

ZUR KUNST CÉZANNES

VON LORENZ DITTMANN

I

„Wunderst du dich darüber, daß ich das Ästhetische bei den Armen und Leidenden suche? Gehörst am Ende auch du zu den Leuten, die sich dazu erniedrigen, den Vornehmen, Mächtigen, Reichen, Gebildeten das Ästhetische zuzuerkennen, den Armen aber höchstens das Religiöse! Nun, mir scheint, sie würden bei dieser Verteilung nicht zu kurz kommen, im übrigen aber siehst du nicht, daß die Armen mit dem Religiösen auch das Ästhetische haben, daß die Reichen ohne das Religiöse auch das Ästhetische nicht haben?“

Kierkegaard¹

Den moralischen Impuls der Kunst Cézannes aufzuspüren, seien einige biographische Fakten in die Erinnerung zurückgerufen.

Der junge Cézanne war unter den Künstlern seiner Generation der revolutionärste. Provokant antibourgeois war seine ungepflegte Kleidung, sein düstrer Bart², seine ungeschlachten Manieren, herausfordernd seine Einsendungen an den Salon³, herausfordernd die Art seiner Einsendung, am letzten Annahmetag, zur letzten Stunde.⁴ Cézanne war es, der die Wiedereinführung des Refüsierten-Salons forderte, in einem Protestbrief an den Grafen Nieuwerkerke, den Superintendenten der Schönen Künste und Vorsitzenden der Jury.

¹ Entweder-Oder, Zweiter Teil (B.s Papiere), Kopenhagen 1843, übersetzt von Wolfgang Pfeleiderer und Christoph Schrepf, Jena (1913), S. 104. Dazu: Theodor W. Adorno, Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen, Tübingen 1933, S. 158/159.

² Paul „est superbe cette année avec ses cheveux rares et immensément longs, et sa barbe révolutionnaire“. Marion an Morstatt, 28. August 1866. (Alfred Barr, Cézanne d'après les lettres de Marion à Morstatt 1865-1868, Gazette des Beaux-Arts, XVII, 1937, I, S. 37-58, Zitat S. 53.)

³ „... qui feront rougir l'Institut de rage et de désespoir.“ Cézanne an Pissarro, 15. März 1865. (John Rewald, Paul Cézanne, Correspondance, Paris 1937, S. 92.)

⁴ Rewald, Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola (zitiert: Cézanne-Zola), Paris 1936, S. 106, nach G. Rivière, Le Maître Paul Cézanne, Paris 1923, S. 63.

Mit anarchistischer Selbstverständlichkeit entzieht sich Cézanne 1870 dem Kriegsdienst. Ist Grund dafür wirklich nur seine angebliche Gleichgültigkeit allen politischen und sozialen Ereignissen gegenüber?

Die grausame Niederwerfung der Pariser Commune durch die bürgerlichen Truppen – sie töteten 20 000 Menschen, 40 000 wurden verhaftet⁵ – war kaum geeignet, Cézannes antibourgeois Affekt eines „Besseren“ zu belehren. Sie konnte ihn auch nicht beugen. Zola erkannte frühzeitig Cézannes Charakter: „Il est fait d'une seule pièce, raide et dur sous la main; rien ne le plie, rien ne peut en arracher une concession.“⁶ Seine Schüchternheit änderte daran nichts.

Cézannes Bekanntenkreis mag zeigen, auf welcher Seite er stand.

Der Bildhauer Philippe Solari hatte sich zusammen mit Courbet am Sturz der Vendôme-Säule beteiligt.⁷ Nach Paris zurückgekehrt, wohnte Cézanne ein halbes Jahr im gleichen Hause wie Solari. Von der gemeinsamen Jugendzeit in Aix bis zum Tode Solaris wenige Monate vor dem Cézannes waren die beiden in ungetrübter Freundschaft verbunden.⁸

Père Tanguy hatte am Communard-Aufstand teilgenommen, war in Gefangenschaft geraten und mit knapper Not dem Tod entgangen.⁹ Von diesem gütigen, immer hilfsbereiten Menschen bezog Cézanne seine Farben, oftmals gegen Bilder oder auf Vorschuß. Der kleine Farbenladen Tanguys in der Rue Clauzel war von 1878 bis zum Tode Tanguys 1894 der einzige Ort in Paris, wo Bilder Cézannes zu sehen waren (mit Ausnahme der durch schlechte Hängung fast unsichtbar gemachten Bilder im Salon von 1882 und auf der Weltausstellung 1889). Von hier aus begann Cézannes Werk bei den jungen Malern zu wirken.

⁵ Von den 40 000 Verhafteten „fielen noch eine große Anzahl den willkürlichen Erschießungen auf dem Wege zur Gefangenschaft oder den schlechten hygienischen Verhältnissen in den Gefängnissen zum Opfer. Die Kriegesgerichte verurteilten 18 700 Menschen, davon 270 zum Tode und 7459 zur Deportation, die übrigen zu Gefängnisstrafen“. (Heinrich Koehlin, Die Pariser Commune im Bewußtsein ihrer Anhänger, Basel 1950, S. 22.) „The Versailles troops, especially their officers, behaved with the greatest brutality. Any man or woman found with arms on his person was shot immediately.“ (John Plamenatz, The Revolutionary Movement in France 1815–71, London-New York-Toronto [1952], S. 154.)

⁶ Zola an Baille, 10. Juni 1861. (Rewald, Cézanne-Zola, S. 60/61.)

⁷ Henri Perruchot, Cézanne, dt. Eßlingen o. J., S. 213.

⁸ Gerstle Mack, Paul Cézanne, London o. J., S. 39 ff. – Ein bildliches Zeugnis der Freundschaft Cézannes mit Solari und Gachet stellt das Stilleben V. 67 dar (um 1873, heute „Les accessoires de Cézanne“ genannt). Es zeigt, umgeben von Tintenfaß, verschlossener Schriftrolle, Äpfeln, ein Medaillon von der Hand Solaris mit dem Bildnis Dr. Gachets.

⁹ Mack, S. 219 ff. Rewald, Geschichte des Impressionismus (zitiert: Impressionismus), Zürich-Stuttgart 1957, S. 195. Alain le Goaziou, Le „Père Tanguy“, compagnon de lutte des grands peintres du début du siècle, Paris 1951, S. 12–14.

Dr. Gachet hatte während der Pariser Commune eine ärztliche Vertrauensstelle inne.¹⁰ Er kaufte als erster Bilder Cézannes. In seinem Haus in Auvers-sur-Oise war Cézanne häufiger Gast.

Gachet war Familienarzt Pissarros, und durch diesen hatte Cézanne ihn kennengelernt. 1872 schließt sich Cézanne eng an Pissarro an, dem er 1861 zum erstenmal begegnet war. Dies mag selbst als ein Bekenntnis genommen werden. Pissarro, der überzeugte, anarchistische Sozialist, gültig, rein und unbeirrbar — „Salut à Moïse! . . . Il porte les Tables de la Loi!“ so begrüßte man ihn im Café „La Nouvelle Athènes“¹¹ — war als Mensch noch größer denn als Künstler. Die Kunst Pissarros ist, wie formal so auch in ihrer menschlichen Haltung, die neue Ausgangsbasis der Kunst Cézannes nach 1870. Nur von Pissarro konnte Cézanne den Impressionismus übernehmen. Noch 1906, im Katalog der Société des Amis des Arts in Aix, bezeichnete sich Cézanne als Schüler Pissarros.¹²

Wie hat man sich Cézanne unter diesen Menschen vorzustellen, ihn, der 1866 an Zola geschrieben hatte: „je commence à m'apercevoir que l'art pour l'art est une rude blague.“¹³ War er wirklich nur mit seinen „Farbrealisationen“ beschäftigt, ganz in seinen persönlichen „Erlebnissen“ gefangen, völlig indifferent für die drängenden Probleme, zu deren Lösung seine Freunde Geist, Fähigkeiten, ja das Leben einsetzten?

Schweigsam, in immer tiefere — ungewollte, schmerzvolle — Einsamkeit versunken, gibt uns Cézanne durch Worte darüber nicht Aufschluß. Immerhin sind folgende Zeugnisse bemerkenswert: Die Lektüre der autobiographischen Novelle „Jacques Vingtras“ von Jules Vallès, einem sozialistischen Journalisten, der aktiv am Communard-Aufstand teilgenommen hatte, erweckte in ihm große Sympathie für den Verfasser.¹⁴ Octave Mirbeau, auch dieser ein entschiedener Sozialist, war für ihn der größte

¹⁰ Paul Gachet, *Deux Amis des Impressionnistes — Le Docteur Gachet et Murer*, o. O. (Editions des Musées Nationaux) 1956, S. 202 ff.

¹¹ Lionello Venturi, *De Manet à Lautrec*, Paris 1953, S. 100/101. Dort die folgende Charakterisierung Pissarros (S. 89): „Homme de coeur, il prit le parti des déshérités et se considéra comme un d'entre eux, avec une foi entière en ce socialisme naissant qui s'identifiait avec la liberté de pensée et de conscience et se confondait avec l'anarchie. Incapable de faire du mal à une mouche, débonnaire, patient. . . résigné à supporter n'importe quelle injustice personnelle, il se révoltait contre toutes les injustices sociales, prêt à discerner et condamner les déviations morales, et à combattre pour l'idéal de l'humanité.“ Ähnlich Rewald, *Impressionismus*, S. 149.

¹² Rewald, *Cézanne-Zola*, S. 383. — „ . . . l'étude modifie notre vision à un tel point, que l'humble et colossal Pissarro se trouve justifié de ses théories anarchistes.“ Cézanne an Bernard, 1905. (Correspondance, S. 276.)

¹³ Correspondance, S. 100.

¹⁴ Cézanne an Zola, 23. Juni 1879. (Correspondance, S. 163.) Dazu Mack, S. 249.

Schriftsteller seiner Zeit.¹⁵ Cézannes einzige politische Äußerung war der Wunsch, der bürgerliche Minister Dufaure möge gestürzt werden.¹⁶

Die Werke aber sprechen eine deutliche Sprache, versucht man nur erst, ihre sozioethische Dimension zu erkennen. Die politischen Angriffe gegen die Kunst Cézannes, ihre Verdammung als „anarchistische“ Malerei¹⁷, spürten den Widerstand dieser Kunst gegen die falsche Hierarchie der bestehenden Gesellschaft, ihren Widerstand im Zeichen utopischer Sehnsucht nach wahrhaft freiem und gerechtem Zusammenleben der Menschen.

Zwischen 1871 und 1873 kopierte Cézanne Delacroix' unter dem Eindruck der Revolution von 1830 entstandenes Gemälde „Die Freiheit führt das Volk“.¹⁸ Cézannes Kopien sind keine bloßen Kompositionsübungen und Farbstudien, sie beziehen sich auch auf die inhaltliche Aussage des kopierten Werkes.¹⁹ Die Kopie des Revolutionsbildes von Delacroix bekundet Cézannes politisch-soziale Stellungnahme.

Seine düster-ironischen Antworten auf die berühmten Werke Manets sind in ihrer Gesellschaftskritik ernst zu nehmen. Biographischer Hintergrund dafür ist Cézannes unverhohlene Abneigung gegen die gepflegte Bürgerlichkeit Manets.²⁰

Manets „Déjeuner sur l'herbe“ enthüllt er als triebversunkenes Verlorensein der Menschen in ihrer dunklen Einsamkeit. Er destruiert dies irdische Paradies.²¹

¹⁵ Rewald, Cézanne-Zola, S. 286.

