

LORENZ DITTMANN

## Sinfonie der Farben

Von Cézanne zu Redon

### Impressionismus

Die französische Malerei des 19. Jahrhunderts entfaltete sich – wie die keines anderen Landes – in einer Entwicklung höchster innerer Konsequenz. Um die Mitte des Jahrhunderts ließen die maßgebenden Künstler die literarischen, mythologischen und religiösen Bildmotive hinter sich und wandten sich entschlossen der Darstellung zeitgenössischer Themen und der Vergegenwärtigung einer in konkreten Landschaftsmotiven erfahrbaren Natur zu. Das alles Einzeldingliche umfassende Freilicht wird Darstellungsziel der impressionistischen Maler. In diesem Licht verklärt sich ihnen die Natur und wird der Ort einer gemeinsamen Existenz. Aber das Licht zehrt die Gegenstände auf, entrückt sie der Dingwelt, – so in wachsendem Maße in der Malerei Claude Monets. Dem stellt Cézanne eine neue Festigkeit des Bildaufbaus entgegen, Natur wird als ein in sich geschlossener Kosmos erfahren.

Mit der Sphäre der reinen Sichtbarkeit kann sich auch Van Gogh nicht mehr begnügen: Ihm wird Natur zum Resonanzraum eines vom Schicksal ergriffenen, leidenden und leidenschaftlichen Subjekts. Den Weg nach innen sucht die symbolistische Malerei. Odilon Redon verdichtet Traumhaftes in eine verschlüsselte Bildwelt.

Die Entwicklung der Malerei im späteren 19. Jahrhundert spannte sich zwischen Hingabe an die im Sichtbaren aufgehende Natur, in der die Menschen zur gemeinsamen Teilhabe sich treffen können, und Versenkung in das Innere, gespeist aus einer neuen Erfahrung von Einsamkeit.

Das Neuartige dieser Kunst charakterisierte Théodore Duret, ein zeitgenössischer Kritiker, in seiner 1878 veröffentlichten Broschüre «Die impressionistischen Maler»: «Monet ist der Impressionist par excellence, denn es ist ihm gelungen, flüchtige Impressionen festzuhalten, welche die Maler, seine Vorläufer, vernachlässigten, oder von denen sie angenommen hatten, es sei unmöglich, sie mit dem Pinsel wiederzugeben. Die tausend Nuancen, die das Wasser des Meeres und der Flüsse annimmt, das Spiel des Lichtes in den Wolken, das vibrierende Kolorit der Blumen und die durchsichtigen Reflexe des Laubes unter den Strahlen einer brennenden Sonne wurden von ihm in ihrer ganzen Wahrheit erfaßt. Indem er die Landschaft nicht nur in ihrem unveränderlichen und permanenten Zustand, sondern auch unter den flüchtigen Aspekten, die ihr die Zufälle der Atmosphäre verleihen, malt, vermittelt Monet von der geschauten Szene eine erstaunlich lebendige und packende Vorstellung. Seine Bilder vermitteln sehr reale Impressionen. Man kann sagen, daß seine Schneemotive einen kalt machen und daß seine Bilder in vollem Licht wärmen und sonnen.»<sup>1</sup>

Duret verstand die Bilder Monets mithin als Nachahmungen eines Natur-Ausschnitts, als naturalistische Bilder, deren Eigenart es sei, die Natur gerade in ihrer Veränderlichkeit, im unaufhörlichen Wechsel ihrer Erscheinungen zu zeigen.

Wie sehr eine so geartete Auffassung dem Verständnis impressionistischer Bilder dienen konnte, mag ein Vergleich mit einer Besprechung der ersten Impressionisten-Ausstellung veranschaulichen, die die ausgestellten Bilder nur lächerlich machte. Der Kritiker Louis Leroy faßte seinen Eindruck von der ersten, am 15. April 1874 am Pariser Boulevard des Capucines in den Räumen des Fotografen Nadar eröffneten Gruppenausstellung in einem Artikel zusammen, der am 25. April 1874 im «Charivari» erschien. Er schildert erdachte Unterhaltungen mit einem ihn durch die Ausstellung begleitenden Landschaftsmaler Joseph Vincent: «Ganz sanft führte er ihn... zum <Gepflügten Feld> von Pissarro. Beim Anblick dieser unglaublichen Landschaft dachte der Gute, seine Brillengläser seien trüb, und putzte sie mit großer Sorgfalt, bevor er sie wieder auf die Nase schob. – <Großer Gott!> rief er aus, <was ist denn das?> – <Wie

Sie sehen... weißer Reif auf tiefen Furchen.» – «Das sollen Furchen sein, und weißer Reif?... Das sind nichts als Palettenabfälle, die gleichförmig auf eine schmutzige Leinwand geschmiert worden sind...» – «Leider beging ich die Unvorsichtigkeit, ihn zu lange vor dem «Boulevard des Capucines» (von Monet, Abb. 1) stehen zu lassen. «Oho!» lachte er höhnisch auf, wie ein Mephisto, «das scheint ja wahrhaftig gut gelungen!... Da haben wir nun echte Impressionisten, oder ich will mich hängen lassen!... Aber können Sie mir erklären, was die vielen schwarzen Tupfen da unten bedeuten?» – «Das sind Spaziergänger», antwortete ich. – «So also seh' ich aus, wenn ich auf dem Boulevard des Capucines spazierengehe?... Donner und Doria! Sie machen sich wohl über mich lustig?» – «Ich versichere Sie, M. Vincent...» – «Aber diese Tupfen sind doch einfach so entstanden, wie man Mauern tüncht: Klitsch! Klatsch! Piff! Paff! Wie's eben kommt! Das ist ja unerhört, grauenhaft! Ich werd' noch vom Schlag gerührt!»<sup>2</sup>

Der offene Pinselstrich, die schnelle, spontane Malweise, die Aufteilung aller Darstellungsbezirke in eine Struktur aus Farbflecken wurden in solch verständnisloser, verunglimpfender Kritik als Merkmale des Beliebigen, des baren Zufalls, des künstlerischen Unvermögens gewertet. Maßstab der Beurteilung war die akademische Gegenstandsgenauigkeit der Salonmalerei. In Wirklichkeit aber sind es gerade solche Besonderheiten des künstlerischen Verfahrens, die ein impressionistisches Bild weit über alle Reproduktion eines Naturausschnitts, über alle naturalistische Wiedergabe hinausheben: eine farbig-rhythmische Mikrostruktur, Grundlage eines jeden impressionistischen Bildes von Rang, ist in keinem Naturmotiv selbst schon enthalten.

Heute sind solche Reaktionen auf impressionistische Bilder unverständlich geworden. Die falschen gegenständlichen Assoziationen, die gänzliche Empfindungslosigkeit des zeitgenössischen Kritikers gegenüber den farbigen Harmonien dieser Werke können wir heute nicht mehr nachvollziehen. Es mutet uns grotesk an, wie die freundlichen, lichtüberfluteten, die Schönheit der Landschaft und des zeitgenössischen Lebens feiernden Bilder derart angegriffen und mißverstanden werden konnten. Übertragen auf die Kunst unserer

Zeit aber finden wir vergleichbare Mißverständnisse und Empfindungsschwächen sehr wohl wieder. So kann ein Rückblick auf die Angriffe gegen impressionistische Malerei uns erinnern an die Befangenheit unserer Wahrnehmung, die schöpferische Künstler durchbrechen müssen, um uns Neues, und nicht allein Neues um des Neuen willen, sondern neue *Sinndimensionen* zeigen zu können.

