

# Tiefenschürfungen: Cézannes Fels- und Steinbruchmalerei

**Cézanne: The Rock and Quarry Paintings.** Princeton University Art Museum, Princeton, N. J., 7.3.–18.10.2020. Kat. hg. v. John Elderfield, mit Beiträgen von Faya Casey, Sara Green, Annemarie Iker, Ariel Kline und Anna Swinbourne. New Haven/London, Yale University Press 2020. 192 S., 143 Abb. ISBN 978-0-300-25048-0. \$ 45,00

Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d'abord les assises géologiques. (Paul Cézanne um 1897, zit. n. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris 1921, 83)

Um „eine Landschaft gut zu malen, muss ich zuerst ihre geologischen Gegebenheiten ergründen“. Diese Äußerung Paul Cézannes (1839–1906) wurde zwar erst Jahre nach seinem Tod verschriftlicht und ist demgemäß mit Vorbehalt zu genießen; sein darin artikuliertes Interesse an den ihn umgebenden Landschaftsstrukturen ist indessen unbestritten. Zeitlebens widmete er sich immer wieder Gesteinsformationen verschiedenster Art. Erstmals stand dieses Sujet nun im Zentrum einer Ausstellung, kuratiert von John Elderfield, der im Jahr 2017 bereits eine Schau zu Cézannes Porträts verantwortet hatte (*Cézanne Portraits*, Musée d'Orsay, Paris, 13.6.–24.9.2017; National Portrait Gallery, London, 26.10.2017–11.2.2018; National Gallery of Art, Washington, D. C., 25.3.–1.7.2018). Nach einem Auftakt im Princeton University Art Museum sollte *Cézanne: The Rock and Quarry Paintings* in leicht erweiterter Form unter der Leitung von Ann Dumas in der Londoner Royal Acad-

emy zu sehen sein. Infolge der COVID-19-Pandemie entfiel diese zweite Station ersatzlos zugunsten einer Verlängerung der Laufzeit in Princeton, wo das Museum wenige Tage nach Ausstellungsbeginn hatte schließen müssen. Eine Wiedereröffnung blieb jedoch aus und ein Besuch war einzig im Rahmen eines Video-Rundgangs möglich (abrufbar unter: <https://artmuseum.princeton.edu/art/exhibitions/3447> [25.10.2020]).

Diese Rezension beschränkt sich daher auf den Katalog, der diejenigen 25 Gemälde, in denen Felsen den Hauptgegenstand bilden, näher untersucht. Die Werkliste ist ausgesprochen stringent, dennoch hätte man gerne erfahren, warum es zu genau dieser Zusammenstellung kam, gestattet Cézannes Œuvre doch nur bedingt die Definition scharf begrenzter Motivgruppen. Zu fragen wäre etwa, ob weitere seiner insgesamt rund 400 Landschaftsgemälde – allen voran die zahlreichen Ansichten der Montagne Sainte-Victoire – das Auswahlkriterium nicht ebenfalls erfüllen. Man denke hier v. a. an die sich einer Moräne gleich durch den Bildraum schiebenden Felsmassen in *La Montagne Sainte-Victoire vue du bosquet du Château Noir* von ca. 1904 (Privatbesitz, Katar, FWN 357).

Präsentiert werden die Exponate in chronologischer Ordnung, gegliedert nach vier Standorten. Den Auftakt bildet der bei Marseille gelegene Küstenort L'Estaque, an dem sich Cézanne zwischen 1864 und 1885 regelmäßig aufhielt. Das felsige Hinterland erkundete er somit just in jenen Jahren, während denen sich das Fischerdorf infolge der Inbetriebnahme der Eisenbahnlinie zwischen Marseille und Avignon rasant zu einem Industrie- und Urlaubsort entwickelte. Schon in dieser Zeitspanne – 1879/80 – und dann mehrfach ab 1892 besuchte er den zweiten Standort: Fontainebleau erreichte er von Paris aus problemlos mit dem Zug. Der dortige Wald mit seiner vielfältigen Topografie und Flora, in der sich die Jahreszeiten



