

Farbe auf Frauenhaut. Und dennoch: auch die offene Affirmation der Künstlichkeit des Mediums Malerei *qua* Schminke hebt das Mimesisproblem der Manetschen Kunst nicht auf. Paradoxaerweise scheint sie gerade in den besten Damenportraits wie jener der Irma Brunner einen neuen »*effet du réel*« hervorzu- bringen — der Maler hat »*la belle Viennoise*« ja nicht *gemalt*, sondern in direkterer Weise *bemalt*, eben *geschminkt*. Doch das läßt Pro-

bleme bildlicher Repräsentation erahnen, die nicht minder verwirrend sind als die Effekte von Pinsel und Pudertopf.

PS.: Versuchen Sie den Schwarz-Weiß-Abbildungen möglichst wenig Aufmerksamkeit zu schenken; es ist ärgerlich, was der Verlag mit einigen Bildern gemacht hat (Abb. 2, 46, 190 und 191 sind seitenverkehrt, 183 und 191 stark beschnitten).

Barbara Wittmann

## Cézanne aujourd'hui

*Actes du colloque organisé par le musée d'Orsay, 29 et 30 novembre 1995, sous la direction de Françoise Cachin, Henri Loyrette et Stéphane Guégan. RMN/M'O – Paris, Editions des musées nationaux, 1997. 173 S., 35 farb. Abb., 7 sw Abb. ISBN 2-7118-3476-X. FF 150,—*

Neben dem Wiederauftauchen sieben verlorenglaubter Gemälde aus den deutschen Sammlungen Koehler und Krebs in St. Petersburg hat die Cézanne-Forschung seit der Tübinger Retrospektive 1993 eine Reihe von Aufsätzen und Buchpublikationen zu verzeichnen (s. zuletzt Peter Feist im *AKL*). An erster Stelle zu nennen ist das neue Werkverzeichnis der Gemälde, das der 1994 verstorbene John Rewald unvollendet hinterließ (postum hg. v. Jayne Warman und Walter Feilchenfeldt; vgl. Reff, *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIX, No. 1136, Nov. 1997). Erwähnung verdienen auch die Studien von Friederike Kitschen und Heinrich Dilly. Neue Grundlagen bieten der Katalog der Retrospektive im Pariser Grand Palais 1995 (*Cézanne*, Editions de la RMN, Paris, 1995) und die in ihrem Kontext 1997 herausgegebenen *Actes du colloque Cézanne* mit dem Titel *Cézanne aujourd'hui*.

Da die letzte ihm gewidmete Pariser Retrospektive 1936 stattfand, wurde die 1995 unter Federführung von Françoise Cachin und Joseph J. Rishel organisierte Retrospektive im Grand Palais — in Zusammenarbeit mit der Londoner Tate Gallery und dem Philadelphia Museum of Art, wo sie anschließend als zweite und dritte Station gezeigt wurde — als überschaubar, aber

umfassend konzipiert. Cézanne auszustellen, sollte auch heißen, den Kunsthändler Ambroise Vollard zu ehren, der ihn Kritikern und Sammlern nachhaltig ins Bewußtsein brachte. Zur Erinnerung an den beginnenden Ruhm Cézannes prälierte die Schau Maurice Denis' Gemälde *Hommage à Cézanne* — eine Szene in der Galerie Vollard (Abb. 1). Nachdem in den vorangegangenen Jahren einzelne seiner Schaffensphasen und Werkgruppen ausgestellt wurden, sorgten nun 109 Gemälde sowie 68 Zeichnungen und Aquarelle aus den Jahren 1865-1906 für einen guten Überblick über das Gesamtschaffen, als Querschnitt durch die drei großen Phasen seines *Euvres*. Anders als in Tübingen — nur zwei Dutzend der dort gezeigten 97 Gemälde waren jetzt auch in Paris — folgte die Hängung vor allem im Takt der Jahrzehnte.

Die eindringlichen Nachbarschaften, zu denen am Neckar beispielsweise Porträts gruppiert waren, bleiben unvergesslich, und der chronologische *Parcours* der Pariser Schau brachte Kritik ein. Er erlaubte jedoch, den dornigen Weg Cézannes nachzugehen. Die Bilderwelt, die sich hier auftut, liegt zwischen Schock und Poesie, Ernüchterung und Betörung, Malaise und Zauber. In den frühen, vielfach düsteren, mit dem Palettmesser bisweilen wüst hingehauenen Werken der 1860er Jahre hat die Landschaft noch nicht die große Bedeutung, die ihr später zukommt, wohl aber Porträt, Stilleben und Akt. Ambitionierte Kompositionen belegen den Spagat bei der Suche nach Originalität zwischen Inspiration durch Zeitenössisches und Rückgriff auf Traditionen, durch das Studium verehrter Meister wie Poussin und Delacroix.

