

erschwert aber die ohnehin eingeschränkte Handhabbarkeit des Werkverzeichnisses, weil Arbeiten dieser Art dann bei den datierten Werken eingeordnet wurden.

Im Literaturverzeichnis fehlt nicht nur der eingangs erwähnte Ausstellungskatalog – eine gravierende Lücke –, sondern es hätten auch ältere Überblicksdarstellungen, in denen der Künstler Erwähnung fand, aufgenommen werden sollen. Manche Beurteilung vom Ende des 19. Jahrhunderts wäre der Diskussion wert gewesen.

Angelika Nollert hätte sich um die Dokumentation des Werkes von Barend Cornelis Koekkoek sehr verdient machen können, wenn sie das möglicherweise ergänzte Werkverzeichnis der Gemälde von Froedrich Gorissen und die beiden hier vorliegenden Verzeichnisse in einer für alle Gattungen brauchbaren Systematisierung und mit kleinformatiger, aber möglichst umfassender Bebilderung zusammengefaßt hätte! Eine fundierte, aber übersichtliche Einführung zu Problemen der Forschung – beispielsweise zu Wesen und Begriff der „Klever Romantik“, möglichen Wechselwirkungen mit der frühen Düsseldorfer Schule, dem Verhältnis Koekkoeks zur Tradition der Rheinlandschaft in der niederländischen und auch englischen Malerei oder dem Anteil der Freilichtmalerei am Werkprozeß – hätte dies abrunden können. Aber nach der – in diesem Sinne – leider verschenkten Publikation wird es ein solches Standardwerk zu dem bis heute von vielen Sammlern geschätzten Künstler wohl in absehbarer Zeit nicht geben.

ULF HÄDER

*Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Magdeburg*

Inken Freudenberg: Der Zweifler Cézanne; Heidelberg: Kehrer 2001; 224 S.; ISBN 3-933257-26-3; € 30,-

Steven Platzman: Cézanne. Die Selbstporträts; aus dem Amerikanischen von Media Compact Service; München: Stiebner 2001; 224 S.; ISBN 3-8307-0171-3; € 49,90

Diese beiden Bücher entstanden als Dissertationen, das eine in Frankfurt am Main unter Anleitung von Klaus Herding, das andere in New York, betreut von Linda Nochlin. Beide rücken Cézanne als Person, als Künstler und Mensch, in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen.

Inken Freudenberg behandelt hauptsächlich Cézannes Frühwerk der 1860er Jahre. Eindrücklich beschreibt sie die Atmosphäre der Bilder dieser Schaffensperiode. Im Kapitel über das „Frühstück im Freien“ weist sie Deutungsversuche von M. L. Krumrine und M. T. Lewis zu Recht in die Schranken. Die „seltsame Befremdlichkeit der Szene“ des Bildes verbiete es, die Figuren allzu eindeutig nach biographischen oder literarischen Vorlagen als bestimmte Personen zu identifizieren. Das Picknick erscheine „wie ein rätselhafter Traum“.

Themen der Gewalt malt der Künstler damals häufig. Aber die Gewalt erscheine wie „stillgestellt“. Das Messer in der Hand, holt ein Mörder mit großer Geste aus, aber „der Mord wird nicht ausgeführt“. Die Geste ist wenig zielgerichtet, das Messer schwebt in unbestimmter Weise über dem Opfer (in „Der Mord“). Ähnliche Ambivalenzen und Unbestimmtheiten stellt die Verfasserin auch in anderen Bildern fest. In der „Entführung“ erscheine die Handlung ambivalent zwischen Raub und Rettung, im „Pariser Urteil“ werde das Urteil „im Grunde nicht gefällt“. Vorzüglich erfaßt ist die unheimliche Atmosphäre des „Stillebens mit Flasche“ (Berlin) und des „Stillebens mit Zinnkrug“ (Paris).

Die These des Buches ist es, daß „eine psychische Befindlichkeit“ Cézannes „zum Antrieb seines Kunstschaffens wurde: Unruhe, Zweifel, Angst“ (S. 20). Die Dissertation, aus der das Buch hervorgegangen ist, entstand an einem Graduiertenkolleg „Psychische Energien bildender Kunst“. In einem einleitenden Kapitel zur Biographie des Malers zitiert die Verfasserin zahlreiche Briefstellen. Sie akzentuiert den „aufgewühlten Kern“ der Existenz Cézannes, dessen Unsicherheit und Selbstzweifel, seine Erfahrung der Vergänglichkeit.