Der Begriff «Impressionist», abgeleitet von «Impression», «Eindruck», könnte zu der Annahme verleiten, der Künstler brauche sich nur passiv dem, was vor der Naturerscheinung auf ihn zu kommt, hinzugeben und dies aufzuzeichnen. Wie wenig eine solche Vorstellung der historischen Wirklichkeit entspricht, bezeugen die in Briefen niedergelegten Selbstzweifel Monets<sup>3</sup> an seiner Fähigkeit, das zu realisieren, was ihm vorschwebte. So schrieb er am 1. Dezember 1883 an seinen Kunsthändler Durand-Ruel über dessen Auftrag von Blumen- und Früchtestilleben: «Ich würde Ihnen gern antworten, alle ihre Panneaux seien beendet, aber ich mache leider nicht das, was ich möchte, obwohl ich mich sehr anstrenge... Um... zur Ausführung dieser sechs Panneaux zu gelangen: wie viele habe ich gemacht, die ich wieder abkratzen mußte! Mehr als zwanzig, vielleicht dreißig...» Am 21. Juli 1890 klagte er seinem Freund, dem Schriftsteller Gustave Geffroy: «Ich sehe schwarz und bin der Malerei tief überdrüssig. Sie ist entschieden eine dauernde Tortur! Erwarten Sie nicht, etwas Neues zu sehen, das wenige, das ich machen konnte, ist zerstört, abgekratzt oder zerschnitten. Sie machen sich keine Vorstellung von dem schauerhaften Wetter, das seit zwei Monaten nicht aufhört. Es ist zum Rasend- und Verrücktwerden, wenn man das Wetter, die Atmosphäre, das Ambiente wiederzugeben sucht.» Und wiederum, am 28. März 1893, an Geffroy, während der Arbeit an den Bildern der «Kathedrale von Rouen» (Abb. 2): «Ach, ich kann nur wiederholen: je älter ich werde, desto mehr Mühe macht es mir, das wiederzugeben, was ich fühle. Und ich sage mir: der, welcher sagt, er habe ein Bild vollendet, hat einen schrecklichen Dünkel. Vollenden, das will sagen: vollständig, vollkommen (machen), und ich arbeite mit Macht, ohne vorwärts zu kommen, ich suche, taste, ohne viel zu erreichen, doch so, daß ich davon müde bin...»

Dies ist nicht die Selbsteinschätzung eines Künstlers als eines passiven Mediums, sondern die Erfahrung tiefen Ungenügens vor einem geahnten höchsten Ziel künstlerischer Vollendung. In unsäglichlicher Anspannung suchte Monet zu vereinen, was unvereinbar scheint: das Flüchtige, Schwebende von Naturimpressionen innerhalb eines aufs Augenblickliche, auf Vergänglichkeit hin orientierten Weltaspekts mit dem Sich-Fühlen, Sich-Finden des Subjekts in dieser flüchtigen Welt. Monet sagte selbst, er wolle darstellen, was er fühle, nicht etwa nur, was er sehe. – Natureindruck und Empfindung aber sollen sich verdichten zum in sich vollendeten, aus seiner eigenen Gesetzlichkeit lebenden Bild.

## Cézanne

Paul Cézanne wollte aus dem Impressionismus «etwas Dauerndes machen»; er stellte diesen flüchtigen, schwebenden Bildern eine neue Festigkeit und Dichte des Werkgefüges entgegen.

So wurde Cézanne zum wichtigsten Maler des 19. Jahrhunderts – sowohl im Hinblick auf seinen künstlerischen Rang wie auf seine kunsthistorische Stellung. Seine Kunst kann verstanden werden als Abschluß der abendländischen Malerei der Neuzeit<sup>4</sup> – zugleich gingen wesentliche Impulse von ihr auf die Malerei des 20. Jahrhunderts aus.

Paul Cézanne wurde 1839 in Aix-en-Provence geboren. Er fand nur schwer seinen Weg zur Malerei. Erst nach langem Kampf erhielt er von seinem Vater die Erlaubnis zum Studium der Malerei in Paris, wurde aber dort von der École des Beaux-Arts zurückgewiesen und konnte auch bei einem zweiten Aufenthalt in Paris nicht Fuß fassen. Aber er gab nicht auf. Ausgebildet an der privaten «Académie Suisse» in Paris und durch Zeichenunterricht in Aix, befreundet mit Pissarro, Monet, Sisley und Renoir, ließ er sich vom Malen nicht abbringen. Vom «Salon» allerdings wurden seine Einsendungen regelmäßig zurückgewiesen. Auch bei der ersten Impressionisten-Ausstellung im Jahre 1874, an der er sich, unterstützt nur von Pissarro, beteiligen konnte, wurden seine dort gezeigten Bilder vom Publikum am meisten belacht und verhöhnt.

Im erwähnten Artikel des Kritikers Leroy versetzten gerade Werke Cézannes dem akademisch gebildeten Maler Vincent den letzten Schlag: Plötzlich stieß dieser «einen lauten Schrei aus, als er das ›Haus des Gehenkten‹ von Paul Cézanne erblickte. Die dicken Farbschichten dieses Kleinods gaben der vorhergegangenen Wirkung des ›Boulevard des Capucines‹ den Rest. Vater Vincent verlor den Verstand.» Cézannes «Moderne Olympia» (Abb. 3) wird hier beschrieben als «eine zusammengekauerte Frau, der eine Negerin den letzten Schleier wegzieht, um sie in ihrer ganzen Häßlichkeit den Blicken einer braunen Drahtpuppe darzubieten». Und Papa Vincent begann «vor dem entsetzten Aufseher einen Indianertanz aufzuführen und mit erstickter Stimme zu gröhlen: ›Howgh! ... Ich bin die vorwärtsschreitende Impression, das rachedurstige Spachtel-Messer, ich bin der ›Boulevard des Capucines‹ von Monet, das ›Haus des Gehenkten‹ und die ›Moderne Olympia‹ von Cézanne! Uff! Uff! Uff!»<sup>5</sup>

Cézannes «Moderne Olympia», gemalt gegen 1870, ist eine der verdüsternden und grellen Variationen von Bildthemen Edouard Manets, des von Cézanne ob seiner künstlerischen Innovationen bewunderten, ob seiner gewählten Bürgerlichkeit gleichzeitig abgelehnten Künstlers. 1863 hatte Manet mit dem Bild der «Olympia» (Abb. 4), einer stadtbekannten Schönheit, einen Skandal hervorgerufen. Die nackte Frau provozierte durch ihre Selbstverständlichkeit und Kühle, mit der sie sich den Blicken darbietet, zudem erregte die konsequente Flächigkeit des Bildaufbaus, mit der Manet das Bildthema in eine Komposition aus Farbbezirken transponierte, Aufsehen und Ablehnung. Cézanne verwandelte das Motiv ins Groteske. In wildem Schwung entblößt eine Negerin eine unförmige nackte Frau – vor einem sitzenden Besucher, in dem Cézanne sich selbst darstellte, das Ganze in einem durch Vorhänge und ein riesiges Blumenbukett orientalisierend ausgestaffierten Bordellraum.

Solche Bilder stehen am Ende des expressiven, düsteren Frühwerks Cézannes. Cézanne hatte begonnen mit heftigen Zeichnungen und Skizzen, die Gewaltszenen und obsessiv-sexuelle Themen veranschaulichen, Orgien, Vergewaltigungen, Morde, die «Versuchung des hl. Antonius», den «Triumph der Frau», Themen, in de-

nen ein leidender und leidenschaftlicher Mensch, bedrängt von Trieb und Angst, sich rückhaltslos ausspricht – in einer expressiven Radikalität, der im 19. Jahrhundert nichts Vergleichbares entgegenzustellen ist, die eine Nachfolge erst im Expressionismus des 20. Jahrhunderts findet. Es bekundet sich hier eine «ursprüngliche Kraft», ein «Temperament», ohne das es nach Cézannes Auffassung keine Kunst von Rang geben kann.

Durch Aufnahme der impressionistischen Methode gelang Cézanne die Befreiung aus dem Gefängnis seiner Ichverfangenheit und ihrer in sich kreisenden Spannungen. Nicht zufällig war es Camille Pissarro, der «demütige und große Pissarro», wie Cézanne ihn nannte,<sup>6</sup> der ihm zur Integration der impressionistischen Darstellungsweise verhalf. Denn Pissarros Impressionismus war strenger, herber, karger als die blühende, die Schönheit der Landschaft feiernde Kunst Monets, Sisleys oder Renoirs, deren Natur keine menschlichen Mühen kennt.

