

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

46. Jahrgang

Juli 1993

Heft 7

Ausstellungen

CÉZANNE. GEMÄLDE

Tübingen, Kunsthalle, 16. Januar bis 2. Mai 1993

Die Ausstellung von Gemälden Paul Cézannes in der Tübinger Kunsthalle zeigt, daß eine umfangreiche Zusammenstellung von Werken eines Großmeisters, kenntnisreich nach qualitativen und thematischen Gesichtspunkten ausgewählt, immer noch eine wichtige Aufgabe erfüllen kann. Seit 1956, als in München 70 Ölbilder sowie Aquarelle und Zeichnungen gezeigt wurden, hat es eine umfassende Präsentation von Bildern Cézannes hierzulande nicht mehr gegeben. Die Tübinger Ausstellung wird der aus diesem Umstand resultierenden Verantwortung gegenüber Werk und Publikum gerecht – ganz im Gegenteil etwa zur Claude-Monet-Schau, die wenige Monate zuvor im nicht weit entfernten Balingen Leihgaben völlig beliebig zusammengestellt hatte und so der Vielzahl konzeptloser Veranstaltungen, die nur auf die Prominenz großer Namen setzen, eine weitere hinzufügte.

Die von Götz Adriani und Walter Feilchenfeldt in Tübingen zusammengestellte Ausstellung umfaßt mit 97 Exponaten aus allen Schaffensperioden zwischen 1865 und 1906 ein gutes Zehntel der bekannten Ölbilder Paul Cézannes. Eine solche Fülle an Exponaten, die schon angesichts der räumlichen Möglichkeiten in Tübingen nicht hätte erweitert werden können, war bisher nur 1936, anläßlich des dreißigsten Todestags von Paul Cézanne, in Paris zu sehen. Nachfolgende Präsentationen wie jene 1961 in Wien, 1974 und 1986 in Tokio sowie 1984 in Madrid zeigten jeweils nur zwischen dreißig und fünfzig Werke. Die

großen Ausstellungen „The Late Work“ 1977/78 und „The Early Years“ 1988/89 in den USA, London und Paris waren auf einzelne Phasen im Œuvre Cézannes, die Präsentation in Basel 1989 auf die Gattung Figurenbild und „Badende“ beschränkt.

Das „zunächst aussichtslos erscheinende“ (so die Organisatoren im Vorwort), doch letztlich gelungene Unterfangen einer umfangreichen Cézanne-Ausstellung in Tübingen, an einem Haus ohne entsprechende eigene Bestände, basiert wohl vor allem auf Adrianis kontinuierlicher Ausstellungstätigkeit in Sachen Cézanne, die 1978 mit den „Zeichnungen“ begann und 1982, vielbeachtet, mit den „Aquarellen“ fortgesetzt wurde. Die Kontakte des Schweizer Kunsthändlers Walter Feilchenfeldt werden, gerade bei der Beschaffung der Leihgaben aus (Schweizer) Privatbesitz, ihr Übriges getan haben.

Die Gewichtung der einzelnen Gattungen in der Ausstellung entspricht, wie das Katalogvorwort betont, der quantitativen Verteilung im Gesamtwerk, in dem Landschaften ungefähr 40 %, Stilleben, Portraits und Figurenszenen jeweils ca. 20 % ausmachen, so daß ein adäquates Bild von Cézannes Werk vermittelt wird. Die einzige große Lücke in der Tübinger Zusammenstellung, vielleicht auf die Leihsituation zurückzuführen, ist das Fehlen von Stilleben aus den Jahren zwischen 1869 und 1885/86, die mit ca. 90 Exemplaren immerhin ein knappes Viertel der Bilder jener Jahre und fast die Hälfte aller Stilleben Cézannes ausmachen. Die Ausstellung enthält eine ganze Reihe von bekannten Arbeiten aus öffentlichen Sammlungen in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien, die schon häufiger in verschiedenen Präsentationen zu sehen waren oder dem Publikum durch die Coffee-Table-Literatur vertraut sind; nur wenige der regelmäßig in Bildbänden gezeigten, meist in Paris befindlichen Arbeiten, wie der „Achille Empereur“, die „Blaue Vase“, oder der „Mardi Gras“ aus Moskau, fehlen. Eine Bereicherung sind die seltener ausgestellten und reproduzierten Arbeiten aus Privatbesitz, wie mehrere Darstellungen der „Montagne Sainte-Victoire“ aus den Jahren nach 1900 (Nr. 89-92) oder die „Nature morte, rideau à fleurs, et fruits“ von 1904-06 (Nr. 88). Gerade die durchgängig hohe Qualität auch dieser weniger populären Exponate zeigt, daß die Festlegung auf sogenannte Meisterwerke bei Cézanne kaum möglich ist. (Spätestens die 1993/94 stattfindende Tournee der Barnes Collection aus Philadelphia mit ihren außerordentlich guten, bisher nur schwarz-weiß reproduzierten Bildern von Cézanne wird dies noch einmal nachdrücklich zeigen.)