¹⁶ Cézanne an Pissarro, 2. Juli 1876. (Correspondance, S. 129.) Dazu Mack, S. 203.

¹⁷ Als Beispiele: Jean Léon Gérôme und Benjamin Constant im Journal des Artistes, 8. April 1894 (Mack, S. 332), Henri Rochefort in: L'Intransigeant, 9. März 1903: L'Amour du Laid (Rewald, Cézanne-Zola, S. 377–379).

¹⁸ Abbildung z. B. im Katalog der Cézanne-Ausstellung München 1956, Nr. 8. – Nicht bei Lionello Venturi, Cézanne, son art, son oeuvre, Paris 1936.

¹⁹ Kurt Badt betonte dies bezüglich der Kopie Cézannes nach einer Reproduktion des Bildes „Christus in der Vorhölle“ von Sebastiano del Piombo. (K. Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 111.) – Der hier vorgelegte Versuch ist diesem bewunderungswürdigen Buche zutiefst verpflichtet.

²⁰ Monet erinnerte sich, wie Cézanne, ins Café Guerbois eingetreten, seine Jacke öffnete, die Hose hochschob und den roten Gürtel enger schnallte. Dann schüttelte er allen die Hand, vor Manet aber blieb er stehen, nahm den Hut vom Kopf und sagte lächelnd: „Ihnen gebe ich nicht die Hand, Herr Manet, denn ich habe sie seit acht Tagen nicht gewaschen.“ (Rewald, Impressionismus, S. 145, nach den Aufzeichnungen von M. Elder, A Giverny chez Claude Monet, Paris 1924, S. 48.) Ähnlich schockierend trat Cézanne auch in Zolas Haus in Médan auf: Mack, S. 292.

²¹ Vgl. Roger Fry, Cézanne, A Study of his Development, London² 1952, S. 8, S. 24: „But how strangely gloomy and menacing this lyrical intention becomes in his hands . . . And what strange sequence of ideas led him to this disquieting incongruity between his pretext, his personages, and his setting?“

Manets „Olympia“ ist „Offenlegung eines elenden Winkelgeheimnisses der Gesellschaft“ (Valéry).²² Cézannes „Moderne Olympia“ geht in der Verschärfung dieser Thematik über Manet hinaus. Ungleich heftiger als die Darstellung Manets bezeugt sein leidenschaftliches Werk die Freisetzung des Triebs, das Bloß-Sexuelle dieser Olympia. Gewiß: erst die eigene Erfahrung der Preisgegebenheit an den Trieb führte Cézanne zu dieser rückhaltlosen Aussage – und konsequenterweise stellt er sich selbst als den Betrachter der Olympia dar. Über dies Individuelle aber geht das – im Atelier Dr. Gachets geschaffene – Werk hinaus in eine Entfaltung gesellschaftlicher Zusammenhänge. Ahnung steigt auf, Erkenntnis der Verflechtung von Dürer und Warenwelt, Sexus und Ware: Sexus als Ware. Anschauliches Kriterium dafür ist das vulgär-üppige, phantasmagorische Intérieur des Bildes von Cézanne. Vage ist es, bei dieser Veränderung des Manetschen Vorbildes nur den Stilbegriff „Romantik“²³ zu beschwören. Ihren konkreten geschichtlichen Sinn zeigt sie erst, wenn sie begriffen wird als Mittel zur Darstellung des scheinhaft legitimierenden Stiltraditionalismus im bürgerlichen Intérieur.²⁴ So überholt – bei aller Subjektivität und Leidenschaft – das Werk Cézannes an Wahrheitsfindung und Kritik gesellschaftlichen Seins Manets Olympia und hierin, mehr noch als in der künstlerischen Gestaltung rechtfertigt sich ihr Titel „Une moderne Olympia“.

Cézannes Weg zur Natur und zu den Dingen, zu Landschaft und Stillleben ist kein unabhängig frei gewählter, sondern in hohem Maße durch die geschichtlich-gesellschaftliche Situation bedingt.²⁵ Hier vollstreckte sich

²² Pièces sur l'art, dt. Über Kunst, Berlin-Frankfurt a. M. 1959, S. 109/110.

²³ Venturi bezeichnet Cézannes „Neger Scipio“ (V. 100) als „Chef-d'oeuvre du Cézanne romantique“. Auch hier darf man wohl nicht beim Stilbegriff stehenbleiben. Für Géricault hatte der Neger dediziert soziale, politische Bedeutung (vgl. Klaus Berger, Géricault und sein Werk, Wien 1952, bes. S. 27). Es ist nicht abwegig, auch in Cézannes Gemälde eine ähnliche Haltung zu vermuten, um so mehr, als Solari vom gleichen Modell und vielleicht gleichzeitig, wohl 1867 oder 1868 (vgl. Lawrence Gowing, Notes on the Development of Cézanne, Burlington Magazine, June 1956, S. 186), eine Gruppe „Der Unabhängigkeitskrieg“ modellierte, die Cézanne bekannt war (Mack, S. 42).

²⁴ Zum bürgerlichen Intérieur vgl. Walter Benjamin, Schriften, Bd. I, Frankfurt a. M. 1955, S. 414 ff.: „Louis-Philippe oder das Intérieur“, „Einbahnstraße“ S. 518/519. – Makart, dessen „Kunst“ und Lebensstil dies bürgerliche Intérieur feiert, ist ein Jahr jünger als Cézanne. – Daß für Cézanne das üppige Intérieur bourgeois Attribut war, erhellt sein Ausspruch über Zola: „Ich fühlte mich nicht mehr behaglich bei ihm; die Teppiche auf dem Boden, die Domestiken ... Er war ... ein richtiger dreckiger Bourgeois geworden.“ (Ambroise Vollard, Paul Cézanne, dt. München 1921, S. 150.) Für das Intérieur in Zolas Haus vgl. Rewald, Cézanne-Zola, S. 246/247 und Abb. 50; dazu auch Rewald, Impressionismus, S. 319.

²⁵ Wie wenig Cézanne der figuralen Thematik seiner Jugend untreu geworden war, zeigt sein Alters-Wort: „Das Endziel der Kunst ist die Figur“. (Vollard, S. 117.)

das härteste Urteil über die bestehende Gesellschaft: daß Sinn – Voraussetzung aller Darstellungswürdigkeit – nur mehr in der Natur und bei den Dingen zu finden war, nicht aber im Zusammenleben der Menschen. Nur dann ist Cézannes leidenschaftliche, über alle frühere Naturzuwendung hinausgehende Hingabe an die Natur angemessen zu verstehen, wenn erkannt wird, daß sie in dieser historischen Lage allein den Sinn von Existenz verbürgte, Offenbarung des Göttlichen im Irdischen gewähren ließ.

Am Anfang dieses Weges stehen unter dem Eindruck Pissarros geschaffene „sozialistische“ Landschaften: Armleutelhäuser, Vorstadtstraßen, kahl, oft eingestimmt in schwer faßbare Trauer.²⁶ Bilder arbeitender Bauern gehen daneben her.²⁷ Die formalen „Reduktionen“ aufs „Kubische“, „Elementare“²⁸ zeigen ihre gehaltliche Seite. Denn die auf schlichte Blockform vereinfachten Häuser sind die der Armen, wie auch die bürgerliche Tracht durch Monumentalisierung der einfacheren des niedren Standes sich nähert. – Reine Landschaften folgen später. Je reifer die Kunst Cézannes wird, desto freudiger, befreiter seine Naturdarstellung: Blick in die integrale Wirklichkeit.

Nie zuvor in der Malerei höchsten Ranges gelangte das Stilleben zu solcher Bedeutung wie im Oeuvre Cézannes. Cézanne greift dieses „niedere“ Thema²⁹ auf und führt es in den Bereich des Metaphysischen. Er befreit die Dinge vom Charakter des „Zeugs“, stellt sie in eine Welt jenseits des Brauchens und des Verzehrs. (Nicht gibt es bei ihm angebissene Früchte, umgestürzte Gläser.) Damit lösen sie sich gleichzeitig aus der Bindung allegorischer Zuhandenheit. Die verhüllte Symbolik niederländischer Stilleben gründet auch im unbeschränkten Besitzanspruch des Menschen auf die Dinge.³⁰ Umschlagend, werden Besitz und Genuß zum Zeichen für Nichtigkeit und Tod.³¹ Das für-uns-seiende Ding bestimmt den Menschen als für-es-seienden, sich selbst entgleitenden: „habes, habebis“, nach der schlagenden Formulierung in Petronius' Satyricon. Erst die Durchbre-

²⁶ V. 44, 45, 49, 50, 51, 55, 56, 58, 133–139, 141, 142, 144–148.

²⁷ V. 874, 906, 1517, dazu V. 248, 391 und V. 242, 877, 1520.

²⁸ Fritz Novotny, Paul Cézanne, Wien 1937, S. 7, 12, 15.

²⁹ Charles Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952, S. 120.

³⁰ Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London 1956, S. 1: „Suddenly artists began to take delight in describing all the things that belonged to everyday life, a delight borne up by a happy feeling that ‚this is mine, all this is ours.‘“

³¹ „The Vanitas-still-life of the seventeenth century is to a great extent built upon elements drawn from the representations of St Jerome and of Bankers by Van Roemerswael and others of the circle to which he belonged.“ Van Roemerswael's Darstellung zweier Bankiers kann als Allegorie der Avaritia angesprochen werden. (Bergström, S. 7.)

chung dieses nur scheinbar selbstverständlichen Besitztums macht die Dinge frei zu sich selbst. Ledig der doppelbödigen Allegorik von Nichtigkeit in der Gewährung von Genuß eröffnen sie uns, wie die in sich ruhende Natur, die Dimension des Sinnes und der Wahrheit von Seiendem. (Und es sind Dinge des einfachsten Lebens:³² Motive der Sozialethik auch hier.) Das zu sich selbst befreite Ding steht ein fürs unverdinglichte, unentfremdete menschliche Leben. Denn erst im Fragwürdigwerden und der Überwindung puren, undurchschauten Besitzanspruches wird der Mensch aus seiner Fremdheit, Entfremdung – die Cézanne so unbestechlich erkannte – in sein Eigenes heimgeholt: die selbstvergessene Demut, ernste Gelassenheit und unbeirrbar, gesammelte Festigkeit, die Cézannes Menschen vorbildhaft uns zeigen.

Nicht minder als Landschaft und Stilleben stellen die „Kartenspieler“ genau das vor, was sie sind. Auch sie sind frei von aller allegorischen Mehrdeutigkeit.³³ Dargestellt sind Bauern, Landarbeiter beim Kartenspiel und dieser ihr offenbarster Inhalt ist auch ihr tiefster: Nichts geringeres nämlich als die große Antwort des neunzehnten Jahrhunderts auf die höfischen Feste der Renaissance und des Barock, deren Grenze in ihrer gesellschaftlichen Exklusivität liegt. Spiel nicht der „leisure class“, sondern des Bauern, Nicht-Arbeit des Arbeiters. Cézanne zeigt die Bauern beim Spiel oder untätig, die Hände im Schoß; vordergründigen, immanenten Sozialismus hinter sich lassend, weist er voraus auf eine letzte Befreiung des Menschen von Arbeit, Mühsal und Last.

Menschen niederen Standes werden zu monumentaler Würde erhoben, desgleichen ihr Tun, das Kartenspiel. Das Thema der Kartenspieler³⁴ kam

³² Cézannes Kunst „ging ... auf die alltäglichsten der alltäglichen Gebilde ... hier ist kein Prunk oder Reichtum vor uns ausgebreitet“. (Kurt Badt, Stilleben mit Frühlingsblumen von Paul Cézanne, Die Kunst und Das schöne Heim, München, Februar 1960, S. 171.)

