

SYMBOLIK IN DER KUNST CÉZANNES

Lorenz Dittmann

Cézanne selbst sprach von „Symbolik“ nicht. In *Cézanne-Interpretationen* aber bezeichnet das Thema „Symbolik in der Kunst Cézannes“ das wohl schwierigste und am wenigsten gesicherte Gebiet der Forschung, bezeichnet ein Thema, das zu den unterschiedlichsten Spekulationen Anlaß gab und gibt.

Ich stelle keine Definition von „Symbolik“ an den Anfang. Was darunter verstanden wird, soll aus den jeweiligen Zusammenhängen hervorgehen. Nur das *Ziel* dieser Fragestellung sei eingangs schon angedeutet: Im Thema von „Symbolik“ soll der existenz- und weltdarstellende Gehalt der Kunst Cézannes erfaßt werden. Damit wendet sie sich entschieden gegen eine rein form- und farbanalytische Deutung, gegen einen „l'art pour l'art“ – Standpunkt.

Ich referiere im ersten Teil exemplarisch einige Hauptstationen symbolischer Interpretation der Kunst Cézannes, um im zweiten Teil eigene Gedanken und Beobachtungen zu diesem Problemkreis vorzulegen.

I.

Die erste monographische Publikation über Cézannes Kunst stammt von *Julius Meier-Graefe*. Sie erschien in erster Auflage 1910 und wurde für die fünfte 1923 vollständig neu geschrieben. Die Einbandgestaltung der frühen Auflagen zeigt eine Zeichnung von Franz Marc nach einem Gemälde Cézannes. 1918 veröffentlichte Meier-Graefe ein zweites, umfangreicheres Cézanne-Buch unter dem Titel *Cézanne und sein Kreis*, das ebenfalls mehrere Auflagen erlebte. John Rewald, wohl der genaueste Kenner des Cézanneschen Gesamtwerkes,

vermerkt in seinem 1996 erschienenen *Catalogue Raisonné* der Gemälde Cézannes, er verdanke seine eigene Cézanne-Initiation Meier-Graefe, den er aber persönlich nie getroffen habe.¹

Julius Meier-Graefe, 1867 als Sproß einer schlesischen Industriellenfamilie in Resitz in Ungarn geboren, entwickelte sich vom schreibenden Bohemien der 1890er Jahre zum einflußreichsten Kunstkritiker des frühen 20. Jahrhunderts. Er war ein Wanderer zwischen Deutschland und Frankreich, hielt sich von 1895 bis 1904 in Paris auf und besaß selbst einige Jahre ein heute in der Phillips Collection Washington aufbewahrtes, um 1878/80 gemaltes „Selbstbildnis“ Cézannes (R.383), ein strenges, ganz in sich versammeltes Werk. 1904 siedelte er nach Berlin über und veröffentlichte viele Bücher, eine Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Werke über Renoir, Manet, Delacroix, Corot, Degas, Courbet, van Gogh, u.a., vor allem aber eine monumentale, dreibändige Publikation über Hans von Marées. Im Ersten Weltkrieg meldete er sich zum Roten Kreuz, geriet in russische Kriegsgefangenschaft und war bis Ende 1915 in Sibirien, lebte danach in Dresden, dann wieder in Berlin und starb 1935 in Vevey, in der Schweiz.

In seinem ersten Cézanne-Buch, – ich zitiere nach der dritten Auflage von 1913 – schrieb Meier-Graefe über den frühen Cézanne:

Er erinnert an Dostojewski. Man wird hundertmal einen Roman des Russen fortlegen, geärgert von der scheinbar unnötigen Dunkelheit der Mittel. Er quält uns mit Andeutungen. Statt der gewohnten Exposition, die uns mit den Helden und mit dem Lokal vertraut macht

¹ *The Paintings of Paul Cézanne, A Catalogue Raisonné*. Hg. John Rewald in Zusammenarbeit mit Walter Feilchenfeldt u. Jayne Warman. New York 1996. Bd. 1, S. 252. Dort über J. Meier-Graefe S. 251-253.

und den Gang der Handlung vorbereitet, zerrt er uns an irgendeinem Ende seines molluskenhaften Kosmos in die Situation mitten hinein, zeigt uns wildfremde Menschen bei absolut gleichgültigen Manipulationen, die mit der Betonung höchst wichtiger Ereignisse vorgetragen werden, oder behandelt gesprächsweise die anormalsten Dinge. [...] Es ist ungemein schwer, die Form Dostojewskis zu bestimmen. Seine Sprache wirkt formlos, wenn man an Goethe denkt. Doch gelingen ihr Ketten von Vorstellungen, die zu Zeiten Goethes nicht nur nicht darstellbar, sondern nicht einmal denkbar waren. Und von dieser Tatsache zur Einsicht, daß es sich folglich um neue Formen des Geistes handelt, führt kein weiter Weg. Die Ähnlichkeit mit Cézanne liegt in der beiden gemeinschaftlichen Fähigkeit, neue Symbole zu schaffen. Daß diese nicht so greifbar sind, wie die alten, ist nicht Fehler der Künstler, sondern Art der Symbole. Sie wären nicht, wenn sie anders wären. Aus abgerissenen Gedankengängen, die keine andere Ergänzung als die durch ebenso abgerissene andere Gedanken zulassen, baut Dostojewski die seinen, aus Kontrasten von Farbenflecken, die, ohne zu verlieren, nie den Teil, den sie darstellen, deutlicher machen könnten, bildet Cézanne seine Bilder. Beiden kommt viel mehr darauf an, die Möglichkeit neuer Gebilde zu zeigen als abgeschlossene Werke. Die Atmosphäre ist ihre Leidenschaft. Während sie den Früheren nur Mittel zum Zweck war, scheint sie bei ihnen Selbstzweck geworden, aber der Schein verbirgt nur ein neues Heroentum, eine neue Mystik. Émile Bernard, der eine Zeitlang in einer Art Schülerverhältnis zu Cézanne stand, hat einmal versucht, ihn zu charakterisieren, und nannte ihn einen Mystiker. Das ist, alles an der Oberfläche dieses Begriffes Schwimmende abgezogen, keine üble Bezeichnung. Cézanne ist Mystiker wie Dostojewski, auf der Suche nach der Immanenz des

