

gen jegliches Theoretisieren. In einem Brief an den Kirchenhistoriker Friedrich August Köthe vom Januar 1811, in dem er sich für die Zusendung von drei Vorlesungstexten bedankt, bekennt er treuherzig: „Sie wissen, lieber Köthe daß ich keiner von den hochgelehrten Künstlern unserer Zeit bin, mit hin wird es Ihnen nicht befremden wenn ich Ihre Vorlesungen nur zum Theil verstanden habe“. Es folgt ein langer Ausfall gegen schreibende Künstler, der ahnen läßt, was dieser wohl gesagt haben würde, wenn er den Diskursverwaltern unserer Friedrich-Forschung begegnet wäre, die z. B. seine aus Seelentiefe geborenen Schöpfungen zu „hochintellektuellen Bildern als Konkretion sehr verschiedener Aspekte des Perspektivitätsdenkens“ (Hilmar Frank) stilisieren. Die Vernachlässigung der Quellen ermöglicht solchen Höhenflug. Friedrich ist zu einem der beliebtesten Turngeräte wissenschaftlicher Akrobatik geworden. So schmerzlich es für den Hochleistungswissenschaftler ist, er wird sich damit abfinden müssen, daß es außer seiner noch eine künstlerische Intelligenz gibt. Der Gewinn des in der Ausstattung anspruchslosen Buches besteht vor allem im Hinweis auf diesen Boden der Tatsachen.

Nur zwei Korrekturen: „Das Kreuz an der Ostsee“ (angeblich Berlin, Nationalgalerie) und „Das Grab Caspar David Friedrichs“ von Carus (angeblich verschollen) befinden sich im Schinkel-Pavillon beim Schloß Charlottenburg.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin

Cézanne – Aufbruch in die Moderne; hrsg. von Felix A. Baumann, Walter Feilchenfeldt, Hubertus Gaßner; [anlässlich der Ausstellung im Museum Folkwang, Essen, 18. 9. 2004 – 16. 1. 2005]; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004; 240 S., 180 Abb., davon 113 farbig; ISBN 3-7757-1487-1; € 39,80

Das Museum Folkwang in Essen erinnerte in den letzten Jahren mit mehreren Ausstellungen an die Rolle, die es 1902–22 an seinem ursprünglichen Sitz in Hagen/Westfalen dabei spielte, der Malerei seit dem französischen Impressionismus zu gebührender Wertschätzung in Deutschland zu verhelfen. Die jüngste Ausstellung zu Paul Cézanne als „dem wohl wichtigsten Begründer der Moderne“ (S. 7) vermittelte ein eindrucksvolles Bild von seinem Werk und dessen ersten Wirkungen auf jüngere Künstler. Der Kompetenz und den Kontakten der Kuratoren sowie dem Sponsoring durch die EON Ruhrgas AG, die enge Kontakte nach Rußland knüpft, war eine attraktive Auswahl zu verdanken, die sowohl Schlüsselwerke, besonders aus der Ermitage St. Petersburg (11 Bilder) und dem Puschkin-Museum Moskau (5 Bilder), als auch Werke aus eher abseits gelegenen und privaten Sammlungen zwischen Villedieu d'Ascq, Norfolk (Virginia) und Grand Cayman umfaßte.

Die Ausstellung bot mit wohlthuendem Verzicht auf zusätzliche Inszenierung Gemälde und einige Aquarelle und Zeichnungen vor sachlich hellen Wänden zur Betrachtung an, und der überaus rege Zustrom von Besuchern belegte eine erfreuliche Bereitschaft, sich auf traditionelle Tafelbilder einzulassen und den Anregungen zu

vergleichendem Sehen zu folgen. Den Auftakt gab die „Hommage à Cézanne“ (1900, Paris, Musée d'Orsay) von Maurice Denis zusammen mit Cézannes „Stilleben mit Obstschale“ (Privatbes.), das Denis in seinem Bild reproduzierte und das Gauguin gehört hatte, bevor es 1897 der Sammler Georges Viau erwarb. Da die Maler und Kritiker, die Denis im Laden des Kunsthändlers Ambroise Vollard über Cézannes zwanzig Jahre altes Gemälde debattieren läßt, durchaus verschiedener Meinung über eine Vorbildrolle Cézannes waren, wurde damit das Thema der Essener Ausstellung in nuce vorgestellt.

Sie ordnete 39 Gemälde und vier Aquarelle Cézannes 70 Arbeiten aus den Jahren bis 1918 von neun Malern zu, die verschiedene Grade und Arten erkennen lassen, von Bildern und Prinzipien des Meisters aus Aix zu lernen und sich davon abzuheben. Die Rolle von Cézannes Kunst für die Änderungen der Kunstauffassungen im frühen 20. Jahrhundert ist seit langem bekannt. Dennoch tragen die Ausstellung und die Aufsätze in sie begleitenden Katalog viel dazu bei, genauer zu erfassen, was die Bilder und einige Äußerungen Cézannes jüngeren französischen Malern bei der Herausbildung ihrer eigenen Gestaltungsweisen bedeuteten, die dann als fauvistisch oder kubistisch klassifiziert wurden. Dazu wurden hauptsächlich Arbeiten von Picasso, Matisse, Derain und Braque sowie von Bonnard, Gauguin, Léger und Vlaminck herangezogen.