Die Anregungen durch Maler von Barbizon zur Konzentration auf *Pleinairmalerei* zeichnen den weiteren



Abb. 1  
Maurice Denis,  
*Hommage à Cézanne*,  
1900. Paris, Musée  
d'Orsay (Ausst.-Kat.  
Maurice Denis,  
Lyon u. a. 1994/95)

Weg vor. Das Arbeiten vor dem Motiv in den Tälern von Seine und Oise (in der Ausstellung mager vertreten) geht einher mit einer lichterem, mehr und mehr auf Grundfarben gerichteten, aber reichorchestrierten Palette, der Verselbständigung und Systematisierung, ja der Kontrolle des Pinselstrichs im Dienste des Ganzen, untergeordnet der Konstruktion, Rhythmisierung und Modellierung durch Farbsequenzen. Der impressionistischen Auflösung der Form antwortet er mit ihrer Betonung. Zunehmend verliert dennoch die Materie an Schwere, das südliche Temperament an Exaltation. Präsent bleiben in den 1870er Jahren zunächst noch rätselhafte Sujets. Klassische Themen werden mit einer obsessiven anmutenden Fantasiewelt so vermischt, daß Interpretationen dieser Amalgame vage bleiben. Bestand haben letztlich nur Badende, in der Landschaft isoliert und bar jeder Mythologie. Was bleibt, sind auch Porträts, Stilleben und Landschaften.

In der Enfilade eines ersten großen Saals folgten vermehrt Porträts und Selbstbildnisse, Stilleben und Landschaften. Das Dunkle und Ungestüme ist weitgehend überwunden, die Abkehr vom Literarischen vollzogen. Sicherheit und Disziplin bezeugende Arrangements geben den Ton an, einfache Vorwürfe zeitigen dabei grandiose Kompositionen und schließlich solche, deren Vibrationen und Geometrisierungen die »Abstraktion« des Alterswerks ankündigen.

Das Herzstück der Ausstellung bot Zeichnungen und Aquarelle, in ihrer äußersten Ökonomie der Mittel virtuos. Auch hier galt das Diktat chronologischer Hängung, überzeugender jedoch als bei den Gemälden. Am Beginn stand eine penible Akademie, die, anders als sein malerisches Frühwerk, nicht konventioneller hätte

ausfallen können. Am Ende fesselten Notate, wie hingehaucht, oftmals bei unerträglicher Hitze entstanden, wenn ihm der Mistral das Arbeiten mit Öl physisch unmöglich machte. Skizzen und Detailstudien zeigen eine Eleganz, eine Leichtigkeit, eine Frische, wie man sie vor manchem Gemälde vermißt.

Mehr noch als zuvor wiesen im zweiten Tageslichtsaal späte Gemälde geradewegs zu Picasso, Braque und Matisse. Sie entstanden am Steinbruch von Bibémus, am Château noir und am Chemin des Lauves, zumeist vor der Montagne Sainte-Victoire. Die Ausstellung schloß mit Gemälden, die seinen Ruhm als Wegbereiter der Moderne begründeten, und einer Begegnung, die zuletzt im Atelier des Künstlers stattfand, dem Rendez-vous der beiden Versionen *Grandes Baigneuses*. Was als sein künstlerisches Testament bezeichnet wird, sind Produkte der Imagination. Die Allianz von Natur und Figur vollzieht sich im Atelier und ohne Modelle. Aus Rücksicht auf den guten Ton der Provinz, mehr noch aufgrund seiner Berührungsangst mit dem Nackten nach über 30 Jahre alten Skizzen und aus der Erinnerung gemalt, wirkten sie spröde und statisch, ohne Grazie, artifiziell, vor allem aber verloren. Mehr wie zufällig benachbart als effektiv konfrontiert, konsternierte dieses lieblos anmutende Finale. Es war aber auch ein sprechendes: Noch im Herbst 1906, einen Monat vor seinem Tod, wußte sich der Künstler dem Ziel näher, glaubte es aber noch längst nicht erreicht. Die nüchterne Schlußpräsentation war nicht deplaziert, wenn man sich vor Augen hält, daß auch das Lebensende des Künstlers ohne Glorie verlief, wie der ungehaltene und prosaische Inhalt seines letzten Briefs — an einen Farbenhändler — dokumentiert.