Unendlichen im Endlichen, nur von keinerlei krankhafter Phantastik gestört, eher wie sein Pendant in der Literatur, von wissenschaftlichen Tendenzen getrieben. Ihm ist das Kunstwerk kein fester Begriff – niemand vor ihm hat es so frei von allem Traditionellen gesehen –, sondern das Resultat einer ganz und gar persönlichen Vision“ (S. 10, S. 12, S. 14.).²

In einem ähnlichen Sinne sprach Franz Marc über Cézanne und verglich ihn mit El Greco. (Ich verweise hierzu auf Cézannes 1885/86 nach einer Greco-Abbildung gemaltes „Bildnis einer Frau mit Hermelinpelz“ [R. 568].) In seinem einleitenden Artikel zum *Almanach Der Blaue Reiter* schrieb Franz Marc 1911 unter dem Titel „Geistige Güter“: „Wir weisen gern und mit Betonung auf den Fall Greco, weil die Glorifikation dieses großen Meisters im engsten Zusammenhang mit dem Aufblühen unserer neuen Kunstideen steht. Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden

² Warum verglich Meier-Graefe Cézanne mit Dostojewski? Wäre ein Vergleich mit Flaubert, dem im selben Jahr, 1821, wie Dostojewski Geborenen, nicht naheliegender gewesen? Meier-Graefe aber, der 1933 selbst eine interessante Studie über *Gustave Flaubert* publiziert hatte, betrachtete diesen als Antipoden Dostojewskis, und in Flaubert „sah er das Dilemma unserer Kultur verkörpert“, wie Catherine Kramer formuliert, die Meier-Graefe zitiert: „Mit Flaubert zieht die Wissenschaft in die Dichtung ein. Einige Jahrzehnte später sollten die Bildenden Künste den gleichen, nur hier um vieles gefährlicheren Schritt vollziehen, dessen letztes Resultat die Vertreibung des Menschen aus der Kunst bedingt.“ Flauberts „Irrtum“ entspringe „der Skepsis eines Einsamen, der von der Nichtigkeit aller bestehenden öffentlichen Gemeinschaft durchdrungen war.“ Dostojewski aber wurde für Meier-Graefe zum „Dichter der Gegenwart“. 1926 veröffentlichte er das Buch *Dostojewski – Der Dichter*. Vgl. Julius Meier-Graefe: *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*. Hg. u. kommentiert von Catherine Kramer unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger. Göttingen 2001, S. 555. Dort auch: S. 317-330, ein Wiederabdruck von Meier-Graefes Flaubert-Artikel.

Jahrhunderte hinweg. Zu dem 'Vater Cézanne' holten Meier-Graefe und Tschudi im Triumphe den alten Mystiker Greco; beider Werke stehen heute am Eingange einer neuen Epoche der Malerei. Beide fühlten im Weltbilde die *mystisch-innerliche Konstruktion*, die das große Problem der heutigen Generation ist.“³ In seinem Buch *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*, widmete Meier-Graefe dem Vergleich von Cézanne mit Greco ein eigenes Kapitel.

Während Meier-Graefe den Begriff „Symbol“ in der Kunst Cézannes mit „Mystik“, „Immanenz des Unendlichen im Endlichen“, „persönlicher Vision“ verband, aber nur ganz knapp andeutete, wie solches von Cézanne gestaltet wurde, unterschied Kurt Badt in seinem 1956 erschienenen Buch *Die Kunst Cézannes* – wohl der bedeutendsten deutschsprachigen Cézanne-Interpretation nach dem Zweiten Weltkrieg – „Erlebnis-Symbole“ von einer „Symbolik der künstlerischen Gestaltung“ und beschrieb genau die Form solcher Symbolik.

Kurt Badt, 1890 in Berlin geboren, mußte 1939 Deutschland verlassen und ging nach London ins Exil, kehrte 1952 als einer der ganz wenigen jüdischen Gelehrten nach Deutschland zurück, ließ sich in Überlingen am Bodensee nieder und widmete sich dort intensiv wissenschaftlicher Arbeit. In rascher Folge erschienen Bücher über Van Gogh, Delacroix, Poussin, über den folgerichtigen Bildaufbau (*Modell und Maler von Vermeer*) und über künstlerische Raumgestaltung (*Raumphantasien und Raumillusionen, Wesen der Plastik*), um nur die wichtigsten Titel zu nennen. Er schied, zusammen mit seiner Frau, 1973 aus dem Leben.

Schon 1921 hatte sich Kurt Badt mit Cézanne befaßt, in einer eindringlichen Besprechung der *Cézanne-Ausstellung*

³ Zitiert nach der Neuauflage des Almanachs *Der Blaue Reiter* durch Klaus Lankheit. München 1965 u.ö., S. 23.

bei Paul Cassirer; erschienen in der Zeitschrift *Kunstchronik und Kunstmarkt*. Im englischen Exil folgte 1943 ein Aufsatz im *Burlington Magazine* über *Cézanne's watercolour technique*. Das Cézanne-Buch von 1956 stellt mithin das Ergebnis eines über dreißigjährigen Studiums der Kunst Cézannes dar.