³³ Beziehen sich die „Kartenspieler“ wirklich auch auf die Ugolino-Zeichnung des jugendlichen Cézanne und wäre damit ihr eigentlicher Inhalt als Cézannes Sieg über den Vater anzusprechen, wie Badt vorschlägt (S. 85), so ist zugleich damit der Sieg über den Bourgeois vollzogen. Denn weniger in psychischen Schwierigkeiten als in der Not der Existenzsicherung durch das Geld gründete Cézannes spannungshafte Verhältnis zu seinem Vater.

³⁴ Einige Beispiele: Das Thema der Falschspieler: Caravaggio (früher Rom, Galleria Sciarra), Le Valentin (Dresden), das Bild aus der Werkstatt des Louis Le Nain im Museum zu Aix, das Cézanne gekannt hat, de La Tour (Paris, Coll. Pierre Landry), hier wohl Darstellung des „Verlorenen Sohnes“ wie auch im Stich von Jacques Callot „Le Brelan“. Umgekehrt erscheinen in Bildern des „Verlorenen Sohnes“ Kartenspieler zur Kennzeichnung des gesellschaftlichen Milieus, so etwa bei Johann Liss (Wien) und in einem Holzschnitt Hans Sebald Behams (Abb. F. W. Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, Vol. III, S. 187). Auch Darstellungen der „Verleugnung Petri“ zeigen häufig Kartenspieler: Gerard Zegers (New York), Theodor Rombouts (Wien, Gal.

vor Cézanne häufig in der Fassung als „Falschspieler“ zur Gestaltung. Als niederes, vulgäres Spiel war es angemessen dem Stand der Spielenden, den Bauern und Soldaten. Oft sind Dirnen den Spielern beigegeben. Streit ums Geld entbrennt. Profit, Betrug, Lust und Gewalt enthüllen die Amoralität des Glücksspiels. Moralischer Wirkung wegen wurde das Thema auch oft aufgegriffen.

Cézanne macht dies Spiel zum feierlichen, stillen Tun. Im Schema der Komposition bezieht er sich dabei auf Caravaggios Emmaus-Bild, jedoch nicht nur um der Bewältigung figuraler Gruppierung willen.³⁵ Hier wird vielmehr unmittelbar anschaulich, wie sehr sein Sozialethos im Religiösen verwurzelt ist. Rintelen fühlte sich vor Cézannes Bauernbildern an die

Liechtenstein), Stich von Willem Outgersz. Akersloot (Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, I, S. 16). – Kartenspiel als Attribut religiös-moralischer Negation in Holzschnitten H. S. Behams: Titelblatt zur Nürnberger Bibel von 1530 (unter der Bezeichnung „Ecclesia Antichristi“); kartenspielende Landsknechte in einer Folge der Zehn Gebote (Hollstein, S. 191, 246). Karten als Zeichen der Spielwut in Bruegels „Triumph des Todes“ (Madrid). – Kartenspiel in lockerer, fragwürdiger Gesellschaft: Lucas van Leyden (Washington, Kress Coll., Wilton House, Coll. Earl of Pembroke), Theodor Rombouts (Madrid), Holzschnitt H. S. Behams „Das Fest der Herodias“ (Hollstein, S. 188), Holzschnitt Urs Grafs mit Inschrift in Bandrolle: „Bedenk das end, das ist mein rot: Wann alle ding beschlüßt der todt“ (E. Major, E. Gradmann, Urs Graf, Basel o. J., Abb. 127). – Rauferei und Messerstecherei beim Kartenspiel: Theodor Rombouts (Kopenhagen), Adriaen Brouwer (Amsterdam, Dresden, München), Radierung von Jan Lievens, Raufende Spieler und Tod (Hollstein, XI, S. 17), Radierung von Jacob Matham, Die Folgen der Trunksucht (Hollstein, XI, S. 231). – Vgl. dazu auch: Robert Keyszelitz, Zur Deutung von Jan Steens „Soo gewonnen, soo verteert“, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 22, Heft 1, 1959, S. 44; Bergström, S. 154, 156, 157 (Spielkarten als Vanitas-Attribut); Bernard Dorival, Cézanne, Hamburg 1949, S. 73. – Einzig das Bild Mathieu Le Nains (Paris) kann in seiner, alles Gemeine ausschließenden Erfassung des Themas mit den „Kartenspielern“ Cézannes verglichen werden.

³⁵ „When Cézanne patterned his Card Players after the model of Caravaggio's Christ and the Disciples at Emmaus, he was exclusively interested in the scheme of composition and hardly gave a thought to its meaning; in a period believing in the *l'art pour l'art* principle: ‚form and color tell us of form and color, that is all.‘“ Diese Ansicht Dora Panofskys, die für die Bezugnahme auf Caravaggios Bild einem Hinweis Walter Friedlaenders folgte, ist ganz sicher unrichtig. (D. Panofsky, Gilles or Pierrot? Iconographic Notes on Watteau, Gazette des Beaux-Arts, XXXIX, 1952, S. 339.) – Die Emmaus-Darstellungen bringen wohl am häufigsten die Gruppen dreier Sitzender, verbunden mit einem Stehenden, die Cézanne in der ersten Fassung der „Kartenspieler“ (V. 560) aufgreift und in der zweiten Fassung (V. 559) klar durchgeformt zeigt. (Vgl. die Beispiele bei Lucien Rudrauf, *Le Repas d'Emmaus*, Paris 1955.) Vielleicht stellt Cézannes Pastell V. 1190 ein Emmaus-Mahl dar. Es zeigt das gleiche Kompositionsschema wie Caravaggios Emmaus-Bild. Dann wäre der hier angedeutete inhaltlich-formale Bezug im Werk Cézannes genauer zu verfolgen.

altchristliche Agape erinnert.³⁶ Badts Interpretation ließ uns die religiöse Dimension der Kunst Cézannes erkennen. Die Gläubigkeit Cézannes ist aber untrennbar vom Sozialethos.

Mit dieser Welt der einfachen Menschen identifiziert sich Cézannes Kunst. Nicht der Sammler Chocquet, nicht der Kunsthändler Vollard, nicht der Kritiker Geffroy werden von seinen Bildern umgeben dargestellt. Sondern der Bauer wird damit ausgezeichnet (Abb. 1).³⁷ Gerade ob ihrer Irrealität vermag diese Zuordnung den sozialetischen Impuls Cézannes aufzuzeigen. Die Wahrheit seiner Kunst enthüllt die Unwahrheit der Gesellschaft.

Die „Badenden“ sind die Krönung seines Lebenswerkes. Sie geben seine Lehre über das richtige Leben³⁸, das wahrhaft freie Zusammensein der Menschen im Einklang mit der Natur. Die Bauernbilder sind sinnvolle Vorstufen zu diesem Thema. Einzig der Bauer konnte Cézanne in der bestehenden Gesellschaft noch eine Ahnung des richtigen, naturversöhnten Lebens vermitteln. Und umgekehrt: die Dimension des „Arkadischen“ hat bei Cézanne ihren Ursprung im Sozialethos. Die zunehmende Öffnung des Hintergrundes ins Landschaftliche bei den späteren Fassungen

³⁶ Friedrich Rintelen, Paul Cézannes geschichtliche Stellung, Reden und Aufsätze, Basel 1927, S. 158. – Venturi spricht vom „caractère de force naturelle et religieuse des tableaux de paysans chez Cézanne“. (Cézanne, Vol. II, S. 186.)

³⁷ In schüchternen Andeutung erscheint hier ein Gemälde Cézannes mit dem Thema der „Badenden“ (Venturi, Cézanne, II, S. 212). Hier wird die Verbindung des sozialistischen mit dem utopisch-arkadischen Motiv faßbar. Ein zweites Bild eines sitzenden Bauern (V. 688) zeigt ausschnitthaft ein Frauenporträt Cézannes, wahrscheinlich das Porträt der Madame Cézanne V. 528 (Venturi, II, S. 213). – Die Bedeutung der Darstellung eigener Werke in Bildnissen erhellt Manets Porträt von Zola mit einer Reproduktion seiner „Olympia“. Aufschlußreich auch der Wunsch des von glühender Verehrung für Delacroix erfüllten Victor Chocquet, das Porträt seiner Frau von der Hand Renoirs solle im Hintergrund ein Werk Delacroix' darstellen. (Rewald, Impressionismus, S. 226).

³⁸ In den „Badenden“ schafft Cézanne Bilder, „die ein ‚enseignement‘ sein sollen, eine Lehre, damit Leben in sinnvoller Ordnung und vollkommenem Zusammensein werde“. (Gertrude Berthold, Cézanne und die alten Meister, Stuttgart 1958, S. 41.) – Das Arkadische der „Badenden“ kam in folgenden Formulierungen zum Bewußtsein: „I suspect Cézanne of always having entertained the ambition of creating a new Fête Champêtre on modern lines“ (Fry, S. 60). „In the choice of this subject matter (der „Badenden“) the artist pursues a nostalgic dream – the classical idyl . . .“ „These nudes give expression to the longing of the nineteenth-century artist to recapture a synthesis between man and the earth such as Giorgione had first celebrated“ (Alfred Neumeyer, Cézanne Drawings, New York-London, 1958, S. 21, 22. Ähnlich Neumeyer, Paul Cézanne, Die Badenden, Stuttgart 1959 (Reclam), S. 4–7. Auf S. 20 bezeichnet er die „Badenden“ als „grammatisches“ Bild). – Zum geistesgeschichtlichen Zusammenhang von Sozialethos und Utopie, Paradiesesmythos vgl. Alfred Doren, Wunschräume und Wunschzeiten, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925, Leipzig-Berlin 1927, S. 158–205, bes. S. 163.

der „Kartenspieler“ kann als Zeichen der Verflechtung dieser beiden Themenbereiche dienen.

Viel weiter aber spannt sich die Sehnsucht bei den Badenden. Nicht nur Aufhebung des gesellschaftlichen Unrechts, Aufhebung der Entfremdung von der Natur, auch Überwindung der Triebverfallenheit, der faktischen Desintegrität von Geist und Leib wird in ihnen bedeutet. Überbrückt soll werden der Abgrund des Geschlechts durch befreite Menschlichkeit: Vision nicht nur der besseren Gesellschaft, sondern des heilen, erlösten Status des verwandelten Menschen selbst.

