

eine inferiore Art der Interpretation diskreditiert, während z. B. die (auch von Werner Busch wiederholt zur Lektüre empfohlene) ikonographische Aspekte völlig ausblendende, frei assoziierende formalistische Betrachtung Michael Brötjes als „unübertroffene Analyse“ gefeiert wird (S. 86). Werner Busch hatte 1987 und 1992 angesichts der „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (Abb. 75) die Sinnentleerung eines Friedrich-Bildes auf die Spitze getrieben, indem er dessen Inhalt als ein individueller „Setzung“ offenstehendes „Kontemplationsangebot“ bestimmte. Busch hat sich mittlerweile von dieser extremen Auffassung distanziert, doch Frank sieht darin „einen gar nicht hoch genug zu schätzenden Impuls“ für die Friedrich-Forschung (S. 138), da sie in idealer Weise dem Sinn seiner Perspektivitätsphilosophie entspricht. Doch läuft die auf die Spitze getriebene Deutungssouveränität des Interpreten letztlich auf eine Entmündigung des Künstlers hinaus, gegen die ikonographisch begründete Deutungen aufgrund ihrer Gebundenheit an die Bildmotivik wenigstens einen gewissen Schutz bieten.

Nun mögen die wegen des umfangreichen Vergleichsmaterials im Oeuvre Friedrichs oft recht verwickelten ikonographischen Analysen nicht jedermanns Sache sein, und in der Tat lassen sich auch durch rein formale Analysen interessante Aufschlüsse über die Kunst Caspar David Friedrichs gewinnen; wer aber, wie Hilmar Frank, die Frage von Sinn und Bedeutung in den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt, darf den Forschungsstand zur Ikonographie der Werke nicht einfach ignorieren. Wer für die vorgestellten Bilder keine auch nur halbwegs komplette Bestandsaufnahme der Motivik als eines möglichen Faktors des jeweiligen Bildsinns unternimmt, kann nicht zugleich beanspruchen, das „Sinnproblem des Malers“ und seine „Verfahren der Sinngebung“ (S. 139) erschließen zu wollen. Es war schon immer eine wohlfeile Sache, sich von Börsch-Supans angeblich naiven und in der Tat manchmal allzu buchstäblichen Deutungen zu distanzieren; überblickt man aber das Spektrum der mittlerweile vorgetragenen Alternativen, die oft auf nicht viel mehr als einem flotten Blick auf die „Bildstruktur“ beruhen oder aber – wie hier – auf gewagt zusammenkonstruierten angeblichen „Kontexten“, dann lernt man jene Deutungen wieder schätzen. Denn auch wenn man sie nicht akzeptiert, bieten sie eine Handhabe konkreter und sachbezogener Auseinandersetzung. Es scheint die Strategie des Buches von Hilmar Frank zu sein, sich einer solchen Ebene von vornherein zu entziehen.

REINHARD ZIMMERMANN
*Fachbereich III Kunstgeschichte
 Universität Trier*

Lorenz Dittmann: Die Kunst Cézannes. Farbe – Rhythmus – Symbolik; Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2005; 364 S., 24 Farbtaf., 25 S/W-Abb., geb.; ISBN 3-412-11605-X; € 39,90

Das Buch ist die erste Cézanne-Monographie eines deutschen Kunsthistorikers nach fast fünfzig Jahren, nämlich nach Kurt Badts „Die Kunst Cézannes“ (1956), und

schließt an dieses Werk nicht nur durch den Titel an. Der Verfasser, Emeritus an der Universität Saarbrücken, veröffentlichte 1959 eine Rezension des Badt'schen Buches und 1961 in der Badt-Festschrift einen Aufsatz über Cézanne¹. Sein vorliegendes Alterswerk ist dem Andenken Badts und Ernst Strauss' gewidmet, zweier Kunsthistoriker, deren Forschungen zur Geschichte der Farbe in der Malerei und zur Kunst des 19. Jahrhunderts Lorenz Dittmann in seiner Lebensarbeit verpflichtet ist.

Nach Art einer Semestervorlesung breitet das Buch eine Fülle von Stoff aus und zitiert häufig und ausführlich aus schriftlichen Quellen und wissenschaftlichen Abhandlungen. Die Zitate, für den Fachmann langatmig und ermüdend, der sich einen strafferen Gedankengang gewünscht hätte, machen aus dem Buch ein nützliches Kompendium für Studierende und Liebhaber. Der Leser wird durch das Gesamtwerk geführt, wobei hin und wieder für die Forschung neue Gesichtspunkte präsentiert werden.

