

Wie viel man aus fachlicher Sicht auch einwenden oder hervorheben mag, die Einzelheiten gehen hier in der Fülle des Stoffes unter und verlieren an Gewicht in der episch breiten Gesamtdarstellung. Diese beeindruckt nicht zuletzt als schriftstellerische Leistung. Ungewachtet der oft nüchternen Kommentare tritt aus den zitierten Texten die Größe und Einzigartigkeit dieser Freundschaft hervor.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

Carol Armstrong: Cézanne in the Studio; Still Life in Watercolors; Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004; 148 S.; 105 Farbabb.; ISBN 0-89236-623-0; geb. £ 27,00; US \$ 34,95

Das J. Paul Getty Museum in Los Angeles besitzt ein spätes Aquarell Cézannes, 'Stillleben mit blauem Topf'. Vor zwei Jahren widmete es den Stilleben-Aquarellen dieses Malers eine Ausstellung, die sich um das genannte Spätwerk gruppierte. Der Text der begleitenden, hier vorzustellenden Publikation gliedert sich in vier Abschnitte.

Der erste Abschnitt untersucht Berührungspunkte zwischen Cézannes Stilleben und dem häuslichen und familiären Bereich. Entgegen der Devise des Malers, als Mensch wolle er „im Dunkeln bleiben“, glaubt die Verfasserin, biographische Andeutungen in den Blättern ausmachen zu können. Die Konstellation von großem Emailtopf, Milchkrug und kleinem Emailtopf in dem genannten Aquarell erinnert sie an die familiäre Situation des Malers von Vater, Mutter und Sohn.

Der zweite Abschnitt, unter der Überschrift „Die Landschaft des Stillebens“, bezieht sich zwar auf Poussins „heroische Landschaft“ als Analogie, rückt Cézannes Stilleben dann aber vor allem in die Tradition der Stillebenmalerei seit Chardin und spricht ihnen einen „manuellen“, „taktilen“ Raum zu. Carol Armstrong beschreibt z. B. ein Stilleben-Ölbild Cézannes, das „dem Auge und der Hand des Betrachters entgegenzudrängen scheint, als ob es sich von einem rein optischen Hintergrund in einen taktilen Vordergrund wölben würde“ (S. 56). In dem Getty-Aquarell sieht sie „die Begegnung zweier verschiedener Raumkonzeptionen des Bildes, die zu verschiedenen Gattungen gehören, [nämlich] die optischen Ebenen und die Entfernung der Landschaft und den konzentrischen ‚manuellen Raum‘ des Stillebens“ (S. 64).

Solche Sätze verkennen, daß Cézannes koloristische Art des Malens und Zeichnens, bei allem Interesse an der Plastizität der Motive, das Plastische in eine Eigenschaft der Malerei und damit in eine Angelegenheit des Sehens verwandelt. Nicht die Hand, sondern das Auge des Malers wird nach Cézannes Worten „konzentrisch in Folge des vielen Schauens und Arbeitens“, und diese Worte beziehen sich auf das Arbeiten nach der Natur überhaupt, nicht nur nach Stillebenmotiven. Auch Landschaften, auch Hintergründe sind in Cézannes Malerei plastisch durchgestaltet, modelliert. In vielen Stilleben (wie etwa dem Pariser „Stilleben mit Früchtekorb“) sind Vorder- und Hintergrund ineinander verwoben, sodaß ihnen auch aus diesem Grund verschiedene Raumkonzeptionen nicht zugewiesen werden können.

Dagegen trifft die Formulierung der Verfasserin zu, in Stilleben des Malers herrsche eine „halluzinatorische Unbestimmtheit des Größenmaßstabes und der körperlichen Betrachterrelation (bodily address)“ (S. 48).

