, Michelangelo-Rezeption), Anschauung (Camille

²¹¹Kosinsky, a.a.O., S.64.

²¹²Herbert von Einem: Michelangelo. Bildhauer, Maler, Baumeister, Berlin 1973, S.77.

²¹³Vgl. Anm.168.

²¹⁴Redon: Herz Jesu, 1895, Pastell, 60 x 45 cm, Paris, Louvre, Abb. in: Berger Nr.352, Abb.16.

Redon als Modell) und Imagination gleichermaßen beinhalten, und vor allem nicht ohne den Austausch mit zeitgenössischen Künstlern und Geistesströmungen zu entdecken ist.

5.2 Weitere Beispiele für die Michelangelo-Rezeption

Nachdem dargelegt worden ist, welche Merkmale des Kopfes des "Sterbenden Sklaven" in das Gemälde "Yeux Clos" übernommen worden sind, soll nun untersucht werden, wo sich Anklänge an die Körperhaltungen dieser Skulptur wiederfinden lassen.

Der linke Arm des "Sterbenden Sklaven" (**Abb.60**) wird erhoben, so daß der Oberarm annähernd eine Senkrechte bildet, der Unterarm aber gebeugt und die Hand hinter den Kopf gelegt wird, als wolle sie ihn stützen.²¹⁵ Der ganze Körper biegt sich in einer umgekehrten "S"-Form, die, beginnend am zur rechten Seite gebeugten Kopf, im Kontrapost ausläuft, wobei das Standbein ein Gegengewicht zum linken erhobenen Arm darstellt und das Spielbein mit dem rechten, an den Körper gezogenen Arm korrespondiert.

Dieses Motiv des erhobenen Armes ist in Redons Gesamtwerk öfters anzutreffen. Als Beispiele sind hier "Angelika am Felsen" (**Abb.66**) aus dem Jahre 1904 und die beiden Venus-Darstellungen von 1910 und 1912 (**Abb.67 u.68**) zu nennen. Wie der Gesichtsausdruck beinhaltet die Körperhaltung des Sklaven ein sich Darbieten und sich in sein Schicksal Ergeben. Dieses Darbieten des Körpers ist ebenfalls allen hier aufgeführten Werken Redons gemeinsam. Bei den Venusdarstellungen geht Redon zwar motivisch nach Botticelli, indem er die Venus aus der Muschel entstehen läßt, er steigert jedoch im Vergleich zu Botticelli den Ausdruck mit Hilfe der erhobenen Arme. Hier bietet sich die Venus in ihrer Schönheit dar. Die Venusdarstellung von 1910 (**Abb.67**) weist sogar den klassischen Kontrapost auf. Da mir keine Kopien Redons nach antiken Skulpturen bekannt sind, die den Kontrapost aufweisen,²¹⁶ vermute ich, daß hier die rückwärtige Ansicht des "Sklaven" dieses Pastell beeinflußt hat.

²¹⁵Vgl. die Beschreibung dieser Skulptur von Herbert von Einem, a.a.O., S.76.

²¹⁶Vgl. Bacou 1984, a.a.O., Nr.79-112.

Odilon Redon kennt Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle in Rom durch Fotografien.²¹⁷ Die Fülle der Paraphrasen der "Vertreibung aus dem Paradies" deuten auf eine intensive Beschäftigung mit diesem Thema.

In der Veröffentlichung der Schenkung Ari Redons ist ein Kopie nach Michelangelos Kopie (**Abb.69**) der "Vertreibung" Masaccios aus der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine in Florenz,²¹⁸ die 1866 in den Galerien des Louvre ausgestellt war, abgebildet.²¹⁹ Vergleicht man Redons Zeichnung mit dem Original Masaccios, erkennt man deutlich, wieviel Gewicht der "Vermittler" Michelangelos trägt: Die stark herausgearbeitete Muskulatur der Körper unterscheidet Redons Zeichnung von Masaccios Fresko.

Weiterhin paraphrasiert Redon Michelangelos "Vertreibung aus dem Paradies" aus der Sixtinischen Kapelle in der Lithographie "Et l'homme parut ..." (**Abb.70**)²²⁰ Eine männliche Gestalt läuft nach rechts in gebeugter Haltung und hält die Arme vor das Gesicht, als ob sie sich vor etwas zu schützen sucht. Die Lichtquelle befindet sich im Hintergrund, während der Vordergrund, d.h. dort wo der Betrachter steht, im Dunkeln liegt. Sandström entdeckte hier als Vorlage den Adam aus Michelangelos "Vertreibung" (**Abb.71**)²²¹ Der Autor orientiert sich dabei an der Muskulösität der laufenden Gestalt. Aufgrund der Armhaltung dient meiner Meinung nach doch eher die Eva als Quelle für Redons Figur. Die Beinhaltung allerdings, erinnert an die Eva aus Masaccios "Vertreibung", die Weite der Schrittstellung an den Adam beider Darstellungen. Zusammenfassend ist demnach zu sagen, daß Redon eine Verschmelzung aus beiden oben genannten Vertreibungsdarstellungen paraphrasiert hat. Wichtig für die Interpretation ist, daß er eine Vertreibungsszene in seine eigenen Bildinhalte umgesetzt hat.

Diese Lithographie entstammt einer achteiligen Serie unter dem Titel "Les Origines", die an Darwins "Entstehung der Arten" erinnert. Der

²¹⁷Bernard Dorival: Le Fantastique dans l'art d'Odilon Redon, S.12, in: Journal de Psychologie normale et pathologique, Paris 1983, 80, Nr.1-2, S.5-28. Braun fotografiert die Sixtinischen Fresken in den Jahren 1869-70.

²¹⁸Masaccios Darstellung war auch von großem Einfluß auf Michelangelos "Vertreibung" in der Sixtinischen Kapelle.

²¹⁹Bacou 1984, a.a.O., Nr.122.

²²⁰Blatt VIII der Lithographie-Serie "Les Origines", 1883, Mellerio Nr.52.

²²¹Sandström, a.a.O., S.85.

Botaniker Clavaud hatte Verbindung zu darwinistischen Ideen und hat diese an Redon weitergegeben.²²²

Jerome Viola ist zuzustimmen, wenn er schreibt, daß es sich bei "Les Origines" um "an idea of evolution" handelt und nicht etwa um "the idea of evolution" und auch immer im Kontext der Romantik zu sehen ist.²²³

Redon gibt der Lithographie einen Titel, der vollständig lautet: "Et l'homme parut; interrogeant le sol d'où il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers de sombres clartés." Dieses Oxymoron ("sombres clartés") erinnert inhaltlich an das Clair-obscur des von Redon so bewunderten Rembrandt. Dieser Bezug geht auch mit der Datierung konform, da ja die verstärkte Rembrandt-Rezeption während der Werkperiode der "Noirs" stattfindet.

Die Gestalt der vorliegenden Lithographie bewegt sich demnach zwischen Dunkelheit und Helligkeit, was für Redon bedeutet, daß das Blatt den Abschluß der "Les Origines"-Serie bildet, daß der Mensch als "the final stage in the process that began with the awakening of life" zu betrachten ist.²²⁴ Weiterhin schreibt Viola: "It is from this universal illumination that the man in the last lithograph of 'Les Origines' shields his still barely developed eyes, as if from the darkness of Plato's cave he was for the first time emerging into sunlight."²²⁵ In den Vergleich mit Platos Höhlengleichnis bezieht Viola allerdings nicht Michelangelos Vorlage mit ein. Möglicherweise unterläßt er dieses aufgrund des naturwissenschaftlich-philosophischen Ansatzes, den er vertritt und der nicht mit einer religiös begründeten Interpretation zusammengeht. Da Redon aber, wie man schon bei dem Gemälde "Yeux Clos" gesehen hat, Naturanschauung, Religion und Philosophie mischt, wäre es hier doch naheliegend, wenn er das biologische Entstehen des Menschen mit der Vertreibung aus dem Paradies, d.h. der Bewußtwerdung über das Menschsein kombiniert. Folgt man dem Titel der Lithographie, nach dem sich der Mensch "Wege zu dunklen Klarheiten" eröffnet, scheint es offensichtlich, daß der Mensch sich zwischen der Dunkelheit (den Träumen) und der Helligkeit (der Realität) hindurchbewegt, wobei er

²²²Jerome Viola: Redon, Darwin and the Ascent of Man, S.46, in: Marsyas, 11, 1962/64, S.42-57.

²²³Ebd. S.49/50. Vgl. dazu auch R. Hobbs, a.a.O., S.42.

²²⁴Ebd. S.54.

²²⁵Ebd. S.55.

sich natürlich vor der Helligkeit zu schützen sucht und nicht aus Scham das Gesicht (wie bei Adam und Eva) verbirgt.

Damit setzt Redon nicht nur im Bezug auf Rembrandt, sondern auch im Hinblick auf die "art suggestif" seine Kunstanschauung in den Vordergrund.

Eine weitere Umwandlung der Schamgeste der Vertreibungsdarstellungen findet sich auf der selten reproduzierten Zeichnung "Le Désespoir d'Orphée" (**Abb.72**). Hier stellt Redon eine männliche Gestalt dar, deren rechte Hand sich an den Hals und deren linke Hand an die Stirn greift. Die Figur erweckt den Anschein, als würde sie nach hinten fallen. Diese Instabilität und mangelnde Standfestigkeit wird bedingt durch die Schrittstellung der Beine und das gleichzeitige Zurücklehnen des Körpers. Doch der hinter der Gestalt stehende Baum scheint sie zu stützen. Außerdem bildet der hochgewehrte Umhang des Mannes eine Art Gegengewicht.

Links, am Fuß des Baumes lehnt eine Leier, die die Gestalt als Orpheus ausweist. Redon bezieht sich hier auf den Teil der Orpheus-Sage, der die Verzweiflung Orpheus über den Tod Eurydikes behandelt, denn er merkt am unteren Rand des Blattes oberhalb einiger Musiknoten an: "J'ai perdu ma Eurydice [?] ...".²²⁶ John Rewald weist auf die Oper von Christof von Gluck hin.²²⁷ Von Wagner propagiert und von Berlioz bearbeitet, beide gehören zu den von Redon bevorzugten Komponisten, wurde "Orphée et Euridice" (1774) im Jahre 1859 uraufgeführt. Redon stellt hier das Klagelied des dritten Aktes dar: "Ach, ich hab` sie verloren ..."²²⁸ Sicherlich hat Redon Glucks Werk auf der Bühne gesehen und die frische Erinnerung in dieser Zeichnung festgehalten. Leider ist der Zeitpunkt des Opernbesuches nicht überliefert worden. Rewald und Berger²²⁹ datieren dieses Blatt auf das Jahr 1900. Doch ich glaube, daß es schon in den achtziger Jahren entstanden ist, da die groben Schraffen an Zeichnungen der Periode der Noirs erinnern. Überhaupt scheint der

²²⁶Es war mir leider nicht möglich, das letzte Wort zu entziffern.

²²⁷John Rewald: Quelques notes et documents sur Odilon Redon. in: GBA, Bd.48, Nov. 1956, S.116.

²²⁸Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd.2, München 1987, S.432ff. Seit 1896 gehört diese Oper zum ständigen Repertoire der Pariser Opéra. Wann zwischen 1859 und 1896 Aufführungen stattfanden, war leider zu ermitteln.

²²⁹Berger, a.a.O., Nr.751.

Einfluß dieser Oper auf die bildende Kunst des späten 19. Jahrhunderts noch nicht untersucht worden zu sein. Allein Sandström weist daraufhin, daß Glucks Oper nicht ohne Einfluß auf die Beschäftigung mit der Orpheus-Thematik ist.²³⁰

In der Zeichnung "Eva entdeckt die Leiche Abels" (**Abb.73**) erinnert die Gestalt der Eva in ihrem Trauer- bzw. Verzweiflungsgestus ebenfalls an Michelangelos "Vertreibung aus dem Paradies" (**Abb.71**),²³¹ während die Figur des Abel in seiner stark ausgeprägten Muskulatur, in michelangelesker und unbequemer Stellung, in der Taille gedreht, dabei ein Bein gebeugt, an den Holofernes aus der Sixtinischen Kapelle denken läßt (**Abb.74**). Die Schraffur gemahnt an die unter Bresdin entstandenen Zeichnungen, somit muß der Datierungsvorgabe von Klaus Berger (1865) zugestimmt werden.²³²

Eine ähnliche Geste findet sich auf der Bleistiftzeichnung "Femme nue près d`une grotte" (**Abb.75**), die wahrscheinlich ein wenig später entstanden ist. Dem Bordelaiser Ausstellungskatalog zufolge handelt es sich hier um die der vorangestellten Zeichnung folgende Episode aus dem Leben Evas. Nach dem Mord an Abel durch Kain irrt Eva durch eine bergige und ausgedörrte Landschaft, ihr Gesicht in den Händen. Diese Geste kann gleichsam Schuld und Trauer ausdrücken.²³³ Die These, nach der auch hier die Person der Eva dargestellt ist, wird bestätigt dadurch, daß Redon auf beiden Blättern die Frauengestalt mit extrem langen Haaren zeichnet, was für ihn sehr ungewöhnlich ist.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß Redon sich verstärkt mit den Darstellungen der Vertreibung aus dem Paradies beschäftigt und in der Gestik des ersten Menschenpaares alle "den Mensch als Menschen" kennzeichnenden "dunklen" Eigenschaften entdeckt, wie Trauer, Verzweiflung und Schuld, und sie für sich nutzt.

²³⁰Sandström, a.a.O., S.48, S.198, Anm.33.

²³¹Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985, a.a.O., S.70.

²³²Dieses Beispiel für eine frühe Beschäftigung mit Michelangelos Sixtinischen Fresken deutet daraufhin, daß Redon seine Vorlagen nicht nur durch die Braunschen Fotografien kannte, denn dieser nahm die Fresken erst 1869/70 auf, sondern auch Reproduktionen anderer Quellen nutzte.

²³³Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985, a.a.O., S.71.

Als ein weiteres Beispiel für die Michelangelo-Rezeption stelle ich hier das 1910 entstandene Aquarell "Akt, Begonie und Köpfe" (**Abb.76**) vor. Das Bild wird durch die im Mittelpunkt befindliche rote Begonienblüte, den nach links oben abschließenden, braun umrandeten Halbkreis und dem nach rechts unten gerichteten blau-grünem Pflanzenwerk optisch unterteilt.

Der Frauenakt liegt in der Hüfte gedreht, die Beine nah an den Körper gezogen, die Arme hinter den Kopf gelegt, mit dem Rücken an die braunen, schattenähnliche Farbflecken geschmiegt, die sich unterhalb der Begonienblüte befinden. Drei männliche Köpfe, rechts im Bild, scheinen den Frauenkörper an der Blüte vorbei zu beobachten. Sie wirken visionär aufgrund ihrer zarten Zeichnung, wie traumhafte Vorstellungen (der Frau). Ein im unteren Teil des Pflanzenwerks auf der Seite liegender, körperloser Kopf sieht den Betrachter aus dem Bild heraus an, was ein von Redon vielgenutztes Motiv ist.

