

Betrunkene Apostel und mythische Äpfel

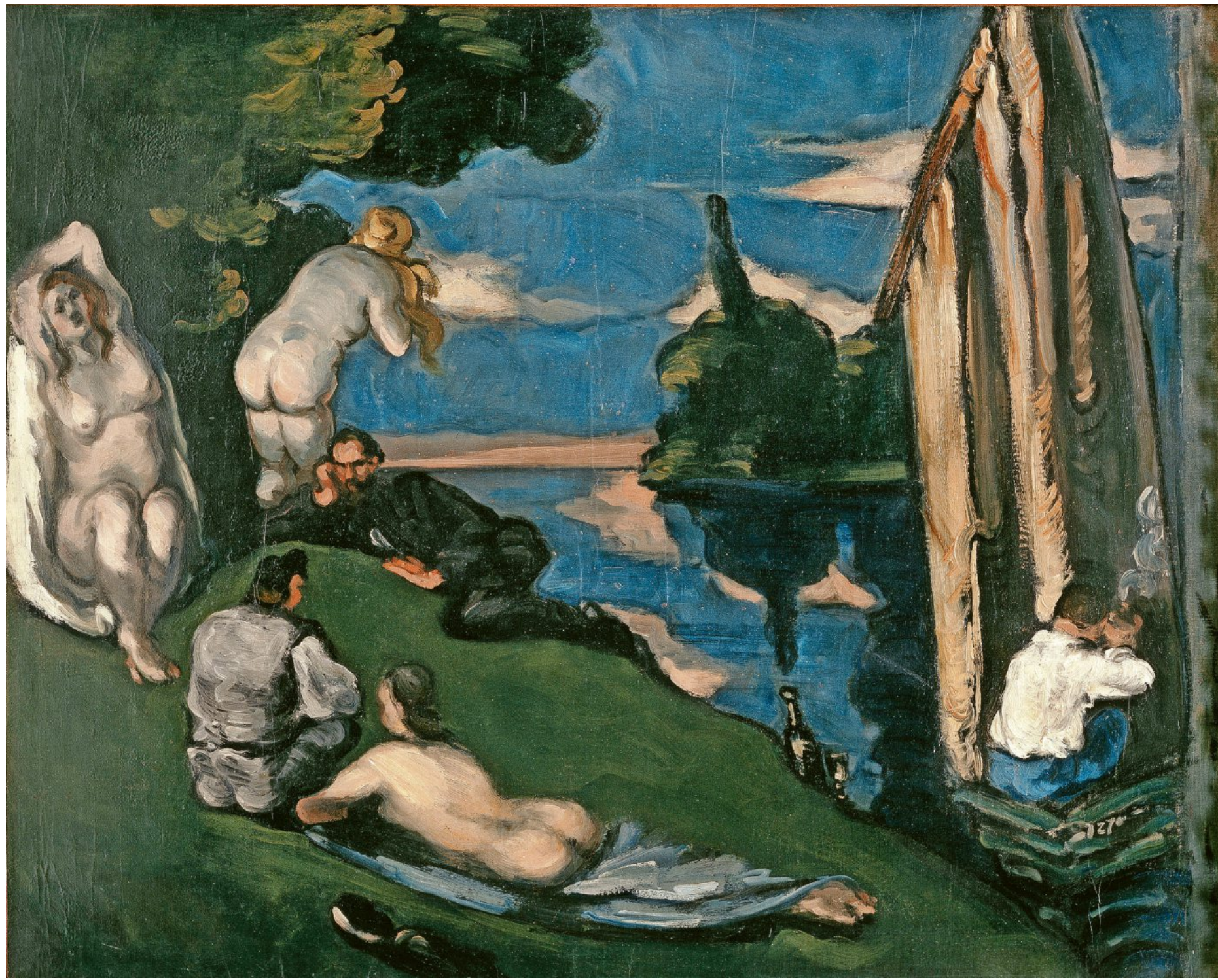
Kennt er das Land?
Eine Ausstellung im
Pariser Musée
Marmottan-Monet fragt,
wie viel Italien in
Cézannes Bildern
steckt.