Im Grand Palais waren Entdeckungen zu machen – aus Privatbesitz stammende oder (in Europa) selten zu sehende Gemälde wie der *Baigneur aux bras écartés* (Kat.-Nr. 103), die *Maison au toit rouge* (Kat.-Nr. 117) oder der *Pigeonnier de Bellevue* (Kat.-Nr. 121). Andere Werke erlaubten Beobachtungen, die unweigerlich auf die Persönlichkeit des Malers zielen, auch wenn er stets hinter seinem Werk zurücktreten wollte und sich über Neugierde an seiner Person ärgerte. Zwar ist seine Biographie in mancher Hinsicht ohne Belang für Wesen und Wirkung seines Schaffens, nicht immer aber konnte er sie in Bildern völlig verwischen: der *Garçon couché* (Kat.-Nr. 131) belegt die gleiche eigenartige Verkrampftheit, die er auch und gerade gegenüber weiblicher Körperlichkeit offenbart – obwohl hier sein Sohn und keineswegs nackt Modell lag. Demgegenüber erscheint ein feines Porträt seines Sohnes wie eine Liebeserklärung, während bei den wiederholten Darstellungen der Madame Cézanne – die der Maler mehr spöttisch als liebevoll »die Kugel« nannte – stets ein zusammengekniffener Mund zu sehen ist, der dennoch Bände spricht: Auf einer zeitgenössischen Photographie sucht man diese Lippen vergeblich. Spitzenleistungen waren in Paris ebenso zu sehen wie geradezu Peinliches, das als Werkzeug zur Demontage eines Monuments hätte verstanden werden können. Die Schau sprengte Klischees und beschönigte nicht. Der reichlich verklärte, legendenumwobene, vielvereinnahmte 'Vater der Moderne' aber wurde kaum vom Sockel geholt.

Der 600 Seiten starke Katalog besticht durch die gewohnte Perfektion Pariser Publikationen für Ausstellungen dieses Formats. Neben minutiös erarbeiteten und reichdokumentierten Rubriken und einer detaillierten, unveröffentlichten Archivalien berücksichtigenden Zeittafel (Isabelle Cahn) zeichnet ihn ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte (F. Cachin/J. J. Rishel) und ein wertvoller Beitrag zu den frühen Cézanne-Sammlern (W. Feilchenfeldt) aus. Auch in den Bildnotizen wurde der Geschichte der Bilder *nach* ihrer Entstehung der Vorzug gegeben. Den Herausgebern kam es vor allem darauf an, die Sinne zu schärfen für die geistesgeschichtlichen Etappen der Cézanne-Interpretation und -Forschung. Der Bogen von der frühen Pariser Tageskritik zur Gegenwart – über Zola und Huysmans, Meier-Graefe und Rilke, Venturi und Rewald, Fry und Meyer Schapiro – sollte deutlich machen, in welchem Maße einzelne Facetten seiner Kunst allzu isoliert wurden und in welchem Maße Cézanne heute noch mit unvoreinge-

nommenen Augen betrachtet werden kann. Der Band stellt ein reichillustriertes Kompendium dar, doch die aktuellen Diskussionen der Cézanneforscher spiegelt er kaum.

Sie sollten jenem Kolloquium vorbehalten sein, das Ende November 1995 stattfand und als regelrechtes Brainstorming angekündigt war, als Aufbruch zu neuen Ufern: Kritik an der Kritik, Kritik an der Vereinnahmung Cézannes durch unterschiedlichste Positionen. Die Grenzen des Ridikülen bald berührende, bald überschreitende Interpretationen und Überinterpretationen, rigoros betriebener Formalismus, Theorielastigkeit und gar Sophistik sollten auf dem Prüfstand stehen. Den Bann sollte das Werk Ver(un)klärendes und den Menschen Mystifizierendes treffen. Die klare Losung lautete: Die Mythenbildung, für die Cézanne nur teilweise verantwortlich sei, habe lange Zeit die Dimensionen der Fragen, die sein Werk stellt, vernebelt. So sei der 1906 gestorbene Maler zu wenig als Mensch des 19. Jhs aufgefaßt und von der Moderne allzusehr vereinnahmt, sein Œuvre lange (jeweils) zu einseitig betrachtet worden. Nun aber wolle man neue Wege der Interpretation erschließen: Mit einer stärkeren Berücksichtigung des historischen Kontexts – wie der zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse – und auf der Grundlage der im vorangegangenen Jahrzehnt verstärkt betriebenen Erforschung der Ikonographie, dem vermehrten Interesse also für die Motive des Künstlers und ihre Quellen.

Beim zweitägigen öffentlichen Kolloquium amerikanischer, britischer und französischer Cézannisten im Auditorium des Musée d'Orsay blieben die Experten weitgehend unter sich – Tribut des tagelangen Streiks, der Frankreich lähmte – und ohne hinreichenden Willen zur klärenden Konfrontation in den Diskussionen, obwohl nicht alle Teilnehmer die Vorgabe der Demythifizierung erfüllten und naturwissenschaftliche Erkenntnisse aus der Zeit Cézannes kaum eine Rolle spielten. Die Vortragenden beschäftigten sich mit Ikonographie und Kunsttheorie. Untersuchungen zum Anteil von zeitgenössischen Sammlern, Künstlern, Kritikern und Kunsthändlern an Cézannes spätem Ruhm bildeten den zweiten Pfeiler der Veranstaltung, die Rezeption.

