

OSKAR BÄTSCHMANN

Paul Cézannes *Große Badende*:  
Scheitern am Meisterwerk

Originalveröffentlichung in:  
Brandt, Reinhard (Hrsg.):  
*Meisterwerke der Malerei*,  
Leipzig 2001, S. 171-191  
(Reclam-Bibliothek ; 20013)  
Online-Veröffentlichung auf  
ART-Dok (2024),  
DOI: [https://doi.org/10.11588/  
artdok.00008904](https://doi.org/10.11588/artdok.00008904)

*Der Traum vom Meisterwerk*

Paul Klee, Meister am Bauhaus in Weimar, umschrieb im Eröffnungsvortrag zur Ausstellung in Jena 1924 seinen Traum vom großen Werk: »Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet.« Es ist der Traum vom Meisterwerk, dem einen und absoluten Werk, das alle Teile der Kunst in sich zusammenfassen würde. Eine Realisierung dieser »noch vagen Möglichkeit« erschien Klee im Bauhaus nicht ausgeschlossen. Für dieses war mit der Kathedrale ein utopisches Meisterwerk der Kunst vorgegeben, das Klee in einem kleinen Werk 1923 aufnahm.

Ein Jahr vor Klees Vortrag hatte Marcel Duchamp nach elf Jahren die Arbeit am *Großen Glas* in New York aufgegeben. Das zweigeteilte Werk aus Glas, Ölfarbe, Firnis, Bleifolien, Bleidrähnen und Staub zeigt im oberen Teil die der Braut als »Sex Cylinder«, im unteren die Junggesellenmaschine. Die Teile sind durch einen »Kühler« getrennt. Eine Fotografie von Katherine S. Dreiers Ausstellung von 1926 im Brooklyn Museum zeigt Duchamps durchsichtiges Werk im Galeriekontext mit neueren Gemälden von Piet Mondrian und Fernand Léger. 1937 würdigte der Architekt Frederick Kiesler das *Große Glas* als Meisterwerk, das Architektur, Skulptur und Malerei in sich vereinige, während es heute als Negation des Meisterwerks und als Demytifikation des Künstlers gilt.

Der Traum vom Meisterwerk ist zu unterscheiden von der Fiktion des vollkommenen Werks, das die Kunstliteratur im 16. Jahrhundert der Malerei als Ziel vorgab. Die Künstler sollen

sich in der Kunst vervollkommen, aber das perfekte Werk muß unerreichbar sein, weil die Begabungen einseitig sind und die gloriose Kongruenz von *ars*, der Kunst, und *opus*, dem Werk, die Geschichte der Kunst beenden würde. Die Fiktion des vollkommenen Werks beruht auf der Vorgabe von Leon Battista Albertis Umschreibung der *historia*, die nicht auf das Historienbild zielt, sondern auf das große Werk des Malers, das von der Seite der Kunst das umfassendste - *opus amplissimum* -, von der Seite der Erfindung das höchste - *sumum opus* - und darum das letzte und absolute Werk des Künstlers heißt - *ultimum et absolutum pictoris opus*. Das 16. Jahrhundert setzte das *exemplum fictum* des vollkommenen Bildes aus unterschiedlichen personalisierten Perfektionen zusammen. Nach der ausführlichsten Bestimmung von Gian Paolo Lomazzo 1590 wäre es ein Adam, gezeichnet von Michelangelo, gemalt von Tizian, und eine Eva nach der Zeichnung von Raffael und im Kolorit von Correggio. Die Idee des vollkommenen Werks blieb eine nachsichtige Fiktion, weil nach verbreiteter Überzeugung kein Künstler in allen Teilen der Kunst vollkommen sein kann. Roger de Piles führte dies zur Belehrung der Kenner 1708 in einer detaillierten Benotung berühmter Maler in der *Balance des peintres* vor.

Das Meisterwerk im modernen Sinn ist dagegen eine grausame Fiktion, denn hier sollen Kunst und Werk zugleich von einem Individuum hervorgebracht werden. Diese neue Fiktion taucht mit dem Ausstellungskünstler und dem Ausstellungsbild in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf, und »modern« bezieht sich auf diesen entscheidenden Wandel im Kunstsystem. Kants Bestimmung des *opus* der schönen Kunst als Produkt des Genies in der *Critik der Urteilskraft* von 1790 läßt sich dem zuordnen: Das Genie bringt ohne Regeln der Kunst, aber durch die Regel der Natur, seine Produkte hervor, die exemplarisch, d. h. nicht nachahmend sein müssen. Die Beseitigung der Kunstregeln durch und für die künstlerische Subjektivität hat zur Konsequenz, daß ein Genie mit dem Werk zugleich die

Kunst erschaffen müßte. Diese Anforderung umschreibt das moderne Meisterwerk und bereitet das Scheitern des Künstlers vor.

Die moderne Fiktion und das Scheitern des Unternehmens Meisterwerk werden manifest in Balzacs Erzählung *Le chef-d'œuvre inconnu* von 1831. Sie handelt vom Maler Frenhofer, der seit zehn Jahren in seinem verbarrikadierten Atelier an seinem Meisterwerk arbeitet, das nicht vollendbar ist. Die Katastrophe, die zur Zerstörung des Künstlers und seiner Werke führt, wird ausgelöst von der erzwungenen Öffnung des Ateliers für das Publikum, repräsentiert von den naiven jungen Malern Porbus und Poussin, und von der Demystifikation des alten Frenhofer. Dessen Meisterwerk erscheint bei Balzac als Wahn des isolierten und troglodytischen Künstlers. Der Wahn wird zerrissen durch das Auftreten des Publikums, und diese Demystifikation führt zum Tod des Malers. Mit dem verhängnisvollen Moment im Atelier, wo die Besucher auf der Leinwand statt der lebendigen Figur nur ein formloses Chaos von Farben erblicken, beschäftigte sich Cézanne in einer frühen Zeichnung.