Nebeneinander malten Pissarro und Cézanne im Freien, so etwa vor der «Eremitage in Pontoise». Ein langhingestreckter Wiesenhang distanziert in Pissarros Bild (Abb. 5) den Betrachter vom Hauptmotiv der Straße mit Häusern und steil aufgerichteten Bäumen. Cézannes zwischen 1875 und 1877 gemaltes Bild (Abb. 6) aber steigert noch die Höhenrichtung der Bäume, abweisend schließen sie sich zur dichten Farbwand zusammen, entschieden richten sich auch die Häuser auf, nicht dem Betrachter entgegen, sondern einem innerbildlichen Licht zu. Bezeichnenderweise fehlen auf Cézannes Bild belebende Menschengestalten. Schon hier, mitten in der Auseinandersetzung mit der impressionistischen Darstellungsmethode, transzendierte Cézanne die freundliche Landschaft, die Natur als Lebenswelt des Menschen, um einer anderen, in sich geschlossenen, des Menschen unbedürftigen Natur inne zu werden.

Nun hatte Cézanne seinen eigenen Weg gefunden. Er war sich der Notwendigkeit und der Eigenart seiner künstlerischen Methode ganz klar bewußt geworden. Ständiges Nachdenken begleitete seine künstlerische Arbeit, ein Nachdenken, das aber rein aus der Begegnung mit der Natur entsprang. «Alles ist, besonders in der Kunst, Theorie, entwickelt und angewandt im Kontakt mit der Natur»,

dieser Satz Cézannes aus einem Brief an Charles Camoin aus dem Jahre 1903<sup>7</sup> kann als Motto seiner Kunst betrachtet werden. In dieser Zweiteilung «Theorie» und «Natur» ist aber «Natur» das Grundlegende. In einem früheren Brief an denselben Empfänger heißt es, man «spräche wohl besser über Malerei, wenn man sich vor dem Motiv befindet, als wenn man sich in rein spekulativen Theorien ergeht, in denen man sich häufig verirrt». <sup>8</sup> An Emile Bernard schrieb er 1904, er wolle «nicht theoretisch recht haben, sondern angesichts der Natur». <sup>9</sup>

Natur war für Cézanne bewundertes Vorbild. Aber kann sie nachgeahmt werden? Klarer als die impressionistischen Maler erkannte Cézanne die Unmöglichkeit einer Nachahmung der Natur: «Die Natur habe ich kopieren wollen, es gelang mir nicht. Aber ich war zufrieden, als ich entdeckt hatte, daß die Sonne z. B. sich nicht darstellen ließ, sondern daß man sie repräsentieren mußte durch etwas anderes, ... durch die Farbe.» <sup>10</sup> Das Licht der Sonne in seiner strahlenden Helle und Unfaßbarkeit macht eine «Kopie der Natur» unmöglich! «Kopiert», nachgeahmt können nur Einzelgegenstände werden, nicht aber die Dinge in der Weite von Atmosphäre, Luft und Licht – an dieser Grenze scheitert aller «Naturalismus».

Die vorimpressionistische Malerei hatte die Bilddinge eingebunden in ein überempirisches Helldunkel, mit dem Impressionismus wurde alle Dunkelheit aus dem Bilde ausgeschieden, das helle Licht, das Tageslicht allein, erfüllt nun die Bildwelt. Jetzt erst konnte das bildnerische Problem einer Nachahmung des Sonnenlichts aufkommen, jetzt erst konnte sich zeigen, daß dieses Licht nicht unmittelbar «dargestellt» werden kann, sondern «repräsentiert» werden muß durch «farbige Äquivalente», das heißt, das Licht wird in Cézannes Malerei dargestellt durch Folgen von Buntfarbtönen. In der Tat war auch die impressionistische Malerei schon so verfahren, auch sie schon hatte Tageslicht, Atmosphäre als Luft, Nebel, Dunst umgesetzt in helle, lichte Farben – aber um den Preis der Entkörperlichung der Bilddinge! Das Geflecht eines impressionistischen Bildes aus farbigen Mikroelementen, die sich in freien Rhythmen zu einem atmosphäre-erfüllten Bildmotiv zusammenschließen, läßt die Körperlichkeit der Bilddinge untergehen in

eben diesem Medium schwebender, locker gesetzter Farbstriche und Farbflecken.

Die Festigkeit, die Dauer, die Cézanne diesen flüchtigen Bildwelten entgegensetzen wollte, gründet in der Körperlichkeit, der plastischen Kraft der Bildgegenstände, die er in seiner Malerei bewahrt. Scheinbar Unmögliches suchte er zu erreichen: die plastische Substanz des Dinglichen verbinden mit der alles Körperliche auflösenden atmosphärischen Einheit. Das Einzelne, das Körperliche muß sich so einem alles umfassenden lichthaften Ganzen öffnen, scheint sich erst zu bilden im Bezug zu diesem Ganzen – bewahrt aber zugleich seine individuelle Eigenart.

Wichtige Aspekte dieser Synthese von Körperlichkeit und Licht durch die Farbe hat Cézanne selbst beschrieben: «Der Schatten ist eine Farbe wie das Licht, doch ist er weniger leuchtend, Licht und Schatten sind lediglich ein Verhältnis zweier Farbtöne.» Da Licht und Schatten auch die Körperlichkeit eines Gegenstandes veranschaulichen, betrifft die Repräsentation von Licht und Schatten durch Farbe auch die Körperdarstellung durch die Farbe. So wird Körpermodellierung transformiert in Farbstufung. Gleichzeitig muß die modellierende Funktion der Farbe die Konturen als Grenzlinien der Körper verwandeln. Auch sie werden umgesetzt in Farbe, werden zu Farbsäumen. Emile Bernard überlieferte die entscheidenden Aussagen Cézannes hierzu aus seinen Begegnungen mit ihm in den Jahren 1904 und 1905: «Zeichnung und Farbe sind niemals scharf getrennt. Im selben Grad, wie man malt, zeichnet man. Je harmonischer die Farbe wird, desto bestimmter wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den größten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle. Der Kontrast und die Beziehungen der Farbtöne; Darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander stehen und lückenlos vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst. Man sollte nicht sagen modellieren, man sollte sagen modulieren.»<sup>11</sup>

Die farbigen Körper tauschen sich in der Atmosphäre mit dem Bildraum aus. Diese Atmosphäre ist der «umhüllende Reflex», die «Umhüllung», das «Licht durch den allgemeinen Reflex», wie Cézanne formulierte.<sup>12</sup> Dem farbigen Reflex maß Cézanne fundamen-

tale Bedeutung zu; er bildet ein die Formen umhüllendes Medium, in dem Körper und Raum sich einander angleichen und mittels Farbreihen ineinander übergeführt werden.

Aus den konkreten Naturmotiven wollte Cézanne die Darstellung einer «vision de l'univers»<sup>13</sup> gewinnen. Noch einmal zeigt sich hierin die Versöhnung des Einzelnen, Konkreten mit dem Allumfassenden, Universalen. Das Konkrete sind in Cézannes Spätwerk die immer wiederholten Darstellungen der gleichen Bildmotive, vor allem der Ansichten des «Château Noir», des Landhauses Cézannes, und der «Montagne Sainte Victoire», des die Landschaft um Aix bestimmenden Bergmotivs. Alle Sonderungen sind hier aufgehoben, im Himmel dieser Landschaften kehren die grünen Farbtöne der Ebene, die Formen des Berges wieder. Ein «Licht der Erde» erfüllt die Ebene der Mont-Sainte-Victoire-Fassung im Basler Kunstmuseum (Abb. 7), es leuchtet auf aus schwärzlichen und dunkelblauen Farbtiefen.