Abschnitt drei handelt von „Bild und Entwurf“. Aufgrund des Formates und der bildmäßigen Ausarbeitung ist das Getty-Aquarell ein Gemälde (tableau). Jedoch können bei Cézanne auch kleinere unvollendete, nur skizzenhafte Früchte-Aquarelle als eigenständige Kunstwerke erscheinen, weil sie in erster Linie die kompositorischen Beziehungen zwischen den dargestellten Dingen zum Inhalt haben. Wie die Verfasserin darlegt, wird in Cézannes Werk ein neuer Bildbegriff faßbar, der Begriff des tableau non fini. (Auf S. 89-93 sind mehrere Aquarelle Cézannes als vorbereitende Studien Gemälden falsch zugeordnet.)

Abschnitt vier, „Bleistiftlinien und Wasserfarben“ zeigt, wie Cézannes Aquarelltechnik, aufgrund der Transparenz der Wasserfarben, der klaren Begrenzung der Flecken und der Unterscheidung der Farbschichten, den Prozeß des Malens durch das fertige Resultat partiell hindurchscheinen läßt. Am Beispiel eines späten Stilleben-Aquarells der Sammlung Pearlman erläutert Carol Armstrong die „selbstreflexive Selbstprüfung“ (S. 132) dieses Gemäldes, das an drei Glasgefäßen unterschiedliche Grade der Transparenz und unterschiedliche Verhältnisse von Bleistift und Wasserfarbe erkundet. Die Gefäße des Getty-Aquarells sind opak, auch dies vermag die Cézannesche Technik zu evozieren.

Der Band enthält vorzügliche Abbildungen, darunter zahlreiche Detailaufnahmen des Getty-Aquarells sowie eine computerverstärkte Infrarotaufnahme von dessen Bleistiftvorzeichnung.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

Marty Bax: Het web van der Schepping [Das Netz der Schöpfung]. Theosophie en kunst van Laumeriks tot Mondrian in Nederland; Amsterdam: Sun 2006, 607 S., 31 Farbabb., 165 SW-Abb.; ISBN 90-8506-192-X; € 39,50

Die theosophische Kunst ist eine terra incognita. Natürlich, wir wissen, daß Piet Mondrian mit Hilfe der Lehren Helena Petrovna Blavatskys (1831-1891) „höhere“, „über-sinnliche“ Einsichten zu finden und künstlerisch umzusetzen suchte, Max Beckmanns Annotationen zu Blavatskys „Geheimlehre“ sind publiziert, Joseph Beuys' Lektüre von Texten Rudolf Steiners (1861-1925), der vor dem Ersten Weltkrieg die Sixten Ringbooms wichtigem Buch „The Sounding Cosmos“, in dem er vorschlug, Wurzeln der abstrakten Kunst im Gedankengut Blavatskys und Steiners zu sehen, liegt die Attraktivität der Theosophie offen zu Tage. Aber eine grundlegende Arbeit,

1 SIXTEN RINGBOOM: The Sounding Cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting; Abo 1970.

die nicht nur werkbio-graphisch, sondern systematisch das Verhältnis von Theosophie und Kunst analysierte, fehlte bislang. Diese Lücke hat die Niederländerin Marty Bax mit ihrer Dissertation über Theosophie und Kunst in den Niederlanden geschlossen.

In einem langen Einleitungskapitel, das mehr als ein Drittel des Bandes umfaßt, zeichnet sie die Geschichte der Theosophie namentlich in den Niederlanden nach. Dies ist angesichts einer desolaten Forschungssituation – es gibt keine verlässliche Geschichte der Theosophie in Europa – zwingend erforderlich. Sie arbeitet die Wurzeln der niederländischen Theosophie in Spiritismus und Freimaurei heraus, vor allem aber macht sie niederländische Spezifika deutlich: die spinozistische Tradition mit ihrer Nähe zum monistischen Denken der Theosophie oder die Interessen von Migranten aus den indonesischen Kolonialgebieten der Niederlande, die wie die Theosophie die Verbindung von „Orient“ und „Okzident“ auf die intellektuelle Tagesordnung setzten. Marty Bax verabschiedet dabei die Chimäre einer im Kern „indischen“ Prägung der Theosophie, zu deren Erfindung Helena Blavatskys langer Aufenthalt in Indien immer Anlaß gegeben hatte, und deutet die Theosophie zutreffend als Produkt der europäisch-amerikanischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Sie skizziert dabei eine niederländische Kultur der Theosophie; dies ist eine nationalkulturelle Differenzierung, die künftig auch bei der Analyse der Rolle der Theosophie für die Kunst in anderen europäischen Staaten einzufordern ist.

