



Abb. 5 Albrecht von Horn, *Christus an der Geißelsäule*, 1642. Altötting, Schatzkammer (H. Pollety, Altötting)



Abb. 6 Albrecht von Horn, *Die Dornenkrönung*, 1645. Altötting, Schatzkammer (H. Pollety, Altötting)

hardt für die Jahre 1654 sowie 1660 bis 1672 als ausführenden Künstler. Dieses deckt sich mit dem Meisterzeichen MW und dem Beschauzeichen der Stadt Landshut auf der in Altötting erhaltenen Silbertafel der Kreuztragung, die 1654 übergeben worden sein soll. Für die Vergabe der Aufträge vor 1654 schei-

nen keine den ausführenden Goldschmied benennenden Belege erhalten zu sein. Auch in den Archiven der Städte Augsburg und Landshut ließen sich bisher keine diesbezüglichen Nachweise finden. – Für Entgegenkommen und Hilfe danke ich Herrn Prälat Alois Furtner und Hildegard Pollety.

Corinna Rönnau

Odilon Redon. Wie im Traum

Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 27. Januar – 29. April 2007. Katalog hrsg. v. Margret Stuffmann, Max Hollein, Texte von Markus Bernauer, Ulrike Goeschen, Stefanie Heraeus, Norbert Miller, Ewald Rathke, Margret Stuffmann u. a., deutsche und engl. Ausgabe 2007. 336 Seiten, 325 farbige Abb., gebunden mit Schutzumschlag, ISBN 978-3-7757-1893-6

Margret Stuffmann, die frühere Leiterin der Graphischen Sammlung im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, hatte im Jahre 1973 erstmals in Deutschland dem französischen Symbolisten Odilon Redon (1840 – 1916) eine Einzelausstellung – und zwar ausschließlich seinen Zeichnungen und dem druckgraphischen Werk – gewidmet; nun hat

sie in einer retrospektiv angelegten Ausstellung über 200 der etwa 3000 Werke Redons präsentiert. Davor waren solche in Deutschland zuletzt 1983 (Kunsthalle Bremen) und 1986 (Slg. Woodner in der Villa Stuck, München) zu sehen. An der großen Retrospektive, die 1994/95 in Chicago, Amsterdam und London stattgefunden hat, war das Vorhaben

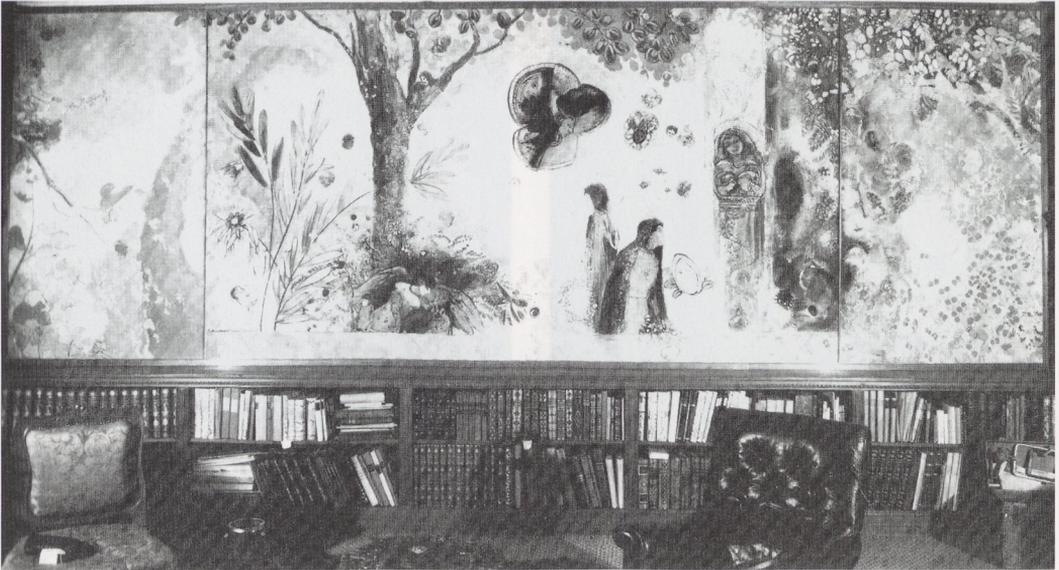


Abb. 1 Bibliothèquede l'Abbaye de Fontfroide, »La Nuit« (Ausst.Kat. Bordeaux 1995, S. 35)