Die Kongreßakten *Cézanne aujourd'hui* stellen nun mit den zwölf ausgearbeiteten Beiträgen einen repräsentativen Querschnitt durch Probleme der Forschung dar. *Theodore Reff* (Columbia Univ.) thematisiert die in der Forschung oft und seit langem angesprochene Affinität Cézannes zu Chardin. Obwohl das Stilleben in der Moderne ohne Cézanne kaum denkbar und das Stilleben bei Cézanne wiederum schwer vorstellbar sei ohne die Wiederentdeckung Chardins in der Mitte des 19. Jh.s, habe man die Bedeutung Chardins zu wenig erforscht. Reff führt frappierende Parallelen bei Stilleben, aber auch Porträts vor, erläutert Cézannes Auswahlkriterien bei nachweislichen Chardinstudien und erklärt Unterschiede in den Kompositionen beider Maler mit dem Wandel der Sozialstruktur: Stilleben erscheinen demnach als ihren Autoren nicht bewußter Spiegel der Gesellschaft, hier als Echo auf das Frankreich des Ancien régime, dort als ein solches auf die junge, schließlich aufblühende dritte Republik. Chardin half Cézanne vor allem bei der Wahl von Bildgegenständen und der Analyse des Verhältnisses von Objekten untereinander. Anders als man bisher zu glauben geneigt war, blieb Chardin Reff zufolge für Cézanne zeitlebens eine Instanz.

*Richard R. Brettell* (Harvard Univ.) geht von der Bedeutung des gemeinsamen, parallelen Arbeitens in der Kunst seit der 2. Hälfte des 19. Jh.s aus und konzentriert sich dann auf die Bezüge zwischen Pissarro und Cézanne, die er nicht als 'Einbahnstraße' im üblichen Lehrer-Schüler-Verhältnis betrachtet, sondern differenzierter, von Fall zu Fall als Adepten des jeweils anderen, wechselseitig sich anregend. Ein Jahrzehnt lang seien sie immer wieder zu intensiven Begegnungen zusammengekommen, zuletzt 1881. Cézanne habe Pissarro, der oft als von jüngeren Malern beeinflusst bezeichnet wurde und gewiß auch Anregungen von Cézanne erfahren habe, nicht zu Unrecht als seinen Lehrer bezeichnet. Brettell zieht eine Reihe verblüffend sich ähnelnder Landschaften der beiden, aber auch einige Stil-

leben und Porträts heran und legt nahe, daß diese Bilder zumeist nicht parallel, sondern nacheinander entstanden sind, also gleichsam als Beschäftigung mit dem Werk des jeweils anderen, die das eigene Temperament dennoch nicht verhehlen, wie bisweilen nur subtile Unterschiede zeigen.

*Mary Tompkins Lewis* versucht, die politische Entwicklung der Dritten Republik und den großen historischen und gesellschaftlichen Rahmen parallel zu setzen zur künstlerischen Entwicklung Cézannes. Die Besonderheiten der gesellschaftlichen Themen und Strukturen seien bisher zu wenig berücksichtigt worden, obwohl Chaos und Zerrissenheit der französischen Gesellschaft um 1871 besonders in Paris gut spürbar gewesen seien. Das soziale Klima spiegele besonders gut *L'éternel féminin* wieder. Die Beruhigung in Bildwelt und Komposition – von der sexualisierten frühen Frau bis zur Ikone der späteren *baigneuses* – sei nicht ohne einen *retour à l'ordre* zu verstehen. Tompkins Lewis hat für die These, Cézanne habe diese gesellschaftlich-politische Entwicklung malerisch transponiert, und für ihren damit verbundenen Parforceritt beim Kolloquium ungewöhnlich deutliche Ablehnung seitens ihrer anglophonen Kollegen geerntet.

