

BILDERTRÄUME

Das Goldene Zeitalter bei Marées, Cézanne, Matisse

Lorenz Dittmann

„Golden war das Geschlecht der redenden Menschen, das
erstlich

Die unsterblichen Götter, des Himmels Bewohner, erschufen.

Jene lebten, als Kronos im Himmel herrschte als König,

Und sie lebten dahin wie Götter ohne Betrübnis

Fern von Mühen und Leid, und ihnen nahte kein schlimmes

Alter, und immer regten sie gleich die Hände und Füße,

Freuten sich an Gelagen, und ledig jeglichen Übels,

Starben sie, übermannt vom Schlaf, und alles Gewünschte

Hatten sie. Frucht bescherte die nahrungsspendende Erde

Immer von selber, unendlich und vielfach. Ganz nach Gefal-
len

Schufen sie ruhig ihr Werk und waren in Fülle gesegnet,

Reich an Herden und Vieh, geliebt von den seligen Göttern.“¹

Hesiods Vorstellungen bildeten, mit ihren Abwandlungen bei Ovid, Vergil und späteren, auch noch das geistige Fundament für Bilder des „Goldenen Zeitalters“ in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Einige der wichtigsten Bilderkomplexe seien im folgenden näher betrachtet.

Am Anfang stehe ein Auftragsbild des Goldenen Zeitalters, ein Hauptwerk von *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (1780, Montauban - 1867, Paris). 1839 hatte der Duc de Luynes Ingres gebeten, zwei Monumentalgemälde für seinen Familiensitz zu schaffen. Der Herzog wünschte sich für die Galerie seines Schlosses von Dam-

¹ Hesiod, Werke und Tage. Zitiert nach: Hesiod. Sämtliche Werke. Deutsch von Thassilo von Scheffer. Wiesbaden 1947, 78, 79.

pierre (Yvelines) eine Darstellung des „Goldenen Zeitalters“ und als Pendant für die gegenüberliegende Wand eine des „Ehernen Zeitalters“. Ingres entwarf eine dreigeteilte Komposition mit Astrée, der Göttin der Gerechtigkeit zur Linken, einem Opferritual in der Mitte und glücklichen Familien hinter einem jungvermählten Paar zur Rechten und entsprach damit den Vorstellungen des Auftraggebers, der eine Verbildlichung der moralischen Prinzipien, Gerechtigkeit und Religion, als Stützen der Familie und als Kern einer aristokratischen Gesellschaft verlangte. Das Thema des „Goldenen Zeitalters“ wurde somit für ein aristokratisches Programmbild in Dienst genommen.

Ingres schuf über vierhundert Zeichnungen für diese monumentale Komposition im Format von 4,80 zu 6,60 Metern. Er sah sich dabei „gezwungen, systematisch nach lebenden Modellen zu zeichnen, weil es offensichtlich an direkt verwendbaren ikonographischen Quellen mangelte. Freilich scheinen Raffaels ‘Parnaß’ im Vatikan wie auch der ‘Parnaß’ von Mantegna im Louvre als Vorbilder gedient zu haben, ersterer in Bezug auf das Gesamtgefüge, letzterer für die Reigenformation in der Bildmitte. Doch es sind vor allem die Reminiszenzen an Poussin und Watteau, die sich unterschwellig geltend machten.“ Und als die „obligaten literarischen Quellen“ dienten Hesiod und Ovid.

Das Bild wurde nie vollendet. „Der Herzog war angesichts so vieler Nuditäten in seinen Erwartungen bitter enttäuscht, hatte er sich doch eine große historische Szene als Illustration seines moralisierenden Programms vorgestellt.“ Schließlich fand er sich doch damit ab, aber die Revolution von 1848, die Ingres in Paris zurückhielt, und im Jahr darauf der Tod seiner Frau Madeleine, der den Künstler tief erschütterte, verhinderten die Fertigstellung. 1862 malte Ingres eine kleinformatige Version des Themas (48 x 62 cm, Cambridge, Fogg Art Museum; Abb. 1), die leider allzu zierlich geraten ist.²

² Vgl. Georges Vigne: Jean-Auguste-Dominique Ingres. Dt. München 1995, 255, 256, 257, 263, 306.

Die wesentlichen Bildideen hat der Künstler selbst in einigen Briefen dargelegt: „Ein Haufen schöner Faulenzer. Ich habe das Goldene Zeitalter dreist so genommen, wie es sich die antiken Dichter vorstellten. Die Menschen dieses Geschlechtes kannten überhaupt kein Alter. Sie lebten lange und immer in Schönheit. Daher keine Greise. Sie waren gut, gerecht und liebten einander. Ihre einzige Nahrung bildeten die Früchte der Erde, das Wasser der Quellen, die Milch und der Nektar. So lebten sie und starben, indem sie einschliefen. Danach verwandelten sie sich in gute Genien und trugen um die Menschen Sorge. Astraea besuchte sie häufig und lehrte sie die Gerechtigkeit lieben und üben. Sie liebten sie, und im Himmel wohnte Saturn ihrem Glück bei.“³

In einer symmetrisch angelegten Landschaft sind meist nackte Figuren zu Gruppen gefügt: stehend, sitzend, liegend, kauern, tanzend, in großer und auch verwirrender Fülle. Man sieht es dem Bilde an, daß viele Einzelstudien verarbeitet worden sind, die das Auge am Einzelnen und seinen Reizen festhalten. Fast verloren steht Saturn rechts auf dem höchsten Wiesenplan. Daß er ein Gott ist, konnte Ingres nicht zur Anschauung bringen.

Sehr anders erscheinen Marées' Bilder des Goldenen Zeitalters. *Hans von Marées* (1837, Wuppertal-Elberfeld - 1887, Rom) wandte sich nach Porträts und idealen Figurenlandschaften in den siebziger und achtziger Jahren dem Thema des „Goldenen Zeitalters“ zu. Das ikonographisch Bestimmbare tritt dabei zurück, die künstlerische Gestaltung selbst, vor allem Formkomposition und Farbgebung, übernehmen nun die Aufgabe der Vergegenwärtigung dieser mythisch-idealen Thematik. So sind nun sie genauer zu betrachten.

³ Nach Werner Hofmann: Das Irdische Paradies. In: Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter. Ausst. Kat. Bielefeld 1981, 97/98. Vgl. Boyer d'Agen: Ingres d'après une Correspondance inédite. Paris 1909, 364.

Hans von Marées' Gemälde erfüllt ein Dunkel, das diese Bilder innerhalb der Malerei des späteren 19. Jahrhunderts unvergleichlich macht. Marées stellt sich mit diesem Dunkel in stärksten Gegensatz zur impressionistischen Hellmalerei und führt auf seine Weise die Tradition der neuzeitlichen Helldunkelgestaltung fort. Dem jungen Marées war Rembrandt ein Lieblingsmaler und während seines Pariser Aufenthaltes 1869 nannte er von den Bildern des Louvre nur die Werke Leonardos.⁴

Das Helldunkel der neuzeitlichen Malerei wird in Marées' Bildern einer tiefgreifenden Verwandlung unterzogen. Das Dunkel erscheint nun materiell verdichtet, schwer und von einer unergründlichen Tiefe. Es ist nicht als Finsternis zu den Farben in Opposition gesetzt als Pol einer die Farben übergreifenden Licht-Finsternis-Spannung, vielmehr ist dieses Dunkel den Farben inkorporiert, ist Bestandteil einer die Gemälde Marées' bestimmenden Tieffarbigkeit. Damit ist auch ein anderes Verhältnis zum Licht konstituiert, das nun nicht mehr als Gegenpol des Dunkels auftritt, Licht und Dunkel wirken nun wie verschiedene Erscheinungsformen desselben optischen Mediums.

Alle Formen und vornehmlich die Figuren scheinen aus dem alles begründenden farbigen Dunkel erst zu entstehen. Hierauf läßt sich eine seine künstlerischen Absichten präzise formulierende Aussage Marées' beziehen: In einem Brief-Fragment an Konrad Fiedler vom 20. Dezember 1875 heißt es: „Der Grund, daß selbst so künstlerische Menschen wie Böcklin doch so wenig befriedigend in ihren Leistungen sind, liegt wohl vorzüglich darin, daß fast alle Modernen, oder alle, von der Erscheinung ausgehen, eine Untugend - denn das ist es - die allerdings Folge des Epigonen-

⁴ Hierzu weiterführend Lorenz Dittmann, Zur Klassizität der Farbgestaltung bei Hans von Marées. In: *Klassizismus. Epoche und Probleme*. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag. Hrsg. v. Jürg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel. Hildesheim u.a. 1987, 99-117; ders., Die Farbe bei Marées. In: Hans von Marées. Hrsg. v. Christian Lenz. *Ausst.Kat. Bayerische Staatgemäldesammlungen München* 1987, 97-104.

thums ist. Das natürliche und naturähnliche Entstehen eines Menschenwerkes wird dadurch unmöglich gemacht, die Nebensachen werden zu Hauptsachen und umgekehrt. Die Erscheinung muß, scheint mir, das letzte Resultat der künstlerischen Arbeit sein und bedingt werden durch die Gegenstände, die dargestellt werden. Ich bin überzeugt, daß alle wahrhaft befriedigenden Kunstwerke wie der Mensch aus dem Foetus entstanden sind; erst mit dem letzten Strich war die Erscheinung da. Ich glaube fast, in allen Kunstsa- chen ist es jetzt so; man will irgendeine Wirkung auf das Publikum machen, statt wirklich darzustellen.“ Mit diesen Worten begründete Marées nicht nur den technischen Aufbau seiner Gemälde, das oft mißverständene und beklagte Wachsenlassen des Bildes aus vielen übereinander gelegten Farbschichten, sondern auch das In-die-Erscheinung-Treten der lichttragenden Formen aus einem übergrei- fenden Dunkel, das Farben wie Edelsteine in sich birgt und somit selbst potentiell Licht ist und in dieser Potentialität der Nährboden für die Frucht der farbig-lichthaften Formen.

Für die Bilder des Goldenen Zeitalters aber bedeutet dies, daß auch sie erst *in die Erscheinung treten*, aus einem Dunkel, das auch das Dunkel des künstlerischen Inneren, der künstlerischen Imagi- nationskraft in sich enthält.