Redons "subjektive Verfremdung" zeigt sich in der willkürlichen Handhabung der Größenverhältnisse.²³⁴ Rudolf Koella präzisiert in treffender Weise: "Die mit der Feder gezeichneten Köpfe und Gestalten und die in Aquarell dazu gesetzten Blumen gehören zusammen, sie sind allesamt Teil eines 'art suggestif', das einzelne Elemente der geschauten Wirklichkeit völlig frei zusammenfügt zu überwirklichen, traumhaften Konstellationen. Anders ausgedrückt: auch hier stimuliert die Beobachtung der Natur die Einbildungskraft, doch das, was entsteht, ist wie eine zweite Natur, die aus der ersten erwächst, nicht schale, papierne Erfindung, sondern phantastische Wirklichkeit."²³⁵

Von der Literatur bislang unentdeckt, erinnert die Frauengestalt, die Beine an den Körper gezogen und dabei in der Hüfte gedreht liegend, an einen Frauenakt aus Michelangelos Darstellung der "Sintflut" in der Sixtinischen Kapelle (**Abb.77**). Neben dem Motiv des "Anlehns" sind sogar die überkreuzten Füße übernommen worden. Lediglich der Oberkörper wird von Redon anders gestaltet: Die Frauengestalt schmiegt sich an die braunen Farbflecken, während Michelangelos Akt den Oberkörper aufrechter hält und sich mit seinem rechten Arm zusätzlich abstützt.

²³⁴Rudolf Koella: Redon der Maler, in: Ausstell.-Kat. Winterthur 1983, a.a.O., S.178.

²³⁵Ibd, S.178.

Redon verändert das vorgegebene Motiv aufgrund seiner Intention. Er orientiert sich an dem zeitgenössischen Frauenbild. Es ist die sogenannte "Femme Fatale", die in hingebungsvoller Weise ihre Brüste zeigt und damit das Bild der Frau als Verführerin verkörpert. Weibliche Sexualität wurde als "das Böse" gedeutet, das zur Versuchung und Zerstörung (des Mannes) führt.²³⁶

Gleichzeitig vermittelt Redons Frauengestalt auch Schutzbedürftigkeit aufgrund der an den Körper gezogenen Beine, denn sie scheint bedroht durch die drei Männerköpfe, die auf diese Weise zugleich Distanz und Emotionalität wecken, zumal sie andererseits auch als Visionen (der Frau) aufgefaßt werden können.

Im ganzen gesehen ist festzuhalten, daß Redon Michelangelos Akt-Darstellung zwar übernimmt, aber gerade dort wo er von der Vorlage abweicht, die inhaltliche Analyse anzusetzen ist.

Im Jahre 1899 schafft Redon die Lithographie-Serie "Apokalypse de Saint Jean". Das dritte Blatt stellt eine sitzende Gestalt dar, die in der rechten Hand ein Buch hält (**Abb.78**). Das weite Gewand läßt das rechte Knie frei und fällt in Falten herab, der linke Fuß ist etwas zurückgesetzt, so daß er nicht zu sehen ist. Ein Regenbogen umrahmt die Figur. Das untere Viertel des Blattes ist mit waagerechten Schraffen bedeckt. Die so entstandene Fläche verdeckt einige erscheinungshafte Gesichter, wie einen Löwenkopf und das Gesicht eines Engels, und erinnert damit an die wasserähnliche Fläche im Gemälde "Yeux Clos" (**Abb.59**).

Richard Hobbs vergleicht Redons Blatt mit einem Holzschnitt Dürers (**Abb.79**), der ebenfalls einer Darstellungsserie der Apokalypse von 1498 entstammt.²³⁷

Aufgrund der thronenden, bärtigen Gestalt, der Übernahme des Regenbogens und der Darstellung der Evangelisten ist Hobbs unbedingt zuzustimmen. Daneben bezieht sich auch Redon auf dieselbe Bibelstelle. Der vollständige Titel, den Redon diesem Blatt gegeben hat, ist die wörtliche Wiedergabe dieser Bibelstelle: "Puis je vis, dans la main droite de celui qui était assis sur le throne, un livre écrit dedans et dehors, scellé de

²³⁶Vgl. zu dieser Thematik: Gudrun Schubert: Women and Symbolism: Imagery and Theory, in: The Oxford Art Journal, April 1980, S.29-34.

²³⁷Richard Hobbs, a.a.O., S.115.

sept sceaux."²³⁸ Allerdings übernimmt Redon nicht die vierundzwanzig Ältesten von Dürer. Dagegen erweitert er die Darstellung mit dem "gläsernen Meer, gleich Kristall" zu Füßen des Thrones.²³⁹

Hobbs hat nicht erkannt, daß Redon sich bei dieser Darstellung auch an einer Skulptur Michelangelos orientiert. Er übernimmt das über das Knie hochgeschobene Gewand des Moses, das ein kräftiges und muskulöses Bein freigibt (**Abb.80**).

²³⁸Offenbarung Joh. 5.1.

²³⁹Offenbarung Joh. 4.6.

IV. Resümee

Wie in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurde, ist die Kunst der italienischen Renaissance von großer Wichtigkeit für Redons "Imagination" und künstlerischen Ausdruck gewesen.

Redon rezipiert alte Meister nach Originalen im Louvre und nach Fotografien, wobei er sich mehrmals über die Kunstreproduktionen der im Elsaß ansässigen Firma Braun äußert. Angenommen wird, daß Redon neben dem Austausch mit befreundeten Sammlern (z.B. Bourges und Point) auch die großen fotografischen Sammlungen in Paris besucht (z.B. das Haus Giraudon). Weiterhin kann man sicherlich davon ausgehen, daß sich unter den fotografischen Reproduktionen z.B. auch Produkte der Gebrüder Alinari befinden, die jedoch in seinen Aufzeichnungen nicht erwähnt werden.

Betrachtet man die Spannbreite der Rezeption von Werken aus der italienischen Renaissance bei Redon, dann erkennt man, daß die Kunstgeschichte dieses Thema bislang zu Unrecht vernachlässigt hat.

Die Rezeption der Kunst der italienischen Renaissance läßt sich in drei Kategorien einteilen:

Da Redon keine Akademie besucht, ersetzt er das Fehlen eines Lehrers durch das Kopieren von Zeichnungen und Gemälden, die sich im Louvre befinden, und durch das Kopieren fotografischer Kunstreproduktionen. Dabei stellt die Zeichnung eine wichtige Grundlage seiner Kunst dar. Diese "reinere Kunst" wird als Fundament jeder Malerei betrachtet. So beherrscht die Zeichnung einen großen Teil seines Œuvres. Auch nach der "Überwindung" der "Noirs" greift er vorwiegend auf ein anderes zeichnerisches Mittel, nämlich den Pastellstift zurück. Die Kopien nach Zeichnungen alter Meister dienen zu Übungszwecken. Dabei fertigt er sehr viele Umrißzeichnungen an, um die Proportionsvorgaben der Vorlagen zu studieren. Hier sind die Kopien nach Zeichnungen Raffaels anzuführen. Neben diesen, sich größtenteils auf die Binnenzeichnung beschränkenden Kopien, arbeitet Redon auch originalgetreue Kopien aus (wie die beiden Kopien des Christus aus der "Felsgrottenmadonna" und der Maria nach der "Anna Selbdritt"), um sie zur ständigen Erinnerung, sozusagen als fast fotografische Abzüge der Originale, an den Wänden seines Ateliers anzubringen.

Die Vorlagen werden zur Inspiration und Imagination genutzt. Es entstehen Paraphrasen. Hier setzt Redon Bildelemente der Vorlagen in eigene Inhalte um. An dieser Stelle sind besonders die Zeichnung "Fliehendes Kind" nach Andrea del Sartos "Charité" und das Pastell "Hommage à Léonard da Vinci" hervorzuheben.

Drittes Moment der Rezeption italienischer Meister sind die visuellen Zitate: Dabei setzt Redon Erinnerungen an Meisterwerke in eigene Kompositionen um. Hier sind vor allem die Rezeption des "Sterbenden Sklaven" von Michelangelo in "Yeux Clos" und die Profilbildnisse nach Vorlagen des Trecento und Quattrocento zu nennen. Dieses kann auch über den Weg der Kopie geschehen, wie in der Rezeption von Andrea del Sartos "Christ Mort"-Darstellung verdeutlicht worden ist.

Neben den rein bildnerischen Übernahmen aus Werken alter Meister sind deren damit verbundenen ästhetisch-geistigen Inhalte ebenso von Bedeutsamkeit. Leonardo da Vinci ist für Redon eines seiner Vorbilder. Die Zeitgenossen Redons schätzen an Leonardo zum Beispiel die Madonnenbildnisse, die von einer "überirdischen Kraft" seien, die auch Redon faszinierte. Sein Prinzip der "suggestiven Kunst" glaubt er in den Schriften und Werken Leonardo wiederzuentdecken. Damit liegt Redon auf der Linie der allgemeinen Beschäftigung mit Leonardo. Nicht, daß er sich einer "Modeerscheinung" hingeeben hätte, er benötigt jedoch den Austausch mit anderen Künstlern, um sich auf neue Wege leiten zu lassen. Die allgemeine Beschäftigung mit Michelangelos "Sterbenden Sklaven" korrespondiert zwar mit Redons Interessen, wird jedoch nicht sofort umgesetzt, sondern wirkt lange nach, bis sie sich in "Yeux Clos" widerspiegelt. Redon distanziert sich von der Organisation "Rose et Croix" und weigert sich dort auszustellen²⁴⁰. Dessen ungeachtet frönt er mit derselben Leidenschaft dem Betrachten der "primitiven Kunst" des Trecento und Quattrocento. Dasselbe gilt für die Impressionisten, die Redon mit Vehemenz kritisiert; es vereint sie jedoch die Beschäftigung mit dem japanischen Holzschnitt.

Gerade im Spätwerk Redons sind die verschiedenen "Stimuli" kaum voneinander zu trennen. Hier ist als Beispiel das Pastell "Erinnerung an Ravenna" anzuführen.

²⁴⁰Hobbs, a.a.O., S.85.

Ted Gott faßt Redons Beweggründe, sich an alter Kunst zu orientieren, zusammen: "Redon was an artist haunted by the stockpiling of such obsessive visual memories, acquired from intensive study of past art works. When approaching composition, he preferred to quote or paraphrase a remembered artistic image (or juxtapose several), rather than to illustrate a quoted text or reproduce nature [...]. The act of visual quotation comes first and is then applied to a suggestive context or is used itself as part of an implied polemic on the continuity of artistic tradition and its superiority over nature as a creative stimulus. Artistic 'poetry', Redon's prime concern, comes from the superimposition of various suggestive images, a process of planned imperspicuity far removed from the didactic exposition of a narrative or particular 'idea'."²⁴¹

Es scheint, als habe Redon immer Schwierigkeiten gehabt, seine Quellen kundzutun. Nur wenigen Freunden vertraute er sie an. Als müsse er Bresdin gegen den Vorwurf verteidigen, er schaffe nichts Eigenes und orientiere sich zu sehr an alter Kunst, schreibt er: "Die Liebe zu den Meistern ist indes kein großer Fehler, und wir sollten den Archaismus nicht zu sehr tadeln. Richtig verstanden, ist der Archaismus eine Zustimmung. Ein Kunstwerk kommt unmittelbar von einem anderen her. Wenn das Studium der Natur uns geeignete Mittel verleiht, unsere Individualität zu bekunden und wenn Beobachtung und geduldiges Erforschen der Wirklichkeit die wesentlichen Elemente unserer Ausdrucksweise sind, warum sollte dann nicht auch die Liebe zum Schönen, die Suche nach bedeutenden Vorbildern, unseren Glauben unaufhörlich stärken. Und so ist es nicht verwunderlich, wenn der inbrünstige Schüler zuweilen das schwache Abbild eines Gottes bietet, den er sucht und verehrt." ("L'amour des maîtres n'est pas un bien grand défaut et ne blâmons pas trop l'archaïsme. Lorsqu'il est bien compris, l'archaïsme est une sanction. L'œuvre d'art descend directement d'une autre œuvre; si l'étude de la nature nous donne les moyens propres à manifester notre individualité, si l'observation et l'analyse patiente de la réalité sont les premiers éléments de notre langage, il n'en est pas moins vrai que l'amour du beau, la recherche des beaux exemples, doit

²⁴¹Gott (II), a.a.O., S.48.

incessamment soutenir notre foi. Nulle surprise alors si le fervent disciple offre parfois la faible image d'un dieu qu'il cherche, qu'il adore.")²⁴²

Abschließend möchte ich noch einmal Ted Gott sprechen lassen, der angesichts der ewig gleichen Analysen über Redon, nach denen dieser Künstler als Außenseiter beschrieben wird, dessen Kunst, losgelöst von jedweder akademischen Tradition und avantgardistischen Trends seiner Zeit, aufgrund seiner Vorliebe für das Traumhafte und Mystische als unnatürlich, irregulär und unklassifizierbar gilt, richtigstellt: "However, I would argue that even his more esoteric imagery has its part to play in a deliberate attempt to revitalise an artistic tradition itself in the process of rediscovery."²⁴³

²⁴²Selbstgespräche, a.a.O., S. 132; A.S.-M., a.a.O., S.159.

²⁴³Gott (II), a.a.O., S.60.

V. Literaturverzeichnis

Ausstell.-Kat. Odilon Redon, Orangerie des Tuileries, Paris Oktober 1956-Januar 1957. Mitarbeit u.a.: Roseline Bacou

Ausstell.-Kat. Odilon Redon 1840 - 1916, A Loan Exhibition of Paintings, Pastels and Drawings in aid of Corneal Graft and Eve Bank Research, Mai - Juni 1959, The Matthiesen Gallery London

Ausstell.-Kat. Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin, Text von John Rewald, Harold Joachim und Dore Ashton, New York, Museum of Modern Art 1962

Ausstell.-Kat. Odilon Redon: Druckgraphik und Zeichnungen, hrsg. v. Margret Stuffmann, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Frankfurt 1973

Ausstell.-Kat. Symbolismus in Europa, Baden-Baden 1976

Ausstell.-Kat. Odilon Redon, Hrsg. Rudolph Koella, Kunstmuseum Winterthur 20.7 - 13.11.1983, Kunsthalle Bremen, 27.11.1983 - 22.1.1984

Ausstell.-Kat. Odilon Redon 1840 - 1916, mit Beiträgen von René Huyghe und Robert Coustet, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux 10.5 - 1.9.1985

Ausstell.-Kat. Odilon Redon. Sammlung Ian Woodner, New York, München Villa Stuck 27.3. - 8.6.1986

Ausstell.-Kat. Gustave Moreau. Symbolist, Kunsthaus Zürich 1986

Ausstell.-Kat. Hommage à Andrea del Sarto, 23.10.1986 - 26.1.1987, Louvre 1986

Adams, Brooks: The Poetics of Odilon Redon`s Eyes Closed, in: Arts Magazine (New York), Jan. 1980, vol.54, Nr.5, S.130-134

Adriani, Götz: Paul Cézanne. Die Zeichnungen, Köln 1978

Bacou, Roseline: Odilon Redon, 2 Bde., Genf 1956

Bacou, Roseline: Décors d`Appartement au Temps des Nabis, in: Art de France (Paris), 1964, S.190-205

Bacou, Roseline: Nouvelles acquisitions, Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Le Bouddha de Redon, in: Revue du Louvre et des Musées de France, Bd.21, 1971, S.277-279

Bacou, Roseline: Le Saint-Sébastien de Redon, in: La Revue du Louvre, 1980, Nr.5-6, S.363-364

Bacou, Roseline: La donation Ari et Suzanne Redon. Musée du Louvre, Paris 1984

Bacou, Roseline: Rodolphe Bresdin et Odilon Redon, in: Revue du Louvre, 1979, Nr.1, S.50-59

Bacou, Roseline: Odilon Redon. Pastelle, Köln 1988

Berger, Klaus: Odilon Redon. Phantasie und Farbe. Köln 1964

Berman, Greta: Odilon Redon`s Roger and Angelica, in: Arts Magazine (New York), Jan.1978, vol.52, Nr.5, S.89-94

