

glorreichen Auffahrt des Auferstandenen „zur Rechten des Vaters“ (1737) (Abb. 1).

Um 1750 erhielt die kleine Kirche S. Maria del Suffragio ihren Freskenschmuck (Abb. 2 und 3) und ihr Altarbild von Vasta. Im Gewölbe des Kirchenschiffs ist das Deckenfresko mit der Darstellung des „Mysteriums der Eucharistie“ gedanklich und formal von besonderem Reichtum (Abb. 2). Nach Aussage des ersten Biographen von Vasta im vergangenen Jahrhundert ist dieses Werk die Kopie eines Deckenbildes von Olivio Sozzi (1690 – 1765) in S. Giacomo della Marina in Palermo. Da diese Kirche aber vor 1865 abgerissen wurde, ist ein Vergleich nicht mehr möglich, womit die Schwierigkeit einer zutreffenden historischen Wertung beispielhaft deutlich wird.

Das Deckenbild über dem Altarraum zeigt den stehenden Heiland, aus dessen Seitenwunde Blut und Wasser strömt, von zwei Engeln aufgefangen; mit seiner weisenden Linken begegnet er den fürbittend geöffneten Armen der Madonna (Abb. 3).

In all diesen Werken fände eine eingehendere, vergleichende ikonographische und formale Betrachtung noch ein weites Feld der Untersuchung, die das vorliegende Buch nicht leisten konnte.

Es sei auch darauf hingewiesen, daß die allseitig-totale Ausschmückung von nur mittelgroßen und kleineren einschiffigen Kirchenräumen mit Fresken geradezu eine für das barocke Sizilien charakteristische Erscheinung darstellt. Mehrere Werke von Vasta sind solche Ausschmückungen (S. Camillo, S. Maria del Suffragio) und auch die 1755 begonnene und von seinem Sohn Alessandro Vasta vollendete Kirche S. Antonio di Padova in Acireale (in unserem Buch mit Abbildungen nicht vertreten) ist ein solches Werk. Doch diese Aufgabe greift weit hinaus über diesen einzelnen Künstler; sie ist häufig auch von anderen Malern an anderen Orten Siziliens verwirklicht worden; überdies hat sie eine weitere wichtige Parallele in der gleichfalls sozusagen totalen figürlich-bildlichen *plastischen* (Stuck-) Ausschmückung an Wänden und Decken meist einschiffiger Kirchenräume im Lebenswerk des Giacomo Serpotta. Diese bedeutsame Tatsache ist in dem ungewöhnlich glanzvoll illustrierten und schon deshalb verdienstvollen Buch von Giovanni Carandente, Giacomo Serpotta, Turin 1967, insbesondere aber in dessen Rezension in dieser Zeitschrift Band 24, 1971, 23 – 27 zu kurz gekommen, ja übersehen. Denn auch bei Serpotta handelt es sich um eine typische Aufgabe, die weit hinausgeht über das Lebenswerk dieses Plastikers und in größerem Zusammenhang gewürdigt werden müßte.

In solch bedrängender Häufung bildlichen Schmucks wird spezifisch sizilische Eigenart sichtbar, zu deren besserer Kenntnis namentlich in der Barock-Zeit vorerst noch mannigfache Arbeit zu leisten ist, das vorliegende Buch aber einen dankenswerten Beitrag darstellt.

Wolfgang Krönig

KURT BADT. *Das Spätwerk Cézannes*. Konstanzer Universitätsreden. Konstanz 1971. 59 S., 18 Abb. DM 14,80.

Cézannes Spätwerke gehören wegen ihrer wechselseitigen Durchdringung von Natureindruck und Abstraktion zu den am schwersten deutbaren Phänomenen der Malerei. Fritz Novotny und Bernard Dorival (beider Bücher 1948) haben in diesen

Bildern ein Nachlassen der schöpferischen Kräfte zu sehen vermeint, während Roger Fry als Erster in den Spätwerken eine höchste Vervollkommnung von Cézannes Kunst zu erkennen glaubte. Mit dem Spürsinn für die Formgehalte einer neuen, nicht-gegenständlichen Kunst sah er rückblickend in dieser Kunst „a kind of abstract system of plastic rhythms“ (Cézanne. A study of his development. 1927. Taschenbuchausgabe New York, Noonday Press, 1958, S. 78), und er wird zum Propheten der Darlegungen von Badt, wenn er schreibt: „... that for certain intelligences among posterity, the completest revelation of his spirit may be found in the latest creations.“ (S. 79).