Es ist in fünf Kapitel unterteilt, deren Titel lauten: „Cézannes Wasserfarbentechnik“, „Die Kartenspieler“, „Der Symbolismus Cézannes und das Menschliche seiner Kunst“, „Das Problem der Realisation“ und „Cézannes historische Stellung und Bedeutung“.

Das zweite Kapitel ist der „Erlebnis-Symbolik“ gewidmet. Hier ging Badt von einer Jugendzeichnung Cézannes aus, einer Skizze, beigefügt einem Brief an Émile Zola, geschrieben am 17. Januar 1859, also zwei Tage vor Cézannes zwanzigstem Geburtstag. Auf dieser plumpen Skizze sieht man rechts

fünf Personen um einen ovalen Tisch gruppiert; zwei, die sitzen, sind in reinem Profil gesehen und befinden sich leidlich symmetrisch zu der mittleren Vertikalachse, drei andere, von denen man nicht sagen kann, ob sie sitzen oder stehen, sind zwischen ihnen hinter dem Tisch postiert. [...] Die linke Bildhälfte zeigt zwei bärtige Männer, die durch eine Tür eingetreten sind und die Gruppe am Tisch betrachten (S. 68).

Texte erläutern die Zeichnung. Danach ist dargestellt die Anspielung auf eine Szene in Dantes *Inferno*, mit dem Grafen Ugolino, den der Erzbischof Ruggieri von Pisa, zusammen mit seinen Kindern, verhungern ließ, und die bei Dante im neunten Kreis der Hölle ineinanderverkrallt erscheinen. Diese Zeichnung interpretierte Badt, gestützt auch auf andere Andeutungen Cézannes, überzeugend als Hinweis auf des jungen Mannes Auseinandersetzung mit seinem Vater, der ihn hinderte, Maler zu werden. Als Sinn der Darstellung erkannte Badt:

Das Schicksal wird den ‚Sünder‘ [seinen Vater] ereilen, er wird nach seinem Tode in die Hölle kommen und ihm, dem Sohne, ausgeliefert werden, und zur Rache wird er, Cézanne, gleich Ugolino sein Haupt verzehren, eben das Haupt, das den teuflischen Plan ersonnen hatte, ihn geistig verhungern zu lassen. Ihn und seine Kinder.

Denn als seine Kinder versteht Cézanne seine künftigen Werke (S. 79). Mit den Gestalten von Dante und Vergil aber seien, nach Badt, Cézanne selbst und Émile Zola gemeint.

In einem zweiten Schritt verglich Badt dann diese Zeichnung mit Cézannes im Zeitraum von 1890 bis 1896 entstandenen Gemälden der „Kartenspieler“, wobei er auch einige kompositionell verwandte Formelemente benannte, und erklärte, sie seien „unbewußt – von Cézanne (und für Cézanne) dazu bestimmt, seinem im realen Leben unerreichbar gewordenen Freunde Zola“ – vorangegangen war Cézannes Bruch mit Zola, weil dieser ihn in seinem Roman *L'Oeuvre* als Versager dargestellt hatte, seinem ehemaligen Freunde Zola also, „ein weithin sichtbares Zeichen davon zu geben, daß der Gegensatz Cézannes zu seinem Vater siegreich überwunden war. Damit wird für Cézanne zugleich das Problem der Gegnerschaft zu seinem Vater zu Ende gebracht und aufgelöst.“ Cézannes Sieg über seinen Vater durch das in langsamer Arbeit herangereifte Werk, das wäre, nach Badt, das eigentliche Thema der „Kartenspieler“.

Die linke Hälfte der Ugolino-Zeichnung aber nahm Kurt Badt in ähnlichem Sinne in Anspruch für Cézannes großes Bild des „Mardi Gras“ von 1888, das einen Pierrot zeigt, der einem Harlekin die Pritsche zu stehlen scheint. Für den Harlekin hat Cézannes Sohn Paul Modell gestanden, für den Pierrot dessen Freund Louis Guillaumin. In diesen zwei Gestalten sah Badt „Masken für Cézanne selbst“ (im Harlekin, seinem Sohn) „und Zola“ (im Pierrot). „Mardi Gras“ wäre damit eine

unmittelbare Antwort Cézannes auf Zolas 1886 erschienenen Roman *L'Œuvre*:

Der von links heranschleichende Zola versucht dem vor ihm Gehenden das Zeichen seiner Würde zu entreißen, die Narrenpritsche, die als Pinsel des Malers zu verstehen ist. Jedoch die stolz triumphierende Haltung des Harlekin zeigt, daß dieser Anschlag mißlingen wird. Ungestört geht er seines Weges weiter, wie die Einzelwiederholungen des Harlekin-Bildnisses bezeugen (S. 82).

Für die Entzifferung der Cézanneschen Jugendzeichnung und ihrer Beziehung zu viel späteren Gemälden Cézannes verwies Badt beiläufig auf C.G. Jung, – zitiert wurde dessen *Psychology of the Unconscious*, London 1922, wonach die „Hölle der [...] Ausdruck für das Unbewußte“ sei (S. 79 und S. 259, Anm. 15), „Spitz- (und hohe) Hüte Symbole der Schaffenskraft“ darstellten (S. 258, Anm. 12), das zuschauende Mädchen bei den „Kartenspielern“ – nach C.G. Jungs Werk *Anima und Animus* – , als „Bildnis der Anima Cézannes“ zu verstehen sei. „Nach Jung hat die Anima magische Gewalt und magisches Wissen, sie ist, ihm zufolge, was ‚Dichter oft ihr künstlerisches Temperament nennen‘, also genau das in Cézannes Augen wichtigste Ingrediens einer wahrhaft schöpferischen Persönlichkeit“ (S. 86).

