

Originalveröffentlichung in: De Angelis, Simone ; Gelzer, Florian ; Gisi, Lucas Marco (Hrsgg.): "Natur", Naturrecht und Geschichte : Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Neuzeit (1600-1900), Heidelberg 2010, S. 209-233 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 283)

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI:
<https://doi.org/10.11588/artdok.00009072>

OSKAR BÄTSCHMANN

Bern

Parallel zur Natur: Cézannes Vorstellung von Harmonie*

Vor dem Motiv

Die Leinwand *Paysage* von circa 1904 (Abb. 1) mit der Anlage von wenigen Strichen und Farbflecken kann am besten den Beginn von Cézannes Arbeit »sur le motif« dokumentieren.¹ Mit Pinsel und verdünntem Blau, Ocker oder Graugrün zog der Maler auf der weiß grundierten Leinwand einige kurze Linien oder faßte Striche zu Bündeln. Die Pinselstriche deuten die Begrenzung von Laubwerk, topographische Gegebenheiten oder die Position eines Gebäudes an und stehen an Stelle einer Vorzeichnung mit Bleistift, die Cézanne in den Landschaftsbildern der 1880er Jahre häufig angewandt hatte. Mit einem breiteren Pinsel setzte er auf der Leinwand von 1904 entlang der Linien einige kleine Flecken in Abstufungen von Grün und Blau nebeneinander. In den Flächen von verdünntem Blau und Grün in der Mitte und der unteren Zone lassen sich vielleicht erste Erprobungen des Farbklangs feststellen. Von links unten nach rechts oben wurden in drei Stufen die Abwandlungen der Farben Blau, Grünblau und Blaugrün angebracht. Die mittlere Zone enthält kleine Flecken von dunklerem Grün und Blau. Ein einzelner senkrechter Zug in Blau auf dem Horizont markiert das Gegengewicht zur Mittelzone

* Die Übersetzungen stammen vom Autor, soweit nicht andere Übersetzungen in den Anmerkungen verzeichnet sind. Für die Mithilfe bei den Recherchen danke ich Andreas Rüfenacht.

¹ John Rewald: *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, 2 Bde., New York 1996, Nr. 923, 543.

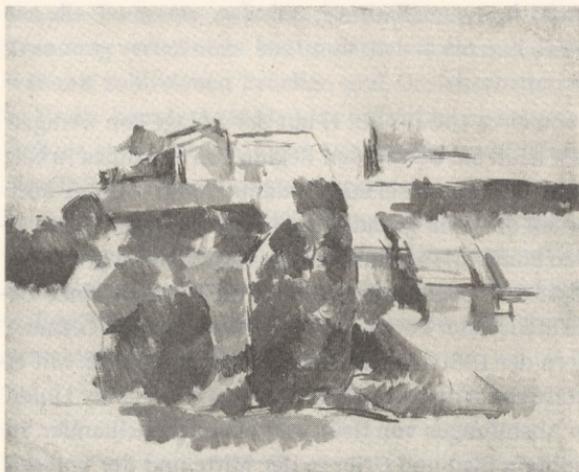
**Abb. 1**

Paul Cézanne:

Landschaft, c. 1904,

Lw., 70 × 90 cm, Bern,

Sammlung E. W. K.

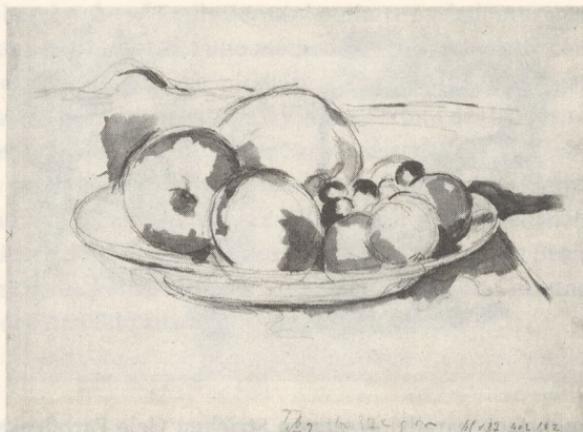
**Abb. 2**Paul Cézanne: *Haus**unter Bäumen*, 1904–

1906, Lw., 46 × 55 cm,

Privatbesitz.

und zum intensiven Grün der vorderen Geländelinie. Cézanne fing mit der Setzung von Farbflecken im zentralen Bereich der Leinwand an, und offensichtlich folgte er in der weiteren Arbeit dem Prinzip, den gleichgewichtigen Ausgleich der Flecken bei aller Steigerung der Komplexität zu bewahren, ohne die Herkunft der Daten von Farbe und Ton nach Entfernungen oder Richtungen im Motiv zu unterscheiden.

Eine nächste Stufe kann mit einer Leinwand dokumentiert werden, auf der bereits einige Flecken von gelbem und rötlichem Ocker eingesetzt sind, die mit den kalten Farbwerten von Grün und Blau kontrastieren (Abb. 2). Das

**Abb. 3**

Paul Cézanne: *Stilleben mit Früchten*, 1885–1888, Aquarell über Bleistift, 23,8 × 31,8 cm, Budapest, Museum der bildenden Künste.

Fortschreiten der Arbeit entspricht der Entwicklung eines stets komplexeren Zusammenklangs der Farben, unter Steigerung und Vermehrung der Kontraste und des dynamischen Ausgleichs der farbigen Werte. Jeder weitere Farbfleck, der den vorangehenden zuzufügen war, komplizierte die Aufgabe, Gleichgewicht und Harmonie zu wahren. Jede Zufügung zerbrach die bereits erreichte Harmonie und verlangte nach einem mehrfachen Ausgleich auf der ganzen Bildfläche. War die Arbeit weit vorangeschritten, meinte Cézanne keinen Farbfleck mehr anbringen zu können, ohne Gefahr zu laufen, das Gemälde zu ruinieren oder neu malen zu müssen.

In den Aquarellen hielt Cézanne ein ähnliches Vorgehen des steten Ausgleichs der Farbenseetzungen auf der ganzen Fläche ein. Im *Stilleben mit Früchten* (Abb. 3) von 1885–1888 ist mit Bleistift ein Teller mit Früchten in der Mitte des Blattes umrissen. Die Farbe ist erst mit wenigen Flecken angedeutet. Im Zentrum finden sich Rot, ein helles Olivgrün, ein dunkles Schwarzblau und ein wässriges Gelb. Rot und Gelb werden in der Frucht links wiederholt und zu Orange abgewandelt, die Begrenzung links leisten eine violette Fläche und ein kurzer grauer Bogen, die Begrenzung rechts markieren ein rötliches Grau und ein Flecken in Blau, Grün und Grau.² Ein Blatt wie *Steinbruch bei Bibémus* (Abb. 4), von dem eine Entstehung um 1895–1900 angenommen wird, zeigt über einer Vorzeichnung in Kohle in

² Götz Adriani: *Paul Cézanne. Aquarelle. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Tübingen und im Kunsthhaus Zürich 1982*, Köln 1981, Nr. 86; John Rewald: *Paul Cézanne. The Watercolours. A Catalogue Raisonné*, London 1983, Nr. 201, 134.