*Mary Louise Krumrine* (Pennsylvania State Univ.) hatte beim Kolloquium ihre noch nicht ausgereifte Konfrontation der *Joueurs de cartes* mit Vanitas- und Fünf-Sinne-Darstellungen vorgestellt. Sie zeigte verblüffende Analogien zu v. a. deutscher frühneuzeitlicher Graphik, paßte jedoch, als es darum ging, ob Cézanne diese gekannt haben könnte. Nun vertieft sie ihre den fünf Gemälden gewidmete Studie mit Beobachtungen, die sich immer wieder um die Zahl Fünf drehen und zu *The Garden of Cyrus, or the Quincuncial lozenge* führen – einem 1658 von Sir Thomas Browne in London herausgegebenen Essay –, schließlich die Kartenspieler mit Fünf-Sinne- und Vanitas-Darstellungen, konkret mit einer 1879 publizierten Reproduktion eines Holbein zugeschriebenen Totentanzes, in Verbindung bringen. Nach einem Blick auf vergleichbar moralisierende Werke anderer wie Woensam und Brandt kommt Krumrine zum Schluß, daß Cézanne mit den vordergründig Genreszenen darstellenden Kartenspielern ein bereits in seinem Frühwerk *Le Déjeuner sur l'herbe* pro-

blematisiertes Interesse verfolgte: die Beschäftigung mit der Wahl zwischen Gut und Böse, Leben und Tod, mit der Vergänglichkeit. Zur Überraschung des Lesers zieht sie zur Untermauerung ihrer These dann noch Tschai-kowskys Oper *Pique Dame* sowie Werke von Strindberg, Ingmar Bergman und Woody Allen heran — wie nicht anders zu erwarten, sämtlich Trümpfe — und zückt am Schluß ihr As, eine humoristische Zeichnung aus dem *New Yorker*. Leider belegt sie diese nicht und läßt, wenig verwunderlich in Anbetracht ihrer Fixiertheit auf die Zahl Fünf, geflissentlich unerwähnt, daß es in *Pique Dame* um das Geheimnis der Magie dreier Spielkarten geht, nicht um fünf.

*Denis Coutagne* (Aix-en-Provence, Mus. Granet) widmete sich dem väterlichen Landhaus Jas de Bouffan (dessen provenzalischer Name im Französischen »bergerie du vent« bedeutet) als Motiv. Neben der Domäne, welche die Kommune von Aix-en-Provence 1994 unter ihren Schutz zu stellen begonnen hat, interessiert ihn der Bestand des nahen Musée Granet als Inspirationsquelle des jungen Malers. Zunächst skizziert er den autoritären Vater, die Porträts, die sein Sohn von ihm machte, und Frühwerke wie *Les quatre saisons*. Demzufolge charakterisieren den jungen Künstler die widersprüchlichen Züge »soumission« und »revolte« — zentrale Aussage des wenig Neues enthaltenden Beitrags. *Yve-Alain Bois* (Harvard Univ.) nimmt sich der Diskrepanz zwischen piktoraler Theorie und Praxis bei Cézanne an, der Brüche und Ungereimtheiten. Es geht ihm um den Stellenwert, den der Künstler der Theorie beimaß, die er, Cézanne, von der Praxis nicht trennen wollte, und darum, die Abweichungen von theoretischen Äußerungen in der Praxis aufzuzeigen. Sehr problematisch ist dabei, daß Stellungnahmen des Künstlers nur bruchstückhaft, zudem nur aus den letzten Lebensjahren und bisweilen apokryph überliefert sind. Zum Theoretisieren hatte Cézanne ein ambivalentes Verhältnis. Cézanne habe die Notwendigkeit der Theorie ebenso deutlich gemacht wie seine Skepsis gegenüber einer Doktrin. Zweifel an seiner Fähigkeit, etwas zu »realisieren«, seien auch Zweifel an der Gültigkeit seiner Theorie — der Summe von Erfahrungen —, am Wissen von den Ausdrucksmitteln gewesen. Der Autor reißt im assoziativen Stil seines dadurch etwas sprunghaften Beitrags viele Fragen an: Perspektive, Abwesenheit linearer Zeit, Präsenz des Taktiles (Bois erkennt in Cézanne in gewisser Weise den Erfinder des »taktiles Blicks«) oder Funktion des Bildträgers bzw. der Leerstellen (Aufhebung gattungsspezifischer Unterschiede zwischen Zeichnung und Malerei).

*Judith Wechsler* (Tufts Univ.) untersucht Cézannes Verständnis des Begriffs »sensation« vor dem Hintergrund der geistesgeschichtlichen Tradition mit Definitionen von Condillac (1754), Wordsworth (1793) und den Zeitgenossen Taine (1880) und Bergson (1888). Im weiteren grenzt sie den Begriff der »perception« ein, der von Cézanne allerdings weit weniger oft benutzt wurde, obwohl er nicht erst in unserem Jahrhundert an Bedeutung gewann, sondern auch schon in Cézannes Jugendzeit im *Dictionnaire universel du XIXe siècle* (Larousse, 1875) einen längeren Eintrag als der Begriff der »sensation« zugestanden bekam. Nach Rekursen auf Merleau-Ponty und Meyer Schapiro wendet sich Wechsler neueren neurobiologischen Erkenntnissen zu. Demzufolge habe Cézanne erst in den vergangenen zehn Jahren wissenschaftlich erforschte potentielle Mechanismen des Sehens trainiert und mit ihnen experimentiert.