nicht zu messen. Der Chicagoer Katalog mit seiner Fülle von neuen Forschungsergebnissen ist und bleibt, abgesehen von wenigen sachlichen und methodischen Schwächen, grundlegend und umfassend (vgl.: *Ztschr. f. Kunstg.* 58, 1995, S. 287 – 290), zumal dort die unpublizierten Schriften und Transkriptionen nach Manuskripten Redons durch den ersten Biographen André Mellerio (»Mellerio Redon Papers«) in Teilen aufbereitet worden sind.

Warum ist Redon in Deutschland immer noch vielen unbekannt? Einer der Gründe ist sicher, daß er der zeitgenössischen französischen Dichtung eng verbunden war, deren Verständnis Voraussetzung für einen Zugang zu seinen lithographischen Zyklen ist. Hinzu kommt, daß Redon eine einfache Rezeption durch rätselhaft Bildaussagen verhindert und dem Betrachter eher Fragen stellt als beantwortet. Es war einer Popularisierung seines Werkes (im Gegensatz zu dem des Zeitgenossen und Freundes Paul Gauguin) außerdem wenig zuträglich, daß er erst im Alter von fast 50 Jahren zur Farbe fand. Demgemäß waren in Frankfurt, auch wegen des Transportrisikos,

nur wenige der leuchtend farbigen Pastelle des Spätwerks präsentiert. Man hatte indes Kopien der beiden großen Temperagemälde aus der Bibliothek der nahe Narbonne gelegenen Abtei Fontfroide von 1910/11 ausgeliehen, die man zu Recht als Essenz seines Lebenswerkes bezeichnet hat. Unter den Klängen der Musik von Claude Debussy, mit dem Redon, selbst ein vorzüglicher Geiger, befreundet war, betrat man am Ende des langen Gebäudeflügels der Kunsthalle einen Raum, in dem die Kopien im Vergleich zum originalen Standort sehr dicht zueinander angebracht waren. Es war zwar eindrucksvoll, sie in ganzer Größe reproduziert zu sehen, zumal sie in Fontfroide der Öffentlichkeit unzugänglich sind, allerdings hatte man nicht versucht, der originalen Atmosphäre der Bibliothek nahezukommen (Abb. 1). Schade ist auch, daß das programmatische Ölgemälde »Yeux Clos« (1889/90, Musée d'Orsay, Paris), welches die Farbigkeit in Redons Spätwerk einleitete und auch in den darauffolgenden Jahren in verschiedenen Varianten und Materialien ausgeführt worden ist, nur in der litho-

graphierten und somit schwarz-weißen Version aus dem Besitz des Frankfurter Städel (Kat. 125) ausgestellt war.

Die Ausstellung eröffnete »Roland in Roncevaux«, ein Bild des 28jährigen Redon, das noch deutlich unter dem Einfluß des bewunderten Eugène Delacroix steht. Danach präsentierte eine Vitrine Originale der Vorbilder Dürer, Rembrandt, Goya, Bresdin, Delacroix und der Zeitgenossen Manet und Fantin-Latour aus der Graphischen Sammlung des Frankfurter Städel sowie Redons Kopie in Kohle nach der Maria aus Leonardos »Anna Selbdritt« in enger Reihung. Leider verlieren die Blätter, darunter Dürers Melencolia I von 1514, deutlich in dieser Form der Hängung. Hier hätte man sich gewünscht, beispielsweise die geometrische Schattenbegrenzung des Profilbildnisses Blatt 6 aus der Lithographie-Folge »À Edgar Poe« (Abb. 2) mit dem Tetraeder aus dem Stich Dürers im nahen Vergleich zu sehen (vgl. den in den Literaturangaben des Katalogs nicht aufgeführten Aufsatz von G. Dal Canton, Redon e la melanconia, in: *Artibus et Historiae International* 14, 1986, S.135f.). Mit Naturstudien und Landschaften, die noch stark an den Lehrer Rodolphe Bresdin erinnern, begann anschließend die dicht gehängte Präsentation, ähnlich dem Werkverzeichnis von Alec Wildenstein (4 Bände, 1992-1998) nach Motiven und Themen geordnet. Auf erläuternde Wandtexte war weitgehend verzichtet worden, stattdessen las man Zitate aus Redons Tagebüchern und Aufzeichnungen, die 1922 unter dem Titel *A soi-même. Notes sur la vie, l'art et les artistes* erschienen sind (dt. Ausg. *Selbstgespräch*, m. einem Vorwort von G. Mattenklott, München 1971, Nachdr. 1986).