Von Bettina Wohlfarth,
Paris

Eine Bildungsreise nach Italien hat Paul Cézanne nie unternommen. Obwohl der Maler aus Aix-en-Provence mit Vorliebe Lukrez, Virgil und Ovid im lateinischen Original las, hat er sich nie weiter als bis nach Paris von der Heimat entfernt. Aber auch dort fühlte er sich trotz der Freundschaften mit Auguste Renoir oder Claude Monet, trotz der Nähe zu den eindringlich studierten Meisterwerken des Louvre nie wirklich wohl. Cézanne war ein schüchterner Mann mit tiefen Berührungängsten, der allerdings auch hoch emotional aufbrausen konnte – für die Pariser Salons also wenig geeignet. Vom klassizistisch geprägten und von Ingres als Vorbild beherrschten akademischen Mainstream blieb er mindestens bis in die neunziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, also bis über sein fünfzigstes Lebensjahr hinaus, völlig unverstanden. Cézanne schloss sich Anfang der siebziger Jahre in Paris der Gruppe der Impressionisten an und folgte zeitweilig dem nahen Freund Camille Pissarro nach Auvers-sur-Oise und dann nach Pontoise bei Paris. Aber von Anfang an geht er ganz eigene Wege, so dass sein Werk trotz romantisch-barocker, impressionistischer, schließlich klassischer Einflüsse keiner Strömung zugeordnet werden kann. Die zwei letzten Lebensjahrzehnte bis zu seinem Tod im Jahr 1906 verbrachte Cézanne vornehmlich in der heimatischen Provence.

Dass der italienische Einfluss im Werk Cézannes dennoch die Untersuchung durch eine Ausstellung wert ist und sein Werk erhellt, zeigt nun die Schau im Pariser Musée Marmottan-Monet „Cézanne und die Meister – Traum von Italien“. Der erste, weitaus umfangreichere Teil stellt einzelne seiner Werke den italienischen Meistern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gegenüber, die Cézanne in Museen oder durch druckgrafische Reproduktionen studieren konnte. Ein zweiter Abschnitt beleuchtet in einem Nachspiel, auf welche Weise wiederum Cézanne auf die italienischen Maler des Novecento, eine konservative Bewegung der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, gewirkt hat, die im Gegensatz zu Matisse, Picasso oder den Kubisten vor allem die klassische Seite seines Werkes aufnahmen.

Selbst wenn sich Cézanne in seinen Malerei-Studien auch für die spanischen oder niederländischen Vorgänger interessiert, liegt ihm als Südfrenzo das Italienisch-Latinische nicht nur geographisch, sondern auch historisch nahe. Aix-en-Provence war die erste römische Stadt auf gallischem Boden, sie gehörte zur Provincia Narbonensis, der am stärksten romanisierten Region außerhalb Italiens. Zweifellos stapfte Cézanne mit der



Auch der Maler im Anzug mitten in Arkadien: Paul Cézannes „Pastorale“ aus dem Jahr 1870 greift italienische Vorbilder wie Poussins Landschaften auf.

Foto Museum

Staffelei auf dem Rücken auch die alte Via Aurelia entlang, die von der italienischen Grenze bei Nizza kommend, an der Montagne Sainte-Victoire vorbei – er hat seinen emblematischen Hausberg in mehr als sechzig Gemälden zu erfassen versucht – quer durch Aix bis nach Arles führt. Cézanne liest Stendhals „Geschichte der Malerei in Italien“, vor allem aber besucht er das reich bestückte Musée Granet in Aix-en-Provence, das Musée des Beaux-Arts in Marseille und natürlich den Louvre in Paris. Er kopiert als Fingerübung auch die alten Meister. Nicolas Poussin, der lange Zeit in Rom gelebt hatte und im siebzehnten Jahrhundert ein antikisiertes Italien-Bild nach Frankreich brachte, gehört zu den großen Vorbildern Cézannes. Eine Gravur der „Arkadischen Hirten“ hing in seinem Atelier. Wenn im Ausstellungstitel vom „rêve d'Italie“ die Rede ist, dann wird mit „Traum“ ein Cézanne'sches Wort übernommen: Er träumt von Malerei als einer emotionalen Übersetzung der eindringlich betrachteten klassischen Meistergemälde in einen neuen malerischen Ausdruck. „Das war damals mein Traum von Malerei“, soll der schon alt gewordene Cézanne bei einem Besuch im Musée

