

Stilleben mit Südfrüchten, Silberschale und Glaskaraffe

Marguerite Radoux und die Rückseite der Malerei

Wolfram Morath

Mit einem ihrer schönsten Bilder, einem Stilleben, zieht Marguerite Radoux alle Register und zugleich eine Summe des impressionistischen Sehens. Das Bild ist nicht datiert; aber als es entsteht, hat die Malerin den Siegeszug des Impressionismus längst im Rücken. Sieht man näher zu, dann zeigt sich, daß Marguerite Radoux dem impressionistischen Sehen eigene Fragen abgewinnt und seine bereits historisch gewordene Konzeption, mit malerischen Mitteln, geistreich reflektiert. Nicht zufällig geschieht das in der Formstruktur des Stillebens, dessen gattungsgeschichtliche Prägung deutlich älter als der Impressionismus ist.

Die *nature morte* hat im Themenspektrum des Impressionismus keinen zentralen, aber doch einen programmatisch bedeutsamen Platz. Inhaltlich ohne konkrete Handlung, ergibt sich eine leise Spannung zwischen der impressionistischen Lebendigkeit des Sehens und der Unbeweglichkeit der ‚toten Dinge‘ – eine Spannung, die dem Betrachter die Differenz von *dargestellter Natur* und *Natur der Darstellung* umso stärker zu Bewußtsein bringt.

Hier hat Radoux' Konzeption des Gemäldes ihren Einsatzpunkt. An der Handlungsarmut der *nature morte* entfaltet sie den ganzen Reichtum der farbigen, der ornamentalen, der malerischen Handlung: Wir sehen, wie die starkfarbigen Hauptakzente des Arrangements überall schon vorbereitet sind, indem Weiß, Rot, Blau, Gelb, Orange und Grün als ‚potentielle Farben‘ das ganze Bild nuancenreich durchwandern und ein Fluidum der Zusammengehörigkeit alles Erscheinenden erzeugen; wir sehen, wie aus dem roten Blattmuster der Tischdecke eine melodiose Arabeske entsteht von großer Richtungsvielfalt, die sich in der Wandung der Silberschale spiegelt und mit dem Fahnenrand des mittig stehenden Tellers sowie den Rundungen der kugeligen Früchte, der Karaffe und des Glases zusammenklingt; wir sehen die gegenstandsübergreifende, kultivierte Handschrift einer sich selbst offenlegenden *peinture*, deren Pastositäten, Flecken und Tupfen die Gewebestruktur der Leinwand optisch mitsprechen lassen. Farbe, Zeichnung und Malweise scheinen unmerklich ineinander zu diffundieren, während die farbigen Scheine, mit Hegels berühmter Formulierung, überall ‚in andere Scheine scheinen‘ und uns die Fähigkeit zum Zusammensehen des sachlich Verschiedenen als visuelles Glück erfahrbar machen. Hegel erkannte darin die sinnliche Metapher der Reflexion. Radoux reflektiert noch einmal den malerischen Nuancenreichtum des Impressionismus, quasi von Renoir bis Bonnard – doch das eigentliche Gerüst des Bildes, sein Bauprinzip, folgt älteren Vorgaben, die bis ins 20. Jahrhundert unvernutzt geblieben sind.

Sie entstammen dem 17. Jahrhundert. Damals erlangt das Stilleben die klassische Form seines bildmäßigen Auftritts: Eine bildparallel geführte, stets entweder ein- oder beidseitig angeschnittene Stellfläche verläuft in optischer Konformität zum unteren Bildrand, hinterfangen von nicht näher bestimmtem Raumdunkel, manchmal auch von einem als neutrale Wand lesbaren Hintergrund; der Raumboden und mit ihm die Fußpunkte der Stellfläche sind unterschlagen, der Bildraum erschließt sich dem Auge nicht metrisch, sondern rein assoziativ, nämlich durch die raumbildende Plastizität der Gegenstände, die auf der Stellfläche liegen oder stehen. Auch Radoux folgt, wie vor ihr Cézanne, diesem bewährten Darstellungsmuster bis ins Einzelne. Allerdings mit einer bemerkenswerten Ausnahme. Sie betrifft den Bildhintergrund.

