

**Wayne Andersen: *Cézanne and the Eternal Feminine***; Cambridge, New York u. a.: Cambridge University Press, 2004; 249 S.; Abb.; ISBN 0-521-83762-X; geb. £ 45,-; US \$ 80,-

**Wayne Andersen: *The Youth of Cézanne and Zola***. Notoriety at its Source. Art and Literature in Paris; Genf u. a.: Éditions Fabriart, 2003; 530 S.; Abb.; ISBN 0-9725573-5-0; geb. US \$ 47,50

Um die Bücher von Wayne Andersen würdigen zu können, muß man sich zunächst deren Genre klarmachen. Der Autor, der mit einer Arbeit über Cézannes Porträtzeichnungen promoviert wurde, war Professor am Massachusetts Institute of Technology in Boston und lehrte dort „History, Theory and Criticism of Art and Architecture“. Er verfaßte eine Fülle von Büchern, zumal im Themenbereich von Kunst und Sexualität („sexhetics“ lautet eines seiner Stichworte), sowie zwei autobiographische Bände und einen Roman. Die beiden hier angezeigten Bücher lassen den schriftstellerischen Impuls und die Erzählfreude des Autors erkennen, indem sie öfters Anekdoten oder Exkurse einflechten. Sie entfalten im Einzelnen einen großen Kenntnis- und Ideenreichtum, ohne, aufs Ganze gesehen, zu greifbaren Resultaten zu führen.

Cézannes Gemälde ‚Das Ewig Weibliche‘ ist ikonographisch einzigartig. Es zeigt beinahe frontal eine junge Blondine, die nackt und mit gespreizten Beinen unter einem Baldachin thront, und um die sich im Halbkreis bekleidete Männer verschiedenen Alters und Berufs anbetend und verehrend drängen, gesenkten Hauptes oder mit Geschenken, rühmend mit Pinsel und Leinwand oder mit Fanfaren, oder auch kämpfend und gestikulierend – ein Sinnbild der Anziehungskraft und der Macht des weiblichen Geschlechtes über die Männerwelt.

Das Gemälde, von Cézanne wohl um 1880–82 gemalt<sup>1</sup>, wurde um 1960 im Kunsthandel einschneidend verändert: die Physiognomie der Frau wurde „berichtigt“ und fehlende Teile des Gemäldes am unteren Rand ergänzt. In dieser verfälschten Form wurde es noch bis vor kurzem in vielen Kunstbänden reproduziert. Wayne Andersen bemerkte 1989 die Veränderung und veranlaßte das J. Paul Getty Museum in Malibu, seit 1987 im Besitz des Bildes<sup>2</sup>, den originalen Zustand wiederherzustellen.

In seinem Buch nimmt der Autor das Gemälde zum Ausgangspunkt für weit ausgreifende Exkurse. Teils geht er kunsthistorisch vor, indem er Vorbilder für einzelne Motive und Körperhaltungen in Cézannes Werken aufzuweisen sucht oder Parallelen aus der Literatur anführt, teils handelt er von psychologischen, kultur- und sozialgeschichtlichen Aspekten der Erotik, der Prostitution und allgemein der Stellung der Frau im Frankreich des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus.

Dieser gemischte, teils kunsthistorische, teils erotologische Ansatz des Buches ist sachlich gerechtfertigt. Erotik spielt in Cézannes Kunst nicht nur als Thema, son-

1 Diese von BENJAMIN HARVEY (in: *The Burlington Magazine*, Bd. 140, 1998, Heft 1142, S. 312–318) vorgeschlagene Datierung erscheint stilistisch plausibler als die bisher angenommene auf 1877 oder gar 1875; Andersen datiert auf 1878 (S. 222).

