

richs *Felsenriff* abzuleiten – in Hamburg geschieht es nicht, und an dieser Stelle kann nur darauf verwiesen werden, daß damals der »Grundsatz des in sich selbst Vollendeten« als »Grundgesetz der schönen Künste« nicht Gegensatz, sondern Komplement der Überzeugung war, des Künstlers Aufgabe sei, »die Natur anzuschauen« (Karl Philipp Moritz, Rede an der Berliner Akademie der Künste, 1790). Wenn Anschauung – deren ästhetische Theorie um 1800 bis jetzt zu wenig untersucht wurde – sich auf die Phänomene, die nach einem Worte Goethes »die Lehre selbst« sind, richtet, kommt gerade nicht die in Hamburg sentimental beschworene »Unmittelbarkeit« zustande, es setzt vielmehr eine Spaltung der Wirklichkeit ein. Die von der Anschauung gesammelten visuellen Daten bilden eine Metaebene, auf der von Wirklichkeit gehandelt, sie nicht länger reflexionslos erlebt wird. Den Einschnitt in das zeitliche Erlebniskontinuum, der durch die Abbildung eines bestimmten Lebensmoments unweigerlich erfolgt, registrieren viele der in der Kunsthalle gezeigten Arbeiten mit Präzision. Die Realität des Werks löst sich aus den erlebnishaften Zusammenhängen – die zeitgenössische Ästhetik bezeichnete den Augenblick, »wo alle Beziehung aufhört« als den des »echten Kunstwerks« (Moritz: *Der Dichter im Tempel der Natur*, 1793). Anhand Friedrichs *Felsenriff am Meeresstrand* wird in Hamburg nach-

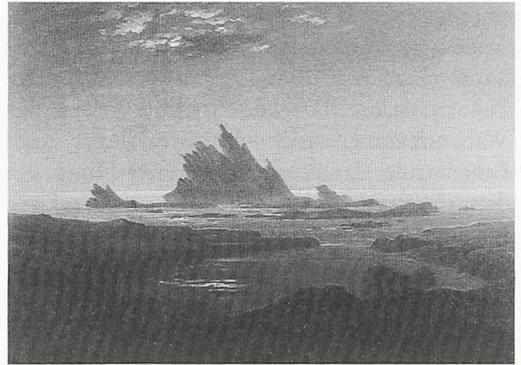


Abb. 6 Caspar David Friedrich: *Felsenriff am Meeresstrand*, um 1824. Öl/Lw., 22 x 31 cm. Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle (Kat.)

vollziehbar, was solches 'Aufhören der Beziehung' künstlerisch konkret meint – abgeschnitten ist der Bezug des merkwürdigen Riffs zu den bekannten Phänomenen der Lebenswelt, die imaginäre Begehbarkeit des abgebildeten Terrains für Betrachter behindert. Womöglich wäre die ins Blau transformierte Kälte der Eiswelt zu verstehen als Hinweis auf die emotionale Qualität reflektierter Ferne von 'Beziehung', könnte sie gelesen werden als Allegorie der Erstarrung des Werks in der Mortifikation. Die nordische Natur, wie sie in den in Hamburg gezeigten Bildern erscheint, kann wohl keinem je zur Heimat werden.

Susanne Deicher

## Moderner sehen – vom Impressionismus ins 20. Jahrhundert

*Ausstellungen von Camille Pissarro in Stuttgart (Staatgalerie, 11. Dezember 1999-1. Mai 2000) und Paul Cézanne in Wien (Kunstforum, 20. Januar-25. April 2000) und Zürich (Kunsthau, 5. Mai-30. Juli 2000)*

