

ständigkei zur Verfügung gestellt und mit ihren eigenen Beiträgen dieses unschätzbare Material sehr sensibel aufbereitet. Dank dieser Bemühungen versteht der Leser, daß Schinkel in seinem Fach ein ebenbürtiger Zeitgenosse Goethes war.

ERIK FORSSMAN

Freiburg i. Br.

Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer: Cézanne and Provence. The Painter in His Culture; Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003; 323 S., 120 Farbabb., 102 SW-Abb.; ISBN 0-226-42308-5; geb. \$ 65, £ 45,50

Der Titel des Buches gibt von dessen Inhalt nur eine ungenaue Vorstellung. Nicht Cézannes Verwurzelung in seiner Heimat, der Provence, und in deren Kultur ist das eigentliche Thema des Buches, sondern eine regionalistische Ideologie, die der Maler angeblich vertrat.

Daß es eine solche Denkweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Provence (wie in anderen Regionen Frankreichs) tatsächlich gegeben hat, legt die Verfasserin materialreich dar, und das ist kein kleines Verdienst. In einer Zeit, in der die traditionellen regionalen Kulturen (Dialekt, Tracht, Handwerk, Lebensweise) durch die modernen Errungenschaften von zentralistischer Verwaltung, Industrie, Mode und Tourismus zum Verschwinden gebracht wurden, besannen sich viele Menschen auf heimische Traditionen und glaubten, den modernen Veränderungen und der von der Hauptstadt Paris ausgehenden Vereinheitlichung der Lebensverhältnisse Widerstand leisten zu sollen. Freunde Cézannes wie Numa Coste, Anthony Valabrègue und Antoine-Fortunat Marion fühlten sich der Erforschung und Belebung der traditionellen provençalischen Kultur verpflichtet, und Joachim Gasquet, mit dem alten Cézanne einige Jahre lang eng befreundet, stand der Felibrige nahe, einer Vereinigung von Dichtern und Philologen, die sich um den Erhalt der provençalischen Sprache und allgemein um eine provençalische Renaissance bemühten. Daß Cézannes Werk von diesen Gedanken nicht unberührt blieb, ist eine naheliegende Vermutung. Bemerkenswerterweise spielt jedoch das Regionale in seinen Briefen und Gesprächen, soweit sie kunsttheoretische Fragen berühren, nur eine geringe Rolle.

Indem die Autorin dem Maler ein durchweg antimodernes, regionalistisches Denken unterstellt, kommt sie zu fragwürdigen Schlußfolgerungen und zu einer verzerrten Deutung seines Schaffens. Das Schwergewicht ihrer Arbeit liegt auf der kulturhistorischen Erforschung seiner realen Bildmotive und auf der hierfür notwendigen Auswertung schriftlicher Quellen. Im folgenden beschränke ich mich auf ihre Gemäldeinterpretationen, die die fragwürdigen Konsequenzen ihres Deutungsansatzes zeigen.

Den Stilleben ist ein kurzer Abschnitt gewidmet. Cézanne malte handwerklich hergestellte Töpferware, keine industrielle Massenproduktion. Der Verfasserin zufolge ist die Ausblendung der Moderne hier Programm. Diese Stilleben seien durch „eine rustikale Ästhetik“ charakterisiert, die „auf die Geschichte und das volkstümliche

Erbe der Provence gestützt“ sei. Cézanne habe die Dinge „idyllisch vor dem ‚Fortschritt‘ und der Anonymität der Standardisierung bewahrt“ gemalt (S. 122).

Gefäße wie die von Cézanne dargestellten finden sich heute in volkskundlichen Museen (Abb. S. 123). Aber malte bereits er sie quasi als Museumsstücke und wollte er durch seine Bilder auf das bedrohte provençalische Kunsthandwerk hinweisen? Beispiele der industriellen Massenware, die ein fortschrittlich gesonnener Stillebenmaler hätte verwenden können, enthält uns die Verfasserin leider vor.

Der grünglasierte Topf vieler Cézanne'scher Gemälde (Abb. S. 125f.) begegnet auch auf Stilleben eines zeitgenössischen Lyoneser Malers, Antoine Vollon. Ein ähnlicher Topf ist auf einem Bild des wenig älteren Nordfranzosen François Bonvin zu sehen¹. Derartige Gefäße wurden zwar in der Provence hergestellt, waren aber über die Region hinaus verbreitet und insofern nicht notwendig von einer speziell provençalisch-regionalen Bedeutung. Da Cézanne den Topf schon in seiner rebellischen Frühzeit malte, fällt es schwer, die Motivwahl als solche konservativ und museal zu deuten.

