

Insofern spricht viel dafür, daß der Linzer Museumsbau, ein Lieblingsprojekt des Diktators, dem dieser sich nach Kriegsende als erster Direktor persönlich widmen wollte, noch weiter ausgeführt wäre, hätte der Krieg einen anderen Verlauf genommen. Da dem glücklicherweise nicht so war, bleiben solche Aspekte letzten Endes offen und das Verdienst der Autorin, eine an den Quellen sich orientierende Darstellung der Museumsplanung geliefert zu haben, ungeschmälert. Abgerundet wird der reich bebilderte Band durch Faksimiles der Fotoalben zur Gemäldegalerie Linz sowie durch aufschlußreiche Angaben zur Provenienz und, soweit dies möglich war, zum Verbleib der abgebildeten Gemälde nach Kriegsende.

MICHAEL CARLO KLEPSCH
Düsseldorf

Guila Ballas: Cézanne. Baigneuses et Baigneurs. Thème et composition; Paris: Société nouvelle Adam Biro, 2002; 327 S.; ISBN 2-87660-339-X; geb. € 60,-

Die 74 Kompositionen von Badenden, die Paul Cézanne im Laufe seines Lebens malte, machen etwa neun Prozent seiner Ölmalerei aus. Hinzu kommen ungefähr 40 Aquarelle und 110 Bleistiftzeichnungen des gleichen Themas. Die Bilder nehmen eine Sonderstellung im Schaffen des Malers ein, da sie nicht „d'après nature“, sondern „de pratique“ gemalt wurden, wie er sich ausdrückte, also nicht nach der Natur, sondern aus dem Kopf. Sie traten an die Stelle der erotischen Phantasiebilder seiner früheren Jahre. Seit etwa 1875 malte er die „Badenden“, Gruppen nackter Menschen am Ufer von Gewässern, in zwei Serien nach Geschlechtern getrennt. Gegen Ende seines Lebens schuf er drei großformatige Kompositionen mit weiblichen „Badenden“.

Zwei Kunsthistorikerinnen haben die Werkgruppe gleichzeitig und unabhängig voneinander untersucht. MARY L. KRUMRINE'S Studie erschien 1989 im Katalog einer Ausstellung des Kunstmuseums Basel¹. Guila Ballas' Untersuchung, eine Thèse de doctorat d'état (ungefähr vergleichbar einer Habilitation) an der Pariser Sorbonne, hatte schon seit 1987 auf Microfiche vorgelegen². Jetzt ist sie in Buchform erschienen, reich ausgestattet mit hervorragenden Farb reproduktionen, unzähligen Vergleichsabbildungen und farbigen Schemazeichnungen sowie einem Katalog sämtlicher einschlägiger Gemälde und Zeichnungen und (soweit bekannt) der Inspirationsquellen des Malers.

Mary Krumrine gelangte in ihrer Untersuchung zu dem Schluß, in Cézannes „Badenden“ gehe es um die sexuelle Identität des Malers³. In diesem Resultat zeigte

- 1 MARY LOUISE KRUMRINE: Paul Cézanne. Die Badenden; Ausst.katalog Kunstmuseum Basel 1989. – Vgl. die Rezension von CHRISTIAN LENZ, in: *The Burlington Magazine* 131, 1989, S. 795–798.
- 2 GUILA BALLAS: *Thèmes et compositions chez Paul Cézanne. Les séries thématiques des baigneuses et des baigneurs.* Thèse de doctorat d'État, Université de Paris IV-Sorbonne; Paris 1987 (Microfiche).
- 3 MARY L. KRUMRINE (wie Anm. 1), S. 242. – Zur Kritik der psycho-ikonographischen Cézanne-Deutung s. REGINE PRANGE, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 28, 2001, S. 235–238; BERTRAM SCHMIDT: Cézannes Lehre; Kiel 2004, Kapitel 7, S. 21 f. und S. 226–229.