Im dritten Kapitel erweiterte Badt, unter dem Titel „Der Symbolismus Cézannes und das Menschliche in seiner Kunst“, den Bedeutungsraum von „Symbolik“: „Es entspricht jedoch dem *Erlebnissymbolismus* Cézannes auch eine *Symbolik der künstlerischen Gestaltung*, gegründet auf Einblicke in die Bedeutung der sichtbaren Erscheinungen, Einblicke, die hervorgehen aus seiner Erfahrung und seinem Verständnis des Lebenszusammenhanges, in welchem er sich in der Welt findet.“ Und Badt erläuterte:

Schon indem Cézanne seine eigene Person mit ihrem Schicksal als Gegenstand in seine Kunst hineinnimmt, wird er in eminentem Sinne ein moderner Maler; seine Modernität erweist sich, nicht ohne Zusammenhang damit, noch einmal dadurch, daß die Einsamkeit in seiner Kunst eine große und bedeutsame Rolle spielt (S. 99).

Dann aber kam Badt, unter dem Titel „Die Umkehr“, auf Cézannes Annehmen der Einsamkeit und auf Cézanne als religiösen Maler zu sprechen:

Der Wandel in der Einstellung Cézannes zur Einsamkeit muß als Glaubenserlebnis verstanden werden. Die Tiefe und Gewalt seiner Natur, die ungeheure, sein ganzes Wesen erschütternde Energie des Erlebens fordert dies.

Badt vermutete, daß Cézanne „durch die verschiedenen Stufen der Einsamkeit hindurch hinab bis auf ihren Grund gelangt ist, nämlich zu der modernen Krankheit wie Dostojewsky und Nietzsche sie enthüllt haben, zu der Gottverlassenheit. Im Gegensatz zu den Vielen gelang Cézanne der Schritt von der Empörung und Niedergeschlagenheit zur Ergebung, zur Annahme des Leidens, und damit von der Gottverlassenheit zur Gottgeborgenheit“ (S. 109). Nun erblickte Cézanne, Badt zufolge, aus solcher Einsamkeit

in der vollständigen Stille und der unüberschreitbaren Entfernung in den Dingen eine Analogie, ein irdisches Symbol des Göttlichen in seinem ewigen Bestehen und seiner ewigen Selbsterhaltung (S. 109f.).

In Cézannes „Frau mit dem Rosenkranz“, gemalt 1895/96, aufbewahrt in der National Gallery London (R.808), erkannte Badt

eine Einsame [...], eine solche jedoch, die unverhohlen ihre Verbundenheit mit dem Transzendenten zeigt, allerdings mit dem tödlichen Ernste eines unendlichen Abstands. Wie anders hält sie doch ihren Rosenkranz als die Männer und Frauen, die sich im 15. und 16. Jahrhundert mit diesem Unterpfand ihres Glaubens porträtieren ließen. Sie klammert sich an ihn mit ihrer ganzen Kraft und ihrer ganzen Hoffnung. In dieser Haltung ist die Alte von zeitlosem Wesen, unbewegt, unwandelbar als Idee der Abhängigkeit des Menschen von und seiner Hinwendung zu dem Göttlichen, die sie vertritt (S. 114).

In Cézannes „feierlichem Stil seiner vom Gefühl her unzugänglichen Landschaften“ erscheint nun, „als besonderes Formsymbol ihrer Verslossenheit gegenüber dem Beschauer [...] das Abfallen und Abrutschen des Vordergrundes, die Verminderung der raumschiebenden Kräfte von Vordergrundobjekten'. Das Erdreich verliert an Dichtigkeit und Gewicht, oft genug scheint es sich geradezu aufzulösen. Es entzieht sich in eine Unbestimmtheit“, die „ihre symbolische Bedeutung offenbart; an den Partien des unteren Bildrandes macht sich bei Cézanne der unüberbrückbare Abstand zwischen dem Maler und der Welt der Objekte deutlich“ (S. 116f.).

Den Sinn solcher und anderer künstlerischer Gestaltungsverfahren sah Badt in Cézannes „Darstellung der wirklichen Welt als Ausdruck, Symbol, Träger [von] Transzendenz“ (S. 120), ruhend auf dessem „fundamentalen Erlebnis des symbolischen Charakters der wirklichen Welt“ (S. 132).⁴

⁴ Dazu auch folgende Schriften von Kurt Badt: *Das Symbolische in der Kunst Cézannes*. In: Christliche Kunstblätter 95 (1957). Heft 3, S. 8-13; Ders.: *Stilleben mit Frühlingsblumen von Paul Cézanne*.

In der neueren Forschung ist von einer transzendenten, religiösen Symbolik in der Kunst Cézannes nicht mehr die Rede. In ihren profiliertesten Beiträgen konzentrierte sie sich vielmehr auf eine „Erlebnissymbolik“ und ins Zentrum traten nun Cézannes angebliche sexuelle Schwierigkeiten. – Ich muß mich hier auf wenige Zitate beschränken.

Ein erster Artikel hierzu erschien 1962 von *Theodore Reff*, Columbia University, New York, in der *Gazette des Beaux Arts* unter dem Titel *Cézanne's Bather with outstretched arms*. Theodore Reff, Autor zahlreicher Aufsätze über Cézanne, ging hier aus von einer um 1874/77 entstandenen Zeichnung Cézannes in dessen in Chicago aufbewahrtem Skizzenbuch. Sie diente ihm als Schlüssel für die Deutung eines Komplexes von insgesamt 23 Werken Cézannes, Gemälden und Zeichnungen eines „Badenden mit ausgestreckten Armen“, alle zwischen 1875 und 1885 entstanden, in denen sich Cézanne selbst dargestellt habe als „an image of his own solitary condition“ (S. 174). Reff wollte „the hidden meaning“ (S. 176), die „verborgene Bedeutung“ dieser Werke erkennen und definierte sie als „Antagonismus zwischen Sinnlichkeit und Beherrschung“, „antagonism of sensuality and constraint“ (S. 180).