Der literarischen Fiktion vom unmöglichen Meisterwerk sind erfolgreiche Beispiele von *chef-d'œuvres* gegenüberzustellen. Unter vielen figuriert Thomas Coutures Gemälde *Les Romains de la décadence*, das im Pariser Salon von 1847 Furore machte, weil man es als Kritik an der Juli-Monarchie verstand. Gustave Courbet legte 1855 mit seinem riesigen *L'atelier du peintre*, der realen Allegorie auf sieben Jahre seines Lebens und seiner Kunst, gemalt für die erste Weltausstellung in Paris, ein Meisterwerk vor. Die Jury der Weltausstellung reagierte wie vorgelesen mit einer Zurückweisung, und demzufolge wurde das Gemälde zum publizistisch angekündigten Mittelpunkt im Pavillon *Du Réalisme*, der in unmittelbarer Nähe der Weltausstellung um den Eintrittspreis von einem Franc zu besichtigen war. Delacroix, der die Ausstellung besuchte, als der Eintrittspreis um die Hälfte gesunken war, nannte in seinem Tagebuch das *Atelier* ein *chef-d'œuvre* und eines der außerordentlichsten

Werke seiner Zeit. Die Erwartung, daß Delacroix im *Dictionnaire des beaux-arts* das Meisterwerk umschreiben würde, wird allerdings enttäuscht. Delacroix beteuert hier bloß, daß kein Künstler ohne Meisterwerk groß sei, ein einziges aber für die Größe nicht ausreiche. Darauf erörtert er das Problem der Wahrnehmung und Beurteilung der Werke mit der Behauptung, daß die modische Reaktion zu irrtümlichen Bewertungen führe, während »wahrhafte Meisterwerke« verkannt oder angegriffen und erst später ihre Anerkennung finden würden.

Das moderne Meisterwerk ist mit Balzac und Klee zu umschreiben als das eine absolute und notwendige Werk, mit dem sich der Künstler total herausfordert zur endgültigen Lösung der künstlerischen Probleme und zur Darstellung seiner Legitimation. An Balzacs Vorstellung ist Hans Beltings Problemgeschichte vom »unsichtbaren Meisterwerk, als Traum von absoluter Kunst« entwickelt. Sowohl die Ausstellungsbilder von Couture und Courbet wie die Erzählung von Balzac und die Erörterungen von Delacroix zeigen aber die Notwendigkeit einer weiteren Bestimmung. Die Wirkung in der Welt, die Reaktion der Öffentlichkeit, die allgemeine Zustimmung oder auch der Streit werten ein Produkt zum Meisterwerk auf, und nur die Akklamation oder die Verwerfung der Ablehnung kann dem Künstler zur Rechtfertigung dienen. Diese problematische Verknüpfung, die seit der Etablierung des Ausstellungskünstlers besteht, muß analysiert werden, wenn man »Meisterwerk« nicht bloß als subjektiven Wahn oder als Anpreisung der Kunstpropaganda behandeln will.

### *Émile Zolas mörderisches Meisterwerk*

Cézannes Jugendfreund Émile Zola veröffentlichte 1886 den Roman *L'œuvre*, dessen Hauptfigur, der geniale und unfähige Maler Claude Lantier, nach anhaltenden Mißerfolgen und psychischer Zerstörung zu seinem Unglück auf ein riesiges

Ausstellungsbild als *chef-d'œuvre* verfällt, einer Allegorie von Paris. Sein Vorhaben vernichtet alle sozialen Beziehungen, das Gemälde als dämonisches sexuelles Monstrum treibt den Künstler zur Verzweiflung und schließlich zum Selbstmord. Lantier wird zum Opfer des Kunstbetriebs und des unbarmherzigen Elends und zum Opfer der künstlerischen Hybris und ihres Produkts, des mörderischen Meisterwerks. Die künstlerische Ohnmacht - *impuissance* - entfaltet bei Zola ihre volle Fatalität, und gleichzeitig entwickelt sich das scheiternde *Chef-d'œuvre* zum monströsen Götzenbild, das vom Künstler den Tod fordert.

In der Figur des Lantier faßte Zola die gescheiterten Maler seiner Erzählungen und die Beurteilung der zeitgenössischen französischen Künstler zusammen. Cézanne sah sich von Zola böseartig nachgezeichnet, was zum Bruch der Jugendfreundschaft führte und zu Zolas schmähhlicher Bemerkung in der Salonbesprechung von 1896, man erkenne bei Cézanne allmählich »die genialen Seiten des großen gescheiterten Malers«.