Granet auch gerufen haben, als er mit dem Malerfreund Émile Bernard am „Martyrium der heiligen Katharina“ aus dem Atelier des Barockmalers Mattia Preti vorbeigeht.

Die Ausstellung benötigt genaues Hinsehen, nicht nur, um Cézanne vergleichend mit den Italienern zu betrachten, sondern auch, um die ausgestellten venezianischen, neapolitanischen oder römischen Maler – Jacopo Bassano, Luca Giordano oder Salvatore Rosa – mit den Augen Cézannes zu erfassen: auf welche Weise er das Gesehene malerisch verarbeitet. Natürlich gibt es keine offensichtlichen Entsprechungen. Cézanne findet in diesen Gemälden vielmehr den Stoff, aus dem er plastische Äquivalente ziehen kann. Ihn interessieren der physische und emotionale Ausdruck, gleichzeitig der Aufbau der Figuren und das Modellieren durch Farbe. Eine „Kreuzabnahme“ von Jusepe de Ribera (spanischer Herkunft, aber in Neapel lebend) zeigt die Bestürzung über den Tod, das Leiden am Körper. Es ist eine faszinierend aufgebaute Szene mit sechs Figuren und phantastischen hell-dunklen Farbvolumen, in denen die Linie getilgt ist. Der junge Cézanne, dessen Pinsel im Frühwerk ein wenig grob und pastos ist, malt eine ganz säkulare, auf drei Fi-

guren reduzierte „Leichenwaschung“, aber der Betrachter erkennt, welche Emotionen ihn in Riberas Gemälde betroffen haben und welche Lehre er aus dessen Anwendung der Farbe und der Volumen zieht.

Bei Tintoretto begegnet Cézanne dem Ausdruck seiner eigenen inneren Aufgewühltheit. In einer „Beweinung Christi“ des venezianischen Malers beobachtet er die Art, wie ein Arm gehalten wird oder die Dynamik sich bewegender Figuren, und überführt sie in ein wieder ganz unreligiöses, kleines Gemälde das eine Mordszene erzählt („Le meurtre“, 1870). Aus einem erstaunlichen „Abendmahl“ von Tintoretto, mit einer konisch aufgebauten, völlig betrunkenen Apostelgruppe, zieht Cézanne eine ähnlich gebaute, orgiastische „Vorbereitung zum Bankett“, in der er die Idee der Auflösung übernimmt und – ganz modern – nicht mehr zwischen Figur, Objekt und umgebendem Raum unterscheidet. Nicolas Poussins klassische, arkadische Landschaft mit Figuren aus mythologischen Szenen oder sich tummelnden Putti zeigen, welche Stimmung selbstverständlicher Körperlichkeit im Zusammenspiel mit einem streng organisierten Bildaufbau den provenzalischen Maler etwa für seine Szenen mit Badenden gereizt hat. Im Gemälde „Pastorale“ fügen sich die Badenden unter

seinem Pinsel wonnevoll und in ausgeglichener Farbvolument in die Landschaft, die gleichberechtigt mit den Figuren ist.