**Abb. 4**

Paul Cézanne: *Steinbruch bei Bibémus*, 1895–1900, Aquarell über Bleistift, 31 × 48 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

mehrfach parallel gesetzten Strichen viele Farbflecken, die über die ganze Fläche verteilt sind. Verwendet wurden Grün in Verbindung mit Gelb oder Blau, ein wässriges Blau, ein helles Gelb und wenig rötlicher Ocker. An wenigen Stellen – links und rechts oben und in der Mitte unten – finden sich Flecken von hellem Rot. Das Blatt zeigt, wie Cézanne eine unregelmäßige Komposition, in der ein Block von Senkrechten und Waagrechten opponiert zu den gegeneinander geführten Schrägen, dynamisch ausbalanciert durch die Farbflecken.³

Roger Fry wies 1927 den Zusammenhang zwischen Cézannes Maltechnik in Aquarell und Ölfarbe auf.⁴ Kurt Badt stellte 1956 die Aquarelle als Schlüssel für die Arbeitsweise Cézannes heraus und beharrte auf der Behauptung, ein mittlerer Blauton sei der Ausgangspunkt für die Bildung des Reliefs, das durch die Vertiefung zu den gemeinsamen Begrenzungen der Objekte und durch die Modulation der Farben zum Licht zustande komme.⁵ Die Analogie der Farbfleckensetzung in den Aquarellen und den Ölgemälden wird gelegentlich bestritten mit dem Argument der unterschiedlichen Beziehung von Aquarell und Ölfarbe zum Weiß des Papiers und der grundierten Leinwand.

Cézanne entwickelte das Verfahren, vor dem Motiv Farbflecken auf der Leinwand oder auf dem Papier zu setzen, die Farben zu nuancieren und ihnen Kontraste entgegenzusetzen, in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Sein Vorgehen ist durch zeitgenössische Beobachtungen bestätigt und in

3 Rewald: *Paul Cézanne*, Nr. 442, 196.

4 Roger Fry: *Cézanne. A Study of his Development*, London 1927.

5 Kurt Badt: *Die Kunst Cézannes*, München 1956, 25–63.

zahlreichen Analysen beschrieben.⁶ Emile Bernard notierte nach dem ersten Besuch in Cézannes Atelier: »Il s'est fait une méthode de gradations de couleurs qui est fort intéressante et qu'il veut conduire à la perfection. Il voit par petits tons. Ses toiles sont faites de morceaux. Il y laisse partout des blancs.« – »Er hat eine eigene Methode der Abstufung der Farben ausgebildet, die sehr interessant ist und die er zur Perfektion bringen will. Er unterscheidet kleine Töne. Seine Bilder sind aus Teilen gebildet. Er läßt überall weiße Stellen.«⁷ Joachim Gasquet beschrieb das Entstehen eines Gemäldes aus eigenen Beobachtungen und legte sich die konventionelle Vorstellung zurecht, Cézanne gehe von einem vorgedachten Bild aus.⁸

Der Registrierapparat

Unter den »opinions« von Paul Cézanne, die sein Bewunderer und zeitweiliger Jünger Emile Bernard 1904 in der Zeitschrift *L'Occident* veröffentlichte, findet sich die folgende Bemerkung: »Dans le peintre il y a deux choses: l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entre-aider: il faut travailler à leur développement mutuel; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression.« – »In einem Maler hat es zwei Dinge: das Auge und das Gehirn, beide müssen einander unterstützen: Man muß an ihrer gegenseitigen Entwicklung arbeiten; am Auge durch die Schau der Natur, am Gehirn durch die Logik der lebendigen Empfindungen, welche die Mittel für den Ausdruck bereitstellt.«⁹ Die Fixierung auf Auge und Gehirn, auf die Organe des Sehens und des Denkens, ließ Cézanne und Bernard vergessen, daß die Realisierung eines Bildes nebst

6 Roger Fry: *Cézanne. A Study of his Development*, Chicago 1989 [Nachdruck der Ausgabe London 1927], insbes. 40–49; Richard Shiff: *La touche de Cézanne. Entre vision impressionniste et vision symboliste*, in: Françoise Cachin (Hg.): *Cézanne aujourd'hui. Akten des Kolloquiums des Musée d'Orsay* 1995, Paris 1997, 117–124; John Gage: *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993, 209–211; Lawrence Gowing: *The Logic of Organized Sensations*, in: William Rubin (Hg.): *Cézanne. The Late Works*, New York 1977, 55–71.

7 P. M. Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, 24; Michael Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, übersetzt von Jürg Bischoff, Zürich 1982, 42.

8 Joachim Gasquet: *Ce qu'il m'a dit*, in: Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 108; dt.: *Was er mir gesagt hat*, in: Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 135.

9 Emile Bernard: *Paul Cézanne* [1904], in: Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 36; dt.: *Paul Cézanne* [1904], in: Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 54.

einem Bildträger und Farben auch ein ausführendes Instrument erfordert: die Hand. Nur hier, in einem Moment der Einengung des Gedankens, wird die Erwähnung des ausführenden Körperteils vergessen.

Die Gespräche, die der junge Joachim Gasquet nach seinen Begegnungen mit Paul Cézanne seit 1896 rekonstruierte und 1921 publizierte, enthalten eine interessante Passage über das Malen, den Maler und die Sinnesempfindungen. Aus Cézannes Behauptung: »L'artiste n'est qu'un réceptable de sensations« – »Der Künstler ist nur ein [empfangender] Sammler von Empfindungen«, versuchte der junge Gasquet eine Folgerung abzuleiten: »L'artiste, en somme, serait donc pour vous inférieur à la nature« – »Kurz, der Künstler würde demnach für Sie unter der Natur stehen«. Mit einer befremdlichen Grobheit konterte Cézanne diesen Schluß und stellte die zweifache These von der parallelen Harmonie von Kunst und Natur und der Parallelität von Künstler und Natur dagegen: »L'art est une harmonie parallèle à la nature. Que penser des imbéciles qui vous disent: le peintre est toujours inférieur à la nature! Il lui est parallèle.« – »Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Was soll man von den Dummköpfen halten, die Ihnen sagen, der Maler sei stets der Natur unterlegen. Er ist parallel zu ihr.«¹⁰ Gasquet verwendete für diesen Ausspruch eine Passage aus einem an ihn adressierten kurzen Brief Cézannes vom 26. September 1897, wo das Schimpfwort »imbéciles« ohne erkennbaren Anlaß zwischen einem Dank für eine Einladung und einem herzlichen Gruß steht.¹¹

Die Vorstellung, der Maler sei eine Parallele zur Natur und die Malerei schaffe eine Harmonie parallel zur Natur, war offenbar nicht ganz vereinzelt. Ein ähnlicher Ausspruch wurde von Arsène Alexandre dem Maler Puvis de Chavannes zugeschrieben, doch ist es fraglich, ob sich damit der Befund auf einen Gemeinplatz – »lieu commun« – in der Kunstliteratur Frankreichs im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begründen ließe, den Doran 1978 in der Edition von Cézannes Gesprächen annehmen wollte.¹² Welche Dummköpfe Cézanne im Brief an Gasquet meinte ins Visier nehmen zu müssen, ist schwierig zu eruieren. Vielleicht erinnerte er sich an die Polemik, die einige

10 Joachim Gasquet: *Ce qu'il m'a dit*, in: Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 109; dt.: *Was er mir gesagt hat*, in: Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 136f.

11 Paul Cézanne: *Correspondance*, hg. v. John Rewald, Paris 2006, 329: »L'art est une harmonie parallèle à la nature – que penser des imbéciles qui vous disent l'artiste est toujours inférieur à la nature?« Vgl. Paul Cézanne: *Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich 1979, 243.

12 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 207, Anm. 6.