Der vielseitig informierende Ausstellungskatalog bildet alle Werke der Ausstellung ab. Der Beitrag von Marie-Pierre Salé über Redons »eigenartige Kohlezeichnungen« verweist auf die Rembrandt-Rezeption und zieht zum Vergleich Seurat heran, wobei deutlich wird, wie verschieden beide Künstler den Kohlestift

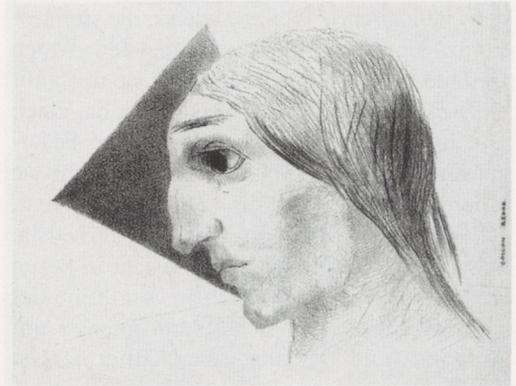


Abb. 2 *La Folie, pl. 6, Lithographie, 14,5 x 20 cm* aus: *À Edgar Poe, 6. Lithographien und ein Titelblatt* Aufl. 50 Ex., Privatslg. (Katalog)

handhaben: Dieses ist erhellend, vor allem in Bezug auf das gemeinsame Vorbild Jean-François Millet. Allerdings vermißt man an dieser Stelle detaillierte Mitteilungen über die Materialbehandlung. Die schwarze Kohle gibt Redon die Möglichkeit, statt klarer Konturierung die Erscheinungsformen verschwimmen zu lassen. Später folgt er dieser Methode in seinen farbigen Pastellen.

Ursula Harter erörtert die ersten Schritte der Forschung auf dem Gebiet der Entwicklungsphysiologie, die eben damals im *Magazin Pittoresque* oder *La Science pour tous* publiziert und Redon durch seinen Bordelaiser Freund und Lehrer Armand Clavaud nahegebracht wurden. Diese Aufsätze verweisen auf die Erforschung des »Mikrokosmos«, des vom menschlichen Auge ohne Hilfsmittel nicht sichtbaren, in einem Wassertropfen verborgenen Lebens unter Bezugnahme auf Jules Michelets naturphilosophische Schrift *La Mer* (1861). Die Autorin geht auch auf die »Aquarenmode« der 1860er Jahre ein. Man staunt heute darüber, daß Redon Aspekte rationaler naturwissenschaftlicher Forschung mit den Bereichen des Traumes und der Imagination zu verbinden wußte. In seinem Symbolismus inspirieren sich diese Pole gegenseitig. Bevor die Autorin ihre Gedanken zur Interpretation

der »biologischen Wolke«, wie sie die strahlenkranzartig-zellförmigen schwebenden Wesen treffend nennt, bündelt, verweist sie noch auf ein »Zitat« Redons nach Leonardo da Vinci: Die in der Royal Library verwahrte Federzeichnung »Kind in Gebärmutter« sieht sie zitiert in Redons »Oannes« (Abb. 3; um 1910, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Privatslg. Schweiz). Trotz der Vergleichbarkeit in Bezug auf die Visualisierung der Idee vom Keim des Lebens und obwohl sich Redon intensiv mit Anatomie und Osteologie beschäftigt hat, ist der Bezug auf formaler Ebene nicht überzeugend, allenfalls wäre von einer Paraphrase zu reden.