Im letzten Teil der Ausstellung, mit einem Ausblick auf Cézannes Wirkung auf die italienischen Novecento-Maler (die zum Teil Mussolinis faschistisches Regime künstlerisch bedienten), werden die so unvermeidlich wie unübertroffenen Apfel- und Birnen-Stilleben mit Carlo Carrà zusammengeführt, vor allem aber mit Giorgio Morandi. Neben den Landschaften von Ottone Rosai oder Ardengo Soffici, die völlig epigonal bleiben, besteht mit Abstand nur Morandi an Cézannes Seite. Auf die übrigen Novecento-Kollegen hätte man durchaus verzichten können. Die letzte Wand mit zwei Morandi-Stilleben, die eine Apfel-Birnen-Konstellation von Cézanne flankieren, lässt die Nähe in der gemeinsamen Suche der beiden Maler erleben. Ein Apfel des Provenzalen oder ein Krug des Italieners strahlen eine meditative und sogar mythische Hoheit aus. Morandi hat Cézannes Suche nach der Essenz des Gegenstandes in der Farbe zu einem neuen Höhepunkt geführt.

Cézanne et les maîtres. Rêve d'Italie.

Im Musée Marmottan-Monet, bis zum 3. Januar 2021. Der Katalog kostet 29,95 Euro.

Wie geht es weiter in Ludwigsburg?

Jochen Sandig muss sich als neuer Intendant der Schlossfestspiele der Corona-Krise stellen

Man müsse es so spielen, dass die Fliegen in der Luft tot herunterfallen und das Publikum aus reiner Langeweile beginnt, den Saal zu verlassen, sagte ein verbitterter, zynischer Dmitri Schostakowitsch einst über sein letztes Streichquartett. Doch wie fatal wäre das – jetzt, wo die Menschen endlich wieder kommen dürfen zu den Ludwigsburger Schlossfestspielen und bestimmt nicht gleich wieder gehen werden. Es ist für alle Beteiligten ein besonderer Moment, für die Zuhörer, den Intendanten und nicht zuletzt für das Mandelring Quartett, das im Ordenssaal des Ludwigsburger Schlosses zum ersten Mal nach der Pause wieder live vor Publikum Musik machen darf.

Die Ludwigsburger Schlossfestspiele fanden in einer Corona-tauglichen Version statt, mit einer „Al fine da capo“ betitelten Finalwoche und einer Handvoll Konzerten, die tatsächlich in Präsenzform vor versprengten Stuhlsinseln abgehalten werden konnten. Und so ungewöhnlich sich diese neue Festival-Normalität auch anfühlt, mit Desinfektionsmittel-Spender, Maskenpflicht und Einbahnstraßen für Besucher – als das Publikum seine Plätze eingenommen hat, ist alles erstaunlich ver-

traut. Während Bilder von Sicherheitsabstand haltenden Orchestern oder Klavierkonzerten, zu denen der Pianist per Video zugeschaltet ist, berechtigte Zweifel daran ließen, dass hier so musiziert werden kann, wie man es sich wünscht, schlägt nun die Stunde der Kammermusik.

Das Mandelring Quartett klingt warm und bauchig, spielt mit einer Expressivität, die sich weniger in pointierten Extremen zeigt als in einem ganzheitlichen, von den Mittelstimmen getragenen Miteinander. Selten schrill, dafür singend im Charakter, mit dosierten Schärpen und ganz gezielten Ausbrüchen. Schostakowitschs achtes Quartett mit Visionen, Weitblick und dem ambitionierten Ziel übernommen hat, die Ludwigsburger Schlossfestspiele, ausgehend von den Zielen für nachhaltige Entwicklung der Vereinten Nationen, als ein zukunftsweisendes und modellhaftes Festival mit überregionaler Strahlkraft zu etablieren. Ein Projekt, für das die Förderung der Stadt Ludwigsburg unentbehrlich ist, mit der die komplementäre Landesförderung steht und fällt. Jener Stadt wohlgerichtet, die jüngst ihren Brunnen das Wasser abgedreht hatte, um Kosten zu sparen. Es ist eine ungewisse Zu-



