

### *Bestimmung des Themas*

Nach verschiedenen Hinsichten kann das Werk Morandis mit dem Cézannes verglichen werden. Ein erster Aspekt betrifft die Rekonstruktion der biographisch und künstlerisch faßbaren Begegnungen Morandis mit Werken Cézannes. Sie erfolgten anfänglich mittels unscheinbarer Schwarzweißreproduktionen im Buch von Vittorio Pica: »Gli impressionisti francesi« (Bergamo 1908), sodann in der Anschauung Cézannescher Aquarelle auf der »Zweiten Ausstellung der Sezession« in Rom 1914 und Cézannescher Gemälde 1920 anlässlich der Biennale in Venedig.

Diese Begegnungen sind in der Literatur bereits ausführlicher dargestellt worden.<sup>1</sup> Deshalb werden die folgenden Ausführungen zu diesem Komplex keinen Beitrag leisten. Sie befassen sich vielmehr mit Fragen eines weiter gefaßten Vergleichs, eines Vergleichs, der die künstlerischen Weltdarstellungen zur Sprache bringen möchte. Gerechtfertigt erscheint dieser Vergleich, über das biographisch

Fixierbare hinaus, durch den Rang der Werke Morandis, der es erlaubt, sie am Œuvre Cézannes zu messen.

Die Frage der Weltdarstellung Cézannes steht im Mittelpunkt der grundlegenden Untersuchungen Kurt Badts<sup>2</sup>. Als Zentrum der Cézanneschen Kunst erkannte er das »unerschütterliche Zusammenbestehen der Dinge zu einer Welt«, und er begründete diese seine Interpretation mit genauen Beobachtungen zu Cézannes Kompositionsweise aus einem vorgängigen Ganzen, zur Besonderheit seiner farbigen Zusammenhänge und seiner Konturbildung usf.<sup>3</sup>

In der Folge entschwand jedoch dieser Interpretationshorizont. Die kunsthistorische Forschung zog sich statt dessen weithin wiederum auf die Analyse von Tätigkeiten des Subjekts zurück, etwa auf die Erörterung einer »Logic of Organized Sensations«<sup>4</sup> oder einer Interferenz von »sehendem« und »wiedererkennendem« Sehen<sup>5</sup>. Demgegenüber

2 Die Kunst Cézannes, München 1956.

3 A. a. O., vor allem S. 120 ff., S. 166 ff., S. 244 ff. und passim.

4 Lawrence Gowing: The Logic of Organized Sensations. In: Cézanne, The Late Work, ed. by William Rubin, London 1978, S. 55-71.

5 Max Imdahl: Cézanne - Braque - Picasso, Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXVI, Köln 1974, S. 325-365, bes. S. 332-334. (Wiederabgedruckt im Katalog der Ausstellung: Zeichnungen und Collagen des Kubismus, Picasso, Braque, Gris. Kunsthalle Bielefeld 1979, S. 279-314.) Ähnlich in anderen Veröffentlichungen.

1 Vgl. z. B. Francesco Arcangeli: Giorgio Morandi, Milano 1964, S. 18, 24, 26, 31, 34, 65, 144, 150 u. öfter. - Lamberto Vitali: Giorgio Morandi Pittore, Milano 1970, S. 13, 14, 16, 17, 20, 31 u. öfter. - Franco Solmi im Katalog der Morandi-Ausstellung Ferrara 1978, S. 4 ff. u. öfter. - Edouard Roditi: Dialoge über Kunst, Wiesbaden 1960, S. 130 u. öfter. - Guido Giuffrè: Giorgio Morandi, Luzern 1971, S. 8, 10, 15/16 u. öfter.

ist es das Verdienst von Ernst Strauss, erneut einen das Subjekt transzendierenden Aspekt eröffnet zu haben, und zwar durch seinen nachdrücklichen Hinweis auf die Naturbezogenheit der Kunst Cézannes. In seiner Besprechung der wichtigen, 1978 von Michael Doran herausgegebenen Quellensammlung »Conversations avec Cézanne« stellte er fest, die theoretischen Überlegungen Cézannes seien »innerlich zusammengehalten durch eine sie übergreifende unerschütterliche Grundvorstellung von der Natur als Quelle und Basis allen künstlerischen Schaffens...«. Auf diesem Fundament erhebt sich der Künstler zu einer Sicht der Welt. »Das richtige Lesen der Natur erfordert eine ständige Schulung des Auges, das durch sie sinnlich und psychisch zugleich berührt wird; aber erst im Künstler erweckt sie jene spezifischen Sehempfindungen, die Cézanne als »sensations« bezeichnet und die er, zumal in ihrer Steigerung und Verdichtung zu einer »optique personnelle« und am Ende zu einer »vision de l'univers«, bis zuletzt als die unerläßlichste innere Voraussetzung für das Zustandekommen eines wahrhaften Gemäldes ansieht.«<sup>6</sup>

### »Welt« und »Natur«

Das Vermögen zur Darstellung einer »Welt« als Voraussetzung des künstlerischen Ranges und als Ergebnis einer Anerkennung von »Natur« als Quelle künstlerischen

6 Ernst Strauss: Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978 (Erster Teil). In: Kunstchronik, 33. Jg., Heft 7, Juli 1980, S. 246–259. Zitat auf S. 252.

Schaffens – diese Zusammenhänge lassen sich mithin aus Cézannes eigenen Äußerungen erschließen.

Was aber meint »Welt«, was »Natur«, wie lassen sich die beiden Begriffe unterscheiden? Nur flüchtig kann dieser schwierige Fragenkomplex gestreift werden.<sup>7</sup>

Karl Löwith sprach an einer Stelle seiner Abhandlung »Natur und Humanität des Menschen« vom »beständigen Übergang von ›Welt‹ in ›Natur‹ und von dieser in jene«, herkommend »aus einer noch ungeschriebenen Geschichte, die von der griechischen Kosmologie und Physik bis zu Kant und Schelling reicht.«<sup>8</sup>

Innerhalb dieses Geschehens heben sich zwei prägnante Positionen heraus. Der antike Kosmosbegriff bedeutete anfänglich das »wohl zusammengesetzte Schmuckstück« und auch das dichterische Kunstwerk selbst, später, wohl seit Anaximenes, den »ganzen Weltenbau als eine einheitliche, wohlgegliederte, sphärisch gebildete Schmuckordnung.«<sup>9</sup> Dagegen steht der christliche Kosmosbegriff, der, so bei Paulus, »das Menschsein im Wie einer gottabgekehrten Gesinnung« meinte, wie Heidegger in seiner Skizze des Weltbegriffs innerhalb seiner Abhandlung »Vom Wesen des Grundes« formulierte<sup>10</sup>. »Welt bedeutet

7 Für freundliche Hinweise danke ich Herrn Prof. Dr. Heribert Boeder, Braunschweig, und Herrn Prof. Dr. Dieter Jähnig, Tübingen.

8 Karl Löwith: Gesammelte Abhandlungen, Zur Kritik der geschichtlichen Existenz, Stuttgart 1960, S. 186, Anm. 12. – Inzwischen erschien das Werk von Heribert Boeder: Topologie der Metaphysik, Freiburg, München 1980, das die Prinzipien dieser Unterscheidung darlegt.

9 Walter Kranz: Kosmos. In: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 2, Teil 1 (Bonn 1955) und Teil 2 (Bonn 1957), S. 10, 13.