Ein weiterer Aufsatz widmet sich Fragen der Spiritualität Redons. Barbara Larson, Autorin von *The dark side of nature: Science, society, and the fantastic in the work of Odilon Redon* (2005), beschäftigt sich, ausgehend von der dem toten Freund gewidmeten Lithographienfolge »Songes. À la mémoire de mon ami Armand Clavaud« von 1891, mit den sich nach 1890 verstärkenden synkretistischen Tendenzen. Eine Zugehörigkeit des Künstlers zu theosophischen, spirituellen und okkulten Kreisen ist nicht dokumentiert, er war aber mit Edouard Schuré, dem Autor von *Les grand initiés* (1889), bekannt und nach 1890 Kunde der Buchhandlung »Librairie de L'Art indépendant« des Theosophen Edmond Bailly, Herausgeber der Zeitschrift *Le Lotus bleu*. Dort hatte er mehrere Ausstellungen. Larson zufolge bot Schuré Redon »die Lösung für das Dilemma von Spiritualität und darwinscher Evolution«. Im Sinne eines Fortschreitens strebe alles (Körper und Geist) zur Wahrheit, »daher ende die Evolution keineswegs beim physischen Leib« (S. 98). Die Autorin findet in Redons späten Werken (auch in den Blumenstillleben) und Worten überzeugend eine Nähe zu theosophischen Ideen. In der Naturdarstellung offenbare sich die pantheistische Weltanschauung des Künstlers.

Der Traum wird als wichtiges Motiv Redons charakterisiert, wie im Titel dieser und vieler

anderer Ausstellungen seines Œuvres deutlich wird. Stefanie Heraeus stellt zutreffend dar, daß Redon nicht als ein »halluzinierender Künstler« erkannt werden wollte, sondern die kontrollierte Bildfindung, sie nennt es Inspiration – Redon meint die Imagination, d. h. unter Aktivierung des unbewußten, innerlichen Sehens –, zur Grundlage seines Kunstvollens mache. Korrigiert werden muß, daß Redon nicht »Jahre der Ausbildung im Atelier des akademischen Malers Jean-Léon Gérôme« verbracht hat, sondern nur knapp ein Jahr zwischen Herbst 1864 und Herbst 1865 (S. 72).

Drei Aufsätze des Kataloges befassen sich mit dem Verhältnis Redons zur Dichtung. Norbert Miller untersucht Bezüge zu Edgar Allan Poe anhand des Lithographiezyklus »À Edgar Poe« von 1882. Poes Werk ist Redon durch Clavaud über die Übersetzungen Baudelaires vermittelt worden. Es wird verdeutlicht, wie sehr Redon sich gegen eine ihm unterstellte Beeinflussung durch die Poesie wehrt. Er illustriert keineswegs, sondern arbeitet analog zur Dichtung. Bernard Dieterle weist Redons Vorliebe für die »dunklen Seiten der Natur« (Barbara Larson) eine andere, auf Innerlichkeit angelegte Qualität zu als der Baudelaireschen »dunklen menschlichen Seite«. Aus der Sicht der Literaturwissenschaft stellt Markus Bernauer das Verhältnis Redons zu Joris-Karl Huysmans und zu Stéphane Mallarmé in einem sehr dichten Aufsatz dar. Er betont, daß sich Redon von der Charakterisierung seiner Noirs als »Emanationen des Unbewußten« in der berühmten Stelle in Huysmans *À rebours*, die sein Werk bekannt machte, distanzierte, ebenso von Beiträgen der Künstlerkollegen É. Bernard, M. Denis und Francis Jammes, die seine Bilderfindung ebenfalls aus dem Bereich des Unbewußten kommen sahen. Daß Redon die Vernunft bei der Imagination eines Motivs wichtig war, hat er an mehreren Stellen kundgetan. Das intensive Studium der Natur – man denke an die zahlreichen Pferdestudien, die in Katalog und Ausstellung nicht einbezogen