Die theosophische Künstlerszene erschließt sie in ihrem Hauptkapitel mit der methodischen Entscheidung, keine klassischen kunsthistorischen Verfahren, Stilkunde und Ikonographie, zum Ausgangspunkt zu nehmen. Vielmehr geht sie davon aus, daß theosophische Inhalte primär das Denken der Künstler und erst sekundär deren Kunstproduktion prägen; sie sucht also nicht primär nach einer theosophischen Ikonographie, sondern nach einer intellectual history der theosophischen Kunst. An drei Protagonisten führt sie diesen Ansatz durch: Bei Herman Heijenbrock, der Bilder aus der Welt der Industriearbeiter gemalt hatte, zeigt sie, wie seine Bilder nach der theosophischen Konversion eine neue Deutungsebene erhielten: Arbeit deutete er nun als Mitarbeit an der kosmischen Evolution. Janus de Winter wird zum Exempel, wie das Unterbewußte der Psychoanalyse und die „höhere“ Erkenntnis der Theosophie, die gemeinsame Wurzeln im Spiritismus besitzen, übereinandergeschoben werden konnten. Schließlich zeigt sie, daß Mondrians abstrakte Liniengemälde als Symbole für kosmische Strukturen, für das „Netz der Schöpfung“, gelesen werden können. Auch Marty Bax' These, daß Hendrik Petrus Berlages Amsterdamer Börse Elemente einer theosophischen Inspiration trägt, ist eine Frucht dieses Ansatzes². Letztlich gilt immer, daß nicht das materiale Kunstwerk, sondern die Konzeption im Kopf des Künstlers die theosophische Deutung ermöglicht. Damit werden die klassischen Zuordnungsdebatten, in denen etwa Mondrian zwischen Kubismus und Neoplastizismus

2. Der Erhalt theosophisch inspirierter Gebäude oder Ornamente ist inzwischen ein denkmalpflegerisches Problem. Jüngst konnten etwa weitreichende Eingriffe in das Gebäude der Niederländische Handelskammer in Amsterdam, gebaut von dem Theosophen Karel de Bazel, in dem sich inzwischen das Amsterdamer Gemeentearchiv befindet, unter anderem durch das Engagement von Marty Bax verhindert werden.

lokalisiert wird, nicht überflüssig, aber Marty Bax gelten theosophische Kunstwerke primär als Ergebnisse einer habituellen oder impliziten weltanschaulichen Prägung.

Gleichwohl hat eine zweite Generation von Theosophen versucht, explizite theosophische Kunst und darin eine theosophische Ikonographie zu schaffen. Deren wichtigster Vertreter ist Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks (1864–1932), der als Architekturtheoretiker auch in Deutschland wirkte (er war 1904 von Peter Behrens an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berufen worden) und der zeitweilig die Steiner-kritische Fraktion der deutschen Adyar-Theosophie leitete. Bei seinen Bauten, etwa „Am Stirnband“ in Hagen, sind Marty Bax zufolge die mündelnden Ornamente Zeichen des kosmischen Netzes und die Module strukturelle Analogien zu platonischen Körpern. Zudem kombiniert Lauweriks in anderen Architekturtwürfen europäische und asiatische Motive, der theosophischen Programmatik der Vereinigung von östlichen und westlichen Traditionen folgend. Es gibt also doch eine theosophische Ikonographie. Zu ihren Elementen zählen etwa das Hakenkreuz, die Lotusblume oder die Kundalinschlange. Gleichwohl scheint mir der Ansatz der Autorin bei der impliziten theosophischen Prägung richtig: Die Entwicklung theosophischer Stilelemente gab es nur in einer kurzen Epoche, bei Beuys etwa hilft ein ikonographischer Ansatz nicht weiter.