Die Tübinger Ausstellung präsentiert die Bilder in einem sinnvollen Wechselspiel zwischen chronologischer und thematischer Hängung. So bleibt die Abfolge von Frühwerk bis ca. 1870 im ersten Raum, den mittleren Schaffensperioden bis ca. 1886/88 in den folgenden und dem Spätwerk bis 1906, dem Todesjahr Cézannes, in den abschließenden Räumen in großen Zügen erhalten. Innerhalb dieser Räume sind Bilder derselben Gattung stets nebeneinander plziert, wobei ihre Chronologie, durch das Fehlen genauer Datierungen ohnehin nicht im Detail verbindlich, weitgehend gewahrt bleibt. Dem Betrachter eröffnen diese Themen- und Motivgruppen, neben einer rein „kulinarischen“ Schau, die Möglichkeit zum

vergleichenden Sehen der formalen Entwicklung und der thematischen Kontinuitäten.

So werden beispielsweise alle in der Ausstellung vertretenen Bilder von männlichen oder weiblichen „Badenden“ ab ca. 1880 in einem Raum präsentiert – bis hin zu einigen Arbeiten, die gegen 1904-06 im Umfeld der drei großen Fassungen von weiblichen „Badenden“ entstanden. Hier kann man verfolgen, wie Cézanne ein Thema über Jahrzehnte hinweg entwickelte. Dabei schöpfte er, das hat vor allem 1989 die Baseler Ausstellung der „Badenden“ gezeigt, immer wieder aus einem sukzessiv erweiterten Figurenrepertoire, dessen Elemente im wesentlichen auf Stiche bekannter Werke der Kunstgeschichte und Vorbilder im Louvre zurückgehen. So tauchen in den ab Mitte der 70er Jahre nach Geschlechtern getrennten „Badenden“ einzelne Figuren und Figurenkonstellationen auf, die sich schon in den Versuchungsszenen des Frühwerks und Cézannes pointiert persönlichen Paraphrasen bekannter Bilder Edouard Manets von ca. 1870 finden.