Bilder seiner erfolgreichen Ausstellung 1895 bei Ambroise Vollard ausgelöst hatten. Der Kunsthändler hatte professionell eine aktuelle Diskussion für einen Ausstellungs-Skandal genutzt. Er hängte drei Gemälde Cézannes ins Schaufenster, von denen er annehmen konnte, daß sie Aufsehen und Anstoß erregen würden. Darunter waren die *Ruhenden Badenden* aus der Sammlung Gustave Caillebotte, dessen Vermächtnis an den französischen Staat zu ausufernden Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Fraktionen geführt hatte.¹³ Im Zentrum der Polemik stand mit den *Ruhenden Badenden* das ungeschlachtetste aller Gemälde Cézannes. Vollard konnte es für seine Ausstellung sichern und stellte es zusammen mit der anstößigen *Leda mit dem Schwan* und einem Bild mit männlichen Akten im Schaufenster seiner Galerie aus. Mit Vergnügen berichtete der erfolgreiche Kunsthändler 1938: »J'avais mis en montre les fameux Baigneurs de la collection Caillebotte, la Leda au Cygne, et un autre tableau de nus. Cela était jugé un outrage à l'art, outrage qui, pour certains, s'aggravait d'un outrage à la pudeur.« – »Ich zeigte im Schaufenster die berühmten Badenden der Sammlung Caillebotte, die Leda mit dem Schwan und ein weiteres Bild mit Akten. Dies wurde als Beleidigung der Kunst aufgefaßt, eine Beleidigung, die für gewisse Leute sich zu einem Verstoß gegen das Schamgefühl verschlimmerte.«¹⁴

Im Problem von Kunst und Natur war Charles Blanc in Frankreich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine wichtige Stimme mit seinem erfolgreichen Lehrbuch über die Künste der Zeichnung, das zunächst in Faszikeln in der von ihm 1859 gegründeten *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht, dann 1867 als Buch publiziert wurde. In der Konklusion nimmt es eine entschiedene Distanzierung der Künste zur Nachahmung vor und gründet darauf die These von der Überlegenheit der Künste über die Natur: »Ainsi tous les arts nés dans l'esprit de l'homme ou dans son cœur sont tellement élevés au-dessus de la nature, que plus ils visent à la copier littéralement, servilement et de tout point, plus ils tendent à se dégrader et à se détruire.« – »Daher sind alle Künste, die aus dem Geist oder dem Herzen des Menschen geboren werden, derart weit über die Natur erhaben, daß sie, je mehr sie nach einer buchstäb-

13 Kirk Varnedoe: *Gustave Caillebotte*, New Haven, London 1987, Appendix B, 197–204; Oskar Bätschmann: *Paul Cézanne and Ambroise Vollard: The Painter and the Art Dealer*, in: Ján Bakoš (Hg.): *Artwork through the Market. The Past and the Present*, Bratislava 2004, 173–189.

14 Ambroise Vollard: *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris 1938, 39; vgl. die Liste der Besprechungen der Ausstellung bei Vollard in: Isabelle Cahn: *L'exposition Cézanne chez Vollard en 1895*, in: Cachin (Hg.): *Cézanne aujourd'hui*, 140–141, Anm. 50.

**Abb. 5**

Paul Cézanne: Studienblatt mit Gewaltszenen und Selbstporträt, ca. 1864–1867, Graphitstift, 22,8 × 35 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

lichen, knechtischen und punktgenauen Kopie trachten, umso mehr auf ihre Erniedrigung und Zerstörung hinzielen.«¹⁵ Charles Blanc, kein revolutionärer Autor, sprach die Künste von der Mimesis der Natur los und behauptete, die Nachahmung sei nicht das Ziel, sondern ein Mittel für das zentrale Anliegen, das der Ausdruck der menschlichen Natur sei: »Les arts furent donc imaginés, non pas pour imiter la nature, mais pour exprimer l'âme humaine, au moyen de la nature imitée« – »Die Künste wurden somit nicht zur Nachahmung der Natur erfunden, sondern zum Ausdruck der menschlichen Seele durch das Mittel der imitierten Natur.«¹⁶

Cézannes irritierende Gemälde und Zeichnungen der 1860er Jahre folgen dieser Maxime des subjektiven Ausdrucks mit einer Zügellosigkeit, die kaum ein anderer Maler vor ihm sich gestattet hatte.¹⁷ In einer großformatigen Zeichnung (Abb. 5) umgab Cézanne sein ganzfiguriges Selbstporträt mit den Gewaltphantasien, die er in Gemälden realisiert hatte.¹⁸ Es sind nicht nur die Themen von sexueller Gewalt, Mord und Totschlag, in denen sich die Brutalität ausdrückt, sondern auch in der Malweise, dem gewaltsamen Hinschleudern und Aufmauern der Farbe.

15 Charles Blanc: *Grammaire des Arts du Dessin, Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris 1867, 709; zum Erfolg der *Grammaire* vgl. Andrea Edel: *Charles Blanc (1813–1882). Die Grammatik der Zeichnenden Künste*, Diss. Bern 1993.

16 Blanc: *Grammaire des Arts du Dessin*, 708f.

17 Cézanne. *Les années de jeunesse 1859–1872. Katalog der Ausstellung im Musée d'Orsay 1988*, Paris 1988.

18 Adrien Chappuis: *The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue raisonné*, 2 Bde., London 1973, Nr. 162, 83.

Tabula rasa

Cézanne formulierte, wie Gasquet berichtet, eine Bedingung für die Parallelität von Natur und Maler: dieser muß ein gereinigter, passiver Empfänger sein und darf sich nicht in die Wahrnehmung und Übersetzung der Empfindungsdaten einbringen: »Toute sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrira. Pour le fixer sur la toile, l'extérioriser, le métier interviendra ensuite [...]«. – »Sein ganzes Wollen muß stillgelegt sein. Er muß in sich alle Stimmen der Vorurteile verstummen lassen, vergessen, vergessen, sich Schweigen gebieten, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner empfindlichen Platte die ganze Landschaft einschreiben. Um sie auf die Leinwand zu bannen, sie zu vergegenständlichen, muß darauf das Handwerk einsetzen [...]«. ¹⁹

Die spezielle *tabula rasa*, die Cézanne hier zum Vergleich mit dem Maler heranzieht, ist die daguerresche oder photographische Platte, die zum Vorbild für den empfindlichen wie unvoreingenommenen Empfangsapparat »Maler« dienen soll. Gegenüber Gasquet verdeutlichte Cézanne diese Auffassung und bekräftigte die Analogie zwischen photographischer Platte und Maler: »Je vous disais tout-à-l'heure que le cerveau, libre, de l'artiste doit être comme une plaque sensible, un appareil enregistreur simplement, au moment où il œuvre.« – »Ich sagte Ihnen soeben, das befreite Gehirn des Künstlers muß im Moment seines Schaffens wie eine empfindliche Platte sein, einfach ein Aufnahmegerät.« ²⁰ Die von Cézanne zitierte »plaque sensible« wird im *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* im Artikel über die Photographie auf ähnliche Weise umschrieben, d. h. die »plaque de cuivre argenté« oder das mit Albumin oder Kollodium beschichtete Papier oder die ebenso beschichtete Glasplatte wird zusammenfassend als »écran sensible« bezeichnet. ²¹ Cézanne hing der verbreiteten Vorstellung nach, die Aufzeichnung durch den photographischen Apparat habe den Vorteil der unbeteiligten Objektivität gegenüber den künstlerischen Aufnahmen, die unvermeidlich von Vorgaben und subjektiven Einbringungen des Künstlers beeinträchtigt seien.

19 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 109; Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 137.

20 Gasquet: *Ce qu'il m'a dit*, 111; dt.: *Was er mir gesagt hat*, 138.

21 Pierre Larousse: *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* [Réproduction en facsimilé de l'édition de Paris 1866–1876], Nîmes 1991, Bd. 18, 887.

