

Daß der Autor Feuerbachs „Medea“ (1870, München) „im Dialog mit Delacroix“ (S. 79) sieht, mag zunächst verwundern und wenig plausibel erscheinen, da hier, zugebenermaßen, „kein unmittelbarer und formal nachzuvollziehender“ Bezug zur „rasenden Medea“ des Franzosen (1838, Lille) besteht. So haben beide Bilder „auf den ersten Blick wenig miteinander gemein“ (S. 81). Doch vermag Ekkehard Mais Gegenüberstellung beider Werke – Delacroix' Darstellung der Leidenschaftlichkeit und Feuerbachs Betonung der Innerlichkeit – überzeugend die Feuerbachsche Gestaltung der Thematik als folgerichtige Antwort auf die bei Delacroix empfangenen und weiterwirkenden Eindrücke zu zeigen. Und er bringt es auf den Punkt: „Seine Medea war die Medea eines Deutschen“ (S. 84). Die „expressive Leidenschaft“ des Franzosen wird zur „leidenden Ruhe“ des Deutschen, die „vehemente Actio zur stillgestellten Passio“ (S. 84 f.).

Es ist sehr zu bedauern, daß die Abbildungen der lesenswerten Publikation durchweg in Schwarz-Weiß gehalten sind, was auch angesichts der Ausführungen des Autors zur farblichen Gestaltung der Gemälde bisweilen ärgerlich ins Gewicht fällt.

BERNHARD GEIL
Bad Bergzabern

Bertram Schmidt: Cézannes Lehre; Kiel: Ludwig 2004; 336 S., 92 SW-Abb.; ISBN 3-933598-77-X; € 39,90

In den einhundert Jahren seit Paul Cézannes Tod 1906 hat sich fast jeder Autor, jede „Epoche“ und jede nationale Kunstgeschichte ein jeweils eigenes Bild vom Wesen und Werk des Malers geschaffen. Dabei wird nicht selten ebenso viel über den persönlichen Blickwinkel des Autors und seinen wissenschaftlichen, künstlerischen und ideologischen Kontext verraten wie über den Untersuchungsgegenstand selbst. Und obwohl die Zeiten vorbei sind, in denen um Cézanne wahre Glaubenskriege ausgefochten wurden, wie etwa zwischen Hans Sedlmayr und Kurt Badt in den fünfziger Jahren, speist sich doch nach wie vor ein substantieller Teil der Meinungen und Forschungen zu Cézanne auch aus der Abgrenzung zu den Thesen anderer Autoren.

So beginnt auch Bertram Schmidt sein Buch „Cézannes Lehre“ mit einer längeren Abhandlung über die bisherigen „Wege der Cézanne-Forschung“ und stellt seine Methoden und Thesen in Auseinandersetzung mit ausgewählten Beispielen der englisch- und deutschsprachigen Cézanne-Literatur der vergangenen fünfzig Jahre vor. Der mittlere Teil des umfangreichen Buches ist Cézannes Theorien und ihrer historischen Herkunft sowie seiner Verbindung mit der Kunst der Tradition gewidmet, der dritte und letzte Teil untersucht, darauf aufbauend, die „Lehre der Bilder“, insbesondere der Werke der achtziger und frühen neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Bertram Schmidts Hauptanliegen ist es dabei, Cézannes „Kunsttheorie“, seine in Worten und Werken formulierte „Lehre“ unter theoriegeschichtlichen wie kunstphilosophischen Gesichtspunkten zu erschließen und zu zeigen, daß kunsttheoreti-

sche Wertbegriffe die Struktur von Cézannes Bildern bestimmt haben. Auch die eigene Vorgehensweise definiert der Autor, der Mitarbeiter am Lehrstuhl für Ästhetik und Kunsttheorie der Universität der Künste Berlin war, als kunsttheoretisch und möchte sie ausdrücklich von den Methoden der Fachwissenschaft Kunstgeschichte abgrenzt wissen. Diese werden allerdings weitgehend auf rein formalistische oder aber psychoanalytische, an kunstphilosophischen Fragen und Werturteilen wenig interessierte Herangehensweisen reduziert, was jedoch weder der aktuellen Verfassung der Disziplin noch dem Stand der jüngeren Cézanne-Forschung entspricht, die den Graben zwischen reiner Formanalyse und Bedeutungsforschung längst überwunden hat. Treffend ist allerdings Schmidts Hinweis auf die zeitlichen und „vollzugshaften Aspekte“ der Cézanneschen Malerei, die folglich „nicht objektiviert, also von einer Beteiligung des Betrachters nicht losgelöst werden können“ und daher einen „selbstkritischen Ansatz von Wissenschaft“ fordern; nachvollziehbar auch seine Kritik an Texten, die Cézanne völlig aus seinem historischen Umfeld heraus interpretieren wollen, ohne seine „singuläre geistige Leistung“ zu würdigen.