Doch zwischen Biographie und Malerei Cézannes bleibt eine Kluft. Von den biographischen Zeugnissen führt keine Brücke zu den Gewaltsamkeiten, Traumszenen und Exzessen der Gemälde, erst recht nicht zu deren künstlerischer Qualität. Die Bilder behaupten ihre gewisse Unabhängigkeit von der Biographie. Dem trägt das Buch Rechnung, indem es sie nicht allzu eng auf die Rahmenthese bezieht.

Der Interpretationsansatz bei der Person des Künstlers kann sich für Cézannes Frühwerk auf Äußerungen des Malers berufen, der gesagt haben soll, er male, wie er sehe und fühle, und er habe sehr starke Empfindungen. Auf die Problematik dieses künstlerischen Selbstverständnisses hat Richard Schiff hingewiesen. Wenn nur zählte, daß einer malt, wie er sieht und fühlt, ließe sich in der Malerei der Künstler vom Geisteskranken nicht unterscheiden¹.

Die Annahme von „Unruhe, Zweifel, Angst“ als Antrieben des Cézanne'schen Schaffens erscheint zu einseitig negativ. Zu den „starken Empfindungen“, von denen Cézanne sprach, zählte er sicherlich auch das Verlangen nach einer rauschhaften Entfesselung erotischer Leidenschaften, die in dem Gemälde der „Orgie“ von 1867 (oder später) dargestellt ist². Den Vitalismus dieses Bildes, seine Verherrlichung des Lebens in der erotischen und festlichen Ausschweifung wird man kaum aus jenen negativen Seelenzuständen allein ableiten können. Darüber hinaus hatte Cézanne in seinem „unfehlbaren Farbensinn“ (von dem Roger Fry mit Blick auf dieses Bild gesprochen hat³) und in seiner Bewunderung für die Werke der Meister des Louvre, z. B. für Veroneses „Hochzeit zu Kana“ (ein Vorbild der „Orgie“), künstlerische Korrekture gegenüber dem bloßen Ausdruck von „starken Empfindungen“ aller Art.

1 RICHARD SHIFF: *Cézanne and the End of Impressionism*; Chicago und London 1984, S. 225.

2 JOHN REWALD: *The Paintings of Paul Cézanne*; 2 Bde. New York 1996, Nr. 128.

3 ROGER FRY: *Cézanne. A Study of His Development*; Hrsg. RICHARD SHIFF; Chicago und London 1989, S. 12.

Es wäre der Arbeit dienlich gewesen, sie auf das Frühwerk zu beschränken und die Malerei dieser Schaffensperiode in größerer Breite zu untersuchen. Als weitere Beispiele einer traumähnlichen Bildlichkeit hätten jene frühen Landschaftsbilder Cézannes einbezogen werden können, in denen einsame Figuren durch verlassene Räume irren⁴.

Statt dessen zielt Inken Freudenberg's These noch über das Frühwerk hinaus. Aus den gleichen biographischen Prämissen wie das Frühwerk will sie das *gesamte* Werk Cézannes ableiten. Darin steht ihre Arbeit der psychoanalytisch orientierten Cézanne-Forschung nahe (deren Ergebnisse im einzelnen sie zurecht kritisiert). Aber nur ein einziges Ölgemälde aus Cézannes Reifezeit führt sie an, die „Großen Badenden“ der Sammlung Barnes. Es ist für das Hauptwerk des Malers wenig repräsentativ. Denn die „Badenden“, deren Bildgedanke sich aus den frühen Figurenbildern entwickelte, entstanden wie diese aus der Imagination, während der weitaus überwiegende Teil des Hauptwerkes auf Beobachtung und Sinneseindrücken vor dem Motiv beruhte.

Frühwerk und Hauptwerk Cézannes sind in mancher Hinsicht diametral entgegengesetzt. Die Frage, wie sie sich zueinander verhalten, ist eine Schlüsselfrage der Cézanne-Interpretation. Diese Frage zu erörtern, setzt voraus, daß man sich über die Unterschiede im klaren ist. Viele der kunsttheoretischen Begriffe und Aphorismen, die aus Cézannes Spätzeit überliefert sind, beziehen sich auf die Wiedergabe von Licht und Farbe in der Malerei, ein Thema, mit dem der Maler in seiner Kunst erst befaßt war, *seitdem* er (ab 1872) mit Pissarro zusammen gearbeitet hatte. Inken Freudenberg bezieht derartige Begriffe und Aphorismen jedoch auf die Frühzeit (*vor* 1872), was zur Verwirrung führt (so z. B. einen Aphorismus über Licht und Schatten, S. 118, und den Begriff der „Optik“, S. 147).