10 Martin Heidegger: Vom Wesen des Grundes, Frankfurt/M. 1955, S. 23–39;

demnach: Das Seiende im Ganzen, und zwar als das entscheidende Wie, gemäß dem sich menschliches Dasein zum Seienden stellt und hält.«<sup>11</sup> Dies ist auch noch der spezifisch neuzeitliche und der moderne Weltbegriff. Heidegger definierte: »Welt gehört zu einer *bezughaften*, das Dasein als solches auszeichnenden Struktur, die das In-der-Welt-Sein genannt wurde.«<sup>12</sup> Dasein (Selbst) und Welt sind somit korrelativ: »Zur Selbstheit gehört Welt; diese ist wesenhaft daseinsbezogen.«<sup>13</sup>

Während also der antike Weltbegriff Natur als das Insgesamt des Aus-sich-Seienden umfaßte, ist Natur aus dem neuzeitlichen Weltbegriff ausgefällt.<sup>14</sup> Dieser Weltbegriff ist der Horizont für »Weltanschauungen«, die systematisiert und typologisiert werden können.<sup>15</sup> Wo aber bleibt »Natur« in diesem daseinsrelativen Weltbegriff? Heidegger bestimmte anfänglich das Verhältnis von »Welt« und »Natur« nur von der Seite der »Welt« aus: »Seiendes, etwa die Natur im weitesten Sinne, könnte in keiner Weise

offenbar werden, wenn es nicht *Gelegenheit* fände, in eine Welt einzugehen...«<sup>16</sup>

So unbestreitbar dies ist, so ist damit noch nichts ausgesagt, was »Natur« im Unterschied zur daseinsrelativen »Welt« bedeuten könne. Sie ist aber, im Gegensatz zu solcher Daseinsrelativität, das von sich aus Seiende, das, »was wir nicht gemacht haben«. In einer ersten Schicht, und hier folge ich Robert Spaemann<sup>17</sup>, meint »Natur« das Insgesamt der Naturdinge, weiterhin aber das allem menschlichen Handeln *Voraussetzende*. Unter diesem Aspekt variiert wiederum der Bedeutungsgehalt des Naturbegriffs »mit dem Selbstverständnis menschlicher Praxis, und zwar paradoxerweise gerade deshalb, weil Natur das von dieser Praxis nicht Freigesetzte, sondern das ihr notwendig *Voraussetzende* meint.«<sup>18</sup>

Dieser allgemeine Satz hat auch für das künstlerische Schaffen Gültigkeit. »Natur« als Voraussetzung der Malerei war, wie erwähnt, die Grundlage der künstlerischen Arbeit Cézannes. Dies kann und muß zuerst verstanden werden als Problem der Bildthemen, etwa der Landschaftsdarstellungen Cézannes, tiefer aber auch als Problem des Verhältnisses der Pole von »Selbst« und »Welt« einerseits und der »Natur« andererseits.

Heidegger benannte in seiner Abhandlung »Der Ursprung

Zitat auf S. 24. – Vgl. auch H. R. Schlette: Artikel »Welt«, in: Handbuch theologischer Grundbegriffe, hrsg. von Heinrich Fries, Studienausgabe, Bd. II, München 1963, S. 813–834.

11 Heidegger, a. a. O., S. 26.

12 Heidegger, a. a. O., S. 36.

13 Heidegger, a. a. O., S. 37.

14 Einzig in »Alexander von Humboldts »Kosmos« tritt der Begriff wieder in seinem vollen hellenischen Sinne auf...: Universum als Weltordnung, als Schmuck des Geordneten...« (Nach Artikel: »Kosmos«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter (†) und Karlfried Gründer, Bd. 4, Darmstadt – Basel 1976, Sp. 1173.)

15 Vgl. etwa Wilhelm Dilthey: Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen, 1911; Karl Jaspers: Psychologie der Weltanschauungen, 1919, usf.

16 Vom Wesen des Grundes, S. 39.

17 Robert Spaemann: Artikel »Natur«, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hrsg. von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild, Studienausgabe, Bd. 4, München 1973, S. 956–969.

18 Spaemann, a. a. O., S. 965.

des Kunstwerkes« das Problem zumindest, wenn er als die zwei Wesenszüge im »Werksein« des Werkes das »Aufstellen einer Welt« und das »Herstellen der Erde« bezeichnete.<sup>19</sup> »Erde« war ihm dabei ein Name für φύσις<sup>20</sup>. Seine weiteren Darlegungen aber scheinen der kunsthistorischen Interpretation keine Hilfe mehr zu bieten. Zu deren Stütze sind die wenn auch noch so fragmentarischen Äußerungen der Künstler selbst zu Rate zu ziehen.

### *Fragment über »Welt« und »Natur« in der Kunst Cézannes*

Cézanne brachte die »optique personnelle« in Zusammenhang mit der »vision de l'univers«<sup>21</sup>. Darin mag die Ahnung eines Zusammenhanges von »Selbst« und »Welt« gesehen werden. Wie aber hebt sich davon »Natur« ab? Der entscheidende Wesenszug der Natur ist nach Cézannes Auffassung ihre »diversité«. In »Mes Confidences« lautete auf die Frage »Quel est, selon vous, le chef-d'œuvre de la nature?« Cézannes Antwort: »Sa diversité infinie.«<sup>22</sup> Bernard riet er in einem Brief vom 12. Mai 1904: »Das wahre und großartige Studium, das es zu unternehmen gilt, ist das der Mannigfaltigkeit des Naturbildes.«<sup>23</sup> Diese Mannigfaltigkeit ist nicht von Gnaden des

Künstlers – im Gegenteil, sie zu erfassen übersteigt fast dessen Kräfte. Immer wieder klagte Cézanne über sein Unvermögen zur »Réalisation«. So schrieb er am 8. September 1906 an seinen Sohn: »Schließlich will ich Dir sagen, daß ich als Maler vor der Natur hellstichtiger werde, doch daß bei mir die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr mühselig ist. Ich kann nicht die Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt...«<sup>24</sup> Und schon zwei Jahre zuvor, im bereits erwähnten Brief an Bernard, hieß es: »Ich arbeite sehr langsam, da die Natur sich mir sehr vielgestaltig darbietet und es unablässig gilt, Fortschritte zu machen...«<sup>25</sup> »Abstraktionen«, Konstruktionen ohne Kontakt mit der Fülle der Natur, betrachtete Cézanne als eine Gefahr, keineswegs als ein Ziel seiner Kunst.<sup>26</sup> Die Landschaft seiner Heimat liebte er »enormément«<sup>27</sup>, des Künstlers Freude und Genugtuung war es, gemäß seiner Auffassung, anderen seine Begeisterung mitteilen zu können vor dem »chef-d'œuvre de la nature dont il croit posséder le mystère«.<sup>28</sup>

Rewald, Paris 1937, S. 261.) Vgl. auch: Conversations avec Cézanne, S. 28, 35.

24 Briefe, S. 304; Correspondance, S. 288.

25 Briefe, S. 282; Correspondance, S. 261; Conversations, S. 28.

26 Vgl. etwa seinen Brief an Emile Bernard vom 23. Oktober 1905. (Briefe, S. 295; Correspondance, S. 277.)

27 Brief an Joachim Gasquet vom 30. April 1896: »... et n'eût été que j'aime énormément la configuration de mon pays, je ne serais pas ici...« (Correspondance, S. 223; Briefe, S. 228.)

