

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

einer sehfeldorientierten Optik erprobt worden zu sein“ (S. 80); über ein anderes, verwandtes Apfelstilleben desselben Malers: „Es thematisiert eine sich verdoppelnde retinale Flächenwahrnehmung mit der verdoppelten Halbsphäre der beiden Augenhintergründe“ (S. 84, Anm. 25). Über Cézannes Gemälde ‚Vorbereitung des Festmahls‘ heißt es, hier baue der Maler „das Modell einer Generierung und Explikation stereoskopischer Raumqualitäten“ (S. 97).

Nicht alle Ausführungen des Buches sind leicht verständlich, zumal für den naturwissenschaftlichen Laien. Die manchmal halb poetisch apodiktischen Sätze umkreisen ihre Gedanken mit vielen Wiederholungen. Problematisch ist der Versuch, Kunst und Wissenschaft derart umstandslos zu parallelisieren. Daß Kunstwerke keine Demonstrationsbeispiele, Anwendungen oder Modelle wissenschaftlicher Theorien sind, ist in dem Buch auf weite Strecken in Vergessenheit geraten, auch wenn die Verfasserin gelegentlich das Gegenteil beteuert. An einigen Beispielen möchte ich auf die Problematik dieser Art von Kunstinterpretation hinweisen.

Das Metropolitan Museum of Art in New York besitzt ein Stilleben ‚Große Äpfel‘ (R. 701), das in dem Buch nur am Rande erwähnt wird¹. Die Verfasserin interpretiert es als eine Aufforderung zu einem stereoskopisch vereinigenden Sehen. Sie schreibt: „Hier sind nebeneinander zwei Teller mit je vier Früchten in ähnlicher Anordnung gemalt, die sich, wenn man sie durch konvergierende Sehachsen ineinanderschiebt, zu vibrierenden glänzenden Farbmustern akkumulieren, die man durchaus zu vier Früchten auf einem Teller zusammensetzen kann“ (S. 69). Es dürfte schwierig sein, die beiden Teller wirklich „ineinanderzuschieben“, da auf dem linken nur eine kleine Frucht liegt (drei weitere liegen um ihn herum), auf dem rechten dagegen zwei große Früchte (zwei weitere vor ihm). Cézanne, dem es in seinen Gemälden so sehr auf die „Bezüge“, die Balance und den Bildzusammenhang ankam, wäre von einer Art des Betrachtens, die ein Querformat in ein Hochformat verwandelt, sicherlich wenig begeistert gewesen.

Auf dem ‚Stilleben mit Kirschen und Pfirsichen‘ (R. 561) des Los Angeles County Museum of Art sieht man wiederum zwei Früchteteller, links einen Teller in Draufsicht mit Kirschen, rechts einen Teller in perspektivischer Verkürzung mit Pfirsichen. Es ist keineswegs notwendig anzunehmen, das Stilleben sei von zwei verschiedenen Standorten aus gemalt und dokumentiere eine Bewegung des Künstlers im Raum, wie die Verfasserin glaubt (S. 113). Vielmehr pflegte Cézanne die Requisiten seiner Stilleben durchaus auch zu kippen und zu unterlegen (wie wir durch Louis Le Bail wissen²), sodaß er die beiden verschiedenansichtigen Teller von einem und demselben Standort aus malen konnte. Hier sind also nicht zwei verschiedene Wahrnehmungsfelder „quasi schizophren nebeneinandergestellt“ (S. 114). Der Sinn des Formkontrastes zwischen dem annähernd kreisrunden und dem ellipsoiden Teller liegt nicht in einer Spaltung, sondern einer Vernetzung der Komposition, ermöglicht er

1 R. = JOHN REWALD: *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*; 2 Bde.; New York 1996.
– Das genannte Stilleben ist unter dem Titel ‚Nature morte: pommes et poires‘ abgebildet in: Cézanne par lui-même; Hrsg. R. KENDALL; Paris 1988, S. 98.

2 JOHN REWALD: *Paul Cézanne*; Köln 1986, S. 228.

doch einen mehrfachen Bezug zwischen den beiden Bildhälften. Durch seine weiße Farbe bezieht sich der linke Teller auf den rechten, durch seine Form jedoch auf die Pfirsiche, deren Rundform in dem einzeln liegenden Pfirsich besonders hervorgehoben wird. Die unterschiedliche Größe der Tellerflächen läßt die Komposition von rechts nach links anschwellen und gibt der linken Bildhälfte größeres Gewicht, was bei Cézanne häufig vorkommt. Ausgeglichen wird dies durch die Tatsache, daß Dinge auf der rechten Seite eines Gemäldes größeres Gewicht haben (nach Arnheim³).