Berthold, Gertrude: Cézanne und die alten Meister, Stuttgart 1958

Berti, Luciano: Masaccio, Florenz 1988

Boime, Albert: Seurat and Piero della Francesca, in: The Art Bulletin, 1965, Bd.47, S.265-271

Born, Wolfgang: Der Traum in der Graphik des Odilon Redon, in: Graphische Künste (Wien) 1929, S.83-94

Bramly, Serge: Le Grand cheval de Léonard, Paris 1990

Braun, Adolphe & Cie. Catalogue Général des Photographies, Paris, Dornach 1882

Braun, Adolphe & Cie. Catalogue Général des Reproductions inaltérables au charbon d'après les chefs-d'œuvre de la peinture dans les musées d'Europe, Paris, Dornach, New York, 1896

Braun, Adolphe & Cie Alte Meister, I.Teil: Gemälde, Handzeichnungen, Architekturen und Skulpturen. Dornach i.E. 1913

Campbell, Lorne: Renaissance Portraits, New Haven, London 1990

Cassou, Jean: Odilon Redon, Mailand 1971, München 1972

Cassou, Jean u. Sandström, Sven: Présence médiate et immédiate, in: A travers l'art français. Du Moyen Age au 20^e siècle. Hommage à René Jullian., Archives de l'art français, Paris 1978, 25, S.406-417

Chastel, André: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990

Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci, Cambridge 1952

Coustet, Robert: L'Univers d'Odilon Redon. Coll. Les Carnets des Dessins, Paris 1984

Dal Canton, Giuseppina: Redon e la melanconia, in: Artibus et Historiae International 1986, Nr.14, S.125-152

Dorival, Bernard: Le fantastique dans l'art d'Odilon Redon, in: Journal de Psychologie normale et pathologique (Paris), Bd. 80, Nr.1-2, S.5-28

Dülberg, Angelica: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990

Einem, Herbert von: Michelangelo. Bildhauer, Maler. Baumeister, Berlin 1973

Ettliger, Leopold P. und Helen S.: Raphael, Oxford 1987

Fegdal, Charles: Odilon Redon, Paris 1929

Finke, Ulrich: French Painters as Book Illustrators from Delacroix to Bonnard, in: French 19th Century Painting. Symposium Manchester 1969, Manchester 1972, S.339-362

Finke, Ulrich: Dürers "Melancholie" in der englischen und französischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1976, 30, S.67-85

Finke, Ulrich: Französische und englische Dürer-Rezeption im 19.Jahrhundert, in: Renaissance Vorträge 4/5, Stadtgeschichtliche Museen der Stadt Nürnberg, 1976

Gamboni, Dario: La Plume et le Pinceau: Odilon Redon et la littérature. Diss. Lausanne, Paris 1989

Gerlach, Gunnar F. und Probst, Volker G.: Religiöse Aspekte von Odilon Redons drittem Weg. Zur Asienrezeption im 19. Jahrhundert, in: Das Münster, 1984, Nr.1, S.26-33

Gott, Ted (I): Redon, Mantegna and the Melbourne "Pegasus", in: The Art Bulletin of Victoria (Melbourne), 1986, Nr.27, S.37-65

Gott, Ted (II): Old Master Echoes: Odilon Redon, Photography and 'la vie morale', in: Australian Journal of Art (Florence), 1986, Bd.5, S.46-72

Hahnloser, Hans R.: Das Pferd in der Kunst, in: Belvedere, 1931, Bd.1, S.125-130

Hardouin-Fugier, E.: Odilon Redon et Janmot: Dans le rêve et le poème de l'âme, in: Gazette des Beaux Arts, 1979, Bd.94, S.227-230

Harrison, Sharon Ruth Rich: A Catalogue of the Etchings of Odilon Redon, Diss. University of Michigan 1975, Worcester, Mass., 1975/76.

Hauptman, William: The Persistence of Melancholy in 19th Century Art: The Iconography of a Motif, Diss. Pennsylvania State University 1975

Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam, Berlin 1964

Hobbs, Richard: Odilon Redon, London 1977

Hofstätter, Hans R.: Idealismus und Symbolismus, Wien, München 1972

Holten, Ragnar von: Gustave Moreau. Symboliste, Stockholm 1965.

Jullian, Philippe: Der Symbolismus, London 1973, dt. Köln 1974.

Keay, Carolyn: Odilon Redon, London 1977

Knab, Eckard u.a.: Raphael. Die Zeichnungen, Veröffentlichungen der Albertina, Stuttgart 1983

Lemagny, Jean Claude u. Rouille, André: A History of Photography, Cambridge 1987

Mellerio, André: Odilon Redon, Société pour l'Étude de la gravure française, Paris 1913, Neudruck New York 1968

Mellerio, André: Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur, Paris 1923

Monnier, Geneviève: Odilon Redon, in: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Musée d'Orsay. Pastels du XIX^e siècle. Inventaire des collections publiques françaises, Nr.29, Paris 1985, S.178-196

Pincus-Witten: Occult Symbolism in France, Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix, New York 1976

Pudovani, Serena: Andrea del Sarto, Florenz 1986

Redon, Odilon: A Soi-Même, Journal (1867-1915). Notes sur la vie l'art et les artistes, Paris 1922

Redon, Odilon: Selbstgespräche, Tagebücher und Aufzeichnungen 1867-1915, hrsg.und übertragen von Marianne Türoff. Mit einem Essay von Gert Mattenklott, München 1971

Lettres d'Odilon Redon 1878-1916, Publiées par sa famille. Préface de Marius et Ary Leblond. Paris, Brüssel 1923

Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon. Présentée par Ari Redon. Textes et notices par Roseline Bacou, Paris 1960

Reff, Theodore: Copyists in the Louvre 1850-70, in: The Art Bulletin, 1964, Bd.XLVI, Nr.4, S.552-559

Reff: Redon`s Silence: an iconographic interpretation, in: Gazette des Beaux-Arts, 1967, Bd.70, S.359-368

Reverseau, Jean-Pierre: Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIXe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, 1972, Bd.80, S.173-184

Rewald, John: Postimpressionism. New York 1956

Rewald, John: Quelques notes et documents sur Odilon Redon, in: Gazettes des Beaux-Arts, 1956, Bd.48, S.81-124

Roger-Marx, Claude: Odilon Redon, Coll. Les Peintres françaises nouveaux, Bd.21, Paris 1925

Roger-Marx: Claude: Le conscient et l'inconscient chez Odilon Redon, in: Revue de Paris, Jan.1957, S.97-101

Rosenberg, Adolf: Leonardo da Vinci. Bielefeld, Leipzig 1913

Rosenblum, Naomi: Adolphe Braun. A 19th Century Career in Photography, in: History of Photography (London) 1979, Nr.3, S.357-372

Sandström, Sven: Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique, Lund 1955

Sandström, Sven: Odilon Redon, A Question of Symbols, in: The Print Collector's Newsletter (New York), 1975/76, Nr.2, S.29-34

Scharf, A.: Art and Photography, Baltimore 1969

Schuster, Peter Klaus: Das Bild der Bilder: Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 1982, 1, S.72-134

Selz, Jean: Odilon Redon, Coll. Les Maîtres de la Peinture moderne, Paris, Lugano 1971

Seznec, Jean: Odilon Redon and Literature, in: French 19th Century Painting, Symposium Manchester 1969, Manchester 1972, S.280-298

Strieter, Terry W.: Odilon Redon and Charles Baudelaire: Some Parallels, in: Art Journal (New York), 1975/76, 35, Nr.1, S.17-19

Tietze-Conrat, E.: What Degas Learned From Mantegna, in: Gazette des Beaux-Arts 1944, S.413-420

Viola, Redon, Darwin and the Ascent of Man, in: Marsyas 11. 1962/64, S.42-57

Werner, Alfred: The Graphic Work of Odilon Redon, New York, Dover, London, Constable 1969

Werner, Alfred: Out of the Ordinary, in: Art and Artists (London), 1976/77, 11, Nr.12, S.4-9

Wichmann, Siegfried: Anmerkungen zum europäischen Symbolismus um 1900 unter der Anregung der Geisterdarstellungen Hokusais, in: Ausstell.-Kat. Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972, S.291-196

Wichmann, Siegfried: Der Stell- oder Wandschirm (Byôbu) und seine Nachfolge in Europa im 19. und 20. Jahrhundert, ebd.

Wilson, Michael: Nature and Imagination. The Work of Odilon Redon, Oxford, New York 1978

Winter, P.: Geheimnisse im Gegenlicht: Die dämmrig-leuchtende Welt des Malers Odilon Redon, in: Kunst und Antiquitäten, 1980, Nr.5, S.76-86

Abbildungen



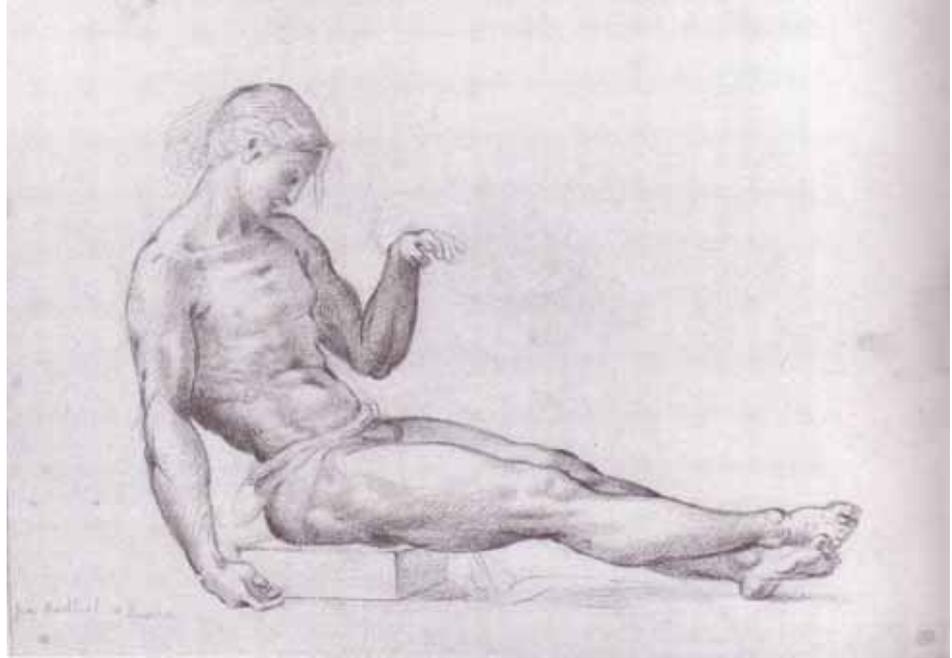
1.

Andrea del Sarto: *Studie für Pietà*, Palazzo Pitti Florenz, 1523/24,
Rötel, 19.9 x 26,3 cm, Paris, Louvre; Abb. in: S. Pudovani: *Andrea del
Sarto*, Florenz 1986, S.45



2.

Odilon Redon: *Christ Mort nach del Sarto*, nach 1866, Rötel,
14,7 x 28,6 cm, Paris, Louvre, Schenkung Ari Redon; Abb. in: Bacou
1984, Nr.126



3.

Odilon Redon: *Christ Mort nach Fra Bartolommeo*, nach 1866, Kreide, 19,8 x 28,5 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon; Abb. in: Bacou 1984, Nr.125



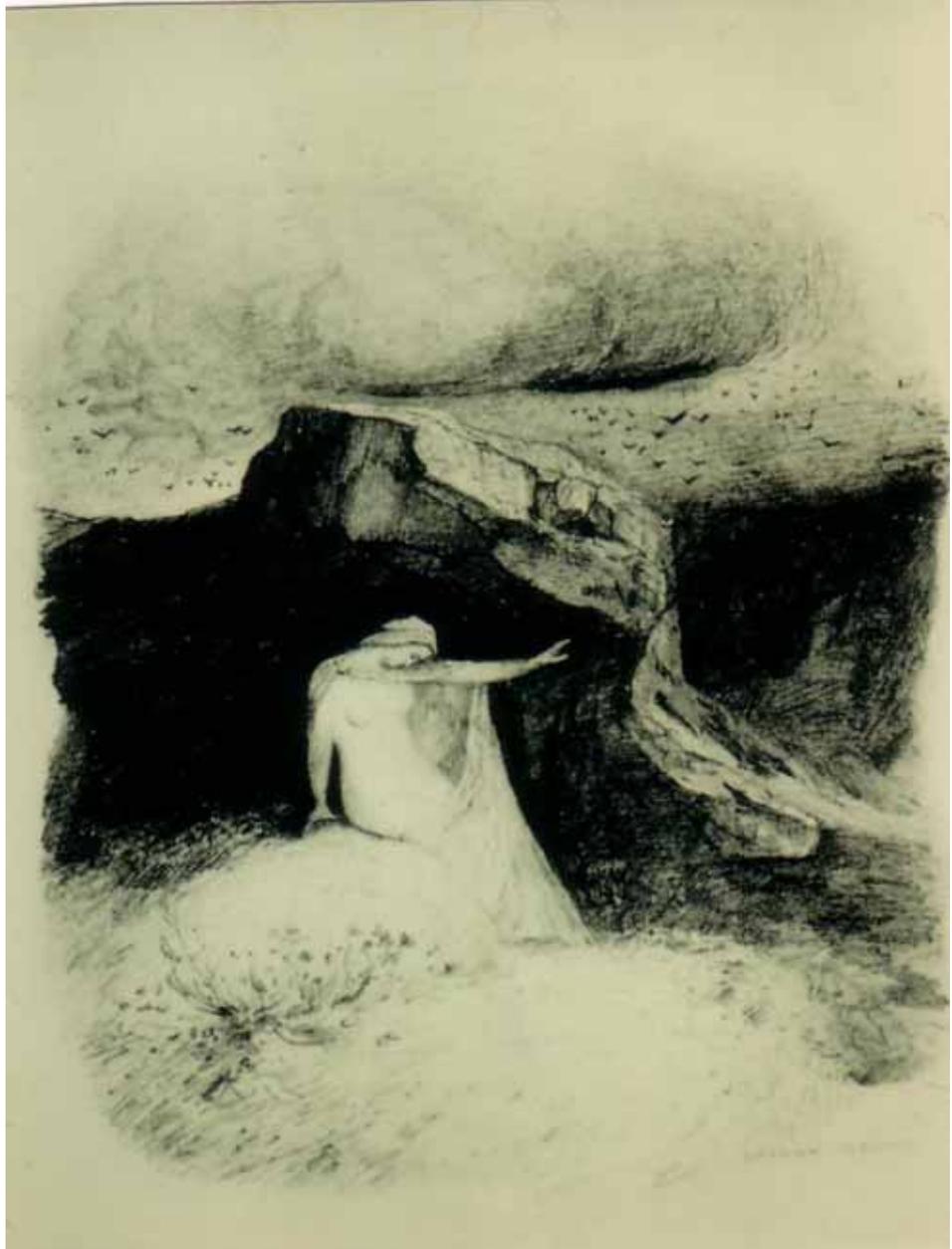
4.