28 Conversations avec Cézanne, S. 15 (Largier: Cézanne parle): »L'artiste éprouve de la joie à pouvoir communiquer aux autres âmes son enthousiasme devant le chef-d'œuvre de la nature dont il croit posséder le mystère.«

19 Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Heidegger: Holzwege, Frankfurt/M. 1950, bes. S. 33 ff.

20 Heidegger, a. a. O., S. 31.

21 Vgl. P. M. Doran (Ed.): Conversations avec Cézanne, Paris 1978, S. 35. (Nach Emile Bernards Artikel »Paul Cézanne« im »L'Occident«, Juli 1904.)

22 Conversations avec Cézanne, S. 103.

23 Paul Cézanne: Briefe, hrsg. von John Rewald, Zürich 1962, S. 282. (Originaltext in: Paul Cézanne: Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John

Aus all diesen Äußerungen darf geschlossen werden, daß »Natur« für Cézanne der Inbegriff einer über den Menschen hinausreichenden, unausschöpfbaren Fülle und Mannigfaltigkeit war, eines Reichtums, der nicht in die Verfügung des Subjekts zu zwingen ist.

Wie aber ist dennoch diese Fülle der Natur in einem Werk der Kunst zu versammeln? Mittels einer »Konstruktion nach der Natur«<sup>29</sup>, einer »Konzeption der Natur«<sup>30</sup>, einer »Interpretation«, die das Lesen einander folgender, harmonisch geordneter Farbflächen zur Grundlage hat. Nur so ist der »complexité«, der »diversité infinie« der Natur, ihrer »richesse de coloration« gerecht zu werden. Mehrmals gebrauchte Cézanne die Wendung »lire la Nature«, etwa wie folgt: «Tout se résume en ceci: avoir des sensations et lire la Nature.»<sup>31</sup> – Keine Rede also von Simultaneität, die dem Bilde eigen sein sollte, die die »unendliche Mannigfaltigkeit der Natur« sogleich in eines fassen könne. Vielmehr forderte Cézanne von sich – und man darf ergänzen, auch vom Betrachter seiner Werke – ein langsames, genaues Sehen, das die Mannigfaltigkeit einander folgender Farbwerte in ihrer Gesetzmäßigkeit erfaßt: «Lire la nature, c'est la voir sous, le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie.»<sup>32</sup>

29 Vgl. Cézannes Brief an seinen Sohn vom 13. Oktober 1906. (Briefe, S. 311/312; Correspondance, S. 297.)

30 Vgl. Cézannes Brief an Roger Marx vom 23. Januar 1905. (Briefe, S. 293; Correspondance, S. 273/274.)

31 Conversations avec Cézanne, S. 37.

32 Conversations avec Cézanne, S. 36.

Von dieser Forderung aus sei der Aufbau einiger später Werke Cézannes beschrieben. Unnachvollziehbar bleibt vor Reproduktionen die Stimmigkeit der farbharmonischen Bezüge. Auch entzieht sich diese weithin dem beschreibenden Wort. Darzustellen sind nur die Beziehungsfolgen der Bildgegenstände. Sie aber sind – wegen der Identität von »Modellierung« und »Modulation«<sup>33</sup> – in hohem Maße identisch mit den farbharmonischen Entwicklungen.

Einen entschiedenen Anfang setzt die Bildbewegung in Cézannes »La Table De Cuisine« (Abb. 1) links unten mit dem zurückgeschlagenen Tischtuch: Das Ockerbraun des Tisches, gerahmt vom vielstufigen Weiß des Tuches, steigert sich im Gelb der Birne. In der Zuckerdose nimmt das Weiß das Gelb, Grün und Blau in sich auf. Auf die gelbe Birne folgt die rote; betont nach rechts geneigt, weist sie auf die große grüne Birne hinter dem Faltenbausch. Der Bogen des Tischtuches führt den Blick weiter nach rechts, er erfaßt den gelblichen Apfel in seiner Entsprechung zum größeren rechts dahinter, in dem Gelb sich mit Rot durchdringt; weiter das Milchkännchen in seinem Rückverweis auf die Zuckerdose, die große Birne rechts, die die linke quasisymmetrisch ergänzt. Aus ihren Konturen und Binnengliederungen steigt die Wand des Korbes auf. In diesem antwortet der Folgeordnung nach rechts

33 «Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils sont tous, le tableau se modèle tout seul. On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire *moduler*.» (Conversations avec Cézanne, S. 36.)



1

nun eine entgegenlaufende Richtung nach links, getragen von den Spitzen der Zwiebel und zweier Birnen und dem nach links gelagerten Apfel, doch so, daß die Formentfaltung wiederum mit einem symmetrischen Motiv beschloßen wird: diesem Apfel zwischen zwei Birnen, wobei die rechte, rote, wieder auf die erste rote zurückverweist. Die Mitte dieser zweigliedrigen Frucht- und Tuchkomposition aber nimmt der bauchige, nach links gewendete Krug ein. Sein Braunviolett, Graublau und Rostbraun konzentriert in sich die vielfältig abgewandelten Töne des Bodens, der Rückwand und der Möbel – die in einem monumentalen Schlußmotiv, noch einmal mit Stuhl und Tisch verwandte

Formen um eine Mitte auswägend, von oben nach links unten die Bildbewegung zum Anfang zurückführen. So Anhebung und Schluß in eins genommen, umfaßt das Insgesamt des Bildes eine vielfach gegliederte, sich in ganz unterschiedliche Teilmomente entfaltende Gegenstands- und damit Farbform-Folge. So wird es anschauliches Symbol einer Welt als Kosmos, als Totalität einer naturhaften, naturbedingten Fülle, »diversité«, »complexité«. Ohne jede Schematik verwandelte Cézanne die im Motiv sich darbietende »richesse de coloration, qui anime la nature« je anders in die Geschlossenheit einer »vision de l'univers«. Wie auf einer Waage sind die Gewichte und Bewegungszüge ausponderiert in den »Pommes Et Oranges« (Abb. 2), rechts steigend, links fallend. Der schräg im Bildfeld orientierte Tisch ist die »Basis« dieser Bewegung. Das dem Blick offengelegte Tischbein rechts stößt nach oben, und von diesem Stoß empfangen die von rechts her sich erstreckenden Falten des großgemusterten Stoffes, die Fruchtgruppen und die Gefäße ihren nach links gerichteten Impuls. Die Faltenwirbel des Tischtuchs sind Drehpunkt dieser Bewegung. Mit der Bildbewegung verwandeln sich die Konfigurationen der Früchte, in zwei Reihen übereinandergeordnet ganz rechts, zu einer dichteren Gruppe gefügt in der Schale, vermannigfaltigt und zugleich zu einer plastischen Gesamtfigur gesteigert auf dem Teller und hinter ihm. Höchst phantasievoll die variierende Wiederholung der Tellerform in der Kurvenbildung der Serviette links daneben, die aus sich den Bogen in die linke untere Ecke entsendet, aus welcher die



2

in mehrere Abschnitte gegliederte mittlere Konturlinie wieder nach rechts aufsteigt und mit der unteren Begrenzung der Serviette erneut zum Tischtuch, zur Waageachse der vertikalen Bildmitte zurückführt. Das vielfarbige Weiß der Tücher entläßt aus sich das Gelb, Orange und Rot, die warmen Töne der Früchte, wie auch die kühlen, die ocker- und purpurbräunlichen und grünlichen Töne von Wand und Teppich.