Marées' Bild „Goldenes Zeitalter I“, geschaffen zwischen 1879 und 1885⁵, aufbewahrt, wie alle noch zu besprechenden Werke, in der Neuen Pinakothek München (189,5 x 149 cm; Abb. 2), zeigt Gruppen nackter Menschen, in Reliefschichten hintereinander

⁵ Eberhard Ruhmer merkt im Katalog der Marées-Ausstellung Mün- chen 1987, an: „Diese Fassung des von Marées selbst so titulierten Werks wurde zwar früher begonnen als das ‘Goldene Zeitalter II’, nämlich bereits 1879, doch erst 1885, also nicht unwesentlich später als ‘II’ vollendet. Da bei Marées' Arbeitsweise nicht der erste, son- dern allenfalls der letztüberlieferte Bildzustand zählt, müßten die beiden Ordnungszahlen, die sich eingebürgert haben, eigentlich aus- getauscht werden.“ (270) Gleichwohl ist der Gesamtanlage nach das „Goldene Zeitalter I“ früher als das „Goldene Zeitalter II“.

gebaut, in einer leicht ansteigenden Landschaft. Ganz vorne steht ein Jüngling, zart gehalten von einem sitzenden Greis, in der mittleren Schicht sitzt links ein Mädchen, rechts eine Mutter mit ihren beiden Kindern, in der dritten Schicht ist ein Paar zu sehen, Mann und Frau, mit ihren Armen einander verbunden. Keine ikonographisch benennbaren Gestalten sind zu erkennen, sondern Repräsentanten menschlichen Lebens in seinen verschiedenen Phasen: die Verbindung von Mann und Frau, die Mutter mit den Kindern, der Jüngling und der Greis. Keine Handlung wird berichtet, sondern das reine Dasein dieser Gestalten wird gezeigt, in Schönheit und gefügt in rhythmisch gegliederte Gruppen.

Auf dem Gemälde „Goldenes Zeitalter II“, entstanden zwischen 1880 und 1883 (189,5 x 149,5 cm; Abb. 3), erscheinen die Gestalten größer, die Abstände der Stehenden weiter, die figurenbesetzten Reliefschichten auf vier erhöht: ganz vorne, sitzend und liegend, zwei Mädchen, dann ein sitzender Mann in reifem Alter, dahinter die Frau mit zwei Kindern und der Mann, der von rechts, über die Breite des Bildes, zu ihr blickt. Von einer vierten, dunkleren Reliefschicht aus aber schaut ein sitzender Mann auf die Frau und verleiht der Gruppe psychische Spannung. Insgesamt wirkt dieses Bild monumentaler, auch, weil die Figuren sich entschiedener nach den Grundrichtungen, nach Horizontaler und Vertikaler orientieren und damit strenger dem Bildformat entsprechen.

Beide Bilder aber sind im Gesamteindruck dunkel und leben aus einer farbigen Dunkel-Licht-Gestaltung. In beiden Bildern verteilt sich die Dunkelheit auf Baum- und Strauchgruppen und auf Bodenstreifen innerhalb des Mittelgrundes, beidemale erscheint der Himmel als Bildgrund in einer verhaltenen Helligkeit, weinrotonig in der ersten Fassung, in einem dunklen Blau bei der zweiten, und der Boden, die Erde, ist dunkelgrün, waagrecht durchzogen von braunen Streifen.

Die farbige Helligkeit ist den Inkarnaten vorbehalten, und zwar in unterschiedlichen Graden. Beim „Goldenen Zeitalter I“ sind die Unterschiede von Licht und Dunkelheit den Lebensaltern

und den Geschlechtern zugeordnet: hell strahlt der Knabe ganz vorne auf im Licht, der Greis hinter ihm, der ihn hält und ihn ins Licht entläßt, ist dunkel, die junge Frau hinter dem Greis wird vom Licht getroffen, und so auch das junge sitzende Mädchen nahe dem linken Bildrand. Beim Paar erscheint die Frau in einem helleren Inkarnat als der Mann. Diese alten Zuordnungen von Licht und Jugend, Alter und Dunkelheit, Licht und Frau, Mann und Dunkelheit erfahren nun aber bei Marées eine eigentümliche Wendung, insofern bei ihm die Figuren in ihrer Lichtzugewandtheit zugleich aus dem Dunkel existieren. Die doppelte Zugehörigkeit der menschlichen Gestalten zu Licht und Dunkel zeigt sich vordergründig darin, daß sie stärkere Licht-Dunkelkontraste aufweisen als die Landschaft, tieferdringend aber in der inneren Reaktion der Figuren auf das Licht. Beim „Goldenen Zeitalter II“ scheinen die Menschen das Licht, das sie empfangen, in je anderer Weise zu empfinden: zu Regsamkeit erweckend beim Mädchen links unten, milde verglühend beim sitzenden Bärtigen, zur verführerischen Schönheit aufleuchtend bei der jungen Frau. Werden so die Figuren durch die besondere Art ihrer Lichtzuwendung nach ihrer Individualität gekennzeichnet, so ist das Dunkel der Ort ihrer gemeinsamen Existenz, das Medium ihrer Zusammengehörigkeit.

Zwischen 1884 und 1887 malte Hans von Marées ein Bild, dem er den Titel „Hesperiden“ gab (Mitteltafel: 175,5 x 204,5 cm; linker Flügel: 175 x 89 cm; rechter Flügel: 175 x 89 cm; Sockel [insgesamt]: 120,5 x 481 cm; Abb. 4). Es ist also ein Dreiflügelbild mit puttengeschmücktem Sockel und, wie Eberhard Ruhmer erläuterte⁶, „die Variante einer Bildkonzeption, deren Erstfassung Marées bereits im August (?) 1879 vollendet hatte. Er selbst beschreibt die Mitteltafel als ‘drei, allerdings ganz nackte Frauengestalten in beinahe Lebensgröße und in goldigem Abendämmerchein’ (Brief an Fiedler vom 10. März 1879). Diese Erstfassung war nach des Künstlers Tode 1887 in den Besitz von Hilde-

⁶ Hans von Marées, l. c., 262.

brand übergegangen und teilweise abgehobelt worden. [...] Marées hat vier ungefähr gleichgroße Bildergruppen [...] dieses mit höchstem Anspruch in Erscheinung tretenden künstlerischen Unternehmens geschaffen. Drei von ihnen, die 'Hesperiden', die 'Drei Reiter' und die 'Werbung', befinden sich in der Neuen Pinakothek zu München, eines, das 'Urteil des Paris', hing ehemals in Berlin und ist heute verschollen. Mit den vier Triptychen hatte Marées sich einen Wunsch erfüllen wollen, auf den er seit den Neapler Fresken (1873) verzichten zu müssen geglaubt hatte: monumentale Gemälde zu schaffen, die weder für die Zufälligkeiten von Kunstausstellungen und Beliebigkeiten von Sammler-Privatgemächern oder auch öffentlichen Museen bestimmt waren, sondern für Architekturen, in denen sie, weil zugleich mit ihnen konzipiert, ihren unverrückbar festen und bleibenden Platz haben - eine Stätte, an der allein sich ihre Bestimmung als Krönung eines Gesamtkunstwerks erfüllt. [...] Zwischen Bild und Raum sollen die Bildumrahmungen mit gemalten abstrakten oder floralen bzw. frukturalen Ornamenten stehen, die Marées selbst entworfen und wenigstens teilweise auch eigenhändig ausgeführt hat.“

Zum Bildtitel merkte Ruhmer an: „'Hesperiden' nannte [Marées], wie wir aus Conrad Fiedlers Marées-Essay von 1889 [...] erfahren, summarisch die meisten seiner Spätwerke. Für ihn waren sie Idyllen, angesiedelt im 'Hesperidenland' (s. Briefe an Fiedler vom 21. April 1879, 17. März und 3. Juli 1880) - ein Gefilde, das er in einer 'Sehnsuchtslandschaft' lokalisierte. Nach der von H.Kern besorgten Neufassung des in der Marées-Zeit vielbenutzten 'Wörterbuchs der Mythologie' von W.Vollmer (Stuttgart 1851) waren die Hesperiden 'Töchter des Atlas und der Hesperis, deren drei bis sieben genannt werden, als Ägle, Hestia, Arethusa, Erythia. Als Juno sich mit Jupiter vermählte, brachten alle Götter ihre Geschenke dar: die Erde ließ zu diesem Behuf einen Baum aus ihrem Schooß emporsprossen, der goldene Äpfel trug. Diesen zu bewachen, befahl sie den Schwestern, welche nach ihrer Mutter Hesperiden hießen.' Die Flügelbilder haben mit der Geschichte inhaltlich

noch weniger, nämlich nicht mehr zu tun, als daß die Männer links Früchte vom Baum pflücken, rechts Kinder solche in Händen halten wie Spielbälle [...].“ Marées schrieb lapidar am 11. Juni 1897 an Fiedler: „In den beiden Flügelbildern habe ich meinen Plan etwas modifiziert. Auf dem Mänerbild sind nur zwei Figuren und das Andere stellt einen Greis und Kinder dar.“⁷

In Marées' Malerei gewinnt das von den Figuren getragene Licht eine Vielfalt ausdrucksbetonter Erscheinungsweisen, wie wohl in keiner anderen Malerei. Es wird damit konstitutiv auch für die genauere Bestimmung des Bildgehalts.

Grell, abweisend leuchten die Inkarnate der „Hesperiden“ auf. Das Hermetische ihrer Lichterscheinung gründet auch in der Besonderheit des Farbauftrags und läßt diesen somit als notwendig erscheinen. Bei Nahsicht und dann, wenn sich die Gestalten in guter äußerer Beleuchtung präsentieren, entziehen sie sich durch ein sie überstrahlendes Licht. Vom Reflexlicht der pastosen Farbmaterie werden sie überblendet. Nur aus der Ferne sind sie wirklich sichtbar.⁸ Wird damit die sich entziehende Ferne einer „Sehnsuchtslandschaft“, eines „irdischen Paradieses“ veranschau-

⁷ L. c., 262/264.