Cézanne scheint hier Auffassungen zu wiederholen, die Antoine Claudet in seinem Essay über die Photographie und die Malerei 1861 in der *Gazette des Beaux-Arts* vorgebracht hatte. Der Photograph Claudet legte, wie andere vor ihm, den Nutzen der Photographie für die Malerei, für die Hebung des künstlerischen Geschmacks und für die Arbeit der Maler dar. Das zentrale Argument lautet:

La photographie n'est-elle pas le miroir de la nature? Et lorsqu'un peintre a besoin d'imiter la nature, y a-t-il pour lui quelque chose de plus profitable que de consulter ce miroir infaillible dans lequel la vérité se trouve si minutieusement décrite, le dessin si juste et la perspective si correcte? La photographie n'est pas autre chose que l'image des objets naturels tels qu'ils sont reproduits dans notre rétine, et si cette image n'est que transitoire, encore peut-elle laisser dans les esprits bien doués une impression susceptible d'être continuellement reproduite par la puissance de la mémoire.

Ist die Photographie nicht der Spiegel der Natur? Und wenn der Maler die Natur nachahmen muß, gibt es für ihn nichts Nützlicheres, als diesen unfehlbaren Spiegel zu befragen, in dem sich die Wahrheit so genau beschrieben, die Zeichnung so treffend und die Perspektive so korrekt findet? Die Photographie ist nichts anderes als das Bild der natürlichen Gegenstände, wie sie reproduziert sind auf unserer Retina, und wenn auch dieses Bild nur vorübergehend ist, kann es in den begabten Geistern einen Eindruck hinterlassen, dessen Empfindung von der Macht der Erinnerung fortgesetzt reproduziert werden kann.²²

Damit werden alte Auffassungen und Ratschläge aus Leonardo da Vincis *Trattato della Pittura* erneuert, dessen Kompilation und Transkription 1651 in Paris in italienischer Sprache durch Raphaël du Fresne veröffentlicht und im gleichen Jahr in französischer Übersetzung von Roland Fréart de Chambray ediert wurde.²³ Einer der Paragraphen nennt den Spiegel den

22 Antoine Claudet: *La photographie dans ses relations avec les beaux-arts*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 3 (1861), 101–114, hier 104; dt. in: Wolfgang Kemp u. Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie I–IV, 1839–1995*, München 2005, 121–125.

23 *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. Novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Paris 1651; *Traité de la peinture de Léonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en François par R.F.D.C* [Roland Fréart Sieur de Chambray], Paris 1651, cap. 275, 90. – Ein anderer Hinweis stammt von Gabriel Séailles: *Léonard de Vinci. L'artiste & le savant. 1452–1519. Essai de biographie psychologique*, neue u. erweiterte Aufl. [Erstausgabe:

Lehrmeister der Maler und leitet diese an, den Spiegel zur Kontrolle zu benutzen, ob ihre Darstellung der getreuen Nachahmung der Natur entspreche. Ausdrücklich wird empfohlen, den Spiegel für das *paragonare* – das Vergleichen – der gespiegelten mit der gemalten Sache zu gebrauchen.²⁴ Leon Battista Alberti hatte in seinem Traktat *De Pictura* den Malern eindringlich empfohlen, den Spiegel zur Aufdeckung von Fehlern im Gemälde zu gebrauchen und zum Richter über die Fehler einzusetzen.²⁵

Louvre – Natur

Cézanne sympathisierte mit Pissarros anarchistischer und profuturistischer Idee, den Louvre in Schutt und Asche zu legen, und schätzte gleichzeitig das Museum als einen vorzüglichen Studienort.²⁶ In wiederholten Äußerungen über den Louvre, die immer Anweisungen an andere waren, beharrte Cézanne auf der Entgegensetzung zwischen Museum und Natur und bezog trotzdem das Diktum von Delacroix über die Natur als Wörterbuch auf die Gemälde und Skulpturen im Louvre.²⁷ Mit einem Brief Cézannes an Bernard von 1905 als Vorlage formulierte Gasquet den folgenden Ausspruch:

Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire. Nous ne devons pas cependant nous contenter de retenir les belles formules de nos illustres devanciers. Nous avons vu un dictionnaire, comme disait Delacroix, où nous trouverons tous nos mots: Sortons. Etudions la belle nature, tâchons d'en dégager l'esprit, cherchons à nous exprimer selon notre tempérament personnel.

Paris 1892], Paris 1906, 433: »Le tableau doit apparaître comme une chose naturelle vue dans un grand miroir.« Séaillies war Philosoph und spielte eine wichtige Rolle in der Dreyfus-Affäre auf der Seite von Zola.

24 Leonardo da Vinci: *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, Transkription von Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995 [recte 1996] (Biblioteca della scienza italiana; IX), Bd. 2, Nr. 408, 302.

25 Leon Battista Alberti: *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, die Malkunst, Elemente der Malerei*, hg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, *De Pictura*, 46, 280–285; Leon Battista Alberti: *Della Pittura – Über die Malkunst*, ital.-dt., hg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, 2. Aufl. 2007, *Della Pittura*, 46, 140–143.

26 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 91; vgl. 116 (Gasquet).

27 Cézanne: *Correspondance*, 353–354, 370–371 (an Charles Camoin).

Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Dennoch dürfen wir uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln unserer illustren Vorgänger festzuhalten. Wir haben ein Wörterbuch gesehen, wie Delacroix sagte, worin sich alle unsere Wörter finden lassen. Gehen wir hinaus, studieren wir die schöne Natur, versuchen wir, daraus den Geist herauszulösen, suchen wir danach, uns gemäß unserem persönlichen Temperament auszudrücken.²⁸

In seiner Verteidigung von Edouard Manet leitete Émile Zola aus dem Gegensatz zwischen Museum und Natur eine Direktive für den Leser und Betrachter ab: »Il lui faut procéder comme l'artiste a procédé lui-même: oublier les richesses des musées et les nécessités des prétendues règles, chasser le souvenir des tableaux entassés par les peintres morts; ne plus voir que la nature face à face, telle qu'elle est.« – »Er muß so vorgehen, wie es der Künstler selbst tat: die Schätze der Museen und die Anforderungen der sogenannten Regeln vergessen, die Erinnerung an die angehäuften Bilder toter Maler verjagen, nur noch sich mit der Natur konfrontieren, um sie so zu sehen, wie sie ist.«²⁹ Ähnlich beschrieb Stéphane Mallarmé 1876 in seinem Essay über Manet dessen Auffassung, die Art des Malens müsse bei jedem Bild unterschiedlich sein, aber der Dichter vergaß nicht, das technische Gedächtnis der Hand zu berücksichtigen. Mallarmé führte dazu aus:

La main, il est vrai, gardera certains secrets acquis de manipulation, mais l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu ailleurs et réapprendre à partir de ce qui le confronte. Il doit rompre avec la mémoire, ne voyant que ce qui s'offre au regard comme pour la première fois, et la main doit se faire un organe d'abstraction impersonnel, dirigée seulement par la volonté, oublieuse de toute dextérité antérieure. Quant à l'artiste, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour le moment résorbés, ignorés ou mis à l'écart pour jouir de son autonomie personnelle.

Die Hand wird in der Tat einige der durch die Übung erworbenen Geheimnisse bewahren, aber das Auge solle alles vergessen, was es anderswo gesehen hat und neu lernen aus dem, was ihm begegnet. Es muß mit der Erinnerung brechen, indem es nur sieht, was sich dem Blick wie zum ersten Mal darbietet, und die Hand muß sich zu einem Organ einer unpersönlichen, nur vom Willen gelenkten

28 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 136 (Gasquet), 45; s. Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 168, 64 (Brief 7 an Emile Bernard).

29 Emile Zola: *Le bon combat de Courbet aux Impressionistes. Anthologie d'écrits sur l'art*, hg. v. Gaëtan Picon u. Jean-Paul Bouillon, Paris 1974, 78; Emile Zola: *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*, hg. v. Till Neu u. übers. v. Uli Aumüller, Frankfurt/M. 1988, 54.