Diese Bewegung der »taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie« ist, wie erwähnt, wegen der Identität von »Modulation« und »Modellée« zugleich Bewegung der aus diesen Farbflecken gebauten Körper, zugleich aber,

37

da Farbe auch die Aufgabe hat, Licht zu repräsentieren<sup>34</sup>, eine Bewegung der Körper zum Licht.

Man muß diese Dimensionen der Cézanneschen Farbe in ihrem Zusammenhang erfassen, will man ihrer strengen Gesetzmäßigkeit und zugleich ihrer Lebendigkeit, ihrer Naturhaftigkeit inne werden.

Wenn auch nur durch schmale und wenig tiefe Eigen- und Schlagschatten angezeigt, wird doch in den meisten Stilleben-Darstellungen Cézannes ein Bildlicht aus bestimmter Richtung erkennbar. Meist kommt es von links, so auch in den beiden betrachteten Stilleben. Die Bewegung der Bilddinge nach links ist mithin eine Bewegung zum Licht.<sup>35</sup> In den wenigen Stilleben mit einem Lichteinfall von rechts wenden sich auch die Bilddinge nach rechts. Als Beispiele seien genannt das Stilleben der Barnes Foundation, Merion (1892/94, Venturi 592<sup>36</sup>), und das Stilleben »Vase Paillée Et Sucrier« (Abb. 3).

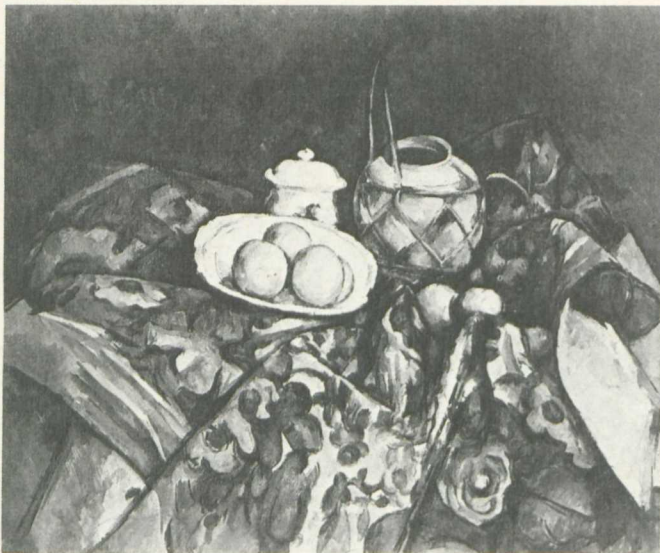
Als Gegenbeispiele seien nochmals Werke mit Lichteinfall von links erwähnt, nun Aquarelle: Jedesmal eine entschiedene Zuwendung aller Bilddinge zu diesem Licht von links, die beim Aquarell mit »Äpfeln auf einem Anrichtetisch« (Privatsammlung; ca. 1900, Venturi 1142<sup>37</sup>) die

34 Vgl. Cézannes Brief an Emile Bernard vom 23. Dezember 1904 (Briefe, S. 288/289; Correspondance, S. 269). – S. auch: Conversations avec Cézanne, S. 16: »La lumière et l'ombre sont un rapport de couleurs...«

35 Vgl. Veri.: Zur Kunst Cézannes. In: Festschrift Kurt Badt zum siebenzigsten Geburtstag, Berlin 1961, bes. S. 201–206.

36 Abgebildet z. B. in: Cézanne, The late Work, S. 330, Pl. 141.

37 Abbildungen in: Cézanne, The late Work, S. 359, Pl. 174; und im Katalog: Cézanne, Les dernières années (1895–1906), Paris, Grand Palais 1978, S. 119, Abb. 31.



3

Tischplatte verzieht, beim Aquarell »*Pommes Et Bouvettes, Dossier De Chaise*« (Abb. 4) die Tischplatte in mehrere Ebenen stuft, die Stuhllehne in rhythmische Asymmetrie versetzt und die Früchte in der Schale zum Licht hin aufgipfelt.

Späte Landschaftsbilder aber zeigen eine gleichsam melodisch-harmonische Überlagerung von Farbbewegungszügen. Die Modulationen sind zu »lesen« einmal in der Breite der Farbbänder, sodann aber auch nach der Höhe, der Übereinanderordnung dieser Farbstreifen. So sind die Felsgebilde und die Laubmassen bei den »*Rochers De Bibémus*« (Abb. 5) geformt aus sanft schwingenden

Bewegungszügen, die wellenförmig aus der rechten und der linken unteren Bildecke aufsteigen. Die »*taches colorées*« folgen einander – stellenweise in partieller Überlagerung – in einer zweifachen Ordnung, in der Breiten- wie in der Höhen-Erstreckung, und halten sich in schwebendem Gleichgewicht innerhalb der Mitte des Bildfeldes. So entsteht ein dichtes Gewebe aus Kette und Schuß – diese Metapher aber unterschlägt das Strömende, Freie, rhythmisch Gelöste dieses Bildes.

Fülle und Einheit sind hier zur Deckung gebracht, im Medium eines Weltstoffes, der nicht nur alle materiellen Besonderungen hinter sich läßt, sondern auch noch die Entgegensetzungen von Körper und Licht, Körper und Raum überwindet.<sup>38</sup>

Ein Rat Cézannes an Emile Bernard vom Jahre 1905 lautete: Wir dürfen »uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln unserer berühmten Vorgänger beizubehalten. Suchen wir, uns von ihnen zu entfernen, um die schöne Natur zu studieren; trachten wir danach, ihren Geist zu erfassen, und bemühen wir uns, uns unserem persönlichen Temperament entsprechend auszudrücken.«<sup>39</sup>

Cézannes Werke bekunden das Gelingen dieses seines künstlerischen Wollens. Er hat den »Geist der Natur«

38 Zur genaueren Beschreibung der »*taches colorées*« und der aus ihnen erwachsenden Raumstruktur vgl. Ernst Strauss: Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978 (Zweiter Teil). In: Kunstchronik, 33. Jg., Heft 8, August 1980, S. 289.

39 Briefe, S. 294; Correspondance, S. 275.





4

erfaßt, er *hat* sein »Selbst«, sein »persönliches Temperament« in ihn aufgenommen, er identifizierte »Natur« und »Welt« im »Kosmos«.

*Bemerkungen zu »Welt« und »Natur«  
in der Kunst Morandis*

Vor der Folie dieser von Cézannes eigenen Reflexionen gestützten Deutung des Verhältnisses von »Welt« und »Natur« in Cézannes Kunst sei die Frage nach dem Bezug dieser Dimensionen in der Kunst Morandis erörtert. Dabei bieten Morandis eigene Aussagen geringere Hinweise zu ihrer Beantwortung als Cézannes Äußerungen. Auf-

39



5

schlußreich sind immerhin einige Sätze Morandis innerhalb eines von der »Stimme Amerikas« am 25. April 1957 durchgeführten Interviews.<sup>40</sup> Hier erklärte Morandi:

40 Zitiert nach: Lamberto Vitali: Giorgio Morandi Pittore, Milano 1970, S. 97.

«Esprimere ciò che è nella natura, cioè nel mondo visibile, è la cosa che maggiormente m'interessa.