⁸ Vgl. dazu auch Rudolf Kuhn: „Denn die Leiber der Hesperiden, aus der Ferne gegenwärtig, wirkungsmächtig, sind, aus der Nähe besehen, zerstückt: in Inseln, die von Totem, Nichtigem umgeben sind, zerstückt; Inseln, die miteinander keinen Figurzusammenhang ergeben. [...] Baut sich [...] in doppelter Sicht das zu Verstehende auf: die von Ferne sich in leiblicher Gegenwart und Wirkungsmacht bekundenden Hesperiden, Töchter der Nacht [...], vom Nahen, zum Greifen nahe gesehen, auch von Zerfallen und Nichtigwerden durchzogen?“ (Beobachtungen zu Figur und Komposition in der modernen Erneuerung einer antiken Malerei durch Marées. In: Hans von Marées. München 1987, 81/82.) Christian Lenz schrieb über die „Hesperiden“: „Die Frauen sind nicht von lichter, heiterer Natur, sondern im Gegenteil: Die dunkel verschatteten Augen in den bleichen Gesichtern und die langen strähnigen Haare, die an den Enden wild ausfahren, verleihen ihnen einen unheimlichen, fast hexischen Charakter. Sie sind verführerisch und zugleich gefährlich.“ (Zur Kunst von Marées. Eine Einführung. In: Hans von Marées, l. c., 14.)

licht? Aber die Jünglinge des linken Flügels sind in ein ganz verhaltenes Licht zurückgenommen, ins Dunkel langt der Stehende nach oben, zu einer aufflammenden roten Frucht. Dunkel ist auch der Greis des rechten Flügels, in ein kräftigeres, jedoch mit der Grellheit der Hesperiden unvergleichbares Licht sind die Kinder getaucht. In einem Halblicht stehen die Puttengestalten der Sokkelzone vor dunkelglühendem wildem Rot. Und wie seltsam: der Fries, der mit dem lächelnden fruchtehaltenden Kinde links beginnt, endet rechts mit einem weinenden!

Ist dies wirklich die Darstellung eines von Frieden und Unsterblichkeit verklärten Ortes und der ihm zugehörigen Bewohnerinnen, nicht viel eher die Darstellung seiner Unerreichbarkeit und zugleich die Darstellung der Fremdheit und der irdischer Sorgen spottenden Selbstgenügsamkeit unsterblicher und Unsterblichkeit hütender Wesen? Das gleißende Licht der Frauen wie die harte Rhythmik ihrer Körper sollten vor einer idyllischen Interpretation dieses Bildes warnen.

Ein ganz anderes Licht entfaltet Marées im „Drei-Reiter-Triptychon“, dem Bild dreier christlicher Ritterheiligen, geschaffen 1885-1887, das mit den „Hesperiden“ in denselben zyklischen Zusammenhang gehört. Auf dem „Martins“-Flügel repräsentiert das Weiß des Schnees das Bildlicht, wie in Kälte klirrend veranschaulicht es die dem Menschen feindliche Natur, das Dunkel aber Geborgenheit und Hilfe: der Mantel, den der Heilige dem frierenden Bettler ausbreitet, versinkt in tiefe, bräunliche Dunkelheit. In stärkstem Gegensatz dazu steht das heftige Bildlicht des „Georgs“-Flügels, auch hier den Bildgehalt, das Kampfbereite des Heiligen, veranschaulichend -, am erstaunlichsten aber differenziert das Mittelbild mit dem „Heiligen Hubertus“ (182,5 x 117,5 cm; Abb. 5) die Ausdrucksdimensionen des Bildlichts. Das Pferd wird von einem kräftigen Licht getroffen und von ihm gelblichweiß aufgehellt, der Hirsch aber erscheint in einem ganz milden, verhaltenen, ockerfarbenen und stellenweise orangetonigen Licht. Dessen Quelle ist der

Gekreuzigte, das heilige Zeichen des Kreuzes zwischen dem Ge-
weih des Hirsches. Mit solcher Kontrastierung eines heiligen
Lichtes, das dem Dunkel nahebleibt, gegen das physische Licht des
Hirsches, das vom spirituellen Geschehen nichts weiß, stellt
Marées die Selbstherrlichkeit des Lichts in Frage, relativiert er die
Werte-Opposition von Licht und Finsternis, der abendländische
Kunst und abendländische Lichtmetaphysik weithin folgten, und
bringt seine Vision eines gewaltlosen Lichts zur Anschauung, eines
in dieser Eigenart „christlichen“ Lichtes - auch und gerade in Ab-
hebung vom gleißenden, blendenden Licht der „Hesperiden“.

In seinen Werken antikischer Thematik aber folgte Marées auch in
der Farbgestaltung - nach einer wichtigen Hinsicht - der Antike.
Antike, spätclassische Farbgestaltung, wie sie uns in pompejani-
schen Wandgemälden nach griechischen Vorbildern erhalten ist,
etwa in dem um 70 n. Chr. nach einem griechischen Vorbild um
330 v. Chr. entstandenen Wandgemälde „Achilleus entläßt Briseis“
im Nationalmuseum Neapel (127 x 122 cm; Abb. 6), wird von den
Inkarnatfarben bestimmt.⁹ Wie wohl kein zweiter nachantiker
Maler bringt Hans von Marées in seinen Gemälden „klassischer“
Thematik das menschliche Inkarnat in seiner Farb- und Leuchtkraft
zur Geltung. Ihm dient auch das in Farbe transponierte Helldunkel.

Paul Cézanne (1839, Aix-en-Provence - 1906, Aix), mit Stilleben
und Landschaften vielfältiger in der Thematik seines künstleri-
schen Oeuvres als Marées, schuf keine Bilder mit dem Titel
„Goldenes Zeitalter“. Dennoch lassen sich einige seiner Hauptwer-
ke im weiteren Sinne diesem Themenkreis zuordnen. Es handelt
sich um seine „Großen Badenden“.

Joachim Gasquet, ein provenzalischer Schriftsteller und Dichter,
der während seiner Jugend in engem Kontakt mit dem Künstler

⁹ Vgl. Ingeborg Scheibler: Zum Koloritstil der griechischen Malerei.
In Pantheon, Jg. XXXVI, Dezember 1987, 299-307.

stand, beschrieb 1921 in seinem Cézanne-Buch das letzte, in das Jahr 1906 zu datierende und größte (es mißt 208 zu 249 cm) dieser Bilder, das sich nun im Philadelphia Museum of Art befindet (Abb. 7), folgendermaßen: „Das große ‘Bad’ der Sammlung Pellerin ist unvollendet geblieben. Fünfzehn Frauenakte strahlen in voller Lebendigkeit. Unter hohen Bäumen mit glatten Stämmen, die sich im Himmel spitzbogig treffen, und die gleichsam das lebendige Gewölbe einer natürlichen Kathedrale bilden, das sich auf eine zarte Landschaft der Île-de-France öffnet, gehen die Frauen zum Bade am Ufer eines trägen Flusses. Eine von ihnen überläßt sich schon der Strömung, den Kopf zurückgeworfen, mit offenem Haar. Andere erheben sich. Sie bilden zwei Gruppen, acht auf einer Seite, sechs auf der andern, alle zusammengehalten durch das Weiß eines Leinentuches, mit dem drei von ihnen am Ufer spielen, durch die Schwimmende im Mittelpunkt der Komposition, und weiter, in der Ferne, auf einer Wiese vor einem Schlosse, durch die Gestalt eines Mannes, der sie betrachtet. [...] Die Frauen erscheinen zuerst unförmig, dick, vierschrötig, die zwei, die laufen, wie aus einem ägyptischen Relief. Man kommt näher, man betrachtet sie lange. Dann werden es feine, schlanke, göttliche Schwestern der Nymphen Jean Goujons [...]. Eine eilt davon mit der Bewegung eines bestürzten Kindes, das man verfolgt; ihre Beine sieht man nicht, aber die Hand, die Finger aneinandergepreßt wie eine Tänzerin aus Kambodscha; man fühlt, wie sie munter und entzückt durch die grünen Zeige springt, die sie streifen. Eine andere kühl, olympisch, an einen Baum gelehnt, sinnt mit verlorenen Augen. Eine hat sich zufrieden, beruhigt ausgestreckt, mit den Ellbogen im Grase niedergelassen, ihre Freundinnen im Wasser zu betrachten [...]. Die zwei, die sich zum Bade locken, indem sie auf die Schwimmende weisen, beben schon im Vorgefühl des zarten Streichelns der Fluten. Links, in der gleichen Gruppe, drängt die größte mit weitem Kriegerschritt die andern beiseite. Sie stürmt dahin. Sie ist die Kraft, die Jugend, die Gesundheit. Parallel, nur ein wenig geneigt zu dem saftdurchströmten Stamme, ist sie selbst gleichsam eine

menschliche Pflanze, ein Baum, der dahinschreitet [...]. Und hinter ihr atmet die selbstvergessene Schläferin den gefährlichen Zauber der Wiesen [...]. Aber die schönsten sind, glaube ich, die beiden Kauernden, königlich, herrlich, die ihrer knienden Schwester das Leinentuch reichen [...]. Dieses Paradies heidnischer Wogen, maleischer Akte, zarter Bäume und blauer Nacktheit zeugt [...] von Kraft und Ausgeglichenheit.“¹⁰

Unter mehreren Aspekten ist Gasquets Beschreibung aufschlußreich: sie bezeichnet die Darstellung als „Paradies“, erfaßt den engen Zusammenhang der dargestellten Frauen mit den Bäumen, mit der Natur („die größte ist selbst ein Baum, der dahinschreitet“), vergleicht sie mit „Nymphen“¹¹, und benennt das Unförmige, Vierschrötige der Gestalten, das sich jedoch bei genauerer Betrachtung eigentümlich verwandelt.

Cézannes Bild lebt aus dem Akkord von lichtem Blau mit dem hellen Ockerton des Inkarnats. Das Inkarnat wächst aus dem Braun der Erde und öffnet sich nach Weiß, das Weiß des Grundes, das jedoch zugleich Öffnung zum Licht veranschaulicht. Das Blau gehört dem Himmel zu und durchdringt als heller Schatten die Gestalten, wandelt sich zum Grün der Baumkronen und zum Braun der Baumstämme. Kontinuierliche Farbstufung erfüllt das Bild mit zarter, vibrierender Bewegung, kontinuierliche Farbstufung entläßt aus sich Bildlicht, Körpermodellierung und Raumvertiefung.