Um welchen Konflikt es genauer geht, wurde an der erwähnten Zeichnung verdeutlicht. Reff beobachtete, daß hier der ausgestreckte Arm mehrfach überzeichnet ist und erschloß daraus eine

Verlagerung der sexuellen Energie nach oben; der erhobene Arm steht für den Penis, der selbst in erektiler Position gezeichnet ist. Der gesenkte Arm ist streng von der Hüfte weggehalten, die zusammengeballte Hand

In: Die Kunst und das Schöne Heim 57 (1960), S. 171; Ders.: *Das Spätwerk Cézannes*. Hg. Gerhard Hess. Konstanz 1971. (Konstanzer Universitätsreden)

gefroren neben dem erektierten Penis – fast sicher ein Ausdruck von Angst und Schuld vor Masturbation⁵.

Die Enthüllung der Triebsschichten, der sexuellen Energie und Frustration Cézannes, projiziert in seine Werke, faszinierte nun also die Forschung.

Meyer Schapiro wußte darüber nicht so detailliert Bescheid wie Theodore Reff, immerhin konnte er alle Apfelstilleben Cézannes in ihrer verborgenen erotischen Bedeutung enthüllen. Meyer Schapiro, Professor für Archäologie und Kunstgeschichte an der Columbia Universität, New York, Verfasser vieler Untersuchungen zur byzantinischen und mittelalterlichen Kunst, Autor eines 1952 erschienenen Cézanne-Buches, veröffentlichte 1968 im *Art News Annual* eine berühmt gewordene Studie *The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-life*. Hier beschrieb der Autor u.a. das „Stilleben mit Cupido-Statue“, gemalt etwa 1895, aufbewahrt in den Londoner Courtauld Galleries, mit der Gipsstatuette von Pugets ‚Amor‘ und einer Zeichnung [tatsächlich handelt es sich um ein Gemälde!] nach einem Abguß des ‚Écorché‘ [des Muskelmanns], eines „zuinnerst gepeinigten männlichen

⁵ Theodore Reff: *Cézanne's Bather with outstretched Arms*. In: Gazette des Beaux Arts (1962), S. 173-190. „It is permitted to suppose that these eccentricities result from an upward displacement of sexual energy, the raised arm standing for the penis, which is itself drawn in an erected position.“ (S. 180) „[...] the lowered arm held rigidly away from the thigh, the clenched hand frozen near the erected penis, it is almost certainly an expression of anxiety and guilt about masturbation“ (S. 181). – Adrien Chappuis: *The Drawings of Cézanne. A Catalogue Raisonné*. Greenwich, Connecticut 1973. Bd. 1. Introduction and Catalogue, S. 17-20 widmete im Vorwort seines Textbandes dem Aufsatz von Theodore Reff einen eigenen Absatz und kommentierte eindringlich die Einseitigkeit und die Gefahr einer nur psychoanalytischen Interpretation. Chappuis sprach von zwölf Zeichnungen und (nach Venturi) drei Gemälden eines „bather with outstretched arms“.

Aktes, dessen oberen Teil der Rahmen abschneidet“ und bemerkte dazu:

Wir dürfen diese freie und vielleicht unreflektierte Vergesellschaftung von Äpfeln, Cupido und einem leidenden nackten Mann wohl als einen Beweis für die Verknüpfung von Äpfeln mit dem Erotischen ansehen [...]. Auf dem Bild im Courtauld-Institute sind die Äpfel mit Zwiebeln kombiniert – so ungleiche Formen wie unterschiedliche Aromen, die auf die Polarität der Geschlechter verweisen.

Dann schlug Meyer Schapiro die Brücke zum Apfel des Paris-Mythos. Indem Cézanne „sein Lieblingsthema mit dem goldenen Apfel des Mythos verband, gab er ihm einen erhabenen Sinn und deutete zugleich auf jenen Traum erotischer Erfüllung hin, von dem Freud und andere seiner Zeit allzu bereitwillig annahmen, er sei ein *allgemeines* [Hervorhebung von mir] Ziel der Sublimierungsbemühungen des Künstlers.“⁶

Einen Höhepunkt gewann diese Forschungsrichtung in einem Aufsatz des englischen, heute an der Harvard-Universität lehrenden Kunsthistorikers Timothy Clark,

⁶ „[...] a plaster statuette of Puget's ‚Amor‘ and a drawing of a cast of the ‚Ecorché‘, an inwardly tormented nude, his upper part cut by the frame. We may regard this free and perhaps unreflective association of apples, Cupid and a suffering nude man as an evidence of the connection of the apples and the erotic that we recognize in ‚The Amorous Shepherd‘. In the Courtauld canvas the apples are grouped with onions – contrasted forms as well as savors, they suggest the polarity of sexes.“ „But from the remark about Paris and the apple we divine the seriousness of Cézanne's special concentration on the fruit that was to serve him as an instrument for the highest achievement. He not only proclaims that his homely rejected self will triumph through a humble object. By connecting his favored theme with the golden apple of myth he gave it a grander sense and alluded also to that dream of sexual fulfillment which Freud and