Abstraktion machen, die jede frühere Geschicklichkeit vergessen hat. Was den Künstler betrifft, so sind seine eigenen Gefühle, seine besonderen Vorlieben zeitweise verschwunden, unbeachtet oder zurückgestellt, um ihn in seinem Privatleben zu erfreuen.³⁰

Das Vergessen und Verlernen der Vorgaben, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Mittel gegen die Routine und die Manierismen empfohlen, wurde nach 1850 radikalisiert. Werner Hofmann hat dieses Vergessen der Kunst, die Wendung zu einer Kunst der Kunstlosigkeit in der frühen Moderne aufgezeigt.³¹ Zu den ersten Erwähnungen des Verlernens gehört die Äußerung von Joshua Reynolds im dritten *Discourse*, der 1770 in der Royal Academy in London gehalten wurde. Reynolds plädierte für die Einhaltung einer »real simplicity of nature« in der Malerei und stellte den Gegensatz in künstlichen, manieristischen oder neumodischen Formen fest. Er vermutete, den Griechen wäre diese Einfachheit leichter erreichbar gewesen, weil sie wenig oder nichts hätten verlernen müssen, während der moderne Künstler einen Schleier wegziehen müsse, mit dem die Jahrhunderte die Dinge verdeckt haben, um deren Wahrheit zu sehen.³²

Gegenüber Emile Bernard bezeichnete Cézanne das Vergessen aller Vorgaben als die allgemeinste Voraussetzung für die Realisation eines Gemäldes aus der Natur und der Persönlichkeit:

Or la thèse à développer est – quelque soit notre tempérament, ou forme de puissance en présence de la nature, de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous. Ce qui je crois, doit permettre à l'artiste de donner toute sa personnalité, grande ou petite.

30 Stéphane Mallarmé: *Les impressionistes et Edouard Manet* [1876, zuerst englisch publiziert in: *The Art Monthly Review*], in: Ders.: *Écrits sur l'art*, hg. v. Michel Draguet, Paris 1998, 308–309; Stéphane Mallarmé: *Die Impressionisten und Edouard Manet*, aus dem Englischen v. Thomas Amos, in: Ina Conzen (Hg.): *Edouard Manet und die Impressionisten. Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 2002*, Ostfildern-Ruit 2002, 192.

31 Werner Hofmann: *Die Kunst, die Kunst zu verlernen*, Wien 1993 (Wiener Vorlesungen im Rathaus; 27); Ders.: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, 194–199.

32 Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hg. v. Robert R. Wark, New Haven u. London 1975, 48–53: »And, indeed, I cannot help suspecting, that in this instance the ancients had an easier task than the moderns. They had, probably, little or nothing to unlearn, as their manners were nearly approaching to this desirable simplicity; while the modern artist, before he can see the truth of things, is obliged to remove a veil, with which the fashion of the times has thought proper to cover her.«

Nun der Leitsatz, der zu entwickeln ist, es sei, was immer unser Temperament oder unsere Art der Fähigkeit in Gegenwart der Natur ist, das Bild dessen zu geben, was wir sehen, indem wir vergessen, was vor uns gezeigt wurde. Dies ist es, nehme ich an, was dem Künstler erlaubt, seine ganze Persönlichkeit einzubringen, sei sie groß oder klein.³³

Das Vergessen der künstlerischen Vorgaben, Regeln und Schemata soll zur ›naiven‹ oder elementaren Konfrontation mit der Natur führen und die Malerei aus dem Elementaren neu begründen. Cézannes Vergessen der Konventionen und das Sich-Verlieren vor dem Motiv interpretierte Gottfried Boehm als Voraussetzung für die Erneuerung.³⁴ Allerdings betonte Cézanne gegenüber Bernard, den er für einen durch Gauguin und van Gogh irregeleiteten Jünger hielt, die Notwendigkeit einer Rückkehr zur Natur. In einem seiner letzten Briefe schrieb Cézanne an seinen Sohn, er habe die Photographie eines Bildes vom »unglückseligen Emile Bernard« gesehen, der »ein mit Museumserinnerungen verstopfter Intellektueller ist, aber die Natur nicht genügend beobachtet.«³⁵ 1907 bewertete Maurice Denis das Bestreben von Cézanne als Rückkehr von den Vermengungen der Künste zu den Quellen der Malerei: »Cézanne ici encore réagit, il est un naïf artisan, un primitif qui remonte aux sources de son art, en respecte les données primordiales, les nécessités, s'en tient aux éléments fonciers, à ce qui constitue exclusivement l'art de peindre.« – »Hier reagiert Cézanne wieder, er ist ein naiver Handwerker, ein Primitiver, der zu den Quellen seiner Kunst zurückkehrt, der die ursprünglichen Tatsachen, die Notwendigkeiten, achtet, der sich an die grundlegenden Elemente hält, an das, was die Malkunst ausschließlich ausmacht.«³⁶

33 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 46 (Brief vom 23.10.1905), vgl. 33 (Bernard); Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 65.

34 Gottfried Boehm: *Die Wahrheit der »Sensation«*. Cézannes Arbeit am Bild, in: Hubert Locher u. Peter J. Schneemann (Hg.): *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im »Bild-Diskurs«*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Zürich, Emsdetten, Berlin 2008, 208–221.

35 Cézanne: *Correspondance*, 309 (26.9.1906); Cézanne: *Briefe*, 411: »Il m'a montré une photographie d'après une figure de l'infortuné Emile Bernard, nous sommes d'accord sur ce point que d'est un intellectuel, congestionné par les souvenirs des musées, mais qui ne voit pas assez sur naturel, et c'est le grand point, que de sortir de l'école et de toutes les écoles.«

36 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne* 1978, 173 (Denis); Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 210.

Die Vorstellung, das naive Auge müsse die Grundlage für die künstlerische Tätigkeit sein, wurde von John Ruskin 1857 in seinem Lehrbuch *The Elements of Drawing* propagiert. Die erste Übung, das Setzen von Farbflecken, begründete Ruskin damit, daß sich die Wahrnehmung von Formen und Distanzen einzig auf Erfahrung stütze, denn tatsächlich vermöchten wir nichts anderes zu sehen als eine Anordnung von Flecken in verschiedenen Farben und in unterschiedlicher Beleuchtung. Dazu wird eine erläuternde Anmerkung gesetzt:

Die kunstgerechte Wirkung der Malerei hängt ganz von unserer Wiederherstellung dessen ab, was die ›Unschuld des Auges‹ genannt werden kann; das heißt, eine Art von kindlicher Wahrnehmung dieser flachen Farbflecken, nur als solche, ohne Bewußtsein, was sie bezeichnen, – wie sie ein blinder Mann sehen würde, wenn er plötzlich sehend würde.³⁷

Dieses neue Sehen, das die Tradition als kulturellen Ballast begreift, der abzuwerfen ist, schließt aber nicht ein Verleugnen der Gesetze der Farben und der Komposition ein, von denen der dritte Teil der *Elements of Drawing* handelt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde Ruskin in Frankreich breit wahrgenommen. Paul Signac zitierte 1899 in seinem Buch ausführlich aus dem dritten Teil der *Elements of Drawing*, Marcel Proust veröffentlichte 1900 einen Aufsatz über Ruskin, und von Claude Monet wird die Bemerkung überliefert, neunzig Prozent des Impressionismus finde sich bereits in den *Elements of Drawing*.³⁸

In Cézannes Äußerungen sind »sensation«, »émotion« und »réalisation« die Schlüsselwörter für die Beschreibung der komplexen künstlerischen Tätigkeit: »sensation« – kaum zu unterscheiden von »impression« – bezieht sich auf die sinnliche Empfindung der Farben vor der Natur,

37 John Ruskin: *The Elements of Drawing*, New York 1971, 27: »The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, – as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.«

38 Paul Signac: *D'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme*, hg. v. Françoise Cachin, Paris 1978, 131–139; zwei Nekrologe: John Ruskin, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 27.1.1900, und *Pèlerinages Ruskiniens en France*, in: *Le Figaro*, 13.2.1900. S. Marcel Proust: *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, hg. v. Pierre Clarac u. Yves Sandre, Paris 1971, 439–444; vgl. Gage: *Colour and Culture*, 209.