Cézanne stellt alles Licht durch Farbe dar. „Licht und Schatten sind ein Farbverhältnis, die zwei Haupterscheinungen unterscheiden sich nicht durch ihre allgemeine Intensität, sondern durch ihren eigenen Klang“. So lautet ein Satz in einem von Léo Larguier

¹⁰ Zitiert nach: Joachim Gasquet: Cézanne. Deutsche Ausgabe von Elsa Glaser. Berlin 1930, 40, 41. - Zu Gasquet vgl.: Jochim Gasquet's Cézanne. A Memoir with Conversations. Translated by Christopher Pemberton; Preface by John Rewald; Introduction by Richard Shiff. London 1991.

¹¹ Vgl. dazu Lorenz Dittmann, Symbolik in der Kunst Cézannes. In: Symbole in der Kunst. „Annales“, St. Ingbert. (Im Erscheinen).

überlieferten Text „Cézanne spricht“¹², mit dem eine Reihe brieflicher Äußerungen des Künstlers übereinstimmen.

Aber auch alle Modellierung bringt Cézanne durch Farbstufung zustande. Der Maler Emile Bernard überlieferte des Künstlers Auffassung hierzu: „Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Diese Kontraste aber werden nicht von Schwarz und Weiß hervorgebracht, sondern von der farblichen Empfindung. Aus der richtigen Beziehung zwischen den Farbtönen ergibt sich die Modellierung. Wenn sie harmonisch nebeneinandergesetzt werden und alle vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst.“ „Man sollte nicht modellieren sagen, man sollte *modulieren* sagen.“¹³

Mit Bedacht wählte Cézanne den Ausdruck „modulieren“. Dieser Begriff findet auch in der Musiktheorie Verwendung, und Cézanne wollte damit das „Musikalische“ seiner Malerei andeuten.

Schließlich reflektierte Cézanne auch das für seine Kunst so bezeichnende Phänomen des alles durchwirkenden Blau: Am 15. April 1904 schrieb er an Emile Bernard: „Die mit dem Horizont parallel verlaufenden Linien geben die seitliche Ausdehnung, das heißt einen Ausschnitt der Natur oder, wenn Ihnen das lieber ist, des Schauspiels, das der *Pater Omnipotens Aeterne Deus* vor unseren Augen ausbreitet. Die zu diesem Horizont senkrecht stehenden Linien geben die Tiefe. Nun liegt aber die Natur für uns Menschen mehr in der Tiefe als in der Fläche, daher die Notwendigkeit, in unsere durch die roten und gelben Farbtöne wiedergegebenen Lichtvibrationen eine genügende Menge von Blau zu mischen, um die Luft fühlbar zu machen.“¹⁴

¹² Vgl.: Gespräche mit Cézanne. Hrsg. v. Michel Doran. Aus dem Französischen von Jürg Bischoff, Zürich 1982, 32. - *Conversations avec Cézanne*. Edition critique présentée par P. M. Doran. Paris 1978, 16.

¹³ Gespräche mit Cézanne, 54, 55. - *Conversations avec Cézanne*, 36.

¹⁴ Vgl. Paul Cézanne: Briefe. Die neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe der Briefe von und an Paul Cézanne, aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von John Rewald. Zürich 1979, 281. -

Und wie aus der stetig modulierten Farbe das Bild als ein lückenloses Ganzes, als eine in sich geschlossene Einheit entsteht, so entsprechen sich bei den „Badenden“ die Formen der Frauen, der Bäume, der Wolken im reichsten Wechselspiel der Haltungen und Bewegungen.

Zwei große Fassungen und zahlreiche kleinere Bilder von „Badenden“ bilden die Vorstufen für die letzte Version im Philadelphia Museum of Art.

Eines der beiden großen Gemälde befindet sich in der Barnes Foundation in Merion, Pa., entstanden zwischen 1895 und 1906 (135 zu 207 cm; Abb. 8). Ein oft reproduziertes Foto, aufgenommen 1904 von Emile Bernard in Cézannes Atelier in Les Lauves bei Aix-en-Provence, zeigt Cézanne vor diesem Bilde sitzend. Es darf als sein „Vermächtnis“ betrachtet werden, was Gasquet zu Recht auch von der spätesten Fassung vermerkte.

Dieses Bild ist sehr eigenartig: aus tiefdunklem Blau und Grün leuchten die Frauenakte auf, und diese erscheinen noch sperriger, ungefüger, - vor allem die beiden äußeren Gestalten. Von links schreitet eine Nackte zur Gruppe der Knieenden und Sitzenden, die sie begeistert zu begrüßen scheint. Ihr Kopf ist durch Übermalungen entstellt. Es hat den Anschein, als trüge er, einer Krone gleich, das Laubwerk der beiden Bäume, die die Gestalt zu beiden Seiten rahmen. An einen Wasserfall erinnert ihr mächtig abwehendes Tuch. Klobig und einem Manne ähnelnd ist dagegen die rechte Gestalt gegeben. Sie lehnt am Stamm eines gewaltigen Baumes, der seine Äste schroff entsendet. Ihr rechter hochgehobener Arm unterscheidet sich formal kaum von den Ästen.

Paul Cézanne: Correspondance. Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald. Nouvelle Edition révisée et augmentée. Paris 1978, 300. - Zu Blau als „Farbe der Ferne“ vgl. Kurt Badt: Die Kunst Cézannes, München 1956, 41ff.

Diese „Badenden“ sind, wie Marées' Gestalten, umgeben von Dunkelheit. Aber Cézannes Dunkel ist farbig, schwarzgrün und tiefblau. Aus solcher Tieffarbigkeit glühen die Nackten mit gelblich modulierten Inkarnaten. Eine ins vielfarbig Weiße aufgetürmte Wolke zerteilt das dunkle Blau des Himmels. Ihre Formen und Rhythmen antworten den Formen und Rhythmen der „Badenden“.

Cézannes Gestaltung der weiblichen Akte findet in der Antike nicht Vergleichbares. Das Ungefüge, Herbe dieser Figuren hat man oft damit erklärt, daß Cézanne aus seiner Scheu vor Frauen und seinen unterstellten sexuellen Komplexen sich keiner weiblichen Modelle bedienen konnte und wollte. Doch genügt eine solche Erklärung nicht.

Cézanne liebte von zeitgenössischer Dichtung vor allem Baudelaires „Fleurs du Mal“. Der Dichter Léo Larguier nennt in seinem 1925 veröffentlichten Buch „Le dimanche avec Paul Cézanne“ aus Erinnerungen an seine Begegnungen mit dem Künstler 1901/02 Cézannes Lieblingsgedichte daraus, nämlich „Die Leuchtfeuer“, „Don Juan in der Unterwelt“, „Das Ideal“, „Sed non satiata“, „Ein Aas“, „Die Katzen“, „Der freudige Tote“, „Gefallen am Nichts“.¹⁵

Baudelaires Gedicht „Das Ideal“ lautet in der Prosäübersetzung von Friedhelm Kemp:

„Nein, diese Schönen der Vignetten, schadhafte Erzeugnisse eines nichtsnutzigen Jahrhunderts, diese Füße in Stöckelschuhen, diese Finger mit Kastagnetten, sie werden niemals einem Herzen wie dem meinem genügen können.“

Gern lasse ich Gavarni, dem Dichter der Bleichsucht, seine zwitschernde Schar von Schönen des Spitals, denn unter diesen fahlen Rosen kann ich keine Blume finden, die meinem roten Ideal gleicht.

¹⁵ Vgl. Gespräche mit Cézanne, 30, 31. - Conversations avec Cézanne, 14.

Wonach dies abgrundtiefe Herz verlangt, das seid Ihr, Lady Macbeth, Seele der Untat mächtig, ein Traum des Äschylus, der, wo der Nordsturm wütet, sich entfaltet;

Oder aber du, große Nacht, Tochter des Michelangelo: gelassen windest du in ungewohnter Pose deine Reize, die für die Mäuler der Titanen gestaltet sind!¹⁶

Etwas von diesem Baudelairschen Geist ist auch in Cézannes „Großen Badenden“ der Barnes Foundation enthalten. Er entfremdet sie aller Idyllik und verleiht ihnen den Charakter des Abgründigen, Düsternen, Urweltlichen und Unbegreiflichen.

Grundlage aber der Cézanneschen „Badenden“ waren die *eigenen* Erfahrungen, die Erlebnisse des jungen Paul beim Baden im Arc, dem kleinen Fluß, der ein breites Tal bei Aix durchfließt. Jugendbriefe des Künstlers aus den Jahren 1858 und 1859, vor allem an Emile Zola, berichten vom unbeschwerten, fröhlichen Baden der drei Freunde, Cézanne, Zola und Baille.¹⁷ Cézannes Vision eines „Goldenen Zeitalters“, eines „Irdischen Paradieses“, gründet in eigenen glücklichen Erlebnissen der Jugend. Solche Einheit von Leben und Werk zeichnet Cézanne vor allen Künstlern des 19. Jahrhunderts aus!

Wie schwer Cézanne jedoch die Umsetzung dieser Erlebnisse in ein Bild des undurchbrechbaren Zusammenhanges von Mensch

¹⁶ Nach Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe. In acht Bänden. Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Charles Piquois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp. Bd. 3: Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen. Übersetzt von Friedhelm Kemp. München 1975, 91, 93. - Vgl. dazu auch den Vergleich mit Baudelaires Gedicht „Die Riesin“ in Lorenz Dittmann, Symbolik in der Kunst Cézannes, l. c.

¹⁷ Vgl. Paul Cézanne. Briefe, 13-54. - Paul Cézanne: Correspondance, 17-61.

und Natur fiel, - genauer: wie schwer er sich diese Umsetzung *machte*, alle anderen Künstler glaubten, hier viel schneller zu einem Ergebnis zu kommen -, das bezeugt ein berühmtes Bild, die „Baigneurs au Repos III“, gemalt 1876-77, aufbewahrt in der Barnes Foundation, Merion. (79 x 97 cm; Abb. 9) Dem Bild merkt man das Gewollte, Konstruierte sogleich an. Es fehlt ihm alles Spontane. Sorgfältig wurde es durch Studien vorbereitet. Aber Cézanne hielt es für wert, seine Komposition 1897/98 in einer Lithographie abzuwandeln. Das Bild ist in dichter, pastoser Farbmaterie gemalt. Sein kompositionelles Thema ist die genaue Entsprechung von Menschen, männlichen Badenden, und Naturerscheinungen. Der linke, beleuchtete Arm des von vorne gesehenen, stehenden Badenden wiederholt die linke Kontur der hohen Wolke rechts, die mittlere Wolke verweist auf sein Haupt (und die Abfolge dieser dem Kreis sich nähernden Form schließt der dunkelgrüne Baum nahe dem linken Bildrand), die links anschließende Wolkenform variiert die Bergkonturen, das aufgestellte Bein des Liegenden wird in der Form des Bergkegels wiederholt, die Rückenkontur des rechten Badenden antwortet gegensinnig dem sanft sich neigenden Baum nahe dem rechten Bildrand und wird in der Körperkontur des Badenden links im Mittelgrund wiederholt, um nur diese Relationen herauszuheben. Aber die alle Bilddinge bewegende Kraft ist das Licht der Sonne. Ihm ziehen die Wolken entgegen, zu ihm steigt der Berg empor, ihm wendet sich, mit ekstatisch hochgerissenem Arm, der stehende Nackte links zu.