So ist es von höchster Konsequenz, daß die Bilder der „Badenden“, geklärt und aller Schlacken ledig, aus dem düsteren Bereich der gewalttätig sexuellen Frühwerke erwachsen mußten.³⁹ Nur durch Bewältigung der Triebverlorenheit im eigenen Leben gelang der Aufstieg zur Allgemeingültigkeit der Idee unschuldig-freier, naturversöhnter Gemeinschaft. Das Kindhafte Cézannes enthüllt die überempirische Identität von Leben und Werk.⁴⁰ „... les enfants je dois les aimer, St. Vincent de Paul étant celui

³⁹ Fry gibt eine treffende Charakterisierung von Cézannes Bild „L'Eternel Feminin“ (V. 247), „where on a monumental couch, the so redoubtable figure of Woman is represented. She is purposely reduced to a condition of elementary bestiality and flaunts herself before all the different types of humanity who gather in adoration before her seductive power“ (S. 84). – Von einer absichtlichen Verhäßlichung der Frau muß auch gesprochen werden bei einer Reihe von frühen Darstellungen der „Badenden“ (V. 256, 264, 267, 386). Daß die linke Sitzende in V. 264 mit ihrer Häßlichkeit zugleich eine Persiflage auf die schöne Nackte in Manets „Déjeuner sur l'herbe“ darstellt, hat Berthold erkannt (S. 36). Es darf hier daran erinnert werden, daß die frühesten Studien zu Picassos „Demoiselles d'Avignon“ Frauen eines öffentlichen Hauses darstellen (Wilhelm Boeck, Picasso, Stuttgart 1955, S. 142). Dies mag rückweisend im Werk Cézannes den Zusammenhang der frühen „Badenden“ mit der „Olympia“-Thematik (V. 106, 225, 882, dazu V. 122) erhellen. – Einige Fassungen von „Badenden“ zeigen Männer und Frauen in einem Bild vereint. (V. 272, 275, zu datieren 1875/1877, mit betont satyrhafter Bewegung der mittleren männlichen Figur; V. 589, um 1890/1894, dagegen zeigt die beiden Geschlechter in entspanntem Verhältnis.) Fortschreitend aber wird auf strenge Scheidung weiblicher und männlicher Badender geachtet. In den späten Fassungen, ihrem großen Ernst, ihrer strengen Geistigkeit, ist alles triebhaft Sexuelle überwunden. – Aufschlußreich ist, daß sich bei Georges Rouault ein ähnlicher Weg feststellen läßt. Seine „Badenden“, die von Werken Cézannes inspiriert sind, wurden entwickelt aus frühen Dirnen- und Odaliskendarstellungen, etwa seiner „Kleinen Olympia“, die im Titel auf Cézanne und Manet zurückverweist. Die Dirne aber ist für Rouault die Erniedrigte, Ausgestoßene schlechthin. Sie umfängt sein religiöser Sozialismus, der sich hierin mit dem sozialreligiösen Ethos Léon Bloys trifft. (James Thrall Soby, Georges Rouault, New York 1945, S. 12, 16, über Rouaults Verehrung für Cézanne S. 16, 18/19.)

⁴⁰ Numa Coste an Zola, 1891: „... er ist schüchtern und primitiv und jünger als je geworden ... Und es gehört zum Rührendsten, was ich kenne, zu sehen, wie dieser wackere Junge seine kindliche Naivität bewahrt ...“ (Hans Graber,

auquel je dois le plus me recommander."⁴¹ Unschuld, Einssein mit der Natur, Freiheit in gewaltloser Gemeinschaft: so utopisch ist die Kunst Cézannes, daß sie Vollendung, Erfüllung fände einzig in der real gewandelten Welt.⁴²

Narrheit mußte solcher Traum bestehender Gesellschaft sein. Erschreckt erkennt der Künstler sich vor ihr als Clown. Das ist die einzige, bittere „Symbolik“ im Werk Cézannes: seine Selbstdarstellung im „Mardi Gras“, als Harlekin.⁴³

Weit entfernt jedoch, Phantastik zu sein, steht Utopie ein fürs konkret Reale.⁴⁴ Im Hier und Jetzt, in befreiender Verwandlung des Materiell-Wirklichen soll die neue, die richtige Welt geschaffen werden.

Paul Cézanne, Nach eigenen und fremden Zeugnissen, Basel 1942, S. 176, 177]. Ähnlich der Eindruck Mary Cassatts: „comme un enfant“. (Rewald, Paul Cézanne, A Biography, New York 1948, S. 166.)

⁴¹ Cézanne an Bernard, 23. Oktober 1905. (Correspondance, S. 277.)

⁴² „Realisieren“, das wäre: „konstruierend“ gestalten, mit metaphysischem Ziel, im Angesicht der Wirklichkeit (vgl. Badt, S. 162). Für die Thematik der „Badenden“ kam Cézanne im Bestehenden nichts entgegen. Deshalb mußte er hierfür, wie uns G. Berthold aufgewiesen hat, auf eine große Anzahl von Vorbildern aus dem Bereich der Kunst zurückgreifen. Die „Badenden“ sind das utopischste Thema Cézannes, sie haben „visionären Charakter“ (Berthold, S. 42). Bezeichnenderweise scheidet Claude Lantier, der Maler in Zolas Roman *L'Oeuvre*, an einem Gemälde von „Badenden“.

⁴³ Badt, S. 81. Der persönliche Bezug ist hier, anders als bei den „Kartenspielern“, schon durch das Modell geschaffen. Der Harlekin ist Cézannes Sohn. Auch hier jedoch überschreitet Cézanne den bloß persönlichen Erlebnisbereich. Er steht mit solcher Thematik nämlich in der Tradition Watteaus, der im „Gilles“ eine ergreifende Selbstdarstellung gibt. (Dora Panofsky, Gilles or Pierrot? S. 330; S. 332: „Trough Watteau the character of Gilles . . . had come to be transfigured into a dual ancestor of all the tragic clowns, heartbroken Pagliacci and Pierrots Lunaires of the XIX and XX Centuries.“) Und er weist voraus auf die Affinität modernen Künstlertums zur Welt des Zirkus, des fahrenden Volks. Derains tödlich ernste „Pierrot und Harlekin“ (1924) beziehen sich unmittelbar auf Cézannes „Mardi Gras“. Rouault stellt mit der Clownsmütze sich dar (Soby, S. 74). – Der Clown ist der von sich her Verkleidete und als solcher kann er auch noch in der ganz auf Eindeutigkeit und Offenbarung gehenden Kunst Cézannes zum Träger anderen, nicht in der Erscheinung unmittelbar sich darstellenden Sinnes werden (vgl. Badt, S. 82).

⁴⁴ „Der ‚utopische‘ Sozialismus kann in einem besonderen Sinn als der *topische* bezeichnet werden: er ist nicht ‚ortlos‘, sondern will sich jeweils am gegebenen Orte und unter den gegebenen Bedingungen, also gerade ‚hier und jetzt‘ . . . verwirklichen.“ (Martin Buber, *Pfade in Utopia*, Heidelberg 1950, S. 139.) – Gerade weil Cézannes Kunst „utopisch“ ist, ist sie auch ganz „materiell“, auch im Technischen. („And one must, I think, venture to proclaim boldly that it represents one of the culminating points of material quality in painting.“ Fry, S. 44.)

II

„Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun.“

Hegel⁴⁵

„Wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt?“ Diese zentrale Frage Kurt Badts⁴⁶ sei hier erneut aufgegriffen. Der Versuch ihrer Beantwortung stützt sich auf die realontologischen Forschungen von Hedwig Conrad-Martius.⁴⁷

In neuer Weise wird bei Cézanne die Farbe zum Gestaltungsmittel der Bildwelt.

Farbe konstituiert sich ontisch aus Licht und Finsternis.⁴⁸ Ihr Ort ist die Oberfläche. „Farbigkeit ist ein Oberflächenphänomen. Das in sich seinem Wesen nach durch und durch Dunkle tritt an der Grenze seiner selbst ans Licht und gewinnt in ihm und mit ihm das eigentümlich manifeste Wesen, das ihm gerade in der bestimmten Farbigkeit eigen ist.“⁴⁹ Das Dunkle ist der Körper. Gegenstandsfarbe entsteht in der Vermählung des innerlich dunklen Körpers mit dem Licht. In der Farbe tritt der Körper nach außen, in die Sphäre der Phänomenalität, hier wird er manifest, zeigt sein „Gesicht“.⁵⁰

Wie nie zuvor in der Geschichte der Malerei ist in den Werken Cézannes Körperlichkeit aus Farbe gebaut. Farbmodulation tritt an die Stelle von Körpermodellierung. „Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle.“⁵¹ Das heißt: die Bildwelt als körperdar-

⁴⁵ Vorlesungen über die Ästhetik, III, Jubiläumsausgabe Bd. 14, Stuttgart 1928, S. 580.

⁴⁶ Badt, S. 9.

⁴⁷ Die Forschungen von Hedwig Conrad-Martius vereinen sich zur umfassendsten phänomenologischen Naturphilosophie. Phänomenologie hat das sich als Eidos gebende Wesen wiederentdeckt. Hier wird Anschauung zum Richtmaß begrifflicher Erkenntnis und darin ist die Fruchtbarkeit dieser Philosophie für kunstwissenschaftliche Fragestellungen begründet.

Den Hinweis auf die Abhandlung „Farben“ von Hedwig Conrad-Martius verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Hans Sedlmayr.

⁴⁸ Conrad-Martius, Farben, Festschrift für Edmund Husserl, Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Halle 1929, (S. 339–370) § 258 ff.

⁴⁹ Conrad-Martius, Realontologie, Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung VI, Halle 1923, (S. 159–333) § 108.

⁵⁰ Vgl. Conrad-Martius, Farben, § 257.

⁵¹ Cézanne zu Emile Bernard. (Paul Cézanne, Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet und Briefe, ed. Walter Hess, Hamburg 1957, S. 76.)

stellende wird, umfassend und von Grund auf wie nie zuvor, in den Bereich der Sichtbarkeit gerückt.

Seit der Wende um 1870 scheidet Cézanne alle unfarbige Dunkelheit aus seinen Bildern aus. Dunkel ist Selbstbeschießung des Lichts⁵², Verslossenheit, und damit der Gegenpol und Widerspruch zu aller Manifestation und Unverborgenheit. Deshalb kann Dunkelheit nicht eigentlich gesehen werden. Sie ist in gewissem Sinne „ein Nichts für den fassenden Blick“.⁵³

In seiner Verslossenheit trifft sich das Dunkle mit einem Wesenszug von Materie. Denn die empirische Materie ist von einer „Tiefe“, die sich der Oberflächenerscheinung wesenhaft entzieht. Durch keinen Schnitt ist diese Tiefe wirklich zu treffen, sie bleibt als solche immer noch „dahinter“ stehen.⁵⁴ Darum entzieht sich Materie der reinen Sichtbarkeit. Sie ist der Sehphäre transzendent.⁵⁵

Streng folgerichtig verbindet Cézanne Körpererstellung aus Farbe mit Tilgung farbloser Dunkelheit. Wird in seinen Bildern Körperlichkeit aus Farbe konstituiert – sie scheint bei ihm in einem betonten Sinne aus dem „Inneren“ hervorzudringen – und wird damit der Körper der vollkommenen Sichtbarkeit anheimgegeben, so ist dies Anzeige dafür, daß Materie über die innere Dunkelheit ihres empirischen Zustandes hinaus will und zum Licht sich wendet.

Cézanne gestaltet Schatten, Eigenschatten und Schlagschatten, aber diese Schatten sind farbig, nicht dunkel, und damit sind sie, in stärkerem Maße als je zuvor, „Sehdinge“ geworden. Es gibt Licht, Beleuchtung in seinen Bildern, aber immer ist dies Licht auch farbig.

Der Körper gänzlich zur farbigen Phänomenalität hinausgewendet, das Licht, obgleich dennoch Beleuchtung, immer zur Farbigkeit verdichtet: dieser gleichzeitige doppelte Bezug zu Licht und Körper ist für die Farbe Cézannes grundlegend. Nirgendwo sonst in der Geschichte der Malerei findet sich eine so unlösbare Verbindung der beiden ontischen Möglichkeiten von Farbe: der Farbe als immanentem Geschehnis des Lichts und der Farbe als Oberflächendarbietung von Materie. Diese Vereinigung allein macht es möglich, daß Farbe zum fast ausschließlichen Gestaltungsmittel werden kann.

Sammelnde Mitte und Grenze zwischen Licht und Körper, wird so die Farbe zu einem Letzten; nichts mehr steht dahinter. Deshalb kann das Aquarell mit der Endgültigkeit jedes Farbtones zum Paradigma der Mal-

⁵² Conrad-Martius, *Farben*, § 259.