»Ich dachte auch an die Ausstellung von Cézanne, wo so erlesene Dinge sind, Stilleben von makelloser Vollkommenheit, daneben welche, die sehr durchgearbeitet und doch nicht fertiggestellt sind, noch schöner als die anderen, Landschaften, Akte, unvollendete Köpfe, die doch wahrhaftig grandios und so

durch und durch Malerei... sind«, schrieb Camille Pissarro aus Anlaß einer Ausstellung Paul Cézannes 1895. Pissarro war einer der ersten Zeitgenossen, der die Fragestellung »vollendet oder unvollendet« nicht mit traditionellen Werturteilen verknüpfte, sondern der imstande war, der Veränderung der Wahrneh-

mungsweise, die vor Cézannes Werken notwendig geworden war, zu entsprechen. Das kann nicht verwundern. Denn nicht zuletzt Pissarro selbst hatte die Sensibilisierung der Wahrnehmung stets als Grundlage einer Erneuerung der Kunst beschworen und bei dem jüngeren Maler gefördert. Und Cézanne wiederum zollte Pissarro noch Jahre später Respekt für dessen beharrliche Arbeit an den Grundlagen künstlerischer Wahrnehmung und schrieb 1905 an Emile Bernard: »Das Studium (gemeint ist v. a. das der Natur, F. K.) verändert unser Sehen in einem solchen Maße, daß der bescheidene und kolossale Pissarro hinsichtlich seiner anarchistischen Theorien gerechtfertigt ist.«

Zwei Ausstellungen, die Retrospektive von *Camille Pissarro* in der Staatsgalerie Stuttgart und die Ausstellung *Cézanne. Vollendet Unvollendet* im Kunstforum Wien, später Kunsthaus Zürich, zeigten zu Beginn des Jahres 2000 Werke der befreundeten Künstler. Angelegt als monographische Präsentationen, luden sie dennoch, nicht zuletzt durch die zeitliche Parallele, zum Vergleich der unterschiedlichen Ansätze beider Künstler ein, Wahrnehmung zu verändern.

Die Voraussetzungen der beiden Ausstellungen waren dabei sehr unterschiedlich: Während es sich bei der von Christoph Becker konzipierten Pissarro-Ausstellung um die erste Retrospektive des Malers in Deutschland handelte und um eine der erstaunlich seltenen monographischen Ausstellungen zu Pissarro überhaupt, mußte sich eine neuerliche Cézanne-Ausstellung aus dem Schatten der umfangreichen Werkschauen in Tübingen 1994 und Paris, London und Philadelphia 1995/96 lösen und sich einem speziellen Thema widmen. Auf solch unterschiedliche Voraussetzungen trafen auch die Publikationen: der Cézanne-Katalog konnte sich ausführlich und von mehreren wissenschaftlichen Standpunkten aus jenem stets als zentral angesehenen, doch meist nur am Rande erörterten Thema des »Unvollendeten« widmen und neue Interpretationen vorstellen. Das Katalogbuch über Pissarro ist hingegen, nach frühen Monographien und zahlreichen Einzelaspekten gewidmeten Aufsätzen, eine der wenigen übergreifenden Abhandlungen der letzten Jahre und daher vor allem der Zusammenfassung, Auswertung und Vermittlung der neueren Diskussion verpflichtet.