Edivaldo Ernesto bei der Tanzperformance „I can't breathe“

Foto Reiner Pfisterer

kunft, auch für Festivalmacher. Den Worten Taten folgen zu lassen gelang mit der reduzierten Festivalversion. Kurzfristig wurde Georg Friedrich Haas' im Gedenken an den 2014 Polizeigewalt zum Opfer gefallen schwarzen Amerikaner Eric Garner komponiertes „I can't breathe“ auf das Programm gesetzt. Als Vorspiel zu einem klassischen Liederabend, vor den verschlossenen Türen des Schlosses. Diesem Statement gegen Rassismus konnte sich das auf Einlass wartende Publikum, selbst wenn es denn wollte, schwer entziehen. Der Intendant protokollierte alles mit dem Smartphone. Womöglich kann sich dieses Dokument beim Vorsprechen vor der Lokalpolitik noch als nützlich erweisen.

Im anschließenden Konzert ging es um Ludwig van Beethovens Volksliedbearbeitungen, die er für den Edinburgher Musikliebhaber George Thomson komponierte. Seinerzeit waren sie ein Misserfolg, sowohl in Schottland als auch in Deutschland. Christoph Prégardien arbeitete jetzt singend heraus, wie stark stilisiert diese Volksmusik ist und dass sie im kurzweiligsten der Lieder, „Sally in our Alley“, theatralische Züge trägt. Das Oberon Trio erinnert mit den Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu“ und dem „Gassenhauer“-Trio op. 11 daran, dass Beethoven nie die Nähe zum Pop seiner Zeit verschmähte: humoristisch, mit widerspenstig dialogisierenden, „Nein, doch!“ blöken Streichern oder energiegeladen, wie beim Eröffnungsmotiv von op. 11, in dem die Töne wie Pfeile aus einem gespannten Bogen herauschossen. Beim Abschlusskonzert mit Musikern des Festpielorchesters wurden schließlich auch die modernen Ambitionen des Festivals deutlich. Eine Auswahl aus Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen traf auf Perkussionskompositionen von Neutönnern wie Iannis Xenakis oder Frederic Rzewski. Ein kleiner Vorgeschmack darauf, was in Zukunft möglich sein könnte, sollte das Festival nach den Wünschen Sandigs und mit dem zusätzlich gewonnenen Wissen über digitale Formate gedeihen und sich weiter verästeln. Schon in diesem Jahr hatte man mit Beethovens Pastorale als online zu betrachtender „Pixelsinfonie“ neue Pfade betreten. Dass ausgerechnet dessen Forderung „Die Kunst will von uns, dass wir nicht stehenbleiben“ Leitspruch für das diesjährige Festival werden sollte, ist, in Zeiten des Lockdowns und bei ungewissen Aussichten, schicksalhafte Ironie und Ansporn zugleich. JESPER KLEIN

Ein Volk ohne Nähe

Steinmeier diskutiert Folgen der Pandemie

Man kennt es mittlerweile: Wenn Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier ins Forum Bellevue lädt, folgt das Wort zum Sonntag für die Demokratie. In Zeiten wie diesen, wie so gerne gesagt wird, ist diese Gesprächsreihe aber vielleicht nicht der schlechteste Impuls: Die Corona-Krise fordert die Demokratie in bislang unbekanntem Maße heraus, und nicht nur in großen politischen Fragen zeigt sich wie durch ein Brennglas, wo die Stärken und Schwächen vorhandener Strukturen liegen.

Deutschland schneidet dabei im internationalen Vergleich gut ab: Der Politikwissenschaftler Daniel Ziblatt spricht von einer „resilienten Demokratie“, die im Gegensatz zu polarisierenden Demokratien wie den Vereinigten Staaten oder Brasilien die Krise erfolgreich gemeistert habe. Auch Steinmeier zieht eine überwiegend positive Bilanz. Das Vertrauen der Bürger in die demokratischen Institutionen und handelnden Politiker sei mehrheitlich gewachsen; Politik sei unmittelbar erfahrbar gewesen und als ernsthaft verstanden worden; Vernunft und Wissenschaft zeigten sich als besondere Kraftquellen der Demokratie. Genauso deutlich träten aber auch antidemokratische Tendenzen hervor: Hass auf den Staat, Verschwörungstheorien, wachsende Ungleichheit.