Die Vorliebe für rustikale und einfache Tongefäße ging auf Anregungen des spanischen Küchenstillebens und Chardins zurück. Sie war bei einigen französischen Stillebenmalern jener Zeit verbreitet und kein besonderes ästhetisches Programm Cézannes². Ein grünglasierter Tonkrug findet sich schon auf mehreren der frühen „bodegones“ von Diego Velázquez³.

Die Art und Herkunft des blauen Teppichs oder Tuches in Cézannes Stilleben der neunziger Jahre ist bislang nicht geklärt. Sollte es sich um ein bedrucktes farbiges Tuch in der Art der „indiennes“ handeln (wie die Verfasserin annimmt), so wäre doch offen, ob es in der Provence hergestellt und erworben wurde. Falls die Ornamentik (mit Eierstab, Mäander u. a.) an das antike Erbe der Provence erinnern sollte, so wiese ihre Formensprache doch auch über die Region hinaus.

Genauere Untersuchungen der Herkunft der einzelnen Requisiten wären notwendig, um die These der Verfasserin abschließend beurteilen zu können. Abgesehen davon werden die künstlerischen, kompositorischen und koloristischen Ziele, auf die Cézannes Arbeit in seinen Stilleben gerichtet war, durch den kulturgeschichtlichen Ansatz des Buches ausgeblendet, da sie sich nicht mit regionalen Ideen und Bestrebungen verknüpfen lassen. –

In Landschaftsgemälden zeigte der Maler gerne typische Gebäude der Provence, wie Bauernhaus, Landhaus und ländliche Hütte, und malte sie oft mit verschlossenen Fenstern, einzeln und verlassen in menschenleeren Räumen. Auch hier glaubt die Verfasserin einen zugrundeliegenden „historisierenden und ethnographischen Blick“ des Künstlers zu erkennen (S. 107). Das heimatliche Erbe erscheine in diesen Bildern als „bedroht durch den materiellen und sozialen Wandel“. „Entblößt von

1 Antoine Vollon (1833–1900). *A Painter's Painter*; Ausst.kat. New York: Galerie Wildenstein 2004, S. 80 ff. – GABRIEL P. WEISBERG: *Bonvin*; Paris 1979, S. 31.

2 GABRIEL P. WEISBERG: *The Realist Tradition*; Ausst.kat. Cleveland 1980, S. 153 f.

3 WILLIAM B. JORDAN: *Spanish Still Life in the Golden Age 1600–1650*; Ausst.kat. Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1985, S. 77–88.

menschlichen Bezügen nehmen diese Gebäude den funktionslosen, entkontextualisierten Charakter von Museumsstücken an“ (S. 127).

Für Cézanne selbst, der im Jas de Bouffan ein Landhaus und ein Bauernhaus besaß, waren diese Gebäude noch durchaus von Leben erfüllt. Daß man in der Provence relativ viele verlassene Häuser antraf, war nach John Rewald in der provençalischen Art der Erbteilung begründet (S. 128), hatte also keine spezifisch moderne Ursache. Verschlossene Fensterläden lassen zudem nicht notwendig auf unbewohnte Gebäude schließen, sondern konnten die Bewohner vor der Hitze schützen. Auch das Landhaus des Jas de Bouffan malte Cézanne mit geschlossenen Fensterläden⁴.

Unscheinbare architektonische Elementarmotive inmitten der Landschaft erhob Cézanne zur Bildwürdigkeit, nicht nur Haus oder Hütte, sondern auch Wasserbeken, Brunnen, Gartenmauer, Gartentor, bis hin zum einzelnen Pfosten auf der Straße. Solche im weitesten Sinn architektonischen Motive, im Kontrast und Wechselspiel zur umgebenden Vegetation, kamen der konstruktiven Tendenz seiner Bildsprache entgegen. Die Vereinzelung der Gebäude in seinen Landschaften erklärt sich durch dieses Interesse am Wechselbezug von Architektur und Natur.

Daß der Künstler in dem Städtchen Gardanne nur dessen historischen Kern malte, nicht auch die Fabriken am Stadtrand, läßt sich mit Gattungskonventionen (Vedute) begründen und muß keine zusätzliche antimoderne Stellungnahme implizieren.