Als Zola an seinem Roman schrieb, war nur ein Künstler in Frankreich mit einem Meisterwerk beschäftigt, Auguste Rodin mit seiner *Höllentpforte*. Bestellt 1880 als ministerielle Anerkennung eines vielfach angefeindeten Künstlers und vorgesehen als Prachtportal für ein geplantes Musée de l'art décoratif. An diese Stelle kam allerdings 1900 die Gare d'Orléans, die 1986 zum Musée d'Orsay umgebaut wurde. Der Bronzeguß kam 1884/85 nicht zustande, das Museum wurde 1887 im Pavillon Marsan des Louvre eingerichtet, und damit wurde die *Porte de l'Enfer* zu einem funktions- und bestimmungslosen plastischen Riesenwerk. Bereits 1884 zeichnete Charles Paillet, Rodins Kollege in Sèvres, den Künstler als wandernden Hausierer mit seinem riesigen Chef-d'Œuvre auf dem Rücken. Rodin präsentierte das Gipsmodell der *Porte de l'Enfer* 1900 in seiner Ausstellung an der Place de l'Alma. Joachim Gasquet überliefert einen abschätzigen Ausspruch Cézannes, Rodin sei »un prodigieux tailleur de pierres« - »ein außerordentlicher Steinhauer« -, dem es an einer

Idee, an einem System, einem Glauben fehle: »Seine Höllenpforte, sein Denkmal der Arbeit, das hat ihm jemand aufgeschwatzt, und Sie werden sehen, daß er sie niemals zustande bringen wird.« Die Prophezeiung trat insofern ein, als die ersten Abgüsse der *Höllenspforte* erst 1926, acht Jahre nach Rodins Tod, ausgeführt wurden und der *Turm der Arbeit*, ein Denkmal und Mausoleum für Rodin, ein Projekt blieb.

Cézanne stellte bei Rodin die gleiche Unfähigkeit wie bei sich selbst fest, nämlich nicht mehr ein Ganzes, eine Komposition, bilden zu können, sondern zu Teilen, Stückwerken, *morceaux*, verdammt zu sein. Rodins *Höllenspforte* könnte das Beispiel für die Unmöglichkeit eines Chef-d'Œuvre sein und auch für die Hybris des Künstlers als Prometheus und Pygmalion. Dennoch hat das Verfahren, Stücke aus dem Zusammenhang zu lösen, einzeln zu bearbeiten oder sie in andere Projekte einzubringen, eine andere, produktive Seite. Das unmögliche Vorhaben Meisterwerk generiert durch die Fragmentierung und die Kombination eine ausgedehnte Serie von Arbeiten.

### *Cézannes Traum: Die Apotheose von Delacroix*

1904 mußte Cézanne darauf verzichten, die *Apotheose von Delacroix* noch auszuführen. In einem Brief an Émile Bernard nannte er das Projekt seinen Traum: »Ich weiß nicht, ob meine schwankende Gesundheit mir je erlauben wird, meinen Traum, seine Apotheose [die von Delacroix] zu verwirklichen.« Eine erhaltene Ölskizze zeigt in einer Landschaft eine Reihe von Gestalten, die ihre Hände applaudierend in die Höhe strecken, niederknien, herankommen oder an einer Staffelei arbeiten. Die Rückenfigur mit Barbizonhut, Maltasche und Stock ist Cézanne selbst, vor dem Motiv arbeitet Camille Pissarro, rechts steht Claude Monet mit Sonnenschirm, eine der beiden Figuren, die auf der linken Seite applaudieren, ist Victor Chocquet, und der bellende Hund stellt die Kritik dar. Von zwei Engeln wird der



Paul Cézanne: *Die Großen Badenden*, 1900-1906



Roy Lichtenstein: *Yellow and Green Brushstrokes*, 1966



Abb. 1: Paul Cézanne im Pariser Atelier vor der Skizze *Die Apotheose Delacroix*, Fotografie von 1894



nackte Leichnam Delacroix' auf Wolken nach oben getragen, ein dritter Engel schwebt voran. Für die *Apotheose von Delacroix* verknüpfte Cézanne die Beweinung des Leichnams durch die Engel mit der Himmelfahrt Christi.

1894 (oder 1904?) ließ sich Cézanne im Pariser Atelier vor der Staffelei mit der kleinen Ölskizze fotografieren (Abb.1). Die Aufnahme demonstriert das Bekenntnis Cézannes zu Delacroix und zu seinem Traum, auf dessen geplante Realisierung der zu große Pinsel hinweist. Cézannes Projekt einer Beweinung und Himmelfahrt war um 1894 so bizarr wie zehn Jahre später, als er die Skizze Émile Bernard zeigte. Die allegorische Darstellung der Kritik im bellenden Hund war 1894 wie 1904 ein Anachronismus. Die *Apotheose von Delacroix* ist ein retrospektives Bild, das sich auf das Todesjahr von Delacroix bezieht. Mit der Verklärung des Künstlers als Opfer spinnt es die Legende der unaufhörlichen Anfeindung des Malers und der fortdauernden Mißgunst der Kritik fort, die Delacroix und seine Sympathisanten geschaffen haben.