Die gut abgerundete Zusammenstellung der Beiträge im Stuttgarter Katalog umfaßt eine ausführliche Biographie von Wolf Eiermann, die Pissarros Leben in den Kontext seiner Epoche einbettet, den zentralen Aufsatz von Becker über Pissarros Werk, einen Beitrag der Graphik-Kennerin Barbara Stern Shapiro über die Arbeiten auf Papier und eine Analyse der zeitgenössischen Rezeption Pissarros durch Ralph Melcher. Mehr als 70 Gemälde geben einen repräsentativen Überblick über Pissarros Werk zwischen 1856 und 1903; 25 Arbeiten auf Papier zeigen ihn als subtilen Zeichner und experimentellen Druckgraphiker. In der Ausstellung richtete sich das Augenmerk zunächst ganz auf Pissarro selbst; erst in einem zweiten Teil, nach einer mit hauseigenen Gemälden von Delacroix, Courbet und Corot bestückten »Vorgeschichte«, lud die Gegenüberstellung von Bildern Pissarros mit präzise ausgesuchten Werken seiner Mitstreiter und Zeitgenossen Monet, Sisley, Cézanne und Signac dazu ein, Pissarros zentrale Rolle in der Entwicklung und Durchsetzung des Impressionismus zu würdigen. Deutlicher noch konzentriert sich der Katalog, vor allem der umfangreiche Beitrag von Becker, auf das Schaffen Pissarros. Es wird in seiner thematischen Vielfalt, seiner stilistischen Entwicklung und seiner innovativen Kraft respektiert und nicht, wie so oft in der Literatur, als Spiegel für die radikaleren Errungenschaften jüngerer Künstler benutzt. Damit bleibt der Blick offen für Pissarros eigenständigen Weg, etwa für die Veränderung des kernigen, kompakten Pinselstrichs der 1860er Jahre zu einem skizzierenden, luftigeren Duktus, der schon 1870, in *Landschaft bei Louveciennes* (Southampton City Art Gallery) auffallend kühn ist – kühner gar als Monets Farbauftrag jener Zeit – und der, wie Becker feststellt, den Aufbruch in die impressionistische Landschaftsmalerei zeigt. In der Folge wird Pissarros Werk der 1870er Jahre als wesentlicher Beitrag zum Impressionismus gewürdigt und in seinen Besonderheiten, etwa den Fabrikansichten, von den Werken der

Künstlerkollegen abgegrenzt. Pissarros Hinwendung zum Neo-Impressionismus Mitte der 1880er Jahre und, damit eng verbunden, die zunehmende Darstellung ländlicher Arbeit in Figurenbildern werden schlüssig als Entwicklung aus seinem Werdegang heraus, nicht als plötzlicher Bruch definiert. Die Beschreibungen und Untersuchungen der Werke bleiben dabei durch den direkten Wechsel von Abbildungs- und Textseiten unmittelbar am Bild überprüfbar. Hier, und bei der Einordnung des Pissarroschen Werks in den künstlerischen Kontext seiner Zeit, verzichtet Becker, ebenso wie die anderen Katalogautoren, erfreulicherweise auf Allgemeinplätze zur impressionistischen »Licht- und Luft-«Malerei und auf altbekannte Betulichkeiten wie die des »gütigen Vaters«, so daß die unaufgeregte Sachlichkeit wohltuend den Bildern Pissarros und dessen eigenen, reflektierten Aussagen entspricht. Zeitgenössische Zitate vermitteln, wie das Stille und Spröde von Pissarros Bildern zu seiner Zeit, etwa in den Kritiken Emile Zolas, mit Begriffen wie »naiv« oder »einfach« verbunden wurde, und wie dadurch Werke, die uns heute unspektakulär erscheinen, als anti-akademisch, fortschrittlich, ja revolutionär angesehen werden konnten. Im aufschlußreichen Beitrag von Melcher wird dabei auch deutlich gemacht, wie sehr die jeweilige Einschätzung vom Standpunkt des Kritikers, der eigene Theorien durchsetzen wollte, abhängen konnte, und wie gerne einmal gefundene Attribute (und Klischees) auf die Bilder projiziert wurden. Dies mag beide Autoren, Becker wie Melcher, zu besonderer Vorsicht vor weitergehenden Spekulationen veranlaßt haben. Dennoch fällt m. E. die Erörterung der Frage nach dem Einfluß von Pissarros anarchistischer Einstellung auf sein Kunstschaffen etwas knapp aus. Zu Recht stellt Becker das Fehlen offen propagandistischer Inhalte fest, zu Recht wertet er das Schaffen von avantgardistischer Kunst bereits als kämpferischen Akt, auch im Kontext einer anarchistisch geprägten Lebenshaltung. Weitgehend ausgeklammert bleiben