2 *The J. Paul Getty Museum Journal* 16, 1988, S. 159.

dern auch unterschwellig eine derartige Rolle, daß man mit kunstwissenschaftlichen oder ästhetischen Begriffen allein den Phänomenen nicht beikommt. Man denke an die phallusartigen oder anderen prallen, organoiden Wolken- oder Felsengebilde in seinen Landschaften<sup>3</sup>. Die Behauptung, Cézannes künstlerische Produktion bestehe zu dreißig Prozent aus Erotica (S. 25), ist allerdings stark übertrieben und verkennt die für das Gesamtwerk des Malers entscheidende Verwandlung des sexuellen in einen künstlerischen Eros.

Daß der Autor manche kunsthistorische Arbeiten zum Thema nicht erwähnt (wie etwa die von Benjamin Harvey<sup>4</sup>), wäre zu verschmerzen. Was seiner Studie vor allem mangelt, ist die gedankliche Verdichtung. Seine an Bildern und Anschauungen reichen Plaudereien, mit einer deutlichen Vorliebe für erotische Sujets, beleuchten das Umfeld des Gemäldes, ohne unser Verständnis des Werkes selbst entscheidend zu verändern.

Im dritten Kapitel z. B. ist von Jahrmarktschreiern und Monsterschauen die Rede (weil es sich bei dem ‚Ewig Weiblichen‘ um eine öffentliche Zurschaustellung handele), im vierten vom Schaufenster des Kunsthändlers Ambroise Vollard (wo Cézannes weibliche Akte Skandal erregten), im fünften von Cézannes Gemälde ‚Leda und der Schwan‘ (weil für die Figur der Leda und die Hauptfigur des ‚Ewig Weiblichen‘ dasselbe Vorbild benützt worden sei). Spätere Kapitel behandeln u. a. die Vorstellung von der „Hure Babylon“, Cézannes Bordellszenen (‚Nachmittag in Neapel‘), seine ‚Apotheose Delacroix‘ und vieles andere.

Jean-Claude Lebensztejn hat jetzt die Vorlage entdeckt, die Cézanne für seine Figur der Leda benützte: das Etikett einer Champagnerflasche<sup>5</sup>. Die von Wayne Andersen festgestellte Verwandtschaft zwischen den Figuren der Leda und des ‚Ewig Weiblichen‘ wird durch diese Entdeckung verständlich. Denn jenes Etikett weist seine liegende Nackte schriftlich als „Nana“ aus, mithin als die Titelgestalt von Émile Zolas gleichnamigem Roman von 1880, der (nach Benjamin Harvey) auch das Gemälde ‚Das Ewig Weibliche‘ inspirierte. Daß Cézannes ‚Leda‘ aus der Umdeutung einer Vorlage hervorging, vermutete schon Wayne Andersen. Er schreibt: „die Leda, die er malt, könnte ebensogut eine Venus oder eine gewöhnliche Kurtisane sein, wäre nicht der Schwan anwesend“ (S. 44).

Ähnlich wie der Titel des Gemäldes ‚Das Ewig Weibliche‘, der seit den 1930er Jahren verbreitet war, Goethes ‚Faust‘ parodiert, so die Komposition des Bildes Mariendarstellungen der Tradition vom Typus der Maestà oder der Sacra Conversazione (S. 4, 160). Der Kahlkopf mit halbrundem Haarkranz neben dem Bischof in der unteren Mitte von Cézannes Gemälde läßt z. B. an das kleine Andachtsbild des Meisters von Flémalle im Musée Granet in Aix-en-Provence denken, das die Madonna in der Glorie über den Heiligen Petrus und Augustinus sowie einem Stifter zeigt, und das Cézanne zweifellos kannte<sup>6</sup>. Auch das rote Federbaret könnte von einem derartigen

3 JOHN REWALD: The Paintings of Paul Cézanne; 2 Bde.; New York 1996, Nr. 301, 448, 455 f.

4 HARVEY (wie Anm. 1).

5 JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN: Études cézanniennes; Paris 2006, S. 46–59.

6 ALBERT CHATELET: Robert Campin. Le Maître de Flémalle; Antwerpen 1996, S. 222–227, S. 304 f.; FELIX THÜRLEMANN: Robert Campin; München u. a. 2002, S. 199 und 324.