Kein anderer Maler erlangte seit 1833 derart kontinuierlich öffentliche Aufträge wie Delacroix. Trotzdem sah er sich als mißachteten Künstler, weil er erst mit seiner achten Kandidatur im Januar 1857 sein ersehntes Ziel erreichte, die Aufnahme in die Académie. Nach dem siebten Mißerfolg beschrieb er 1853 in einem großen Essay Nicolas Poussin als Erfolglosen im bornierten Frankreich und feierte ihn gegen alle historische Kenntnis als einen der kühnsten Neuerer, der im unerschütterlichen Kampf gegen die Kunstfeinde, das Unverständnis Frankreichs und die mißgünstige Fortuna das Leben eines modernen Künstlers geführt habe. Bei der Weltausstellung 1855 waren Delacroix und Ingres die triumphierenden Repräsentanten der französischen Malerei, doch Charles Baudelaire erinnerte in seinem Kommentar an die andauernden unbeschreiblichen Verletzungen, die jener hatte erdulden müssen. 1864 begann Théophile Gautier seinen Artikel über Delacroix, der ein Jahr nach dessen Tod im *Moniteur* und zur zweiten erfolgreichen Ausstellung die-



Abb. 2: Paul Cézanne im Atelier in Aix-en-Provence vor den *Großen Baignenden* der Barnes Foundation, Fotografie von 1904 von Émile Bernard

ses Jahres erschien, mit der Beschwörung eines während langer Zeit von Publikum und Kritik verfolgten Künstlers. Im gleichen Jahr präsentierte Fantin-Latour unter allgemeinem Beifall im Salon sein Gemälde *Hommage à Delacroix* als Demonstration für die Kunst der Gegenwart. Unter den zehn Malern, Kritikern und Schriftstellern vor dem Selbstbildnis von Eugène Delacroix in breitem goldenem Rahmen finden sich Manet und Whistler, nicht aber der unbekannte Cézanne. Die Auswahl von Delacroix' Verehrern rechtfertigte Edmond Duranty 1867: »Umstrittene Künstler würdigen das Andenken an einen der großen Umstrittenen dieser Zeit.«

Als Cézanne 1894 im Alter von fünfundfünfzig Jahren in Paris sich mit der Skizze zur *Apothéose Delacroix* fotografieren ließ, war er noch immer ohne die öffentliche Anerkennung, die er stets erhofft hatte, und ohne finanziellen Erfolg, was er dank seines großen Erbes leichter verkraften konnte. Mit der

*Apotheose Delacroix*', der Anerkennung und Verehrung nach dem Tod, reflektierte der alternde Maler die eigene Situation mit gelassener Bitterkeit. In den siebziger Jahren, als Cézanne die erste Idee zur *Apotheose Delacroix*' skizzierte, stellte ihn Georges Rivière als den am meisten verfolgten Künstler seit Delacroix dar. Als Père Tanguys Nachlaß 1894 versteigert wurde, erzielten Cézannes Bilder lächerliche Gebote zwischen 45 und 215 Francs. Erst 1895 organisierte Ambroise Vollard die erste Einzelausstellung von Werken Cézannes in Paris, die für sein Ansehen von ähnlicher Bedeutung war wie die Weltausstellung von 1855 für Delacroix.

Zwar verknüpften viele Zeitgenossen wohlmeinend Cézanne mit dem zugleich anerkannten und ungeliebten klassischen Meister Nicolas Poussin. Roger Marx, der Redaktor der *Gazette des Beaux-Arts*, verwies in seiner Besprechung des Herbst-Salons von 1904 auf Cézanne und seinen *culte pour Poussin* und entwarf für den isolierten Künstler einen historischen Zusammenhang mit Poussin, Corot, Courbet und Daumier. Bescheiden korrigierend schrieb Cézanne an Marx, jeder sei nicht mehr als ein Glied in einer Kette, und bekannte voll Resignation: »Mein Alter und meine Gesundheit werden es mir nicht erlauben, den Traum der Kunst, den ich mein ganzes Leben lang verfolgt habe, zu verwirklichen.« Der mürrische alte Misanthrop Cézanne betrachtete sich als gescheiterten Künstler im Sinn von Balzac, nicht aber von Zola. Der junge Bewunderer Émile Bernard berichtet, Cézanne habe, als im Gespräch die Rede auf den Maler Frenhofer in Balzacs *Chef-d'œuvre inconnu* gekommen sei, auf sich selbst gezeigt. In Frenhofers Situation zeigte sich Cézanne im *Selbstbildnis mit Filzhut*, das er 1895 bei Vollard ausstellte. Er steht vor einem Bild, das Frenhofers Farbenchaos nachahmt, und nimmt eine Wendung zum Betrachter an, den er mit prüfendem Blick aus einem Auge fixiert. Andererseits folgte Cézanne der europäisch verbreiteten Vorstellung vom Künstler als Seher und Propheten. Der einsiedlerische Alte in Aix-en-Provence sah sich als Ersten einer neuen Kunst - »le primitif d'un art nou-



Abb. 3: Nicolas Poussin: *Apoll und Daphne*, 1664

veau«. In einem Brief an Vollard von 1903 stellte er die ängstliche Frage, ob er nur ein Prophet und Führer wie Moses sei, oder ob er an sein Ziel kommen würde: »Ich arbeite hartnäckig, ich sehe das Gelobte Land vor mir. Wird es mir ergehen wie dem großen Führer der Hebräer, oder werde ich es betreten können?« Das Gelobte Land, das für Cézanne Prophetentum und Scheitern zugleich bestätigte, war das Projekt der *Großen Badenden*. Émile Bernard lieferte 1904 mit der Fotografie des alten, erschöpften und enttäuschten Meisters vor einer der großen Versionen – der Fassung in der Barnes Foundation – ein bewegendes Dokument des neuen Frenhofer im Atelier (Abb. 2).