Cézanne war, wie viele seiner Briefe und Berichte seiner Zeitgenossen zeigen, ein Künstler, der über Kunst nachdachte und der sein eigenes Tun auch in der Diskussion mit anderen theoretisch reflektierte. Das von Bertram Schmidt erörterte und bei seinen Analysen berücksichtigte Problem ist dabei jedoch, daß Cézannes historisch gesicherte theoretische Äußerungen über zahlreiche Briefe an Freunde und Kollegen hinweg verstreut sind. Sie tragen nicht den Charakter eines homogenen Ganzen, im Sinne einer Theoriesammlung oder eines Traktats. Die übrigen Texte, die Aussagen Cézannes über seine Malerei wiedergeben, sind nur durch Freunde und Atelierbesucher überliefert und daher von diesen redigiert, möglicherweise verändert oder sogar, wie im Falle der Texte Joachim Gasquets, weitgehend vom Vermittler selbst ersonnen worden. Bertram Schmidt konzentriert sich daher im zweiten Teil seines Buches, der „Cézannes Theorien und ihre Herkunft“ erörtert, weitgehend auf Briefstellen und auf jene Texte, die nach den Untersuchungen Michel Dorans und anderer Autoren den höchsten Grad an Authentizität aufweisen, darunter die von Léo Larguier zwanzig Jahre nach dem Tod des Malers übermittelten sogenannten „Aphorismen“ oder „Lehrsätze“. Aus diesen Texten filtert Bertram Schmidt einzelne Begriffe heraus, etwa „Enthusiasmus“, „Erstaunen“, „Erhebung“ und „Größe“, sowie signifikante „Lehrsätze“ zur Farbgebung und Plastizität. Um die Kunsttheorie Cézannes in ihrem theoriegeschichtlichen Umfeld zu erschließen, bezieht sich Bertram Schmidt dabei zunächst ausdrücklich nicht, wie andere Autoren vor ihm, schwerpunktmäßig auf zeitgenössische Quellen des 19. Jahrhunderts, sondern untersucht die Begriffe und Lehrsätze hinsichtlich ihrer historischen Wurzeln in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Für eine solche Herangehensweise spricht, daß Cézanne selbst mehrfach seine Bewunderung für Künstler früherer Jahrhunderte zum Ausdruck gebracht hat, etwa für Nicolas Poussin, Paolo Veronese, Peter Paul Rubens oder Jean-Baptiste Siméon Chardin. Er fertigte Zeichnungen nach Werken im Louvre an und fühlte sich, bei aller Ablehnung akademischer Normen, der künstlerischen Tradition, der „Kunst der Museen“ verbunden. Es ist daher denk-

bar, daß Cézanne auch einige jener theoretischen Schriften des 17. Jahrhunderts gelesen haben könnte, die Bertram Schmidt zur Klärung und historischen Verankerung seiner Begrifflichkeit heranzieht, wie Roger de Piles' „Conférences“ oder Nicolas Boileaus „Traité du Sublime“. Doch Beweise dafür, die weitergehende Überlegungen und Schlußfolgerungen absichern würden, gibt es letztlich nicht. Die Frage, auf welchem Wege das Gedankengut des 17. Jahrhunderts an Cézanne vermittelt wurde, sei, so der Autor, nicht Thema seines Buches.

Doch wäre es an dieser Stelle wohl durchaus sinnvoll gewesen zu untersuchen, wie sich solche kunsttheoretischen Wertbegriffe über die Jahrzehnte hinweg in Schriften tradiert und weiterentwickelt haben, wie sie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts um- und auch entwertet wurden. Auch wenn man annimmt, daß Cézanne einen Terminus wie „grandeur“ nicht ganz ohne Kenntnis seiner komplexen historischen Bedeutungsinhalte verwendete, so hat er ihm doch einen ganz eigenen Sinn gegeben. Dieser aber läßt sich eher ermitteln, wenn man Cézannes Aussagen, wie dies Bertram Schmidt im Folgenden tut, in Bezug zu kunsttheoretischen und -praktischen Positionen des 19. Jahrhunderts setzt, mit denen sich Cézanne nachweislich intensiv beschäftigt hat, etwa zu Eugène Delacroix und Camille Pissarro, oder indem man das betrachtet, was eigentlich Cézannes „Lehre“ vermittelt: seine Bilder. Cézanne selbst hat darauf hingewiesen, daß er nicht theoretisch, sondern vor der Natur Recht haben wolle. Und gerade seine authentischen Aussagen in den Briefen an junge Künstlerkollegen zeugen davon, wie der Maler sich eine angesichts seiner eigenen Kunstpraxis und -auffassung höchst problematisch gewordene herkömmliche beziehungsweise traditionelle Begrifflichkeit anzuverwandeln suchte. Dabei verrätselte er nicht selten seine Aussagen, zumindest für die Nachwelt: man denke nur an die zahllosen Interpretationsversuche seines wohl berühmtesten Zitates zu „Kegel, Kugel und Zylinder“. Cézannes Kunsttheorie – wenn man seine Äußerungen denn mit diesem anspruchsvollen Begriff zusammenfassen will – ist daher schwer zu erschließen. Seine Worte geben ihren Sinn am ehesten preis, wenn man zunächst die Bilder betrachtet und analysiert, nicht umgekehrt.