Die Publikation gliedert sich in drei Teile, die als solche nicht ausdrücklich unterschieden sind. Der einleitende Teil umfaßt die beiden ersten Kapitel und nähert sich Cézannes Werk indirekt, auf dem Weg über die Kunstkritik und die Maleritheorien von Émile Zola, Charles Baudelaire und Honoré Balzac sowie über die Farbgestaltung und Farbtheorien in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts vor Cézanne (von Eugène Delacroix bis Camille Pissarro) und Cézannes eigene Farbtheorien. Mit dem dritten Kapitel setzt der umfangreiche Hauptteil ein, der sich dem malarischen und zeichnerischen Œuvre des Künstlers widmet und vor allem nach Gattungen gegliedert ist. Der Schlußteil versucht eine Deutung des symbolischen Gehaltes dieser Malerei, wobei unter Symbolik „die Offenheit der Kunst Cézannes zur Dimension der Wahrheit und des religiösen Glaubens“ verstanden wird (S. 283).

Im Hauptteil behandelt der Verfasser, der die Individualität der Werke betont, eine große Zahl von Beispielen, im dritten Kapitel über „Landschaften“ etwa nicht weniger als 59 Gemälde Cézannes. Seine Bildbeschreibungen sind meisterhaft in ihrer Knappheit und in der Treffsicherheit, mit der sie den Blick auf wesentliche Strukturen des formalen und farbigen Aufbaus lenken.

Besonders sei das vierte Kapitel erwähnt, das Figurenbilder vor allem der Frühzeit Cézannes durch verwandte Stimmungen und Haltungen in Dichtungen Balzacs und Baudelaires zu erläutern sucht. Fachleute werden gelegentlich die Erwähnung älterer Deutungsvorschläge vermissen, dafür aber originelle und einleuchtende Erklärungen und Interpretationen von Gemälden wie ‚Die Diebe und der Esel‘ (R. 163²) oder ‚Die Tannhäuser-Ouvertüre‘ (R. 149) finden. Auch sonst enthält das Buch im einzelnen viele überzeugende Darlegungen und Schilderungen, freilich auch nicht wenige Behauptungen, die näher begründet werden müßten. Im folgenden beschränke ich mich auf einige Punkte, die mir problematisch erscheinen.

1.) Eine Metaphysik des Lichtes liegt dem Buch zugrunde, die vielfach anklingt,

1 LORENZ DITTMANN: Rezension zu KURT BADT: Die Kunst Cézannes; in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 21, 1959, S. 261–266. – DERS.: Zur Kunst Cézannes, in: Festschrift Kurt Badt; Hrsg. M. GOSEBRUCH; Berlin 1961, S. 190–212.

2 R. = JOHN REWALD: *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*; 2 Bde.; New York 1996.

aber nirgends systematisch dargelegt wird. Sie kulminiert in Zitaten aus Jean Racines geistlichen Dichtungen (S. 280), aus Balzacs Roman „Die Verbannten“, in dem es heißt: „Gott ist das Licht“ (S. 41), und aus Joachim Gasquets fiktiven Gesprächen mit Cézanne, wo vom „Aufstieg der Erde zur Sonne“ die Rede ist (S. 97). Durch diese Metaphysik gewinnen die vielfachen Hinweise, daß die Dinge in Cézannes Landschaften und Stilleben dem Licht entgegendrängen, ihre Bedeutung. Auch die Verformungen der Dinge und die Abweichungen von der herkömmlichen Raumperspektive in Cézannes Malerei sieht der Autor durch die Lichtzuwendung begründet³. In späten Totenkopf-Stilleben gewinne das Licht „eine metaphysische, eine religiöse Bedeutung“ (S. 250).

In der Mehrzahl der Gemälde Cézannes sind die Vertikalen leicht nach links geneigt. Daß diese Linksneigung durch eine Hinwendung zum Licht begründet sei, das meist von links einfallt, diese These hatte Lorenz Dittmann schon 1961 vertreten und wiederholt sie hier (S. 333). Sie läßt sich meines Erachtens nicht aufrechterhalten. Allzu zahlreich sind die Gegenbeispiele, nämlich jene Bilder, in denen sich die Vertikalen zwar nach links neigen, das Licht aber von rechts einfällt⁴. Man ist genötigt, für die Vertikalenneigung eine andere Erklärung zu suchen⁵.