Welchen Weg Cézanne in der Verwirklichung seiner Vision zurückgelegt hat, mag ein zwischen 1902 und 1906 entstandenes Bild von „Baigneuses“ (Privatbesitz, 73,5 x 92,5 cm; Abb. 10) andeuten: In gelösten Kurven schwingend und schimmernd in einer herrlichen Harmonie von Blautönen, die sich, in Erde und Inkarnaten, zu Grün- und Ockernuancen wandeln. An einigen Stellen bleibt das Weiß des Grundes sichtbar und läßt das Bild in seinem eigenen Licht erstrahlen.

Voraussetzung aber der Gestaltung eines Kosmos aus Menschen und Natur ist Cézannes in engstem Kontakt mit dem „Motiv“, in intensivster Arbeit vor der Natur gewonnenes Bild der in sich ruhenden, der Menschen unbedürftigen „Landschaft“. Im Bild der „Felsen bei den Grotten des Château Noir“ von etwa 1904 (64 x 54 cm; Paris, Musée d'Orsay; Abb. 11) verbindet sich dichte Verschränkung aller Bildteile mit höchster Freiheit des Zusammenklangs. Aus den beiden unteren Bildecken breiten sich wellenförmig Farbstreifen aus, die sich nach allen Richtungen hin modulierend verketten, von Blau zu Braun und Grün, in einer aller Beschreibung sich entziehenden Vielfalt wohlunterschiedener Stufen. „Musik der Farbe“ wird hier anschauliche Gestalt. Im zentralen Felsmotiv vereinen sich die Ströme, aus der tiefen Farbdunkelheit der rechten unteren Bildecke leuchten hier Ocker- und Rotockertöne auf. Zugleich nähern sich an dieser Stelle die konturumspielenden Farbsäume, die in der unteren Bildhälfte als eigene Stimmen erscheinen, den Gegenstandsgrenzen. Die blauen Vertikalstreifen, den Himmel zwischen den Stämmen darstellend, und die Braunfolgen der Stämme führen den Rhythmus der Farbformen zu einem Abschluß am rechten Bildrand. Fast waagrecht wachsen Zweige ab, ihre Richtung übernehmen die Bahnen des Laubwerks und, in nicht geringerer Dichte, die des dunkelleuchtenden Himmels. Ganz nah ist der Naturausschnitt gesehen, aber frontal richten alle Bilddinge sich auf. Kein Zugang erschließt dieses Felsengebiet. In Dunkelheit zurückgenommen und aus ihr in eigenem Licht erstrahlend, erscheinen Erde, Felsen, Wald, unzugänglich, unverfügbar, und eins mit dem Himmel.

Henri Matisse (1869, Cateau-Cambrésis - 1954, Nizza) verehrte die Kunst Cézannes und besaß selbst ein Bild von Cézannes „Badenden“, die „Trois Baigneuses“ von 1876-77, die er schon 1899 unter für den Künstler damals großen finanziellen Opfern von Vollard erstand und 1936 dem Musée de la Ville de Paris im Pari-

ser Petit Palais schenkte. (52 x 54,5 cm; Abb. 12) Er betrachtete es als moralischen Halt bei seinen eigenen künstlerischen Wegen ins Unbekannte.¹⁸ Es ist ein Bild, das die Gestalten der Frauen völlig aus dem Bildganzen und seiner Rhythmik entstehen läßt.

Wie Cézanne bewunderte Matisse Baudelaires „Fleurs du Mal“. Das 1904 gemalte Bild, das Matisse den Weg zu seinem eigenen Stil bahnte, trägt den Titel „Luxe, calme et volupté“ (98,3 x 118,5 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne; Abb. 13). Dieser Titel bezieht sich auf Baudelaires Gedicht „L'Invitation au Voyage“. Es lautet, wieder in der Prosaübersetzung von Friedhelm Kemp:

„Mein Kind, meine Schwester, denk doch, wie köstlich es wäre, aufzubrechen in die Ferne und dort gemeinsam zu leben! Ungestört uns zu lieben, zu lieben und zu sterben in einem Lande, das dir gleicht! An jenen Nebelhimmeln die feuchten Sonnen bezaubern meinen Geist mit so geheimnisvollen Reizen wie deine verräterischen Augen, wenn sie durch Tränen blitzen.

Dort herrschen Ordnung nur und Schönheit, Luxus, Stille und Wollust.

Schimmernde Geräte, von den Jahren blank gerieben, schmückten dort unser Zimmer; die seltensten Blüten, deren Düfte mit leisem Ambrahauch sich mengen, die reichverzierten Decken, die tiefen Spiegel, die Pracht des Orients, alles spräche verstohlen dort die Seele mit lieben Heimatworten an.

Dort herrschen Ordnung nur und Schönheit, Luxus, Stille und Wollust.

¹⁸ Vgl. Raymond Escholier: Henri Matisse. Sein Leben und Schaffen. Zürich 1958, 49-51. Und John Rewald: The Paintings of Cézanne. A Catalogue Raisonné. New York 1996. Vol. I., 238.

Sieh auf den Kanälen jene Schiffe schlafen, die so gern ins Weite schweifen; deine geringste Lust zu stillen, kommen sie vom Ende der Welt. - Die sinkenden Sonnen überkleiden die Felder, die Kanäle, die ganze Stadt mit hyazinthenem und goldenem Dufte; die Welt entschlummert in einem warmen Licht.

Dort herrschen Ordnung nur und Schönheit, Luxus, Stille und Wollust.“¹⁹

Das Bild von Matisse gibt keine Illustration dieses Gedichtes, sondern zeigt in hellen, auf Goldgelb gestimmten, in viele Punkte geteilten Farben, die ein warmes, vibrierendes Licht verbreiten, ein fernes Land mit Strand und Meer und Bergen am Horizont, ein Schiff mit gerafften Segeln und nackte Frauen in schimmernder Sonne und eine bekleidete vor einem auf dem Boden ausgebreiteten Tuch mit Tassen und Kanne. Die Themen der „Badenden“ und, des „Frühstücks im Freien“ sind hier miteinander verbunden. Alle Dunkelheit ist nun aus dem Bild verbannt. Die von Baudelaire aufgerufenen Bilder, die „Pracht des Orients“, „Ordnung“, „Schönheit“, und die in der Frau vergegenwärtigte Sinnlichkeit, werden von nun an die Kunst von Matisse bestimmen.

Auf „Luxe, calme et volupté“ folgt im nächsten Jahr, 1905/06, das Bild mit dem Titel „Le Bonheur de vivre“ oder „La Joie de vivre“ (174 x 238 cm, Barnes Foundation, Merion; Abb. 14). Die Farben sind hier gesteigert und zu flächiger Ausbreitung gebracht, starkem Gelb in der Wiese kontrastieren Rot-, Gelb- und Blaugrüntöne in den Bäumen, die in ihrer eine Mitte freilassenden Komposition an Cézannes „Badende“ erinnern. In der Ferne dieses Landschaftsausblicks aber erscheint das Motiv des Tanzes, das schon im „Goldenen Zeitalter“ von Ingres (Abb.1) die Mitte besetzte, und

¹⁹ Kemp, l. c., 159, 161.

das in den folgenden Jahren ein Hauptmotiv der Kunst von Henri Matisse wird.

1909 erhielt Matisse von dem russischen Sammler Serge Schtschukin den Auftrag, das Treppenhaus seines Palais in Moskau mit zwei großen Wandbildern zu schmücken. Dazu äußerte sich der Künstler im gleichen Jahr: „Nehmen Sie an, ich habe ein Treppenhaus zu schmücken. Es hat drei Stockwerke. Ich denke an den Besucher, der es von außen betritt. Das erste Stockwerk bietet sich ihm dar. Es gilt, eine Anstrengung von ihm zu erreichen, man muß ihm also das Gefühl einer gewissen Leichtigkeit verschaffen. Mein erstes Wandgemälde stellt den tanzenden Reigen der Musen auf dem Gipfel des Hügels dar. Auf der Höhe des zweiten Stockwerkes angekommen, befindet sich der Gast schon im Innern des Hauses; der Geist und das Schweigen des Hauses verkörpern sich mir in einer musizierenden Gesellschaft mit andächtigen Zuhörern; auf der Höhe des dritten Stockwerkes schließlich herrscht volle Ruhe; ich male Leute, die ausruhend im Grase liegen, plaudern und träumen. Das alles erreiche ich mit den einfachsten und beschränktsten Mitteln: sie genügen dem Maler vollkommen, um seinen inneren Visionen Ausdruck zu verleihen.“ Damit beschrieb der Maler auch seine beiden heute in der Eremitage, St. Petersburg, befindlichen Bilder „Der Tanz“ (260 x 391 cm; Abb. 15) und „Die Musik“ (260 x 398 cm, Abb. 16).