Fra Bartolommeo: *Studie für Pietà*, Palazzo Pitti Florenz, 1515-16,
Zeichnung, ohne Dat., Paris, Louvre; Abb. in: *Ausstell.-Kat. Hommage à
Andrea del Sarto*, Paris, Louvre 1986, S.64, Abb.40A



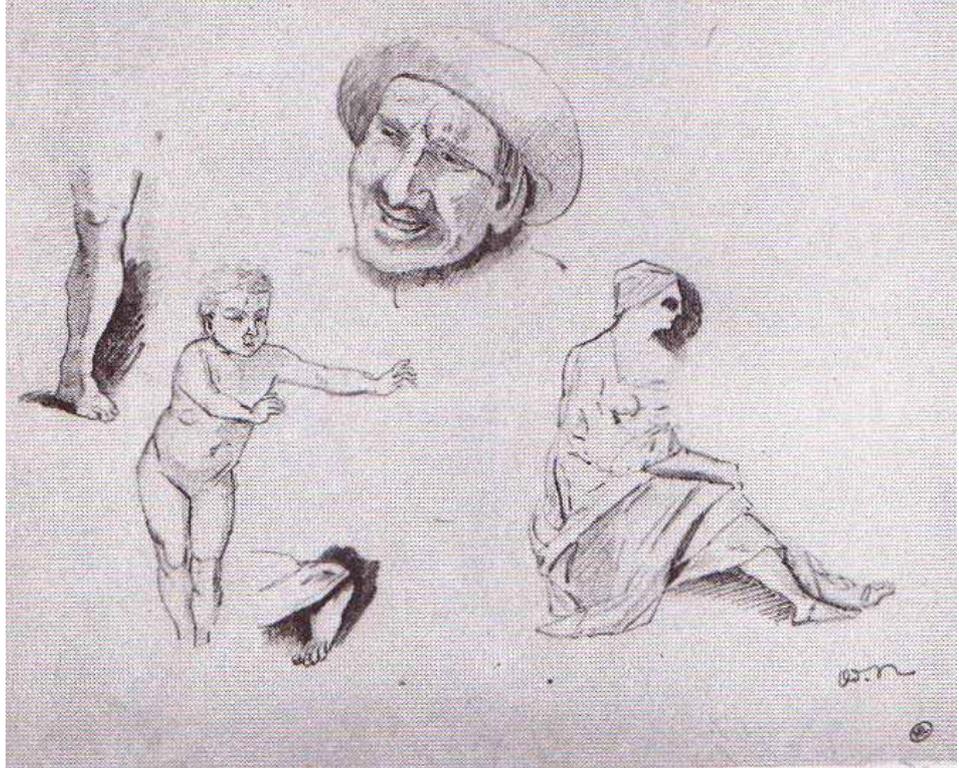
5.

Odilon Redon: *Paysage avec un homme assis, le bras levé*, nach 1866, Kreide, 12,4 x 16,5 cm, Paris Louvre, Schenkung Redon; Abb. in: Bacou 1984, Nr.408



6.

Odilon Redon: *Frau mit ausgestrecktem Arm*, nach 1866, Kohle auf Velin, 28,7 x 22,3 cm, Sammlung Ian Woodner, New York; Abb. in: *Ausstell.-Kat. Villa Stuck, München 1986, S.32*



7.

Odilon Redon: *Skizzenblatt u.a. nach del Sarto*, vor 1890, Kreide,
18,4 x 22,4 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon, Abb. in: Bacou 1984,
Nr.133



8.

Andrea del Sarto: *Madonna della Scala*, 1522-23, Öl, 177 x 135 cm,
Madrid, Prado; Abb. in: S. Pudovani: *Andrea del Sarto*, Florenz 1986,
S.46



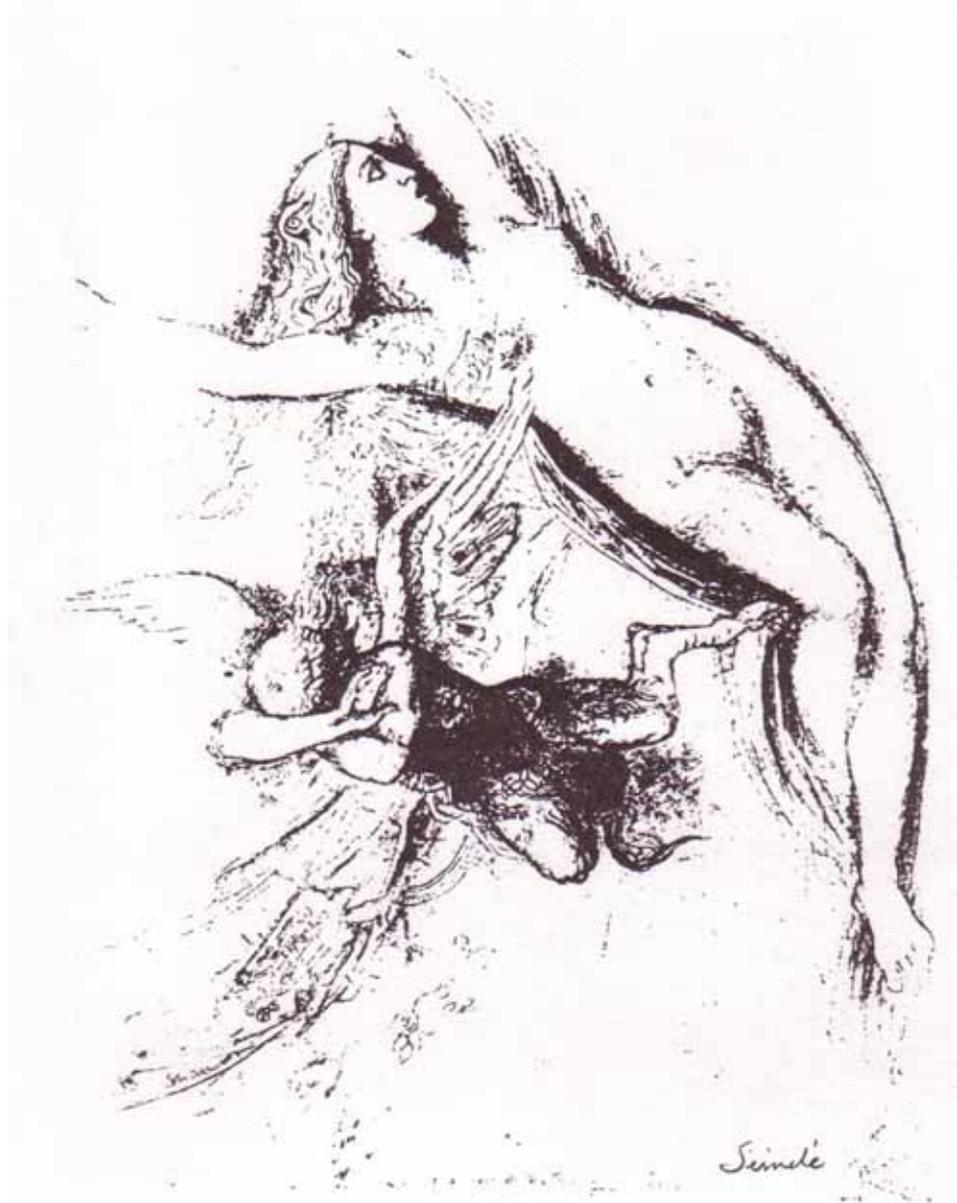
9.

Andrea del Sarto: *La Charité*, 1518, Öl auf Leinwand, 185 x 137 cm, Paris, Louvre; Abb. in: S. Pudovani: *Andrea del Sarto*, Florenz 1986 S.38



10.

Odilon Redon: *Paysage avec un enfant nu fuyant*, gegen 1870, Kreide, 23 x 15 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon; Abb. in: Bacou 1984, Nr.407



11.

Gustave Moreau: *Bacchus und Semele*, Studie für Jupiter und Semele, ca.1890, Bleistift, 42,5 x 29,7 cm; Abb; in: J. Kaplan:Gustave Moreau, Los Angeles 1974, Nr.88



12.

Raffael: *Psyche vor Venus*, Figurenstudie für den zweiten Zwickel links an der Gartenwand der Psyche-Loggia der Villa Farnesina, um 1517, Röteln, 26,4 x 19,7 cm, Paris, Louvre; Abb. in: E. Knab u.a.: Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, Nr.550



13.

Odilon Redon: *Psyche vor Venus*, nach Raffael, Kreide, nach 1866,
28,5 x 19 7 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon; Abb. in: Bacou 1984,
Nr.130



14.

Odilon Redon: *Allegorie, nach Raffael*, nach 1866, Kreide,
28,8 x 19,8 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon; Abb. in: Bacou 1984,
Nr.129



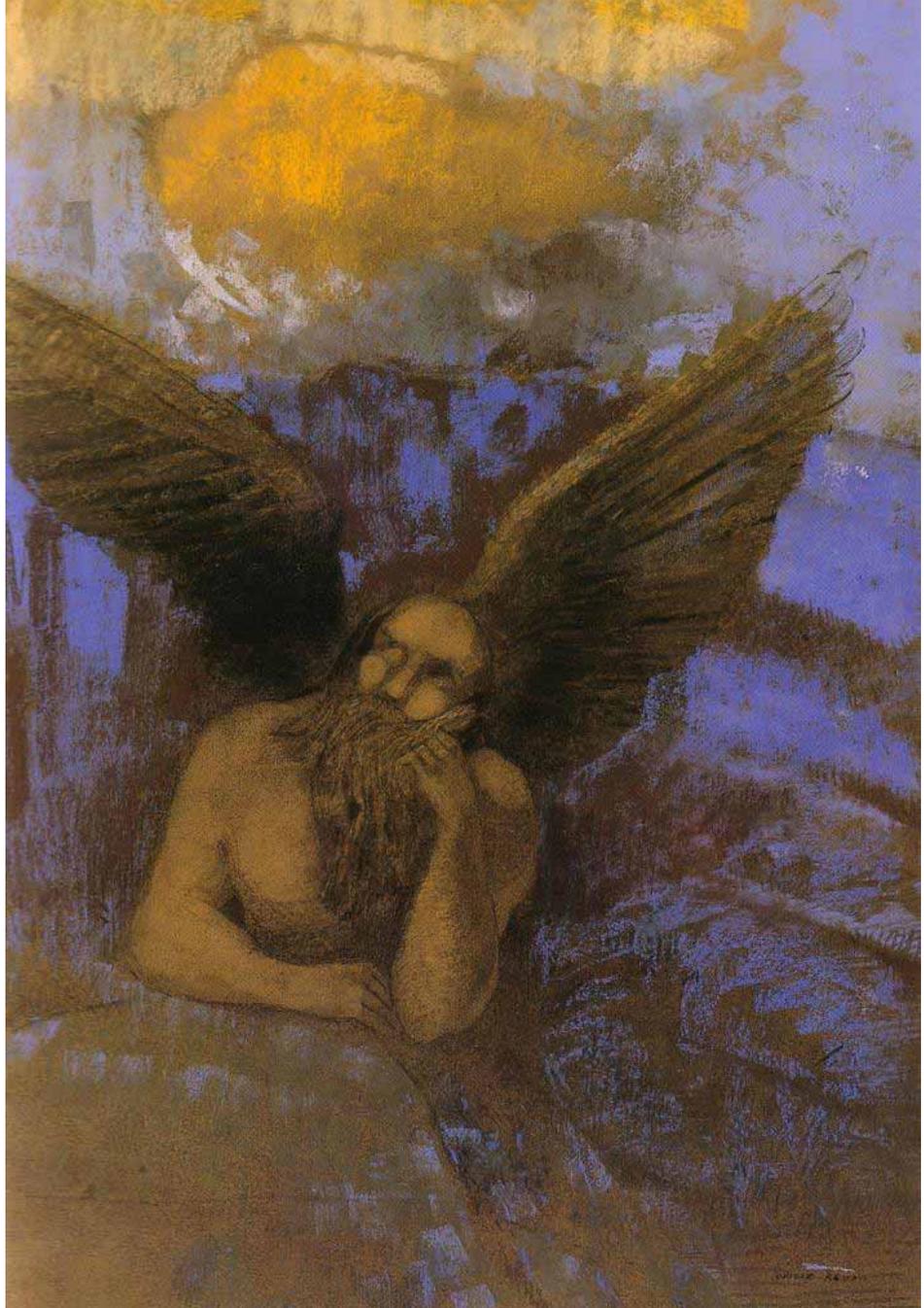
15.

Odilon Redon: *Fahnenträger*, nach Raffael, um 1870, Kreide,
36,2 x 23,2 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon; Abb. in: Bacou 1984,
Nr.127



16.

Raffael: *Sixtinische Madonna*, 1512/13, Öl, 265 x 196 cm, Dresden, Gemäldegalerie; Abb. in: L. D. un. H. S. Ettlinger: Raphael, Oxford 1987, Nr.126



17.

Odilon Redon: *Gealterter Engel*, Kohle mit Pastell gehöht, 1892-95, 51 x 36 cm, Paris, Musée du Petit Palais; Abb. in: Bacou 1988, S.47



18.

Leonardo da Vinci: *Das Abendmahl*, 1495-98, Fresko, S. Maria delle Grazie, Mailand; Abb. in: Leonardo. Künstler. Forscher. Magier, Hrsg. L. Reti, München 1990, S.28



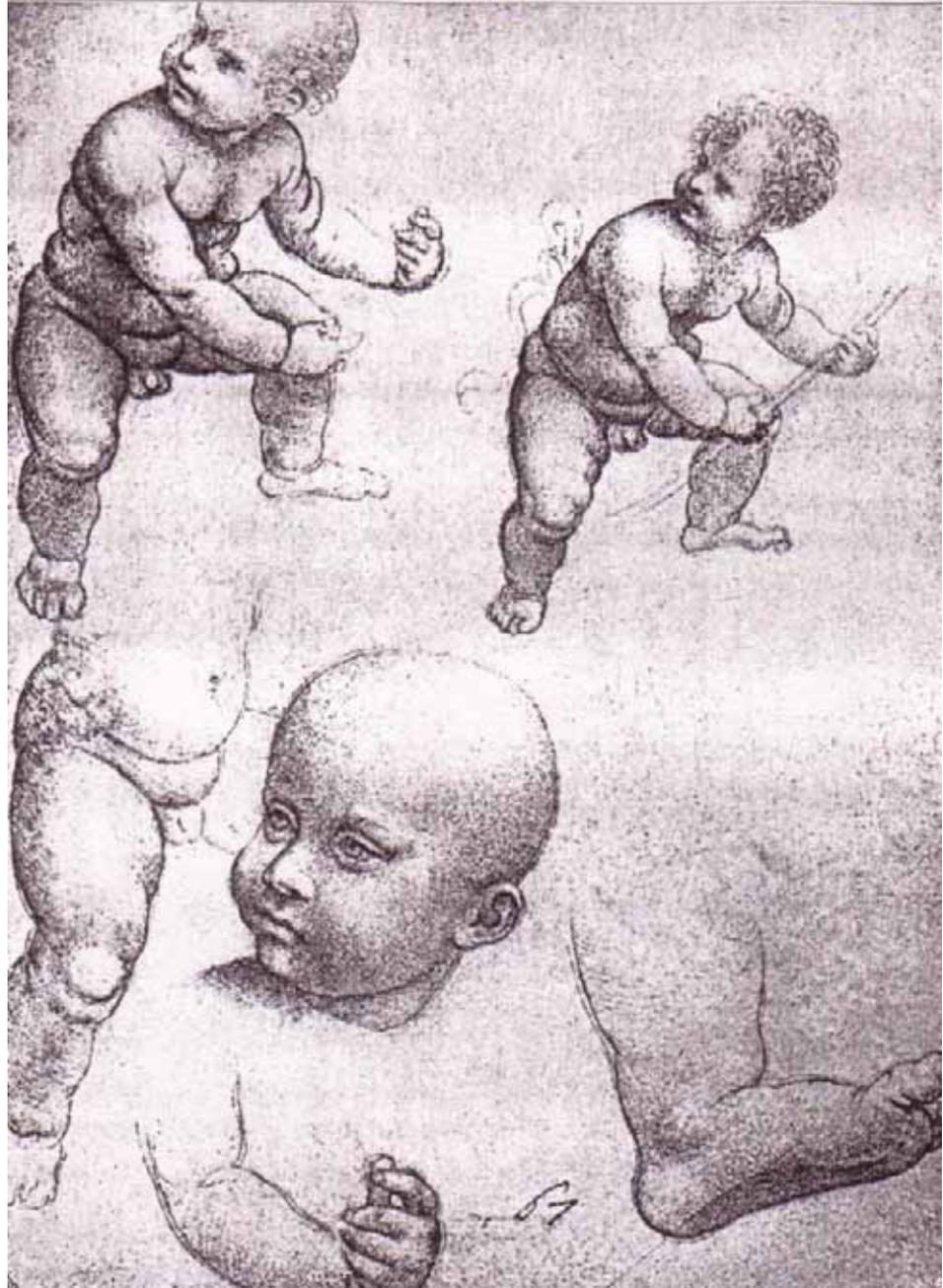
19.