⁵³ Conrad-Martius, *Die erkenntnistheoretischen Grundlagen des Positivismus*, Bergzabern 1920, S. 37.

⁵⁴ Conrad-Martius, *Realontologie*, § 57.

⁵⁵ Conrad-Martius, *Grundlagen des Positivismus*, S. 44; vgl. S. 76.

technik Cézannes werden.⁵⁶ Hierin ist begründet auch das klare, allem Verschleifen abholde Abgegrenztsein jedes einzelnen Farbflecks, das Prinzip der Zellenfügung, der „Molekularstruktur“⁵⁷, das erst die stetigen Modulationen, die musikalische Stufung der Tonhöhen⁵⁸, aber auch das vollkommene Gleichgewicht aller Bildteile ermöglicht.

Das Grundprinzip der Kunst Cézannes, die Bildwelt gänzlich in die offenbarende Sphäre der Phänomenalität heraustreten zu lassen, läßt auch in evidenter Folgerichtigkeit Cézannes eigentümliches Verhalten zur Kontur verstehen.⁵⁹ Ist Farbe reines „Sehding“, ganz Oberfläche und Gesicht des Körpers, so bezeichnet die Kontur gerade die Stelle des Überganges vom Sichtbaren zum Nicht-mehr-Sichtbaren. Dies Verschwinden des sich Entziehenden zu überwinden, löst Cézanne die Kontur in eine Mehrzahl von Strichen auf⁶⁰, macht sie zur immer schon farbigen Schattenbahn, verdichtet die Farbigeit gerade zu den Konturen hin⁶¹ und läßt somit gerade sie zum Träger des unerschütterlichen Zusammenhalts der Farbpläne werden.

Der zweifache, unlösbare Bezug der Farbe zu Licht und Körper macht ein neues, innigeres Verhältnis zwischen Licht und Materie sichtbar. Licht wird in der Farbigeit gleichsam materiell und substantiell, Materie andererseits wird lichthaft, frei von verschließender Dunkelheit, aber unter Wahrung ihrer Dichte, ihrer volumenhaften Substanz. Nicht also wird sie durch Transparenz, Diaphanie in einen anderen, ekstatischen, „verklärten“ Seinszustand entrückt wie in mittelalterlicher Malerei, sondern sie selbst, in ihrem materiellen, kernhaften Sein, wird als die lichtbereite, lichtanaloge definiert. So wird erst hier der mögliche integrale Zustand der realen Materie in Sicht genommen, an dem auch die faktische, empirische, wie immer in Dunkelheit abgesunken, noch teilhat⁶² und der nur durch eindringlichste Erkundung der faktischen Naturwirklichkeit, diese überhöhend, gefunden werden konnte.

⁵⁶ Badt, S. 25 ff.

⁵⁷ Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive (zitiert: Perspektive), Wien 1938, S. 159/160, 183; Novotny, Paul Cézanne, S. 13.

⁵⁸ Badt, S. 28 ff.

⁵⁹ Novotny spricht von einem „Antagonismus zwischen Farbe und Linie“ bei Cézanne. Denn die Linie ist ein „im Verhältnis zur koloristischen Erfassung der Dinge tiefst Andersartiges, sie kommt aus anderen Bereichen“. (Cézanne als Zeichner, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XIV, 1950, S. 228, 233.)

⁶⁰ Fry, S. 50. Deshalb „kommt ‚die Linie‘, nämlich die fortlaufende, zusammenhängende Konturlinie nicht zustande. Die Beziehung besteht dann nämlich sozusagen ‚quer‘ zur Erstreckung der Konturlinie, zwischen schwarzem Strich und weißem Papier daneben“. (Berthold, S. 10.)

⁶¹ Novotny, Perspektive, S. 76; Novotny, Cézanne als Zeichner, S. 229, 230.

⁶² Conrad-Martius, Licht und Geist, Der katholische Gedanke, 12, 1. Heft, Augsburg 1939 (S. 39–50), hierzu S. 41–44.

Cézanne gestaltet — im engsten Kontakt mit dem empirischen Motiv — die Körperdinge als lichtzugewandte. Blumen, Früchte, Bäume scheinen dem einfallenden Licht entgegenzuwachsen, die Tücher und Teller, die Krüge und Flaschen drängen zu ihm hin, die Häuser breiten sich ihm entgegen, die Montagne Sainte-Victoire steigt freudig zum Licht und zum Himmel auf (Abb. 4, 5). Der Bildraum selbst wendet sich dem Licht zu und mit ihm alle Dinge darinnen, die Tische und Schränke, das Gerät. Eine Richtung orientiert alle Dinge und die Bilder als ganze, trotz ihres Gleichgewichts und ihrer gebildehaften Geschlossenheit: der Weg zum Licht.

Am Münchener Stilleben (Abb. 2) sei dies Phänomen im einzelnen kurz aufgewiesen. Alle Dinge stehen in einer leichten Neigung nach links, der lichtzugewandten Seite. Die Konturen von Vase und Krug sind jeweils so voneinander unterschieden, daß die linken stärker sich ausbuchen, Bewegung der Körper zum Licht anzeigend. Dies bewirkt auch die eigentümliche Verformung der Zuckerdose. Auch die Äpfel „blicken“ nach links. Ihre Gruppierung ist derart, daß sie als Bewegung zum Licht erscheint. Der Teller wie der Tisch senken sich nach links. Strahlend empfängt das weiße, farbig reich nuancierte Tischtuch das Licht und breitet sich ihm hin. Die Senkrechten und Waagerechten der Kommode fügen sich derselben Neigung nach links. In diese Richtung geht auch die Verschiebung der Knöpfe und Schlüsselochbeschläge an der Kommode, wie die Bewegung des Bastgriffes des blauen Kruges. Schließlich wird auch der Rhythmus des Tapetenmusters im Wandfeld der linken Bildecke von diesem Bezug bestimmt. Doch die Körper als ganze, in ihrer substantiellen Dichte wenden sie sich dem Lichte zu. Die Öffnung der Vase, die das Innere dieses Dinges in die Erscheinung bringt, wird verbreitet, nach oben in die Fläche gezogen, ist zudem in einem milden, lichtähnlichen Gelb gehalten. Der Rand des Tellers ist umgebogen, sein Bodenteil herausgewölbt. Die Tischplatte ist links stärker aufgeklappt als rechts.

In ähnlicher Weise geht im „Stilleben mit Cupido“ (Abb. 3) ein Zug nach links, zum Lichte hin. Der Raumausschnitt, die Kurve der Figur, die Gestalt der Äpfel und Zwiebel und deren rhythmische Verbindung, das blaue Tuch, die nach links anwachsende Breitung des Tellers stehen in diesem Richtungszusammenhang.

Die Lichtzuwendung ist also der Grund für die eigentümlichen Verformungen in der Bildwelt Cézannes: die schiefstehenden Gegenstände, den aufgeklappten Tisch, die rechteckige Ellipse, die bisher verstanden wurden etwa als Lösung des Problems, Körperhaftes auf einer Bildebene darzustellen und dabei deren Flächencharakter zu wahren, oder als Folge der Einführung mehrerer Perspektiven.

Die Bewegung zum Licht geht, in verschiedenen Graden ihrer Intensität, durch alle Bilder Cézannes. Sehr aufschlußreich ist es, dies Moment

an den Darstellungen der Montagne Sainte-Victoire zu verfolgen. Ein einziges Mal wird der Berg von links her beleuchtet (V. 765). Doch dies verändert die Gestalt des Berges selbst, er wendet sich nach links und diese Richtung wird unterstrichen durch die Schließung der rechten oberen Ecke mit einer Blättermasse. Wie eindeutig die Richtungsunterschiede sind, zeigt der Vergleich von V. 765 mit V. 764 oder V. 766. Daß für die abweichende Gestalt des Berges nicht eine anders gewählte Ansicht verantwortlich ist, belegt das die gleiche Ansicht, also den Berg mit dem Chateau Noir darstellende Aquarell V. 1025. Hier wendet sich die Montagne Sainte-Victoire wieder nach rechts, wiederum dem Lichte zu.⁶³ Am Aquarell V. 1023 (Abb. 5) ist zu sehen, wie während der Arbeit selbst die Lichtzuwendung gesteigert wird. Die endgültigen Konturen drängen mehr zu ihm hin als die Linien der ersten Anlage.

In den Stilleben ist die Bewegung zum Lichte wohl am stärksten ausgeprägt und am weitesten geht hierin das Stilleben V. 600 mit seinem dynamischen Abfall der Tischplatte zum Licht hin, alle daraufstehenden Dinge ihm entgegenbreitend. In einem der letzten Werke Cézannes, dem Bildnis des Gärtners Vallier (V. 718) wendet sich auch der Mensch voll dem Lichte zu.

Im gemeinsamen Bezug zum Licht enthüllt sich der Lebendiges und Lebloses übergreifende Zusammenhang alles Seienden, den Badt uns als die tiefste Aussage der Kunst Cézannes aufgewiesen hat.⁶⁴ Wohl ist das unerschütterliche Gefüge der Schattenbahnen⁶⁵ ein wesentliches Mittel seiner Veranschaulichung. Die Schattenbahnen selbst aber sind solche nur

⁶³ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang einige Sätze Cézannes, die uns Gasquet überliefert hat: „Schauen Sie diesen Sainte-Victoire, welcher gebieterische Durst nach Sonne und welche Melancholie am Abend, wenn diese ganze Schwere sich darauf senkt. . . Die Blöcke waren Feuer. Noch ist Feuer in ihnen. Der Schatten . . . scheint schaudernd zurückzuweichen, sich vor ihnen zu fürchten; . . . wenn große Wolken darüberziehen, dann werden Sie bemerken, wie der Schatten, der von ihnen niederfällt, auf den Felsen erzittert, als wäre er versengt und würde sogleich von einem feurigen Munde aufgesaugt.“ (Cézanne, Über die Kunst, ed. Hess, S. 12.) „Das Ausstrahlen der Seele, der Blick, das nach außen gekehrte Geheimnis, die Wechselwirkung zwischen Erde und Sonne, das Ideal und die Wirklichkeit, die Farben.“ (S. 13) „. . . diesen Aufstieg der Erde zur Sonne . . . Sache des Genies wäre es, diesen Aufstieg in die Unbeweglichkeit, in einen Augenblick des Gleichgewichts hineinzubannen und doch dabei seinen Schwung fühlen zu lassen“ (S. 14). Mit Recht tritt Hess dafür ein, die Formulierungen Gasquets als Aussagen Cézannes anzunehmen, wenn sie sich an den Werken selbst bewähren (S. 88). – Dieser Zug der Kunst Cézannes macht ihre Verbindung mit dem Impressionismus deutlicher, insofern er auf dessen tiefere Intention hinzuweisen vermag.

⁶⁴ Badt, S. 19, 136/137 und passim.

⁶⁵ Badt, S. 31 ff., 35 ff.

im Verhältnis zum lichthaften Weiß des Grundes⁶⁶, das, umfassender und undinglicher⁶⁷ noch als die Schatten, alles Seiende in seiner farbigen Manifestation auf sich bezieht.

Licht ist im Bereich des Sinnlichen das Transzendente, Überdingliche schlechthin. So ist es sinnliches Analogon zu Geist.⁶⁸ Die offenbar gewordene, in die antlitzhafte, reine Ek-sistenz⁶⁹ herausgetretene Natur weist sich aus als die vergeistigte, logoshafte. Wahr ist sie durch ihre Unverborgenheit. Dies ist ihr tiefster Einigungsgrund. Die willkürlichen, schlechten Besonderheiten läßt sie hinter sich und zeigt auf das Wunder des *Einen Seins*.