Vorbild angeregt worden sein. In der Nachbarschaft zu einer Bischofsmütze und einem Kahlkopf begegnet es z. B. auf der Mitteltafel des Wildensteiner Altares des Meisters von Meßkirch von 1536 (die Cézanne freilich nicht kennen konnte), „Madonna mit den vierzehn Heiligen des Zimmernschen Hauses“<sup>7</sup>.

Daß eine Prostituierte den Platz der hl. Maria einnimmt, sucht der Autor durch Überlegungen zur Einheit der Gegensätze von Venus und Maria verständlich zu machen. Nun verliert die antike Göttin Venus zwar nie den jugendlichen erotischen Reiz, aber die Behauptung, sie sei wie Maria eine „ewige Jungfrau“ (S. 96), ist mit den antiken mythologischen Vorstellungen unvereinbar (göttliche Jungfrauen sind Diana und Minerva) und wird vom Autor selbst widerlegt, indem er die Hauptfigur des Gemäldes sowohl als Verkörperung der Venus wie auch als Prostituierte anspricht. Nicht weniger verkürzend ist die Formulierung, die Identität Mariä sei einzig durch ihr Geschlecht bestimmt (gemeint ist: durch ihre Jungfräulichkeit; S. 114, 213).

Seit den Zeiten Raffaels und bis in die akademische Kunst des 19. Jahrhunderts hinein war es bei der Vorbereitung einer Komposition üblich, bekleidete Figuren zuerst nackt zu studieren, um sich der anatomisch korrekten Proportionen und Körperhaltungen zu vergewissern<sup>8</sup>. In diesem Zusammenhang sind auch Cézannes Skizzenblätter zu sehen, die ein und dieselbe Figur teils nackt, teils bekleidet zeigen oder nackte Körperformen einer Frau unter einer quasi durchsichtigen Bekleidung andeuten<sup>9</sup>. Der Autor unterstellt diesem technischen Verfahren Cézannes einen spezifisch erotischen Sinn (S. 58, 212).

Die Hauptthese des Buches bezieht sich auf die angebliche Blendung der Frau. Die Art, wie Cézanne das Gesicht gemalt habe, nämlich mit roten Augenhöhlen und ohne Augen, stelle eine Blendung dieser Figur durch den Maler dar. Wayne Andersen hält es für möglich, daß Cézanne die Augäpfel zuerst malte und dann mit Klecksen roter Farbe auslöschte (S. 15), und daß dies in der Angst des Malers vor einer Kastration durch den Blick der Frau begründet war. „Cézanne wäre nicht der erste Künstler gewesen, der sich in seine Schöpfung verliebte, dann durch sie in Schrecken versetzt wurde und ihre Macht zerstörte“ (S. 221).

Diese Interpretation, vom Autor schon früher vorgetragen und von Mary Tompkins Lewis prompt übernommen<sup>10</sup>, ist fragwürdig. Wenn man dem Augenschein einer guten Farbproduktion vertrauen darf<sup>11</sup>, so wurden im Gesicht der Blondine nicht die roten Augenhöhlen als letztes gemalt, sondern die weißlichen Flecken von Wangen und Nase. Durch diese Flecken erreichte der Maler eine Abplattung des Gesichts, die seinen Intentionen entsprach (sie läßt sich, mit anderen Mitteln erzielt,

7 ELSBETH WIEMANN: Meisterwerke der Fürstenbergsammlungen Donaueschingen in der Staatsgalerie Stuttgart; Stuttgart 2002, S. 76 f.

8 Für ein Beispiel von William Bouguereau s. ALBERT BOIME: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century; New Haven u. a. 1986, Abb. 88 f.

9 ADRIEN CHAPPUIS: The Drawings of Paul Cézanne; 2 Bde.; Greenwich, Connecticut 1973, Nr. 145 f., 251.

10 WAYNE ANDERSEN, in: *The Journal of Art*, Bd. 3, Dez. 1990, S. 43 f. MARY TOMPKINS LEWIS: Cézanne; London 2000, S. 146 f.