Zeugnisse moderner Industriearchitektur (Eisenbahnviadukt, Fabrikschornsteine u. a.) erscheinen relativ häufig in Cézannes Landschaftsgemälden der Reifezeit, ohne bedrohlicher zu wirken als traditionelle Gebäude, Bäume oder Felsen. Sie sind in die Landschaftskonzeption des Malers vollkommen integriert. Mit dieser Tatsache geht die Verfasserin unterschiedlich um. Teils habe Cézanne die modernen Elemente durch die Wahl des Blickpunktes und die Art der Bildbehandlung „unterdrückt und getilgt“ (S. 115). Man muß dem entgegenhalten, daß traditionelle Elemente durch diese Maßnahmen nicht weniger unterdrückt werden. Einem anderen, gleichzeitig entstandenen Gemälde attestiert die Verfasserin eine fortschrittliche Gesinnung in der Nachfolge des Impressionismus. Es lade den Betrachter ein, den Landschaftsraum mittels Eisenbahn oder Straße zu betreten (S. 151 f.). Dem widerspricht die notorische Unbetretbarkeit der Cézanne'schen Bildräume.

Bei der Interpretation der Felsenbilder aus dem Wald von Le Tholonet und dem Steinbruch von Bibémus erliegt die Verfasserin vollends der Suggestion ihres eigenen Ansatzes und läßt sich zu phantastischen Schlußfolgerungen hinreißen. Zu Cézannes Zeit erinnerten manche Autoren an die prähistorischen ersten Besiedler der Gegend, die Felsblöcke als Fetische verehrten. Daraus folgert sie (ohne jede Evidenz), daß etwa auch jenem Gemälde Cézannes, das den Steinbruch Bibémus darstellt und das sich heute im Museum Folkwang in Essen befindet, „ein prähistorischer Subtext“ zugrunde liege, daß es an prähistorische Dolmen erinnere, und daß der Betrachter in ihm „die Rolle eines ursprünglichen prähistorischen Siedlers“ übernehme (S. 173).

4 JOHN REWALD: *The Paintings of Paul Cézanne*; 2 Bde.; New York 1996, Nr. 603.

Die späten Schädelstilleben interpretiert sie mit Bezug auf die prähistorischen Forschungen Antoine-Fortunat Marion und unterlegt ihnen Botschaften von rassischer Abstammung und Kontinuität der provençalischen Bevölkerung (S. 183f.), ohne diese Deutung belegen zu können.

In der relativ abstrakten Formensprache der späten Sainte-Victoire-Bilder sieht sie eine symbolische Ausdrucksweise, mit der der Maler das „innere“ (historische, transzendente, spirituelle) „Wesen“ des Berges habe darstellen wollen, wie es in der zeitgenössischen Philosophie begriffen worden sei (S. 181). Eine derartige philosophische Weltansicht Cézannes läßt sich jedoch nicht nachweisen. Die fiktiven Gespräche des Malers, die Gasquet veröffentlichte und deren Authentizität höchst fraglich ist, reichen als einzige Quelle dafür nicht aus. Die „Theorien“, von denen der Maler selber sprach (S. 179), waren keine metaphysischen Spekulationen, sondern praxisnahe kunsttheoretische Devisen. –

Von Cézannes Porträts seiner Familienangehörigen handelt das erste Kapitel mit aufschlußreichen soziologischen Bemerkungen über das Provinzlerturn. Aber selbst wenn die bequeme Hauskleidung des Vaters dessen regionale Identität offenbaren mag – kann man ihrer bildlichen Darstellung in Cézannes Porträt den Sinn einer „regionalistischen Selbstbehauptung“ (S. 29) unterstellen? Das Gemälde ‚Junge Italienerin mit aufgestütztem Arm (Arlesierin)‘, der Verfasserin zufolge „eine Allegorie, eine symbolische Ikone der Provence“, zeigt eine Frau in einer aussterbenden, typisch provençalischen Tracht. Malte Cézanne die junge Frau wirklich als „ein starres Museumsstück, didaktisch als Schaustück ausgestellt“ (S. 146)?