Zahlreiche stilistische Mittel der Kunst Cézannes interpretiert die Verfasserin als „stereoskopisch“: d. h. als in einem Sehen begründet, dessen Räumlichkeit durch die unterschiedlichen Blickpunkte der beiden Augen oder durch räumliche Bewegungen des Sehenden zustande kommt. Die genannten stilistischen Mittel sind der sogenannte „konstruktive“ Pinselstrich, den Cézanne seit etwa 1878 anwandte (d. h. die parallele Führung kurzer, gerader Farbstriche), die Vervielfachung der Umrißlinien in den Zeichnungen sowie die partielle Überlappung klar unterschiedener Farbflecken in den Aquarellen (besonders im Spätwerk). Gegen die „stereoskopische[n]“ Interpretationen dieser Mittel erheben sich Bedenken.

Das wichtigste Charakteristikum des „konstruktiven“ Striches ist seine (ungefähr rechteckige) Form, die ihn zu einem „Baustein“ macht und aus einem wie auch immer gearteten Anschauen des Motivs nicht abgeleitet werden kann. In vielen der kleinen Apfelstilleben können und sollen die einzelnen kontrastierenden Striche offenbar durchaus für sich wahrgenommen werden und sich nicht in einem räumlichen Gesamtbild auflösen. Generell kann diese Technik in relativer Gleichförmigkeit (was die *Form* des Striches betrifft) über die verschiedenen Teile und räumlichen Ebenen eines Motivs hinweggehen. Deshalb wurde sie häufig als ein Mittel einer teppichhaft flächigen Vereinheitlichung des Bildes verstanden⁴.

Daß alle einzelnen Striche oder Strichgruppen in solchen Bildern auf Beobachtung beruhen, ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil der Maler die Technik auch auf Phantasiethemen (R. 299) oder in Arbeiten nach Photographien (R. 413) oder nach Gemälden anderer Künstler (R. 242, 446) anwenden konnte. Die räumliche Wirkung dieser Malerei gründet weniger in der Form der Striche und Strichgruppen, als in den Abstufungen von Farbe und Helldunkel, die auf intensivem Schauen und auf einer Analyse der Farbeindrücke beruhen. Da nicht selten mit jedem Strich die Farbe wechselt und jede Farbänderung einen Wechsel der räumlichen Ebene mit sich bringt, ist diese Malerei mit Räumlichkeit aufgeladen. Diese Technik zielt jedoch nicht auf eine spezifisch „stereoskopische“ Wirkung, auch wenn sich an bestimmten Stellen dieser Eindruck einstellen mag (etwa in ‚Waldinneres – Fontainebleau‘, R. 759, Abb. 15).

Die Vervielfachung der Umrißlinien in den Zeichnungen ist ein stilistisches Mittel, das Cézanne nicht erfunden hat und das über Delacroix bis zu Rubens, Tizian und Michelangelo zurückreicht, also zu Künstlern, die die Gedanken von Hermann von

3 RUDOLF ARNHEIM: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges; Berlin 1965, S. 12f.

4 Etwa von LAWRENCE GOWING, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 98, 1956, S. 188 („continuity of surface“).

Helmholtz noch nicht kennen konnten. Dieser Zeichenstil kann z. B. aus einem ungestümen Skizzieren heraus entstehen, hat also auch einen emotionalen Aspekt. Delacroix sprach oft von „Schwung“ und „Feuer“ in der Kunst. Man kann sich schwer vorstellen, daß die genannten Künstler mit jeder der vielfachen Umrißlinien ein Motiv aus einer neuen Augenposition wiedergeben wollten. Auch Cézanne ging es in seiner Malerei noch um etwas Anderes als um das *bloße* Abbilden. Eine seiner Maximen lautete: „Nach der Natur malen bedeutet nicht den Gegenstand kopieren, es bedeutet seine Empfindungen realisieren“⁵.

In dem oben erwähnten Stilleben gibt der aufgebrochene Zeichenstil den Kirschen eine beunruhigende Lebendigkeit. Die Verfasserin spricht von „stereoskopischen Kirschen“ und schreibt: „Die Kirschen zeigen den ganzen Reichtum aufmerksamen Schauens im Raum, das seinem Gegenstand simultan und nacheinander verschiedene Seiten abringt, um die Projektionen zusammen zu einem Eindruck, der räumlich genannt werden kann, zusammenfließen zu lassen“ (S. 114). Wegen der Beschränkung auf den *einen* Gesichtspunkt der Abbildung von Räumlichkeit kann die zitierte Interpretation jedenfalls nicht stereoskopisch genannt werden⁶.