sich die mehr psychoanalytische als kunstwissenschaftliche Orientierung der Autorin. Ohne die Frage der Bedeutung auszuklammern, widmet sich Guila Ballas stärker der Entwicklung des Werkkomplexes in Serien und Gruppen und demonstriert, daß die Bilder „aus einer gewissen Zahl von Figuren oder Motiven“ aufgebaut sind, „die in Varianten wiederholt werden und jede ihre charakteristischen Züge haben“ (S. 94). Sie weist die Herkunft und Inspirationsquellen der Figuren nach und verfolgt deren Verwendung und Entwicklung in den Bildern. Wie die Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle einander zuzuordnen sind und logisch aufeinander folgen, wie der Maler, ausgehend von gewissen Prototypen, schrittweise zu immer komplexeren Kompositionen gelangte, und welche Rolle Einzelbilder außerhalb der Serien für deren Entwicklung spielten, all das wird dem Leser plausibel und durch eine übersichtliche Gliederung und Darbietung des Materials sinnfällig gemacht.

Das Buch liefert damit eine unentbehrliche Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit diesem Werkkomplex. Es zeigt die über Jahrzehnte hin gedanklich zusammenhängende Kompositionspraxis des Malers und gibt Aufschluß über dessen künstlerisches Denken. Die Meinung, bei Cézannes „Badenden“ könne „kaum von einer folgerichtigen Werkreihe die Rede sein“ (Hans Belting⁴), wird man nach dem Studium des Buches nicht mehr teilen. Es ist die Frucht einer jahrzehntelangen Arbeit der Autorin, deren Dissertation dem gleichen Künstler gegolten hatte⁵. Am Ende des Bandes findet sich unter dem Titel „Le dessin et la couleur“ eine gehaltvolle Abhandlung über Cézannes Verständnis und Praxis der Malerei⁶. Dieses Kapitel verdient, auch gesondert gelesen zu werden.

Guila Ballas räumt der Kompositionsanalyse breiten Raum ein. Das ist verdienstvoll, da solche Aspekte in der heutigen Kunstwissenschaft selten erörtert werden. In Cézannes Schaffen und besonders in dieser Werkgruppe sind sie von großer Bedeutung. Das wichtigste methodische Hilfsmittel der Autorin bei der Analyse bilden Schemazeichnungen. Sie werfen eine Reihe von Fragen auf.

In einzelnen Fällen sind die Figurenensembles der Bilder unvollständig erfasst, offenbar weil die Autorin noch nicht über die vorzüglichen Farbtafeln verfügte, die ihr Buch jetzt bereithält. Das Kopenhagener Gemälde „Quatre Baigneuses“ (S. 274), das auch in den *Œuvrekatalogen* von Lionello Venturi und John Rewald diesen Titel trägt⁷, zeigt fünf weibliche Badende. Ein Rückenakt auf der rechten Seite, eine bis zu den Oberschenkeln im Wasser stehende Frau, konnte übersehen werden, da sie sich farblich vom Hintergrund weniger abhebt. Und das skizzenhaft gemalte Bild „Six

4 HANS BELTING: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*; München 1998, S. 247.

5 Ihre Doktorarbeit schrieb die Autorin über denselben Künstler: GUILA BALLAS: *Recherches sur la composition chez Paul Cézanne. Thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Paris I, Sorbonne-Panthéon*; Paris 1974 (Maschinenschrift).

6 Es handelt sich um ein gekürztes und überarbeitetes Kapitel der Dissertation: GUILA BALLAS (wie Anm. 5), S. 215–275. – Vgl. auch: GUILA BALLAS: *La Couleur dans la peinture moderne. Théorie et pratique*; Paris 1997, bes. S. 56–75.

7 LIONELLO VENTURI: *Cézanne. Son art – son œuvre*; Paris 1936, Bd. 1, S. 222, Nr. 726. – JOHN REWALD: *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*; 2 Bde.; New York 1996, Nr. 667.