*Richard Schiff* (Univ. of Texas) beschäftigt sich, ausgehend von Kommentaren Denis', die ihrerseits auf Aussagen Octave Mirbeaus beruhen, mit der frühen Mythisierung und Vereinnahmung Cézannes. Da diese auch mit Cézannes Technik zu tun haben, thematisiert Schiff Faktur und Malakt. Der Künstler erscheint der zeitgenössischen Kritik als Verbindung zwischen dem Impressionismus der älteren Generation und dem Symbolismus der jüngeren — als unbestrittene Autorität für beide, doch aus unterschiedlicher Motivation heraus. Sahen die Impressionisten in seinen Verzeichnungen Hinweise auf die Ablehnung akademischer Konvention, so betrachteten die Jüngeren dieselben als Rückkehr zu Prinzipien 'primitiver' Kunst. Umgekehrt lag Cézanne an der Etablierung einer original-distinktiven Technik im Spannungsfeld zwischen Impressionismus und Symbolismus, d. h.: im Konkurrenzverhältnis zu Monet und Gauguin. Dem Publikum aber blieben vor allem zwei Momente bei Cézanne fremd: die »Ungeschicklichkeit« (Anatomie) und das Fehlen von Tiefe (Raum). Kunst sei nicht denkbar

ohne »ein gewisses Unvollendetsein«, verteidigt Gustave Geffroy 1901, »denn das Leben, das sie wiedergibt, ist in beständiger Wandlung«. Tatsächlich seien das Ungelenke und das Flächige bei Cézanne Ergebnis der Struktur der Bilder, deren kleinste Einheiten kleine Flächen und schließlich der einzelne Pinselstrich sind, kaum dazu geeignet, der Sequenz an Eindrücken von permanent wechselnden Gegebenheiten anders als additiv gerecht zu werden. Empfindungen des Künstlers und Malakt (die Zeit, die das Malen erfordert) unterliegen ständigem Bezug aufeinander. Empfindung und Darstellung derselben verschmelzen im Farbauftrag; erlebte Zeit wird zu Malerei, zu Oberfläche der Leinwand. Wie Wechsler ging auch Schiff der Antinomie von »sensation« und Perzeption nach; während letztere einer Kontrolle unterliege, sei erstere unwillkürlich, dem Gefühl näher.

Dem Verhältnis von moderner Dichtung zu (zeitgenössischer) Malerei widmete sich *Jacques Le Rider* (damals Wien, Institut Français) vor allem am Beispiel von Rilkes »Blauer Hortensie« und unter dem Titel »Die Poesie in der Schule der Farbe« (vgl. seine deutschsprachige Veröffentlichung in: *Rilke und Frankreich; Blätter der Rilke-Gesellschaft* 19/1992).

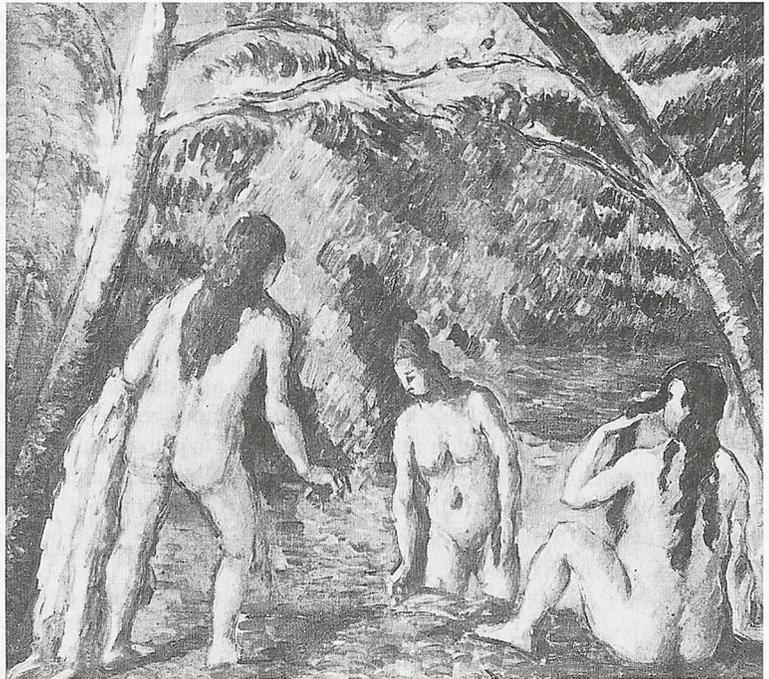
*Isabelle Cahn* (Paris Mus. d'Orsay) geht der Frage der Bedeutung der ersten, von Vollard organisierten Cézanne-Ausstellung nach. Die Schau in der Rue Laffitte war auch für eine jüngere Generation, zu der die Symbolisten und Neo-Impressionisten gehörten, die erste Gelegenheit, ein bedeutendes Konvolut von Arbeiten ihres Kollegen zu sehen, der zurückgezogen in Aix-en-Provence lebte. Cahn fragt nach der Bedeutung der Ausstellung auch für den Künstler selbst und für die Anerkennung seiner Kunst. Dabei interessierte sie sich für Vollards Absichten und für die Exponate, die mangels Katalog nur anhand einiger Rezensionen und in den wenigsten Fällen präzise bestimmt werden können. Selbstzeugnissen Vollards stellt Cahn das Profil eines dynamischen, geschäftigen Vollblutkunsthändlers gegenüber, der bereits 1892 Werke Cézannes kennengelernt hatte und offenbar von Renoir