aber Überlegungen, wie sie unter anderem Richard Schiff, etwa 1992 in seinem Aufsatz »The Work of Painting. Camille Pissarro and Symbolism«, der Debatte hinzugefügt hat. Schiff sieht in Pissarros Werk durchaus anarchistisch-utopische Ideen vermittelt — grob zusammengefaßt: eine Kunstauffassung, welche die natürliche Harmonie in die Harmonie der Malerei übersetzen will; eine im Bild vermittelte Utopie nicht entfremdeter Arbeit in Harmonie mit der Natur, die Pissarro nicht nur als arbeitender Künstler leben wollte, sondern die auch der arbeitenden Landbevölkerung zuteil werden sollte; ein sozialer Anspruch, der Kunst als für jedermann verständlichen Beitrag ins Leben integrieren wollte, damit sie als Modell einer individuellen, naturnahen Arbeit, in der sich handwerkliche Tätigkeit mit Kontemplation und Kreativität verbindet, der Erziehung zu einer veränderten Weltwahrnehmung und -auffassung dienen kann. Dabei beruft sich Schiff auch auf den mit Pissarro befreundeten Kritiker Octave Mirbeau. Mirbeau wollte den Maler mit Hinweis auf dessen anarchistische Ansichten und Ideale von dem Vorwurf einer bloß empirischen Weltsicht befreien, den vor allem orthodoxe Symbolisten an den Impressionisten Pissarro richteten. In der Tat kann man gerade in Pissarros Bildern von Bauern in der Natur eine Harmonisierung von Figur und Landschaft erkennen, eine Rhythmisierung, die nicht primär beobachtet, sondern mit ausgeklügelten Korrespondenzen von Farben und Linien hergestellt und so zugleich als Ideal vorgestellt ist. Im Katalog, explizit bei Melcher, werden jedoch Mirbeaus (und Shiffs) Deutungen als sekundär eingestuft. Gerade hier wäre allerdings eine Möglichkeit gewesen, sich der Frage zu nähern, welches *Anliegen* Pissarro mit seiner Kunst eigentlich verfolgte, und damit auch, warum er sich für einige Zeit dem Kreis der Neo-Impressionisten näherte, in dem ebenfalls anarchistisch-utopistische Ideen vertreten wurden. Denn Becker zumindest unterstellt Pissarro keineswegs ein rein materialisti-

sches Weltverständnis und ein bloßes Interesse am Rein-Malerischen. Vielmehr erwähnt er die Idealisierung und die Stilisierung, mit der Pissarro in seinen Bildern Harmonie und Zusammenklang erzielt, als Ausdruck seiner Weltsicht.

Da Becker Pissarro zugleich dezidiert als »Impressionisten« bezeichnet, wird der Impressionismus an sich um Kategorien wie Idealisierung und Stilisierung erweitert, die ansonsten eher mit dem Symbolismus in Verbindung gebracht werden. Diese Erweiterung des Impressionismus-Begriffs kam schon im 19. Jh. auf und wurde bereits damals häufig am Beispiel Pissarros dingfest gemacht. Sie wird auch neuerdings wieder vermehrt in der Forschung diskutiert und ist sinnvoll, um die schablonenartige Abgrenzung zwischen materialistischem Impressionismus und idealistischem Symbolismus aufzulösen. Dabei muß man Pissarro keineswegs dem Symbolismus einverleiben — schon Mirbeau und andere zeitgenössische Kritiker wie Félix Féneon oder Georges Lecomte unterschieden klar zwischen einer Kunst, die den Ausdruck ihrer Ideen oder Ideale aus der Wahrnehmung der alltäglichen Realität und aus der Synthese und Stilisierung der Empfindungen vor der Natur entwickelt — dem Impressionismus — und dem auf Traum, Vision, Religion und Literatur basierenden Symbolismus. Die ausführliche Erörterung einer solch komplexen Fragestellung kann von einer auf ein breiteres Publikum zielenden Publikation über Pissarro sicherlich nicht geleistet werden. In der Ausstellung selbst allerdings schien es so, als würden die drei furios gemalten späten Seerosenbilder von Claude Monet aus den Jahren 1914-18, welche die Präsentation beschlossen, den Beweis antreten, wie expressiv, stilisiert, idealisiert Impressionismus sein kann und wie weit er ins 20. Jh. hinein wirkte. Von Pissarros späten Gartenidyllen aus Eragny sollte sich, so Becker, der Bogen spannen zu Monets Bildern aus seinem Gartenreich Giverny — und die Beiträge beider Maler zum Impressionismus gleichberechtigt nebeneinander stellen.