Baigneurs“ (S. 167) des Pariser Musée d'Orsay enthält sieben Badende: eine Figur, von der nur der Kopf und eine Schulter aus dem Wasser ragen, ist zu ergänzen⁸.

Guila Ballas identifiziert die Figuren nach deren Position im Bildzusammenhang, nach Körperhaltung und Ansichtsseite, und markiert sie farbig, um ihr Auftauchen in den verschiedenen Versionen verfolgen zu können. Solche Identifikationen sind bis zu einem gewissen Grad sinnvoll, aber nicht immer eindeutig möglich, da die identitätsstiftenden Merkmale der Figuren miteinander konkurrieren können. Der Maler kann zum Beispiel eine Figur in derselben Haltung an verschiedenen Stellen des Bildes und von verschiedenen Seiten zeigen. Die Figuren sind dadurch vielfach untereinander verwandt, worauf die Autorin auch hinweist.

Zum Zweck des Studiums der Raum- und Flächenverteilung werden die Figuren auf ihre Umrissreduziert. Gelegentlich werden sie in den Schemazeichnungen durch andere Linien, Flächen oder stereometrische Körper vertreten. Nicht immer werden Absicht und Ertrag solcher Umformungen deutlich. Dem Betrachter wird einiges zugemutet, wenn die Figuren als graue Gespenster oder graue Rechtecke, als buntfarbige Särge, Glassplitter oder Stöcke mit Ösen auftreten. In einer Arbeit von 1962 hat Roy Lichtenstein solche Schematisierungen an einem Beispiel aus Erle Lorans Buch „Cézanne's Composition“ aus dem Jahr 1943 persiflierend aufs Korn genommen⁹.

Guila Ballas unterscheidet zwei Aspekte des kompositorischen Aufbaus, einen „geometrischen“ (d.h. planimetrischen) und einen „dynamischen“, die sie durch zwei verschiedene Arten von Schemata verdeutlicht¹⁰. Die geometrischen Schemata (mit Einzeichnung von Teilungslinien der Bildfläche, Abtragung der kürzeren auf der längeren Seite eines Formates, Goldenem Schnitt usw.) werfen die Frage auf, welche Rolle die Planimetrie in Cézannes Bildern tatsächlich spielt. Es ist nicht bekannt, daß der Maler in seiner Reifezeit jemals vor dem Anlegen einer Komposition planimetrische Linien in die Bildfläche eingezeichnet hätte¹¹. Aber auch unbewußt und intuitiv kann er eine Figur in eine Achse, einen Achsenschnittpunkt oder ein bestimmtes Bildsegment plaziert haben. Nur ist die Verbindung von Figur und Flächengeometrie eine andere als in der architekturbezogenen Malerei der Zeit von Giotto bis Tiepolo, bei der gedachte Teilungslinien der Fläche den Figuren einen spürbaren Halt geben und deren Beziehungen und Aktionen verdeutlichen helfen. Theodor Hetzer, der Beispiele dieser Tradition untersucht hat¹², konnte über Cézanne schreiben: „Keine Beziehung seiner Bilder mehr zu Mathematik und Architektur“¹³. Vermutlich aufgrund

8 Das Gemälde R. 250 (S. 146) enthält mindestens zwei weibliche Figuren, wie die Farbtafel bei MARY L. KRUMRINE (wie Anm. 1), S. 121, zeigt.

9 ERLE LORAN: *Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*; Berkeley u.a. 1985 (1. Ausg. 1943), S. 85. – DIANE WALDMAN: Roy Lichtenstein; *Ausst.katalog München u.a. 1994*, S. 34, „Portrait of Madame Cézanne“, 1962 (Den Hinweis auf die Arbeit Lichtensteins verdanke ich Vitus H. Weh, Wien.)

10 Zu diesen Begriffen s. GUILA BALLAS (wie Anm. 5), *passim*.

11 GUILA BALLAS (wie Anm. 5), S. 72 f. und S. 58, Anm. 35. Der dort zitierte Satz Lionello Venturis wurde als „unrichtig“ erkannt von ADRIEN CHAPPUIS: *The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*; 2 Bde.; Greenwich, Conn., 1973, Bd. 1, S. 68, Nr. 79.