Das thematische Vorspiel zu den „Badenden“ nimmt den ersten Raum der Ausstellung ein. Hier dominieren, analog zum Gesamtwerk, Figurenszenen, Totenkopfstillleben und dunkeltonige Landschaften – leider fehlt ein Beispiel aus der großen Gruppe der um 1866 virtuos mit dem Palettmesser ausgeführten Portraits. Die Hängung durchbricht in diesem Raum die Chronologie, um drei thematisch verwandte Arbeiten, „L'Éternel féminin“ von ca. 1877 (Nr. 12) sowie „La préparation du banquet“ und „Apothéose de Delacroix“ (Nr. 62/63), beide aus den frühen 90er Jahren, im Kontext einiger erotisch-gewalttätiger Figurenszenen, aber auch der Dichter-Gesprächsbilder von Emile Zola und Paul Alexis zu präsentieren. Eine doppelte Kontinuität vom Früh- zum Spätwerk wird deutlich. Sie betrifft zum einen die bewußte, oft lediglich als Sublimierung hingestellte Entwicklung der erotischen Thematik von den leidenschaftlichen Darstellungen des Frühwerks über distanzierte Kommentare wie „L'Éternel féminin“ zu den „Badenden“, denen erotische Bedeutungsinhalte weitgehend fehlen. Sie betrifft zum anderen auch die kontinuierliche, oft gezielt ironisierende Auseinandersetzung mit künstlerischen Vorbildern. Diese ist durchaus schon in den frühen Arbeiten erkennbar – etwa in der Manets Malweise betont „vergrößernden“ Darstellung des naturalistischen Dichterfreunds und Manet-Apologeten Zola, aber auch in solchen Figurenszenen, die die Forschung meist nur als den Ausdruck dunkelster Triebe diagnostizierte – ein Beispiel die in Tübingen nicht gezeigte „L'Orgie“, in der sich Cézanne mit den eklektischen Romantizismen seiner Epoche „anlegt“. In „L'Éternel féminin“, einem formal und inhaltlich deutlich abgeklärten Bild, wird diese offensive Auseinandersetzung mit Kunst raffiniert mit erotischen und politischen Anspielungen verknüpft. Schließlich ist auch die an barocken Himmelfahrtsdarstellungen orientierte „Apothéose de Delacroix“ keineswegs frei von Ironie, vor allem da die scheinbar naive, deutlich übertriebene Emphase an zeitgenössische Karikaturen erinnert. Doch zeigt der neuerliche Rückgriff auf das Thema, das Cézanne bereits Mitte der 70er Jahre in einer Skizze angelegt hatte, welche Bedeutung die „Farberfindung“ und nun, im Spätwerk, vor allem die „Farbempfindung“ von Delacroix wiederum für Cézanne gewannen.

Hier besteht eine Möglichkeit, sich von der vor allem in der amerikanischen Literatur vollzogenen psychoanalytischen bzw. neuerdings „psychoikonographischen“ Interpretation vieler Figurenbilder zu lösen. Man kann schon den frühen Cézanne als einen Künstler ins Auge fassen, der die inhaltliche und formale Wirkung seiner Bilder genau kalkuliert. Dabei sind selbst politische Bedeutungsinhalte feststellbar, wie Nina Athanassoglou-Kallmyer 1990 in einem Artikel über den „Achille Empereire“ konzise ausgeführt hat („An Artistic and Political Manifesto for Cézanne“, *The Art Bulletin* LXXII, 9/1990, S. 482-92; zur „Psychoikonographie“ vgl. den Kommentar Klaus Herdings, *Kritische Berichte* H. 3, 1990, S. 27ff).

Eine solche Betrachtungsweise der frühen Bilder hätte unmittelbar Auswirkungen auf die Beurteilung der späteren „Badenden“, die dann nicht mehr als fortbestehende, lediglich besser getarnte Selbstdarstellungen des Künstlers u. a. in der Rolle des Androgyne gedeutet werden müßten. Zu Recht verweigert sich Adriani in seinen Katalogtexten zu den „Badenden“ dieser vor allem von Marie-Louise Krumrine (*Die Badenden*, Basel, 1989) erarbeiteten Sichtweise. Es wäre viel interessanter zu untersuchen, inwiefern Cézanne „im Zitieren bestimmter Prototypen die Möglichkeit, eine tragfähige Brücke zu schlagen zwischen den bedeutungsvollen Vorstellungen der Vergangenheit und den eigenen Ideen von Natürlichem und Idealem“, nutzte (Adriani 126/27). Dabei wäre jedoch, das wird in Adrianis Katalogbeiträgen leider nicht angesprochen, der Einbezug der zeitgenössischen Debatte um das „Ideale“ notwendig. Ein Vergleich mit den Werken von Künstlern, die dem „Ideal“ in eigener Weise verpflichtet waren, etwa Puvis de Chavannes, der sich nie dem Impressionismus anschloß, oder Renoir, der ihn mitgeprägt hat, könnte Cézannes Konzeption der „Badenden“ präziser erfassen.