An der Unzufriedenheit in Teilen der Bevölkerung lässt sich immerhin ein politiktheoretischer Grundsatz ablesen: Politische Entscheidungen bedürfen der Rechtfertigung. Wie also lässt sich in einer demokratischen Gesellschaft ein Lockdown legitimieren, der die Freiheitsrechte der Bürger einschränkt? Der Politikwissenschaftler Rainer Forst erkennt darin einen „gewissen Flirt mit absolutistischem Staatsdenken“, der aber nur dann Schaden anrichtet, wenn es nicht gelänge, die demokratische Interpretation der Maßnahmen zurückzuerobern. Denn der erstaunliche Vorgang, ehrne Gesetze auf nur noch eine Rechtfertigung umzupolen – die Eindämmung des Virus –, könne seine Wirkung nur entfalten, wenn politische Rationalität nicht in eine feindselige Stimmung umschlägt, die im System, im Fremden und Abweichenden den Schuldigen für die eigenen Verluste sucht.

Die Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller sieht darin dennoch keine Gefahr für die Demokratie. Politisches Denunziantentum sehe anders aus, wir seien nicht unfrei in einem politischen Sinn. Und die Mehrheit wisse das auch: „Wir wollen leben. Das macht die Menschen so verständnisvoll.“

Aber wird es dabei bleiben? Das dürfte auch davon abhängen, wie nicht nur der Lockdown, sondern auch die schrittweise Aufhebung der Maßnahmen gerechtfertigt werden. Für Steinmeier ist klar, dass wir nach der Krise nicht dort weitermachen könnten, wo wir aufgehört hätten: „Wir brauchen den Willen zum Umsteuern.“ Für den Soziologen Heinz Bude kommt nun alles darauf an, unsere Angst vor dem eigenen Mut zu überwinden, den wir durch solidarisches Handeln in der Krise bereits gezeigt hätten.

Die Journalistin Elisabeth von Thadden befürchtet dagegen, aus den Kontaktbeschränkungen könne eine berührunglose Gesellschaft erwachsen. Demokratie bedeute, in Geselligkeit zu leben, keine Furcht vor den anderen zu haben, dem Fremden offen zu begegnen. Was bleibt davon nach dem Virus? Die Pandemie nehme uns die Möglichkeit, Wechselverhältnisse mit anderen zu spüren. Der Verlust ist groß: „Eine zarte Berührung killt tausend Stresshormone.“ Wo aber soziale Beziehungen eingefroren sind, so von Thadden, nehme auch die Demokratie Schaden.

Die digitale Welt, die für so viele Probleme gerade als richtungweisende Lösung angepriesen wird, schafft hier keine Abhilfe. Denn von Berührungen versteht sie nichts. Und so werden wir vielleicht eines Tages neu lernen müssen, einander furchtlos zu begegnen und den unbeschwerlichen Umgang mit Nähe zu pflegen. HANNAH BETHKE

Chefdirigent in Bochum

Tung-Chieh Chuang wird neuer Chefdirigent der Bochumer Symphoniker. Er übernimmt den Posten mit Beginn der Spielzeit 2021/22 vom bisherigen Generalmusikdirektor Steven Sloane. Tung-Chieh Chuang stammt aus einer taiwanischen Musikerfamilie und lernte früh Horn und Klavier. Er studierte am Curtis Institute of Music in Philadelphia und an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar. 2010 war Chuang Edwin B. Garrigues Fellow am Curtis Institute of Music. 2015 gewann er den Malko-Wettbewerb in Kopenhagen. F.A.Z.