Schließlich versorgt uns Marty Bax mit wichtigen sozialhistorischen Daten zur Geschichte der theosophischen Kunst in den Niederlanden. Insbesondere dokumentiert sie die 1897 gegründete „Vahånaschool“ der Amsterdamer Vahånaloge und deren 27 Kursteilnehmer. Zusammen mit der Liste von über 400 Künstlern und Künstlerinnen, die um 1900 herum Mitglied in theosophischen Logen waren, sowie mit einer umfangreichen Dokumentation kunstgewerblicher Produkte erschließt sie ein Panorama, das die Einflüsse der Theosophie weit über die „Heroen“ der klassischen Moderne hinaus offenlegt.

Nur zwei Monita möchte ich benennen. Zum einen gibt es weder ein Bilderverzeichnis noch Provenienzangaben. Angesichts der verstreuten Fundstättien ist eine Weiterarbeit mit ihrem Material deshalb schwierig. Zum anderen fehlt eine Auseinandersetzung mit der Rolle der christlichen Konfessionen als Kontext der Theosophie, die in der deutschen Debatte (etwa im Blick auf Mondrian) intensiv traktiert wurde und die Marty Bax nicht bekannt ist³. Gerade hier ergeben sich weltanschauli-

3. REGINA PRANCE hat in einer Rezension (in: *Kunstforum* 50, 1997, S. 132–139) sehr kritisch die Überlegungen zu einer hohen Bedeutung der calvinistischen Prägung Mondrians beurteilt, die SUSANNE DEICHER (Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität; Berlin 1995) anstellt. Deicher greift methodisch auf Max Webers Protestantismus-These zurück, die allerdings auf der Ebene ihrer historischen Deutungsebene weitgehend widerlegt ist, während der methodische und herenistische Gewinn bleibt. Soñán deutet sie Mondrians Weg zur Abstraktion im Kontext des „reformatarischen“ Calvinismus. Regine Prange stellt die These, daß Mondrians Abstraktion in der protestantischen Triviale Kunst seines Vaters wurzle resp. als Reaktion darauf zu deuten sei, in Frage und macht auf die unterbewerteten theosophischen Dimensionen aufmerksam. Mir scheint Pranges Kritik zuzutreffen. Aber zugleich ist die Theosophie von ihrer Klientel her ein stark im protestantischen Bereich angesiedeltes Phänomen, so daß hier auch besondere Querverbindungen anzunehmen (und für Deutschland auch belegbar) sind. Die osmotischen Beziehungen zwischen Protestantismus, Katholizismus und theosophischer Kunst sind noch kaum erforscht.

che Konkurrenzen und Abhängigkeiten, die um 1900 hoch virulent waren und heute angesichts pluralisierter religiöser Welten vielleicht nicht sogleich in den Blick geraten. Aber daß die Theosophie sich zwischen dem ikonoklastischen Calvinismus, der Kult- und Gottesbild „gestürzt“ hatte, und der katholischen Bildermacht aufstellen mußte, scheint mir unbestreitbar zu sein – und auch diese Konstellation ist eine holländische Eigenheit.

Marty Bax hat mit ihrem Materialreichtum und ihrem methodischen Ansatz ein Werk vorgelegt, das hoffentlich bahnbrechend wirkt, theosophische Einflüsse auch in anderen europäischen Ländern zu erforschen. Aber ihre Impulse könnten noch weitere Kreise ziehen. Wir haben weiterhin relativ wenige kunsthistorische Kenntnisse über die Kunst von weltanschaulichen Minoritäten und religiösen Dissidenten um 1900 und wissen deshalb auch wenig von Wechselwirkungen mit der hegemonialen Kultur und über deren Inspirationsquellen; in Deutschland sind diese Kenntnisse, verglichen mit den Forschungen im angelsächsischen Raum oder in Frankreich und in den Niederlanden, im übrigen besonders gering⁴. Marty Bax zeigt, welches Forschungsfeld man hier eröffnen kann.