Cézanne nahm die Arbeit an der ersten der drei großen Fassungen der *Badenden* 1895 auf, kurz nachdem er die etwa zweijährige Arbeit an den mittelformatigen *Baigneurs*, heute im Musée d'Orsay in Paris, abgeschlossen hatte und die Ausstellung von etwa hundertfünfzig Werken bei Ambroise Vollard seine Anerkennung durch zahlreiche Künstler und Sammler einleitete. Das Datum liefert das Indiz für den Plan eines Meisterwerks.

Etwa um 1900 nahm Cézanne die Arbeit an den anderen großen Fassungen auf, die sich heute in Philadelphia und London befinden. In der Folge bearbeitete Cézanne im umgebauten Atelier alternierend die großen Leinwände. In den *Badenden* zog Cézanne ein malerisches Thema weiter, das ihn seit den sechziger Jahren kontinuierlich beschäftigt hatte. Einige Zahlen können dies bestätigen: Vor 1895 entstanden 92 Zeichnungen, 59 Gemälde und 25 Aquarelle, zwischen 1895 und 1906 sind zu verzeichnen: 17 Gemälde (darunter die drei Fassungen der *Großen Badenden*), 5 gemalte Skizzen, 12 Aquarelle und 6 Zeichnungen. Zwischen 1895 und 1906 entstanden ferner zahlreiche Landschaftsbilder, Stilleben und Porträts, aber Cézannes Hauptinteresse seiner letzten zwölf Lebensjahre war auf die *Badenden* konzentriert. Hier lag seine Hoffnung, die künstlerischen Probleme zu einem Abschluß zu bringen.

Einige der Zeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen lassen sich den großen Fassungen zuordnen, doch kann man ein zielgerichtetes Erarbeiten der großen Kompositionen nicht erkennen. Entsprechend weit gefaßt sind die Datierungen der Skizzen und Gemälde. Ein zielgerichtetes Arbeiten wäre ein Prozeß, der mit der Wahl eines Themas und der Erfindung einer Komposition beginnt, zu Detailstudien übergeht und über die Erarbeitung eines detaillierten Entwurfs in der Ausführung des Gemäldes zum Ziel kommt. Ein solches Verfahren empfahl Charles Blanc in seiner verbreiteten *Grammaire des Arts du Dessin*, die 1867

zum ersten Mal erschien. So verfuhr etwa Puvis de Chavannes und der junge Seurat, nicht aber Delacroix, Manet oder Cézanne.

Cézanne arbeitete in den großen Fassungen der *Badenden* und den Kompositionsskizzen mit einem Figurenrepertoire. Im Basler Katalog von 1989 hat Mary Louise Krumrine das Repertoire einiger Gemälde aufgelistet und mit Bezeichnungen wie »Versucherin«, »schreitender Täufer« oder »Eremit« versehen, die aus dem von ihr bevorzugten psychologischen Ansatz stammen. Die aus den Kompositionen herausgelösten Figuren bilden das Repertoire, aus denen Cézanne in angestrenzter Arbeit Kompositionen zu schmieden versuchte. Einzelne Figuren oder Gruppen studierte er in kleinformatigen Ölskizzen, doch sein Hauptproblem war die Bildung einer zusammenhängenden Gruppe von nackten Figuren in der Natur.

Alle diese Arbeiten sind fortgesetzte Variationen über das Thema der *Badenden*, oder vielmehr sind es Exerzitien über Linien und rhythmische Linienbewegungen, über bewegte Linien in Verbindung mit einer Farbfläche, über die Komposition von Körpern in der Landschaft, über die Bildung von Volumina in Verbindung mit dem Rhythmus von Linien und in Verbindung mit Blau, Grün und Inkarnat. Zeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen zeigen mehrfach geführte schwingende Linien zur Verbindung der rhythmisch bewegten Fläche mit der Umschreibung der Volumina von Körpern durch bewegte Linienbündel. Die Zeichnungen und Ölskizzen bestätigen, daß Cézanne nach einem Ausgleich suchte zwischen der durch bewegte Linien umschriebenen Figurenkomposition, der Ausführung der Volumina der einzelnen Figuren und dem farbigen, blauen oder grünen Grund.

Der Wandel des Interesses von Cézanne läßt sich exemplifizieren durch zwei Zeichnungen nach der *Bellona* aus Rubens' *Apotheose Heinrichs IV.* Die erste, die zwischen 1878 und 1882 datiert wird, zeigt die Betonung der Plastizität der Figur, in der anderen, datiert in die Jahre 1896 bis 1899, tritt die Hervorbrin-

gung der Plastizität zurück gegenüber der Bewegung, die sich in den mehrfach geführten Linien ausdrückt. In Zeichnungen zu den *Baigneuses* brauchte Cézanne mehrfache bewegte Linien zur Umschreibung der Figuren und Gruppen. Damit wird sein Hauptproblem der achtziger Jahre und frühen neunziger Jahre, die Raumdarstellung durch Wölbungen, die von der Modulation der Farbe hervorgebracht werden, abgelöst vom Problem der bewegten Linie und der Harmonisierung der vielfach schwingenden Linien. Das neue Problem kreist um Bewegungen, um aufeinander abgestimmte Schwingungen, um den Rhythmus als die verbindende Einheit für Körper, Farben, Fläche und Raum. Entsprechend wird die Raumbildung durch die Körper reduziert, und die Fläche als Trägerin der rhythmischen Bewegung gewinnt an Bedeutung.