zu einer Cézanne-Ausstellung animiert wurde. Zu sehen waren, unterschiedlichen Zeugnissen zufolge, 50 bis 150 Werke, wohl größtenteils aus den 80er Jahren. Cahn recherchierte zehn Rezensionen. Ein Großteil der Kritiken betrachtete Cézannes Kunst als unvollendet, den Künstler als schwierig. Offenbar fanden einzig seine Stilleben Anklang. Hatte Vollard zuvor mit mehr als 100% Gewinn bewiesen, daß Cézanne nicht nur ausstellungswürdig, sondern auch verkäuflich war, erzielten die 24 verkauften Arbeiten, darunter Aquarelle, nur mäßige Preise. Zu den illustren Käufern zählten Degas, Pissarro und Julie Manet. Cézanne, mit dessen Einverständnis, aber ohne dessen Unterstützung die Ausstellung zustandekam, hielt sich von ihr fern. Vollard aber gewann mit ihr sein Zutrauen und blieb bis zu seinem Tod sein einziger Händler.

*Jean-Paul Bouillon* (Clermont-Ferrand, Univ.) unterzieht die Äußerungen Denis', der sich zwischen 1898 und etwa 1909 intensiv mit Cézanne auseinandergesetzt und 1907 einen entsprechenden Aufsatz veröffentlicht hat, einer differenzierten Analyse. Vorrang haben dabei die Fragen, inwieweit sich Vorstellungen Cézannes und Denis' decken oder unterscheiden, inwieweit es sich bei dem »Modell Cézanne«, dem Denis Kontur verleiht, um einen konservativen oder gar reaktionären Ansatz handelt, und inwieweit das Konzept Denis' für die heutige Beschäftigung mit Cézanne Bedeutung hat. Bouillon führt aus, daß Denis sich nicht darauf beschränkte, Cézanne (für sich) zu interpretieren, sondern in der Auseinandersetzung mit dessen Œuvre und durch Antinomien, die die Dualität des Klassizismus Cézannes bezeichnen, Werte zu sondieren, die einer »renovatio« der Malerei und ihres gleichsam religiösen Charakters dienen.

*Isabelle Monod-Fontaine* (Paris, Centre Pompidou) schreibt über das außerordentliche Ausmaß und die kuriosen Grenzen der Bedeutung Cézannes für Matisse. Sie konturiert die Präsenz des Älteren in Leben und Schaffen des

Abb. 2  
 Paul Cézanne,  
*Trois Baigneuses*,  
 1879-1882. Paris, Musée  
 du Petit Palais  
 (Ausst.-Kat. Cézanne,  
 Paris 1995)



Jüngeren vor allem in den Jahren 1899 bis 1907. 1899 erwarb Matisse Cézannes *Trois Baigneuses* (Abb. 2), eine der wichtigsten Arbeiten innerhalb einer kleinen Sammlung mit Werken auch von van Gogh, Gauguin und Rodin. Die *Trois Baigneuses* blieben dem Jüngeren Begleitung und visuelle Hilfe bis 1936, dem Jahr, als Matisse sie dem Pariser Musée du Petit Palais schenkte. Im Gegensatz zu anderen Künstlern suchte Matisse Cézanne niemals auf: »Ich bin oft an Aix vorbeigekommen, aber die Idee, ihn zu besuchen, hatte ich nicht. Ein Künstler legt alles in seine Bilder. (...) Die Worte der Künstler zählen nicht besonders«, erinnert sich Matisse später. Mit Bezug auf Dominique Fourcade bezeichnet Monod-Fontaine, seit langem mit Matisse vertraut und Kommissarin zuletzt der Matisse-Ausstellung 1993, diese Aussage dahingehend, daß Matisse sich gehütet habe, den Älteren, der die frühe Moderne seinerzeit wie kaum ein zweiter verkörperte, zu besuchen, um nicht

irritiert zu werden. Obwohl sie die cézannesken Qualitäten seines Selbstporträts von 1906 betont, sieht sie Einflüsse des Meisters aus Aix vor allem in Matisse's bildhauerischem Schaffen.