Odilon Redon: *Le Sommeil*, 1895, Lithographie, Zugabe zu "L'Estampe et l'Affiche", hrsg. v. A. Mellerio, Art Institute of Chicago; Abb. in: T. Gott (I), S.41, Abb.3



20.

Odilon Redon: *Ari Redon im Alter von 1 Jahr*, 1890, Kreide,
23,1 x 31,6 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon; Abb. in: Bacou 1984,
Nr.175



21.

Leonardo da Vinci: *Kinderstudien für "Anna Selbdritt"*, Braun-Fotografie, Abb. in: Adolf Rosenberg: *Leonardo da Vinci*, Bielefeld, Leipzig 1913, S.86



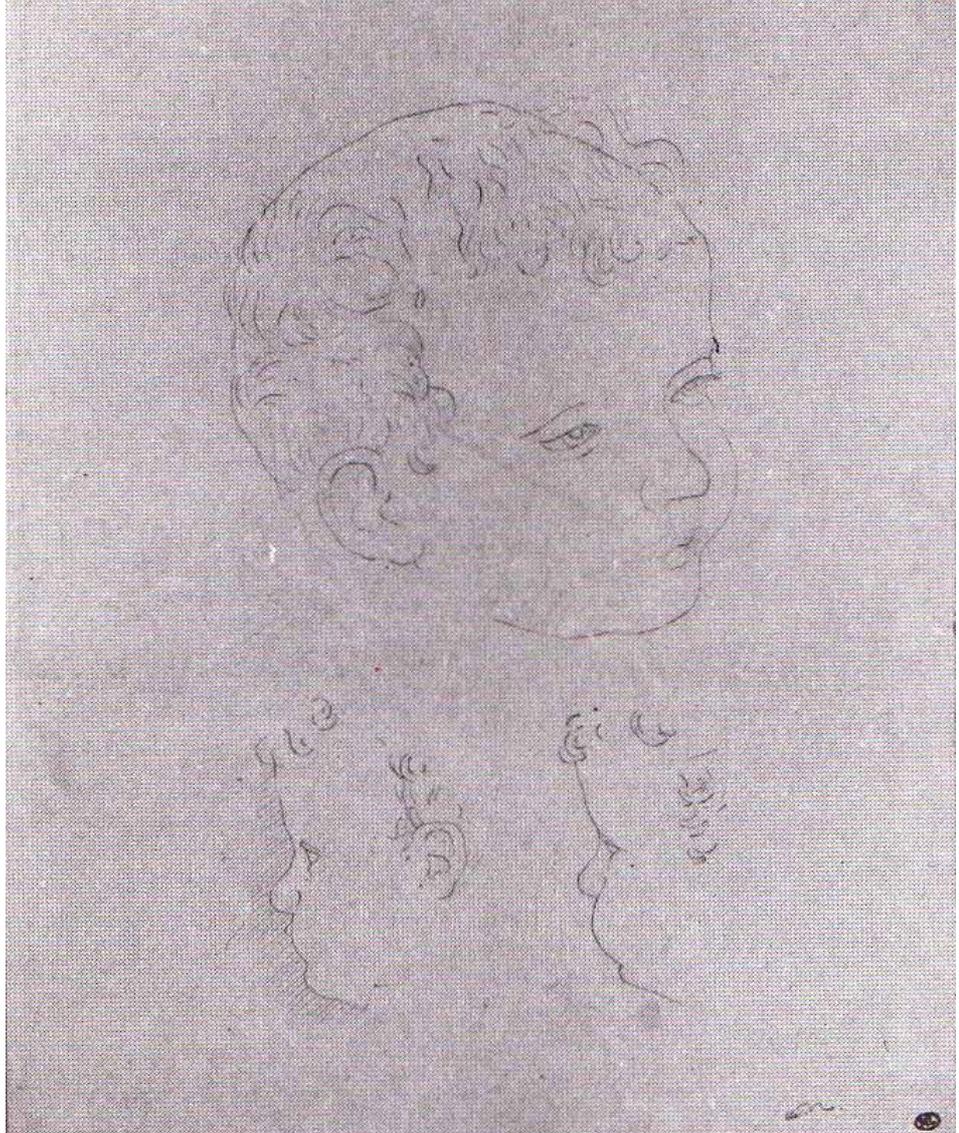
22.

Odilon Redon: *Christuskind* (nach Leonardos "Felsgrottenmadonna"),
ca. 1872, Kreide, 32,1 x 26 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon,
Abb. in: Bacou 1984, Nr.114



23.

Leonardo da Vinci: *Felsgrottenmadonna*, Detail, 1483-90, Öl auf Holz, 199 x 122 cm, Paris, Musée du Louvre



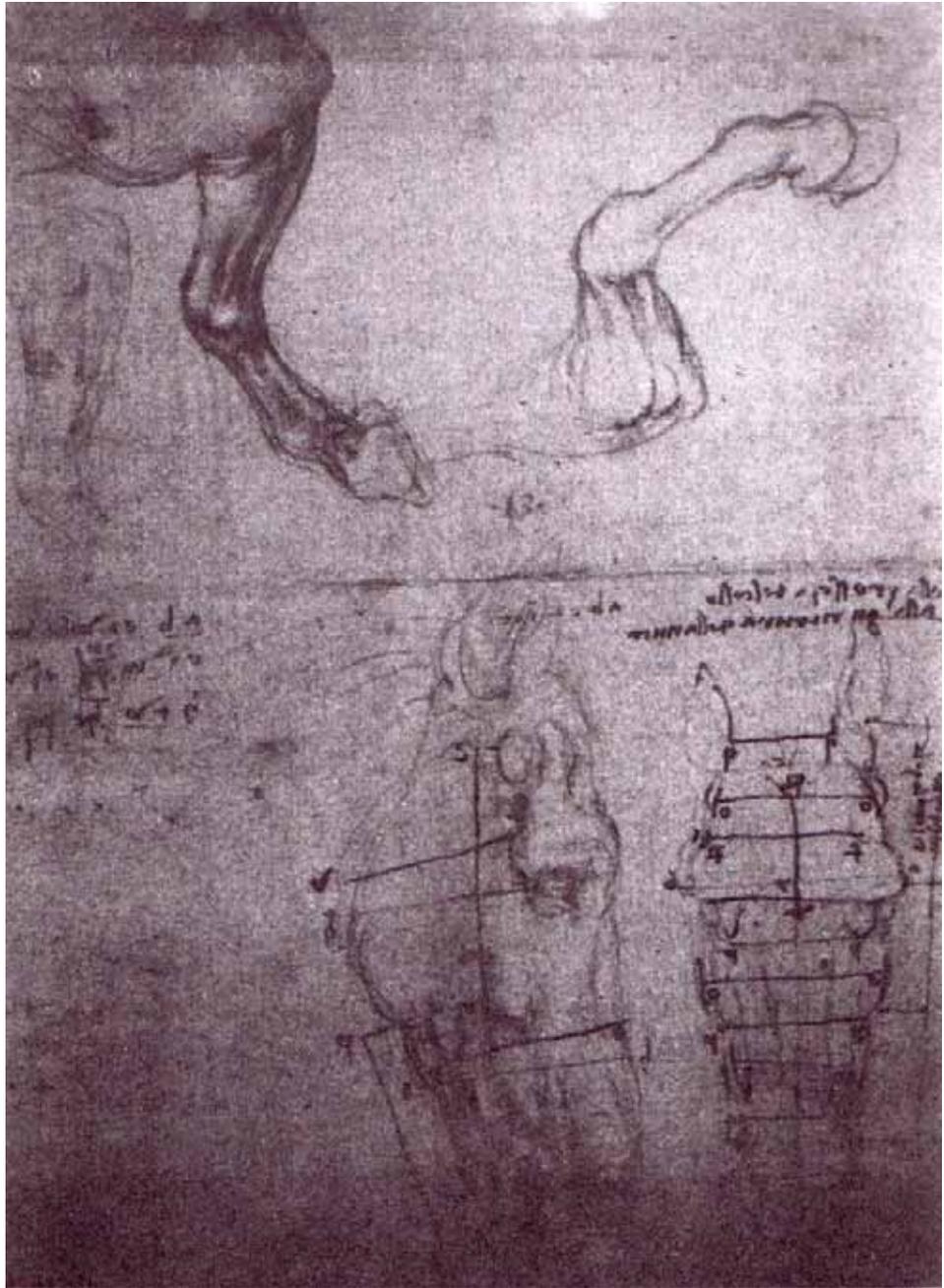
24.

Odilon Redon: *Trois têtes d'enfant*, um 1870, Kreide, 28,2 x 21,8 cm,
Louvre, Paris, Schenkung Redon, Abb. in: Bacou 1984, Nr.115



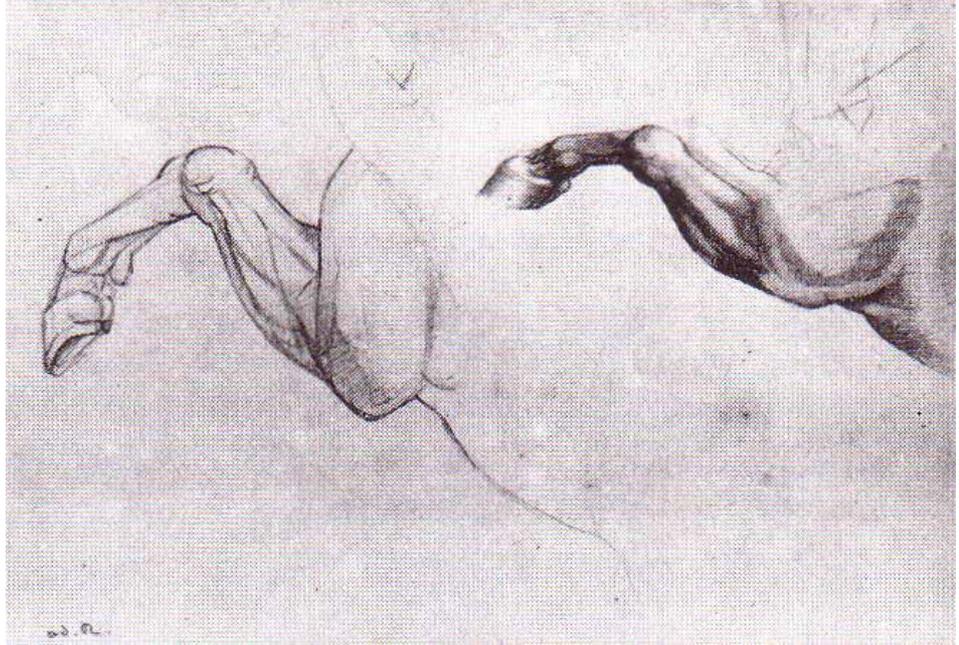
25.

Leonardo da Vinci, *Kopf eines Kindes*, um 1483, Zeichnung für den Johannes der "Felsgrottenmadonna", 17 x 14 cm. Paris, Louvre, Abb. in: *Les Dessins de Léonard de Vinci*, par Louis Demonts, Paris 1922, Abb.13



26.

Leonardo da Vinci: *Pferdestudien*, ohne Dat., Zeichnung, Paris, Louvre,
Abb. in: S. Bramly: *Le Grand cheval de Léonard*, Paris 1990, S.28



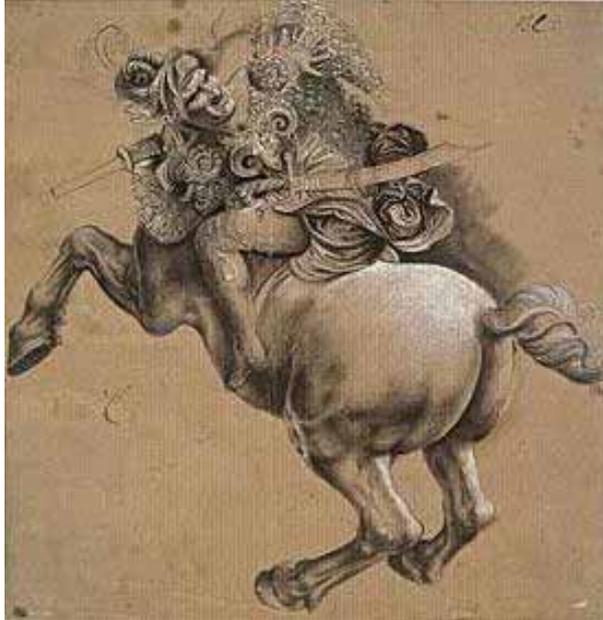
27

Odilon Redon: *Pferdestudien*, Kreide, 25,8 x 36,8 cm, Paris, Louvre,
Schenkung Redon, Abb. in: Bacou 1984, Nr.386



28

Odilon Redon: *Cavalier*, Kreide, 38,7 x 28,6 cm, Paris, Louvre,
Schenkung Redon, Abb. in: Bacou 1984, Nr.116



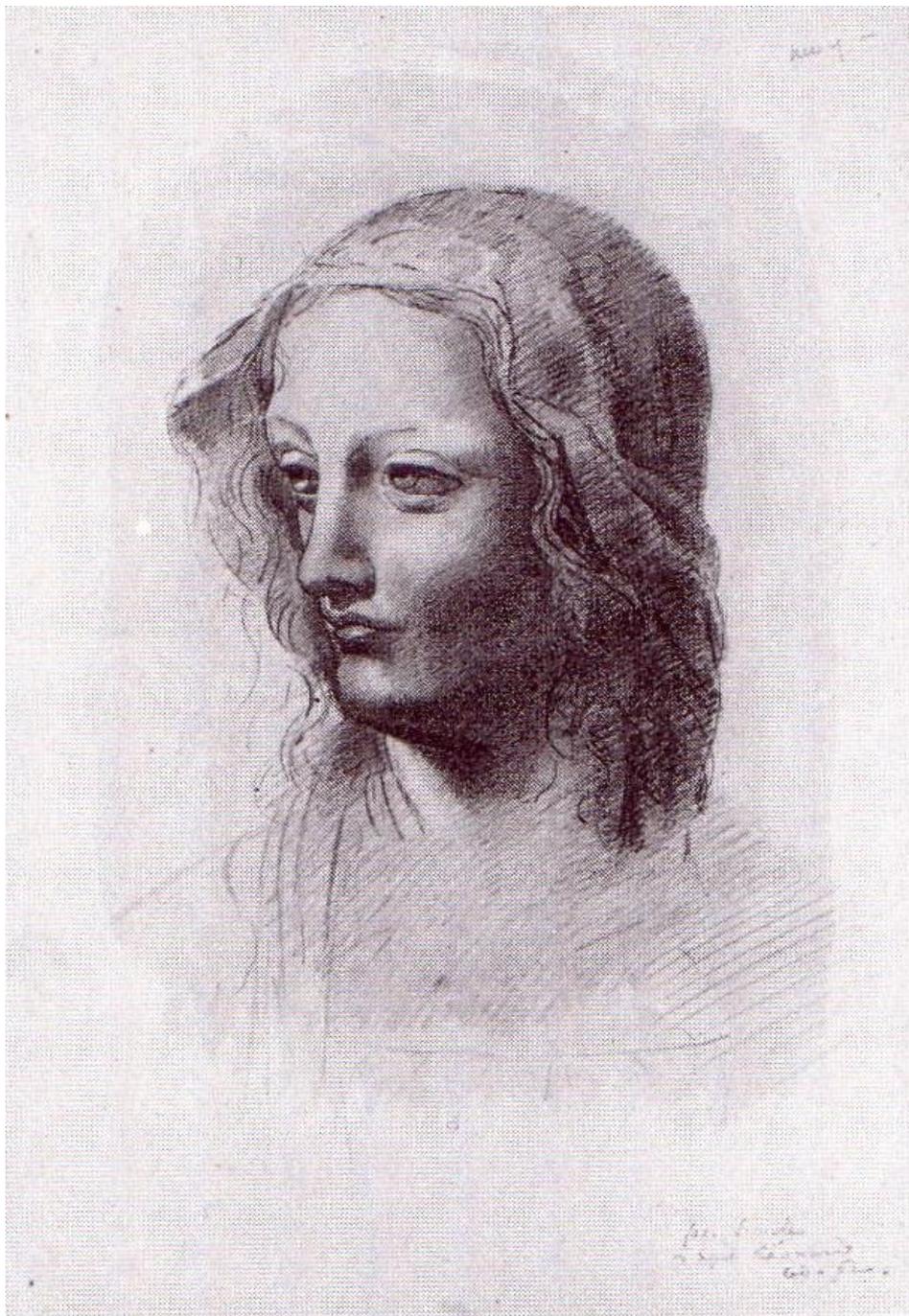
29.

nach Leonardo da Vinci: *Cavalier, étude d'après la Bataille d'Anghiari*,
Detail der Anghiari-Schlacht, um 1500, braune Tinte, Feder, Pinsel auf
farbigem Papier, Weißhöhungen, Paris, Musée du Louvre



30.