Dies sind zwei unterschiedliche künstlerische Probleme: Das eine betrifft die Erarbeitung einer Raumdarstellung, das andere die Bewegungsdarstellung und die Komposition. Die neue Raumdarstellung Cézannes geht nicht vom leeren Raumkasten aus, der mit Dingen aufgefüllt und beleuchtet wird, sondern von der Körperlichkeit und der Plastizität der Dinge, die weniger durch Schattierung als durch die Modulation der Farbe hervorgebracht wird. Zugunsten dieses Körperraums verstieß Cézanne oft gegen die Regeln der Linear- und Luftperspektive. Der produktive Effekt und die Konsequenzen, die Picasso und Braque um 1907 daraus gezogen haben, sind bekannt. Wichtig ist, daß in Cézannes Körperraum die Figuren und Dinge nicht wie in einem Raumkasten virtuell verschiebbar und - durch den Verzicht auf die Beleuchtung - kaum mehr der zeitlichen Veränderung unterworfen sind.

Auf der anderen Seite steht, daß mit der Arbeit am Körperraum die Bewegungsdarstellung entscheidend zurückgedrängt oder verunmöglicht wird. Dieses künstlerische Problem hatte Cézanne in den siebziger Jahren außerordentlich beschäftigt, danach lebte es nur noch in den wunderbar bewegten Tüchern einiger Stilleben fort. Um 1895 griff er die Bewegung der Figu-

ren in den Zeichnungen, Aquarellen und Ölskizzen für die *Badenden* wieder auf. Cézanne erprobte unterschiedliche Zusammenstellungen von Figuren, darunter finden sich auch solche mit erstaunlich heftiger Bewegung oder andere, in denen die rhythmische Bewegung den Farben Grün, Blau, Gelb und einem rötlichen Ton anvertraut ist. In den Kompositionsskizzen mit heftiger Bewegung wagte es Cézanne, das seit 1875 vergessene oder verdrängte Problem der leidenschaftlich bewegten Figuren wiederaufzunehmen. In einigen Aquarellen experimentierte Cézanne mit einer auf Blau gegründeten Harmonie zwischen der Bewegung und der Farbe.

Gegenüber den Skizzen und Aquarellen ist in den großen Fassungen eine Reduktion des Experimentellen festzustellen. Die Fassung der Barnes Foundation wurde offenbar in den elf Jahren der Bearbeitung immer dunkler, und sie zeigt zudem eine zerquälte Oberfläche. Ihrer Figurenkomposition steht die Fassung in London nahe (Farbtafel), die von allen am intensivsten die Harmonie von Farben und Körpern verfolgt. Die Fassung in Philadelphia dagegen zieht sich auf eine starre Dreieckskomposition zurück, und nur hier versuchte Cézanne, einen Tiefenraum einzubeziehen und eine relativ starre geometrische Anordnung der Figuren und Bäume zu realisieren. Diese Fassung ist die skizzenhafteste der drei in bezug auf die Ausführung der Figuren, und sie entfernt sich in der Komposition am weitesten von den gemalten Skizzen und ihren Experimenten über die Bewegung in der Figurenkomposition, den Linien und der Farbenharmone.

Was denn war Cézannes Traum, sein Gelobtes Land der Malerei? Zwei Umschreibungen sind möglich, die eine bezieht sich auf die künstlerischen Probleme, die andere auf die Geschichte der Kunst. Der künstlerische Traum ist die Verbindung von objektivem (d. h. nicht perspektivisch vorgeordnetem) Körperraum, harmonischer Komposition und rhythmischer Bewegung des Bildganzen und einer Art Farbenmusik. Das sind vier Probleme, die zur Bewältigung drängen. Cézanne bearbeitete sie



einzelnen und in einfachen Verbindungen in den Skizzen. Er vermochte nicht, sie in den großen Fassungen zusammenzuführen, den Traum seiner Kunst in einem Werk zu realisieren.

Von der Geschichte der Kunst aus ist der Traum Cézannes zu umschreiben als Verbindung von Rubens, Poussin und Delacroix. Für die Sicht auf Poussin war nicht der verfehlte Antagonismus zwischen ihm und Rubens maßgebend, sondern der Essay von Delacroix, der 1853 den französischen Maler als einen der kühnsten Neuerer in der Geschichte der Malerei dargestellt hatte. Bekannt sind die mehrfachen Bekenntnisse Cézannes zu Poussin und seine zwei Zeichnungen nach dem *Et in Arcadia ego II*, dessen Fotografie in seinem Atelier hing. Auf diese Kopien und die zeitgenössischen Aussagen stützten sich die zahlreichen Versuche, eine Verbindung Cézannes mit Poussin zu postulieren. Doch das bekannte »refaire Poussin sur nature« bezieht sich nicht auf die Landschaften, sondern auf die Verbindung einer rhythmisch komponierten Gruppe von menschlichen Figuren mit der Natur. Für dieses Hauptproblem im letzten Schaffensabschnitt hat sich Cézanne an Poussins letztem Bild *Apoll und Daphne* (Abb. 3) orientiert. Hier sind die Schwerpunkte mit Bäumen und Figuren links und rechts seitlich angelegt, dazwischen öffnet sich der Mittelgrund für die Sicht auf die fernen Berge, und die beiden Schwerpunkte Apoll und Daphne sind verbunden durch eine Girlande von nackten Nymphen. Dieses Bild Poussins einer rhythmischen Kette von Körpern in der komponierten Natur war für Cézanne die wirkliche Herausforderung für seine *Baigneuses*. Es war dieses Gemälde Poussins, das Cézanne unablässig und zunehmend verzweifelt wieder zu erreichen versuchte. *Apoll und Daphne* hat er weder in Briefen oder in Gesprächen jemals erwähnt, noch hing eine Reproduktion dieses Gemäldes in seinem Atelier. Dieses Bild war die geheime Herausforderung für sein ehrgeiziges Unternehmen der *Badenden*. Die Harmonie von Figuren und Natur neu und modern zu schaffen, war das letzte und unerreichbare Ziel seines Malens.