Die anonymen Landarbeiterporträts (seit 1890) interpretiert die Verfasserin vor dem Hintergrund einer landwirtschaftlichen Krise Südfrankreichs seit Mitte der 1880er Jahre, die ‚Kartenspieler‘ als Antwort auf eine Krise des Kartenspielens (durch ein politisches Verbot und eine Beschränkung der Spielkartenindustrie). Die ‚Alte mit dem Rosenkranz‘ versteht sie als eine „nostalgische, symbolische, sanktionierende Darstellung“ einer Frömmigkeit, die „in der Provence wie anderswo im Schwinden war“ (S. 223). So gibt es kaum ein Werk Cézannes, das sich in ihrer Sicht nicht in ein Manifest, in eine Propaganda für die traditionelle Kultur der Provence verwandeln würde.

In einer glänzenden älteren Studie (deren Inhalt in das zweite Kapitel aufgenommen wurde) hatte die Verfasserin das frühe Porträt Achille Emperaires als ein politisches Manifest gedeutet⁵. Auf das Gesamtwerk ausgeweitet ist dieser Interpretationsansatz kaum noch aussagekräftig. Welches Motiv der Malerei ließe sich nicht so betrachten, daß es für sich selbst Reklame machte? Einer solchen Betrachtungsweise steht die Stille und Verslossenheit, der durchaus unpropagandistische Charakter der Bilder aus Cézannes Reifezeit entgegen – sowie der Mangel an Beweisen, etwa in Form direkter sprachlicher Äußerungen des Malers. Cézannes Bemühung um ein ursprüngliches Sehen der Natur („beim Malen alles vergessen, was vor uns dagewesen

5 NINA MARIA ATHANASSOGLU-KALLMYER: An Artistic and Political Manifesto for Cézanne, in: *The Art Bulletin* 72, 1990, S. 482–492.

ist“) widerspricht einer musealen Deutung seines Schaffens. Seine Maxime „Das Auge genügt nicht, Überlegung ist notwendig“ meinte wohl kaum diese Art der historischen Reflexion, die die Verfasserin ihm bei seiner Motivwahl unterstellt. Relativiert werden die Ansichten der Verfasserin immer wieder auch durch die Gattungsgeschichte. Einfache, zum Teil anonyme Bauern und Bäuerinnen porträtierte Camille Pissarro bereits seit den 1870er Jahren.

Nicht alle Porträts, die Cézanne malte, kann man auf zeitgenössische provençalische Themen beziehen. Die vier Bildnisse des ‚Jungen mit der roten Weste‘, die er 1888–90 in Paris schuf, lassen sich als eine Anspielung auf ein Pariser Ereignis aus der Zeit der literarischen Romantik verstehen (und als Zeugnis für Cézannes Vorliebe für Verkleidung überhaupt). Bei der tumultuösen Premiere von Victor Hugos Drama ‚Hernani‘ 1830 in der Comédie française trug der junge Théophile Gautier provozierend eine rote Weste und angeblich auch langes Haar, wie er in seiner ‚Histoire du romantisme‘ (1874), im Kapitel ‚La Légende du gilet rouge‘, schildert. Cézanne, der in seiner Jugend die Dichtungen Victor Hugos geliebt und zum Teil auswendig gewußt hatte und der Baudelaire (einen Anhänger Gautiers) zeitlebens verehrte, könnte diese „Legende“ und ihr Plädoyer für die Farbe Rot gekannt haben. Freilich werden jene Porträts dadurch nicht zu späten Programmbildern der Romantik, sondern lediglich um eine Assoziation bereichert, denn es ging dem Maler darum, verbalisierbare Bedeutungen seiner Motive zurückzudrängen, gemäß seiner Maxime „Der Künstler soll die Literatur in der Kunst meiden“⁶. Nur in diesem Sinn, als sekundäre Assoziationen, wird man auch bei den erwähnten anderen Porträts einzelne der von der Verfasserin vorgeschlagenen Deutungsmöglichkeiten bejahen können. –