Leonardo da Vinci (Schule von): *Bildnisstudie*, Florenz, Uffizien,
Braun-Fotografie, Abb. in: Rosenberg 1913, a.a.O., S.109



31.

Odilon Redon: *Tête de femme*, um 1872, Kreide, 28,2 x 19,7 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon, Abb. in: Bacou 1984, Nr.117



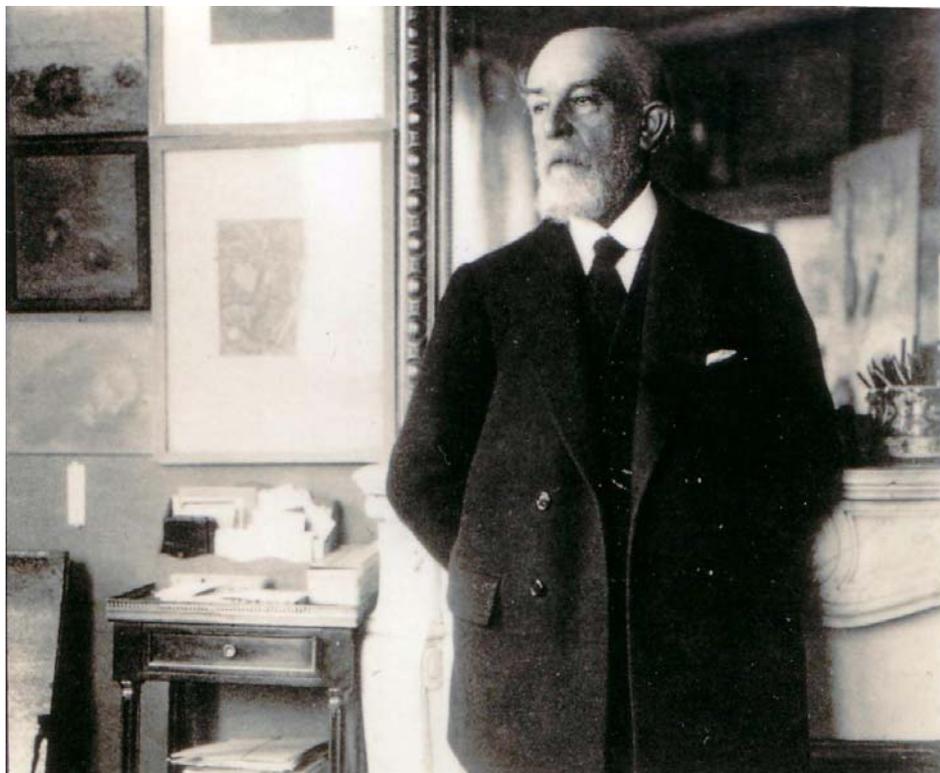
32.

Odilon Redon: *Profil de femme avec fleurs* oder *Illusion*, 1895, Kohle, 50 x 37 cm, Kröller-Müller-Museum, Otterlo, Abb. in: S. Sandström: *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon*, Lund 1955, S.158, Nr.123



33.

Leonardo da Vinci: *Profil einer Frau*, ca. 1485-90, Federzeichnung, 10,2 x 8 cm, Ambrosiana Mailand, Abb. in: Marinoni/Arano: *Leonardo all' Ambrosiana*, Mailand 1982, S.99



34.

Odilon Redon in seinem Atelier, 129, av. Wagram, Paris, ca. 1914, Fotografie, Abb. in: D. Gamboni: *La Plume et le Pinceau*, Diss. Lausanne, Paris 1989, Nr. 15



35.

Odilon Redon: *Tête de Vierge*, um 1872, Kohle, 23,4 x 26,9 cm, Paris, Louvre, Schenkung Redon, Abb.in:Bacou 1984, Nr.113



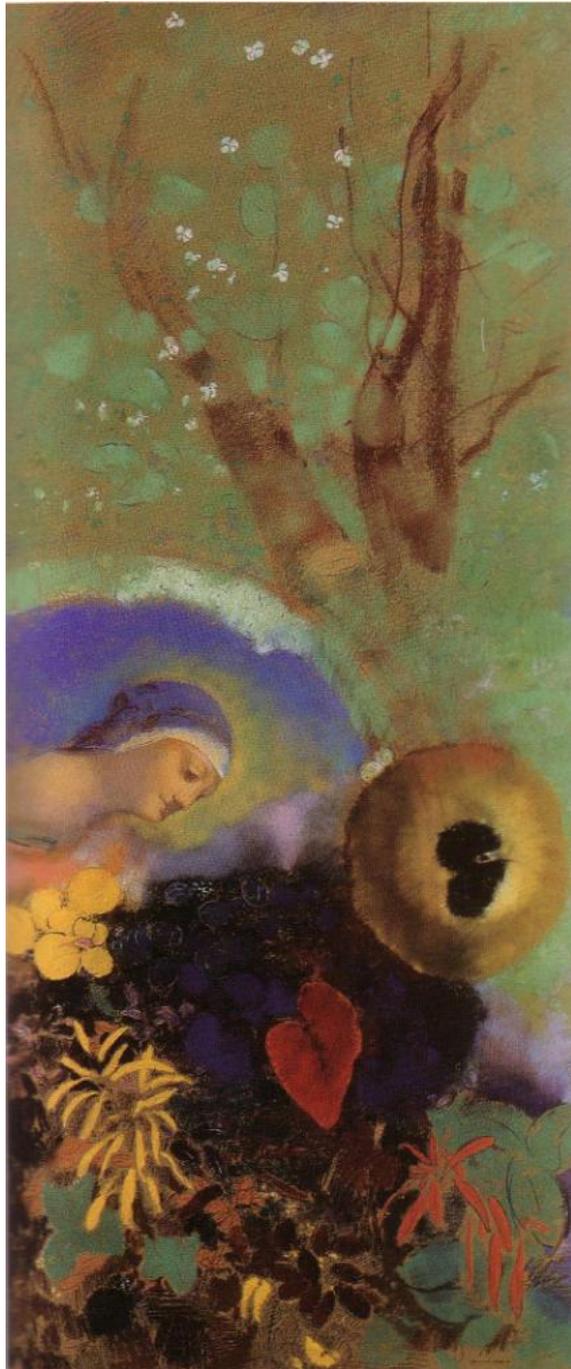
36

nach Leonardo: *Maria aus "Anna Selbdritt"*, Zeichnung, Wien, Albertina, Braun-Fotografie, Abb. in Rosenberg, 1913, S.81



37.

Leonardo da Vinci: *Anna Selbdritt*, 1506-13, Öl, 168 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre



38.

Odilon Redon: *Hommage à Léonard da Vinci*, 1908, Pastell,
145 x 63 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, Abb. in: *Ausstell.-Kat.*
Bordeaux 1985, S.230



39.

Benozzo Gozzoli: *Besuch Königin Sabas bei Salomon*, 1485, Fresko,
Pisa, Campo Santo, Abb.in: Pisa, Museo delle Sinopie, Pisa 1979,
S.111B



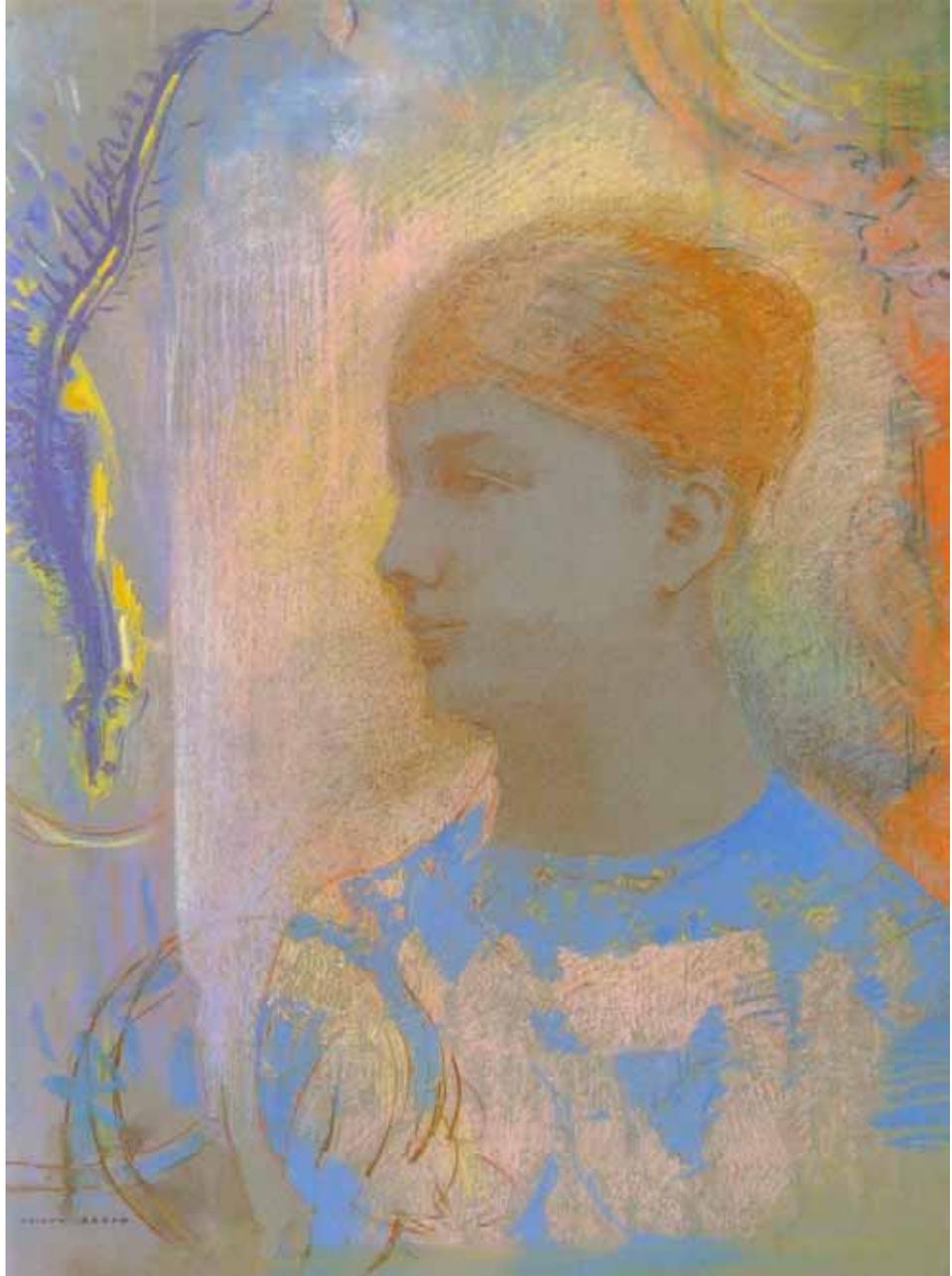
40.

Masaccio u. Filippo Lippi: *Petrus in Kathedra u. die Erweckung des Königssohnes*, Detail, 1427/28, Fresko, Brancacci-Kapelle, S. Maria del Carmine, Florenz, Abb. in: Baldini/Casazza: *La capella Brancacci*, Mailand 1990, nach S.199



41.

Odilon Redon: *Tête d'homme*, ca. 1895, Öl auf Leinwand, 52 x 19,7 cm,
Privatsammlung, Paris, Abb. in: Ausstell.-Kat. Mathiesen Gallery 1959,
Nr.62



42.

Odilon Redon: *Person nach links gewandt*, ca. 1908-10, Pastell auf grauem Papier, 52,6 x 37,7 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Abb. in: Bacou 1988, Nr.44, S.129, Berger Nr.407



43.

Odilon Redon: *Profil de Lumière*, 1886, Zeichnung, 35 x 23 cm, Paris, Musée du Petit Palais, Abb. in: *Ausstell.-Kat. Bordeaux 1985*, S.89, Nr.38, Mellerio Nr.61



44.

Piero della Francesca: *Begegnung Königin Sabas mit Salomon*, Detail, 1455-60, Fresko, Arezzo, S. Francesco, Abb. in: *L'Opera completa di Piero della Francesca*, präsv. v. Oreste del Buono, Mailand 1967, Tafel XXVI



45.

Pisanello: *Ginevra d'Este*, 1436-38, Öl auf Holz, 43 x 30 cm,
Paris, Louvre, Abb. in: E. Sindona: Pisanello, Mailand 1961, Nr.104



46.

Odilon Redon: *Profil de femme*, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, Courtesy Galerie Beyeler, Basel



47.

Odilon Redon: *Jeune fille à la fenêtre*, nach 1895, schwarze Kreide, ohne Maßangaben, Abb. in: Sandström 1955, Nr.124



48.

Odilon Redon: *Femme et fleurs*, 1895, 44 x 37 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo



49.

Piero della Francesca: *Battista Sforza*, 1465, Florenz, Uffizien,
Abb. in: G. Ugolini: *La Pala dei Montefeltro (Pesaro) Nobili*
1985, Nr.16



50.

Sandro Botticelli: *Weibliches Brustbild (Idealbildnis d. Simonetta Vespucci)*, 1483/6 (Lightbrown), Öl auf Holz, 82 x 54 cm,
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Abb. in: Bestandkatalog, Städel,
Frankfurt 1987, Abb.6



51.

Odilon Redon: *Profil*, ca. 1895, Rötél, 40 x 36 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Abb. in: *Ausstell.-Kat. Mathiesen Gallery, London 1959*, Nr.27



52.