Auf den ersten Blick ist der gegenüber dem hellen Vordergrund in den Tonwerten leicht eingedunkelte Hintergrund gegenständlich kaum lesbar, seine sachliche Bestimmbarkeit scheint diffus. Man sieht zunächst zwei flache, vertikale Streben aus Holz, die um die mittig und rechts aufgebauten Gegenstände – Teller mit Zitrusfrüchten und Messer, Weinglas und Karaffe – eine Art Binnenrahmen entstehen und ein ‚Bild im Bild‘ erscheinen lassen; die Silberschale links davon

erscheint separiert und zieht besondere Aufmerksamkeit auf sich. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, worum es sich tatsächlich handelt. Knapp unter dem oberen Bildrand zeigt sich die *clavis interpretandi* des Rätsels: Wir sehen an beiden Streben die Holzkeile des Keilrahmens einer aufgespannten Leinwand! Die gezeigte *nature morte* befindet sich vor der allseitig angeschnitten präsentierten Rückseite einer Malerleinwand von unbestimmter Größe, deren Vorderseite, ob bemalt oder unbemalt, wir gar nicht zu Gesicht bekommen.

Was sehen wir, wenn wir sehen? Nur, was sich auf der Rückseite des *Ungesehenen* befindet; dieses selbst ist das Größere, das so wenig ins Auge paßt wie die große Leinwand in das Format der Darstellung, dessen Fond sie bildet. Es gehört zur subtilen Ironie der malerischen Formulierung, daß die erwähnte optische Einbeziehung der Gewebestruktur des *realen* Bildträgers direkt zusammengesehen wird mit der *Abbildung* einer Leinwand: *Is it a canvas or is it a painting?* Daß der gedeckte Tisch unmittelbar vor einer großen, von hinten sichtbaren und auf einen Keilrahmen gespannten Leinwand steht (die vielleicht an den Tisch angelehnt ist), macht das Bild lesbar als Ausschnitt einer Ateliersituation, was als Chiffre verstanden werden darf: Thema des Gemäldes ist das ‚Malen des Malens‘ und ineins damit die Frage nach der Differenz von *gesehener* und *gemalter* Wirklichkeit (die sich in Vorder- und Hintergrundmotiv unterscheidbar konkretisiert). Radoux entwirft ein *setting*, dessen Anspruch entschieden hinausgeht über eine bloße Huldigung an die Adresse des klassischen Impressionismus – zum Sachgehalt dieses Ausnahmewerks gehört eine bildkritische Reflexion mit malerischen Mitteln, ohne die Bewunderung für die geistreich ins Visier genommene, impressionistische Form der Begegnung von Auge und Welt zu verleugnen. Der Vordergrund zeigt uns die flüchtige Ansichtsseite des sinnlichen Daseins als buchstäblich vordergründiges Ereignis, hinterfangen von einem Bild, dessen unsichtbare Schauseite im Status des Möglichen verbleibt und das real Sichtbare in den Status der Vorläufigkeit versetzt.

Der Einfall, ein von hinten gesehenes Gemälde zum Bedeutungsträger für die Erkundung der Nahtstelle zwischen Wirklichkeit und gemalter Fiktion zu machen, hat eine Vorgeschichte, die wiederum ins 17. Jahrhundert zurückreicht. Ein Landsmann von Radoux, der aus Antwerpen stammende Cornelis Norbertus Gijsbrechts, malt 1670 ein Bild der Rückseite eines gerahmten Gemäldes (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst), dessen Recto-Seite ungerahmt bleibt und als „Trompe-l’œil“ das Auge des Betrachters narrt, indem es Wirklichkeit und bloßes Gemaltsein in Austausch setzt. Nun, bei Radoux kann von Trompe-l’œil die Rede nicht sein; dennoch besteht hier Kontinuität, weil Bild und Abbild in den Horizont der Unruhe des Fragens gestellt sind. Es ist eine Unruhe, die auch Magrittes 1929 gemaltes Werk *La trahison des images* (Los Angeles County Museum of Art) zum Thema macht: „Ceci n’est pas une pipe.“