«Wir müssen versuchen», schrieb Cézanne an Bernard im Jahre 1905, «den Geist der Natur zu entdecken und uns nach unserem persönlichen Temperament auszudrücken.»<sup>14</sup> Es war also die Synthese des Selbst, des Subjekts, das zu sich gefunden hat und sich zugleich entäußert, und der Natur, verstanden als eine Dimension des in sich ruhenden Sinnes, um die es Cézanne letztlich ging, und die er in immer neuen Ansätzen im Bilde zu verwirklichen suchte, an deren «Realisation» er nahezu verzweifelte. Die Folge der «Badenden», das große Figurentheme der Spätzeit Cézannes, nackte Frauen in architektonisch-rhythmischer Ordnung verbunden mit hochragenden Bäumen, bezeugen vielleicht am deutlichsten dies Bemühen Cézannes um eine letzte Synthese von Mensch und Natur.

## Van Gogh

Van Goghs Leben und Schaffen werden im 20. Jahrhundert als exemplarisch angesehen für die Existenz des leidenschaftlichen, auf sich gestellten, aus seiner Einsamkeit aber in eine neue Gemeinschaft ausbrechenden und daran scheiternden modernen Künstlers.

Die vermutete Identität von Leben und Werk sicherte seinem künstlerischen Oeuvre wie seinem umfangreichen Briefwerk eine von keinem anderen Künstler übertroffene Popularität, wurde Stoff für Romane, Opern, Filme, ließ van Goghs Bilder zu den meist reproduzierten werden, war Voraussetzung auch für die radikalste Umwertung auf dem Kunstmarkt. Während seiner Lebzeiten mußte van Gogh mühsam von seinem Bruder Theo finanziell unterstützt werden. Auf einer Londoner Versteigerung am 31.3.1987 erzielte eines seiner Sonnenblumen-Bilder den höchsten bis dahin für ein Gemälde gebotenen Preis, die Summe von 72 Millionen Mark; es wurde angekauft von einer japanischen Versicherungsgesellschaft.

Vincent van Gogh wurde 1853 in Groot-Zundert als Sohn eines Pfarrers geboren. Mit 16 Jahren trat er in die Kunstgalerie Goupil ein, an der sein begüterter Onkel Teilhaber war, wurde nach London, dann nach Paris versetzt und scheint anfangs durchaus mit der Arbeit eines Kunsthändlers zufrieden gewesen zu sein. Immer größeren Raum aber nahm das Studium der Bibel ein, Vincent wurde 1876 Hilfsprediger bei einem Methodistenpfarrer; er wollte Theologie studieren, scheiterte daran, wurde für sechs Monate zum Evangelisten in der Borinage, dem flämischen Kohle-Revier, ernannt und danach entlassen. Van Gogh betätigte sich dann ein Jahr lang in eigenem Auftrag als Evangelist. 1879 fing er – 26 Jahre alt – zu zeichnen an. Drei Jahre später begann er, auf Anraten seines Bruders Theo, auch zu malen. Er kehrte in sein Elternhaus zurück. In der Zeit bis November 1885 entstand in Holland das Frühwerk Vincents als Maler. Danach blieben ihm nur noch fünf Jahre. In schneller Folge wechselten die Phasen seiner künstlerischen Entwicklung: 1886 und 1887 lebte und arbeitete van Gogh in Paris, eignete sich dort die impressionistische Darstellungsmethode an. In Südfrankreich erreichte das künstlerische Schaffen van Goghs seinen Höhepunkt. Von Februar 1888 bis Anfang Mai 1889 arbeitete er in Arles. Anschließend kam er für etwa ein Jahr in die Irrenanstalt von Saint-Rémy, fuhr im Mai 1890 allein nach Paris, dann zu Dr. Gachet nach Auvers-sur-Oise, schoß sich am 27. Juli in die Schläfe und starb am 29. Juli 1890.

Genauer soll hier auf dieses in vielen Publikationen ausgebreitete Leben nicht eingegangen werden. Religiöses und sozialrevolutionäres Engagement durchdringen sich mit stärksten psychischen Belastungen und einem unbeirrbaren Willen zum künstlerischen Ausdruck.

Daneben gerieten van Goghs Intensität der Erforschung bildnerischer Mittel, seine unablässigen Überlegungen zu Problemen künstlerischer Verwirklichung, insbesondere zur Farbgestaltung, im öffentlichen Bewußtsein fast in Vergessenheit. Van Gogh war alles andere als ein blindwütig aus seinen subjektiven Leiden und Leidenschaften, nur eruptiv und intuitiv arbeitender Künstler. Vielmehr begleitete er seine künstlerische Arbeit, wie nur wenige Künstler des 19. Jahrhunderts, mit präzisen Beobachtungen und Reflexionen.

Er begann als Zeichner; seine frühen Zeichnungen wirken unbeholfen, schwer. Er war durchaus kein Virtuose, mühsam mußte er sich seine Fertigkeiten erarbeiten, was wohl auch ein Grund für seine Neigung war, sich durch schriftliche Äußerungen Rechenschaft abzulegen.

An die Zeichnungen schließen die dunklen Bilder der holländischen Frühzeit an. Als Hauptwerk dieser Jahre malte van Gogh im September/Oktober 1885 «Die Kartoffeßer» (Abb. 8). Hier sind Weiß und Schwarz aus Mischungen von Buntfarben entstanden. Das Bild, so beschrieb es der Künstler selbst<sup>15</sup>, «ist freilich sehr dunkel, und im Weiß zum Beispiel ist fast kein Weiß verwendet, sondern einfach die neutrale Farbe, die entsteht, wenn man Rot, Blau und Gelb mischt, zum Beispiel Zinnober, Pariser Blau und Neapelgelb. – Diese Farbe ist also an sich ein ziemlich dunkles Grau, wirkt aber weiß auf dem Bilde...» Ebenso sind die dunklen Töne Mischungen aus dunklen Buntfarben. Zugleich aber – und dies ist charakteristisch für van Gogh – gewinnt schon hier die Farbe eine ausdruckshafte, eine das Bildthema interpretierende Dimension. Van Gogh erläuterte im gleichen Brief, daß sein Bild «ungefähr die Farbe einer guten staubigen Kartoffeln habe, ungeschält natürlich.»

Danach gewannen die farbigen Komplementärkontraste für van Gogh eine weit über das Künstlerische hinausreichende Bedeutung. Sie waren ihm Naturgesetz und darin eine Form anschaulicher To-

talität. Schon im Sommer 1884 beschäftigte ihn der Gedanke, die Jahreszeiten in ihren Stimmungen durch Komplementärkontraste auszudrücken: «Der Frühling ist zartes, grünes junges Korn und rosa Apfelblüten. Der Herbst ist der Kontrast des gelben Laubes gegen violette Töne. Der Winter ist der Schnee mit den schwarzen Silhouetten. Wenn nun der Sommer der Gegensatz von blauen Tönen gegen ein Element von Orange im Goldbronzeton des Kornes ist, könnte man so in jedem der Kontraste der Komplementärfarben (Rot und Grün, Blau und Orange, Gelb und Violett, Weiß und Schwarz) ein Bild malen, das die Stimmung der Jahreszeiten gut ausdrücken würde.»<sup>16</sup>

Die systematische Ordnung der Farben verbindet sich hier unmittelbar mit Farbsymbolik. Darin spricht sich die Eigenart der Kunst van Goghs prägnant aus.

Die in den Komplementärkontrasten beschlossenen Möglichkeiten schöpfte der Künstler jedoch erst in den Werken seiner südfranzösischen Periode aus. Hier verwirklichte er, was ihm als Ahnung und Wunschtraum schon lange vor seinem inneren Auge stand, in einem Land, das ihn verschneit an die «Winterlandschaften der Japaner»<sup>17</sup> erinnerte und wo er in Frühling und Sommer «die schönen Gegensätze von Rot und Grün, von Blau und Orange, von Schwefelgelb und Lila in der Natur selber»<sup>18</sup> finden konnte. Sein Ziel beschrieb er in einem Brief vom 18. September 1888: «Die Liebe eines Paares auszudrücken durch die Vermählung von zwei Komplementärfarben, durch ihre Mischung und ihre Kontraste, durch das geheimnisvolle Vibrieren einander angenäherter Töne. Das Geistige einer Stirn auszudrücken durch das Leuchten eines hellen Tones auf einem dunklen Hintergrund. Die Hoffnung durch einen Stern auszudrücken. Die Leidenschaft eines Menschen durch einen leuchtenden Sonnenuntergang.»<sup>19</sup>

Die «suggestive Farbe» wird ihm nun zum Ausdrucksmittel seiner Malerei schlechthin. Sie konnte er in der Natur nicht einfach vorfinden, sondern nur durch Steigerung und Verdichtung zu höchster Farbkraft gewinnen.