Badt, der tiefgründigste Deuter, den Cézanne bisher gefunden hat, gehört zu diesen „gewissen Intelligenzen der Nachwelt“. In seinem Buch „Die Kunst Cézannes“ (München 1956) hat er zehn knappe Seiten dem „Altersstil Cézannes“ gewidmet. Was der Maler in ihm ausgedrückt hat: den Zusammenhang statt der Vereinzelung, das „Übergängliche“ statt der Individualität, die Reduktion des Organischen, die Angleichung von Raum und Körper, sind Elemente, die man auch im Spätstil Tizians und Rembrandts entdecken kann. Es zeichnet sich darin einerseits das Realitätserlebnis des hohen Alters ab, aber daneben auch die Ermüdbarkeit von Auge und Hand und eine Schwächung des Pinselduktus. Diese physiologischen Gründe (die den Geist mitgestalten) anzuführen, erscheint angesichts der transzendentalen Neigungen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung als Materialismus. Aber noch jede Schöpfung ist aus der geistkörperlichen Natur ihres Schöpfers entsprungen und sollte nicht unterschätzt werden. Es wohnt solchen Erwägungen der physiologischen Eigenheiten der Körperstruktur des Alters jedenfalls mehr Realität inne als gewissen psychoanalytischen Deutungen von Kunstwerken.

Badt gibt diesen Erwägungen keinen Platz. In seiner Konstanzer Rede lebt derselbe Geist hochfeierlichen Anliegens, der auch sein Cézanne-Buch charakterisiert. Dieser strenge Anspruch ist aber legitimiert durch genaueste Detailkenntnisse und durch die Erfahrungen eines Malers. Niemand außer Roger Fry, der auch Maler war, hat besser über Farbe geschrieben als Kurt Badt.

In den einleitenden Worten stellt Badt das Cézanne'sche Spätwerk – worunter er offenbar nur die letzten fünf Jahre versteht – in eben jenen generellen Zusammenhang des „Späten“, dem A. E. Brinckmann schon vor Jahrzehnten eine Spezialuntersuchung gewidmet hat. Aber Badt überrascht den Hörer durch die Breite seiner Aufzählung, in der man Telemann und Gluck, Augustinus, Galilei und Leibniz als Kronzeugen aufgerufen findet. Nach dem vollen Orgelklang dieser Namen erfährt man zu seinem Erstaunen, daß „sie (Spätwerke) nicht stilbildend auf die künstlerische Nachwelt gewirkt haben“ (S. 36). Man denkt über die Herausforderung dieses Satzes nach und bleibt unschlüssig, ob er wahr sei. Sind sie wirklich nur „unerreichbare Einsamkeiten“, oder können sie von späteren Generationen, wie etwa „Die Badenden“ durch Matisse oder die Werke des späten Tizian durch Tintoretto, aufgenommen werden?

Diese Geste des Apodiktischen schleicht sich sogar in die wenigen biographischen Zeilen ein, wenn es etwa heißt „Paul Cézanne, der uneheliche Sohn eines reich ge-

wordenen, autokratischen Hutfabrikanten . . . selbst der Vater eines unehelichen Sohnes . . ." (S. 6). In beiden Fällen sind die Mütter geehlicht worden, und in beiden Fällen haben die unehelichen Söhne die Liebe beider Eltern empfangen. Sollte Badt etwa eine Analogie zu Freud's Deutung eines Traumes des unehelich geborenen Leonardo vorgeschwebt haben? Für die nun folgenden Interpretationen kann Badt mit Recht darauf verweisen, daß Cézanne so sehr in seiner Malerei lebte, „daß es ihm nicht in den Sinn kam, das darin Wesentliche mit Worten . . . auszusprechen“ (S. 8). Die Aufgabe bleibt also von der Nachwelt zu lösen. Die große Überraschung für den, der Badt's Cézanne-Buch kennt, ist die dann folgende Feststellung „Cézanne's Spätwerk bildet bei aller Größe keine Ehrfurcht einflößende Einheit. Es ist in sich zerrissen, unvollständig, es zeigt eine Tendenz auf gefährliche Abgründe hin“ (S. 11). Hier wächst Badt über den Apotheosencharakter seines Buchkapitels hinaus. Es erweckt tiefen Respekt, weil es ein unaufhörliches Ringen um Einsicht voraussetzt. Die eigentliche Erklärung dieser kritischen Einschränkung erfolgt jedoch erst später (S. 30). Während im Schlußkapitel des Buches ein gegenseitiges Sich-Tragen und Stützen der Farben und Formen als Ausdruck der Freiheit verstanden wird (S. 245), glaubt Badt jetzt zu sehen, daß die „Einsicht in die Unverrückbarkeit (sc. der Dinge) ihm aber keine Bilder des freien Zusammen-Existierens der Wesen in der gelösten Bewegung“ geschenkt hat. Dies im Unterschied zum späten Tizian und Rembrandt. Dabei ist ihm sein „fanatischer Glaube an die Natur, die seinen Geist unterwarf, zum Verhängnis geworden“ (S. 30). Diese Wandlung des Urteils ist auch von Gertrud Berthold in ihrem Beitrag zur Badt Festschrift (Argo, Köln 1970, S. 380 ff) bemerkt und einsichtig gedeutet worden.