11 GÖTZ ADRIANI: Cézanne. Gemälde; Ausst.kat. Tübingen 1993, S. 72.

auch sonst in seinen Gesichtsdarstellungen beobachten<sup>12)</sup> und die hier aus dem weiblichen Antlitz eine rohe Visage macht. Ferner haben die meisten männlichen Köpfe des Bildes ebenfalls statt der Augäpfel nur dunkle Augenhöhlen (nicht rote, sondern graue oder schwärzliche). Das ist eine bei Cézanne häufige Art, die Augenpartie abgekürzt zu skizzieren<sup>13)</sup>. Verglichen mit akademisch gemalten Bildnissen und ihrer buchstäblich getreuen Wiedergabe von Augen und Pupillen, die den Blick erstarren läßt, wirken die Gesichter mit den dunklen Augenhöhlen in Cézannes Werken, im Bildganzen und aus der Distanz des Betrachters gesehen, lebendiger, kraftvoller und „sprechender“. Nicht Cézanne, sondern die unbefugten „Restauratoren“ von 1960 blendeten das weibliche Wesen im Zentrum des Bildes. –

Das biographische Buch über die Jugend Cézannes und Émile Zolas stellt Freundschaft, Entwicklung, Karriere und Werke der beiden Künstler bis ins Jahr 1874 dar. Im Mittelpunkt steht der Briefwechsel der Autoren, der stellenweise ausführlich kommentiert wird, während an anderen Stellen die Texte für sich selbst sprechen. Von Wayne Andersen stammt die Übersetzung oder Neuübersetzung einiger der Briefe Cézannes sowie vieler Texte Zolas (S. XI). Alle Ereignisse werden breit geschildert und erläutert. Der Bogen spannt sich von den pubertären erotischen Phantasien der beiden Protagonisten bis hin zu ihrem strategisch-planvollen Vorgehen bei der schrittweisen Eroberung eines Publikums und einer öffentlichen Bekanntheit in Paris. Viele weitere Kapitel zum historischen und kulturgeschichtlichen Rahmen des Geschehens, etwa über den „Salon des Refusées“ von 1863 oder über den Krieg von 1870/71, wie ihn die französischen Maler erlebten, ergänzen die Darstellung.

Das Buch ist auf gutem Papier schön gedruckt, nur enthält es leider viele Druck- und Schreibfehler (der Name Caillebotte wird durchweg falsch, ohne i, geschrieben; manche Anmerkungen sind falsch numeriert, andere fehlen). Es richtet sich an eine größere Leserschaft, nimmt aber vielfach auch zu fachlichen Problemen ausführlich Stellung, etwa zur Frage der Authentizität von Bildern Cézannes<sup>14)</sup>.

Erklärtes Ziel des Autors ist es, gegen die „Mythen“ der biographischen Cézanne-Literatur vorzugehen. Er sucht die Gestalt von Cézannes Vater zu rehabilitieren und vom Ruf des familiären Tyrannen zu befreien sowie Cézannes problematischer Beziehung zu Frauen das Stigma des Krankhaften zu nehmen. Sicherlich sind Vater-Sohn-Konflikte und Ängste eines Mannes vor Frauen bis zu einem gewissen Grad normal. Das Spezifische dieses Lebenslaufes, das nicht in der Unnormalität der Affekte liegt, sondern eher in der Stärke und Ungehindertheit, mit der sie zutage treten, übergeht Wayne Andersen in diesem Zusammenhang. Weitere biographische „Mythen“, die er zu Recht angreift, sind Cézannes angeblich bäuerische Tischsitten, die Flucht aus Paris nach Aix-en-Provence, das Eremitendasein in Aix, der Mangel an Freundschaften.