Abb. 1 Paul Cézanne, Pins et rochers (Fontaine-bleau?), 1895–1900. Öl/Lw., 81,3 x 65,4 cm. New York, The Museum of Modern Art, Lillie P. Bliss Collection, 16.1934 [Kat., S. 92, Kat. 8, FWN 323]

stärker als in der provenzalischen Natur widerspiegeln, fand besonders in Kompositionen mit schlanken Bäumen zwischen Felsblöcken auf rötlichem (Sand-)Grund Eingang in seine Malerei (Abb. 1). Ähnlich prägnante Lokalfarben bestimmen den bereits von den Römern bearbeiteten und Ende des 19. Jahrhunderts verlassenen Steinbruch von Bibémus, dessen Kalkstein naturbelassen grau ist und geschnitten in Schattierungen von Gelb bis Ocker changiert (Abb. 2). Cézanne entdeckte den nur vier Kilometer östlich seines Geburtsorts Aix-en-Provence gelegenen Ausläufer der Montagne Sainte-Victoire spätestens 1895 als

Pinien fand er auf dem Gelände des Anwesens höhlenartige geologische Strukturen vor, die er wiederholt malte.

#### AMBIGUITÄTEN

Zwei Essays führen in die thematischen Schwerpunkte der Ausstellung ein. Zunächst ordnet Elderfield Cézannes Gesteinsdarstellungen unter dem Titel „Excavations“ (Ausgrabungen) in die Tradition der Plein-Air-Malerei ein und zeigt die inhaltlichen und stilistischen Entwicklungen innerhalb der Werkgruppe auf, die er als pars pro toto für das Œuvre wertet. Deutlich wird etwa, dass

Motiv und mietete von circa 1895 bis 1899 ein Cabanon zur Lagerung seines Arbeitsmaterials an diesem dritten Standort. Unweit davon befindet sich der vierte, das legendenumwobene Château Noir, wo ihm von etwa 1887 bis zur im Jahr 1902 erfolgten Fertigstellung seines oberhalb von Aix in Les Lauves errichteten Ateliers ein Zimmer zur Verfügung stand. Inmitten von niedrigem immergrünem Bewuchs und zahlreichen



Abb. 2 Cézanne, *La carrière de Bibémus*, 1895–1900. Öl/Lw., 65 x 80 cm. Essen, Folkwang Museum (Kat., S. 107, Kat. 11, FWN 306)

sich Cézannes Interesse am Material des Steins und die Bedeutung, die er diesem als Bildgegenstand beimaß, im Laufe der Jahrzehnte wandelten. So fungiert in einem Gemälde der 1860er-Jahre eine Felswand als unmittelbarer Hintergrund für einen männlichen Badenden (*Abb. 3*). In den kleinformatischen, nahsichtigen Palettmesser-Ölskizzen jener Zeit erkennt Elderfield eine vergleichbare Handhabung von Farb- und Felsmaterial und folglich eine Entsprechung von Technik und Sujet. In Gemälden der 1870er-Jahre erfasste Cézanne Gestein hingegen vorwiegend aus größerer Distanz. An der Seite Camille Pissarros galt seine Aufmerksamkeit der Felsoberfläche, genauer den sich darauf abzeichnenden Effekten flirrenden Sonnenlichts. Dabei verleihen sein kontrollierter, von Theodore Reff treffend als „Cézanne’s constructive stroke“ definierter Farbauftrag (in: *Art Quarterly* 25, 1962, 214–227) und der dem Inbegriff von Beständigkeit gleichkommende Bildgegenstand Stein zugleich seinem Bestreben Aus-

druck, den Impressionismus in etwas Dauerhaftes zu überführen.

Ab Mitte der 1880er-Jahre richtete Cézanne den Blick stärker auf die skulpturale Qualität des Gesteins. In Anbetracht der Werke aus Bibémus konstatiert Elderfield eine sich im Steinbruch manifestierende Zeitreise, die mit der Entstehung der Welt einsetze und anhand der Spuren von Landwirtschaft und Bergbau ins Industriezeitalter führe (vgl. Nina M. Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence. The Painter in His Culture*, Chicago u. a. 2003). Im Unterschied dazu sind die Ansichten vom Grundstück des Château Noir frei von menschlichen Eingriffen (*Abb. 4*). Elderfield bezeichnet sie als agoraphobisch und sieht in ihnen eine wachsende Sehnsucht nach Abgeschlossenheit visualisiert. Cézannes Augenmerk lag auf der gegensätzlichen Beschaffenheit von Fels und Vegetation, die er in diesen Werkbeispielen akzentuierte, während er sie in Ansichten aus dem Wald von Fontainebleau eher abzumildern suchte.