Zum Vergleich vor allem formaler Entwicklungsschritte laden die beiden von den Landschaften der Jahre zwischen 1873 und 1888 beherrschten Räume der Tübinger Ausstellung ein. Cézanne arbeitete seit Mitte der 70er Jahre häufig in Werkreihen und Variationen und kehrte auch innerhalb kurzer Zeiträume immer wieder vor dasselbe Landschaftsmotiv zurück. So bot es sich auch hier an, Bilder mit ähnlichen Motiven und ähnlicher Datierung nebeneinander zu plazieren. Cézanne hatte sich 1872 Pissarro in Pontoise bei Paris angeschlossen, war im Jahr darauf ins benachbarte Auvers-sur-Oise umgezogen. Die frühesten der hier unter Pissarros künstlerischem Einfluß entstandenen Landschafts- und Dorfansichten der Jahre 1872-74, von denen die Ausstellung leider kein Beispiel zeigt, kennzeichnet eine von hellen Erd- und matten Grüntönen beherrschte Palette. Sie hellt sich im Verlauf der nächsten Jahre weiter auf; der krustige Farbauftrag weicht einem lockeren, skizzenhaften, „impressionistischen“ Duktus. Aus der großen Gruppe der „L'Estaque“-Ansichten zeigt die Ausstellung zwei schöne Beispiele, an denen vor ähnlichem Motiv Cézannes Systematisierung des ungerichteten Farbauftrags zu einer Schraffur paralleler, gleichlanger Farbstriche ablesbar wird (Nr. 19/23). Auch vor mehreren Darstellungen der Gegend um Auvers-sur-Oise von ca. 1881 kann man verfolgen, wie Cézanne seine

Abkehr von der noch nicht lange zuvor und nie zur Gänze übernommenen „technique of originality“ der sogenannten „Impressionisten“ Monet und Pissarro erarbeitet. Präzise Beschreibungen und Charakterisierungen des Formalen in Adrianis Katalogtexten zu diesen Bildern unterstützen hier die Evidenz der Hängung. Doch ist noch die Frage, ob Cézannes Abkehr vom skizzenhaft abkürzenden Duktus wirklich primär auf eine „vermutete Naturgültigkeit“ (S. 17) zurückgeht, die parallele Schraffur auf die „Einsicht in das Prinzip untrennbarer natürlicher Einheiten“ (S. 113), wie Adriani schreibt, weil nicht gesagt ist, daß es den Impressionisten Pissarro und Monet in ihrem „unbekümmerten Augenblicksverständnis“ (S. 16) allein darum ging, durch eine skizzenhafte Malweise „den im Vorübergehen begriffenen Lebensprozessen zu genügen“ (S. 17). Und zeigt nicht gerade ein Bild wie die „Landschaft bei Auvers-sur-Oise“ von ca. 1881 (Nr. 26), wo Cézanne die linke Seite des Vordergrundes mit weitgehend nach links, die rechte mit nach rechts weisenden Strichlagen ausführt, daß er hier weniger auf Naturgültigkeit rekurriert denn Alternativen zu einer linearperspektivischen Raumkonstruktion ausprobiert?

Wenn Götz Adriani, vor allem in seinem den Katalog einleitenden Essay, auf die „substantielle Beständigkeit der Dinge“ (S. 17) abhebt und in Cézannes Werken das „von Zu- oder Abneigungen kaum tangierte Inbild eines endgültig bleibenden Seins“, in den Stilleben das „unverrückbare Zusammenbestehen andauernder Verbundenheit“ (S. 22) erblickt, folgt er damit weitgehend dem vergeistigten Interpretationsstil von Kurt Badts 1956 erschienenem Buch *Die Kunst Cézannes*. Eng mit einer solchen Sichtweise verbunden ist natürlich die Charakterisierung Cézannes als „ein Fremder in seiner Zeit und unter Menschen“ (S. 15), mithin der Topos des großen einsamen Schöpfers und die, sieht man von den Bemerkungen zum Frühwerk ab, Indifferenz gegenüber möglichen zeitgenössischen Bedeutungsinhalten der dargestellten Motive. Wenn noch einmal „ein auf seine Ursprünge zurückgeführter Blick“, ein Blick auf eine „Wirklichkeit, die zunächst nur aus ungegenständlichen Farb- und Formwerten besteht“, eine „voraussetzungslose Sicht“ beschworen werden (S. 22/23), dann ist neben diesem „Wunschbild der Ursprünglichkeit“ (Werner Hofmann) kaum Platz für die Frage nach dem kulturhistorischen Kontext, nach dem intellektuellen Horizont jener Kreise, in denen sich Cézanne jahrzehntelang aufhielt.