Viele Zitate aus Cézannes Briefen und Gesprächen bringt die Verfasserin gewaltsam auf die Linie ihrer Interpretation. Die berühmte Briefstelle „Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive“ bedeutet nach Angela Breidbach: „„Das Ganze‘ [...], der Raumschnitt, ordnet sich vor den Augen [...] nach Maßgabe von ‚Kugel, Kegel, Zylinder‘“ (S. 92). Cézannes Bemerkung in einem Gespräch: „Alles ist sphärisch und zylindrisch“, die sich dem Zusammenhang nach auf die einzelnen Gegenstände bezieht, meint der Verfasserin zufolge die „sphärischen Krümmungen der Wahrnehmungsräume“ (S. 79). Cézannes briefliche Bemerkung, er könne in einer bestimmten Landschaft von einer einzigen Stelle aus eine Vielzahl von Studien (d. h. Bildern) malen, „ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich bald mehr nach rechts, bald mehr nach links wende“, beschreibt Angela Breidbach zufolge „das Modell stereoskopischen Sehens“ (S. 64), usw.

Das Gemälde ‚Sitzender Mann‘ in Oslo (R. 789) interpretiert die Verfasserin als eine Veranschaulichung optischer Vorgänge. Die Umrißlinien der Jackenrevers und der Schultern vergleicht sie mit Sehstrahlen, die auf das Auge des Mannes zulaufen, den Augenhintergrund sieht sie in dem ornamentierten Vorhang dargestellt, vor dem der Porträtierte sitzt. Sie schreibt: „Mit dem Gemälde ‚Sitzender Mann‘ formuliert Cézanne so etwas wie die Weiterverarbeitung der Bilder im Augenhintergrund“ (S. 104). Diese metaphorische Deutung wurde offensichtlich durch ein optisches Diagramm Descartes‘ angeregt und hat für die Cézanne-Interpretation keinerlei wissenschaftliche Verbindlichkeit und Relevanz. Später sagt die Verfasserin über dasselbe Gemälde, es thematisiere den Blick (S. 108). Daß es einen Unterschied gibt zwischen

5 Gespräche mit Cézanne; Hrsg. M. DORAN; Zürich 1982, S. 54.

6 Die Ansicht Angela Breidbachs wurde früher auch von RICHARD SHIFF erwogen, in: Cézanne: Vollendet – Unvollendet; Ausst.kat. Wien 2000, S. 111. Zum vielfachen Kontur in Cézannes Zeichnungen vgl. BERTRAM SCHMIDT: Cézannes Lehre; Kiel 2004, S. 90–94.

Blick und Optik, zwischen Sehen und wissenschaftlicher Theorie des Sehens, scheint ihr hier entgangen zu sein. Ihre ganze Abhandlung ist von der Überzeugung getragen, das Sehen in der Malerei könne durch optisch-physiologische Theorien der Naturwissenschaft erhellt werden. Der Mangel an tragfähigen Resultaten zeigt, wie fragwürdig diese Überzeugung ist.

Eine Maxime Cézannes lautet: „Die Optik, die sich bei uns durch das Studium entwickelt, lehrt uns sehen“. Die Verfasserin versteht den Satz im Sinne der naturwissenschaftlichen Optik (S. 82). Cézanne meinte aber eine andere, aus der künstlerischen Praxis und aus dem Studium des Motivs heraus entwickelte „Optik“. Daß er jemals naturwissenschaftliche Studien unternommen hätte, ist nicht überliefert⁷.

Das Sehen des Malers unterscheidet sich vom alltäglichen oder wissenschaftlichen Sehen. Cézanne sprach von einem „Verständnis der Natur unter dem Gesichtspunkt des Bildes“. Ein Gemälde Cézannes ist aus Kontrasten und Bezügen aufgebaut, die sich sukzessiv verfolgen lassen, ist aber auch als Einheit anschaubar. Sukzession und Simultaneität des Bildsehens schließen sich nicht aus, sondern können miteinander abwechseln und sich ergänzen. Ein simultanes Anschauen kann bis zu einem gewissen Grad willentlich durch auseinandergehaltene Blickachsen vollzogen werden, unter Verzicht auf die Möglichkeit, den Blick auf bestimmte Stellen zu fokussieren⁸.

Cézanne hatte eine Vorliebe für Bilder, die aus zwei Hälften aufgebaut sind. Man denke an die beiden oben erwähnten Stilleben in New York und Los Angeles. Weitere Beispiele akzentuieren in anderer Weise die Bilateralität, etwa das Stilleben ‚Äpfel und Biskuits‘ (R. 431, Abb. 2) mit „den beiden auseinanderstrebenden Reihen“ von Äpfeln (S. 84). Durch das Motiv der Weggabelung gehört auch das Gemälde ‚Waldinneres – Fontainebleau‘ (R. 759; Abb.15) zu den zweigeteilten Kompositionen.