wurden – war stets Grundlage seiner Arbeit. In einem weiteren Aufsatz untersucht Ursula Perucchi-Petri Redons Verhältnis zu der Künstlergruppe der Nabis. Redon nahm nach Gauguins Weggang nach Tahiti den Platz ihres Mentors ein. Es waren vor allem Pierre Bonnard und Eduard Vuillard, die Redon tief verehrten, was auch in ihren Werken nachwirkt. Ewald Rathke unterstellt in seinem Katalogbeitrag Redons Verfahren der Bildfindung einen Automatismus (wie wir ihn später bei den Surrealisten kennenlernen) und bezieht diesen auf die Kameraaufnahme, die ebenfalls automatisch entstehe. Der Autor bietet jedoch keine Belege für die These an, daß sich Redon um eine formale Annäherung an den fotografischen Prozeß bemühte (S. 56/57). Ein wichtiger Aufsatz von Ted Gott (Old Master Echoes. Odilon Redon, Photography and ‚La Vie Morale‘, in: *Australian Journal of Art* 5, 1986, S. 46-72), der deutlich werden läßt, daß Redons Interesse an der Fotografie in erster Linie auf deren dokumentarische Qualität zurückzuführen ist, wurde hier nicht beachtet. Mehrfach wird auf Redons Vorbildfunktion für die Moderne hingewiesen, aber diese nicht weiter präzisiert, bis auf Dario Gamboni, der die Funktion und Symbolkraft der »reinen Farbe« bei Redon in seinem Katalogbeitrag würdigt. Bezugnehmend auf das Werk »Die goldene Zelle oder Das blaue Profil« von 1892 (Öl auf Papier, British Museum, London) versammelt Gamboni Fakten zur Bedeutung der Farbe bei Redon, insbesondere der Farben Gold und Blau, und führt seine Gedanken bis hin zu der Unendlichkeit des Blaus bei Yves Klein und Anish Kapoor, womit der durch die stumpfe Tiefe der Farbe, die Redon mit dem ultramarinblauen Pastellstift erreicht, erfaßte mentale Raum sich begreifen läßt. Ursula Perucchi-Petri verweist auf die abstrakte Tradition von Klee, Kandinsky und Max Ernst bis zu Jackson Pollock, die sie auf ostasiatischen Vorbildern fußen sieht. Allerdings ist ihre Annahme einer »Selbstidentifikation« des Künstlers »mit der Buddhafigur« höchst pro-

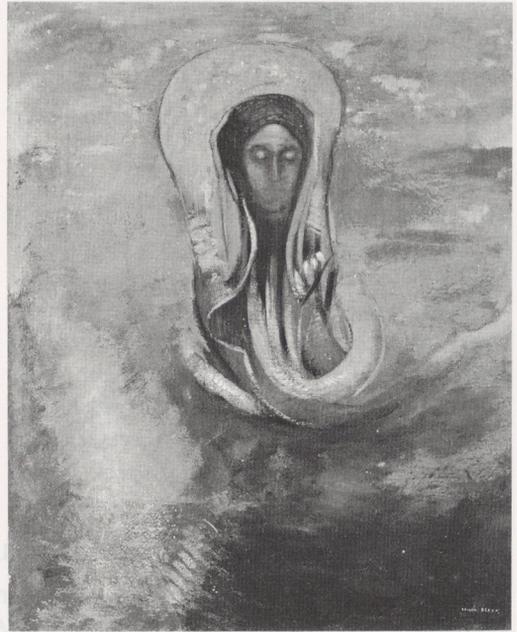


Abb. 3 Oannes, um 1910, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Privatbesitz Schweiz (Katalog)

blematisch (S. 108). Ein Blick in die ältere Redonforschung bietet auch hier Ergänzendes, das eine Weiterführung verdient. Zu nennen sind Siegfried Wichmann, der sich mit Hokusais Geisterdarstellungen und der Japonismus-Mode im 19. Jh. beschäftigt hat (S. Wichmann, Anmerkungen zum europäischen Symbolismus um 1900 unter der Anregung der Geisterdarstellungen Hokusais, in: *Ausst.-Kat. Weltkulturen und moderne Kunst*, München 1972, S. 291-196) und den wichtigen Aufsatz von Gunnar F. Gerlach und Volker G. Probst: Religiöse Aspekte von Odilon Redons Drittem Weg (in: *Das Münster* 1984, Nr. 1, S. 26-33). Die Ausstellung präsentiert seriös und solide Redons Werk. Es ist anzuerkennen, daß die Schirn Themen aufgreift, die nicht von vornherein Erfolg beim Massenpublikum versprechen. Wohl aber wird versucht, die fehlende Popularität des Künstlers in Deutschland durch marketingstrategische Verkürzungen und eine Psychologisierung seines Werkes zu