Entgegen dieser Auffassung soll hier nun nicht eine Deutung von Cézanne als „peintre de la vie moderne“ vorgeschlagen werden, der er offensichtlich nicht war, aber doch Untersuchungen, die seine Zeitgenossenschaft berücksichtigen und seine Kunst nicht in einen geschichtslosen Bereich entrücken. Die Frage nach dem Substantiellen und zeitlos Gültigen in Cézannes Kunst, gerade in der deutschsprachigen Cézanne-Literatur allgegenwärtig, könnte durch eine, bei anderen Malern seiner Generation ja keineswegs mehr neue, historische Kontextualisierung um eine Reihe „profanerer“ Fragen und dadurch neuer Antworten bereichert werden. Gehen diese Fragen, wie eigentlich selbstverständlich, von den Bildern aus, verringert sich die Gefahr willkürlicher Verbindung mit gerade „griffbereiten“ historischen Hintergründen.

In der gesamten ersten Hälfte seiner Schaffenszeit, bis Mitte der 80er Jahre, stand Cézanne in kontinuierlichem, teilweise engem Kontakt zu Malern, Schriftstellern, Musikern, Karikaturisten und Sammlern, stellte in den 70er Jahren zweimal mit den „Impressionisten“ aus und machte sein Werk damit öffentlich zugänglich, hielt sich weitgehend in Paris oder mit Pissarro, Guillaumin, Gauguin nahe bei Paris auf und besuchte sogar den bekannten Salon der Nina de Caillas. Die Berücksichtigung seines künstlerischen Umfelds und dort virulenter Ideen ist daher zunächst für Cézannes Werke dieser „mittleren“ Periode wichtig, die vielleicht genau aus diesem Grunde bisher kaum intensiv untersucht wurden. Aber auch in späteren Jahren lassen nicht nur sein fast ständiger Unterhalt eines Ateliers in Paris und immer wieder stattfindende Begegnungen mit Malern und Kritikern, sondern auch seine Briefe und Gespräche erkennen, wie genau er seine Konzeption gegenüber anderen zeitgenössischen Positionen definierte.

Richard Schiff hat in *Cézanne and the End of Impressionism* (Chicago 1984) einen interessanten Ansatz eröffnet, indem er historische Bedeutungsinhalte des „impressionistischen“ Stils im Verhältnis zu Cézanne erörtert. Auch wenn einige von Shiffs Thesen, durch die Dominanz der theoretischen Quellen über die Bilder und eine damit verbundene Tendenz zu Verallgemeinerung, diskussionswürdig bleiben, so wurde doch das Augenmerk nachdrücklich auf Cézannes Dialog mit der Kunst seiner Zeit gelenkt.

An diesem Punkt können auch Untersuchungen zur Motivwahl ansetzen, welche nicht nach unbewußten persönlichen Inhalten suchen (wie es vor allem Sidney Geist, *Interpreting Cézanne*, London 1988, in nicht nachahmenswerter Weise getan hat), sondern die Bedeutung mancher Motive im Kunst-Kontext jener Zeit mit ihrer spezifischen Metaphorik im Werk Cézannes vergleichen. Vor allem die amerikanische Forschung hat immer wieder Bildquellen ausfindig gemacht. Nimmt man diese Ergebnisse nicht als Selbstzweck, können sie eine gute Basis weitergehender Interpretationen und Nachforschungen bilden.