Vielleicht aber war Cézannes Versuch noch komplexer und begleitet von einem Rückgriff auf seine Anfänge und die Anlehnung an Gustave Courbet in den sechziger Jahren. Damals ahmte Cézanne die Technik Courbets nach, verwandelte aber auch Courbets *Les baigneuses*, das Skandalbild des Salons von 1853, in den Rückenakt eines Badenden unter Wahrung des großen Kontrastes zwischen dem hellen Leib und der dunklen Umgebung. Die Kontrastierung der hellen Leiber mit einem in die Dunkelheit getriebenen Grund wiederholte Cézanne in den *Großen Badenden* der Barnes Foundation.

### *Lebenswerk statt Meisterwerk*

Cézanne nahm sich um 1895 das Meisterwerk vor im Bewußtsein der Unmöglichkeit, die Balzacs Erzählung von 1831, Rodins Unternehmen der *Höllenfürte* und Zolas Roman von 1886 demonstrierten. Er verdreifachte die Schwierigkeit, indem er die *Badenden* auf drei große Leinwände verteilte, die er von 1900 an abwechselnd bearbeitete. Seine Sisypusarbeit führte durch zahllose Studien von Kompositionen und Figuren, Aquarellen und Zeichnungen zur Beendigung des Traums vom einen und absoluten Werk zugunsten der vielen Bilder, die aus unablässiger Wiederholung hervorgehen.

Henri Matisse äußerte sich 1925 in einem Interview kurz über Cézannes Wiederholungen: »Beachten Sie, daß die Klassiker immer das gleiche Gemälde wiederholt haben, und immer auf unterschiedliche Weise. Von einem bestimmten Zeitpunkt an hat Cézanne immer die gleiche Leinwand der *Badenden* gemalt.« Matisse bezog sich nicht auf ein serielles Arbeiten wie das von Claude Monet an den Kathedraalfassaden, Heuhaufen oder Pappelreihen, an denen sich Tag- und Jahreszeiten unterscheiden lassen. Vielmehr spricht er vom Gegenpol dieses Schaffens, vom Künstlertraum des einen und absoluten Werks, das alle Teile der Kunst zu einer Synthese bringen würde, der

aber in der unablässigen Wiederholung sich zerstreut. Die Vielzahl von Wiederholungen bezeugt die Unerreichbarkeit des absoluten Werks. Matisse war nicht nur der Besitzer einer der Fassungen der *Badenden*, er griff das Thema zwischen 1904 und 1906 selbst wiederholt auf in den farbigen Wunderwerken der Farbe in *Luxe, calme et volupté* und in *Le Bonheur de vivre*, das die Bewegung des Bildganzen nach Cézanne verbindet mit Figurengruppen, die den Zeichnungen Rodins ähnlich sind.

Die Anstrengung auf ein Meisterwerk, das es nicht gibt, produziert eine virtuell unendliche, unabschließbare Serie von Produkten, die alle Fragmente eines nicht faßbaren Ganzen sind. Seine Bemerkung über Rodin bezog Cézanne aus seiner eigenen Erfahrung: Es gibt nur Stückwerk, auch für ihn selbst, nicht nur für Rodin, dem die *Porte de l'Enfer* ein Werkplatz war, ein Steinbruch und ein Bauplatz. Im Hinblick auf ein absolutes Werk scheiterte Cézanne, nicht aber im Hinblick auf das Produkt, das mit der langen Anstrengung hervorgebracht wurde. Nennen wir es Lebenswerk und prüfen wir, ob es das Meisterwerk versöhnlich ersetzt oder das Scheitern mildert als ein Sammelbecken für die Fragmente, oder ob es aus der nicht unproblematischen Vermischung von Kunst und Leben hervorgeht und direkt zur Mystifikation des Alterswerks oder Spätstils führt, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Tizian, Rembrandt und Poussin begonnen wurde. 1914 leitete Walter Friedländer in seiner Poussin-Monographie sein Kapitel »Altersstil und Werke« mit der Frage ein: »Wie kommt es, daß oft ganz große Künstler in ihren letzten Lebensjahren einen fast unbegreiflichen Aufschwung nehmen, wie über sich selbst hinaus?« Friedländer fand in Poussins letzten Bildern eine Lust am Fabulieren, ein Vergnügen an reinen Linien, ferner Traumhaftigkeit, poetisch-lyrisches Empfinden und eine Vergeistigung, die er mit dem Unvollendeten begründete. Ähnliches fand Kurt Badt im Versuch, Cézannes Altersstil zu charakterisieren. Allgemein sei in den Alterswerken die Trennung der Formen aufgehoben durch »ein frei sich bewegendes, übergreifendes Gemeinsames«, durch ein

»Schwinden der Körpersubstanz«, wodurch die Materie geradezu »durchsichtig für den geistigen Ausdruck« werde und von einem »größeren Ganzen« künde, das Badt als »das Sein selbst« bezeichnet. Badt hat auf Änderungen nach 1895 aufmerksam gemacht: die Erweiterung der Farbskala durch Rot, die neue Tieftonigkeit der Malerei und die Steigerung des Blau zur tragenden Farbe der Komposition über das bisherige Maß hinaus.