Die wichtigen, die Grundintention der Matisse'schen Kunst charakterisierenden Sätze lauten: „Ich träume von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und der Ruhe, ohne jede Problematik, ohne jedes aufwühlende Sujet, die jedem geistigen Arbeiter, sowohl dem Geschäftsmann als auch zum Beispiel dem Schriftsteller, geistige Beruhigung verschafft, seine Seele milde glättet, ihm eine Erholung von den Mühen des Tages und seiner Arbeit bedeutet.“²⁰

²⁰ Henri Matisse: *Farbe und Gleichnis*. Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Peter Schifferli, übersetzt von Sonja Marasch. Frankfurt/M. 1960, 39. - Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*. Texte, notes et index

Und 1929 gab der Künstler eine Erläuterung dessen, was er unter den „einfachsten und beschränktsten Mitteln“ verstand: „Mein Bild ‘La Musique’ wurde mit einem schönen Blau für den Himmel, dem blauesten Blau (wobei ich die Fläche bis zur Sättigung färbte, das heißt bis zu dem Punkt, wo das Blau, die Idee des absolut Blauen, ganz in Erscheinung trat), dem Grün der Bäume und dem zuckenden Zinnober der Körper gemacht. Ich hatte mit diesen Farben meinen Lichtakkord und auch die Reinheit in der Färbung erreicht. Besonderes Merkmal: Die Farbe war der Form gemäß. Die Form wandelte sich in Rücksicht auf die farbigen Nachbarschaften. Denn die Kraft der Aussage springt aus der farbigen Oberfläche und wird vom Besucher ganz erfaßt.“²¹

Pierre Schneider sprach vom „Numinosen“ dieser reinen Farben.²² In der abendländischen Malerei läßt sich mit dem Blau des Himmels dieser Bilder einzig das Blau des Himmels in Giotto's Fresken der Arena-Kapelle in Padua aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts vergleichen. Matisse bewunderte Giotto.²³

In seinen „Notizen eines Malers“ formulierte Matisse 1908: „Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck. [...] Der Ausdruck steckt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die auf einem Gesicht losbricht oder die sich durch eine heftige Bewegung kundgibt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen: dies alles hat seinen Teil daran. Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken [...].“²⁴ Auch die Farbe muß „soviel als möglich dem Aus-

établis par Dominique Fourcade. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris 1972, 62, 63, 50.

21 Farbe und Gleichnis, 44. - Ecrits et propos, 96.

22 Matisse und das Goldene Zeitalter. In: Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter, Bielefeld 1981, 35.

23 Vgl. Ecrits et propos, 49, Anm. 15.

24 Farbe und Gleichnis, 12, 13. - Ecrits et propos, 42.

druck [...] dienen.“ „Was mich betrifft, so suche ich einfach solche Farben zu geben, die meiner Empfindung entsprechen.“²⁵ Oder: „Ich kann einen Unterschied zwischen dem Gefühl, das ich vom Leben habe, und der Art und Weise, wie ich dieses Gefühl male- risch übersetze, nicht machen.“²⁶

Im Licht dieser Aussagen seien einige Bilder von Matisse genauer betrachtet, die seine „Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und der Ruhe“, seine Kunst der sinnlichen Fülle, an unterschiedlichen Themen veranschaulichen.

Die „Odalisque à la culotte rouge“ (65 x 90 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne; Abb. 17) entstand 1921 und ist wieder gegenstands näher gemalt als die stärker abstrahierten Gestalten des „Tanzes“ und der „Musik“. Der „realistischere“ Darstellungsstil beschränkt sich jedoch auf die Figur und Elemente der Raumanlage. Das Zimmer erstreckt sich perspektivisch nach rechts in die Tiefe. Die Farbe des Fußbodens aber widersetzt sich diesem Tiefenzug. Gleichmäßig füllt das milde, dichte Hochrot die Bodenzone. Es hält alle Bildgegenstände in einer in sich schwingenden Fläche und bestimmt den Ausdruckscharakter des ganzen Bildes. Es wird zum anschaulichen Symbol sinnlicher Zufriedenheit. Wandschirm und Wand, im Blau-Gelb-Klang einander verbunden, scheinen in dieses Rot zu sinken. Die Hose der Odaliske entspricht in ihrem kräftigen Rot dem Rot der Bodenzone, dieses erscheint wie eine Ausweitung des wohligen Lagerns der Frau. Leibliche Empfindung, Farbe und Bildformat sind zu vollkommener Übereinstimmung gebracht.

Das Motiv der Odaliske gehört selbst in den Themenkreis des „Goldenen Zeitalters“ und des „Irdischen Paradieses“, als Symbol der sinnlichen Erfüllung und der „Wollust“. Baudelaires Gedicht mit dem Leitmotiv „Luxe, calme et volupté“ spricht auch von der

²⁵ Farbe und Gleichnis, 22, 23. - *Ecrits et propos*, 48, 49.

²⁶ Farbe und Gleichnis, 13. - *Ecrits et propos*, 42.

„Pracht des Orients“. Die „Odalischen“ von Ingres und von Delacroix sind bildliche Zeugnisse solcher „Pracht“. Das Bild von Matisse steht in dieser Tradition, wie ein Blick auf die 1834 gemalten „Frauen von Algier“ von Eugène Delacroix (180 x 229 cm; Paris, Louvre; Abb. 18) lehren kann.

Aber nicht nur thematisch, auch bildnerisch wurde der „Orient“ für Matisse von höchster Bedeutung. „Die Offenbarung empfang ich vom Orient“, erinnerte sich Matisse 1947.²⁷ 1910 war Matisse in Begleitung seines Freundes Albert Marquet nach München gefahren, um dort eine Ausstellung islamischer Kunst zu besuchen. Er kaufte sich zahlreiche Photographien von Miniaturen, Teppichen und Metallgegenständen und erläuterte einem Bekannten diese Begegnung: „In München fand ich meine Absichten erneut bestätigt. Die persischen Miniaturen zum Beispiel zeigten mir alle Möglichkeiten meiner eigenen Empfindungen. Durch ihr Beiwerk suggeriert diese Kunst einen viel größeren Raum. Einen wirklich plastischen Raum [...]“.²⁸ Und auch der Matisse'sche Begriff der „Arabeske“ gewinnt damit die konkrete Bedeutung des „arabischen“ Ornaments - neben seiner prinzipiellen, die etwa in der „Biographischen Notiz“ des Künstlers von 1930 zur Sprache kommt: „Meine Bilder formierten sich als Verbindung von (Farb)flecken und Arabesken“²⁹ oder 1952 in seiner Definition: „Die Arabeske übersetzt mit einem Zeichen die Gesamtheit der Bildgegenstände, sie faßt die Sätze der Bildkomposition zu *einem* Satz zusammen.“³⁰

²⁷ Ecrits et propos, 204.

²⁸ Zitiert nach Jean Guichard-Meili: Henri Matisse. Sein Werk und seine Welt. Paris 1967, Dt. Köln 1968, 70.

²⁹ Ecrits et propos, 77. - Dazu weiterführend Lorenz Dittmann, Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse. In: Florilegium Artis. Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege. Festschrift für Wolfgang Götz anlässlich seines 60. Geburtstages. Hrsg. v. Michael Berens, Claudia Maas und Franz Ronig. Saarbrücken 1984, 28-34.

³⁰ Ecrits et propos, 142, Anm. 6.

Beim 1935 entstandenen Gemälde „Le Rêve“ (80 x 65 cm; Paris, Musée National d'Art Moderne; Abb. 19) wird die Gestalt der nackten Schläferin zu einer die ganze Figur umschließenden „Arabeske“ zusammengefaßt. Die Form der Arme klärt sich einem Dreieck um eine Achse nahe der Mittelsenkrechten und wiederholt das Dreieck des Gesichtes in größeren Proportionen. Das Antlitz wird von den Armen nicht überschritten. Es kann so zum Spiegel der Traumgesichte der Schlafenden werden - eines glücklichen Traumes, der ein fast unmerkliches Lächeln auf ihre Lippen zaubert. Wie die „Arabeske“ der Form wird auch die Farbe zum Ausdruck dieses Träumens. Der Klang aus zartem, in eine Vielzahl unterschiedlicher Töne differenziertem Graurosa und lichtem Blau bringt die Unfaßbarkeit des Traumes, das Entrücktsein im Träumen, zur Anschauung. Begrenzt am oberen Bildrand von blauschwarzen Winkelfeldern weitet sich ein breiter Streifen, ein Strahlenbündel hellen Blaus nach unten. Der lockere, dünne Farbauftrag, der stellenweise die weißliche Leinwand durchscheinen läßt, verwandelt das Motiv der Bettdecke in kühles, blaues Licht. In seinem Strömen, ihm hingegeben, schwebt und hält sich die Schläferin. Matisse umschrieb einmal so das Geheimnis seiner Kunst: „Il consiste en une méditation d'après la nature, en l'expression d'un rêve toujours inspiré par la réalité“.³¹ Das Bild wird hier ausdrücklich als „Traum“ bezeichnet.

Kraftvolles, strahlendes Hochrot erfüllt beim „Roten Interieur“ von 1947 (116 x 89 cm; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Abb. 20) unterschiedliche, in der Anordnung der Gegenstände noch anklingende Raumzonen: die Früchte auf dem Tisch, die Wand, den Fußboden, den Boden der Gartenterrasse jenseits der Tür. Es verdichtet Innen- und Außenraum in *eine* homogene Farbschicht. Der Homogenität des Raumes entspricht eine solche der Zeit: Gleichzeitigkeit. Schwarze Zickzacklinien durch-

³¹ Ecrits et propos, 83.

queren das Rot. In ihrer Kraft zeigen sie sich nur dem simultanen Blick, im simultanen Blick treten die Entsprechungen der Bildteile hervor, die grünen Äste als Antwort auf die schwarzen Blitze, die grünblättrigen blauen Blumen in der Vase und ihr Echo in den gelb-roten Blütenkerzen des Gartens, das Gleichgewicht von Rund- und Rechteckformen, das Gleichgewicht der drei Grundfarben, wobei das dominante Rot von linear dynamisiertem Grün gebändigt wird.³²

Das „Goldene Zeitalter“ war für Matisse weder Hoffnung auf künftige Erfüllung noch Erinnerung an eine glückliche Vergangenheit, sondern Gegenwart, Gegenwart in der Empfindung, im Lebensgefühl.

Bei Ingres Darstellung von Bildungswissen, bei Marées ins ikonographisch Unbestimmte, dabei Fremdartig-Dunkle entrückt, bei Cézanne aus glücklichen Jugenderlebnissen verwandelt in die Vision einer ersehnten Einheit aus Mensch und Natur und zugleich die Unerreichbarkeit dieser Einheit mitreflektierend, wurde das „Goldene Zeitalter“ bei Matisse, von aller konkreten Thematik abgelöst, zum Grundton jedes seiner Werke, dabei jedoch auch all seiner Fraglichkeit ledig und inselhaft innerhalb einer zerrissenen, die Schrecken und Ängste der Zeit aufnehmenden Kunst des 20. Jahrhunderts.