»émotion« bezeichnet die seelische Reaktion des Subjekts auf die sinnliche Empfindung, und »réalisation« umfaßt sowohl die Umsetzung der Reaktion durch Farben und Linien wie die Komposition oder die Konstruktion aus Farbflecken, die aus der Vermittlung zwischen dem Gefühl mit den farbigen Empfindungen und den Anforderungen der Komposition hervorgehen muß.³⁹

1904 nannte Cézanne zwei Grundlagen der künstlerischen Tätigkeit: die starke sinnliche Empfindung der Natur und die Kenntnis der Mittel für den Ausdruck des Gefühls:

Car si la sensation forte de la nature – et certes, je l'ai vive – est la base nécessaire de toute conception d'art, et sur laquelle reposent la grandeur et la beauté de l'œuvre future, la connaissance des moyens d'exprimer notre émotion n'est pas moins essentielle, et ne s'acquiert que par une très longue expérience.

Denn wenn die starke Empfindung der Natur – und ich habe gewiß eine lebendige – die notwendige Grundlage des künstlerischen Schaffens ist und auf dieser die Größe und die Schönheit des künftigen Werkes beruht, so ist die Kenntnis der Mittel für den Ausdruck unseres Gefühls nicht weniger wesentlich, und sie läßt sich nur durch eine sehr lange Erfahrung erreichen.⁴⁰

In einem späten Brief teilte er seinem Sohn mit, er müsse trotz des schlechten Wetters und seiner körperlichen Beschwerden mit dem Realisieren nach der Natur weiterfahren: »Les esquisses, les toiles, si j'en faisais, ne seraient que des constructions d'après [nature], basées sur les moyens, les sensations et développements suggérés par le modèle, mais je dis toujours la même chose.« – »Wenn ich die Skizzen, die Ölbilder danach [d. h. nach der Natur] machen würde, wären sie nur Konstruktionen davon, gegründet auf den Mitteln, den Empfindungen und den Entwicklungen, die das Modell eingibt, doch ich sage immer das Gleiche.«⁴¹

39 Für die vielfältige Diskussion: Badt: *Die Kunst Cézannes*, 148–173; Gowing: *The Logic of Organized Sensations*, 55–71; Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago 1984, 187–189.

40 Cézanne: *Correspondance*, 373 (Brief an L. Aurenche vom 25. 1. 1904). S. Cézanne: *Briefe*, 279.

41 Cézanne: *Correspondance*, 415 (Brief an den Sohn vom 13. 10. 1906). S. Cézanne: *Briefe*, 311f.

»Sensation« und »émotion« waren auch wichtige Begriffe der Wahrnehmungspsychologie.⁴² »Réalisation« wurde vor allem in den Bereichen des Rechts und der Finanzen verwendet, weiter notierte der *Grand dictionnaire* von Larousse 1875 unter »réalisation de l'harmonie« die Vervollständigung einer abgekürzten Aufzeichnung einer musikalischen Harmonie.⁴³ Cézanne brauchte »réalisation« für das Hervorbringen einer Komposition oder Konstruktion nach der Natur, die sowohl auf den Empfindungen der Farben und auf dem Gefühl wie auf den Farben der Palette und dem ständigen Ausgleich der Farbflächen auf der Leinwand basiert.

Poussin, wiederbelebt

In seinem Buch *Ce qu'il m'a dit* von 1921 überlieferte Joachim Gasquet einen Ausruf von Cézanne: »Imaginez Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends.« – »Stellen Sie sich Poussin vor, gänzlich neu gemacht vor der Natur, das ist das Klassische, wie ich es verstehe.«⁴⁴ Die Authentizität der Äußerungen von Gasquet und anderen über das Verhältnis von Cézanne zu Poussin wurden vielfach und aus verschiedenen Gründen in Zweifel gezogen. Immerhin scheint die Verehrung Poussins durch Cézanne in den letzten Lebensjahren ausreichend belegt zu sein. Francis Jourdain notierte nach einem Besuch bei Cézanne mit einer gewissen Perplexität dessen wiederholte Beteuerung, »qu'il avait toujours essayé de vivifier le Poussin devant la nature.« – »daß er immer versucht hatte, Poussin vor der Natur wieder zu beleben.«⁴⁵ Es bestehen mehrere ähnliche Zeugnisse aus den Jahren nach 1900. Karl Ernst Osthaus, der Gründer des Folkwang-Museums in Hagen, besuchte Cézanne 1906 und notierte dessen Ausspruch, er habe sich, weil der größte Meister, Holbein d. J., nicht zu erreichen sei, an Poussin gehalten. Osthaus war höchst erstaunt, zu Recht, und vermutete eine bloße

42 Art. *Sensation, Sensations*, in: Pierre Larousse: *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 17 Bde., Paris 1866–1890, Bd. 14, 547f.; Art. *Émotion*, in: Ebd., Bd. 7, 450f.

43 Art. *Réalisation*, in: Ebd., Bd. 13, 753f.

44 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 150; Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 185.

45 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 84; Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 110.

Höflichkeit des Gastgebers.⁴⁶ Es ist wichtig, daß die Aufzeichnungen von Jourdain und Osthaus erst lange nach den Gesprächen erschienen sind und bei ihrer Publikation eine verbreitete Meinung bestätigten. Bernards *Souvenirs* erschienen 1907, im gleichen Jahr publizierte Maurice Denis seinen Artikel über Cézanne, der mit der folgenden Beurteilung schloß: »Il [Cézanne] est à la fois l'aboutissement de la tradition classique et le résultat de la grande crise de liberté et de lumière qui a rajeuni l'art moderne. C'est le Poussin de l'impressionisme.« – »Er ist gleichzeitig der Schlußpunkt der klassischen Tradition und das Ergebnis der großen Krise der Freiheit und der Klarheit, welche die moderne Kunst verjüngt hat. Er ist der Poussin des Impressionismus.«⁴⁷ Dazu lieferten Gasquets Erinnerungen den Hinweis, daß Cézanne an Poussins *Et in Arcadia Ego II* dachte und mit Delacroix' Aufsatz über Poussin sowohl den klassischen Maler wie die Landschaft der Provence sah:

Je voudrais mêler la mélancholie au soleil... Il y a une tristesse de la Provence que personne n'a dite et que Poussin aurait accoudee à quelque tombeau, sous les peuplier des Alyscamps... Je voudrais, comme Poussin, mettre de la raison dans l'herbe et des pleurs dans le ciel... Mais il faut savoir se contenter... Il faut bien voir son modèle et sentir très juste, et si alors je m'exprime avec distinction et force, voilà mon Poussin, voilà mon classique à moi [...].

Ich möchte die Melancholie mit der Sonne verbinden... Es gibt eine Traurigkeit der Provence, die niemand ausgesprochen hat und die Poussin mit einer Grabstätte verbunden hätte, unter den Pappeln der Alyscamps... Ich möchte wie Poussin in die Pflanzen Vernunft setzen und in den Himmel Tränen... Aber man muß sich zu begnügen wissen... Man muß sein Modell richtig sehen und ganz genau empfinden, und wenn ich mich dann mit Würde und Kraft ausdrücke, dann ist das mein Poussin, meine eigenste Klassik [...].⁴⁸

Delacroix hatte 1853 über Poussins Landschaften geschrieben, sie würden den Eindruck von Größe und Melancholie hervorrufen.⁴⁹ Obwohl Cézannes

46 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 97; Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 123.