Doch blieb van Goghs Farbsymbolismus nicht beim Einzelbild stehen – er drängte den Künstler zur Gestaltung bildübergreifender

Einheiten. «Ich denke daran», schrieb van Gogh im August 1888 an Émile Bernard, «mein Atelier mit einem halben Dutzend Bildern von «Sonnenblumen» auszus schmücken – ein Wandschmuck, auf dem die unvermischten und die gebrochenen Chromgelbs auf verschiedenen Hintergründen leuchten sollen, blau von blassestem Veroneser Grün bis zum Königsblau, gerahmt in schmale, rot-orange gestrichene Leisten. – Eine Wirkung wie von gotischen Kirchenfenstern»<sup>20</sup> (Abb. 9).

Der «Maler der Zukunft ist ein Kolorist, wie es noch keinen gegeben hat»<sup>21</sup>, die «Malerei, wie sie jetzt ist, verspricht subtiler zu werden – mehr Musik und weniger Skulptur – kurz, sie verspricht die Farbe...»<sup>22</sup>, diese Prophezeiungen van Goghs sollten sich in der Malerei des 20. Jahrhunderts erfüllen.

## Redon

Bekundet sich in der Malerei van Goghs ein künstlerischer Symbolismus vor allem in der Farbgestaltung, so dringt in der Kunst Odilon Redons das Symbolistische auch in die inhaltliche Sphäre ein.

Wie bei Cézanne ist auch über das äußere Leben Redons wenig zu berichten, wie Cézanne wollte Redon hinter seinem Werk verschwinden. Odilon Redon, der einer wohlhabenden Familie entstammt, wurde 1840 in Bordeaux geboren. Nachdem er anfänglich vergeblich versucht hatte, Architektur zu studieren, wandte er sich der Graphik zu. In Paris ließ er sich definitiv erst 1874 nieder und wurde etwa zehn Jahre später in den Avantgarde-Kreisen der Literatur bekannt.

In seinem viel gelesenen, 1884 veröffentlichten Roman «Gegen den Strich» beschrieb Karl-Joris Huysmans graphische Blätter Redons als Inbegriff einer Kunst der «Dekadenz»: «Feine, mit Gold abgesetzte Rahmen aus unbearbeitetem Birnbaumholz schlossen kaum faßbare Erscheinungen ein: ein Kopf im Merowingerstil, der auf einem Kelch ruht (Abb. 10); ein bärtiger Mann, der wie ein Bonze und Versammlungsredner zugleich aussieht und mit dem Finger eine riesige Kanonenkugel berührt; eine grauenerregende

Spinne, die in der Mitte ihres Körpers ein Menschenantlitz beherbergt (Abb. 11); Kohlezeichnungen führen noch tiefer in schrecklichen, gequälten Traumwahn. Hier ein gewaltiger Spielwürfel, in dem ein trauriges Augenlid blinzelt; da trockene, dürre Landschaften, verbrannte Ebenen, Erdbeben, vulkanische Erschütterungen unter stürmenden Wolken, starrem, bleigrauem Himmel... Eine grauenhafte Flora blühte auf den Felsen: überall erratische Blöcke und Gletscherschlamm; Gestalten, deren Affentypus mit breitem Kinnbacken, vorstehenden Brauen, fliehender Stirn und flachem Schädel an den Kopf des Urmenschen erinnerten, an den Kopf aus der ersten Quartärzeit, da der von Früchten lebende Mensch noch nicht sprach und mit dem Mammut, dem Rhinozeros und dem Riesenbären zusammenlebte. Diese Zeichnungen waren außerhalb alles Gegebenen; die meisten übersprangen die Grenzen der Malerei und erneuerten eine besonders phantastische Kunst: die der Krankheit und des Deliriums.»<sup>23</sup>

Huysmans hob allein die phantastischen Inhalte der graphischen Blätter Redons hervor. Redon fühlte sich dadurch mißverstanden und wollte vor allem als bildender Künstler beurteilt werden. An seinen ersten Biographen, seinen Freund André Mellerio, der ähnlichen Wert auf den illustrativen Charakter der Redonschen Lithographien legte, schrieb er am 21. Juli 1898: «Ich möchte Sie davon überzeugen, daß da nur etwas ölhaltige feuchte Schwärze auf weißem Papier zu sehen ist – übermittelt durch Stift und Stein – zu dem einzigen Zweck, im Betrachter die Anziehungskraft an die dunkle Zone des Unbestimmten zu wecken, ihn nachdenklich zu machen.»<sup>24</sup> In einem weiteren Brief an Mellerio vom 16. August 1898 unterstrich er die Herausforderung, die vom bildnerischen Material ausgeht: «Ein leeres Blatt Papier widert mich an... ein Blatt Papier beleidigt mich so, daß ich, sobald es auf der Staffelei ist, es erst mit Kohle, Kreide oder irgend etwas anderem bekritzeln muß; dieser Eingriff verleiht ihm Leben. Ich glaube, Phantasiekunst ist ziemlich stark von der Suggestion abhängig, die das Material auf den Künstler ausübt. Ein subtiler Künstler ist in verschiedenen Materialien nicht in gleicher Weise schöpferisch, weil er von ihnen ganz anders beeindruckt wird.»

Der Ausdruck «Phantasielkunst» ist gefallen. Redons Kunst lebt in besonderem Maße aus der Phantasie. Was ist Phantasie für Redon? Im gleichen Brief schrieb der Künstler: «Die Phantasie ist auch die Botin des Unbewußten, dieser erhabenen, geheimnisvollen Persönlichkeit. Ihr Kommen muß im besonderen Alter abgewartet werden, aber sie stellt sich schon je nach Ort und Jahreszeit ein. Das sollte Sie darüber aufklären, warum es so schwer ist, auf das wie und warum zu antworten; im schicksalhaften Schmelztiegel, wo die Kunst gebraut wird, hängt alles von dieser kostbaren, eigensinnigen Unbekannten ab. – Um es mit einem banalen Aphorismus zu sagen: Der Wille allein vermag nichts in der Kunst.

Alles kommt aus der willigen Ergebenheit in die Annäherung des Unbewußten. Wenn es sich einstellt, muß der analytische Sinn sofort einspringen; aber später braucht man sich kaum noch daran zu erinnern, denn bei jedem Werk, bei jeder Gestaltung stellt sich ein neues Problem. Das Unbewußte ist der Lebenssaft, göttlichen Ursprungs und immer anders.»<sup>25</sup>

Diese Sätze Redons weisen hin auf eine notwendige Verbindung von Ursprung im Unbewußten und künstlerischer Arbeit mit «analytischem Sinn».

Für die künstlerische Gestaltung des aus dem Unbewußten Aufsteigenden ist für Redon das genaue Studium der Natur unerläßlich. In seinen «Bekanntnissen eines Künstlers», erstmals 1909 erschienen, schrieb Redon: «Ich habe aus dem Stengel einer Blume, einem menschlichen Gesicht oder einem Knochengerüst Phantasiestücke geschaffen, die so genau entworfen und gebaut sind, wie sie eben sein müssen. Sie leben, weil sie organische Wesen sind. Wenn eine menschliche Gestalt nicht den Eindruck vermittelt, als würde sie unmittelbar aus dem Rahmen treten und zu handeln und zu fühlen beginnen, so ist sie nicht wirklich modern gestaltet...»<sup>26</sup>

Ein unterschwelliger Zusammenhang zwischen «Naturalismus» und «Symbolismus» wird hier deutlich.