Cézanne sprach öfters von seiner „starken Empfindung der Natur“, ja von einer „Erregung durch die Natur“⁶. Zu dieser Erregung, die in seinen Bildern ihren Niederschlag findet, gehörte zweifellos auch die durch das Licht. In vielen Gemälden Cézannes läßt sich eine Einwirkung des Lichtes auf die Gestalt der Dinge und die Komposition erkennen. Im Zürcher Aquarell ‚Provenzalische Landschaft‘ ist der Umriß der Bäume auf der beleuchteten Seite stärker ausgebaucht als auf der beschatteten, und wellenförmige Linien im Licht sind den geraden Stämmen im Schatten gegenübergestellt. Im Aquarell ‚Jacke auf einem Hocker‘ ist der Umriß der Jacke auf der Lichtseite kleinteiliger und unruhiger als auf der Schattenseite⁷.

Allerdings wird das Licht von Cézanne nicht so eindeutig positiv gewertet wie in der Malerei der Tradition, etwa in Rubens' ‚Großem Jüngstem Gericht‘, wo Gottvater im Zentrum des Bildlichtes erscheint und wo die seligen Auferstehenden sich diesem Licht entgegendrängen⁸. Die biblische Lichttheologie und christliche Lichtmetaphysik, die hinter solchen Darstellungen stand, kann auf Cézannes Werk nicht mehr ohne weiteres angewendet werden. Cézanne kannte das Erschreckende der mediterranen Mittagssonne. In seinen Bildern ging es vielmehr um eine Dämpfung des Lichtes – mit dem Zweck freilich, die Farb- und dadurch indirekt die Lichtwirkung des Bildes zu steigern. Er selbst sprach von einem „Gleichgewicht beleuchteter und

3 Schon in seinem Aufsatz von 1961 (wie Anm. 1), S. 204, hieß es: „Die Lichtzuwendung ist also der Grund für die eigentümlichen Verfremdungen in der Bildwelt Cézannes“.

4 Solche Gegenbeispiele sind: R. 390, 522, 569, 572 f., 575, 600, 707, 715 u. v. a. Hingegen scheinen die Fälle sehr selten zu sein, in denen die Vertikalen sich nach rechts, zum Licht hin, neigen (R. 655).

5 Für den Versuch einer anderen Erklärung s. BERTRAM SCHMIDT: Cézannes Lehre; Kiel 2004, S. 265.

6 Cézanne, Briefe vom 25. 1. 04; 13. 9. 06.

7 GÖTZ ADRIANI: Paul Cézanne. Aquarelle; Ausstellungskatalog Tübingen 1982, Nr. 17 und 89.

8 KONRAD RENGER: Peter Paul Rubens. Altäre für Bayern; München 1990, S. 33.

beschatteter Partien“, das er in seinen Kompositionen anstrebe⁹. Ebenso wichtig wie das Hindrängen der Dinge zum Licht ist in seinen Bildern die Tatsache, daß der Weg ins Licht versperrt bleibt. Eindrucksvoll zeigt dies z. B. das späte Gemälde einer ‚Straßenbiegung‘ (R. 946), in dem eine nach links ins Licht führende Straße von einer riesigen schattigen Böschung überschritten wird, die mehr als ein Viertel der gesamten Bildfläche einnimmt.

In vielen Gemälden Cézannes kann man zwischen den Farbflecken die leere Leinwand sehen. Hat der Maler die leeren Gründe „kompositionell in Rechnung gestellt“, wie Lorenz Dittmann nahelegt (S. 125)? Wirken diese Gründe als „Lichtmedium“ (S. 124)? Cézannes Maxime „Licht und Schatten sind eine Farbenbeziehung“ spricht gegen diese Auffassung. Aus der Sicht des Malers war die Unvollständigkeit seiner Bilder unfreiwillig. Seine vollständig mit Farbe bedeckten Gemälde können nicht weniger lichterfüllt wirken. Cézannes erklärtes Ziel war es, Licht durch Farbe wiederzugeben. Nach seinen eigenen Worten hatte er entdeckt, „daß man die Sonne nicht reproduzieren kann, sondern daß man sie durch etwas anderes darstellen muß – durch Farbe“¹⁰.