Filippi Lippi: *Bildnis einer jungen Frau*, um 1460, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Abb. in: A. Dülberg, *Privatporträts*, Berlin 1990, Tafel 22, Abb.60



53.

Odilon Redon: *Erscheinung vor dem Fenster*, um 1900, braune und schwarze Kreide auf Velin, 45,7 x 31,1 cm, Sammlung Ian Woodner, New York, Abb.in: Ausstell.-Kat. Villa Stuck, München 1986, S.104



54.

Odilon Redon: *Gloire et louange à toi, Satan ...*, aus: *Fleurs du Mal*, Blatt VIII, 1890, Lithographie, 17,4 x 18 cm, Sammlung Ian Woodner, New York, Abb. in: *Ausstell.-Kat. Villa Stuck, München 1986*, S.62, Mellerio Nr.205



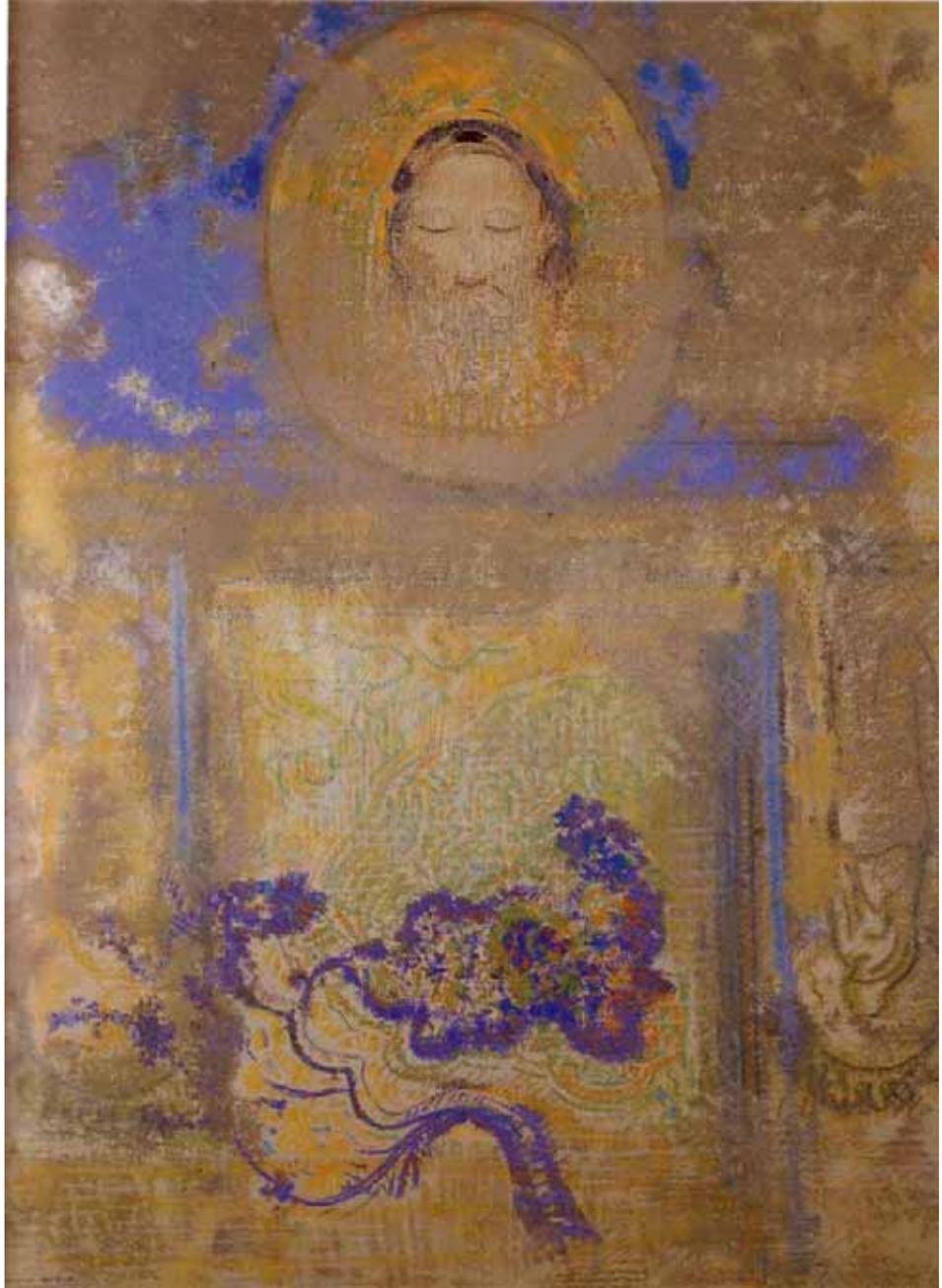
55.

Francesco Traini (zugeschr.): *Kreuzigung*, Detail, um 1350, Fresko, Pisa, Campo Santo, Abb. in: Pisa: Museo delle Sinopie, Pisa 1979, Nr.51B



56.

Luca Signorelli: *Die Hölle*, 1499-1506, Fresko, Orvieto, Capella di S. Brizio, Abb. in: M. Salmi: Luca Signorelli, Novara 1953, Nr.51



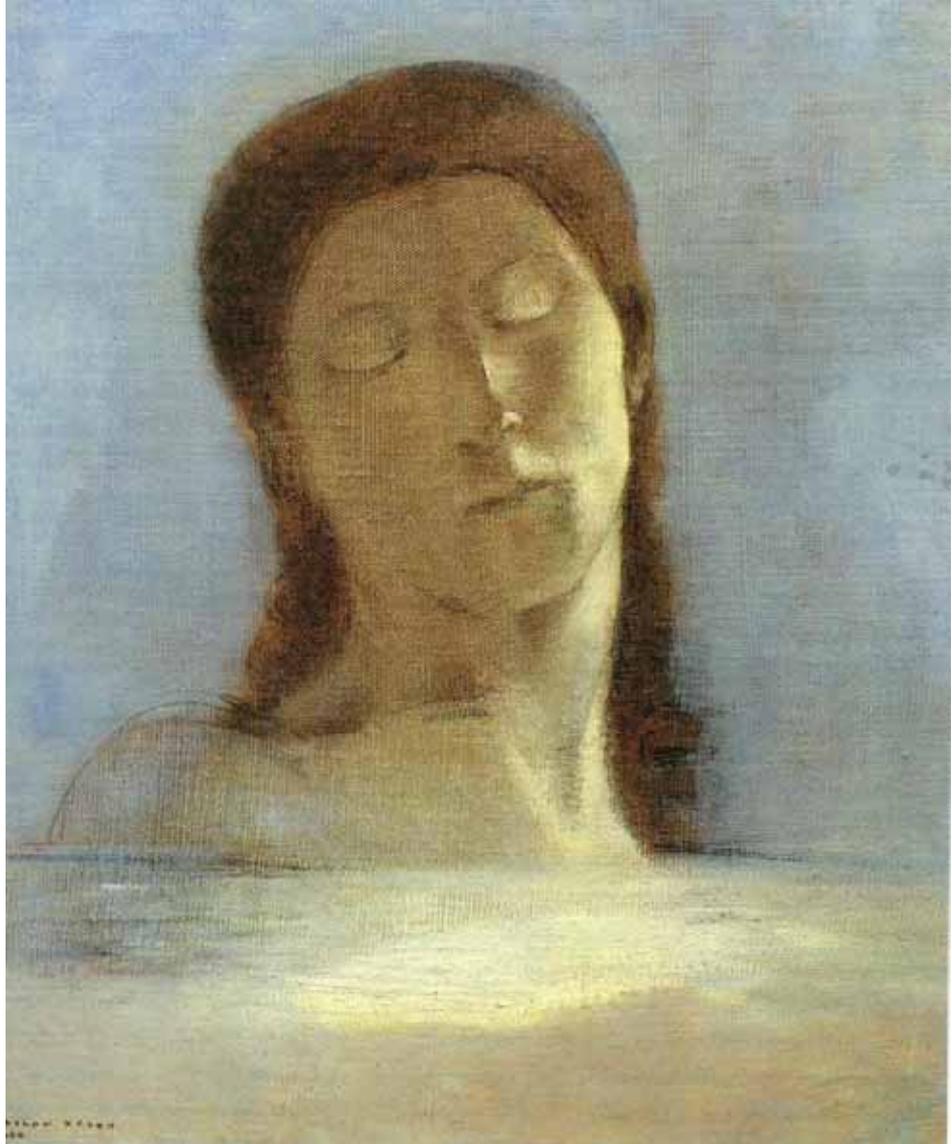
57.

Odilon Redon: *Beschwörung oder Erinnerung an Ravenna*, nach 1908, Pastell, 61,5 x 46 cm, Privatbesitz Frankreich, Abb.in Bacou 1988, S.131, Berger Nr.439



58.

Ravenna: *Mosaik S. Apollinare in Classe*, Detail, Apsis, Abb. in: C. Pelà: *La Decorazione Musiva della Basilica Ravennate di S. Apollinare in Classe*, Bologna 1970, S.42



59.

Odilon Redon: *Yeux Clos*, 1890, Öl auf Leinwand, 44 x 36 cm, Paris, Louvre, Abb. in: Ausstell.-Kat. Winterthur 1983, S.175



60.

Michelangelo: *Sterbender Sklave*, 1513, Marmor, Höhe: 229 cm,
Paris, Musée du Louvre



Abb. 14 STUDIE ZUM CHRISTUS IM ABENDMAHL

Pastellzeichnung, Brera, Mailand

Nach einem Kohleindruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

61.

Leonardo da Vinci: *Studie zum Christus im Abendmahl*, 1495, Pastell, Pinacoteca di Brera, Mailand, Abb. in: Rosenberg 1913, S.61, Braun-Fotografie



62.

Henri Fantin-Latour: *Zeichenstunde im Studio*, 1879, Öl auf Leinwand, 145 x 170 cm, Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Abb. in: *Ausstell.-Kat. Fantin-Latour*, Paris Grand Palais, 1982, S.249



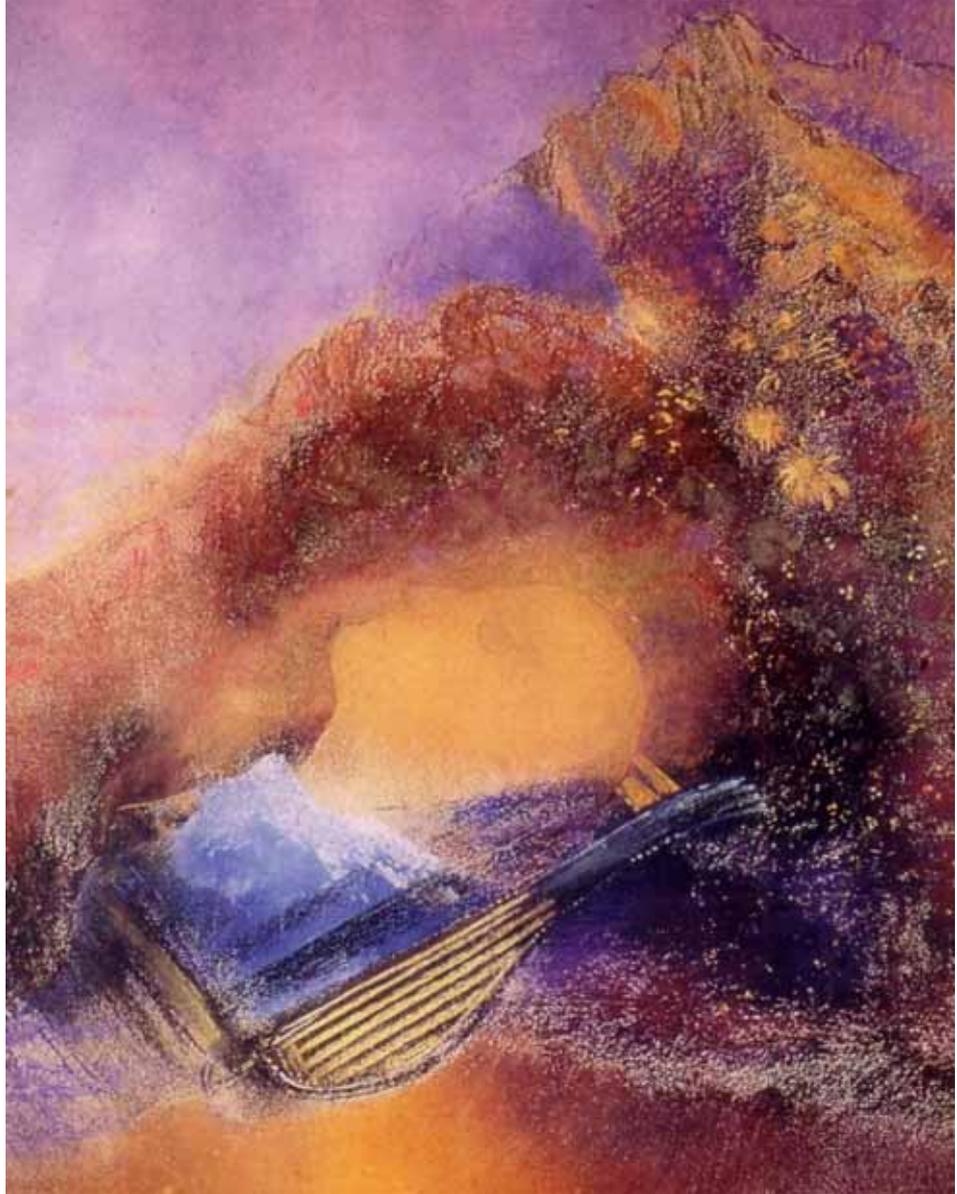
63.

Odilon Redon: *Yeux Clos*, 1895, Öl und Pastell auf Leinwand,
53 x 48 cm, Privatbesitz Schweiz, Abb. in: *Ausstell.-Kat. Winterthur*
1983, S.190



64.