erschieden in einem 1997 von Klaus Herding mit dem Titel *Aufklärung anstelle von Andacht* publizierten Sammelband. In seinem auf Freuds Theorie gegründeten Beitrag *Cézannes späte Badende. Auf der Suche nach einer Sprache für Meisterwerke der Moderne* suchte Clark zu beweisen, daß die späten „Badenden“ Cézannes „Versuch waren, eine Welt der Sexualität wiederherzustellen, die er in gewisser Weise nie verlassen hatte“. (S. 82) Zur schreitenden Frau (der linken also) der „Großen Badenden“ der Barnes Collection bemerkte der Autor: Ihr „Kopf hat nicht viel von einer Metapher. Ganz wörtlich steht er für Geschlechtlichkeit, zeigt uns ein für alle Mal den Phallus – zeigt uns, was der Phallus ist, physisch, anatomisch, stofflich.“ (S. 81) Und in den „Großen Badenden“ des Philadelphia Museum of Art sah Clark in der Gruppe ganz rechts eine „Doppelfigur“: „Die Hockende ist im Profil gezeigt, obwohl ihr Körper uns leicht zugewandt ist. Ihre Schultern sind eigenartig nach vorne geschoben und zusammengezogen. Sie werden sich nie ganz damit abfinden, Schultern zu sein. Der Grund dafür ist, daß sie zugleich Gesäßbacken und Beine sind. Sie scheinen einer zweiten Figur anzugehören, die aufrecht steht und deren Kopf, Schultern und rechter Arm etwas oberhalb zu sehen sind. Es bleibt unentschieden, welche der zwei Figuren zuerst auffällt. Doch im Nu bemerkt man beide. Und sobald das der Fall ist, wird es unmöglich, im Spiel der Flecken nur eine der beiden Lesarten gelten zu lassen, Gesäßbacken oder Schultern. Der Farbauftrag legt beides nahe. Überzeugender, leichter als eine hockende Frau in Seitenansicht können wir in dieser

others of his time too readily supposed was a general goal of the artist's sublimating effort.“ (Meyer Schapiro: *The Apples of Cézanne. An Essay on the Meaning of Still-life*. In: *Art News Annual XXXIV* (1968), S. 35-53, Zitate auf den S. 39 u. S. 48f. – Zit. nach Meyer Schapiro: *Cézannes Äpfel. – Ein Essay über die Bedeutung des Stillebens*. In: Meyer Schapiro: *Moderne Kunst. – 19. und 20. Jahrhundert*. Köln 1982, S. 21 u. S. 41.)

Konfiguration eine Stehende als Rückenakt erkennen. Und doch kann das nicht der letzte Schluß sein. Denn Gesicht und Haar sind so angeordnet, wie es einer Hockenden entspricht“ (S. 84). Weiter heißt es: „Diese Figur ist der endgültige Ausdruck für Cézannes Materialismus“ (S. 86). „Im Bild der sich gegenseitig imaginierenden Körper steckt eine unmittelbar entsublimierende Kraft. Fort mit der Imagination! Körper wollen physische Durchdringung oder Verschmelzung. Einfühlung ist nur leicht verhüllter Geschlechtsverkehr“ (S. 87).⁷

Ich enthalte mich auch hier jeden Kommentars.⁸

⁷ *Aufklärung anstelle von Andacht. Kulturwissenschaftliche Dimensionen bildender Kunst.* Hg. Klaus Herding. Frankfurt am Main/Berlin etc. 1997, S. 75-91.

⁸ Vgl. Rewald (wie Anm. 1), S. 246: „To probe into the psyche of a man who has been dead for nine decades and on whose true character very little is known – partly because he was shy and avoided contacts, and partly because those who knew him and gave accounts of him did not fully understand his personality – is risky, to say the least. [...] Yet it is not until professional psychoanalysts have treated geniuses of the caliber of Cézanne and have gained useful insights in the working of their minds and subconscious that we can expect valid conclusions on the specific aspects of their creativity and its relation to sexual and other complexes.“ – Zu Meyer Schapiros Interpretation von Cézannes „Pastorale“ bemerkte Rewald (wie Anm 1), S. 135: „The disturbing factor about such observations is that too little is known about Cézanne’s psyche and personal history to provide validation of Schapiro’s attempt to apply knowledge derived from psychoanalysis. The symbolic references to a bottle and a glass and the like are too universal in application to be interpreted so specifically without pertinent history or associations that apply. Such psychological investigations reveal nothing about Cézanne’s art and remain thinly speculative where they touch upon his subconscious.“

II.

Ein Rückblick auf die referierten Symbolik-Interpretationen führt zur Frage nach einem „Kriterium“. Gibt es ein „Kriterium“, ein „Korrektiv“ für Deutungen symbolischer Dimensionen der Kunst?

Erwin Panofsky entwickelte ein wichtiges Schema zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. Ich beziehe mich dabei auf die Version, die Panofsky in seinem Buch *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975 (*Meaning in the Visual Arts*, 1957) veröffentlichte.⁹ Das Schema ist dreistufig. Die Gegenstände der Interpretation sind

- 1) das „primäre oder natürliche Sujet“, dem Interpreten durch „praktische Erfahrung“ vertraut,
- 2) das „sekundäre oder konventionale Sujet“, dem Interpreten durch „Kenntnis literarischer Quellen“ zugänglich, und schließlich
- 3) die „eigentliche Bedeutung oder der Gehalt“ („intrinsic meaning“), der die Welt ‚symbolischer‘ Werte bildet, dem Interpreten durch „synthetische Intuition“ zu erschließen. „Symbolisch“ wird dabei im Sinne Ernst Cassirers verstanden. „Korrektivprinzip“ hierzu ist die „Geschichte kultureller Symptome oder ‚Symbole‘ allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden)“.