Bertram Schmidt setzt daher im dritten, Cézannes Werk der mittleren Schaffensperiode gewidmeten Teil seines Buches historisch abgeleitete theoretische Begriffe sowie zentrale kompositorische Maximen der von Cézanne rezipierten Figurenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts in Bezug zu Gestaltungsprinzipien Cézannescher Gemälde. Er vergleicht etwa, um aus der großen Fülle an Beispielen nur eines herauszugreifen, die „Fleckengeometrie“ von Cézannes konstruktivem Strich in Landschaftsbildern und Stilleben der 1880er Jahre mit der Flächengeometrie und den Kontrastprinzipien in Paolo Veroneses ‚Hochzeit zu Kana‘. An Überzeugungskraft gewinnen diese unter den Kapitelschlagworten „dekorative Malerei“, „die Pläne“, „Erhebung“ und „Größe“ zusammengefaßten Interpretationen vor allem dann, wenn der Autor nicht theoretische Begriffe und deren historische Bedeutungsinhalte an Cézannes Bilder heranträgt, sondern wenn er, von den Werken, insbesondere den Landschaftsbildern ausgehend, zu suggestiven, sprachlich ebenso präzisen wie originellen Beschreibungen findet. So weist er im Abschnitt „Formalität und Kraft“ auf die fast

tierisch anmutende, reine Naturkraft verkörpernde Energie mancher Baumotive vor architektonisch durchstrukturierten, „zivilisierten“ Landschaften hin. Oder er richtet den Blick auf die eigentümliche Dramatik vieler Baumgruppen, die er überzeugend als eine Art „Tanz“ beschreibt: Tanz als Ausdrucksform, aber auch als „Metapher für eine Ordnung der Dinge im Raum“. Das Phänomen der „Bändigung“ von innerer Erregung und Empfindung des Künstlers vor der Natur im Bild, das der Autor schon im ersten Teil seines Buches unter Berufung auf die Kunstphilosophie Dieter Jähnigs reflektiert, wird hier anschaulich.

Wenn Bertram Schmidt dem „Hohen Stil“ ein Kapitel widmet, führt die theoretische Klärung und historische Herleitung dieses aus der antiken Rhetorik stammenden Begriffs (den Cézanne selbst nie verwendet hat) zunächst nicht näher an die Bilder heran. Erst einige in diesem Prozeß definierte Strukturmerkmale, wie das Architektonische, das Plastische, das Gewichtige oder die „harte Fügung“, die der Rückbindung an den Terminus des „Hohen Stils“ nicht unbedingt bedurft hätten, lassen sich mit Werken Cézannes in Verbindung bringen und gewinnen angesichts der Bilder an Sinn und Bedeutung. Überzeugend ist daher schließlich wiederum die vom Autor vorgenommene Analyse der Komposition und malerischen Struktur einiger Stillleben und Landschaften. In ihren prekär ausbalancierten Gewichten, Volumen und Energien, in ihrer kompositorischen und malerischen „Widerspenstigkeit“, die das Sehen absichtlich heraus- und überfordert, in der hymnischen Feier von Fülle und Fruchtbarkeit der Natur, in der Bändigung von äußeren Kräften und inneren Gewalten findet Bertram Schmidt letztlich eine ethische Dimension der Bilder und eine Form für den Maler selbst, „ins Gleichgewicht zu kommen und einen Bezug zu den Dingen zu gewinnen“.

Cézannes Lehre, dies macht Bertram Schmidt in seinem Buch deutlich, vermittelt sich in erster Linie durch seine Malerei. Aus ihrer Betrachtung lassen sich seine „Theorien“ und seine Begrifflichkeit eher erschließen als aus theoriegeschichtlichen Herleitungen. Doch im Rahmen des vom Autor geforderten selbstkritischen Wissenschaftsansatzes und seiner erklärten Absicht, bei seinen Untersuchungen theoretische Begriffe nicht als dogmatische Festlegungen, sondern heuristisch als Bestandteile eines gedanklichen Horizonts, als „Umwege“ zur Deutung der Bilder und der Kunstauffassung Cézannes zu verwenden, sind solche Begriffsklärungen durchaus sinnvoll und notwendig.

Dem materialreichen Buch hätte ein Register gut getan; es ist insgesamt, trotz des Verzichtes auf Farbabbildungen, ansprechend und sorgfältig gestaltet.

FRIEDERIKE KITSCHEN

Berlin