In eigentümlicher Weise erscheint der Raum in den Werken Cézannes umgeformt: Motive des Vordergrundes werden verkleinert, ihr Umraum vermindert, Hintergrundobjekte dagegen in der Größe gesteigert und so nach vorne geholt.⁷⁰ Ferne und Nähe werden miteinander verbunden, die Tiefendimension verringert, die Raumorte dicht zusammengeschlossen. So kann Raum flächig gebunden werden. Er wächst gleichsam in die Bildebene hinein⁷¹, die damit zu gebildhafter Konsistenz und Festigkeit gelangt.⁷²

⁶⁶ Was Cézanne von der Zeichnung sagt, gilt in gewisser Weise auch für die Schattenbahnen: „Die Zeichnung ist eine Kontrastbeziehung oder einfach die Beziehung zweier Töne, des Weiß und des Schwarz.“ (Vgl. Berthold, S. 9.) – Der Lichtcharakter des weißen Grundes wurde auch von Theodore Reff erkannt. Er schreibt zu einer Zeichnung mit der Ansicht von L'Estaque: „... with the contrasting whiteness of the paper ... they (the dark accents) suggest large solid forms illuminated by the brilliant sunlight of Provence.“ (Cézanne's Drawings, 1875–1885, Burlington Magazine, May 1959, S. 175.) – Weil das lichthafte Weiß des Grundes alle Farben und Formen umfaßt und bestimmt, scheint ein Werk Cézannes in jedem Stadium seiner Entstehung auch schon vollendet zu sein. Emile Bernard beschrieb diesen Eindruck treffend. (Erinnerungen an Paul Cézanne, dt. von Hans Graber, Basel 1917, S. 20.) Vgl. dazu auch Georg Schmidt, Aquarelle von Paul Cézanne, Basel 1952, S. 3, 9.

⁶⁷ Badt, S. 21.

⁶⁸ Conrad-Martius, Licht und Geist, S. 44, 48.

⁶⁹ Existenz, Dasein, kann als Ek-sistenz, Heraustreten in die Aktualität, begriffen werden. (Conrad-Martius, Die Zeit, München 1954, S. 32 ff.) In der Endgültigkeit und Entschiedenheit ihrer Ek-sistenz eröffnet die Bildwelt Cézannes einen Seinszustand von höherer „Aktualität“ als der empirischen, sie ist „seiender“.

⁷⁰ Novotny, Perspektive, S. 38, 39, 41, 62. Erle Loran, Cézanne's Composition, Berkeley-Los Angeles 1947, S. 59 ff., 71, 106. Badt, S. 39, 125.

⁷¹ Novotny, Paul Cézanne, Belvedere 15, 1929, S. 449.

⁷² Novotny, Perspektive, S. 179. – Dies ist im Ontischen gegründet, da Fläche „Bannung“ und „Darbietung“ des Raumes ist. (Conrad-Martius, Realontologie, § 68.) – Vor allem Loran akzentuierte die Raumgeschlossenheit der Werke Cézannes. (S. 53 und passim.)

Trotz solcher flächenhaften Geschlossenheit ist jedoch der Raumgehalt Cézannescher Landschaften dem empirischen Bestand gegenüber nicht vermindert, im Gegenteil: in Ansätzen beginnend mit den frühen Werken der „konstruktiven“ Periode⁷³, da Cézanne nach Aufnahme impressionistischer Gestaltungsmittel ganz zum Eignen gefunden hatte, und gipfelnd in den Darstellungen der Montagne Sainte-Victoire und ihres Umlandes oder den Ansichten des Golfes von Marseille (Abb. 4, 6) überrufen die Landschaften Cézannes an welthafter Weite des Raumes alle faktische Naturerscheinung.⁷⁴

Dies ist nur scheinbar paradox. Denn nichts geringeres ist hier versucht, als am Gegebenen des empirischen Motivs die aktuelle Unendlichkeit des Raumes darzustellen. Das Unendliche ist das In sich Geschlossene und gleichzeitig Unermeßliche.⁷⁵ Empirische Unendlichkeit ist uns gegeben in der Erscheinung des Himmels und seinem Verhältnis zur Erde als dem Endlichen.⁷⁶ Im Horizont grenzen diese beiden Sphären aneinander. Wie nie vorher wird bei Cézanne der Horizont zur festigenden Ruhachse des Raumes (Abb. 6). Selbst unverrückbar, bietet er durch lineare Klarheit und Bestimmtheit den anderen Elementen des Bildraumes Halt, sie ausrichtend und stützend. Vom Horizont her fügt die Landschaft sich, deren Ort die „Ferne“ ist⁷⁷, eine Ferne jedoch, die den Dingen nichts von ihrer klaren Sichtbarkeit nimmt. Der Horizont ist aber eine Grenze, über die der Blick schon hinaus ist⁷⁸, denn „im Bewußtsein der Schranke liegt das Darüberhinaussein“ (Hegel).⁷⁹

⁷³ V. 293–304, 306, 307, 311, 315, 318, 322, 323. (Nach Venturi 1878–1883.)

⁷⁴ Vgl. Loran, S. 108/109. — Die welthafte Weite des Raumes ist korrelativ dem Innewerden von Dauer und der räumlichen und zeitlichen Entschränkung im Bewußtsein des diesen Raum Wahrnehmenden. „Denn indem ich das Mannigfaltige in die Einheit eines *überschauenden* Blicks aufnehme, werde ich von dem jeweils im Jetzt Vorgestellten nicht mitgenommen, sondern stehe, den Wechsel durch den Blick auf das Eine im Wechsel gleichsam beherrschend, über ihm.“ „Die Weitung und Schrumpfung meines Raumes ist also das Korrelat meiner Selbstentschränkung und Selbsteinschränkung.“ Hans Voss, *Transzendenz und Raumanschauung*, Frankfurt a. M. 1940 (Philosophische Abhandlungen, Bd. IX), S. 26 und 151. Auf diese hervorragende Untersuchung sei hier ausdrücklich hingewiesen.

⁷⁵ Voss, S. 56.

⁷⁶ Voss, S. 127.

⁷⁷ Badt, S. 55 ff. Auf Horizontanaloges in Stilleben hat Badt hingewiesen: „... die Tischkante ...“, die hier als Symbol des Horizonts der ruhenden Erde stehen mag, wie das Ganze in seinen unauflösbaren Beziehungen und Verbindungen das Bestehen der Dinge aus ihrem Zusammenbestehen zum Ganzen einer Welt bezeugt.“ (Stilleben mit Frühlingsblumen von Paul Cézanne, S. 171.)

⁷⁸ Voss, S. 28. Dazu weiterführend S. 148: „Der Horizont ist ein allgemein geistiges und existenzielles Phänomen und seinem Begriff nach nicht auf die optische Darstellung des irdischen Raumes eingeschränkt. Denn er bezeichnet

Mit Festigkeit wird diese Grenze in den Blick gefaßt. Himmel und Erde werden jedoch nicht genommen als Momente des Gegenspiels von Unendlichkeit und Endlichkeit, wie uns empirische Raumschauung lehrt. Vielmehr wird die Erde dem unendlichen Himmel angeglichen.⁸⁰ (Oft ist ja bemerkt worden, wie wenig in der Substantialität der Raumfüllung die beiden Sphären sich unterscheiden: die Erde ist nicht dichter als der Himmel.) Und dies auch durch die Farbe. Aufruhend auf Blau⁸¹, weist die Farbigkeit der Bildwelt nicht nur den Ort der Ferne zu, sondern bezieht dadurch mit eins das Einzelding wie das Gesamt auf den Bereich des Himmels, dessen raumhafte Unermeßlichkeit das Blau sinnhaft manifestiert.⁸²

In der zugleich unermeßlichen und geschlossenen Unendlichkeit wird überwunden die bloße Extensität, das Quantitative der Distanzen, das Fiehende und Zerstreuende, das Auseinander des endlich-endlosen empirischen Raumes, das Verstellende und Zufällige seiner perspektivischen Ausschnitte, das Überschneiden der Dinge. (Deshalb konnte bei Cézanne vom Ende der wissenschaftlichen Perspektive gesprochen werden.) Nur auf Kosten des Leerraumes kann dies geschehen.⁸³ Die intensive Weitung und schließende Bergung des Raumes geht zusammen mit einer neuartigen Angleichung von Raumkörper und Körperraum. Ihr Medium ist das Gefüge von innen heraus sich weitender, durch offenen Pinselstrich formierter Raumzellen, das im Spätwerk seine eindringlichste Durchbildung erfährt.⁸⁴ Am Thema des Waldinneren, des Unterholzes, wo das quantitierend Distanzhafte des Raumes sich mindert, kann die Durchdringung von Raum und Körper zur vollendeten Veranschaulichung kommen

überhaupt eine Grenze des Wissens und Anschauens, das sich *als* Erlichtung eines Unbekannten und Unerschlossenen weiß . . .“

⁷⁹ Vorlesungen über die Philosophie der Religion, I, Jubiläumsausgabe Bd. 15, Stuttgart 1928, S. 184.

⁸⁰ Es wird also nicht die endliche Erde als verschwindende gegen den unendlichen Himmel gestellt. Nicht versinkt im All das Irdische. Deshalb fehlen im Werk Cézannes gänzlich Landschaften mit ganz tiefem Horizont und leerem, unverstelltem großem Himmelsraum (Novotny, Perspektive, S. 22).

⁸¹ Badt, S. 41 ff.

⁸² Vgl. Conrad-Martius, Farben, § 279. Dazu Neumeyer: „So ist dieses Blau etwa als Schattenton den nackten Figuren mitgegeben, so daß sie damit zugleich auf den Himmel bezogen erscheinen . . . Diesem Blau des Mittagshimmels . . . wohnt die feierliche Stille des unendlichen Raumes inne.“ (Paul Cézanne, Die Badenden, S. 19.)

⁸³ Novotny stellt bei Cézanne eine „Scheu vor dem leeren Raum“ fest. (Perspektive, S. 26.) Der Bildraum Cézannes ist so beschaffen, „daß die Eigenschaft der Kontinuität des Raumes – und, auf den Körperraum bezogen, der Homogenität – vor allen anderen zu gesteigerter Anschaulichkeit gebracht ist . . .“ (Perspektive, S. 90.) Dazu auch Badt, S. 124.

⁸⁴ Etwa in den Darstellungen des Chateau Noir (V. 794, 796, von 1904/1906) oder in Cézannes spätester Landschaft, dem Cabanon de Jourdan (V. 805, 1906).