Wichtig ist mir an Panofskys Hinweis, daß auch eine Interpretation „symbolischer Werte“ der Berücksichtigung „wechselnder historischer Bedingungen“ bedarf.

⁹ Erwin Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975, S. 50. – Vgl. auch Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. u. zusammengestellt v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1964, S. 95.

Ich werde deshalb im Folgenden einige Bilder Cézannes betrachten unter dem Aspekt eines Vergleichs mit der Dichtung seiner Zeit, die Cézanne kannte und schätzte, allerdings *nicht* im Hinblick auf eine „illustrative“ Funktion der Werke Cézannes, wie es in gegenwärtiger Forschung meist geschieht¹⁰, sondern im Hinblick auf eine Entsprechung „wesentlicher Tendenzen des Geistes“.

¹⁰ Dazu Theodore Reff: *Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and the Queen of Sheba*. In: Art Bulletin 44 (1962). Heft 2, S. 113-125; Mary Tompkins Lewis: *Literature, Music and Cézanne's early subjects*. In: *Cézanne. The Early Years. 1859-1872*. Hg. Mary Ann Stevens. New York 1988, S. 32-40; Dies.: *Cézanne's Early Imagery*. University of California Press. London 1989; Mary Louise Krumrine: *Parisian Writers and the Early Work of Cézanne*. In: *Cézanne. The Early Years*. (wie oben in dieser Anm.), S. 20-31 verbindet dagegen ihre Auffassung von Cézanne als „Illustrator“ mit psychoanalytischer Enthüllungs-Interpretation. Vgl. Dies.: *Paul Cézanne. Die Badenden*. Kunstmuseum Basel 1989; zum letzteren die vorzügliche Besprechung von Christian Lenz in: Burlington Magazine CXXXI (1989), S. 795-798. – Meyer Schapiro: *Paul Cézanne*. Deutsche Ausgabe. 6. Aufl. Köln 1977, S. 118 bezog Cézannes „Felsen bei Fontainebleau“ (ca. 1893, R.775, Metropolitan Museum of Art, New York) auf Flauberts Beschreibung des Waldes von Fontainebleau in seinem Roman *L'Education sentimentale*. Aber zwischen Flauberts und Cézannes Naturauffassung bestehen grundsätzliche Unterschiede. Hugo Friedrich: *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal – Balzac – Flaubert*. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1961, S. 129f. charakterisierte Flauberts Beschreibung folgendermaßen: Sie ist „in leicht erkennbarer Form in das Geschehen des Romans eingebaut: Frédéric und Rosanette machen eine Liebesfahrt in der Droschke durch den Wald von Fontainebleau. Dieser rückt damit in der Beschreibung nicht aus dem epischen Vorgang heraus, sondern bleibt ein Teil derselben. Der Wald entrollt sich in dem Maße wie die Liebenden hindurchfahren. [...] Die Entfaltung des herrlichen Naturbildes [ist] nur aus der Subjektivität der Gestalten her gerechtfertigt. Es wird nur wahrgenommen, weil sie, erotisch erregt, in der Stimmung poetischen Wahrnehmens sind. Und um wieder an das Niveau zu erinnern, auf dem in Wahrheit diese Poesie des Waldes empfunden wird, fügt Flaubert die unsagbar trivialen Bemerkungen Frédéric's und Rosanettes ein. [...] Die große Poesie des Waldes hat nur eine psychologische Wirklichkeit, sie blüht nur auf dem Untergrund eines

Cézanne kannte und schätzte Romane *Honoré de Balzacs*. Cézanne schätzte offenbar die visionäre Kraft Balzacs. Joachim Gasquet berichtet in seinem 1912/13 geschriebenen, 1921 publizierten Buch über Cézanne, das sicher nicht wortwörtlich vertrauenswürdig ist, immerhin aber viele bemerkenswerte Details enthält:

Wir kamen aus der ‚Galerie des Machines‘ des Salon. Wir waren hingegangen, um den Balzac von Rodin wiederzusehen. Cézanne hatte eine Photographie davon gekauft, um sie mir zu schenken.

Über Rodins „Balzac“ habe Cézanne gesagt:

Wahrhaftig, er hat ihn mit wunderbarer Klugheit geschaffen, mit diesen Augen, die die Welt einsaugen und sich ebenso leidenschaftlich über ihr schließen, Augen, die aussehen, als ob sie schwarz von all dem Kaffee geworden wären, den Balzac unaufhörlich trank. [...] Und dieser Block, wissen Sie, man sollte ihn bei Nacht sehen, von unten stark beleuchtet, [...] in dem nächtlichen Fieber von Paris, wo man diesen Dichter und seine Romane selbst lebendig spürt (S. 158f.).¹¹

Cézanne identifizierte sich mit Gestalten aus Balzacs Romanen. Briefe an Émile Bernard unterzeichnete er am

sehr vergänglichen, sehr fragwürdigen Liebesverhältnisses auf, sie ist der flüchtige Wahn erregter Herzen und eine nur in solchen Fällen eintretende illusionäre Übereinstimmung mit den Dingen. [-] Über der Darstellung des Waldes von Fontainebleau schwebt, kaum merklich und doch vergiftend, der Ekel des Schriftstellers an der kleinbürgerlichen Durchschnittlichkeit seiner beiden Gestalten. Es ist der Ekel an allem Wirklichen überhaupt, da dieses ausschließlich als sinnleere Alltäglichkeit erfahren wird.“ – Mit alledem hat Cézanne nichts zu tun.

¹¹ Zit. nach: *Gespräche mit Cézanne*. Hg. Michael Doran, aus dem Französischen von Jürg Bischoff. Zürich 1982.