In den Bleistiftzeichnungen setzte der Maler manchmal nur wenige Schattenflecken verschiedener Dunkelheitsgrade auf ein leeres Blatt, sodaß das Motiv wie von einem gleißenden Licht überstrahlt zu sein scheint (Abb. 25). Auch in zahlreichen Aquarellen ist weißer Papiergrund zwischen den Farbflecken sichtbar. In beiden Fällen handelt es sich meist nicht um vollständige Kompositionen, sondern um Stadien aus Prozessen fortschreitender Vervollständigung, und wiederum wird das Licht nicht durch den leeren Grund als solchen evoziert, sondern durch die Art, wie die Flecken zueinander in Beziehung gesetzt sind. In den Aquarellen konzentriert es sich in der farbigen Glut der Schatten, in denen transparente, auch lichtfarbige Farbschichten übereinandergelegt sind.

Die leeren Gründe der Bleistiftzeichnungen und Aquarelle beruhen auf der Einsicht, daß das Licht mit den Mitteln der Zeichnung und Malerei nicht direkt darstellbar ist, sondern nur indirekt in einem Netz von Flecken eingefangen werden kann. Cézanne veranschaulichte diese Einsicht durch das Bild der gefalteten Hände, und Matisse umschrieb sie mit den Worten: „Die volle Mittagssonne des Südens ist herrlich, aber erschreckend. Ich finde, daß Cézanne sie in seinen [Farb-] Bezügen gut wiedergegeben hat, glücklicherweise nicht in ihrem Glanz (*éclat*), der unerträglich ist“¹¹.

2.) Im einzelnen können manche Bildinterpretationen des Buches nicht überzeugen. Die ‚Badenden‘ der mittleren Zeit z. B. deutet der Verfasser gegensätzlich, die weiblichen mythologisch als Nymphen, die männlichen christlich als Taufszene – auch ohne daß es in den Bildern oder den Äußerungen des Malers Hinweise auf diese Themen gäbe¹². Joachim Gasquet (dessen fiktive Gesprächsprotokolle in diesem

9 Conversations avec Cézanne; Hrsg. M. DORAN; Paris 1978, S. 90.

10 Conversations (wie Anm. 9), S. 173; vgl. SCHMIDT (wie Anm. 5), S. 74.

11 Conversations (wie Anm. 9), S. 108. – HENRI MATISSE: Écrits et propos sur l'art; Hrsg. D. FOURCADE; Paris 1972, S. 109, Anm. 63.

12 Lediglich in dem frühen kleinen Gemälde R. 258 ließe sich der männliche Eindringling als „Faun“

Punkt authentisch sein könnten) berichtet vom Widerwillen Cézannes gegen die mythologische Malerei des 19. Jahrhunderts, und Émile Bernard von einer Weigerung Cézannes, einen ‚Christus‘ zu malen¹³.

Eine Alternative zu den genannten Deutungen würde darin bestehen, die Abwesenheit von Deutung überhaupt als einen spezifisch modernen Zug dieser Malerei anzuerkennen – wie Lorenz Dittmann über Cézannes späte männliche ‚Badende‘ denn auch schreibt: hier „verschwindet alle benennbare Thematik“ (S. 198).

Im Kapitel über die Bildnisse setzt sich der Verfasser mit Fritz Novotnys These auseinander, Cézannes Kunst sei „außermenschlich“ und durch „das Fehlen jeder intellektuellen oder gefühlhaften Anteilnahme des Menschen an dem Leben der dargestellten Dinge“ charakterisiert¹⁴. In der Tat erzählen Cézannes Porträts kaum etwas über die Dargestellten und lassen der Einfühlung wenig Raum. Der farbigen Modellierung der Volumina hingegen widmen sie die gleiche Sorgfalt wie alle anderen Gemälde des Malers.

Nach Lorenz Dittmanns Auffassung liegt die Menschlichkeit dieser Bildnisse vor allem in den begleitenden Dingen, die über die dargestellten Menschen Aufschluß geben (S. 208). Kaffeekanne und Tasse vergegenwärtigen beispielsweise etwas von der Lebenswelt der Porträtierten, in „Frau mit Kaffeekanne“ (R. 781). Jedoch stellt Cézanne viele Modelle vor leeren Wänden oder in der Umgebung des Ateliers dar, und Hintergrunddinge können bei ihm stark verfremdet sein, zum Teil bis zur Nichtidentifizierbarkeit (etwa im Porträt Ambroise Vollard, R. 811).