Redons erste Phase kulminierte in lithographischen Zyklen, «Schwarzbilder» wie seine Kohlezeichnungen. Sein erstes Album «Dans le Rêve» («Im Traum») erschien 1879, es folgten u. a. «A Edgar Poe» 1882, «Les Origines» 1883, «Hommage à Goya» 1885,

«La Nuit» 1886, «Tentation de Saint-Antoine» 1888 und 1896, mit Illustrationen zum gleichnamigen Roman von Gustave Flaubert, «Songes» («Träume») 1891, «La Maison hantée» («Das Geisterhaus») 1896, schließlich die «Apocalypse de Saint-Jean» 1899. Auch in einer Ausgabe von Charles Baudelaires «Les Fleurs du Mal» erschienen 1896 Zeichnungen Redons. Titel wie Dichternamen sind gleichermaßen aufschlußreich für die geistige Welt dieser graphischen Arbeiten.

1890 wandte sich Redon auch der Gestaltung farbiger Werke zu. Nun entstanden in wachsender Anzahl und bis an die Schwelle seines Todes im Jahre 1916 zarte Pastelle und Ölgemälde. Mit dem Aufblühen einer lichten Farbigkeit veränderten sich auch die Themen. Zwar traten auch jetzt noch imaginäre Bildwelten auf, aber sie waren nun auf die helle Seite des Daseins hin orientiert: Apollon mit seinem Sonnenwagen oder Venusdarstellungen. Im Zentrum aber standen Blumenstillleben, duftig und kraftvoll zugleich. Matisse bewunderte sie. Auch hier behielt, wie bei van Gogh, die Farbe das letzte Wort.

Symbolistische Kunst wandte sich gegen jede Art von «Naturalismus» im Sinne der Nachahmung eines «Naturausschnittes». «Natur» war ihr nur die Ausgangsbasis für die Gewinnung neuer, unbekannter Wirklichkeiten. «Phantasie», das Schlüsselwort der symbolistischen Dichtung und Malerei, wurde zum Gegenbegriff von «Nachahmung der Natur». Für Baudelaire war «das ganze Universum... nur ein Speicher von Bildern und Zeichen, denen die Phantasie, die Einbildungskraft, Platz und Wert anweist; es ist eine Art Rohstoff, den die Phantasie verarbeiten und umformen muß». Diese schon in Baudelaires «Salon» von 1859 formulierte Charakterisierung<sup>27</sup> beleuchtet die Auffassung der äußeren Wirklichkeit in aller symbolistischen Kunst.

Solche Umschreibung von «Phantasie» ist jedoch nicht die einzig mögliche. Ihr sei die Auffassung Max Liebermanns entgegengesetzt, der als der herausragende Repräsentant eines «deutschen Impressionismus» gelten kann, wenn auch mit solchem Einordnungsbegriff nur wenig über die Eigenart dieser Kunst ausgesagt ist.

## Liebermann

Im Zeitraum von 1904 bis 1916 erschienen in den Zeitschriften «Neue Rundschau» und «Kunst und Künstler» kunsttheoretische Erörterungen Liebermanns, die er unter dem Titel «Die Phantasie in der Malerei» zusammenfaßte. In diesen Beiträgen führte der Künstler aus:<sup>28</sup> «Im allgemeinen bezeichnet man mit Phantasie die Einbildungen unseres Gehirns, das Imaginäre, das ein nicht Existierendes vorzaubert. In dieser Bedeutung kann man Phantasie überhaupt nicht anwenden auf die Malerei, die nichts erfinden kann oder soll, was nicht in der Natur existiert oder wenigstens existieren könnte.» Dem stellte Liebermann einen anderen Begriff von «Phantasie» gegenüber: «Der Maler will das ihm vorschwebende Bild zur Erscheinung bringen, er will die Erscheinung auf die Leinwand projizieren, wobei es ganz gleichgültig ist, ob ihm das Bild vor seinem geistigen oder leiblichen Auge schwebt. Denn beides ist im Grunde dasselbe: Der Maler kann nur malen, was er zu sehen glaubt, ob er sein Bild im Geiste oder in der Natur sieht.

Aus-der-Phantasie-Malen steht also in keinem Gegensatz zum Nach-der-Natur-Malen, denn es sind nur zwei verschiedene Wege, die nach demselben Ziel führen sollen. Noch falscher aber wäre die Annahme, die nicht nur im Publikum, sondern leider auch in der Ästhetik immer noch besteht, als ob der Maler, der aus der Phantasie malt, mehr mit der Phantasie malt als der, welcher nach der Natur malt.

Je naturalistischer eine Malerei ist, desto phantasievoller muß sie sein, denn die Phantasie des Malers liegt nicht – wie noch ein Lesing annahm – in der Vorstellung von der Idee, sondern in der Vorstellung von der Wirklichkeit oder, wie Goethe es treffend ausdrückt: «Der Geist des Wirklichen ist das wahrhaft Ideelle.»

Mit Entschiedenheit wandte sich Liebermann gegen die Annahme, der Naturalismus sei «tot». Ihr stellte er die Überzeugung entgegen: «Alle Kunst beruht auf der Natur, und alles Bleibende in ihr ist Natur. Nicht die den Künstler umgebende nur, sondern vor allem seine eigene Natur. Wie er, der Künstler, die Welt anschaut,

mit seinen inneren und äußeren Sinnen – das nenne ich seine Phantasie – die Gestaltung dieser seiner Phantasie ist seine Kunst.»

Liebermann legte den größten Wert auf den offenen Pinselstrich, auf eine Malweise, in der die Leidenschaft, der Geist, die Erregung des Künstlers unmittelbar zur Geltung kommen können. Gerade in der künstlerischen Technik zeigt sich nach Liebermann die «gestaltende Phantasie», die «dem Maler die Hand führen» muß, ihm «im wahren Sinne des Worts bis in die Fingerspitzen rollen» muß. So ist «jede neue Kunst... letzten Endes neue Technik» und «Technik... der Ausdruck des Geistes».

Auch den Impressionismus, dem Liebermann in seiner Kunst folgte, sah er gekennzeichnet durch eine Stärke der Phantasie: «Mit dieser stärkeren Phantasie haben die Impressionisten sich die Welt erobert, nicht etwa mit einem Schulprogramm oder gar durch ihre neue Technik», denn diese ihre neue Technik «war der Ausfluß ihres neuen Sehens, also eine rein geistige Errungenschaft, wie alle künstlerische Technik». Nicht *daß* die Impressionisten ihre Staffelei in der Landschaft aufstellten und vor der Natur malten, war das Entscheidende, «das Entscheidende ist, *wie* sie vor der Natur malten, und zwar, daß sie die Natur nicht «abmalten», sondern eine neue Natur erschufen, indem sie nicht die Einzelheiten, sondern die Impression, die sie vor der Natur hatten, wiedergaben».

In den letzten zwanzig Jahren seines Schaffens beschränkte sich Liebermann, von Porträtaufträgen abgesehen, vor allem auf Selbstbildnisse und Darstellungen seines Gartens in Wannsee. Dieser Thematik gehört auch das 1919 gemalte, abgebildete Werk an (Abb. 12). Ein graugrüner Schatten legt sich auf die Wiese. Weniger als im französischen Impressionismus setzte Liebermann die Schatten in Buntfarbe um, beließ ihnen vielmehr ihren Grauehalt, der wie ein Flor über den Farben liegt. Farbe ist stellenweise abgekratzt und läßt die Leinwandstruktur zur Geltung kommen. Ähnlich schwebt in den Lichtpartien helles Grau über rotbraunem Grund. Schon hier wird die Phantasie in der Umsetzung der Naturerscheinung spürbar. Dem Schwung der Wiesenzone kontrastieren die Geraden in Gartenmauer, Weg, Stämmen und Fassade. Der klaren Schräge des Baumstammes rechts antworten ein erdbraunes Drei-

eck in der rechten unteren Bildecke und die Schräge des laubumrankten Astes, die zur linken oberen Bildecke führt. So verwandelt sich der Naturausschnitt in die Geschlossenheit eines Bildes. Die vertikale Ausrichtung der Architekturglieder in der Villa wird vom schlanken Baumstamm fortgeführt. Obwohl mit großer Schnelligkeit gemalt, ist jeder Bezirk zu höchster Prägnanz durchgeformt. Das auf den ersten Blick ganz skizzenhaft, ganz spontan hingemalt wirkende Bild verdichtet sich, je länger man es betrachtet, zu unerschütterlicher Festigkeit. Der «Inhalt der Kunst», schrieb Liebermann, ist «die Persönlichkeit des Künstlers»: In jedem Pinselstrich wie im Bildaufbau selbst offenbart dies Werk die Charakterstärke, die herbe Redlichkeit seines Schöpfers.