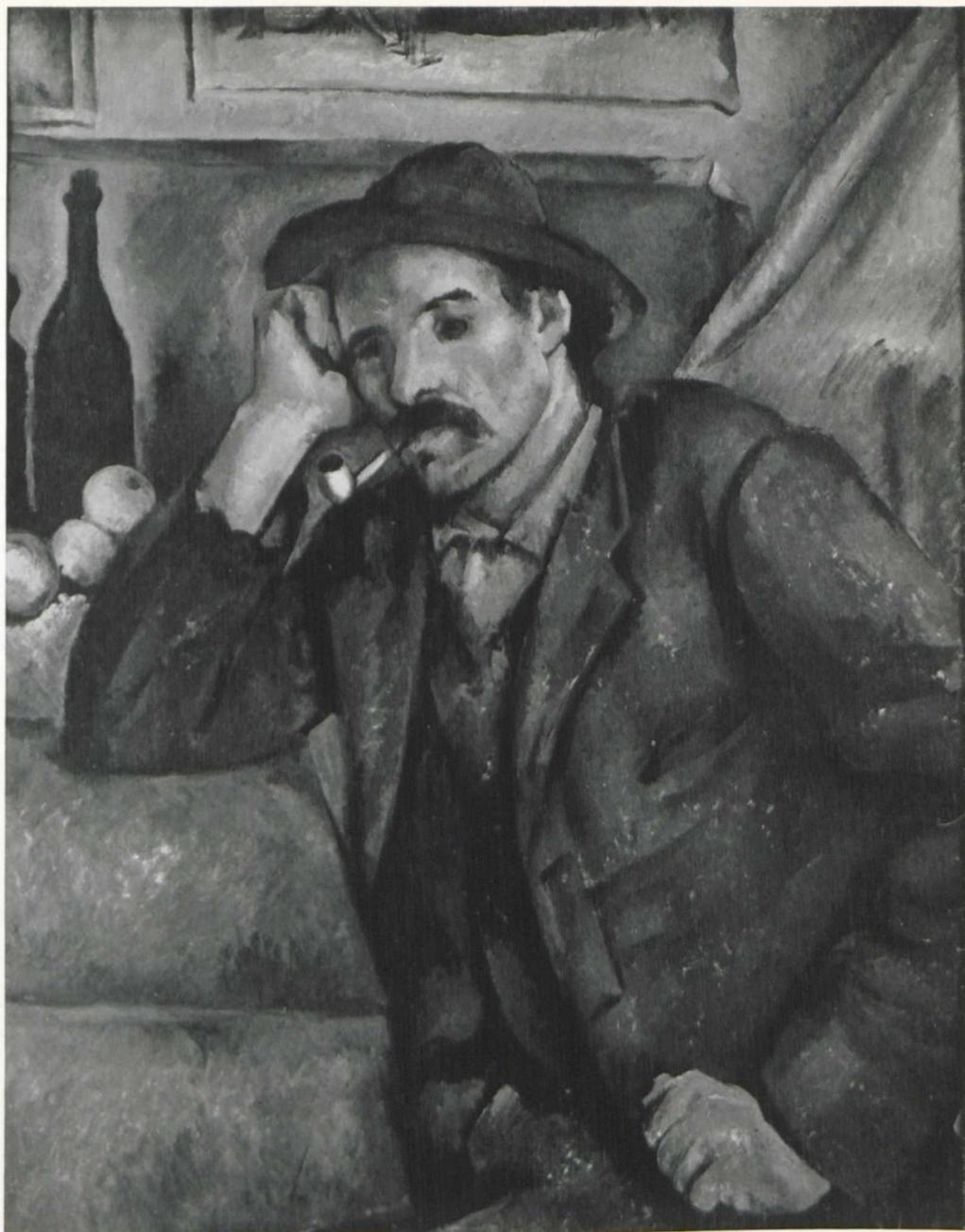


Abb. 1. *Der Raucher*, 1895–1900 [V. 686 Staatliche Eremitage, Leningrad]



Abb. 2. Stilleben, 1883–1887 (V. 496 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)



Abb. 3. Stilleben mit Cupido, um 1895 (V. 706 Courtauld Institute of Art, London)

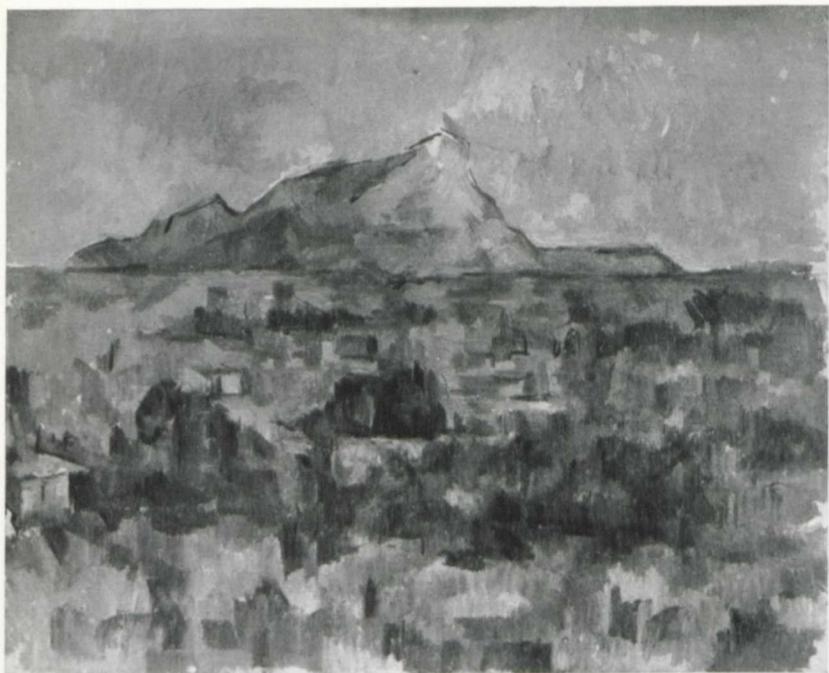


Abb. 4. *La Montagne Sainte-Victoire*, 1904–1906 (V. 802 Slg. Emil Bührle, Zürich)



Abb. 5. *La Montagne Sainte-Victoire*, Aquarell, 1890–1900
(V. 1023 Courtauld Institute of Art, London)

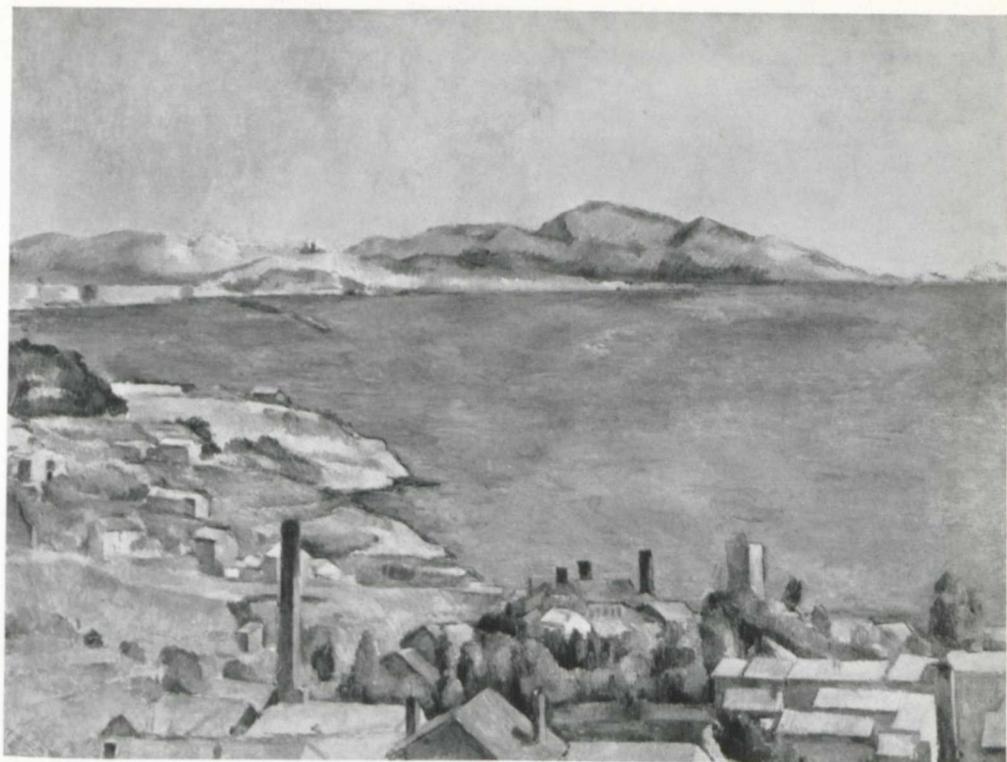


Abb. 6. *Der Golf von Marseille, von l'Estaque aus gesehen, 1883-1885*
(V. 429 Metropolitan Museum of Art, New York, Slg. H. O. Havemeyer)



Abb. 7. Wald mit Felsblöcken, 1896–1898 [V. 674 Kunsthaus Zürich]

(Abb. 7).⁸⁵ Der Raum verliert seine leere Gleichgültigkeit zu den Dingen und wird ihnen dienlich. Er wird ein Raum, in dem sie sich nicht stoßen noch verlieren.⁸⁶ (Und nur in der Ferne kann, vom Empirischen ausgehend, die Antinomie von Raum und Körper aufgehoben werden.) Trotz der Raumdichte können die Dinge mit großer Freiheit raumhafter Bewegung sich entfalten⁸⁷, lebendig, mit vibrierenden Konturen nach außen dringend.

Im ganz-präsenten Raum ermöglicht sich die Gegenwärtigkeit der Dinge in ihrer unverhüllten Sichtbarkeit. Mit ihrer inneren Dunkelheit verlieren sie die Schwere. Mehr sind sie nach den Seiten und nach oben ins Netz der Farbmodulationen verflochten, als daß sie schwer auf dem Boden stünden. Obgleich körperhaft dicht und substantiell, lasten sie nicht auf. Der Boden selbst, zumal der Vordergrund, ist meist locker, leer⁸⁸ und bietet keinen Halt. Schwere ist Erdgebundenheit.⁸⁹ Über ihr empirisches Maß steigen aber die Dinge, Bäume, Häuser frei empor⁹⁰, auch hierin Bezug zum Himmel suchend.

Das Medium dieses überdimensionierten, intensiv-unermesslichen Raumes ist der Äther.⁹¹ Selbst licht- und stoffhaft, den Raum dicht füllend, ist er das Verbindende der lichtzugewandten Körper, Ermöglichung ihrer zarten Begegnungen. Die Stimmigkeit des Werks erfaßt ontische Entsprechungen, Wahrheit des Seienden ergreifend. Doch klingt im Begriff

⁸⁵ Venturi führt rund 50 Fassungen des Waldbildes auf. Auch die immer neu abgewandelten Ansichten der „Route tournante“ mögen von dieser Raumthematik her zu verstehen sein.

⁸⁶ „Die aktuelle physische Materie kann dagegen den Raum, in dem wir leben, . . . nicht ausfüllen.“ (Conrad-Martius, *Der Raum*, München 1958, S. 98/99.)

⁸⁷ Vgl. Fry, S. 47. Loran formuliert vom Blickpunkt des Betrachters aus so: „... the illusion of three-dimensionality, of ‚seeing around‘ the object, is increased enormously, so that the effect of what is sometimes called the ‚fourth dimension‘ is attained.“ (S. 54, vgl. auch S. 49, 76.)

⁸⁸ Novotny, *Perspektive*, S. 47.

⁸⁹ Voss, S. 112.

⁹⁰ Sehr aufschlußreich hierfür sind die Gegenüberstellungen von Werken Cézannes mit Photographien nach den faktischen Motiven bei Rewald, Cézanne-Zola (Abb. 45/46, 47/48, 56/57, 72/73, 80/81, 86/87) und Novotny, *Perspektive* (Abb. 11/12, 13/14, 26/27, 31/32).