Waren diese formalen Aspekte schon häufig Thema der Forschung, so führen Elderfields Beobachtungen weit darüber hinaus. Er konzentriert sich auf bislang nur punktuell untersuchte, von den Bildgegenständen ausgelöste Assoziationen; auf potenzielle Analogien und Metaphern, die sich aus den seines Erachtens besonders mehrdeutigen Felsdarstellungen erschließen. Zur Debatte stehe gleichwohl, inwiefern Cézanne solche von ihm unter dem Oberbegriff der „Ambiguitäten“ verhandelten Phänomene tatsächlich vor dem Motiv wahrgenommen oder gezielt inszeniert habe. Dies rührt letztlich an die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Bildwirklichkeit, das von wesentlicher Bedeutung für Cézannes Kunst im Allgemeinen ist. Jüngst hat dies die von Alexander Eiling für die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe realisierte Ausstellung *Cézanne. Metamorphosen* (28.10.2017–11.2.2018; Kat., München 2017) gezeigt. Elderfield, der sich wiederholt auf diese Schau beruft, setzt sich vertiefend mit dem Anthropomorphismus auseinander, den er als Aufhänger für einen aufschlussreichen Abriss verschiedener Interpretationsansätze der Cézanne-Forschung nimmt. Nicht ohne die eigene Herangehensweise kritisch auf eine Tendenz zur Überinterpretation hin zu hinterfragen, diskutiert er Parallelen der Körperlichkeit in Fels- und Skulpturenstudien. Die Ambiguitäten wertet er als symptomatisch für Cézannes Weigerung sich festzulegen. Felsoberflächen mögen an die menschliche Epidermis erinnern, unter der sich Nerven, Sehnen, Adern und Muskeln abzeichnen, nichtsdestotrotz lassen sich diese Landschaften ebenso wenig entschlüsseln wie seine Stillleben. Vielmehr rufen die Mehrdeutigkeiten ähnlich wie sein viel besprochener unkonventioneller Umgang mit der Perspektive Irritationen hervor, die Betrachter\*innen dazu anregen, den Dingen im wahrsten Sinne des Wortes auf den Grund zu gehen.

### STRATA

Inwiefern Cézanne selbst sich mit dem geologischen Aufbau der vorgefundenen Topografien auseinandersetzt, zeigt Faya Causey, die seine Felsdarstellungen in ihrem Essay „Finds“ (Funde) als

Ausdruck seiner bislang kaum untersuchten Beschäftigung mit der Geologie auffasst. Unter dieser Prämisse kann Causey grundlegende neue Erkenntnisse im Zusammenhang mit Cézannes sozialem Umfeld und seinem Arbeitsprozess liefern. So gehörten dem Zirkel seiner Jugendfreunde neben dem späteren Schriftsteller und Journalisten Émile Zola auch Jean-Baptistin Baille und Antoine-Fortuné Marion an – ersterer sollte Astronom und Professor für Optik und Akustik an der École de Physique-Chimie industrielle de Paris werden, letzterer machte bereits zu Schulzeiten bedeutende archäologische Funde und brachte es nach einem Studium der Geologie, Paläontologie, Paläobotanik und Zoologie in Marseille zum Direktor des dortigen Naturhistorischen Museums. Durch ihr Studium der wissenschaftlichen Biografien dieser frühen Gefährten situiert Causey Cézanne in einem intellektuell höchst stimulierenden Milieu.