Die Auseinandersetzung mit John Rewald hätte man sich, aus der Sicht der Cézanne-Forschung, ausführlicher gewünscht. Da Rewald mit manchen Bekannten und

12 BERTRAM SCHMIDT: Cézannes Lehre; Kiel 2004, S. 253.

13 REWALD (wie Anm. 3), Nr. 256; CHAPPUIS (wie Anm. 9), Nr. 603f., 1003, 1052.

14 Hierzu s. S. 298ff., S. 523, A. 24 u. ö.

Verwandten des Malers noch persönlich sprechen konnte, haben seine biographischen Schriften über Cézanne teilweise den Rang von Quellen<sup>15</sup>. Dennoch, wie jeder Autor, war er in seinen Darstellungen von gewissen Vorurteilen geleitet.

Ein romantisches Klischee, demzufolge man sich einen Künstler als unglücklich vorzustellen hatte, machte sich z. B. in John Rewalds deutscher Übersetzung der Briefe Cézannes bemerkbar. Einen Brief vom 10. März 1902 unterzeichnete der Maler, indem er seinem Namen die Worte hinzufügte: „Obligé de reconnaître qu'il n'est pas un des plus malheureux sur terre“. Die Übersetzung verkehrt den Sinn dieser Wendung ins Gegenteil: „der gezwungen ist, zuzugeben, daß es keinen unglücklicheren Menschen auf Erden gibt“<sup>16</sup>. In dieser Fassung fand die Formulierung im deutschen Sprachbereich eine weite Verbreitung, unter anderem als Schlußsentenz von Kurt Leonhards Rowohlt-Monographie von 1966<sup>17</sup>.

Cézanne war als Mensch offenbar weniger unglücklich, als vielfach angenommen wurde. Zu Recht kritisiert Wayne Andersen solche Klischees. Andererseits war der Maler sich eines schwierigen, nicht immer kontrollierbaren Charakters bewußt und klagte über das ihm fehlende innere Gleichgewicht<sup>18</sup>. Eine Phobie des alten Malers manifestierte sich in einer Szene, in der er vor den erwachsenen Töchtern seines Gärtners, die dieser ihm vorstellen wollte, Reißaus nahm<sup>19</sup>. Solche Aspekte im Charakter des Künstlers werden durch die Darstellung von Wayne Andersen bagatellisiert. Um das Vorurteil von Cézannes Frauenphobie zu widerlegen, schreibt der Verfasser dem Maler überdies eine schlüpfrige Anekdote zu (S. 371 f.), die in Wahrheit Antoine Guillemet erzählt<sup>20</sup>.

Daß Cézanne und Zola sich trotz ihrer engen freundschaftlichen Bindung nach und nach fremd wurden, war auch in ihrem unterschiedlichen Kunstverständnis begründet. Diesen Unterschied herauszuarbeiten, hätte eine stärker systematische Behandlung des Themas verlangt. In Wayne Andersens chronologischer Darstellung laufen die Entwicklungen beider Künstler oft unverbunden nebeneinander her. Um ihre Werke aufeinander zu beziehen, greift er gelegentlich zu einer absurden Konstruktion, wenn er in Cézannes Serie der ‚Badenden‘ die „Abstammung“ der einzelnen Figuren von Vorgängern in früheren Versionen mit der Blutsverwandtschaft der Figuren in Zolas Romanen parallelisiert (S. 396).

Fragwürdig wird es, wenn er Manet und Pissarro als „Themenmaler“ bezeichnet (S. 445, 415), die Themen der Bilder in Cézannes Spätwerk hingegen für unwichtig erklärt und behauptet, dieser Maler habe die Kunst „sogar vom Denken befreien“ wollen (S. 462). Lesenswert dagegen sind z. B. seine Vorbehalte gegen den Titel der sog. „Tannhäuser-Ouvertüre“, eines frühen Cézanne-Gemäldes (S. 400–405).

15 JOHN REWALD: Cézanne. Sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola; Paris 1939; ders.: Cézanne. Biographie; Köln 1986.

16 Paul Cézanne: Briefe; übers. und hrsg. JOHN REWALD; Zürich 1962, S. 266.

17 KURT LEONHARD: Paul Cézanne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Rowohlts Monographien, 114); Reinbek bei Hamburg 1966, S. 145.