Die Phänomene der Zweiteilung und Bifokalität in Cézannes Malerei sind bislang noch nicht im Zusammenhang untersucht worden. Es scheint nahezu liegen, sie als Abbilder der Binokularität menschlichen Sehens zu begreifen. Das Aquarell einer offenen, zweigeteilten Hütte etwa, die den Blick in die beiden nebeneinanderliegenden Hohlräume freigibt, vergleicht Angela Breidbach mit Cézannes Schädelbildern und interpretiert es als ein „Bild‘ [...] für ein Sehen, das sich selbst beschaut und sich darüber aufzeichnend Rechenschaft gibt“ (S. 86 f.). Das Phänomen der verdeckten ‚Treppenstufe‘ in den vorderen Tischkanten vieler Stilleben sollte hier ebenfalls erwähnt werden. Friederike Kitschen hat es als einen „Ausdruck der Reflexion zwei-äugigen Sehens“ interpretiert⁹.

Angemessener erschien es mir, die Zweiteilung dieser Kompositionen nicht abbildhaft, sondern als eine Aufforderung an das Bildsehen zu begreifen. Könnte Cézannes Vorliebe für derartige Strukturen nicht darin begründet sein, daß sie es erlau-

7 Das durch Jean-Baptiste Chardin angeregte Malen mit einem Augenschirm stellt meines Erachtens keinen optischen Versuch im wissenschaftlichen Sinn dar; vgl. FRIEDERIKE KITSCHEN: Cézannes Stilleben; Ostfildern-Ruit 1995, S. 113 f.

8 Für Literaturhinweise hierzu s. SCHMIDT (wie Anm. 6), S. 313, Anm. 977.

9 KITSCHEN (wie Anm. 7), S. 114.

ben, Kontraste und Bezüge zwischen den Bildhälften zu verfolgen, und daß sie andererseits auch einem nichtfokussierenden, simultanen Bildsehen entgegenkommen, weil die beiden Augen sich auf verschiedene Zentren richten können? Durch die beiden hier geforderten Weisen des Bildsehens, durch das Bezugssehen wie das simultane Sehen, entziehen sich die Gemälde einem gegenständlichen, fixierenden Sehen¹⁰.

Das Thema bedarf weiterer Untersuchung. Zukünftige Forscher werden jedoch gut beraten sein, von der Fülle der Phänomene des künstlerischen Œuvres auszugehen und die Eigenart künstlerischen Denkens zu berücksichtigen, anstatt naturwissenschaftliche Theorien an den Anfang zu setzen, die nicht ohne Gewalttätigkeit und Blickverengung in den Kunstwerken wiedergefunden werden können.

BERTRAM SCHMIDT

Berlin

10 Zur Zweiteilung von Cézannes Stilleben vgl. SCHMIDT (wie Anm. 6), S. 205–209; für die „Bezüge“ ebd., S. 88.

Ilja Repin und seine Malerfreunde – Russland vor der Revolution; Ausstellungskatalog Wuppertal, Von der Heydt-Museum; hrsg. von Sabine Fehlmann, bearb. von Nicole Hartje; Bielefeld: Kerber Verlag 2005; 223 S., 111 SW-Abb., 90 Farbabb.; ISBN 3-938025-40-9; € 48,-

Im Rußlandbericht der Exkursion 1965 des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln hält der Organisator Heinz Ladendorf fest, „Reichtum und Ausbreitung der europäischen Kunst wird nicht zureichend zu erfassen sein, wenn der Blick nur auf die westeuropäische Kunstgeschichte gerichtet ist“¹. Und er fährt folgerichtig fort: „Ohne einen Vergleich und eine Gegenprobe zur osteuropäischen Kunst, ohne eine wenigstens ungefähre und vorläufige Vorstellung von russischer Kunstgeschichte bliebe ein Überblick über die Kunstentwicklung in Europa durchaus unvollständig“. Eine Reihe von Ausstellungen und Veröffentlichungen in den ehemaligen sozialistischen Ländern haben sich, wie vergleichbare Unternehmungen in der Altbundesrepublik, in den vergangenen Jahrzehnten bemüht, die offensichtliche Informationslücke zu schließen. So wurde Repin 2003 in Saarbrücken und Berlin gezeigt. Dennoch kann man nicht sagen, daß die osteuropäische Kunst in das Verständnis breiterer Kreise eingegangen wäre. Dabei hätte man in Westdeutschland Gelegenheit gehabt, sich dem bedeutenden Maler Ilja Repin auf authentische Weise zu nähern, zumal der Sohn des Künstlers nach den z. T. bitteren Jahren der Emigration in Prag die letzte Lebenszeit fast blind in Bayern verbrachte.

Die im Von der Heydt-Museum in Wuppertal gezeigte Ausstellung „Ilja Repin und seine Malerfreunde“ ist deshalb als eine notwendige Fortsetzung früherer Initia-

1 HEINZ LADENDORF: Rußlandbericht. Exkursion 1965. Kunsthistorisches Institut der Universität Köln; Köln 1956, S. 7