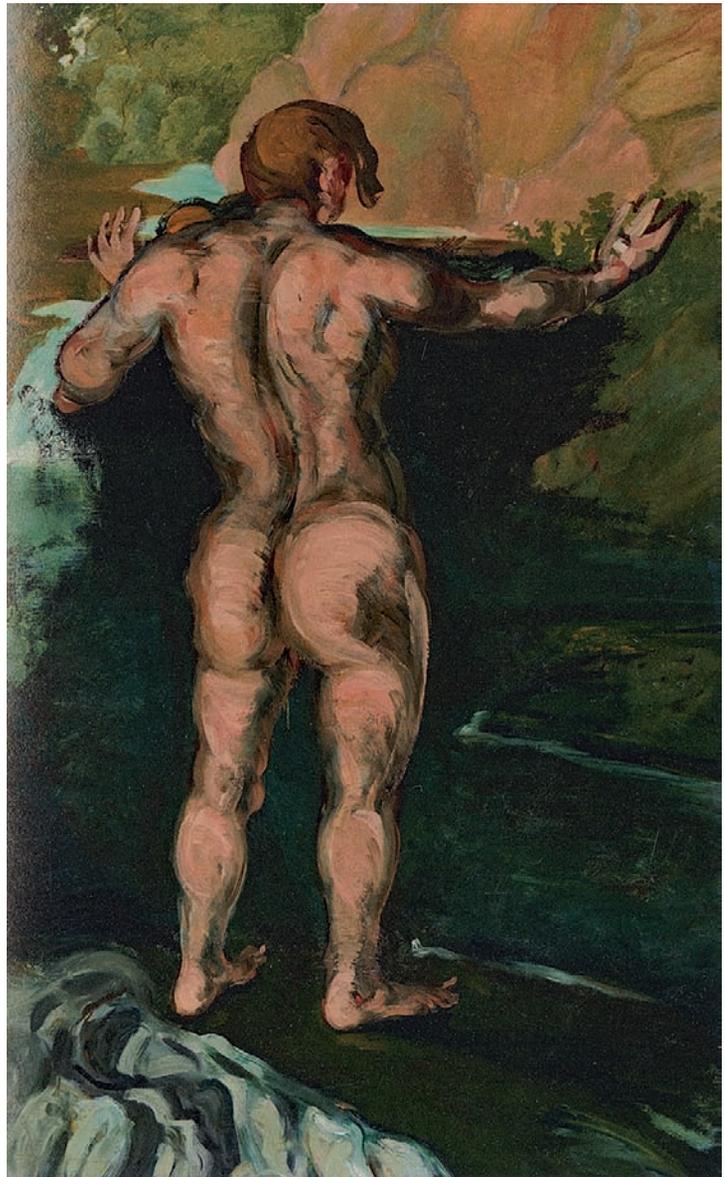
Die Tragweite der daraus resultierenden Synergien macht sie mit der Zuschreibung bislang wenig beachteter Darstellungen in einem von Cézanne vor allem in den 1860er-Jahren verwendeten Skizzenbuch an Marion greifbar (vgl. das sogenannte *Skizzenbuch Paris I* in der Sammlung des Musée d'Orsay, aufbewahrt im Louvre, Inv. RF 29949 [FWN 3014], fol. 8 v, 9 v–10 r, 21 r/v, *Abb. 5*; 27 r). Im Anhang analysiert sie die von ihr überzeugend als geologische Diagramme und Zeichnungen identifizierten Inhalte und entziffert die mitunter schwer leserlichen Annotationen von Marion. Dessen Beiträge sind in zweierlei Hinsicht relevant. Zum einen handelt es sich um den frühesten Nachweis für eine Beschäftigung Cézannes mit geologischen Fragestellungen. Zum anderen belegen sie, dass sich abgesehen von seinen Schwestern und (später) seinem Sohn auch ein Freund in einem seiner Skizzenbücher verewigt hat. Das wiederum veranlasst Causey zu der Vermutung, Marion könnte Cézanne vor dem Motiv Gesellschaft geleistet haben und damit als eine der wenigen Personen beim Malakt zugegen gewesen sein. Insofern ist die Bedeutung dieser Quelle gar nicht hoch genug einzuschätzen. Weiterhin lässt sie erahnen, wie lohnenswert eine umfassende Untersuchung der nach wie vor erst teilweise aus-