³² Dazu Lorenz Dittmann, Anmerkungen zur Farbe bei Matisse. In: Matisse. Das Goldene Zeitalter. Bielefeld 1981, 49-64.



Abb. 1: Jean-Auguste-Dominique Ingres: L'Âge d'or. 1862. Cambridge, Fogg Art Museum.

Kraftvoller, weißliches Hochrot erfüllt beim „Roten Interim“ von 1947 (116 x 89 cm; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Abb. 26) unterschiedliche, in der Anordnung der Gegenstände noch unklare Räume, die nicht auf den Tisch, die Wand, das Fußboden, den Boden der Gartenterrasse vor der Tür, die verbleibende Außen- und Innenfläche in eine homogene Fläche der Homogenität des Raumes entspricht eine solche der Gleichzeitigkeit der Gleichzeitigkeit der Gleichzeitigkeit.

32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100



Abb. 2: Hans von Marées: Goldenes Zeitalter I. 1879-1885.
München, Neue Pinakothek.



Abb. 3: Hans von Marées: Goldenes Zeitalter II. 1880-1883.
München, Neue Pinakothek.



Abb. 4: Hans von Marées: Hesperiden. 1884-1887. München, Neue Pinakothek.

Abb. 2: Hans von Marées: Heilige Hubertus 1882-1887.
München, Neue Pinakothek.

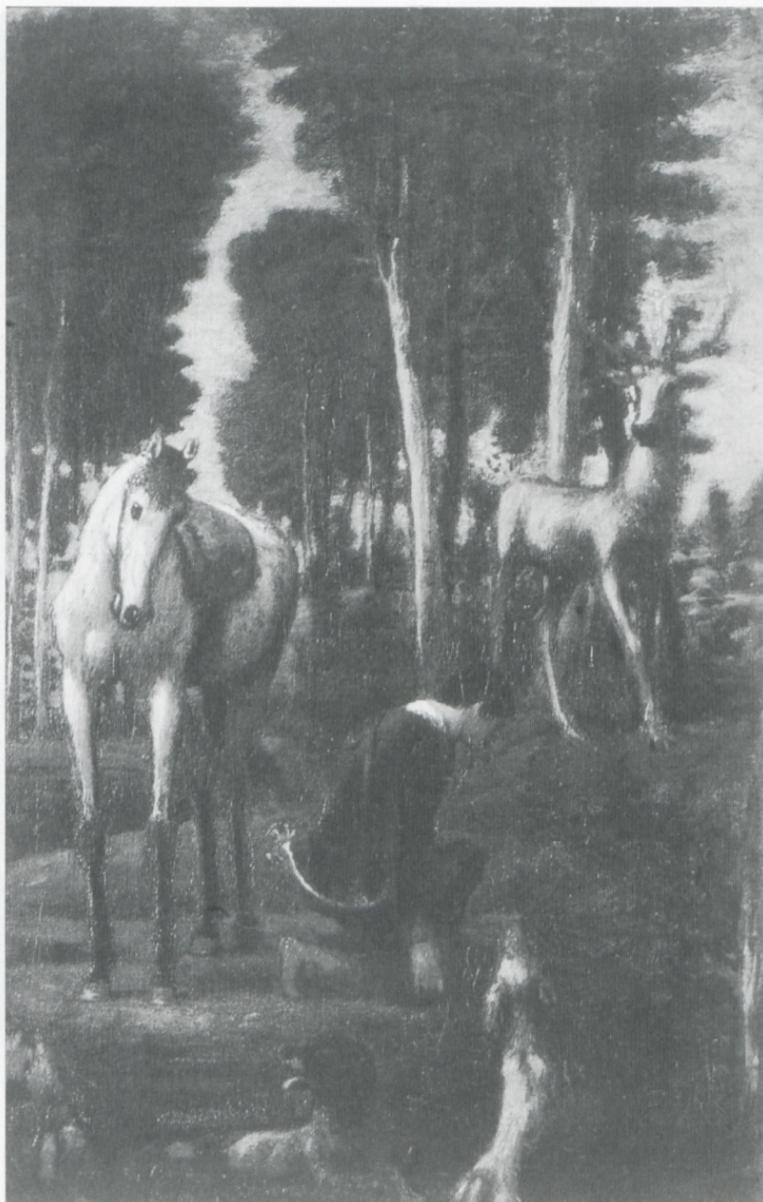


Abb. 5: Hans von Marées: Heiliger Hubertus. 1885-1887.
München, Neue Pinakothek.



Abb. 6: Achilleus entläßt Briseis. 70 n. Chr. Neapel, Nationalmuseum.

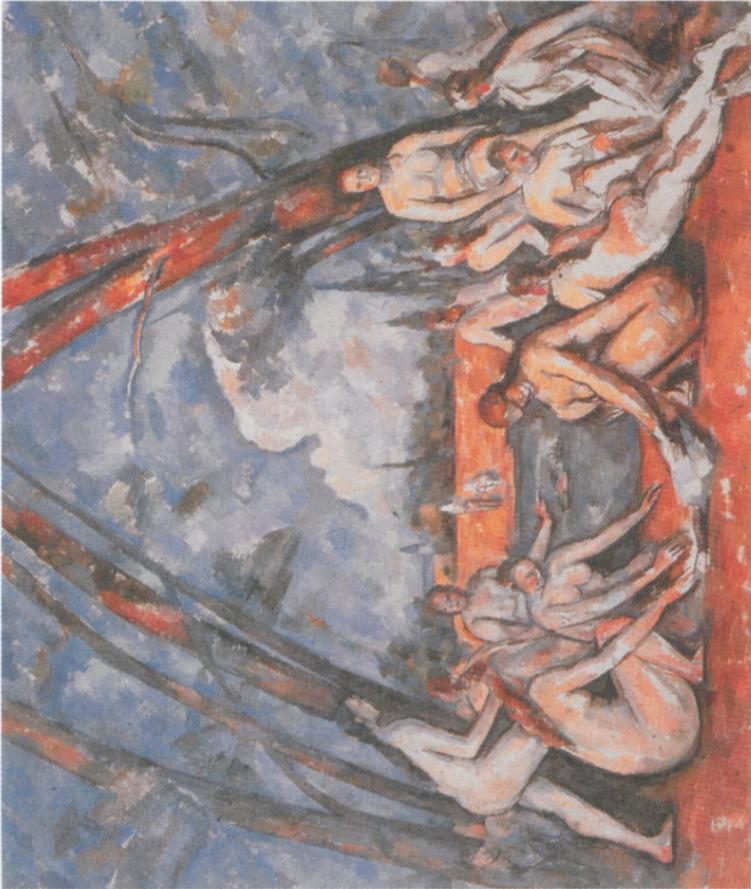


Abb. 7: Paul Cézanne: Les Grandes Baigneuses. 1906. Philadelphia Museum of Art.



Abb. 8: Paul Cézanne: Les Grandes Baigneuses. 1895-1906. Merion, Barnes Foundation.



Abb. 9: Paul Cézanne: Baigneurs au Repos III. 1876-1877. Merion, Barnes Foundation.



Abb. 10: Paul Cézanne: Baigneuses. 1902-1906. Privatbesitz.

Abb. 11: Paul Cézanne: Baigneuses près des Grottes au-dessus
du Château Noir. Ca. 1904. Paris, Musée d'Orsay.

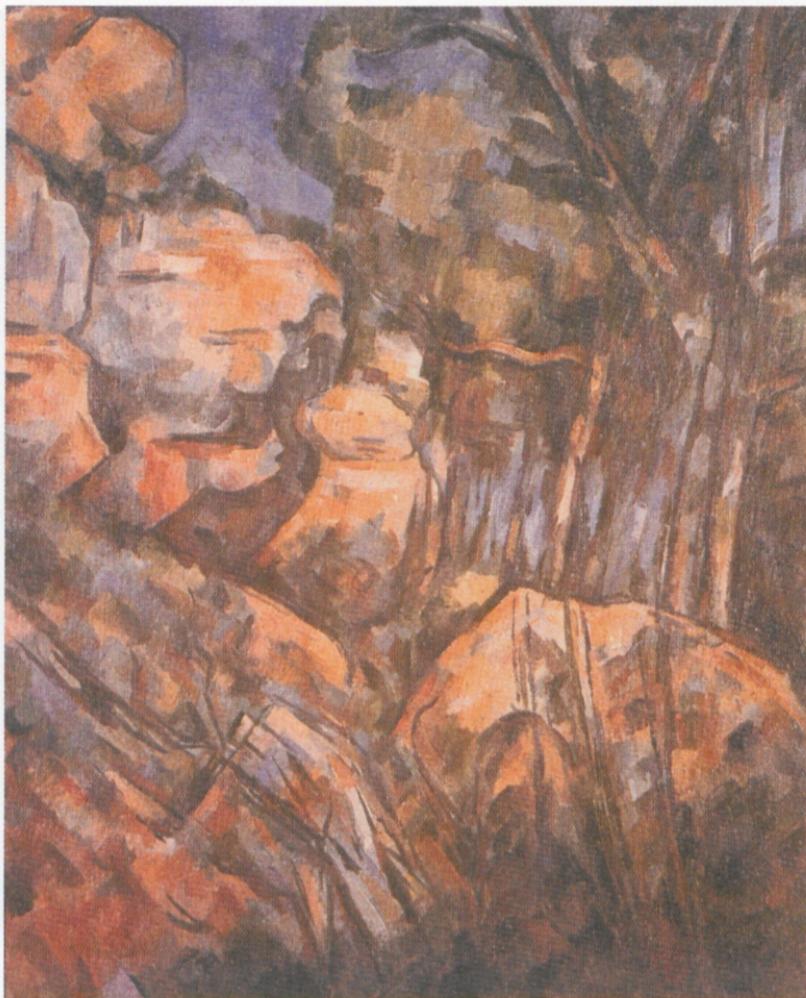


Abb. 11: Paul Cézanne: Rochers près des Grottes au-dessus du Château Noir. Ca. 1904. Paris, Musée d'Orsay.