Auch den Terminus der „Erhebung“, einen zentralen Begriff im Denken des reifen Cézanne, wendet die Verfasserin auf das Frühwerk an, obwohl ihn der Maler damals noch nicht gebraucht. Am Beispiel des „Frühstücks im Freien“ erläutert sie die „Erhebung“ mit Hilfe von Vorstellungen, die dem Maler vermutlich fremd waren („Unentrinnbarkeit aus der Schicksalsgemeinschaft“, „Unentrinnbarkeit aus der Konstellation archaischer Gesetze“, S. 116).

Der Abschnitt „Der Widerstand“, der von Fragen der Farbtheorie handelt, ist dadurch beeinträchtigt, daß die Verfasserin den Terminus „les localités“ (= die Gegenstandsfarben, Lokalfarben) mißversteht und mit den „taches“ (Flecken), mit den „kleinsten Teilchen“ der Malerei Cézannes identifiziert. Das Kapitel zur Wahrnehmungstheorie („Vom Zweifel an der Gewißheit der Anschauung“) plaziert sie mitten zwischen die Kapitel über das Frühwerk, obwohl es sich auf eine Problematik bezieht, die ausschließlich das Werk ab 1872 betrifft. Da Werkbeispiele fehlen, bleibt es zudem für das Verständnis von Cézannes Kunst weitgehend ohne Ertrag. Laienhaft wirken die zahlreichen Gasquet-Zitate, auf denen der Text aufbaut und die bekanntlich keine authentischen Cézanne-Zitate sind, hier aber zumeist für solche genommen

4 REWALD (wie Anm. 2), Nr. 88 und Nr. 130.

werden. Im einzelnen führen sie erheblich in die Irre, etwa wenn von Duft-Assoziationen in Cézannes Bildern die Rede ist (S. 75).

Die beträchtlichen Schwächen und Unsicherheiten des Buches sind symptomatisch für das Fehlen einer Cézanne-Forschung an deutschen Universitäten. Doch haben die Bildinterpretationen im Rahmen des glänzend geschriebenen Buches ein eigenes Gewicht und werden durch die genannten Mängel nicht wertlos. Zu den gelungenen Partien des Buches gehören auch die Seiten über Cézannes Draperiestudien. Guter Stil, lebendige Bildbeschreibungen und treffende Beobachtungen im einzelnen zeichnen Inken Freudenberg's Buch aus, das übrigens vorzüglich ausgestattet ist. –

Steven Platzman rückt die Biographie des Malers noch entschiedener in den Mittelpunkt und betrachtet Cézannes Selbstporträts als eine gemalte Autobiographie. An die Stelle der psychologischen Fragestellung Inken Freudenberg's tritt eine soziologische. Das Resultat ist zwar verschieden, aber nicht weniger einseitig. Keine Rede mehr von Unruhe, Angst und Zweifel, – der Maler tritt hier als Strategie auf, der sich selbstbewußt in Szene setzt, an seinem Image arbeitet, sich eine Identität schafft, um sich einen Platz in der Kunstwelt zu erobern. In dem mit dem Spachtel gemalten Selbstporträt von 1866 trägt der Maler einen ‚revolutionären‘ Vollbart. Hier „manifestiert sich Cézannes wachsendes aggressives Selbstbewußtsein, mit dessen Hilfe er die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und der Avantgarde auf sich zu lenken gedachte“ (S. 44). Die Abkehr des Malers vom düsteren, aufgewühlten Frühwerk und seine Hinwendung zur hellen Malerei des Impressionismus unter Anleitung des älteren Freundes Pissarro (seit 1872) werden ebenfalls funktional und strategisch interpretiert. Da der Maler erkannte, daß er als radikaler Außenseiter innerhalb der Avantgarde keine Zukunft haben würde, näherte er sich Pissarro an. Er hatte „die ganz pragmatische Absicht, eine moderate Technik und einen weniger provokativen Malstil zu finden, um bei seinen Malerkollegen weniger Unmut hervorzurufen“ (S. 73) und später gemeinsam mit ihnen ausstellen zu können. Daß die beschriebenen Malweisen und Entwicklungsschritte auch als primär künstlerische Entscheidungen verstanden werden können (was keineswegs heißt, Kunst als Selbstzweck anzusehen), gerät bei dieser funktionalen Betrachtungsweise aus dem Blick.