gewerteten Inhalte von Cézannes Skizzenbüchern wäre. Nur als Nebenbemerkung sei hier auf die von Causey irrträglich ebenfalls als Skizzenbuchdarstellung besprochene Grafitsskizze mit einem Doppelbildnis von Marion und einem anderen Freund aus Aix, Antony Valabrègue, verwiesen, die Cézanne wie eine weitere, eng verwandte Darstellung auf Schreibpapier ausführte (vgl. Causey, 57 u. Abb. 38 [FWN 2216; vgl. FWN 1807]). Letztere integrierte er in einen auf Herbst 1866 datierten Brief an Zola.

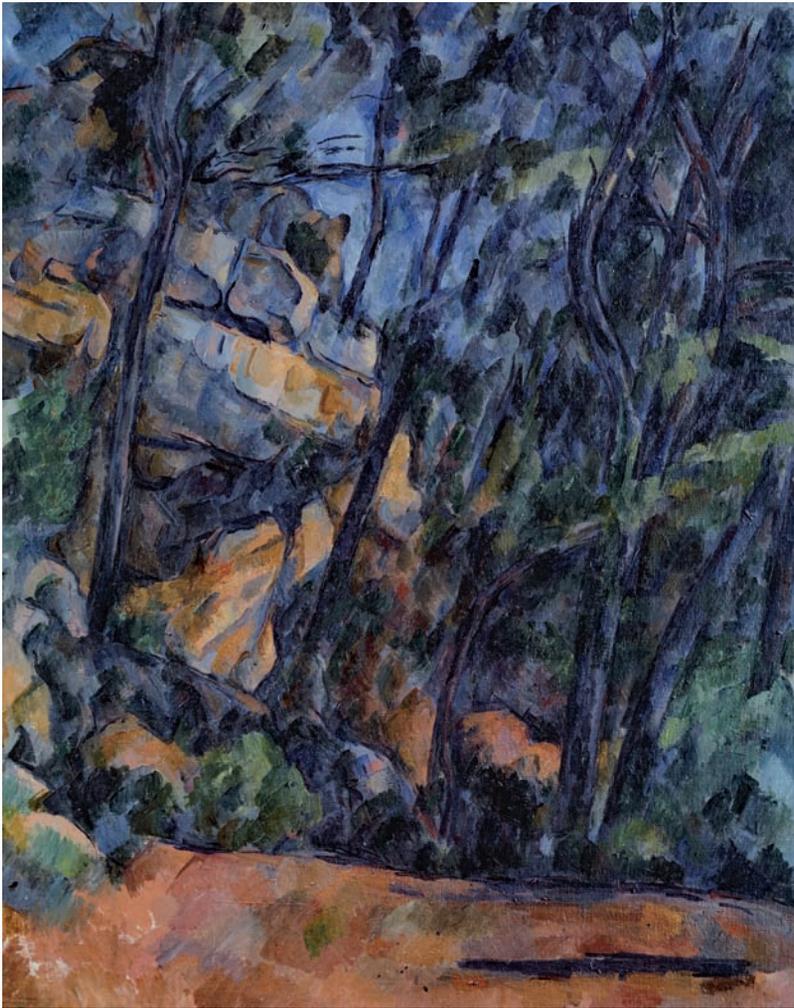
### DIE FEHLENDEN GRAFITZEICHNUNGEN

Marions Diagramme ausgenommen, sind in Ausstellung und Katalog keine in Grafit ausgeführten Felsdarstellungen vertreten. Das ist nicht weiter erstaunlich, da diese ausgesprochen rar sind (vgl. z. B. *Rochers à l'Estaque*, um 1885, Grafit auf Papier, 24 x 30,5 cm, Privatbesitz, FWN 1209). Allerdings ließe sich gerade ausgehend von dieser Sachlage weiterdenken. Die insgesamt etwa 1300 Grafitzeichnungen machen den umfangreichsten Bestandteil von Cézannes rund 3000 Werke umfassendem Œuvre aus (vgl. Walter Feilchenfeldt/Jayne Warman/David Nash, *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cézanne. An Online Catalogue Raisonné*, <http://cezannecatalogue.com/>). Die Tatsache, dass Wie-

dergaben von Gestein in diesem Medium „fehlen“, erlaubt Rückschlüsse auf mögliche Fragen, die er an das Sujet herantrug. Grundsätzlich beschäftigte er sich mit jeder der von ihm bearbeiteten Gattungen – Stilleben, Landschaft, Porträt, Figurendarstellung und Badende – sowohl in Öl als auch in Aquarell und Grafit. Was die Verteilung der Sujets auf diese drei von ihm bevorzugten Medien anbe-