Diese Art der Phantasie trennt die Malerei auch von der Fotografie, und hier sieht sich Liebermann zur Verteidigung der naturalistischen Malerei gegenüber den Gebildeten herausgefordert: «Immer noch sehen die Gebildeten in der naturalistischen Malerei nur eine geistlose Abschrift der Natur, etwa eine Kunst, die von der Fotografie, wenn sie erst mit der Form auch die Farbe wiederzugeben gelernt hat, überwunden sein wird. Nein! selbst die Konkurrenz der farbigen Fotografie fürchten wir nicht: denn selbst die vollendetste mechanische Wiedergabe der Natur kann höchstens zum vollendeten Panoptikum, nie aber zur Kunst führen.»

Zweifellos aber wurde Liebermann zur Konzentration der «Phantasie» auf den «belebenden Geist des Künstlers, der sich hinter jedem Strich eines Werkes verbirgt», durch die Konkurrenz der Fotografie geführt, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wichtige, vordem von der Malerei wahrgenommene Darstellungsaufgaben erfüllte.<sup>29</sup>

Uneinholbar aber blieb die Malerei, wie Liebermann erkannte, in ihrer spezifischen «Phantasie», die dem Maler die Hand führen, ihm «bis in die Fingerspitzen rollen» muß.

Uneinholbar blieb sie auch in ihrer Farbigkeit, die sich so immer mehr als ihre eigenste Dimension erwies.

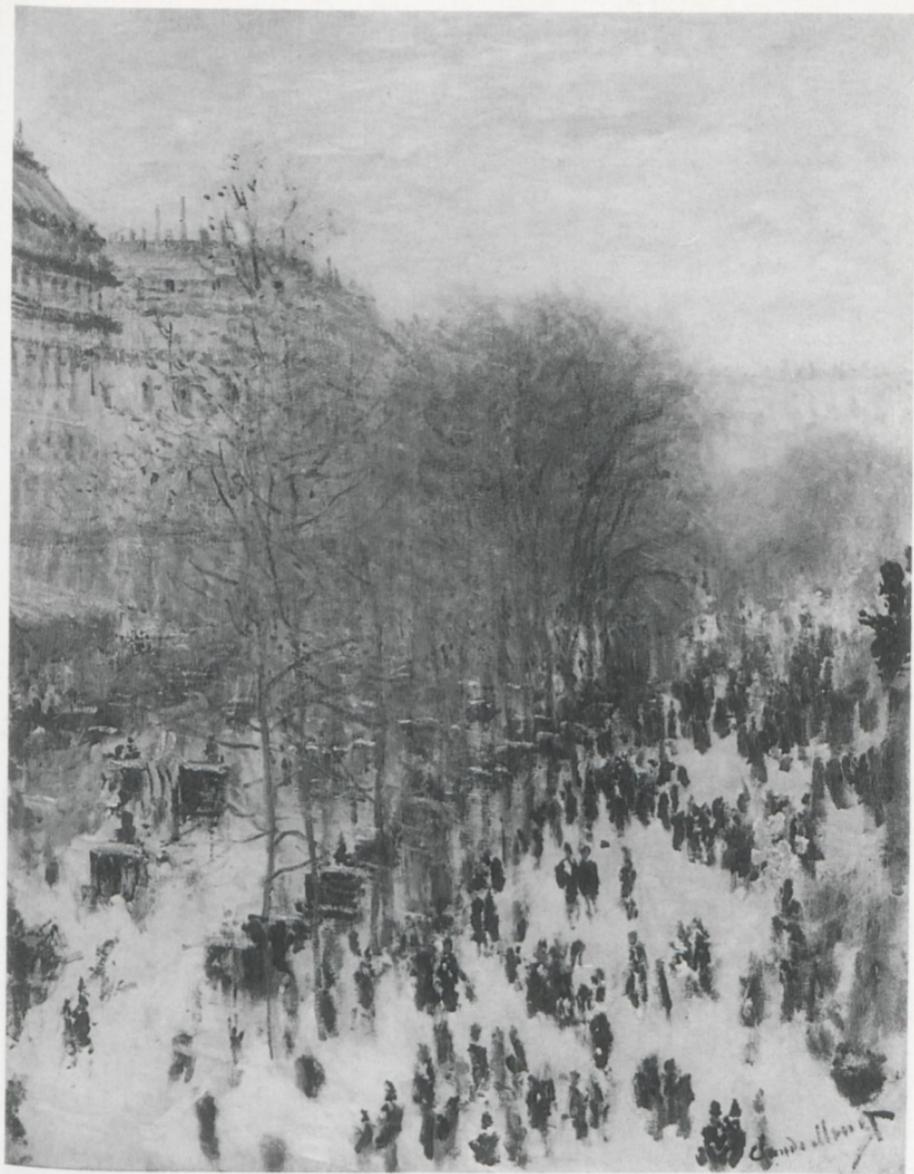


Abb. 1 Claude Monet: Boulevard des Capucines



Abb. 2 Claude Monet: Die Kathedrale von Rouen



Abb. 3 Paul Cézanne: Eine moderne Olympia



Abb. 4 Édouard Manet: Olympia



Abb. 5 Camille Pissarro: Eremitage in Pontoise



Abb. 6 Paul Cézanne: Eremitage in Pontoise



Abb.7 Paul Cézanne: Montagne Sainte Victoire



Abb.8 Vincent van Gogh: Die Kartoffeleesser (1885)



Abb. 9 Vincent van Gogh: Sonnenblumen (1888)

