

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 Farbbabb.; 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.

Dagegen trifft die Formulierung der Verfasserin zu, in Stilleben des Malers herrsche eine „halluzinatorische Unbestimmtheit des Größenmaßstabes und der körperlichen Betrachterrelation (bodily address)“ (S. 48).

Abschnitt drei handelt von „Bild und Entwurf“. Aufgrund des Formates und der bildmäßigen Ausarbeitung ist das Getty-Aquarell ein Gemälde (tableau). Jedoch können bei Cézanne auch kleinere unvollendete, nur skizzenhafte Früchte-Aquarelle als eigenständige Kunstwerke erscheinen, weil sie in erster Linie die kompositorischen Beziehungen zwischen den dargestellten Dingen zum Inhalt haben. Wie die Verfasserin darlegt, wird in Cézannes Werk ein neuer Bildbegriff faßbar, der Begriff des *tableau non fini*. (Auf S. 89–93 sind mehrere Aquarelle Cézannes als vorbereitende Studien Gemälden falsch zugeordnet.)

Abschnitt vier „Bleistiftlinien und Wasserfarben“ zeigt, wie Cézannes Aquarelltechnik, aufgrund der Transparenz der Wasserfarben, der klaren Begrenzung der Flecken und der Unterscheidung der Farbschichten, den Prozeß des Malens durch das fertige Resultat partiell hindurchscheinen läßt. Am Beispiel eines späten Stilleben-Aquarells der Sammlung Pearlman erläutert Carol Armstrong die „selbstreflexive Selbstprüfung“ (S. 132) dieses Gemäldes, das an drei Glasgefäßen unterschiedliche Grade der Transparenz und unterschiedliche Verhältnisse von Bleistift und Wasserfarbe erkundet. Die Gefäße des Getty-Aquarells sind opak, auch dies vermag die Cézannesche Technik zu evozieren.

Der Band enthält vorzügliche Abbildungen, darunter zahlreiche Detailaufnahmen des Getty-Aquarells sowie eine computerverstärkte Infrarotaufnahme von dessen Bleistiftvorzeichnung.

BERTRAM SCHMIDT

Berlin

Marty Bax: Het web van der Schepping [Das Netz der Schöpfung]. Theosophie en kunst van Lauweriks tot Mondrian in Nederland; Amsterdam: Sun 2006, 607 S., 31 Farbabb., 165 SW-Abb.; ISBN 90-8506-192 X; € 39,50

Die theosophische Kunst ist eine terra incognita. Natürlich, wir wissen, daß Piet Mondrian mit Hilfe der Lehren Helena Petrovna Blavatskys (1831–1891) „höhere“, „übersinnliche“ Einsichten zu finden und künstlerisch umzusetzen suchte, Max Beckmanns Annotationen zu Blavatskys „Geheimlehre“ sind publiziert, Joseph Beuys' Lektüre von Texten Rudolf Steiners (1861–1925), der vor dem Ersten Weltkrieg die deutsche Sektion der Theosophischen Gesellschaft Adyar leitete, ist bekannt. Und seit Sixten Ringbooms wichtigem Buch „The Sounding Cosmos“¹, in dem er vorschlug, Wurzeln der abstrakten Kunst im Gedankengut Blavatskys und Steiners zu sehen, liegt die Attraktivität der Theosophie offen zu Tage. Aber eine grundlegende Arbeit,

1 SIXTEN RINGBOOM: *The Sounding Cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*; Åbo 1970.