Es war keine schlechte Idee, den Katalog der Ausstellung 1995 der Forschungsgeschichte zu widmen, an die das Kolloquium – und damit der Band *Cézanne aujourd'hui* – anknüpfen konnte. Er ist ein Forum heutiger Analysen, das Modelle akzeptieren oder zurückweisen und noch brache Forschungsfelder erkennen läßt. *Cézanne aujourd'hui* ist von unterschiedlicher Perspektive und Qualität. Der gemeinsame Blick auf den Maler aus Aix ist auch einer in die Werkstatt von Cézannisten: bald heiße Ideenschmiede, bald nüchternes Atelier des Mosaizisten. So wird die Kluft deutlich zwischen den sich vom Werk selbst zuweilen einigermaßen Entfernenden, die Diskussion aber Bereichernden und den an Handfestem Orientierten, das Spekulative allerdings bis-

weilen entschieden zu ostentativ Scheuenden. Die zwölf Beiträge spiegeln jedoch naturgemäß nicht das ganze Spektrum an Methoden und Problemen. Auffallend ist, daß die Vorgaben in Ankündigungen und im Programm des Kolloquiums nur bedingt umgesetzt wurden und das knappe Vorwort der Herausgeber entsprechend nicht völlig kompatibel ist mit allen Beiträgen. Der Band ist dennoch, trotz aller Kritik an einzelnen Fragestellungen oder Beiträgen und gerade wegen des heterogenen Gesamtbildes, eine Bereicherung.

Doch sehen wir uns noch kurz an, was offensichtlich fehlt: Obwohl auch in Frankreich psychoanalytisch orientierte Cézanne-Studien betrieben werden (zu nennen ist Michel Artières), kam ein Vertreter dieses Zweigs nicht zu

Wort. Dieser ist anscheinend durch das 1988 in den USA erschienene Buch von Sidney Geist nachhaltig diskreditiert worden, auf das nicht nur Rewald, sondern auch andere (amerikanische) Experten, auch noch während des Kolloquiums 1995, mit Empörung reagierten. Der Bildhauer Geist, dessen Brancusi-Studie man allseits Lob zollt, verspielte durch mehr als eigenwillige Deutungen den beträchtlichen Kredit, den man der Erforschung des Unbewußten bei Cézanne entgegengebracht hatte. Doch die Skepsis sitzt tiefer. Einhellig vertrauen die Experten die Auffassung, daß trotz eines reichen Fundus an Selbstzeugnissen die Dokumentenlage ungenügend bleibe – zur Vorsicht mahnende Psychoanalytiker haben dabei offenbar Schützenhilfe geleistet: Das Eis sei dünn, zitierte man sie hinter den Kulissen.

Peter Kropmanns

KATHLEEN JAMES

## Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism

(Modern Architecture and Cultural Identity) *Cambridge, Cambridge University Press 1997. 328 S., 120 Abb., ISBN 0-521-57186-5*

Nachdem die Kunstbibliothek Berlin 1975 von Mendelsohns Witwe Louise den umfangreichen Nachlaß des Architekten erworben hatte, kaufte Ende der 80er das Getty Center for the History of Art and Humanities in Los Angeles die bei Mendelsohns Tochter Esther Joseph verbliebenen Reste seines Erbes, darunter neben einigen wenigen Skizzen Möbel und vor allem die Gegenstücke zu Mendelsohns in Berlin archivierten Briefen, die zum Verständnis wichtigen Antworten seiner Frau Louise.

Der Ankauf durch Getty blieb nicht ohne Auswirkungen. Mendelsohns Marktwert begann zu steigen. Hier und da tauchten weitere Skizzen auf dem internationalen Kunstmarkt auf – manche von zweifelhafter Provenienz, was

dem »echten Mendelsohn« nur zugute kam. Im Auktionskatalog von Sotheby's sah man in Farbe exzellente Skizzen zu einem nie ausgeführten Projekt auf dem Berge Carmel bei Haifa – allein der veranschlagte Preis rückte Mendelsohn in die vordersten Reihen.

Schließlich begannen auch die Bauten selbst vom sich anbahnenden Mendelsohn-Boom zu profitieren. Wenngleich einige abgeschlossene Restaurierungsarbeiten eher kritische Reaktionen hervorriefen – wie im Fall Mosse-Haus, Berlin – so freut man sich dennoch, wenn in Potsdam endlich ein Finanzierungsmodus für dringend notwendige Reparaturen an der Ikone des deutschen Expressionismus, dem Einsteinturm, gefunden wurde. In England hat vor einigen Jahren ein reger Förderkreis