[...] Il compito educativo possibile alle arti figurative, ritengo sia, particolarmente nel tempo presente, quello di comunicare le immagini ed i sentimenti che il mondo visibile suscita in noi. Ciò che noi vediamo, ritengo sia creazione, invenzione dell'artista, qualora egli sia capace di far cadere quei diaframmi, cioè quelle immagini convenzionali che si frappongono fra lui e le cose.

Ricordava Galileo che il vero, il libro della filosofia, il libro della natura, è scritto in caratteri estranei al nostro alfabeto. Questi caratteri sono: triangoli, quadrati, cerchi, sfere, piramidi, coni ed altre figure geometriche.

Il pensiero galileiano lo sento vivo entro la mia antica convinzione che i sentimenti e le immagini suscitati dal mondo visibile, che è mondo formale, sono molto difficilmente esprimibili, o forse inesprimibili con le parole. Sono infatti sentimenti che non hanno alcun rapporto o ne hanno uno molto indiretto con gli affetti e con gli interessi quotidiani, in quanto sono determinati appunto dalle forme, dai colori, dallo spazio, dalla luce.

Sono lontano comunque dalla pretesa di voler stabilire norme all'operare dell'artista e di definire una poetica...

... Per me non vi è nulla di astratto; per altro, ritengo che non vi sia nulla di più surreale, nulla di più astratto del reale.»

(Mein wesentliches Anliegen ist es, das auszudrücken, was in der Natur ist, d. h., was in der sichtbaren Welt ist. Die mögliche erzieherische Aufgabe der darstellenden Künste

– besonders gegenwärtig – besteht darin, die Bilder und die Gefühle mitzuteilen, die die sichtbare Welt in uns [den Künstlern] hervorruft. Das, was wir dabei sehen, nenne ich Schöpfung, Erfindung des Künstlers, vorausgesetzt, er sei fähig, die Trennwand niederzureißen, damit meine ich jene konventionellen Bilder, die sich zwischen ihm und den Dingen aufrichten.

Galilei erinnerte daran, daß das Wahre, das Buch der Philosophie, das Buch der Natur mit Schriftzeichen geschrieben wurde, die unserem Alphabet fremd sind. Diese Schriftzeichen sind: Dreiecke, Quadrate, Kreise, Kugeln, Pyramiden, Kegel und andere geometrische Figuren.

Ich habe die Wahrheit des Galileischen Denkens stets zutiefst in mir empfunden: Die Gefühle und die Bilder, welche die sichtbare Welt – die die Welt der Formen ist – hervorruft, sind außerordentlich schwer, oder überhaupt nicht in Begriffen und Worten zu erfassen. Tatsächlich handelt es sich dabei um Gefühle, die gar nichts – oder nur auf sehr indirekte Weise – zu tun haben mit den Gemütsbewegungen und Interessen des täglichen Lebens, gerade deshalb, weil sie bestimmt werden von Formen, Farben, dem Raum und dem Licht.

Ich bin jedoch weit von dem Anspruch entfernt, Normen für das Vorgehen des Künstlers aufrichten zu wollen und eine Poetik zu definieren.

Für mich gibt es überhaupt nichts Abstraktes. Im übrigen glaube ich, daß es nichts Surrealeres, nichts Abstrakteres gibt als die Realität.)



6

Diese Sätze sprechen von der Kluft zwischen sichtbarer Welt und Sprache, Welt der Formen und Alltagswelt; sie bekunden aber auch, daß Morandi sich nicht zufriedengeben wollte mit einer Gestaltung abstrakter Formen. Er wollte vielmehr in seiner Kunst zeigen, was in der Natur, in der sichtbaren Welt ist, jenseits der konventionellen Bilder, die sich zwischen den Menschen und die Dinge schieben. Auf der Grundlage dieses künstlerischen Anspruches ist die hier exponierte Fragestellung gerechtfertigt.

Stilleben Cézannes lassen sich vergleichen mit solchen Morandis, und zwar besteht nach einer gewissen Hinsicht



7

eine engere Verwandtschaft zu *Radierungen* Morandis als zu seinen Gemälden.

Morandis *Radierung* »Natura morta con il Panneggio« von 1931 (Kat.-Nr. 206) ist Cézannes Stilleben »Assiette Et Compotier« (Abb. 6) in der Art der Lichtzuwendung der dargestellten Gegenstände vergleichbar. Bei Cézanne drängen sich die Früchte dem von links einfallenden Licht entgegen, die Serviette breitet sich ihm dar, sogar die Blätter der Tapete wachsen ihm entgegen. Ähnlich richtet sich das Tischtuch in Morandis *Radierung* zu dem hier von rechts einfallenden Licht auf, und der dadurch bestimmten Gesamtanordnung der Darstellung fügen sich die



8

Bildgegenstände ein. Dennoch sind Unterschiede nicht zu übersehen. Die schrägliegende flache Dose auf der linken Bildhälfte ist zwar von rechts beleuchtet, blickt aber mit ihrer Hauptansicht, der Wölbung ihrer Innenseite, nach links und schafft damit einen Ausgleich zur Stufung der Formen nach rechts. Solche Rücknahme von Dynamik bestimmt generell den Unterschied zwischen Morandis und Cézannes Kunst.

Sie läßt sich beobachten beim Vergleich der kraftvoll zum Licht, nach links, heranrollenden Äpfel auf Cézannes »Pommes Et Feuilles« (Abb. 7) mit der zarteren Stufung der Früchte nach rechts auf Morandis Radierung »Natura

morta con pere e uva« von 1927 (Kat.-Nr. 191) – wie auch beim Vergleich einiger Gemälde.

Cézannes Stilleben »Un Dessert« (Abb. 8) erschien, schwarzweiß, reproduziert in Vittorio Picas »Gli impressionisti francesi« (Bergamo 1908)<sup>41</sup> und war von dorthier Morandi schon früh bekannt. 1920 kam er in seinem Stilleben der Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Kat.-Nr. 9), erneut auf diese Cézannesche Komposition zurück. Auch hier sind, bei prinzipieller Verwandtschaft der kompositionellen Anlage, ähnliche Unterschiede wirksam: Dämpfung des Richtungszuges durch Auswägen der Bildelemente (wiederum orientiert sich ein Dosendeckel gegen den Aufstieg der Gefäße), Aufhellung der Farbigkeit bei entschiedener Verminderung der farbigen Gradation, damit Reduktion des plastischen Gehalts und tiefgreifende Veränderung des Bildraumes.<sup>42</sup>

Zunehmend und immer ausgeprägter wird dann die Bildbewegung von der farbigen und formalen Rhythmik der Bildgegenstände selbst übernommen. Während auf dem Stilleben des Jahres 1929 der Mailänder Brera (Kat.-Nr. 14) eine vordere Reihe zum Weiß sich öffnender Bilddinge – eine Kanne, zwei Teller, zwei Flaschen – noch hinterlegt wird von einer zweiten aus dunkleren, bräunlichen, hochaufragenden Gegenständen, bilden auf dem

41 Vgl. Vitali: Giorgio Morandi Pittore, S. 16. – Trotz aller Bemühung war es mir nicht möglich, das Buch von Pica einzusehen. – Nach der Notiz bei Venturi: Cézanne, son art, son oeuvre, Paris 1936, befand sich die Abbildung Picas auf S. 197. (Frdl. Hinweis von Herrn F. A. Morat, Freiburg/Br.)