In Tübingen hingen neben mehreren Portraits und Selbstportraits der Jahre nach 1890 die beiden zweifigurigen Fassungen der berühmten „Kartenspieler“ Cézannes aus London und Paris (Nr. 65/66). Theodore Reff hat 1980 eine Reihe von möglichen Inspirationsquellen aus Genremalerei und Populärgraphik des 17. wie 19. Jahrhunderts vorgeschlagen, die man vielleicht nicht so als irrelevant beiseite schieben sollte, wie es Adriani in seinen Katalogtexten tut (*Cézanne's <Cardplayers> and their Sources*, *Arts Magazine* 56, 11/1980, S. 104-17). Die beiden vermutlich zuerst entstandenen „Kartenspieler“ (nicht in der Ausstellung) sind mehrfigurige Darstellungen mit drei Spielern, Zuschauern und Genremotiven wie Pfeifhalter und Steinguttopf im Hintergrund. In den anderen drei Fassungen reduziert Cézanne das Motiv auf zwei einander an einem Tisch mit Weinflasche gegenüberstehende Männer. Zeigt sich nicht möglicherweise im Aufgreifen des Cézanne sicher bekannten historischen Sujets und seiner Entkleidung von allem Genrehaften eine intelligente Auseinandersetzung mit der Tradition, dem „Louvre“, die gerade die Auflösung einer verbindlichen Symbolsprache

konstatiert und in der entstandenen „Grauzone“ neue, moderne Ausdrucksmöglichkeiten ausprobiert, vielleicht sogar definiert?

Im letzten Raum der Ausstellung hängen, gegenüber späten Stilleben mit gestapelten Totenköpfen und begleitet von zwei beeindruckend ausdrucksstarken Bildern des „Château Noir“ von 1904-06, das melancholische Portrait einer „Dame in Blau“ (Nr. 77) und der „Knabe mit der roten Weste“, der seinen Kopf, in der dem 19. Jahrhundert bekannten Pose von Dürers „Melencolia“, in die Hand stützt (Nr. 45). Wird nicht auch in diesen Arbeiten, zu denen man als geradezu exemplarische Darstellung das hier nicht gezeigte Portrait „Junger Mann vor Totenschädel“ hinzunehmen könnte, diese prüfende und erneuernde Umformulierung historischer Formeln feststellbar?

Siebenundneunzig Werke Paul Cézannes können nicht nur den „Maßstab wieder ins Bewußtsein rufen, den Cézannes Malerei am Beginn des Jahrhunderts gesetzt hat“ (S. 9); die Bilder, gerade in der Tübinger Hängung und werkübergreifenden Auswahl, werfen zahlreiche neue Fragen auf – Fragen, die der Katalog ausspart, da er allzusehr zwischen seinen beiden Motti befangen bleibt, dem Cézanne zugeschriebenen Satz: „Ich male nichts, was ich nicht sehe“, und dem Bonmot von Matisse: „Eine Art lieber Gott der Malerei“. Diese Fragen können hier nur berührt werden – ihre Zahl ist mit Sicherheit erweiterbar.

Im hinteren Teil des Katalogs befindet sich ein faktenreicher Beitrag von Walter Feilchenfeldt zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland. Sein Schwerpunkt liegt dabei auf den Galerieausstellungen bzw. Museums- und Privatkäufen von Werken Cézannes in der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg. Der sorgfältige Katalogteil der Tübinger Publikation füllt mit seinem wissenschaftlichen, den neueren Forschungsstand berücksichtigenden Apparat (Datierungsfragen, Provenienz, Bibliographie, Ausstellungen der einzelnen Werke) und den guten Farbproduktionen einen weiteren Teil jener Forschungslücke aus, die durch das Ausbleiben des erneuerten Œuvreverzeichnisses weiterhin besteht. Man kann allerdings hoffen, daß dieses von John Rewald und seinen Mitarbeiterinnen schon seit Jahren vorbereitete Werk rechtzeitig zur wohl letzten großen Cézanne-Ausstellung dieses Jahrhunderts erscheint, die 1995/96 in Philadelphia, London und Paris zu sehen sein wird.

(Die Nummern und Seitenangaben in Klammern beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf die Katalognummern bzw. Textseiten im Tübinger Katalog.)

Friederike Kitschen