Im Vergleich der späten Bilder von Pissarro und Monet wurde jedoch zugleich auch sichtbar, wie sehr Pissarro letztlich bestrebt war, die Wahrnehmungsgewohnheiten seiner Zeit nicht vehement aufzusprengen, sondern nur so behutsam zu verändern, daß die Verständigung mit dem Betrachter gewährleistet blieb. Monet hingegen konnte über zehn Jahre später einer bereits gewandelten Form der Rezeption vertrauen, in welcher der moderne Betrachter auf die suggestive Kraft der Farben und Formen mit seiner eigenen, subjektiven Einfühlung und Fantasie antwortet, nachvollzieht und damit erst vollendet.

Damit sind wir bei Cézanne. Denn in der Ausstellung *Cézanne. Vollendet unvollendet* wurde vor den Gemälden und Aquarellen Cézannes sichtbar, wie sich hier, bereits im letzten Viertel des 19. Jh.s, nicht nur eine neue Bildkonzeption Bahn bricht, sondern wie sehr diese auch eine neue Form der Rezeption einforderte und durchsetzte. Die Ausstellung und der umfangreiche Katalog, bestehend aus mehreren Aufsätzen und einem ausführlich kommentierten Bildteil, machten es sich zur Aufgabe, Fragen zu erörtern, die sich angesichts der vielen »unvollendeten« Gemälde Cézannes schon oft gestellt haben: Handelt es sich um ein vom Maler gewolltes oder ungewolltes Non-Finito, und wenn gewollt, dann aufgrund welcher Konzeption, und wenn ungewollt, dann aus welchem Grunde. Nach welchen Kriterien lassen sich überhaupt »vollendet« und »unvollendet« definieren, wenn man einerseits den damaligen historischen Hintergrund in Betracht zieht, in dem die orthodoxe klassizistische Definition der geschlossenen, ergo vollendeten Farboberfläche bereits massiv in Frage gestellt wurde und sich eine moderne Ästhetik des Offenen und Fragmentarischen durchzusetzen begann, sowie andererseits die heutige Wertschätzung bzw. sogar Bevorzugung des Unvollendeten, die unser Urteil vor den Werken grundlegend prägt und zur Rückprojektion verleitet? Gelten für alle Werkphasen Cézannes die gleichen Kriterien

und gelten sie gleichermaßen für Aquarelle und Ölbilder? In der präzise zusammengestellten und arrangierten Ausstellung konnte man sich diesen Fragen Schritt für Schritt nähern — eine Annäherung, die zunächst ganz auf den optischen Eindruck, den Vergleich und letztlich subjektive Einschätzungen vertrauen mußte. (Ich beziehe mich im folgenden auf die Zürcher Präsentation.) Zu Beginn wurden, etwa mit zwei um 1870 entstandenen Doppelporträts von Zola und Paul Alexis, im konventionellen Sinne fertige Werke, also solche mit vollständig geschlossener Farbfläche, mit offenkundig unvollendeten Werken konfrontiert, in denen ganze Figuren unausgeführt blieben. Im folgenden jedoch nahm die Zahl konventionell fertiger Werke deutlich ab; die Auswahl konzentrierte sich weitgehend auf unvollendete Arbeiten — und sei das Fleckchen unbearbeiteter Leinwand oder das nicht ausgeführte Bildelement auch noch so klein. So ging es nicht mehr darum, zwischen fertigen und unfertigen Bildern zu unterscheiden, sondern darum, innerhalb des »Unvollendeten« alle Schattierungen zwischen einer tatsächlich vorzeitig aufgegebenen Arbeit und einem auf ganz neue und andere Weise vollendeten Werk zu entdecken und damit eine neue Definition der Vollendung zu entwickeln. Bild für Bild konnten zunächst unterschiedliche Grade und Varianten des Unvollendeten festgestellt und verglichen werden. Porträts von Frau und Sohn Cézannes, in denen die farbig angelegten Gesichter vor weitgehend unbearbeiteten Hintergründen stehen, hingen neben fast vollständig durchgeführten Bildnissen, in denen allein Bildränder oder kleinste Details unausgearbeitet blieben. Späte Aquarell- und Ölporträts des Gärtners Vallier, in denen sich Figur und Hintergrund aus losen Farbflecken skizzenhaft zusammenfügen, sowie Stilleben, in denen selbst Hauptmotive nur lose angelegt sind, hingen neben solchen, in denen dicke Farbschichten und -krusten einen auf andere Weise unvollendeten, einen nicht enden wollenden Malvorgang zeigen. Die Zusammen-