HELMUT ZANDER
Humboldt-Universität Berlin
Lehrstuhl für Wissenschaftsgeschichte

4 Zu den Ausnahmen gehören beispielsweise Wolfgang Pehms Analysen zur anthroposophischen Architektur in den beiden Auflagen seiner „Architektur des Expressionismus“, mit recht unterschiedlichen Deutungsperspektiven in den Auflagen Stuttgart 1973 (1. Aufl.) und 1998 (3. Aufl.). – Ein anderes Beispiel ist die Analyse des Werks von Fidus (auch er war Theosoph) in: JANNES FRECOT, JOHANN FRIEDRICH GEIST und DIETHEARD KERBS, Fidus, 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen (1. Aufl. 1972); 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1997.

Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies. Proceedings of the First International Conference of the OVN, 20–21 October 2005, The Hague, the Netherlands [Stichting ter bevordering van wetenschappelijk Onderzoek naar de geschiedenis van de Vrijmetselarij in Nederland]; Hrsg. A. Kroon, M. Bax, J. Snoek; Den Haag: Foundation for the Advancement of Academic Research into the History of Freemasonry in the Netherlands 2005; 256 S.; ISBN-10: 90-8077-782-X; ISBN-13: 978-90-8077-782-8; € 10.– [Bezugsquelle: info@stichtingovn.nl]

Die freimaurerische Architektur ist weitgehend unerforscht, und dafür gibt es vornehmlich zwei Gründe: Zum einen wurden Gebäude und Interieurs in Deutschland und den von Deutschland besetzten Gebieten durch die Nationalsozialisten fast flächendeckend zerstört. Die fehlende Denkmalpflege hat in den letzten Jahrzehnten das Ihre zum Untergang maurerischer Objekte beigetragen. Zum andern behinderte die freimaurerische Geheimhaltung die universitäre Forschung. Die mit internen

Kenntnissen geschriebenen maurerischen Publikationen wiederum blieben meist weit unter dem akademischen Niveau. Aber die Forschungsblockade scheint an ein Ende zu kommen, und dafür ist der anzuzeigende Band ein Indiz.

In der niederländischen Nationalbibliothek in Den Haag fand im Oktober 2005 eine von niederländischen Maurern organisierte Tagung zu esoterischen Traditionen in der Kunst und namentlich in der Freimaurerei statt. Die Beiträge reichen von Untersuchungen ägyptisierender Tempelarchitekturen in Belgien (Eugène Warmenbol) über die Denkmalpflege freimaurerischer Gebäude in Großbritannien (Andrew Prescott) und die Dechiffrierung masonischer Gärten (Eric Westengaard über den Garten von Jagerspris in Dänemark) bis zu Archivberichten (Henrik Bogdan über Bestände der schwedischen Großloge in Stockholm). Diese Themenmischung, die bei einem etablierten Forschungsfeld als Gemischtwarenladen kritisiert würde, bietet bei einem wenig erforschten Feld einen willkommenen Überblick, um die Arbeitsbereiche künftiger Forschung zu kartieren.

Aber dieser Band ist noch aus einem weiteren Grund empfehlenswert. Sowohl Freimaurer als auch Nichtmaurer haben auf dieser Tagung vorgetragen, wobei sich die Maurer den universitären wissenschaftlichen Standards unterworfen haben und so die masonische Laienforschung hinter sich ließen. In diesem Prozeß machen Freimaurer zunehmend bislang sekretierte Unterlagen, nicht zuletzt die Ritualbücher, zugänglich, ohne deren Kenntnis eine angemessene Deutung ihrer Architekturen unmöglich war. Erst in dieser Konstellation wird eine angemessene kunsthistorische Erforschung der maurerischen Architekturen und Realien zu einer realistischen Option. Dieser Band ist dazu ein erster Schritt, der in seinem Anhang mit einer Zusammenstellung wissenschaftlicher Gesellschaften zur Freimaurer- und Esoterikforschung und mit der Auflistung einschlägiger Archive auch eine praktische Hilfestellung bietet.

HELMUT ZANDER
Humboldt-Universität Berlin
Lehrstuhl für Wissenschaftsgeschichte