Der Gedanke der Lebenswelt impliziert Vertrautheit des Menschen mit seiner Umgebung. In Cézannes Malerei dagegen hat die Fremdheit eine positive Bedeutung gewonnen. Während sie im Frühwerk negativ und mit Angst erfahren wurde, ist sie im reifen Werk zu einer Voraussetzung dafür geworden, die Größe und das Gewicht der dargestellten Wirklichkeit in neuer Weise zu sehen. Die lebensweltliche oder „physiognomische“ (das menschliche Individuum charakterisierende) Aussagekraft der Dinge macht nicht den entscheidenden Zug der Bildnisse Cézannes aus. Vielmehr offenbaren diese Bildnisse an den dargestellten Personen (um nochmals mit Matisse zu reden) „jenen Charakter hoher Ernsthaftigkeit, der in jedem menschlichen Wesen liegt“¹⁵.

3.) Der Abschnitt über „Rhythmus und Metrum“ enttäuscht. An einigen Aquarellen wird die Markierung der Mittelsenkrechten aufgezeigt. Sodann wird behauptet, daß in Cézannes Gemälden von der senkrechten Mitte aus „die weiteren metrischen Unterteilungen gewonnen“ werden (S. 277), ohne daß diese Behauptung näher ausgeführt oder belegt würde. Man muß weit zurückblättern, um Beispiele für das Gemeinte zu finden (z. B. auf S. 87). Der Verfasser zieht den Schluß, Cézannes Werke

ansehen (S. 193). – Für den angeblichen „Taufgestus“ bei Cézannes männlichen „Badenden“ s. meine Rezension zu dem Buch von GUILA BALLAS (wie Anm. 17), in diesem *Journal* 8, 2004, S. 383.

13 Conversations (wie Anm. 9), S. 114 und S. 75.

14 FRITZ NOVOTNY, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 26, 1932, S. 274f.

15 HENRI MATISSE: Über Kunst; Hrsg. J. FLAM; Zürich 1982, S. 75.

seien „französisch metrisiert und rhythmisiert“ (S. 278), da sie dem Prinzip der symmetrischen Teilung folgten (wie etwa der Alexandriner in der Poesie).

Der Hinweis auf die Bedeutung der Mittelsenkrechten ist wichtig. Er ließe sich mit Ergebnissen anderer Autoren verbinden¹⁶. Aber es müßte z. B. geklärt werden, wie sich die rhythmische Bewegung dieser Malerei von der Stabilität der Symmetrie abhebt.

Das Thema des Rhythmus in der Malerei Cézannes ist zu komplex und vieltätig, um auf vier Seiten mit wenigen Bemerkungen über ein metrisches Schema erschöpft werden zu können. Im Vorwort seines Buches schreibt der Verfasser: „Jedes Werk Cézannes ist neu, anders als die anderen. Keine Kunst ist weniger schematisch als die Kunst Cézannes. Um diese Vielfalt zu erfassen, ist es erforderlich, sich auf die Einzelwerke in ihrer Besonderheit zu konzentrieren und alle Allgemeinaussagen in der Analyse von Einzelwerken zu begründen“. Es bleibt späteren Untersuchungen vorbehalten, beim Thema des Rhythmus diesem Maßstab gerecht zu werden.

4.) Der dritte Teil über die Symbolik, den „religiösen“ Gehalt der Malerei Cézannes, ist der schwächste des Buches. Er besteht fast ausschließlich aus langen Zitaten aus philosophischen Schriften (von Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Friedrich Schelling u. a.). Der Verfasser beschränkt sich darauf, die Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung von Cézannes Werk mit diesen Philosophemen zu behaupten. Diese Behauptungen begründet er nicht oder nur unzureichend. Ich führe einige Beispiele an.

Als das „Meisterwerk der Natur“ sah Cézanne deren „unendliche Verschiedenartigkeit“ an¹⁷. Georges Dumesnil, ein Philosophieprofessor, dem der Maler persönlich begegnete, begriff die Vielfalt der Naturwesen als entstanden aus dem wechselseitigen Sich-Durchdringen und Sich-Modifizieren freier Handlungen einer „Naturmacht“. Lorenz Dittmann schreibt dazu: „Dem freien Einander-Sich-Durchdringen der Handlungen der ‚Naturmacht‘ kann das freie Einander-Sich-Durchdringen der Farbflecken, vor allem in Cézannes späten Aquarellen entsprechen“ (S. 293). Die behauptete Nähe Cézannes zu Dumesnil wird hier aufgrund einer sprachlichen Formulierung erschlichen. Während sich die Farbflecken in Cézannes Aquarellen tatsächlich überlappen und partiell durchdringen, handelt es sich bei dem ‚Sich-Durchdringen‘ in Dumesnils Text um eine Metapher. Es ist nicht ersichtlich, was diese beiden Dinge miteinander zu tun haben sollten.