Gustave Moreau: *Orpheus*, 1865, Öl auf Holz, 154 x 100 cm, Paris, Musée du Louvre



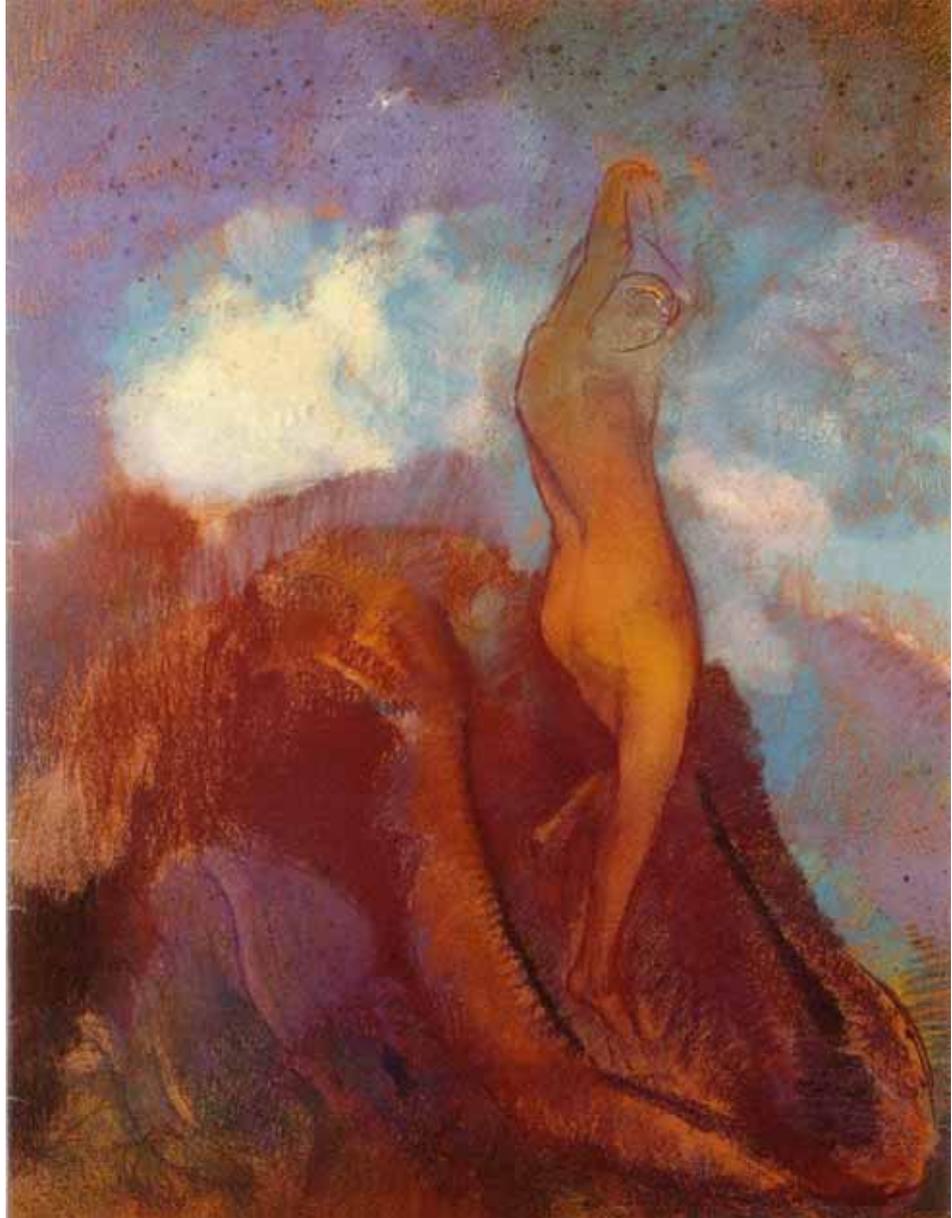
65.

Odilon Redon: *Orpheus*, nach 1903, Pastell, 70 x 56,5 cm, Cleveland, Ohio, Museum of Art, Abb. in: R. Hobbs: *Odilon Redon*, London 1977, Abb.13



66.

Odilon Redon: *Angelika am Felsen*, um 1904, Öl auf Leinwand/Karton, 29 x 23 cm, Privatbesitz Schweiz, Abb. in: *Ausstell.-Kat. Winterthur*, S.203, Berger Nr.128



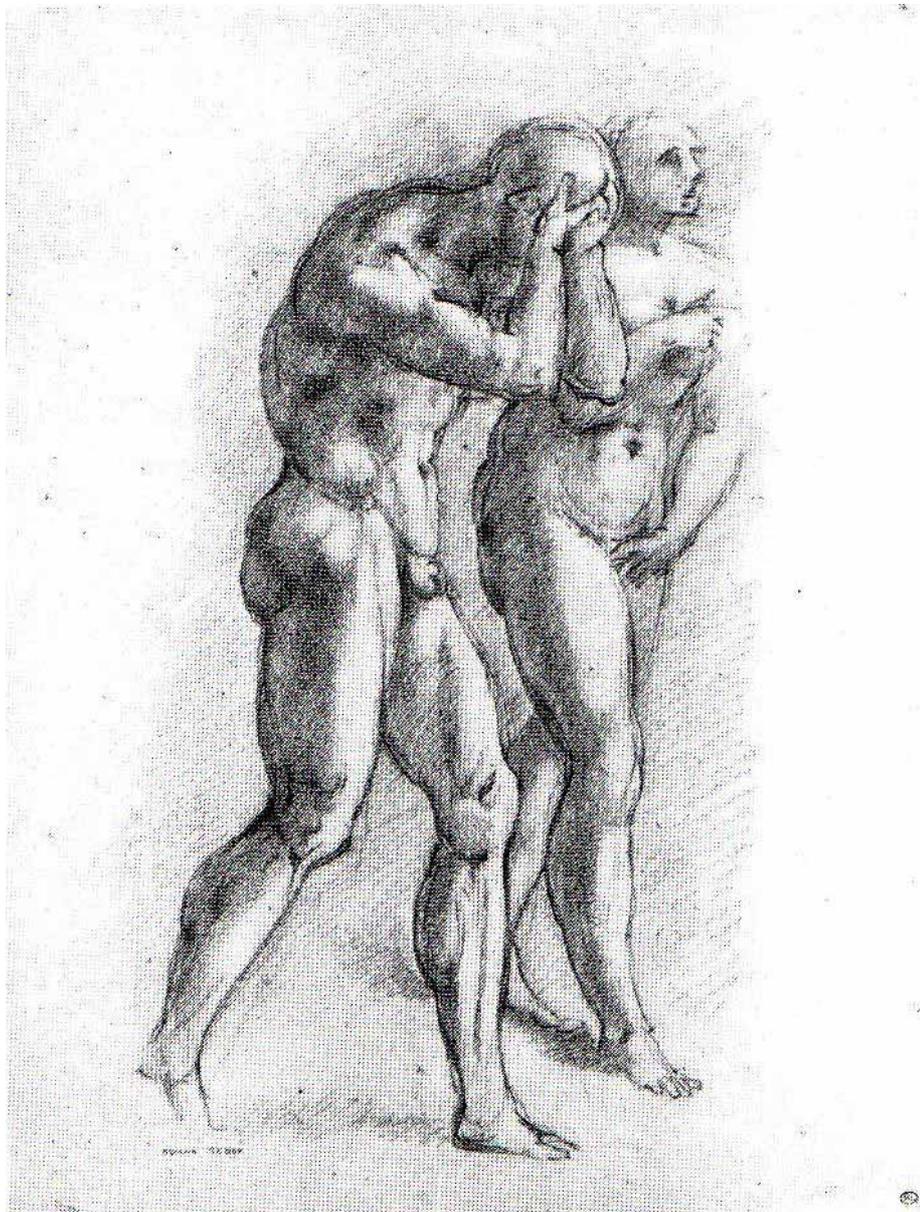
67.

Odilon Redon: *Geburt der Venus*, 1910, Pastell, 83 x 64 cm, Paris, Musée du Petit Palais, Abb. in: Bacou 1988, S.157, Nr.58



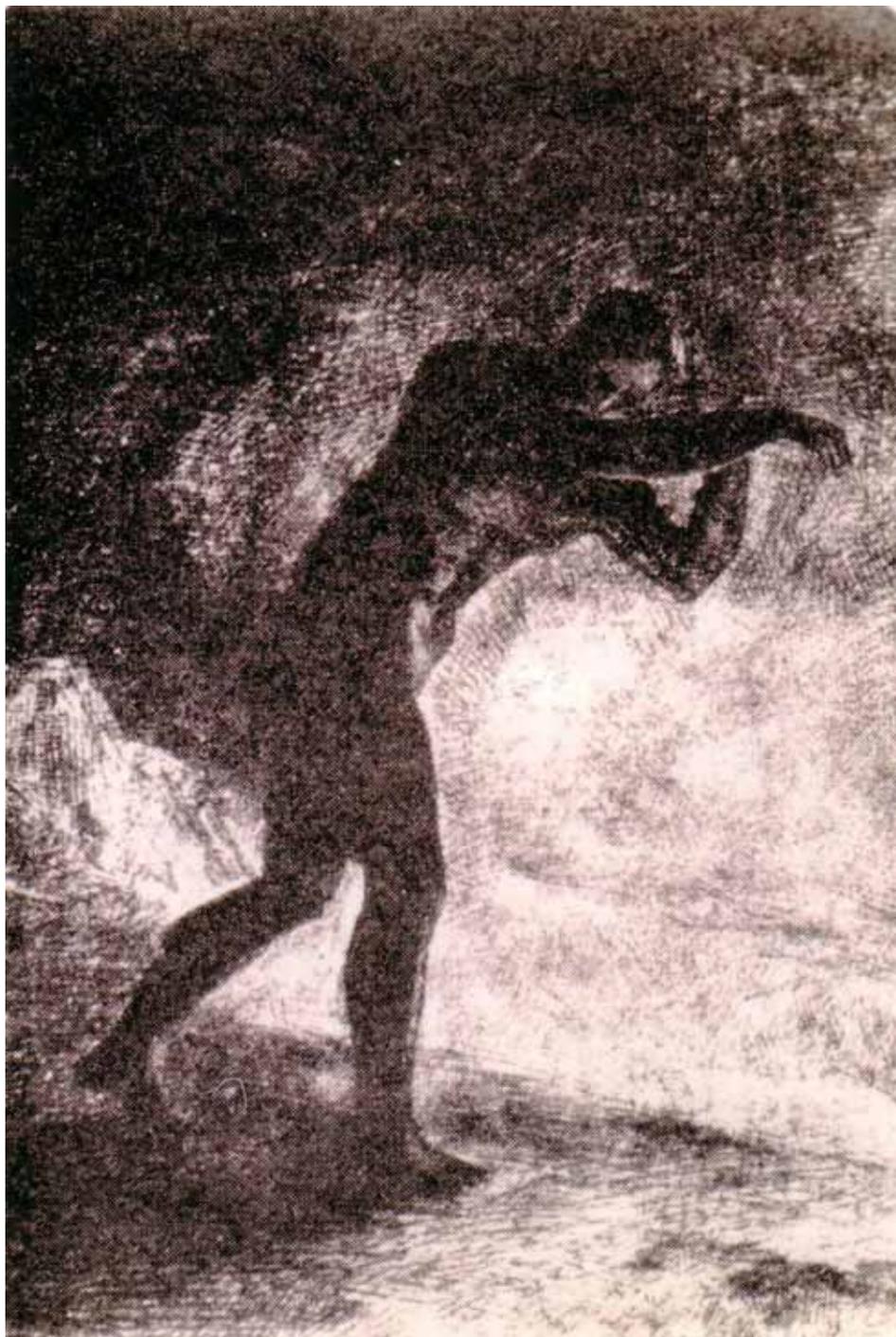
68.

Odilon Redon: *Geburt der Venus*, 1912, Öl, 141 x 61 cm, The Woodner Family Collection, Abb. in: Berger 1964, S.105, Nr.179



69.

Michelangelo: *Kopie nach Masaccios Vertreibung aus dem Paradies*
(Capella Brancacci, Florenz), Abb. in: L.Berti: *Masaccio*, Florenz 1988,
S.230



70.

Odilon Redon: *Et l'homme parut ...*, aus: *Les Origines*, Blatt VIII, 1883,
Lithographie, Abb. in: Sandström 1955, Abb.66, Mellerio Nr.52



71.

Michelangelo: *Vertreibung aus dem Paradies/Sündenfall*, Detail, 1508-12, Rom, Sixtinische Kapelle, Abb. in: *L'opera completa di Michelangelo pittore*, Mailand 1967



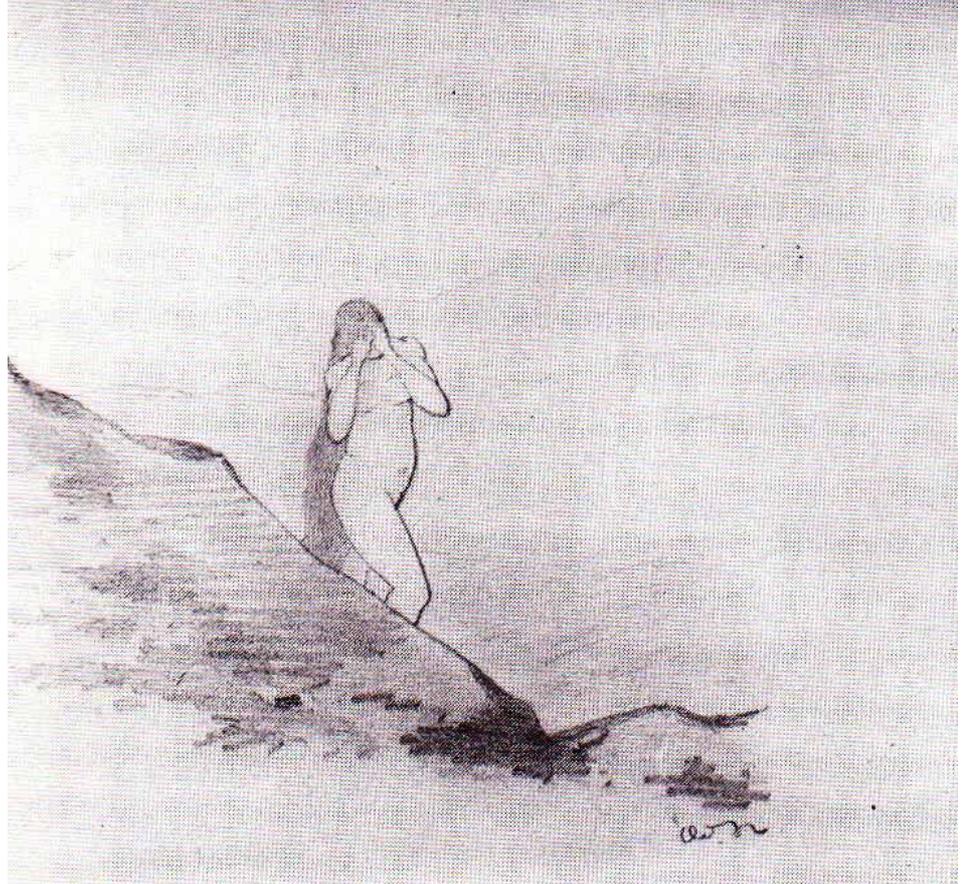
72.

Odilon Redon: *Le Désespoir d'Orphée*, vor 1890, Zeichnung, Maße unbekannt, Ted Coe Collection, Cleveland (?), Abb. in: GBA, Bd.48, Nov.1956, S.116, Berger Nr.751



73.

Odilon Redon: *Eve découvrant le corps d'Abel*, Federzeichnung, 1865, 15,4 x 16,3 cm, Paris, Musée du Petit Palais, Abb. in: *Austell.-Kat. Bordeaux 1985*, S.70, Berger Nr.726



75.

Odilon Redon: *Femme nue près d'une grotte*, nach 1865, Bleistift,
24,6 x 31,9 cm, Paris, Musée du Petit Palais, Abb. in: *Ausstell.-Kat.*
Bordeaux 1985, S.71, Nr.11



76.

Odilon Redon: *Nu, Têtes et Bégonia*, um 1910, Aquarell,
17,6 x 25,2 cm, Privatbesitz Schweiz, Ausstell.-Kat. Winterthur 1983,
S.87, Berger, Nr.524



77.

Michelangelo: *Sintflut*, Detail, Rom, Sixtinische Kapelle, Abb. in:
L'opera completa di Michelangelo pittore, Mailand 1967, Tafel VII



78.

Odilon Redon: Und ich sah in der rechten Hand dessen ..., aus:
Apokalypse de Saint Jean, Blatt I, 1899, Lithographie, 32,2 x 24,3 cm,
British Museum, London, Abb. in: Hobbs, 1977, S.115, Mellerio Nr.175



79.

Albrecht Dürer: *Apokalypse*, Blatt II, ca. 1496, Holzschnitt,
39,5 x 28,4 cm, Nürnberg, Abb. in: *The Illustrated Bartsch*, Bd.10,
Albrecht Dürer, New York 1980, S.158, Abb.63



80.

Michelangelo: *Moses*, Grabmahl für Papst Julius II., 1513/16, Rom, San Pietro in Vinculi, Abb. in: Herbert von Einem: Michelangelo. Bildhauer. Maler. Baumeister, Berlin 1973. Abb.46