12 THEODOR HETZER: *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*; 2. Aufl.; Frankfurt a.M. 1960.

13 THEODOR HETZER: *Zur Geschichte des Bildes (Schriften, Bd. 9)*; Stuttgart 1998, S. 322.

der Sprachbarriere setzt sich Guila Ballas mit diesem Gedanken einer älteren Art von Bildplanimetrie nicht auseinander. Der dreisprachigen Kunsthistorikerin, die an der Universität von Tel Aviv lehrte, kann man das nicht vorwerfen.

Die dynamischen Schemata der Autorin laufen Gefahr, durch Einzeichnung von Kraftlinien (Kurven) den Anschein kontinuierlicher Übergänge dort zu erwecken, wo Cézanne kontrastierende Elemente gegeneinander fügt, etwa wo er Figuren fast rechtwinklig aufeinanderstoßen läßt (S. 64, R. 364). Werden die Kraftlinien durch Pfeile markiert, kommt das Problem hinzu, daß in den Gemälden eine Bewegung selten einsinnig gerichtet ist, sondern entgegengesetzte Bewegungen sich durchdringen können. In der „Conclusion“ ihres Buches beschreibt die Autorin den Sachverhalt des Bildrhythmus zutreffend, wo sie von einem „Eindruck von Lebendigkeit und Bewegung im Inneren eines relativ statischen Rahmens“ spricht (S. 270). Eine solche innere Bewegung der Bilder läßt sich schwer durch Linien oder Pfeile versinnlichen.

Cézanne arbeitet in seinen Gemälden häufig mit einer Struktur aus parallelen und sich kreuzenden Diagonalen. Diese Kompositionsweise, die der venezianischen Malerei entstammt, erschließt sich dem Betrachter, wenn er das Bild von links nach rechts zu „lesen“ sucht. Diagonale Kompositionselemente, die sich aufeinander beziehen oder miteinander kontrastieren, bringen Bewegung in die Komposition, sie führen das Auge, ihr Ausbalancieren hebt die Sehbewegungen in Ruhe auf¹⁴. Guila Ballas übergeht diesen Kompositionsaspekt, ihre geometrischen Schemata sind statisch gedacht, während die dynamischen vor allem Kurven enthalten.

Um die Bedeutung der Bilder einzukreisen, versucht die Autorin, latente Sinngehalte einzelner Gesten von jenen Figuren abzuleiten, die dem Maler möglicherweise als Vorlagen dienten, und spricht zum Beispiel von Gesten des Segnens, der seligen Schau und der Verdammnis in Cézannes Gemälden. Deutungen dieser Art sind zwar heute nicht unüblich, erscheinen aber als fraglich¹⁵. Was die Autorin eine Geste des Segnens nennt, ist das Sich-vorwärts-Tasten eines Ins-Wasser-Steigenden, und der vermeintlich Gesegnete befindet sich in einer anderen, tieferen Raumebene (S. 176 f.). Und was soll es besagen, daß Seligkeit und Verdammnis unmittelbar („ausgewogen“, S. 236) nebeneinanderstehen? Das ist ein selbsterzeugtes Problem der Wissenschaft. Cézanne hatte eine Scheu vor Aktmodellen und zeichnete nackte Figuren und überhaupt Körperhaltungen lieber nach Vorlagen. Eine solche Vorgehensweise hatte schon Roger de Piles empfohlen für den Fall, „wenn ein Maler weder die Zeit noch die Gelegenheit hat, die Natur zu sehen“¹⁶. Daß mit dieser Vorgehensweise auch Bedeutungen übernommen würden, davon sagt er nichts.