42 Vgl. hierzu den Beitrag von Ernst Strauss in diesem Bande.

*Stilleben* von 1939 der *Sammlung Morat* (Kat.-Nr. 25) weißliche, hell- und dunkelbräunliche, mild zinnoberrote und dunkelgraublau Flaschen und Vasen, in der Reliefschicht näher zueinandergerückt, ein reich differenziertes, rhythmisch gegliedertes Ganzes.

Morandis Zuordnungsmöglichkeiten einfacher Gegenstände: Vasen, Schachteln, Mokka-Kännchen, Flaschen, Wasserkannen usw., sind ungemein vielfältig. Immer aber schafft er rhythmisch belebte Reihen, deren Gliederungsmittel formale Wiederholung, Variation, Kontrastbildung und Lichtrelationen der Farben sind. Beim *Stilleben* von 1941 der *Sammlung Morat* (Kat.-Nr. 31) ruft ein von links einfallendes Licht entschiedene Eigen- und Schlagschatten hervor, deren letzter, an der Tischkante rechts endend, auch den Aufbau der Gegenstände zum Abschluß bringt. Zugleich öffnet dieses Licht einige der Bildgegenstände an ihren dem Licht zugewandten Seiten dergestalt, daß sie, wie ehemals im Mittel der kubistischen »Passage«, ihre Begrenzungen gegen den Grund und den Umraum verlieren. Das *Stilleben* von 1941 derselben Sammlung (Kat.-Nr. 34 – die einzelnen herangezogenen Werke stehen hier nur in exemplarischer Geltung) bringt demgegenüber eine Klärung der Relationen von Formkomposition, Farbgebung, plastischem Gehalt und Bildlicht. Von links nach rechts ansteigend bauen sich plastisch eindringlich dargestellte Gegenstände auf, in ihrer Körperlichkeit vergegenwärtigt vor allem durch ein von links einfallendes Licht, das zugleich die Körper zu sich zu ziehen scheint, welchen Eindruck der Lichtgehalt des

Weiß steigert. Eine doppelte, gegenläufige Bewegung also belebt das Bild: der kompositionelle Anstieg nach rechts mit dem prägnanten Abschlußmotiv des an der Tischkante abbrechenden Schlagschattens und die Gegenbewegung der Bildlinge, nach links, dem Licht entgegen. Im *Stilleben* von 1952 ebenfalls aus der *Sammlung Morat* (Kat.-Nr. 57) ordnen sich von der aufrecht stehenden Schachtel links die Vase und die anderen Kästchen schräg nach hinten, wie um einen Magnet. Diese Dingkomposition begleitet der Lichteinfall: Die Grenze des Schlagschattens der Vase berührt die Kanten der rötlichen und der graugrünen Schachtel. Im weißen Innenfeld der stehenden, den ganzen Bildaufbau bestimmenden Schachtel sammelt sich das Licht.

Diesem weißen Binnenfeld vergleichbar ist die weiße Flasche des *Stillebens* von 1949, derselben Sammlung zugehörig (Kat.-Nr. 50). Auch sie bildet das Zentrum eines Gegenstandsaufbaues, auch sie konzentriert gleichzeitig das Bildlicht in sich. Die Entwicklung der Dingkomposition wird abgeschlossen von der die rechte Vasenbegrenzung und die rechte Tischkante in eine Kontur zusammenfassenden Vertikalen. Hier scheint sich der gelbliche Grund – wie ein Passepartout – vor die Bildgegenstände zu legen. In ähnlicher Umdeutung gegenstandsbezogener Raumverhältnisse liegt beim *Stilleben* von 1958, wiederum aus der *Sammlung Morat* (Kat.-Nr. 79), der Hals der dunklen Flasche rechts hinter der in Weiß aufstrahlenden konvexen Zone, die doch gegenständlich eine zweite, tieferliegende Schicht darstellt.

Umgekehrt erscheint beim *Stilleben* von 1963 (*Sorelle Morandi, Bologna*, Kat.-Nr. 102) die weiße Vase eingetieft, eingelassen in die dunkelbraune Gegenstandsform dahinter, diese wiederum in den hellen Bildgrund, der aber zugleich hinter der plastischer durchgeformten rechten Vase liegt. So wird alle Eindeutigkeit des »Davor« und »Dahinter« aufgehoben in ein Schweben der Raumzüge, das aber untrennbar bleibt von der Rhythmik der Gegenstandsformen, von Gegenstandsformen, die zugleich als weiße dem Weiß angenäherte oder dem Weiß als Folie dienende Formen des Bildlichtes sind.

Das letzte *Stilleben* Morandis, aus dem Jahre 1964, ebenfalls bei den *Sorelle Morandi* (Kat.-Nr. 104) läßt noch einmal die enge Verflechtung von Bildraum, Gegenstandsform, Bildlicht und Bildrhythmus erkennen. Entschiedene Eigen- und Schlagschatten verweisen auf ein von links einfallendes Licht. Ihm breiten sich die Bilddinge entgegen, die Kinderrassel, die Flasche und die Schachtel. An der linken Kontur öffnet sich die Flasche zum Licht und in den Bildgrund hinein. Die Schattenbahnen der rechten Konturbänder von Flasche und Schachtel sind in den Bildgrund eingelassen, und ebenso ist die kräftige Abschlußform des Schlagschattens rechts Teil eines Flächeninneren. Das Hochrechteck der Schachtel, in strahlendem Weiß, aber wird Achse, Mitte dieser fast unmerkbar zarten Bildbewegung.

Kann bei Morandis *Stilleben* nur vermutet werden, daß ihr Bildlicht kein abstraktes, sondern ein auf die konkrete optische Erfahrung bezogenes darstellt, so wird diese

Vermutung vor Morandis *Landschaftsradierungen* zur Gewißheit. Sie stellen höchst charakteristisch das Sich-zurückziehen der Dinge in der Dämmerung (*»Il Poggio di sera«*, 1928, Kat.-Nr. 192) dem Aufwachen und Aufwachsen der lichtüberglänzten Bäume, Büsche und Wiesen am Morgen (*»Il Poggio al mattino«*, 1927, Kat.-Nr. 190, und *»Il Poggio al mattino«*, 1928, Kat.-Nr. 193) gegenüber. Diese tageszeitliche Differenzierung geht über das von Cézanne Gewollte hinaus und kann als eine »impressionistische« Komponente in der Kunst Morandis gelten. Sie findet sich jedoch vornehmlich in seinen Radierungen, gewonnen aus dem Bezug der Graustufen zum Weiß, das zugleich Grund ist und Licht repräsentiert.