Einem Lebenswerk setzt der Tod ein Ende, und daher kann die Unmöglichkeit der Vollendung nicht der persönlichen Unfähigkeit zugerechnet werden. In der Vorstellung vom Lebenswerk, dem ein Ende gesetzt wird, und im Spätstil, der mit der Ahnung des Endes mystifiziert wird, kehrt die alte Künstlerlegende vom letzten Werk des Apelles wieder. Dieses bleibt zwar unfertig, weil der mißgünstige Tod dazwischenfährt, aber es zeigt die Kunst vollendet, so daß kein Maler sich an die Fertigstellung wagt, was bedeutet, daß die Kunst keine Fortsetzung finden kann.

Das Meisterwerk im modernen Sinn ist mit dem Auftreten des Ausstellungskünstlers in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbunden. Gleichzeitig wird auch die Engführung des Lebens und des Werkes der Künstler vorbereitet. Auf dem Gebiet der bildenden Künste wurden zugleich die institutionellen Korrelate zum Lebenswerk geschaffen: die Retrospektive, das Künstlermuseum und die Publikationen zu Leben und Werk von Künstlern. Die erste Retrospektive veranstaltete die British Institution 1813 in London mit 141 Gemälden über das Werk des 1792 verstorbenen Joshua Reynolds. Benjamin West griff die Idee sofort auf und kündigte 1814 die Vorbereitung einer Retrospektive seines gesamten Werks an. Realisiert wurde sie erst nach seinem Tod von seinen Söhnen in *West's Picture Gallery* in London. Möglicherweise handelt es sich hier bereits um ein Künstlermuseum, wie sie wenig später für Antonio Canova in Possagno und für Berthel Thorvaldsen in Kopenhagen eingerichtet wurden. Während in Possagno die Gypsothek und das Mausoleum baulich getrennt sind, wurde das Thorvaldsen-Mu-

seum durch die Überführung der Überreste des Künstlers in den Museumshof 1848 zur Grabstätte. Seither grassieren die Künstlermuseen aller Art, und die Künstler scheinen neben Œuvre-katalogen und Monographien nichts sehnlicher zu wünschen als die endgültige Isolierung ihres Lebenswerks in Personalmuseen, die sie der relativierenden Einbindung in kunsthistorische Museen vorziehen.

Badt, Kurt: Die Kunst Paul Cézannes, München 1956.

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Balzac, Honoré de: ›Le Chef-d'œuvre inconnu«, in: La Comédie humaine (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 10: Etudes philosophiques, Hrsg. Pierre-Georges Castex, Paris 1979, S. 413–438.

Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

Cézanne, Paul: Correspondance, Hrsg. John Rewald, Paris 1937.

Chappius, Adrien: The Drawings of Paul Cézanne: a Catalogue raisonné, 2 Bde., London 1973.

Delacroix, Eugène: Journal, nouvelle édition, Hrsg. André Joubin, 3 Bde., Paris 1950, Bd. 2, S. 363 f., (3. August 1855).

Ders.: Ecrits sur l'art, Hrsg. François-Marie Deyrolle und Christophe Denissel, Paris 1988, S. 209–255.

Doran, P. M. (Hrsg.): Conversations avec Cézanne, Paris 1978.

Kant, Immanuel: Kritik der Urtheilskraft (1790), Hrsg. Karl Vorländer, Hamburg 1968, S. 155–175.

Kat. Jena 1999 = Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag, Hrsg. Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999, S. 11–46, S. 47–69.

Kat. Paris/London 1995/96 = Cézanne, Hrsg. Jane Watkins, Paris 1995.

Kat. Paris 1993 = Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirés pas les maîtres du Louvre, Paris 1993.

Kat. Mannheim 1991/92 = Auguste Rodin. Das Höllentor. Zeichnungen und Plastik, Hrsg. Manfred Fath, München 1991.

Kat. Basel 1989 = Paul Cézanne: Die Badenden, Hrsg. Mary Louise Krumrine, Einsiedeln 1989.

- Kat. Paris/Ottawa/San Francisco 1982/83 = Fantin-Latour, Paris 1982.
- Kat. New York 1977 = Cézanne. The Late Work, Hrsg. William Rubin, New York 1977.
- Kat. New York 1926 = Modern Art - International Exhibition for the Brooklyn Museum, Hrsg. Katherine S. Dreier, New York 1926.
- Kendall, Richard (Hrsg.): Cézanne & Poussin: a symposium, Sheffield 1993.
- Matisse, Henri: Écrits et propos sur l'art, Hrsg. Dominique Fourcade, Paris 1972.
- Rewald, John: Paul Cézanne: The Watercolours. A catalogue raisonné, London 1983.
- Ders.: Cézanne. A Biography, London 1986.
- Ders.: The Paintings of Paul Cézanne. A catalogue raisonné, 2 Bde., New York 1996.
- Shiff, Richard: Cézanne and the End of Impressionism. A study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art, Chicago/London 1984.
- Verdi, Richard: Cézanne und Poussin: the Classical Vision of Landscape, London 1990.
- Zola, Émile: L'Œuvre (1886), in: Zola, Les Rougon-Macquart, 5 Bde., Paris 1966, Bd. 4, S. 9-363.