47 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 179; Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 218.

48 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 151; Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 186.

49 Eugène Delacroix: *Le Poussin*, in: Ders.: *Œuvres littéraires*, hg. v. Élie Faure, 2 Bde.,

Abb. 6

Paul Cézanne: *Die Apotheose von Delacroix*, 1878–1880, aquarellierte Zeichnung, 19,6 × 23 cm, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.



Ideen der Belebung (*vivifier*) oder der Erneuerung (*refaire*) Poussins nicht von ihm selbst dokumentiert sind, scheint es nicht, daß sie nur eine Erfindung seiner Besucher und Freunde waren. Um 1905 wurde die Verbindung von Cézanne mit Poussin zu einem Gemeinplatz der Literatur über die beiden Künstler.⁵⁰ Roger Marx entwarf in der *Gazette des Beaux-Arts* 1904 für den Künstler in Aix-en-Provence einen historischen Zusammenhang mit Poussin, Corot, Courbet und Daumier. Ihm schrieb Cézanne dankbar und bescheiden, jeder sei nur ein Glied in der Kette der Geschichte der Kunst, zugleich teilte er resigniert mit, er werde auf den lebenslangen Kunsttraum verzichten müssen.⁵¹ Ein Brief von 1904 an Émile Bernard enthält den präzisierenden Hinweis auf diesen Traum. Cézanne teilte mit, auf die Ausführung der *Apotheose von Delacroix* verzichten zu müssen. Dabei nannte er das beinahe vierzig Jahre alte Projekt (Abb. 6) einen Traum: »Je ne sais

Paris 1923, Bd. 2: *Essais sur les Artistes célèbres*, 91: »[...] le caractère particulier de ses paysages [...] laisse dans l'esprit une impression de grandeur et en même temps de mélancolie [...].«

50 S. Richard Kendall (Hg.): *Cézanne and Poussin. A Symposium*, Sheffield 1993; Richard Verdi (Hg.): *Cézanne and Poussin. The Classical Vision of Landscape. Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Scotland, Edinburgh 1990*, Broxburn 1990.

51 Roger Marx: *Le salon d'automne*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 46 (1904), 458–474, hier 463; Cézanne: *Correspondance*, 390f. (Brief vom 23. 1. 1905).

**Abb. 7**

Nicolas Poussin:
Apoll und Daphne,
 1664, Feder,
 laviert und quadriert,
 30,7 × 43,9 cm, Paris,
 Louvre, Dép. des arts
 graphiques.

si ma précaire santé me permettra de réaliser jamais mon rêve de faire son apothéose.« – »Ich weiß nicht, ob meine schwankende Gesundheit mir je erlauben wird, meinen Traum, seine Apotheose zu verwirklichen.«⁵²

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.⁵³ Für dieses Hauptproblem im letzten Schaffensabschnitt hat sich Cézanne an Poussins letztem Bild *Apoll und Daphne* orientiert, von dem der Louvre das Gemälde und den Entwurf (Abb. 7) aufbewahrt.⁵⁴ Hier sind die Schwerpunkte mit Bäumen und Figuren links und rechts seitlich angelegt, dazwischen öffnet sich der Mittel-

52 Cézanne: *Correspondance*, 377 (12.5.1904); Cézanne: *Briefe*, 282. Der Abschnitt beginnt mit der Übereinstimmung Cézannes mit Odilon Redon in der Bewunderung für Delacroix und endet mit dem Satz.

53 Zur gängigen Verknüpfung Cézannes mit Poussin, die von allen schreibenden Zeitgenossen wiederholt wurde, vgl. Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 80 (Bernard), 84 (Jourdain), 91 (Rivière and Schnerb), 97 (Osthaus), 122, 129, 150, 151, 159 (Gasquet), 179, 189 (Denis); Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago, London 1984, Kap. 13: *The Poussin Legend*, 175–184. Der Versuch von Richard Verdi, die Analogien der Landschaften von Cézanne und Poussin aufzuzeigen, machte offenkundig, daß Cézannes Ziel des »refaire Poussin sur nature« nicht die Landschaftsbilder gemeint haben konnte; vgl. Verdi (Hg.): *Cézanne and Poussin*.

54 Otto Grautoff: *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*, München, Leipzig 1914, 287–289, 307: Bei Grautoff ist die Verbindung zwischen Poussins *Apoll und Daphne* und Cézannes Werk zum ersten Mal dargelegt.



Abb. 8
 Paul Cézanne: *Badende*,
 um 1895/1896, Lw.,
 28,5 × 51 cm, Baden,
 Museum Langmatt.

grund 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* (Abb. 8). 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, dennoch war dieses Bild die geheime Herausforderung für sein ehrgeiziges Unternehmen der *Badenden*.

Modulation

Die sichtbare Natur scheint für Cézanne die Funktion eines Senders jener Daten zu haben, die der Maler als »sensations colorantes« empfängt. Die Harmonie, die der Natur zukommt, versucht der Maler als Parallele zu wiederholen. Cézannes Umsetzung der »sensations colorantes« unterliegt den verschiedenen Bedingungen des Motivs, des Malers, der Malfläche, der Palette und der Abstufungen und Kontrastierung der Farben. Der Maler verlangte von sich, die farbigen Empfindungen zu »objektivieren«, was sich sowohl auf die Anforderungen des Motivs wie auf die des Gemäldes bezieht.⁵⁵

⁵⁵ Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 14 (Larguier).

Dabei geht es vorerst um die Umsetzung der Farben wie auch um die Umsetzung der Bewegungsrichtungen, die das Motiv mitteilt. Die wechselnden Richtungen der Pinselstriche, angebracht in senkrechten Lagen oder in kurzen, nach oben oder unten gekrümmten Bogen, stellen rhythmische Bewegungen der Farbflecken her. Die Anforderung der Malfläche war, den Ausgleich unter den Farbsetzungen nach Intensität und Gewicht in jeder Zufügung zu wahren. Dabei bilden die Farben auf der Palette, deren Zusammensetzung und Ordnung von Bernard überliefert wurde, eine durch die Wahl des Malers bestimmte Vorgabe.⁵⁶ Für die Farbsetzung wichtig sind die Farbabstufungen, die durch Mischung benachbarter Farben entstehen und die Cézanne »modulations« nannte, ferner die Warm-Kalt-Kontraste und die Komplementärkontraste.

Bernard überlieferte einen aufschlußreichen Satz von Cézanne: »Lire la nature, c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie. Ces grandes teintes s'analysent ainsi par les modulations. Peindre c'est enregistrer ses sensations colorées.« – »Die Natur lesen heißt, sie zu sehen unter dem Schleier der Interpretation durch farbige Flecken, die nach einem Gesetz der Harmonie aufeinander folgen. Die großen Farbfelder werden daher durch die Modulationen aufgeteilt. Malen heißt, seine farbigen Empfindungen aufzeichnen.«⁵⁷ Cézanne arbeitete zwar systematisch an der Modulation der Farbe, setzte aber die Farben im Gegensatz zu den Neo-Impressionisten weder nach wissenschaftlichen Vorgaben noch schematisch. Cézannes Verfahren stützt sich auf die Ratschläge, die auf seinen Freund und Lehrer Camille Pissarro zurückgehen, wie sie von einem späteren Schüler 1896/1897 aufgezeichnet wurden.⁵⁸ Damit wurde Delacroix' Technik der »flocetage« fortgesetzt, die im Gegensatz zur abschließenden Ausführung von Teilen (*bons morceaux*) eine gleichmäßige Entwicklung des Gemäldes erforderte.