schau der Werke ermöglichte erste Annäherungen an die Frage, welches Bild nun tatsächlich unfertig aufgegeben wurde oder unvollendet vollendet war. Dabei wurde unsere heutige, auf den Erfahrungen des 20. Jh.s beruhende Haltung, selbst skizzenhafteste und »offenste« Werke als fertig zu akzeptieren, durch die Gegenüberstellungen der Arbeiten in der Ausstellung durchaus reguliert: etwa wenn durch die Parallele zur Bleistiftskizze eines Kopfes ein weitgehend unausgeführtes, ganz auf das Gesicht konzentriertes Ölbild ebenso deutlich als »Entwurf« kenntlich wurde. Umgekehrt aber führte die konzentrierte Beobachtung des Unvollendeten, in der man der chronologischen Entwicklung von Cézannes Werk langsam folgte, immer häufiger dazu, daß offene Bildstellen zunächst als unerheblich, schließlich aber als notwendig eingeschätzt wurden. Oftmals, so der Eindruck, hätte ein komplettes Schließen der Farbschicht eine Art Versiegelung der Bildoberfläche bedeutet, an der eine nachvollziehende und mitempfindende Wahrnehmung abprallen würde. So ins Thema eingesehen, gelangte man in den letzten Teil der Ausstellung. Hier wurden Landschaften von 1881 bis 1906, Ölgemälde und Aquarelle, in gelungenen und suggestiven Gegenüberstellungen präsentiert. Einen Einstieg bildete die aufschlußreiche Folge von vier Bildern, die das Motiv einer in die Tiefe eines Parks führenden Allee zeigen und zwischen 1879 und 1906 gemalt wurden. Allein vor diesen vier Bildern wurde schlaglichtartig die Entwicklung vom Impressionismus zur Moderne des 20. Jh.s sichtbar. Während im frühen Bild die leeren Leinwandstellen noch als helle Zonen des Weges lesbar sind, somit gegenständlich gedeutet und potentiell farblich ergänzt werden können, erreicht Cézanne bei den letzten Bildern in Farbe, Duktus und Bildanlage einen Abstraktionsgrad, in dem wir die Leerstellen weder dinglich lesen noch farblich ergänzen können, sondern als substantielle Elemente der malerischen Bildoberfläche sehen müssen. Vor