Der soziologische Ansatz fördert interessante Einzelheiten zutage, etwa über die Bedeutung von Kleidungsstücken, z. B. Hüten, oder von Körperhaltungen im gesellschaftlichen Kontext. Im Sankt Petersburger Selbstporträt von 1875 lassen Schirmmütze und schäbige Jacke eine Nähe zur Arbeiterklasse vermuten, vier bis fünf Jahre später trägt der Maler in dem Berner Bild einen bürgerlichen schwarzen Maßanzug.

Freilich sind dies nur Einzelheiten. Über den künstlerischen Rang, der Cézannes Gemälden überhaupt erst ein Interesse verschafft, läßt sich auf diese Weise nichts ermitteln. Cézannes künstlerische Größe wird in dem Buch denn auch immer wieder bloß behauptend erwähnt („brillanter Stil“, S. 9, „ureigene künstlerische Vision“, S. 174), und die Bildbeschreibungen sind ermüdend und wenig inspiriert.

Die Haltung der Selbstporträts der Reifezeit ab ca. 1880 (– der Terminus „Spät-

werk“ sollte den Jahren ab 1895 vorbehalten bleiben –) kennzeichnet der Verfasser als „Innenschau“. Der Begriff ist denkbar ungeeignet, um diese Gemälde zu erfassen, die auf Farbempfindungen vor dem Motiv aufbauen. Maskenhaftigkeit und Undurchdringlichkeit der Gesichter sind Grundzüge der Cézanne'schen Porträtkunst.

Ein bestimmter Typus von Selbstporträt kehrt in Cézannes Schaffen mehrfach wieder: die Darstellung der Büste des Malers in abgewendeter Haltung, mit gesenktem Haupt und mit Blick über die eigene Schulter. Kennzeichnend für den Typus ist, daß das Gesicht stark verkürzt und diagonal erscheint, daß das abgewendete Auge vom Schatten fast verschluckt wird und die beleuchtete Schläfe im Zentrum des Kopfes sitzt. Die Wiederkehr des Typus in drei verschiedenen Jahrzehnten (1865, 1885, 1894) beweist seine gewisse Autonomie gegenüber biographisch-epochalen Veränderungen⁵. Sie ließe sich als ein Argument für Inken Freudbergs These verwenden. Denn die Skepsis und Rätselhaftigkeit, die dem Typus eignen (und auf die der Verfasser zu Recht hinweist, S. 144, 155), sprechen dafür, daß Cézanne die Möglichkeit der Innenschau – bezweifelte.

Für aufschlußreiche Vergleiche zieht der Verfasser Selbstbildnisse Poussins und Chardins, Van Goghs und Gauguins heran. Cézannes Selbstporträt von 1895 (vor lichtgrauem Hintergrund) hingegen, mit der ruckartigen Wendung des Kopfes, der hochgezogenen Augenbraue und dem geöffneten Mund, erinnert von ferne an das Selbstbildnis des dreiundzwanzigjährigen Rembrandt in der Münchner Alten Pinakothek und an den Ausdruck der Offenheit und des Staunens in diesem Bild⁶.

Ein Kapitel ist den erotischen Figurenbildern des Frühwerks gewidmet, die selbstporträtartige Figuren (oft Rückenfiguren) enthalten. Sie entstanden in den Jahren seit 1870, als der Maler seine spätere Ehefrau Hortense Fiquet kennengelernt hatte und mit ihr zusammenlebte. Steven Platzman nennt diese Bilder „szenische Selbstporträts“⁷. Er sieht in diesen fiktiven Szenen eine Weise, „wie der Künstler darum ringt, mit der eigenen Sexualität sowie der seiner Partnerin und zukünftigen Ehefrau zurechtzukommen“ (S. 107).