An den beiden Grundtypen der Komposition der „Badenden“ erläutert Guila Ballas Cézannes Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit. Überzeugend erklärt sie die biographischen Gründe, die zur Trennung der Geschlechter führten. Solche

14 Zu dieser Kompositionsweise in Cézannes Landschaftsgemälden s. BERTRAM SCHMIDT (wie Anm. 3), S. 53–58 und S. 184.

15 Vgl. die Kritik von CHRISTIAN LENZ (wie Anm. 2), S. 797, an Deutungen Mary L. Krumrines.

16 ROGER DE PILES: *L'Idée du Peintre parfait*; Hrsg. Xavier Carrère; Paris 1993, S. 29.

Ausführungen bleiben freilich zu allgemein, um den Aufwand der Serien begründen und als Kunst verständlich machen zu können.

Die „Großen Badenden“ des Spätwerks entstanden aus dem Wunsch, großformatige vielfigurige Kompositionen zu schaffen, wie sie die bewunderten Maler der Tradition noch bis zu Eugène Delacroix und Gustave Courbet hervorgebracht hatten. Dieser Wunsch erklärt vermutlich, warum der Maler sich zeitlebens mit dem Thema beschäftigte. „Das Endziel der Kunst ist die Figur“, soll er gesagt haben¹⁷.

In der Gestik der Mittelgruppe des großen Gemäldes, das sich heute in Philadelphia befindet¹⁸, knüpft er an Paolo Veroneses Emausbild des Louvre an¹⁹. Das Picknick der „Badenden“ erhält hier durch seine Gestik und seinen rituellen Ernst etwas fast Sakramentales. Nur die Bedeutung des Geschehens bleibt rätselhaft.

Die großformatigen vielfigurigen Gemälde der Tradition, etwa von Veronese oder Rubens, konnten entstehen, weil es überhaupt und in einem eminenten Sinn Bedeutung gab. Cézannes „Badende“ beziehen sich aus der Distanz auf eine bereits ferngerückte Tradition. Sie reflektieren implizit die Krise der Bedeutungen in seiner Zeit. Diesem Aspekt der Bilder können biographische, psychologische, psychoanalytische oder auch sozialetische Interpretationen²⁰ nicht gerecht werden.

Der profane Gedanke eines Zusammenseins nackter Menschen in der Natur, der hier ins fast Sakramentale gesteigert wird, geht auf erotisch-mythologische Gemälde der Tradition und auf Jugenderinnerungen zurück. Daß Cézanne in den „Badenden“ die Geschlechter trennt, heißt nicht, daß die Erotik negiert würde. Sie ist in eine Erotik der Malerei verwandelt.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

17 AMBROISE VOLLARD: Paul Cézanne; Paris 1914, S. 101.

18 JOHN REWALD (wie Anm. 7), Nr. 857.

19 Darauf weist THEODORE REFF hin, in: *Cézanne. The Late Work*; hrsg. von William Rubin; Ausst.kat. New York 1977, S. 43.

20 LORENZ DITTMANN: Zur Kunst Cézannes, in: *Festschrift Kurt Badt*; hrsg. von Martin Gosebruch; Berlin 1961, S. 190–212, dort bes. S. 198 ff.

Germaine Krull, Métal; Neuausgabe als Mappenwerk mit Textheft mit Beiträgen von Germaine Krull, Florent Fels, Ann und Jürgen Wilde; Köln: Stiftung Photographie und Kunstwissenschaft Ann und Jürgen Wilde 2003; Illustrierter Umschlag mit 64 losen Bildtafeln, 8 Titel- und Textseiten sowie ein Textheft; deutsch, englisch, französisch; € 220,-

Eine der wichtigsten Buchpublikationen der Fotografiegeschichte hat endlich eine Neuauflage erfahren. Während „Die Welt ist schön“ von Albert Renger-Patzsch und August Sanders „Antlitz der Zeit“ immer greifbar blieben, ob im Original oder in Neuauflagen, war einem etwa zeitgleich in Frankreich herausgegebenen Werk von Germaine Krull (1897–1985) keine dauerhafte Aufmerksamkeit beschieden, obschon