Cézannes späten Landschaften entsteht so der Eindruck, daß hier die moderne Rezeption, die Akzeptanz und oftmals Präferenz des Unvollendeten als das eigentlich Vollendete maßgeblich gefordert und geformt wurde. Dem Verdacht, daß es sich dabei um eine Rückprojektion heutiger Wahrnehmung auf die Werke handelt, begegnete die Ausstellung im Grunde selbst, indem sie immer wieder Aquarelle und Ölbilder, etwa der *Montagne Sainte Victoire*, nebeneinander stellte. Hier hingen Aquarelle, in denen ein Hauch von Farben über dünnen Bleistiftlinien genügt, das Motiv zu vergegenwärtigen, den Betrachter es sehen zu lassen. Dabei repräsentiert das Weiß des Papiergrundes keineswegs »Licht« oder irgendein dingliches Motiv, sondern wirkt als kompositorisches Element, wie die Pausen in einem Musikstück. In der Gegenüberstellung dieser Aquarelle mit Ölgemälden, in denen ebenfalls nur Flecken das Bild konstituieren, entsteht der Eindruck, daß dieses bereits viel beschriebene, gezielte Arbeiten Cézannes mit den Leerstellen als ästhetisches Prinzip von den Aquarellen auf die Gemälde übergreift, und daß Cézanne zwar nicht bewußt auf ein non-finito hingearbeitet hat, aber wußte, wann ein Bild, trotz oder wegen seiner Pausen, angekommen, realisiert war. Damit aber forderte er vom Betrachter immer stärker ein aktives Sehen, das im Zusammenfügen der Farbformen, im geistig Vollenden besteht, aber zuallererst auch darin, sich der Leerstellen stets bewußt zu bleiben, sie als Bestandteile der Komposition wahrzunehmen. Von Renoir ist der Seufzer überliefert, Cézanne brauche nur zwei Flecken zu malen und schon sei ein Bild entstanden, und auch andere Kollegen wie Pissarro und Degas begriffen, daß Cézannes Bilder nicht trotz, sondern oft wegen ihrer »Nicht-Vollendung« vollendet waren. Vielen Zeitgenossen ging die »Zumutung« des Unvollendeten, die Cézanne in seinen Bildern immer stärker zuspitzte, noch zu weit — huldvoll ließ etwa Emile Bernard »eine Handvoll Bilder« als fertig gelten. Andere Kritiker

erkannten jedoch die Tragweite von Cézannes Konzeption: so stellte Gustave Geffroy mit der rhetorischen Frage, wer denn nun bestimme, wann ein Bild vollendet sei, die Entscheidung dem subjektiven Empfinden anheim.

Auch der heutige Betrachter war vor den Bildern der Ausstellung in einem ungewöhnlichen Maß zu einer Empfindung und Einschätzung ästhetischer Gegebenheiten und zum kreativen und kritischen Sehen aufgefordert. Das »einfühlsame Betrachten«, wie es Felix A. Baumann als einer der Hauptverantwortlichen der Ausstellung nennt, »... sieht die Unterschiede, die zu beschreiben größte Mühe bereiten.« Es könne, so das Fazit seines Katalogvorworts, nur vor den Originalen gelingen, also in der Ausstellung, die das einzig geeignete Medium für die Auseinandersetzung mit diesem vielschichtigen Thema sei.

Der immerhin 400 Seiten umfassende Katalog stellt dennoch eine erhellende Ergänzung zur Ausstellung dar, nicht zuletzt, indem er den Vergleich eigener Einschätzungen mit denen Anderer ermöglicht. Da die Erfahrungen vor dem Original durch Katalogabbildungen und Beschreibungen aber tatsächlich nicht ersetzt werden können, ist diese Publikation gerade dort am anregendsten, wo die Autoren nicht nah am einzelnen Bild bleiben, sondern wo sie versuchen, aus der Summe ihrer Eindrücke die Eigenart und die Gründe des Unvollendeten bei Cézanne zu ermitteln. Baumanns einleitender Beitrag verschafft eine Grundlage, indem er die Durchsetzung der Skizzenästhetik, die im Rahmen der klassizistischen Auffassung lediglich den Rang des Vorbereitenden und noch Unfertigen hatte, durch die »Schule von Barbizon« und die Impressionisten schildert und damit die historische Veränderung in der Auffassung vom Vollendungsgrad. Konventionelles »Fertigmalen«, das Überdecken der Leinwand mit Farben, so sein Fazit, war für Cézanne, einen Maler des späten 19. Jh.s, bereits nicht mehr von erstrangiger Bedeutung. Gottfried Boehm schließt hier an, wenn er die Fragwürdigkeit, die vermeintliche Un-