Das Grundproblem des Buches tritt bereits in der Einleitung zutage, wo die Verfasserin einen vermeintlichen inneren Widerspruch der Kunst Cézannes konstatiert, auf den ihre gesamte Argumentation in der Tat hinausläuft. In einem Landschaftsbild mit provençalischem Motiv habe Cézanne, so behauptet sie irreführend, das Ziel gehabt, „die Provence als ewig, unveränderlich und ursprünglich darzustellen“, nicht anders als der provençalische Kleinmeister Paul Guigou. Nur habe Guigou, im Unterschied zu Cézanne, eine diesem Ziel angemessene Formensprache verwendet. Die Verfasserin schreibt: „Aber bei Cézanne wird diese traditionalistische Anschauung mit den Mitteln einer nicht dazu passenden modernistischen Ästhetik (incongruously modernist aesthetic) vermittelt. Seine einzigartige visuelle Sprache ist eine geschickte Mischung aus hauptstädtischem Modernismus – der vom Impressionismus empfangenen Lehre – und einer absichtlichen und bäuerlichen Unbeholfenheit [...], deren selbstbewußten *provençalisme* mein Buch zu beweisen hofft“ (S. 11; der Beweis wird im Buch übrigens kaum geführt). Um diesen inneren Widerspruch auf den Begriff zu bringen, spricht die Verfasserin, mit Blick auch auf Cézanne, von einem „reaktionären Modernismus“ – ein Terminus, den sie einer Abhandlung über den Nationalsozialismus entlehnt.

6 Conversations avec Cézanne; hrsg. MICHAEL DORAN; Paris 1978, S. 14.

Diese ganze Deutung beruht auf irrigen Voraussetzungen. Als Cézanne 1886 von Paris nach Aix übersiedelte, war dies keine „bedeutungsvolle Geste“ (S. 1), mit der er der Hauptstadt und ihren Bestrebungen eine Absage erteilen wollte. Vor wie nach diesem Datum pendelte er zwischen den beiden Zentren Paris und Provence hin und her. Daß sein Werk um 1895 in Paris unter den Gesichtspunkten des Regionalen und Provinziellen vermarktet wurde (wie das sechste Kapitel darlegt), spricht nicht dafür, es auch heute noch regionalistisch zu deuten.

Mehr als ein Viertel aller Landschaftsgemälde aus Cézannes letzten siebzehn Lebensjahren (seit 1890) entstand in Nordfrankreich, nach 1900 immerhin noch rund ein Siebtel. Noch in seinem Todesjahr fühlte er sich als „Schüler Pissarros“. Bis zum Schluß blieb seine Kunst mit den Zielen der impressionistischen Maler verbunden, die in dem Buch nur klischeehaft als „modernistisch“ und „progressiv“, d. h. technikfreundlich apostrophiert werden. Mit ihnen verband ihn die wesentliche Absicht seiner Malerei, die Erscheinung der Natur primär aufgrund farbiger Empfindungen wiederzugeben – eine Absicht, von der sich provençalische Kleinmeister nichts träumen ließen. Cézanne, der in jungen Jahren in Paris sich provozierend als Provinzler geriert hatte, blieb auch in Aix ein Außenseiter und auf die Hauptstadt, auf dortige Ausstellungen und die Meister des Louvre bezogen. Diese Spannung wurde in seinem Werk fruchtbar, und das war mehr und anderes als bloß eine „geschickte Mischung“.

Das Buch suggeriert eine durchgängige regionalistische, kulturkonservative Programmatik der provençalischen Bildmotive Cézannes, ohne beweisen oder auch nur wahrscheinlich machen zu können, daß diese Programmatik vom Maler beabsichtigt war. Die Verfasserin setzt voraus, ein künstlerisches Œuvre müsse in jedem Fall aufgrund zeitgleicher schriftlicher Quellen zu verstehen sein. Daß das Werk dieses Malers die Weltsicht seiner Landsleute und Zeitgenossen überragt haben könnte, übersieht sie. Cézanne selbst war sich seiner Einzigartigkeit als Maler bewußt und distanzierte sich auch von seiner Umgebung. „Alle meine Landsleute sind Arschlöcher neben mir“⁷, schrieb er sieben Tage vor seinem Tod und meinte damit vermutlich nicht nur jene Gruppe regionaler Maler, auf die der Satz unmittelbar gemünzt war.

Die Verfasserin hat ein umfangreiches kultur- und ideologiegeschichtliches Material zusammengetragen. Wenn ihr Begriff von Cézannes Kunst auch in vieler Hinsicht mehr ihren eigenen Vorentscheidungen als einer Untersuchung des Werkes selbst entspringt, so ist es doch ihr Verdienst, den provençalischen Regionalismus thematisiert und die Frage nach dessen Stellenwert für Cézannes Schaffen aufgeworfen zu haben.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

7 Paul Cézanne: Briefe; hrsg. von JOHN REWALD; Zürich 1962, S. 313.