Die Vielfalt der Naturwesen bedachte auch Schelling in seiner Naturphilosophie. Nach einem Zitat aus einer neueren Abhandlung über die Genese dieser Naturphilosophie schreibt Lorenz Dittmann: „Cézanne ‚konstruiert‘ ebenfalls Natur als ‚Subjekt‘, als ‚Subjekt unerschöpflicher Produktivität‘, als ‚unbedingten Grund ihrer Möglichkeit‘. Seine strikte Angewiesenheit auf das ‚Motiv‘, seine Bewunderung der ‚Mannigfaltigkeit des Naturbildes‘, sein Anspruch, mit seinen Bildern eine ‚Harmonie parallel zur Natur‘ darzustellen, bezeugen dies“ (S. 326). Das ist sehr fraglich. Zwar nannte Cézanne

16 Vgl. etwa GUILA BALLAS: Cézanne. Baigneuses et Baigneurs. Thème et composition; Paris 2002, zur „organisation géométrique de la composition“, S. 28 und passim.

17 Conversations (wie Anm. 9), S. 103.

ne die sichtbare Natur ein „Werk Gottes“ und ein „Schauspiel, das der PATER OMNI-POTENS AETERNE [sic] DEUS vor unseren Augen ausbreitet“, aber er war kein Metaphysiker. In seinen Gemälden, die er als „Konstruktionen nach [der Natur]“ bezeichnete, beschränkte er sich auf die Erscheinungen und ließ Fragen wie die nach dem Subjekt und dem Grund der Natur gänzlich aus dem Spiel. Die Ansicht Gottfried Boehms, Cézannes Malerei vergegenwärtige die Natur auch als „natura naturans“, hätte Lorenz Dittmann in diesem Zusammenhang immerhin erwähnen können¹⁸.

Der Abschnitt „Die Kunst Cézannes als Phänomenologie“ reiht zehn (!) Seiten lang Zitate aus Husserls Schrift „Die Krisis der Wissenschaften“ aneinander. Einige überleitende Sätze münden in die Behauptung: „Vergleichbar ist das Thema der Lebenswelt: Cézanne hat wesentliche Evidenzen der Lebenswelt dargestellt. Die Unterscheidung von ‚Dingbewußtsein und Weltbewußtsein‘ ist grundlegend für die Kunst Cézannes. Cézannes Bildaufbau ist ein von der Lebenswelt bestimmter“ (S. 307). Welche Züge von Cézannes Malerei durch diese Sätze getroffen sein sollen und was der Husserl'sche Begriff der Lebenswelt an Cézannes Kunst im Ganzen erschließen kann, wird nicht ausgeführt und wird in dieser Kürze auch dem gutwilligen Leser nicht verständlich.

Der dritte Teil des Buches enthält keine Werkbetrachtungen oder Bildbeschreibungen, sondern in erster Linie willkürliche Behauptungen der zitierten Art. Als Versuch, eine „Symbolik“ oder einen „religiösen“ Gehalt der Malerei Cézannes aufzuweisen, kann er nicht überzeugen. Die Problematik dieses Teils wird die Leserschaft hoffentlich nicht davon abhalten, aus den gelungenen Partien des Buches Nutzen zu ziehen.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

18 GOTTFRIED BOEHM: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie (*Insel-Taschenbuch*, 826); Frankfurt am Main 1988, S. 32 f. Vgl. hierzu SCHMIDT (wie Anm. 5), S. 41 f.

Angela Breidbach: Anschauungsraum bei Cézanne. Cézanne und Helmholtz; München: Wilhelm Fink Verlag, 2003; 165 S., 20 S/W-Abb.; kt.; ISBN 3-7705-3810-2; € 24,90

In ihrer von Gottfried Boehm betreuten kunsthistorischen Dissertation versucht die Künstlerin Angela Breidbach, Cézannes Werk zu physiologisch-optischen Erkenntnissen des 19. Jahrhunderts, besonders von Hermann von Helmholtz, in Beziehung zu setzen und dadurch Aufschlüsse zum Verständnis der Raumanschauung in Cézannes Malerei zu gewinnen. Nach einleitenden allgemeinen und referierenden Abschnitten, die die erste Hälfte des Buches einnehmen, behandelt die Verfasserin zwölf Bildbeispiele. Der Charakter ihrer Interpretationen läßt sich vorab durch einige Zitate verdeutlichen.

Über ein Apfelstillleben Cézannes schreibt sie: „Hier scheint Helmholtz' Modell