Ein schwarzgekleideter, düster brütender Denker inmitten rosiger weiblicher Akte („Pastorale“), ein Eremit in verzweifelter Abwehr einer verführerischen nackten Frau („Die Versuchung des Hl. Antonius“) – diese Bilder würden kein günstiges Licht auf Cézannes Liebesbeziehung werfen, wenn ein solcher Schluß erlaubt wäre. Aber schon die Tatsache, daß die Themen der „femme fatale“ und der Versuchung des Heiligen Antonius in der Kunst der Zeit überaus verbreitet waren (wie der Verfasser selbst darlegt), sollte davor bewahren, in den Bildern allzu persönliche Zeugnisse der Biographie Cézannes zu sehen. Und warum soll das ‚aggressive‘ Selbstbewußtsein, von dem noch kurz zuvor die Rede war, hier verschwunden sein und der Angst vor

5 REWALD (wie Anm. 2), Nr. 77, 586, 774.

6 REWALD (wie Anm. 2), Nr. 876; CHRISTOPHER WRIGHT: Rembrandt: Self-Portraits; London 1982, Taf. 8. – Zu Cézannes Selbstbildnissen in München und Zürich verweist FRIEDERIKE KITSCHEN auf das Vorbild von Rembrandts Selbstbildnis im Louvre: Cézannes Hüte – zu einigen Selbstporträts von Paul Cézanne, in: *Pantheon*, 56, 1998, S. 120–132.

7 Er folgt damit LINDA NOCHLIN: Cézanne's Portraits (*The Geske Lectures*); The University of Nebraska – Lincoln, 1996, S. 11: „situational self-portraits“.

der Frau gänzlich das Feld geräumt haben? Was Steven Platzman „szenische Selbstporträts“ nennt, sind ‚Parodien‘ übernommener Bildgedanken. Die beiden Versionen von „Eine moderne Olympia“ z. B. sind satirische Übersteigerungen von Manets „Olympia“. Nicht ohne provokatorische Absicht fügt Cézanne sich selbst in diese Szenen ein. Die Polemik richtet sich gegen das abgehobene und erstarrte Selbstverständnis der akademischen und offiziellen Kunst sowie auch gegen die (vermeintliche) bürgerliche Distinguiertheit Manets, das Bestreben richtet sich darauf, Kunst und Leben in eine enge Verbindung zu bringen. Als Traumszenen sind Bilder wie die „Pastorale“ mehr als nur unverbindliches Spiel, als Provokationen sind sie künstlerisch inszeniert. Dieser Doppelcharakter der Bilder verbietet eine eindeutig autobiographische Lesart.

In Cézannes Porträts gibt es Aspekte von Spiel, Theater und Verkleidung. Man denke an die zahlreichen frühen Bildnisse, in denen der Maler seinen Onkel als Mönch, als Advokat beim Plädoyer, mit Schirmmütze, mit Nachtmütze usw. darstellte⁸. Im selben Sinn sind auch die vielen, immer anderen Kopfbedeckungen zu verstehen, mit denen er sich selbst im Laufe seines Lebens porträtierte. Sie verraten nicht nur etwas über seine Standes- und Gruppenzugehörigkeit (was der Verfasser herausarbeitet), sondern sind auch Elemente von Bild-Inszenierungen.

Cézannes Selbstbildnisse der Reifezeit zeigen, daß dieser Maler ein Arbeiter in seiner Kunst war und ein äußerlich unscheinbares Leben führte, geben aber von seinem Innenleben wenig preis. Sie befinden sich in Einklang mit der Maxime, die ein später Brief formuliert: „Sicherlich wünscht ein Künstler, sich intellektuell so hoch wie nur möglich zu erheben, doch soll der Mensch im Dunkeln bleiben“⁹. Sie vergegenwärtigen nicht das menschliche Individuum, sondern dessen physische Erscheinung und, durch die ‚Maske‘ des Gesichts hindurch, die intellektuelle Existenz des Künstlers, sein Forschen und Fragen, seinen Blick. Die charakterliche Festigkeit des Dargestellten ist aus ihnen ablesbar. John Rewald spricht in seiner Beschreibung des Bostoner Selbstbildnisses, des spätesten erhaltenen, von „Selbstvertrauen und Selbstachtung“ des Malers¹⁰.

Was die Ausstattung des Buches betrifft, sind die vielen randlosen Farbtafeln und die über den Falz gedruckten Bild-Ausschnitte zu bedauern. Es ist ein Irrtum zu glauben, man könne dem Betrachter ein Gemälde näherbringen, indem man ihn der Distanz beraubt.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

8 JOHN REWALD (wie Anm. 2), Nr. 102–111. LINDA NOCHLIN (wie Anm. 7), S. 9, weist auf das Moment der Maskerade in dieser Bildergruppe hin.

9 Paul Cézanne: Briefe; Hrsg. JOHN REWALD; Zürich 1962, S. 228 (30. April 1896).

10 REWALD (wie Anm. 2), Nr. 834; Bd. 1, S. 499: „self-reliance and self-respect“.