**Abb. 3** Cézanne, *Le Baigneur au rocher*, 1867–69 oder früher. Wandgemälde auf Lw. übertragen, 167,5 x 113 cm. Norfolk, VA, Chrysler Art Museum, 71.505 (Kat., S. 9, Abb. 9, FWN 900)



**Abb. 4 Cézanne, Arbres et rochers dans le parc du Château Noir, 1900–04. Öl/Lw., 92 x 73 cm. Baden, Museum Langmatt (Kat., S. 132, Kat. 20, FWN 337)**

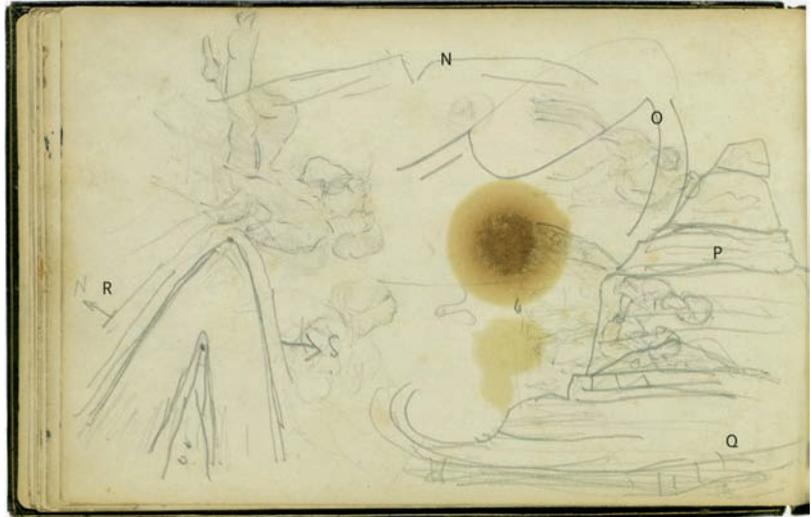
langt, lassen sich jedoch Tendenzen erkennen, die meist auf praktischen Ursachen beruhen. Beispielsweise liegen Bildnisse seiner Gefährtin Hortense Fiquet sowie des gemeinsamen Sohnes mehrheitlich in Grafit vor, da er sie häufig abends zuhause porträtierte, meist in einem seiner Skizzenbücher. Keines der mindestens 19 Skizzenbücher, die aufgrund ihres handlichen Formats Cézannes ständige Begleiter waren, enthält hingegen eine eigenhändige Felsdarstellung. Die wenigen Grafitzeichnungen dieses Sujets führte er ebenso wie die weitaus zahlreicheren Aquarelle auf losen Zeichenpapierbögen aus. Folglich schien ihm für die Umsetzung eine gewisse Größe erforderlich. Ferner suggeriert das quantitative Ungleichgewicht, dass die medialen Eigenschaften des Aquarells seinen Interessen an diesem Bildgegenstand eher entgegenkamen.

in mehreren Lagen aufzutragen. Indem er ihr Trocknen abwartete, blieben diese ähnlich klar unterscheidbar wie Gesteinsschichten. Diente ihm der Grafitstift zum Studium von Umrisen sowie der Hell-Dunkel-Verteilung und ließen sich in Öl Masse und Materialität des Gesteins erfassen, so eigneten sich die Aquarelle besonders dazu, dessen Struktur herauszuarbeiten. Sie weisen demnach die stärkste Verbindung zur Geologie auf, womit ihr umfangreicher Bestand die Relevanz des Ausstellungsschwerpunkts unterstreicht.