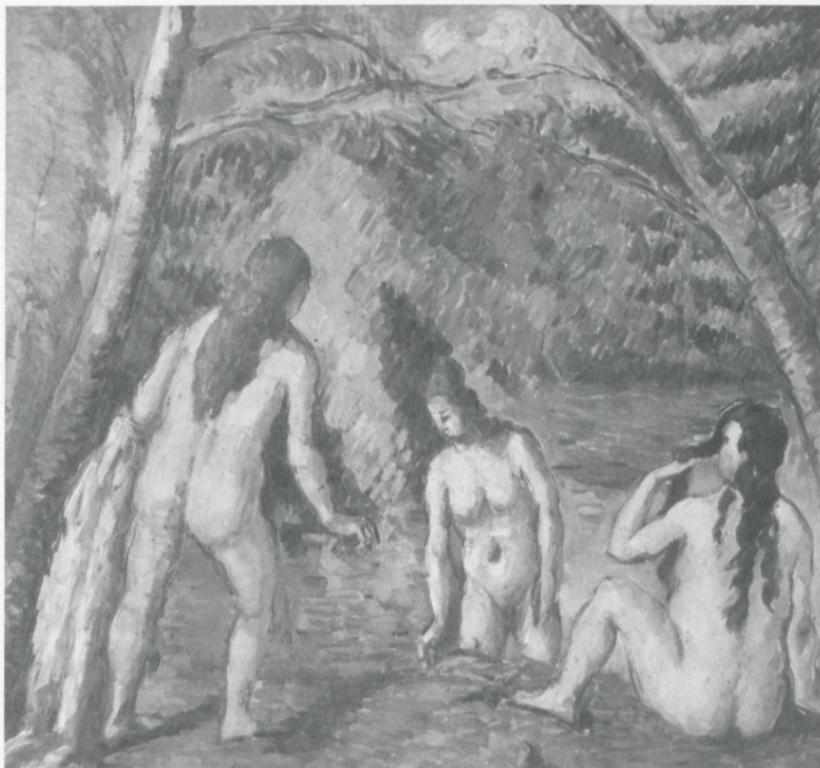


Abb. 12: Paul Cézanne: Trois Baigneuses. 1876-1877.
Paris, Petit Palais. Musée de la Ville de Paris.

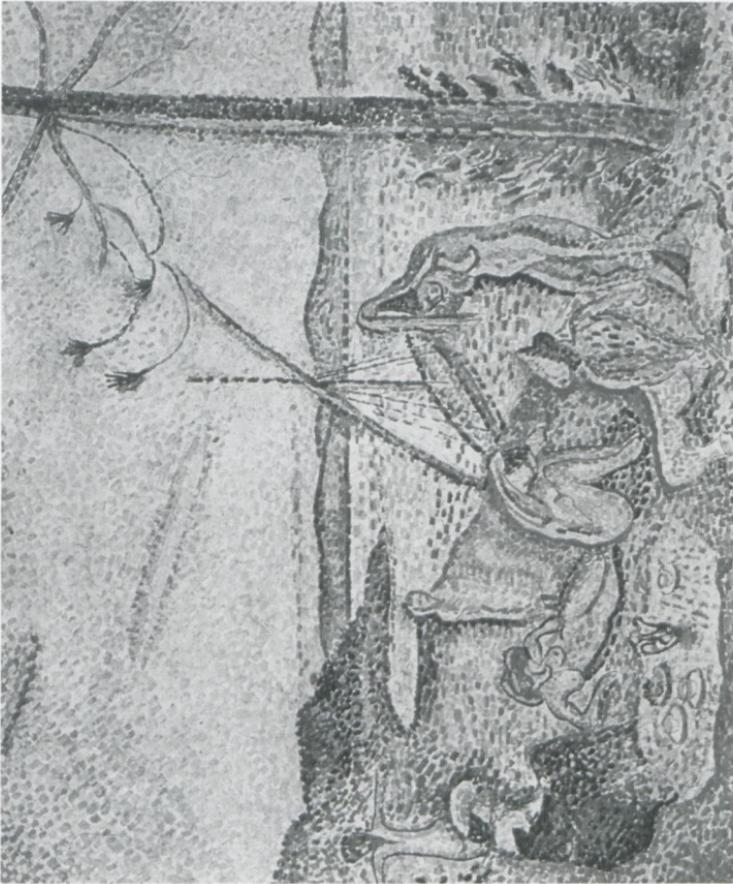


Abb. 13: Henri Matisse: Luxe, calme et volupté. 1904. Paris, Musée National d'Art Moderne.

Abb. 11: Paul Cézanne: Rochers près des Grottes au-dessus
du Château-Musé. Ca. 1904. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 14: Henri Matisse: La Joie de vivre. 1905/06. Merion, Barnes Foundation.



Abb. 15 Henri Matisse: La Danse. 1909. St. Petersburg, Eremitage.



Abb. 16: Henri Matisse: La Musique. 1910. St. Petersburg, Eremitage.



Abb. 17: Henri Matisse: Odalisque à la culotte rouge. 1921. Paris, Musée National d'Art Moderne.

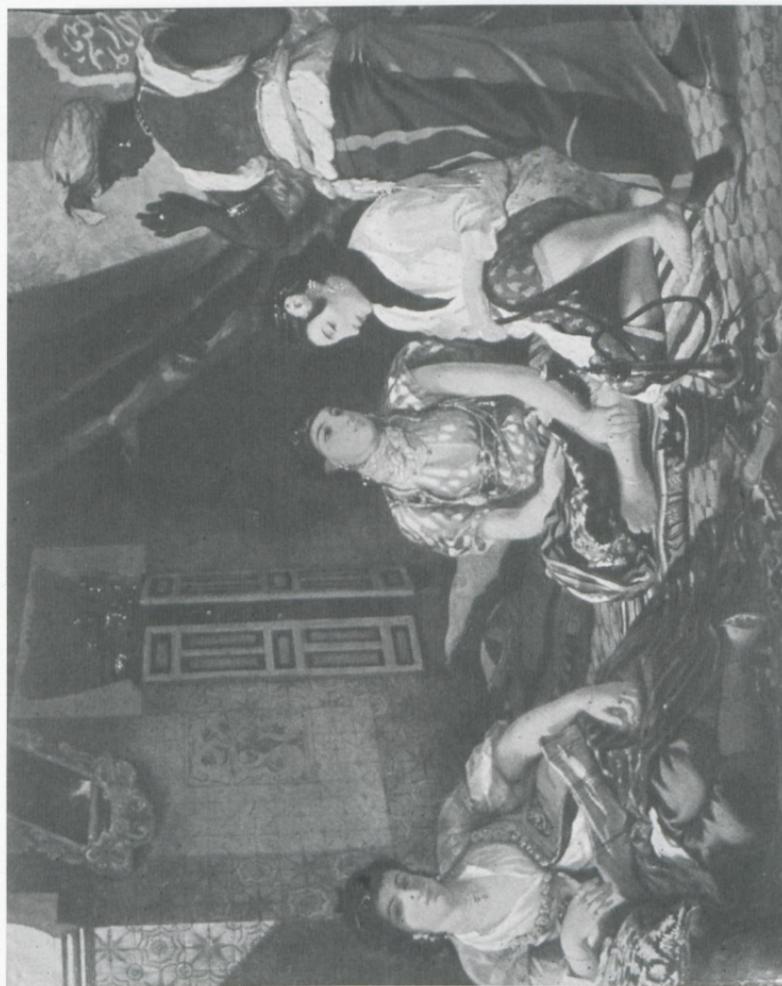


Abb. 18: Eugène Delacroix: Les Femmes d'Alger dans leur appartement. 1834. Paris, Musée du Louvre.

Abb. 20: Henri Matisse: Intérieur rouge. Nature morte sur table bleue
1947. Düsseldorf, Kunststiftung Nordrhein-Westfalen

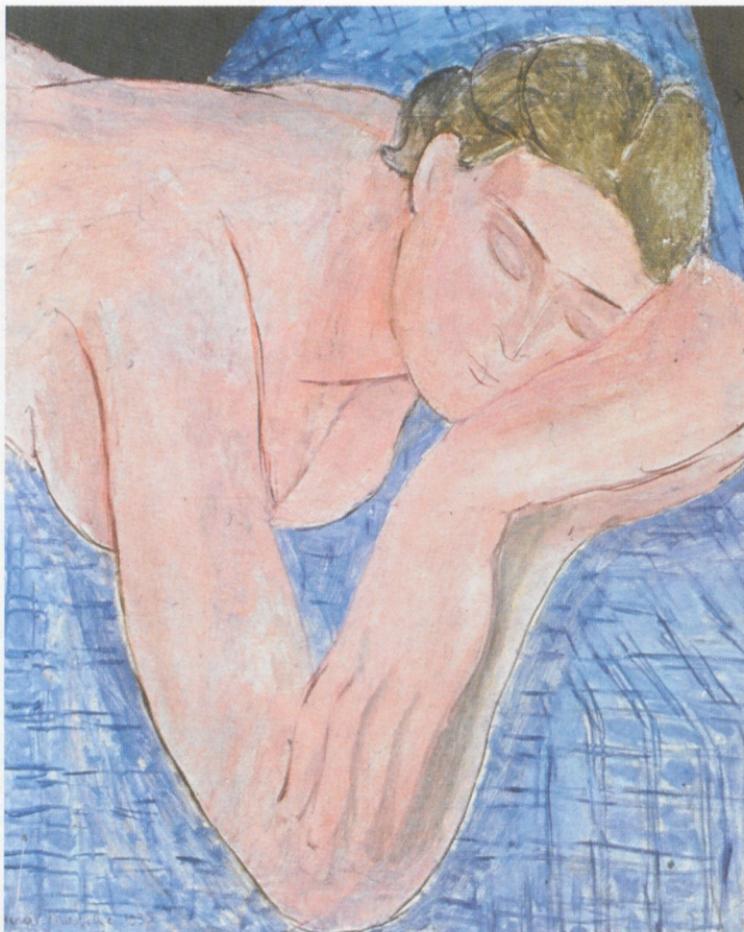


Abb. 19: Henri Matisse: Le Rêve. 1935.
Paris, Musée National d'Art Moderne.



Abb. 20: Henri Matisse: Intérieur rouge, Nature morte sur Table bleue. 1947. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

big... jedem
Haushalt ziehen jährlich zwanzig Personen in die Stadt zu-
rück, die nämlich, die zwei Jahre auf dem Lande zugebracht
haben. An ihre Stelle treten etwas mehr neue aus der Stadt ..."