Die Auswahl ordnete nach Bildthemen, an denen Cézannes Wirkungen auf Nachfolger demonstriert werden können: Selbstbildnisse, Porträts von Vollard, verschiedene Typen von Frauenbildnissen, stehende Akte, Badende, vor allem Stilleben und unterschiedliche Landschaftsmotive. Für einige wichtige Vergleiche waren die Originale nicht verfügbar. Cézannes großer Gegenstand, die Montagne Sainte-Victoire, blieb ausgeklammert, weil er nicht zum Ausgangspunkt neuer bildnerischer Entscheidungen geworden sei. Es wird betont und sichtbar, daß die zum Vergleich gewählten jüngeren Maler, die im Begriff waren, sehr selbstbewußt ihre eigenen Konzepte zu entwickeln, Cézanne niemals schülerhaft folgten, sondern sich nur durch einzelne gestalterische Elemente anregen ließen oder augenscheinlich mit bildnerischen Lösungen Cézannes rivalisierten. Aufschlußreich ist eine zitierte Äußerung Légers (S. 36), er habe 1912–13 gekämpft, um von Cézanne loszukommen, weil dessen Einfluß auf ihn so stark war.

Felix A. Baumann geht in seinen Katalogtexten vorwiegend formanalytisch vor und behandelt auch die Vorgeschichte einzelner künstlerischer Probleme. Er macht u. a. erstmals wahrscheinlich, daß ein außergewöhnliches Frühwerk Cézannes, der große „Badende am Felsen“, ursprünglich ein Teil der Wandmalerei von 1860–66 (?) im väterlichen Haus Jas de Bouffan (heute Norfolk, Chrysler Museum of Art), Matisse zu seinen Reliefs „Rückenakt I und II“ (1909 bzw. 1913, Zürich, Kunsthaus), den einzigen plastischen Werken in der Ausstellung, anregte. Vielen Beobachtungen und Analysen kann man dankbar folgen. M. E. wird aber die – auch emotionale – Bedeutung, die das jeweils Dargestellte für Cézanne besaß, zu gering eingeschätzt. Baumann will bei den Stilleben nur denen mit Totenköpfen einen gegenständlichen Sinn beimessen. Es ist aber nicht auszuschließen, daß auch bei den anderen, besonders den

prunkvoll mit Draperie inszenierten, eine Nobilitierung der schlichten, natürlichen und provençalisch heimatlichen Dinge zumindest mit gemeint war. Bei den Landschaften will nicht recht einleuchten, weshalb das häufig behandelte Motiv der Wegbiegung ebenso wie das Motiv der strikt in die Tiefe des Bildraums führenden Allee „im Grunde Cézannes künstlerischen Zielen zuwiderläuft“ (S. 116). Beides gehörte, wie Baumann auch andeutet, zu Mitteln und herausfordernden Prüfsteinen für Cézannes großes Anliegen, Raumwahrnehmung mit Bewahrung der Bildfläche zusammenzubringen. Daß Häuser in der Landschaft bevorzugte Motive waren, als Picasso und Braque 1908 ihre neue „kubistische“ Gestaltungsweise erarbeiteten, ist bekannt. Die Rolle, die Cézannes eigenartige Licht-Schatten-Behandlung von rechtwinklig aneinander stoßenden Hauswänden dabei spielte, eine flächenhafte Darstellung dreidimensionaler Dinge zu bewerkstelligen, hätte nachdrücklicher betont werden können.

Drei Essays steuern Wichtiges bei. Fred Leeman („Malen ‚nach‘ Cézanne“) unterstreicht, auf welch vielerlei Art die jüngeren, von der zweifelnden Eindringlichkeit seiner Arbeit am Bild beeindruckten Maler Elemente von Cézannes Kunst ganz anders nutzten, als er selbst sie verstand. „Genau jene Eigenschaften, die Cézanne beim Prozeß der ‚réalisation‘ als Unvollkommenheiten bedauerte, wurden nun von einer jüngeren Generation als Markenzeichen des Modernismus aufgegriffen und weiterverwertet, unabhängig von ihrer ursprünglichen bildnerischen Funktion“ (S. 176). Pepe Karmel („Die Lehren des Meisters: Cézanne und der Kubismus“) führt das sehr genau für Picasso und Braque aus. Peter Kropmann untersucht „Matisse, die Fauves und Cézanne“. Wertvoll ist seine Auflistung, wie viele Gelegenheiten es zwischen der großen Ausstellung 1895 bei Vollard und der Retrospektive im Herbstsalon 1907 gab, in Paris Arbeiten Cézannes zu sehen. Die Anregungen zu neuen Bildauffassungen, die eine Reihe maßgeblich werdender Maler aus Cézannes Werken empfangen, waren nicht auf die Entstehung des Kubismus begrenzt und setzten schon erheblich früher ein.

Die Ausstellung und ihr Katalog führten einige wesentliche Aspekte der Kunst eines Meisters und der Wende zur Moderne einprägsam wieder vor Augen und beförderten die Forschung. Diese könnte der Frage weiter nachgehen, ob die Faszination, die Cézannes motivisch unspektakuläre Kunst bis heute für Maler besitzt, gerade darauf beruht, daß Cézanne an der Tradition festhielt, von der genau angeschauten und zugleich emotional bewerteten Erscheinung der Außenwelt auszugehen.

PETER H. FEIST
Berlin

Pepe Karmel: Picasso and the Invention of Cubism; New Haven und London: Yale University Press, 2003; 233, S.; 279 Abb.; ISBN: 0-300-09436-1; geb. £ 40,-.

Dem Buch liegt eine New Yorker Dissertation über Picassos kubistische Zeichnungen der Jahre 1910–14 zugrunde, die von William Rubin angeregt und von Kirk Varnedoe betreut wurde und die für die Publikation stark erweitert wurde. Die Publikation