Diese Erkenntnis erschließt sich nur unter Berücksichtigung des Gesamtwerks und veranschaulicht damit exemplarisch die Problematik einer isolierenden Betrachtung eines Bildgegenstands. Eine Kontextualisierung von Cézannes Felsdarstellungen durch weitere Landschaftsansichten und andere Werkbeispiele, die sich einem be-

Während Aquarelle im vorliegenden Katalog weitestgehend illustrierend, aufgrund motivischer Verwandtschaften Erwähnung finden, traten sie in der Ausstellung an mehreren Stellen in einen direkten Dialog mit Gemälden. In der Gegenüberstellung mit der opaken Ölmalerei wird die Opposition von transluzidem Medium und festem Sujet offensichtlich, die Cézanne mittels seiner charakteristischen Aquarelltechnik zusätzlich betonte. So pflegte er die Farbe

Abb. 5 Cézanne, Skizzenbuch Paris I, fol. 21v, 1857–71. Paris, Musée d'Orsay, RF29949 (Kat., S. 157, Abb. 99, FWN 3014-21b)



stimmten Aufenthaltsort zuordnen lassen, könnte ihre Bedeutung für das jeweilige Konvolut klären. Vor dem Hintergrund der von Elderfield plausibel dargestellten Ambiguitäten hätte sich ein solcher gattungsübergreifender

Ansatz auch im Katalogteil als produktiv erwiesen. Dieser ist den vier Standorten entsprechend in Kapitel unterteilt, in die Anna Swinbourne profund mit Eckdaten zu Cézannes Aufhalten und Überblicken über die betreffenden Felsdarstellungen einführt. Bereits Bekanntes ergänzt die Autorin gewinnbringend um minutiöse Angaben, etwa zu spezifischen Baum- und Gesteinsarten. Manche dieser Informationen wiederholen sich in den nachfolgenden Werkeinträgen von Sara Green, Annemarie Iker und Ariel Kline. Diese sind insgesamt deskriptiv gehalten, auf formale Merkmale ausgerichtet und reich an Zitaten, die allerdings einer begrenzten Auswahl nicht immer hinreichend kritisch beleuchteter Quellen entstammen. Das gilt besonders für die zahlreichen auf Joachim Gasquet zurückgehenden Äußerungen, zu denen auch das hier einleitende Zitat gehört. (Zu Gasquets verschiedentlich angezweifelter Glaubwürdigkeit vgl. Elderfield, „Excavations“, 36, Anm. 1.) Im Vordergrund stehen Fragen der Chronologie und der Lokalisierung. Da Cézanne nur in Ausnahmefällen datierte und häufig weder konkrete Indizien für Zeitpunkt noch Ort der Ausführung vorliegen, bleiben zwangsläufig Ungewissheiten.

Ungeachtet dessen kommt die Publikation dem einleitend von Elderfield formulierten Anliegen, Cézannes künstlerische Entwicklung am Bei-

spiel einer konzentrierten Werkgruppe aufzuzeigen, auf erhellende Weise nach. Die Exponate vergegenwärtigen Cézannes komplexe Herangehensweise an ein Motiv, und der Fokus auf die vielschichtigen Bezüge zur Geologie regt zu einem frischen Blick sowohl auf sein Œuvre wie auch auf dessen wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund an. Damit setzt der Katalog neue Orientierungspunkte für die monografische Forschung und leistet überdies einen zentralen Beitrag zu den gerade im Hinblick auf die Forschung zum 19. Jahrhundert virulenten Fragen nach Verflechtungen von Kunst und Naturwissenschaften.

Zudem vermochte die Schau einen hohen Prozentsatz von Cézannes Felsdarstellungen erstmals überhaupt physisch zu vereinen. Ob und wann sich die über private und öffentliche Sammlungen weltweit verstreuten Gemälde und Aquarelle nochmals zusammenführen lassen werden, ist nicht absehbar. Man hätte dieser Ausstellung zahlreiche Besucher\*innen gewünscht.

FABIENNE RUPPEN  
Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut,  
Rämistrasse 73, CH-8006 Zürich,  
fabienne.ruppen@uzh.ch