Prinzipiell vergleichbar aber bleibt die Bewegung des Baumes zum Licht, seine Bewegung in seine eigenen Lichtspitzen hinein, etwa bei Cézannes »Großer Kiefer« des Museu de Arte in São Paulo (1892/96, Venturi 669<sup>43</sup>) mit dem Sich-zum-Licht-hin-Öffnen der Bäume in Morandis Radierung »*Paesaggio*« von ca. 1930 (Kat.-Nr. 204). Nach dieser Hinsicht Cézanne verbunden bleibt auch eine Reihe von *Landschaftsgemälden* Morandis. In rhythmischen, wellenförmigen Aufschwüngen strömen die aus Büschen, Bäumen und Häusern gebildeten Streifen in Cézannes »*Plaine de Bellevue*« (Abb. 9) nach rechts, dem Licht entgegen. Morandis »*Paesaggio*« von 1936 (*Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Kat.-Nr. 23) zeigt Vergleichbares. Das weiße Haus der Bildmitte wendet

43 Abgebildet z. B. in: Maurice Raynal: Cézanne. Genf, Paris, New York 1954 (Skira), S. 102.



9

sich nach rechts, dem Lichte zu. Zugleich durchzieht eine rhythmische Bewegung aller Farbformen das Bild nach rechts hin.

In der von graubraunem Dämmerlicht erfüllten *Landschaft* desselben Jahres bei den *Sorelle Morandi*, *Bologna* (Kat.-Nr. 24), fallen lange Schlagschatten nach rechts. Die Formrhythmen steigen nach links auf, dem schwindenden Licht entgegen.

Ein kräftiger Schlagschatten markiert in der *Landschaft* von 1961 des *Kunstmuseums Winterthur* (Kat.-Nr. 92) das von links einfallende Licht. Ihm breiten sich die

Häuser dar, ihm halten sie stand. Sie halten stand auch dem abwärtsfließenden Zug der Berge.

Je neu, je anders gestaltet Morandi Rhythmen der Farblichtformen aus den unterschiedlichen Landschaftsmotiven. Sonnendurchflutet ist das Bild des Jahres 1943 bei *Giorgio Mario Bergamo, Mestre di Venezia* (Kat.-Nr. 42): Die Bäume werfen starke Schlagschatten nach links. Mit einem kräftigen Abschlußmotiv endet rechts ihre Reihe. Nach dieser Seite, zum Licht also, senken sich auch die Berge. In der *Landschaft* von 1962 der *Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna* (Kat.-Nr. 98) aber ist eine Lichtrichtung kaum feststellbar. Gleichwohl erscheint das Bild wie von Licht durchwirkt. Helle Flächen stufen sich aus dem Hintergrund nach vorne und mit ihnen das Bildlicht, das so zum »Sendelicht« wird.<sup>44</sup>

Grundsätzlich vergleichbar bleibt schließlich auch das Aufwachen, die Zuwendung der *Blumen* zum Licht in Cézannes *Stilleben*, zu exemplifizieren am »*Stilleben mit Frühlingsblumen*« der Sammlung Emil Georg Bührle, Zürich (1883/87, Venturi 513<sup>45</sup>), oder an der »*Vase Bleu*« (Abb. 10) mit demselben Phänomen in Morandis *Blumenstilleben*. Drei Beispiele seien erwähnt: In entschiedener Asymmetrie streben die Blumen der lichtzugewandten Seite zu. Die lichtabgewandte ist durch Eigenschatten – in anderen Werken auch durch einen prägnanten Schlag-

44 Formulierung von Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 14.

45 Siehe hierzu Kurt Badt: *Stilleben mit Frühlingsblumen* von Paul Cézanne. In: *Die Kunst und Das Schöne Heim*, München, '57. Jg., Februar 1960, S. 171.



10

schatten der Vase – definiert. Es sind die »Fiori« von 1940 der *Civiche Raccolte d'Arte in Mailand* (Kat.-Nr. 26), von 1942 der *Sammlung Luigi Magnani, Parma* (Kat.-Nr. 37), und von 1954 der venezianischen Privatsammlung (Kat.-Nr. 62).

Morandis Kunst ist »abstrakter« als die Cézannes. Den geometrischen Elementarformen kommt bei Morandi eine höhere Bedeutung zu als bei Cézanne. Rasch aber überwand Morandi die kubistische Gegenführung von geometrischer Form und Gegenstandsform.<sup>46</sup> Vielmehr identifizierte er wiederum die Gegenstandsformen mit den geometrischen Elementarformen. Diese Formen: Dreiecke, Quadrate, Kreise, Kugeln, Pyramiden, Kegel, führte er in seinem erwähnten Interview auf und schloß daran Überlegungen zur Eigenständigkeit der »sichtbaren Welt«, die ein »mondo formale« ist.

In solcher Identifikation von Gegenstands- und geometrischer Form kehrte er zu einer, verglichen mit der kubistischen Gegenstandsdarstellung, naiveren, »vormodernen« Verbildlichung von Gegenständen zurück. Nicht zu Unrecht erinnerte er an Galilei. War doch umgekehrt für Galilei – im Gegensatz zur späteren Naturwissenschaft – das in mathematischen Lettern geschriebene »Buch der Natur« noch sinnlich zugänglich. »Ich aber glaube«, schrieb Galilei 1641 an Liceti, »das Buch der Philosophie sei das, was ständig offen vor Augen steht: da es aber mit anderen Buchstaben als denen unseres Alphabetes geschrieben ist, kann es nicht von allen gelesen werden:

46 Vgl. Verf.: Die Willensform im Kubismus. In: »Argo«, Festschrift für Kurt Badt zum achtzigsten Geburtstage, Köln 1970, S. 401–417. – Eine Interpretation, die das Zentralproblem des Kubismus in einer Umwertung des Verhältnisses von »wiedererkennendem« und »sehendem« Sehen erblickt, vernag m. E. weder die geometrische Formensprache noch die kubistische *Entgegensetzung* von geometrischer Form und Gegenstandsform umfassend und aus dem Ursprung heraus zu deuten.



es sind die Buchstaben eines solchen Buches: Dreiecke, Vierecke, Kreise, Kugeln... und andere mathematische Figuren, die für diese Lektüre sehr geeignet sind.«<sup>47</sup> Galileis »vor aller philosophischen Reflexion« grundgelegte Überzeugung war, nach Ernst Cassirer<sup>48</sup>, die einer »durchgängigen Übereinstimmung zwischen Mathematik und Natur«, die einer »Harmonie zwischen dem Gedanken und der Wirklichkeit«. Daraus versteht sich Galileis Formbegriff. »Die ›Form‹, die Galilei als Musterbild vor Augen steht, ist nicht die ontologische, sondern lediglich die mathematische Form. Die Bewältigung des Gegenstandes durch sie ist also überall dort verbürgt und gesichert, wo dieser Gegenstand selbst den Charakter der vollkommenen *geometrischen Bestimmbarkeit* trägt. Eben diese Forderung aber wird durch den Begriff der Materie, wie die neue Physik ihn faßt, vollständig erfüllt: denn er bezeichnet den völlig *homogenen* Stoff, in welchem alle qualitativen Unterschiede, wie sie die sinnliche Empfindung darbietet, aufgehoben und lediglich jene Momente, die der quantitativen Vergleichung und Messung unterliegen, zurückbehalten sind.«<sup>49</sup> Diese Beschreibung schon nennt Identität und Differenz zu Morandis Formbegriff. Die Vergleichbarkeit überhaupt von Moran-

47 Zitiert nach: Gottfried Boehm: Studien zur Perspektivität, Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit. Heidelberg 1969 (Heidelberger Forschungen, 13. Heft), S. 93, Anm. 20. – Dazu Boehm, a. a. O., S. 90–95.

48 Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Erster Band. Reprint der 3. Auflage von 1922, Darmstadt 1974, S. 383. Ferner das ganze Kapitel, S. 377–418.