⁹¹ Conrad-Martius, *Der Raum*, S. 103 ff. – Von einer Darstellung des Äthers in den Werken Cézannes hat zuerst Adolf Max Vogt gesprochen in seiner Rezension des Buches von Kurt Badt (*Neue Zürcher Zeitung*, 5. März 1958). Novotny hat diese Bestimmung, zwar nur als Metapher, angenommen. (In der Zeitschrift „Du“, April 1959, S. 66.) Schon Karl von Tolnay aber hatte formuliert: „Dies Blau ist keine Luft, sondern mehr als das, ein stoffliches Fluidum, ‚dense et fluide à la foi‘, ein Element, in dem sich alle Substanzen einander angleichen.“ (Zu Cézannes geschichtlicher Stellung, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI, Halle 1933, S. 92.)

wie im Anschaulichen des Äthers noch Höheres mit an. Wurde er doch von Hegel und Hölderlin als Zeichen des Göttlichen gefaßt: „Der Äther ist nicht der lebendige Gott, aber er ist die erste Form seiner Realität als unendliche Elastizität . . .“ (Hegel).⁹²

Die in den Bildern Cézannes dargestellte Natur wird zum Spiegel einer Eigenschaft Gottes.⁹³ Ihre bergende Unendlichkeit ist sinnliches Sichzeigen des Guten. Das Wesen des Guten nämlich ist es, unendlich, unerschöpflich zu sein und über sich hinauszutreten, sich mitzuteilen, Anteil zu geben an sich selbst.⁹⁴

Lichtzugewandte, offenbar gewordene Natur im nichts vereinzelt lassenden Zusammenhang des Einen Seins, frei und geborgen im entschränkt-beruhigten Raum ist Vision der integren Welt, des neuen Himmels und der neuen Erde.

Die Zeitstruktur dieser integren Welt ist, von unserem faktischen Seinszustand aus, die der Zukünftigkeit. Ferne erhält hier auch ihre zeitliche Bestimmung. Der Bildwelt an sich selbst jedoch ist eigen der überzeitliche Modus der Ganzgegenwärtigkeit.⁹⁵ Nur durch radikale Erneuerung aller Seinsbestände kann sie gewonnen werden aus unserer Welt des Werdens und Vergehens. Die Seinswelt dieser offenbaren und damit ganz aktual gewordenen, ganz in ihre Wirklichkeit, Verwirklichung herausgetretenen, unendlichen⁹⁶ Natur wird nicht erreicht im bloßen „Sich-im-Sein-Erhalten“, im einfachen „Bestehen“.⁹⁷ Als real verwandelte wird sie erstellt jenseits des Todes⁹⁸, des Vergehens, der unausweichlichen Grenze aller faktischen Existenz des Irdischen.

⁹² Zitiert nach Emil Staiger, *Der Geist der Liebe und das Schicksal*, Schelling, Hegel und Hölderlin, Frauenfeld-Leipzig 1935, S. 18.

⁹³ Badt, S. 115.

⁹⁴ Vgl. Henry Deku, *Infinitum prius finito*, *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 62, München 1953, S. 271/272.

⁹⁵ Conrad-Martius, *Die Zeit*, S. 270 ff. Badt nannte es Unsterblichkeit (S. 139).

⁹⁶ Die wahre Unendlichkeit ist die einfachen, werdelosen Vollenendetseins: Deku, S. 279.

⁹⁷ Badt, S. 115 ff., 126 ff., 130, 136, 173.

⁹⁸ Das „Sich-im-Sein-Erhalten“ als Grundanliegen Cézannescher Darstellung läßt sich nicht vereinbaren mit seinem ausgeprägtem Todesbewußtsein. Sowohl die Briefe an Zola vom 19. Dezember 1878, 27. November 1882, 19. Mai 1883, 24. Mai 1883 (*Correspondance*, S. 155, 190, 193, 194) wie auch die Werke geben von ihm Zeugnis: Die Reihe von Stilleben mit Totenköpfen, der „Jüngling mit dem Totenkopf“ (V. 679), die „Totenwäsche“ (V. 105), die Kopie nach Delacroix' „Hamlet und Horatio“ (L. Venturi, *Art Quarterly* 19, 1956, S. 270–271). Die Totenkopf-Stilleben sind in ihrer inhaltlichen Aussage durchaus ernstzunehmen. (Vgl. Sterling, S. 93.) Je später die Werke entstanden, desto mehr werden die Schädel dem freudigen, verheißungsvollen Lichte zugewandt, im Bild vollzogene Vergewisserung der endgültigen Überwindung des Todes. (V. 753, 759, 1130, 1131, 1567.)

So kündigt sich in Cézannes Bildern nicht nur „etwas Heiliges an, das den Inbegriff der Gottheit als des Ewigen wiederholt, ohne sich an eine historische Religion anzuschließen, vielmehr auf ältere Einsichten zurückdeutet“.⁹⁹ Cézanne überwindet mythische Bannung ins Urhafte. Sein christlicher Glaube ist konstitutiv für seine Naturauffassung. Er ist die Quelle ihrer eschatologischen Darstellung.

Die menschliche Verfassung, in der solche Zukünftigkeit sich gibt, ist die Hoffnung. Wie kein anderer Künstler seines Jahrhunderts entzieht sich Cézanne jeder Resignation. Erfüllt von geistgegründeter Freude sind seine Altersbilder.

Mag immer uns heute sein Werk als Ende einer Epoche in der Malerei¹⁰⁰ erscheinen, er selbst sah sich als den Primitiven einer neuen Kunst.¹⁰¹ Sein Blick war in die Zukunft gerichtet. Zukunft ist Dimension der Utopie wie Dimension der Eschatologie. Hier treffen sich der religiöse Sozialismus und die onto-logische Erfassung einer neuen, friedvollen, wahren Welt. Sein Sozialismus zielt auf die Veränderung des Bestehenden im Blick auf die endgültige, über menschliches Vermögen hinausreichende Verwandlung des Irdischen.

Der Grundzug der Cézanneschen Darstellungsweise, die Bildwelt gänzlich in die Sphäre lichtzugewandter Phänomenalität zu rücken, nach außen darzubringen, muß von Wesen her Affinität zum ontischen Bereich des Pflanzenhaften haben.¹⁰² Denn die Pflanze hat „nicht wie das fressende Tier einen nach innen gewendeten, mit sich selbst umschlossenen Leibsbau, sondern sie ist in ihren Hauptorganen flächenhaft nach außen gekehrt und so in offener Ausbreitung den Medien des Lichts und der Atmosphäre völlig hingegeben“.¹⁰³

In der analogen Verweisung der Seinsbereiche kann die Pflanze zum Sinnbild des Menschen werden.¹⁰⁴ Vor allem dann wird Pflanzliches

⁹⁹ Badt, S. 115. Die Interpretation Kurt Badts hat uns die religiöse Dimension der Kunst Cézannes sehen gelehrt. Sie erst macht es möglich, die hier vorgebrachte abweichende Auffassung auszusprechen.

¹⁰⁰ Badt, S. 23.

¹⁰¹ Cézanne, Über die Kunst, S. 70.

¹⁰² Vgl. Novotny, Paul Cézanne, Wien 1937, S. 14: „Sucht man danach, welcher von den Erfahrungsinhalten der Naturerscheinung in der Gestaltungsform Cézannes den adäquatesten Ausdruck findet, so wird man vielleicht am ehesten an das bewegungslose Leben des Pflanzenwuchses denken.“ Ähnlich Novotny, Perspektive, S. 84, 89.

¹⁰³ Conrad-Martius, Die „Seele“ der Pflanze, Biologisch-ontologische Betrachtungen, Breslau 1934, S. 26.

¹⁰⁴ „Ist es ein Zufälliges oder ein für das Wesen eminent Bedeutsames, daß sich die Pflanze in ihrer Entwicklung auf die Richtung Erde-Himmel wie eine Magnetnadel mehr und mehr einstellt? – Und zwar als eine aufsteigende von

in Analogie zum Menschen treten, soll dieser über seine faktische Leibverfallenheit gehoben werden. Jetzt, im Zustand dieser Welt, werden wir unseres Leibes wahrhaft inne erst in Schmerzen, Lust und Mühsal. Soll ein anderer, integrierter Bezug zum Leibe dargestellt werden, so bietet sich als Zeichen, vom Ausschließenden her, die Pflanze dar. Sie steht noch unterhalb des Triebes und des Schmerzes.¹⁰⁵

Unschuldig, frei vom Dunkel und der Gewalt des Triebes, frei auch vom Schmerz und heimgeholt aus der Entfremdung durch Arbeit und verdinglichenden Besitz — so wären Menschen heimisch in der neuen Welt, geborgen in einer neuen, gütigen Natur. Die „Badenden“, wie immer unvollendet, unvollendbar, sind Cézannes Vermächtnis.

und aus der Erde zum Himmel. ... Aus der verschlossenen Potentialität im bergenden und verbergenden Schoß der Erde zur aufgeschlossenen Aktualität im Angesicht des strahlenden Himmels — wie ein Auge seinem Licht entgegengöffnet — ... beim Ausdruck „Aufrichtung“ — fällt uns da nicht der Mensch ein?“ Conrad-Martius, *Metaphysische Gespräche*, Halle 1921, S. 196/197. — Es mag hier auch zurückverwiesen werden zu dem im Aufsteigen gesuchten Himmelsbezug der Bildlinge Cézannes.

¹⁰⁵ „Niemand kann sich der blumenhaften Blüte gegenüber des Eindrucks reinsten Unschuld erwehren. Hier fehlt noch — mit der wesenhaften Unfähigkeit zu empfinden! — jedes Lustgebiet. Erst das Tier, und zwar je höher es organisiert ist, um so mehr, besitzt mit der steigenden Hineinbildung in eine innere Selbsthaftigkeit und geschlossene Individualität die immer differenziertere und ausgesprochene Fähigkeit zur Empfindung und damit auch zur Lust.“ (Conrad-Martius, *Die „Seele“ der Pflanze*, S. 84.) — Das Tier entzieht sich wesenhaft der Darstellungsweise Cézannes. Es existiert nur ein Tierbild von seiner Hand („Der Tiger“, wohl nach Delacroix, V. 250), ferner sechs Zeichnungen: V. 1283: Jaguar nach Barye, V. 1574: Pferd, V. 1583: Hundestudien, V. 1585: Tiger über seinem Opfer, wohl nach Delacroix, Berthold Nr. 171: Löwe nach Barye, Berthold Nr. 291: Tiger und Krokodil, nach Delacroix. Stilleben mit toten Tieren fehlen gänzlich. Von Chardins Stilleben „Der Rochen“ zeichnet Cézanne nur Krug und Kessel ab. (Berthold, Abb. 23, 24.) Auch bedeutungsmäßig steht bei ihm das Tier unter negativem Vorzeichen. Nach eigener Aussage Cézannes stellt der Hund auf der „Apotheose Delacroix“ (V. 245) den Neid dar. (Graber, S. 242.) Auf den erotischen Darstellungen ist der Hund offensichtlich Zeichen des gierigen, gewaltsamen Sexus. So der Hund bei der „Modernen Olympia“ (V. 225, ähnlich auch auf V. 107, 115.) Auf dem „Liebeskampf“ (V. 379) verschmilzt der Hund mit der rechten dieser zwanghaften orgiastischen Gruppen. Im erotischen Bezug erscheint das Tier auch auf dem Bild der „Leda“ (V. 550). — Mit dieser negativen Bewertung des Tieres, der Analogisierung von Mensch und Pflanze und der damit erfaßten Idee von *Gewaltlosigkeit* stellt sich Cézanne ein in die Tradition der französischen Paradiesesdarstellung. (Hans Sedlmayr, *Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst*, Festschrift Wilhelm Pinder, Leipzig 1938, S. 18, 22, Hinweis auf Cézanne S. 27.) Utopie ist kritische Erneuerung der Paradiesesvorstellung.