kompensieren. Als »Wegbereiter der Moderne« habe Redon eine vorwiegend schwarz-weiße Bildwelt geschaffen und sich erst spät der Farbe zugewendet. Als »höchst moderner Individualist« habe er unter seiner von körperlicher Schwäche geprägten einsamen Kindheit gelitten. Dieses habe ihn zum Einzelgänger werden lassen. So erklärt man die präsurrealistischen Bilderfindungen des »Außenseiters«.

– Die Fülle der Forschung konnte im Katalog sicherlich nicht annähernd dargelegt werden. Verkürzungen sollten allerdings nicht dazu führen, daß Literaturangaben, auf welche die Beiträge hinweisen, im Literaturverzeichnis

fehlen (z. B. Bernauer, S. 116, Anm. 19). Eine von Ulrike Groeschen verfaßte Zeittafel setzt biographische Daten in Bezug zum Zeitgeschehen. Leider wurde hier erneut der Fehler des 1934 erschienenen Kataloges von Ary-Marius Leblond wiederholt (wie auch schon in Ausst.Kat. Bordeaux, 1985, S. 32, und Druick/Zegers, in Ausst.Kat. Redon Chicago/Amsterdam, S. 70). Es handelt sich bei der Kreidezeichnung nach Leonardo nicht um den Johannes der Felsgrottenmadonna, sondern um den Christus des gleichen Bildes (s. WVZ Wildenstein, Bd. IV, 1998, Nr. 1984).

Isa Bickmann

Zur Verbesserung von Ausstellungskatalogen

Ein Vorschlag aus Anlaß der Ausstellung »*Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. Von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters.*« 29. Ausstellung des Europarates, in Magdeburg und Berlin, 28. August bis 10. Dezember 2006. Katalog (1) hrsg. von Matthias Puhle und Claus-Peter Hasse; Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806. Katalog (2) hrsg. von Hans Ottomeyer, Jutta Götzmann und Ansgar Reiss

Die Ausstellung war ein großes, in der Öffentlichkeit gebührend gefeiertes Kulturereignis. Rang und Zahl der Wissenschaftler, die durch ihre Mitwirkung eine adäquate Präsentation der nach Gattung und Art höchst verschiedenen Objekte ermöglichten, sind beeindruckend. Als Ergebnis ihrer Arbeit bleiben nach dem Ende der Ausstellung u. a. die beiden hier zur Debatte stehenden Katalogbände. Sie gehören in die Reihe der wissenschaftlich gewichtigen und aufwendigen Katalogwerke, die seit den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts (markant einsetzend mit der Aachener Karls-Ausstellung von 1965) die immer repräsentativer werdenden historischen Ausstellungen (in Europa, überwiegend in Deutschland) begleiten und, wenn man allein die Bibliographie der vorliegenden beiden Bände befragt, die unglaubliche Zahl 380 erreicht haben. Diese Kataloge haben sich im

Laufe der Zeit zu Bilanzierungsinstrumenten entwickelt, durch welche die ständig weitergehende Forschung sukzessiv registriert, aktualisiert und fortgeschrieben wird. Ihre Funktion als wissenschaftliche Börse und interdisziplinäres Forum ist kaum zu überschätzen. Während aber in den Katalogen die technische Präsentation der Objekte mit jedem Jahr erkennbar perfekter wird, scheinen die epigraphische und philologische Kompetenz bzw. Sorgfalt etwas verlorenzugehen. Gerade in diesem Zusammenhang stimmt die derzeitige Reduzierung der Disziplin der Hilfswissenschaften an den deutschen Universitäten sehr bedenklich. Die eher zufällige Entdeckung von mehr als hundert eindeutigen Fehlern (Lese- und Transkriptionsfehlern, Verstümmelungen der Texte etc.) in den beiden vorliegenden Bänden veranlaßt den Verfasser, statt zu polemisieren einen mit den *exempla* der Irrtümer