49 Cassirer, a. a. O., S. 387.

dis »naiver« Ineinssetzung von geometrischer Form und Gegenstandsform mit der noch »naiven« Phase<sup>50</sup> der anhebenden Naturwissenschaft gründet jedoch in einer prinzipiellen Annäherung von Kunst und Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Zuerst bei Galilei zeigt sich als Grundzug wissenschaftlichen Forschens ihre prinzipielle Unabschließbarkeit<sup>51</sup> und ihr hypothesenhafter Charakter<sup>52</sup>. In der Kunst wird dieser prozessuale, hypothesenhafte Zug erst im 20. Jahrhundert relevant. Er bestimmt auch Morandis Malerei.<sup>53</sup>

Morandis Kunst wird dennoch nicht bloße, verspätete Widerspiegelung von Wissenschaft.

»Mit Galileis mathematisierender Umdeutung der Natur setzen sich auch über die Natur hinausreichende, verkehrte Konsequenzen fest, die von ihr aus so naheliegend waren, daß sie alle weiteren Entwicklungen der Weltbeachtung bis zum heutigen Tage beherrschen konnten...«

50 Vgl. Edmund Husserl: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Husserliana, Bd. VI, hrsg. von Walter Biemel, Den Haag 1954, § 9: Galileis Mathematisierung der Natur, S. 20–60; Hinweis auf S. 27.

51 Vgl. Cassirer, a. a. O., S. 404.

52 Vgl. Husserl, a. a. O., S. 41, 42: »... die Hypothese bleibt trotz der Bewährung auch weiter und für immer Hypothese; die Bewährung... ist ein unendlicher Gang von Bewähungen. Es ist das eigene Wesen der Naturwissenschaft, es ist a priori ihre Seinsweise, ins Unendliche Hypothese und ins Unendliche Bewährung zu sein... Wahre Natur... ist... eine Unendlichkeit von Theorien und nur denkbar als Bewährung, also bezogen auf einen unendlichen historischen Prozeß der Approximation...«

53 Vgl. F. A. Morat: »Es scheint beinahe so, als würde ein fiktives Ideal umkreist, wobei die einzelnen Bilder sichtbar werdende Stationen eines Nährungsprozesses sind...« (Giorgio Morandi, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen. Katalog der Sammlung F. A. Morat, Freiburg/Br. 1979, S. 12.)

(nämlich) Galileis berühmte Lehre von der *bloßen Subjektivität der spezifisch sinnlichen Qualitäten...*« (Husserl<sup>54</sup>). Morandi aber unterscheidet nicht zwischen »objektiver« geometrischer Gestalt und »subjektiver« Farbempfindung. Im Gegenteil, bei ihm sind geometrische Formen Existenzen aus Farbe, Farbe ist der »homogene Stoff«, in ihr identifizieren sich Körper und Fläche, Körper und Raum. Farben aber sind Verkörperungen des Lichts. Licht, der Bezugspunkt aller Formen und ihrer Bewegungsimpulse, ist das der rationalen Verfügung Entzogene, das Unverfügbare, die Dimension der φύσις, des Von-sich-aus-Existierenden und von da aus Hinzunehmenden.

So überwindet Morandi gerade in bezug auf den frühen, noch sinnlich einholbaren rationalen Weltentwurf der anhebenden Naturwissenschaft bei Galilei dessen Vergessen des eigenen Fundaments.<sup>55</sup>

Dies Fundament sind die allen Hypothesen zugrundeliegende an sich seiende Naturdimension und die konkrete Erfahrung innerhalb der je eigenen Lebenswelt. Morandis Bilder sind gespeist von unmittelbaren eigensten Erfahrungen, ihren Beglückungen, ihren Ängsten, ihren Paradoxien. Sein malerisches Werk einer geometrisierenden Gegenstandskonstitution vor dem Motiv, durchdrungen von Natur- und lebensweltlicher Erfahrung, ist nicht fern

von Husserls denkerischer Erinnerung der »Lebenswelt als vergessenem Sinnesfundament der Naturwissenschaft«<sup>56</sup>. Cézanne wurde einer anschaulichen Fülle der Natur gewahr, welche die Naturwissenschaft längst aus dem Blick verloren hatte. Morandis Kunst mußte, im Vollzug einer Wissenschaftsförmigkeit von Malerei im 20. Jahrhundert, diese Naturfülle verlieren. Gleichwohl konnte sie, gerade im Durchgang durch diesen Weltentwurf und im Rückgriff auf dessen Ursprünge, die immer noch und immer stärker sich geltend machenden Zwänge rationaler Naturverfügung anschaulich zu überwinden sich anschicken.

54 A. a. O., S. 54. Vgl. dort auch S. 27, 33ff.; und Cassirer, S. 392.

55 Siehe: Husserl über Galilei als »zugleich entdeckender und verdeckender Genius«, a. a. O., S. 53.

56 Husserl, a. a. O., S. 48 ff., S. 50: »Ihr, der Welt der wirklich erfahrenden Anschauung, gehört zu die Raumzeitform mit allen dieser einzuordnenden körperlichen Gestalten, in ihr leben wir selbst, gemäß unserer leiblich personalen Seinsweise. Aber hier finden wir nichts von geometrischen Idealitäten, nicht den geometrischen Raum, nicht die mathematische Zeit mit allen ihren Gestalten.« Vgl. auch S. 60. – Eines tieferen Naturbegriffs entbehrt jedoch auch Husserls Philosophie. (Vgl. dazu den Hinweis bei Boeder: Topologie der Metaphysik, S. 20.)

## Verzeichnis der Abbildungen im Text

- 1 Paul Cézanne (1839–1906):  
La Table De Cuisine 1888–1890  
Öl auf Leinwand 65×81 cm Venturi 594  
Musée du Louvre (Jeu de Paume), Paris
- 2 Cézanne: Pommes Et Oranges 1895–1900  
Öl auf Leinwand 73×92 cm Venturi 732  
Musée du Louvre (Jeu de Paume), Paris
- 3 Cézanne: Vase Paillé Et Sucrier 1902–1906  
Öl auf Leinwand 60,6×73,3 cm Venturi 738  
The Museum of Modern Art, New York
- 4 Cézanne: Pommes, Bouteilles, Dossier De Chaise  
1904–1906 Aquarell 44,5×59 cm Venturi 1155  
Courtauld Institute Galleries, London
- 5 Cézanne: Rochers De Bibémus 1900–1904  
Öl auf Leinwand 65×54 cm Venturi 786  
Musée du Louvre (Jeu de Paume), Paris
- 6 Cézanne: Assiette Et Comptoir 1879–1882  
Öl auf Leinwand 43,5×54 cm Venturi 342  
Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen
- 7 Cézanne: Nature Morte: Pommes Et Feuilles 1870–1872  
Öl auf Leinwand 26×32 cm Venturi 66  
Musée du Louvre (Jeu de Paume), Paris
- 8 Cézanne: Un Dessert 1877–1879  
Öl auf Leinwand 60×73 cm Venturi 197  
Museum of Art, Philadelphia
- 9 Cézanne: Dans La Plaine De Bellevue 1885–1887  
Öl auf Leinwand 63×78 cm Venturi 448  
Wallraf-Richartz-Museum, Köln
- 10 Cézanne: Le Vase Bleu 1883–1887  
Öl auf Leinwand 61×50 cm Venturi 512  
Musée du Louvre (Jeu de Paume), Paris