Die Anschauungsform des französischen Impressionismus hatte zusammen mit einer neuen malerischen Diktion auch die Themenfelder der Malerei neu definiert. Was vom Kanon der vormaligen Ikonographie in neuer Gestalt überlebt, sind im Wesentlichen vier große Bereiche naturunmittelbarer Anschauung, also Landschaft, Akt, Stilleben und Porträt; neu hinzugewonnen wird, als Spezialbereich der Landschaft, das moderne Großstadtbild. Das ergab sich aus einem Sichtbarkeitsbegriff, der das lebendige Netzhautsehen und seine Eindrucksfähigkeit, die *impression*, unmittelbar zum Thema macht: Das exklusiv retinale, optisch vollzugsförmige Sehen gilt von vornherein der tatsächlich sichtbaren, nicht der imaginierten oder geträumten und erst recht nicht der jenseitigen Welt. Die verbindliche Rekursinstanz impressionistischen Sehens ist immer die *vor Augen* liegende Natur des *hic et nunc*; mithin der gegenwärtige Moment und nicht die Geschichte (weder als Erinnerung noch als utopischer Entwurf). Der Zugewinn an Frische und Intensität des augensinnlichen Erlebens, die Bejahungskraft und beglückende Erscheinungsenergie impressionistischer Malerei, die zweifellos das Geheimnis ihres Welterfolges bilden, macht uns leicht die Kehrseite des Impressionismus vergessen: die Minimierung des ikonographischen Spektrums. Viele der Themenfelder, die der Malereigeschichte Europas große Aufgaben gestellt hatten – das Altarbild und das Herrscherbild, religiöse und profane Historie, allegorische und

mythologische Themen – scheiden gänzlich aus, zugunsten der forcierten Bindung des künstlerischen Sehens an den zwar flüchtigen, aber köstlichen und rein diesseitigen Moment. Eine Bindung, welche die betörende Erlebnisunmittelbarkeit impressionistischer Kunst zwar zu sichern vermag, jedoch mit der engen Reichweite ihrer Geltung auch die Spiritualität ihrer Wirklichkeitserfassung begrenzt. Der Vorgang erinnert nicht von ungefähr an die ikonographische Umwälzung des holländischen ‚Goldenen Jahrhunderts‘ mit seiner enormen Expansion ‚alltäglicher Themen‘ bei gleichzeitiger Reduktion der Themen aus Geschichte, Religion und Mythologie.

Radoux' Stilleben orchestriert noch einmal die malerische Fülle und Sinnlichkeit der vergangenen Hochphase des Impressionismus, ohne dessen Philosophie zu übernehmen. Die geschichtsabgewandte Wirklichkeitsbehauptung des Impressionismus erweist sich selbst als ein Schein, doch immerhin als Schein von solcher Kraft, daß seine Konzeption zum Baustein späterer *Kunstgeschichte* geworden ist. Erst das sichert, anstelle des Bruchs, den Schaffensfrieden der Kontinuität: Verlassen kann man nur, was man sich angeeignet hat. Marguerite Radoux ist weiter gegangen; ihre pointierte Begegnung mit dem bildgebenden Verfahren des Impressionismus erfolgt gerade nicht im Geist eines unschöpferischen Epigontums, vielmehr ist ihre Sinnrichtung transformativ und gibt der Einsicht Raum, daß zur verborgenen, aber lebendigen Rückseite jeder sich erneuernden Malerei deren eigene Geschichte gehört.