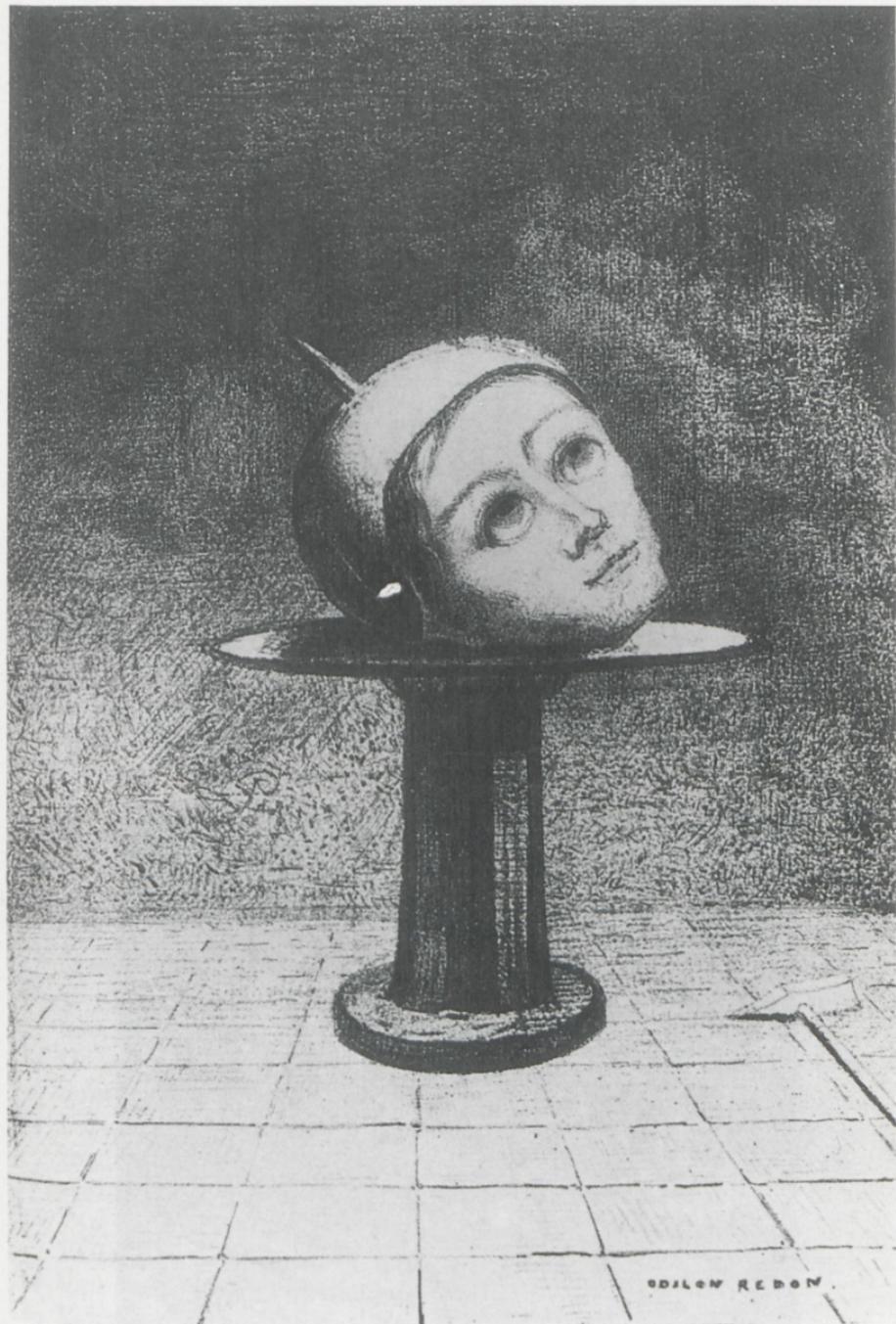


Abb. 10 Odilon Redon: Auf der Schale (1879)

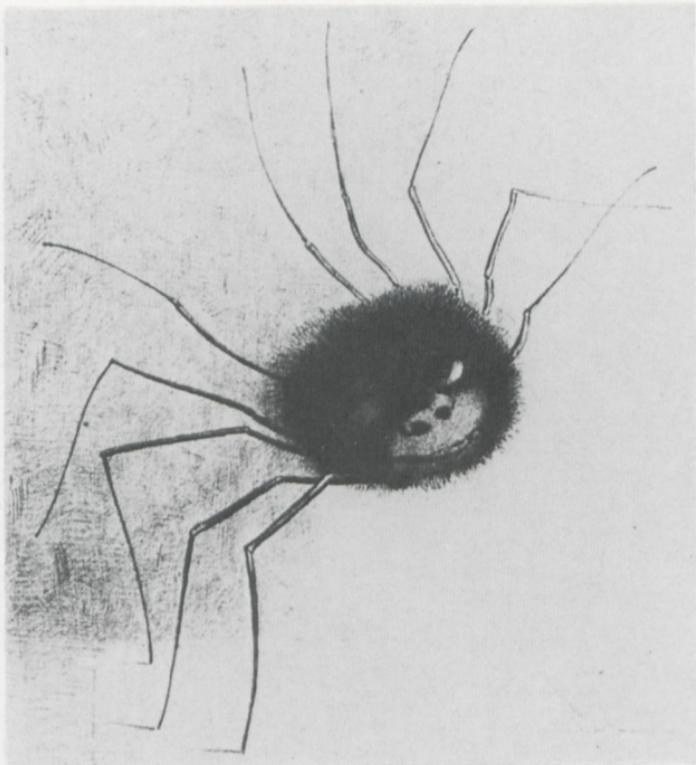


Abb. 11 Odilon Redon: Die Spinne (1887)



Abb. 12 Max Liebermann: Wannseegarten (1919)

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach HANS GRABER: *Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet nach eigenen und fremden Zeugnissen*. Basel 1943, S. 218, 219.
- 2 Zitiert nach JOHN REWALD: *Geschichte des Impressionismus*. Zürich, Stuttgart 1957, S. 208, 209.
- 3 Zitiert nach GRABER: *Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet*, (Anm. 1), S. 250, 283, 291.
- 4 Vgl. KURT BADT: *Die Kunst Cézannes*. München 1956.
- 5 Zitiert nach REWALD: *Geschichte des Impressionismus*, (Anm. 2), S. 209, 210, 211.
- 6 So in einem Brief Cézannes an Émile Bernard von 1905. Vgl. *Conversations avec Cézanne*. Edition critique présentée par P. M. Doran, Paris 1978, S. 45.
- 7 PAUL CÉZANNE: *Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet*. Briefe, hg. von Walter Hess, Hamburg 1957, S. 74. – Neuausgabe Mittenwald 1980, S. 81.
- 8 Ebenda, (Anm. 7).
- 9 Ebenda, (Anm. 7), S. 77. Neuausgabe S. 84. – *Conversations avec Cézanne*, (Anm. 6) S. 43.
- 10 So MAURICE DENIS' Bericht von seinem Besuch bei Cézanne in Aix 1906, vgl.: CÉZANNE: *Über die Kunst*, (Anm. 7), S. 75. Neuausgabe, S. 90. – *Conversations avec Cézanne*, (Anm. 6), S. 173.
- 11 CÉZANNE: *Über die Kunst*, (Anm. 7), S. 76. Neuausgabe, S. 88. – *Conversations avec Cézanne*, (Anm. 6), S. 63, vgl. auch S. 36.
- 12 CÉZANNE: *Über die Kunst*, (Anm. 7), S. 79. Neuausgabe, S. 85. – *Conversations avec Cézanne*, (Anm. 6), S. 46.
- 13 Vgl. ÉMILE BERNARD: *Cézanne*, in: *Conversations avec Cézanne*, (Anm. 6), S. 35. – Dazu auch die Aussagen Cézannes: «L'art est une religion. Son but est l'élévation de la pensée.» «Voir l'œuvre de Dieu! C'est à quoi je m'applique.», in: *Conversations avec Cézanne*, S. 15 und 22.
- 14 CÉZANNE: *Über die Kunst*, (Anm. 7), S. 79. Neuausgabe S. 85. – *Conversations avec Cézanne*, (Anm. 6), S. 45.
- 15 Zitiert nach: VINCENT VAN GOGH: *Sämtliche Briefe*. In der Neuübersetzung von Eva Schumann, herausgegeben von Fritz Erpel, Zürich 1965, Lizenzausgabe Bornheim-Merten 1985, Brief Nr. 405.
- 16 VAN GOGH (Anm. 15), Brief Nr. 372.
- 17 VAN GOGH (Anm. 15), Brief Nr. 463.
- 18 VAN GOGH (Anm. 15), Brief Nr. 538.
- 19 VAN GOGH (Anm. 15), Brief Nr. 531.
- 20 VAN GOGH (Anm. 15), Bd. 5, S. 279.
- 21 VAN GOGH (Anm. 15), Brief Nr. 482.

- 22 VAN GOGH (Anm. 15), Brief Nr. 528.
- 23 Zitiert nach J.-K. HUYSMANS: *Gegen den Strich*. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Hans Jacob. Mit einer Einführung von Robert Baldick und einem Essay von Paul Valéry, Zürich 1965, S. 141–142.
- 24 Zitiert nach KLAUS BERGER: *Odilon Redon, Phantasie und Farbe*. Köln 1964, S. 129.
- 25 Nach BERGER: *Odilon Redon* (Anm. 24), S. 130, 132.
- 26 Zitiert nach ODILON REDON: *Ausstellungskatalog Kunstmuseum Winterthur*. Kunsthalle Bremen, 1983/84, S. 35.
- 27 Zitiert nach BERGER: *Odilon Redon* (Anm. 24), S. 28.
- 28 MAX LIEBERMANN: *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*. Herausgegeben und eingeleitet von Günther Busch, Frankfurt/Main 1978. Zitate auf den S. 43, 45, 47, 50, 65, 276, 277.
- 29 Vgl. hierzu J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH: *Vom Sinn der Photographie*. Texte aus den Jahren 1952–1980, München 1980.