Im 19. Jahrhundert wurde unablässig auf die Analogie von Musik und Malerei rekurriert, und es wurden einige Ansätze zur Begründung der Analogie erbracht.⁵⁹ Delacroix setzte die Malerei über die Dichtung, weil ein Ge-

56 Ebd., 72.

57 Ebd., 36; s. Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 54.

58 Vgl. John Rewald: *The History of Impressionism*, 4. Aufl., New York 1973 [Erstausgabe: 1946], 292–294, insbes. 456–458.

59 Karl Schawelka: *Quasi una Musica. Untersuchungen zum Ideal des Musikalischen in der Malerei ab 1800*, München 1993; Philippe Junod: *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genf 2006.

mälde, noch bevor sich sein Sujet erkennen läßt, eine Bewegung (*émotion*) im intimsten Teil der Seele durch einen »accord magique« – einen »magischen Akkord« – bewirke, der aus der Anordnung der Farben, der Lichter und der Schatten resultiert: »C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau.« – »Das ist es, was man die Musik des Bildes nennen könnte.«⁶⁰ Baudelaire schrieb in seiner Besprechung des Salon von 1846 ein ausführliches Kapitel über die Farbe und breitete die Entsprechungen – »correspondances« – von Farben und Musik aus: »On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint.« – »Man findet in der Farbe die Harmonie, die Melodie und den Kontrapunkt.« Wichtig ist Baudelaire's Annahme von der unaufhörlichen Vibration aller Dinge: In der Natur verändern sich die Farben aller Dinge von Sekunde zu Sekunde durch den Wandel von Licht und Schatten und die »innere Wärme« – »le travail intérieur du calorique« – und sind in »fortwährender Vibration, die die Linien erzittern läßt und das Gesetz der ewigen, allgemeinen Bewegung vervollständigt« – »en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel.« Die Farbe in der Natur ist »die große Symphonie des Tages«, Farbe ist »Zusammenklang zweier Töne«, Harmonie ist die Grundlage der Farbtheorie, und die Melodie ist die »Einheit der Farbe«, von der die Gesamtwirkung getragen ist.⁶¹ Louis Viardot veröffentlichte 1859 einen Aufsatz über geschichtliche Parallelen von Malerei und Musik, konnte aber nur auf die sprachlichen Übernahmen und die Metaphern verweisen, etwa auf den »dessin mélodique« der Musiker, auf die »gamme des tons« der Maler.⁶²

Cézanne brauchte in Gesprächen und Briefen die Begriffe »Harmonie«, »Komposition« und »Ton«. Bemerkenswert ist seine Übernahme von »moduler« aus der Musiklehre zum Ersatz für »modeler«, den Ausdruck für die plastische Darstellung eines Volumens auf der Fläche durch die Schattierung.⁶³ Mit »moduler« oder »modulation« meinte Cézanne nicht einen Wechsel der Tonart gemäß der modernen Bedeutung, sondern die Bewegung von Ton zu

60 Eugène Delacroix: *Œuvres littéraires*, 2 Bde., Paris 1923, Bd. 1, 63 (»Réalisme et idéalisme«); Philippe Jullian: *Le Style Second Empire*, Paris 1976.

61 Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke. Briefe*, hg. v. Friedhelm Kemp, Wolfgang Drost u. Ulrike Riechers, 8 Bde., München, Wien 1992, Bd. 1, 201–206; *Baudelaire critique d'art. Curiosités esthétiques, poèmes, œuvres diverses, lettres*, hg. v. Bernard Gheerbrant, Paris 1956.

62 Louis Viardot: *Ut pictura musica*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1 (1859), 19–29.

63 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 36 (Bernard).



Abb. 9
Paul Cézanne: *La Montagne Sainte-Victoire*, 1902–1906, Lw., 63,5 × 83 cm, Zürich, Kunsthaus.

Ton, entsprechend dem älteren Verständnis. »Modulation« entspricht nach Cézanne einem Arbeiten mit minimal abgewandelten Farbflecken, die sich aus der Vermittlung zwischen der Farbempfindung, der reflektierten Nachahmung und den Bedingungen von Fläche und Farbpalette ergeben. Mit der gleichmäßigen Entwicklung des Bildes und der Farbmodulation blieb der Zusammenhang im Bild in jeder Phase gewahrt. Selbst Dissonanzen, Störungen und asymmetrische Aufteilungen ließen sich durch den Ausgleich der farblichen Gewichte in die Bilder einbringen. Dieses Verfahren der ausgleichenden Setzung von Farbflecken und der Modulation der Farben ließ Cézanne hoffen, das Problem der Komposition, die Herstellung einer Kohärenz von Figuren, Bewegung und Gegenständen im Raum, zu einer Lösung führen zu können.

Dennoch bewahrte er seine Skepsis gegenüber der Methode, weil er die Aufgabe der Komposition, die Herstellung einer Einheit aus den Teilen, prinzipiell für nicht mehr erfüllbar hielt. Vor dem Gipsmodell des *Balzac* von Auguste Rodin äußerte Cézanne desillusioniert: »Nous faisons le morceau. Nous ne savons plus composer.« – »Wir machen Stückwerk. Wir wissen nicht mehr zu komponieren.«⁶⁴ Die Feststellung bezog sich sowohl auf Rodin wie auf ihn selbst, wobei die Unfähigkeit zur Komposition für ihn dem Verfehlen der wichtigsten Aufgabe des Malers gleichkam.

Maurice Denis bezeichnete 1907 Cézannes nebeneinander gesetzte Farbnuancen als »zarte Symphonie« – »délicate symphonie«, und beteuerte,

64 Ebd., 128 (J. Gasquet); s. Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 159.

unabhängig vom Sujet entstehe immer »eine schöne Linie, ein schönes Gleichgewicht, eine überreiche Suite von Klängen und Akkorden« – »une belle ligne, un bel équilibre, une suite luxueuse de sonorités d'accords«. ⁶⁵ Matisse thematisierte im Aufsatz von 1908 den Gegensatz zwischen Rodin und Cézanne in Bezug auf die Komposition. Während jener sie nur als »eine Gruppierung von einzelnen Stücken« – »un groupement de morceaux« – begreife und eine »Verwirrung im Ausdruck« – »la confusion dans l'expression« – hervorbringe, kombiniere Cézanne in seinen Gemälden alles so gut, daß die Körper und ihre Glieder aus jeder beliebigen Entfernung klar unterscheidbar seien und in den Bildern Ordnung und Klarheit herrsche. Die Argumente für Cézanne gegen Rodin sind erstaunlich schwach. Davon hebt sich die Beschreibung von Matisses eigenem Ziel der Farbensetzung ab, das er mit einer Analogie zur Musik umschrieb, bevor er auf Cézanne zu sprechen kam: »Tous mes rapports de tons trouvés, il doit en résulter un accord de couleurs vivant, une harmonie analogue à celle d'une composition musicale.« – »Wenn alle Beziehungen der Farbtöne gefunden sind, muß sich daraus ein lebendiger Akkord von Farben ergeben, eine Harmonie, die der einer musikalischen Komposition entspricht.« ⁶⁶ Mit dem »lebendigen Akkord von Farben« könnte Cézannes Ziel einer malerisch-musikalischen Komposition umschrieben werden, die eine Harmonie der Natur im Bild herstellt (Abb. 9).

65 Doran (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, 171, 172 (Denis); Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, 208, 210.

66 Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*, hg. v. Dominique Fourcade, Paris 1972, 46f.