möglichkeit des »Vollendens« in der Kunst seit der Romantik anführt, die aus der »Differenz zwischen der Totalität der Anschauung und ihrer endgültigen Einlösung durch Akte der Gestaltung« resultierte. Von einer bewußten Thematisierung des Scheiterns und auch von der Fragmentästhetik, in der, wie bei Auguste Rodin, das Unvollendete zum Ideal wird, grenzt er Cézanne jedoch zu Recht deutlich ab. Unvollendetes, so Boehm, bedeutete für Cézanne durchaus Scheitern; Vollenden war sein absolutes Ziel. Doch nimmt Boehm damit keineswegs die Position vieler zeitgenössischer Rezipienten Cézannes ein. Denn die Gründe des Unvollendetes bei Cézanne, die Boehm aus dessen künstlerischer Vorgehensweise und Konzeption entwickelt, führen zu einer anderen Definition des Vollendetes. Cézannes Kunst beruhte auf dem Fehlen einer gesicherten malerischen Vorgehensweise ebenso wie eines standardisierten ästhetischen Resultats. Bei seiner Arbeit am Bild konnte, schlicht gesagt, etwas entstehen oder aber auch nicht – »Scheitern wird zum unvermeidlichen Risiko auf dem Weg zu einer intendierten Vollendung« (und ist damit keineswegs ein Grund sich umzubringen, wie es der Cézanne nachgebildete Maler Claude Lantier in Zolas Roman *Das Werk* tat, sondern Grund, eine neue Leinwand zu beginnen, wie Cézanne selber sagte). Vollendung aber, so Boehm, bedeutete für Cézanne ein in sich ausbalanciertes Werk, wobei die Balance für jedes Bild neu gefunden werden mußte. Dieses Gleichgewicht zeigt sich

nicht an Details, sondern erschließt sich dem Betrachter vor dem Bild als ganzem. So wird die Frage der Vollendung von der des Beendens unterschieden, denn Balance kann bereits lange vor der kompletten Überdeckung des Bildträgers mit Farbe entstehen.

In der Ausstellung hingen zahlreiche Werke, die dies bestätigen: Bilder, in denen mit unverbunden schwebenden Flecken jene Balance auf souveräne Weise erreicht ist, daneben andere, in denen man Gleichgewicht vermißt, in denen man als Betrachter jenes Ganze (noch) nicht sehen kann oder in denen sich Cézanne vielleicht auf einem falschen Weg sah und die Arbeit aufgab. Doch letztendlich stellen sich hier wiederum, so Boehm, die Fragen: Wo spielt dieses Gleichgewicht? Wo in den Augen Cézannes? Wo in denjenigen der heutigen Betrachter?

Es war nicht die geringste Stärke der Ausstellung, diese Fragen auf den Betrachter selbst zurückgeworfen und ihn dazu angeregt zu haben, die Betrachtung der Bilder mit einer kritischen Reflexion der eigenen Rezeption zu verbinden. Beides, sowohl die Ansprüche, die diese Ausstellung in Zeiten allzu vieler schnell konsumierbarer Bilder-Schauen stellte, als auch ihr Angebot, nicht der Bebilderung verbaler Beweisführungen zu folgen, sondern an einem optischen Experiment, einer Recherche teilnehmen zu können, machten sie einem herausragenden Ereignis des Ausstellungsjahres 2000.

Friederike Kitschen

## Willy Wolff (1905-1985)

*Katalog zur Ausstellung im Leonardi-Museum Dresden, 16. März-23. April 2000. Dresden, Leonardi-Museum (Hrsg.). Konzeption und Redaktion: Sigrid Walther. Dresden, Sandsturm-Verlag 2000. 132 S., 110 Abb. DM 20,-.*

Der Name Hermann Glöckner (1889-1987) erhielt inzwischen in der neueren gesamtdeutschen Kunstgeschichte einen ihm gebührenden Platz. Seine konstruktivistischen Arbeiten wurden in den vergangenen zehn gemeinsa-

men Jahren vielfach gezeigt, privat wie institutionell angekauft, sein Lebenswerk gepriesen. Bei Gerhard Altenbourg (1926-1989), Carlfriedrich Claus (1930-1998) oder Albert Wigand (1890-1978), die jeweils allen Ein-