18 Paul Cézanne: Briefe (wie Anm. 16), S. 69 und S. 212.

19 Conversations avec Cézanne; hrsg. MICHAEL DORAN; Paris 1978, S. 74.

20 AMBROISE VOLLARD: En écoutant Cézanne, Renoir; Paris 1994, S. 27.

Wie viel man aus fachlicher Sicht auch einwenden oder hervorheben mag, die Einzelheiten gehen hier in der Fülle des Stoffes unter und verlieren an Gewicht in der episch breiten Gesamtdarstellung. Diese beeindruckt nicht zuletzt als schriftstellerische Leistung. Ungeachtet der oft nüchternen Kommentare tritt aus den zitierten Texten die Größe und Einzigartigkeit dieser Freundschaft hervor.

BERTRAM SCHMIDT

*Berlin*

**Carol Armstrong: Cézanne in the Studio; Still Life in Watercolors; Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004; 148 S.; 105 Farbabb.; ISBN 0-89236-623-0; geb. £ 27,00; US \$ 34,95**

Das J. Paul Getty Museum in Los Angeles besitzt ein spätes Aquarell Cézannes, ‚Stillleben mit blauem Topf‘. Vor zwei Jahren widmete es den Stilleben-Aquarellen dieses Malers eine Ausstellung, die sich um das genannte Spätwerk gruppierte. Der Text der begleitenden, hier vorzustellenden Publikation gliedert sich in vier Abschnitte.

Der erste Abschnitt untersucht Berührungspunkte zwischen Cézannes Stilleben und dem häuslichen und familiären Bereich. Entgegen der Devise des Malers, als Mensch wolle er „im Dunkeln bleiben“, glaubt die Verfasserin, biographische Andeutungen in den Blättern ausmachen zu können. Die Konstellation von großem Emailtopf, Milchkrug und kleinem Emailtopf in dem genannten Aquarell erinnert sie an die familiäre Situation des Malers von Vater, Mutter und Sohn.

Der zweite Abschnitt, unter der Überschrift „Die Landschaft des Stillebens“, be ruft sich zwar auf Poussins „heroische Landschaft“ als Analogie, rückt Cézannes Stilleben dann aber vor allem in die Tradition der Stillebenmalerei seit Chardin und spricht ihnen einen „manuellen“, „taktilen“ Raum zu. Carol Armstrong beschreibt z. B. ein Stilleben-Ölbild Cézannes, das „dem Auge und der Hand des Betrachters entgegenzudrängen scheint, als ob es sich von einem rein optischen Hintergrund in einen taktilen Vordergrund wölben würde“ (S. 56). In dem Getty-Aquarell sieht sie „die Begegnung zweier verschiedener Raumkonzeptionen des Bildes, die zu verschiedenen Gattungen gehören, [nämlich] die optischen Ebenen und die Entfernung der Landschaft und den konzentrischen ‚manuellen Raum‘ des Stillebens“ (S. 64).

Solche Sätze verkennen, daß Cézannes koloristische Art des Malens und Zeichnens, bei allem Interesse an der Plastizität der Motive, das Plastische in eine Eigenschaft der Malerei und damit in eine Angelegenheit des Sehens verwandelt. Nicht die Hand, sondern das Auge des Malers wird nach Cézannes Worten „konzentrisch in folge des vielen Schauens und Arbeitens“, und diese Worte beziehen sich auf das Arbeiten nach der Natur überhaupt, nicht nur nach Stillebenmotiven. Auch Landschaften, auch Hintergründe sind in Cézannes Malerei plastisch durchgestaltet, modelliert. In vielen Stilleben (wie etwa dem Pariser „Stilleben mit Fruchtkorb“) sind Vorder- und Hintergrund ineinander verwoben, sodaß ihnen auch aus diesem Grund verschiedene Raumkonzeptionen nicht zugewiesen werden können.