Die letzten Gründe für das nunmehr einschränkende Urteil sind an anderer Stelle angedeutet: „Der Geist . . . vermag nicht mehr die lebendigen Gestalten der Natur ganz zu erfüllen und zur vollen physischen Ausbildung zu bringen“ (S. 19). Deutlicher bei Berthold „hier in den Badenden tragen die ‚geborgten‘ Kräfte der Gestalten (d. h. aus anderen Kunstwerken stammenden, der Ref.), die er verwendet, nur bis zum Ansatz einer Gestaltung“ (S. 381). Der Referent hat dies an der freigelassenen Mittelstelle der „Badenden“ in Philadelphia, von der aus eigentlich die greifenden Bewegungen der Mittelgruppe motiviert sein müßten, deutlich zu machen versucht (Cézanne, „Die Badenden“. Werkmonographien zur bildenden Kunst, Reclam, 1959, S. 17). Während Badt auf diesen Motivationsmangel nicht eingeht, überrascht er den Leser durch die Deutung, die er den zwei kleinen Figuren jenseits des Flusses gibt, die gesichtslos und frontal in der Mittelachse placiert sind. Für Badt ist dies „die imago Cézannes selbst, wie wir sie von zahlreichen seiner Bilder kennen, hier im Schutze der sicher aufgerichteten Macht des Kirchturms“ (S. 53). Die eigene Präsenz existiert meines Wissens nur in frühen und mittleren Bildern, die deutlich dem psychischen Konfliktbereich des Cézanne'schen Daseins angehören (Versuchung des hl. Antonius; die neue Olympia; Apotheose Delacroix); aber warum sollte sich das eigene Seelenbild in die objektivierte, wenn auch leidenschaftliche Welt der „Badenden“ einschleichen? Dazu an einer Stelle, wo es nicht mehr als ein Vertikalakzent ist? Und

das Letzte, was sich der Referent von Cézanne vorstellen könnte, „im Schutze der sicher aufgerichteten Macht des Kirchturms“ (der nur einen Staffagewert hat). Gewiß unterbaut Badt seine Position, indem er an anderer Stelle sagt „Er brauchte, um sich zu entfalten, einen Schutz, eine Institution, der er sich anvertrauen konnte. Ein solches festgefügtes Gebilde der Macht war für Cézanne die Katholische Kirche“ (S. 38). Das ist wahr, wahr wie die Lebensweise und Kleidung des Bürgers, die er sich aus Traditionsgefühl und Selbstschutz zulegte. Aber seine wenigen überlieferten Äußerungen über die Kirche klingen müde und ein wenig selbstironisierend, nicht wie Bekenntnisse. In seiner *Kunst* gibt es bei Cézanne keinen Hauch des Katholischen, und auch das sinnerfüllte Zusammenhängen von Allem mit Allem ist eine ästhetische und keine religiöse Konfession. Deswegen ist Roger Fry's Hinweis auf eine Parallele zu Flauberts Entwicklung aussagekräftiger als Badts Interpretation. Es besteht ein essentieller Unterschied zu Leonardos Pantheismus, zu Grünewalds transzendierender Natur und zu Friedrichs christlicher Landschaftskunst.

Wenn wir also Badt hier durchaus nicht folgen können, so folgen wir uneingeschränkt in seiner tiefdringenden Deutung der Portraits, deren stillebenartige Unbewegtheit bisher als Charakteristikum angesehen wurde. Badt nennt sie „Schicksalsbilder der Menschen, an denen jedes Stück ihres Körpers, ihre Haltung, ihre Kleidung zum Ort einer geistigen Aussage gemacht wird“ (S. 37). Diese Menschen sind „verschlossen, dumpf gebrechlich und unbeweglich und besitzen dabei eine eigentümliche Festigkeit und Stärke“ (37). Wozu man noch hinzufügen möchte, daß sie damit wie alle Portraitkunst großer Meister eine Aussage über das Wesen des Künstlers enthalten.

In einer großartigen Zusammenfassung gibt der Autor noch einmal die individuelle und die historische Situation. Individuell sind Cézannes „Bilder Teile einer großen Konfession seiner existenziellen Angst“ (S. 54), historisch gesehen war seine Kunst „die für Picasso schon verlorene letzte historische Möglichkeit, die zusammenhängende Erfahrung der sichtbaren Welt durch die Kunst und als Kunst zu erfassen“ (S. 54).

Wir haben in unserer Besprechung die konzentrierte Analyse der Form- und Farbelemente, die der Autor gibt, ausgelassen, weil sie sich großen Teils (wenn auch keineswegs in allen Teilen) in seinem Buch findet, das ich an anderer Stelle ausführlich besprochen habe (Art Bulletin Bd. 49, 1967). Hier galt es, sich mit einigen neuen Ideen dieser weitersinnenden Beschäftigung mit Cézanne auseinanderzusetzen. Der Anspruch ist groß, die Deutung eigenwillig, der Gehalt bedeutend. Alfred Neumeyer

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Kurt Badt: *Ernst Barlach der Bildhauer*. Schriften der Kunsthalle zu Kiel, Heft 1. Neumünster, Karl Wachholtz Verlag 1971. 39 S. mit Abb. im Text. Brosch. DM 4.80.

C. H. Baer: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd. 1. Vorgeschichtliche, römische und fränkische Zeit; Geschichte und Stadtbild; Befestigungen, Areal und*