15. April und ähnlich am 12. Mai 1904 mit der Floskel: „einen schönen Kuß des Père Goriot für die Kinder und meine besten Empfehlungen an Ihre liebe Familie“ (S. 281f.),¹² anspielend auf Balzacs Roman *Le Père Goriot*.

In seinem Cézanne-Artikel von 1904 berichtet Émile Bernard:

Als ich eines Abends vom ‚*Chef-d’oeuvre inconnue*‘, dem *Ungekannten Meisterwerk*, und von Frenhofer, dem Helden des Dramas von Balzac sprach, erhob er sich vom Tisch, stellte sich vor mich hin, klopfte mit dem Zeigefinger an seine Brust und bekannte sich durch mehrfache Wiederholung dieser Geste, ohne ein Wort zu sagen, zu der Person des Romans. Er war so ergriffen, daß ihm Tränen in die Augen traten. Einer, der ihm im Leben zeitlich vorangegangen war, der aber einen prophetischen Geist besaß [Balzac also], hatte ihn verstanden (S. 87).

Cézanne erläuterte nicht, *worin* er sich mit dem Maler Frenhofer identifizierte, Bernard aber nahm als Motto seines Artikels einen Satz aus Balzacs *Ungekanntem Meisterwerk*:

Frenhofer ist ein Mensch, der sich auf leidenschaftliche Weise unserer Kunst hingibt, der höher und weiter sieht als die übrigen Maler (S. 47).

Eine Zeichnung Cézannes von 1868/71 stellt wahrscheinlich Frenhofer dar. Das läßt sich verbinden mit einem Satz aus Gasquets Buch: Cézanne „versank in dem Suchen nach dem Absoluten“. Und als Anmerkung fügte Gasquet hinzu:

Der Band der philosophischen Studien [Balzacs], in

¹² Zit. nach: *Paul Cézanne. Briefe*. Hg. u. übersetzt v. John Rewald. Zürich 1979.

dem das *Peau de Chagrin*, *Jesus Christus in Flandern*, *der versöhnte Melmoth*, *das unbekannte Meisterwerk*, *die Suche nach dem Absoluten* enthalten sind, war ganz abgenutzt, schmutzig und aus dem Leim gegangen. Es war eines seiner Lieblingsbücher.¹³

Diese beiläufige Bemerkung läßt vermuten, daß sich Cézanne in manchen Aspekten seiner metaphysischen und religiösen Haltung Balzac nahe fühlte.

Ich begnüge mich mit einer Erörterung zweier Aspekte der Übereinstimmung Cézannes mit Balzac, der Entsprechung von Mensch und Ding bei Balzac und Cézanne und der Bedeutung von Energie und Bewegung bei beiden.

Hugo Friedrich schrieb in seinem Buch *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1961, S. 110:

Balzac lebt, wie seine Gestalten, in einer intimen Vertraulichkeit zur Dingwelt. Für ihn ist das Ding ein Teil der menschlichen Physiognomie selbst. Es hat expressiven Wert, der die seelische Form und das Schicksal des Menschen, zu dessen Bereich es gehört, noch einmal wiederholt. Handwerkszeuge, Kleider, Stuben, Höfe, Häuser, Gassen, Dörfer, Städte: es sind nicht Gegenstände, Sachen, tote Mittel oder schmückende Rahmen, sondern Zeugen, Zeugnisse, Prägungen, Indizien, über die der menschliche Wille und das menschliche Leiden einstmals hinweggeflutet sind, so daß sie darauf verweisen.“ „Weil das Ding immer auf den Menschen zurückverweist, von dessen Fluidum es berührt wird, hat es eine in jedem Augenblick gegenwärtige physiognomische Bedeutung.

¹³ Joachim Gasquet: *Cézanne*. Übersetzung v. Elsa Glaser. Berlin 1930, S. 52.

Man kann von der menschlichen Werthaltigkeit der Balzac'schen Dingwelt sprechen“ (S. 111).¹⁴

Cézannes Darstellungen von Menschen zeigen meist eine ähnliche Nähe zu den Dingen.¹⁵

¹⁴ Damit geht zusammen, was Léo Larguier in seinem Artikel *Le dimanche avec Cézanne* 1901/02 (nur negativ) formulierte (*Gespräche* (wie Anm. 11), S. 27): „Hätte man Cézannes Eßzimmer Balzac persönlich gezeigt, ohne ihm zu sagen, daß ein großer Maler dort zu essen pflegte, so hätte er sich ziemlich getäuscht, dessen bin ich sicher. Ohne Zweifel hätte er diese nackten Mauern, diese sechs Stühle, diesen runden Tisch aus gebeiztem Nußbaum und dieses bescheidene Büfett, das nur von einem Litermaß und einer Früchteschale geschmückt wurde, irgendeinem bescheidenen Rentner ohne Erinnerungen zugeschrieben, einem Witwer oder Junggesellen, denn nichts ließ darauf schließen, daß auch eine Frau hier lebte.“

¹⁵ Gasquet berichtete in seinem Cézanne-Buch (Anm. 13), S. 7f.: „Als er, nach Übereinkunft mit seinen Schwestern und auf Familienbeschluß gegen Ende seines Lebens den Jas verkaufen lassen mußte, erinnere ich mich noch seiner Unschlüssigkeit, seiner Seelenkämpfe und seiner Verzweiflung. Ich erinnere mich vor allem eines Abends, wie er feierlich bei uns eintrat, mit erloschenen Zügen, von einem Schluchzen erstickt, durch plötzlich aufsteigende Tränen erleichtert. In einer Dämmerungsstunde hatte man, ohne ihm etwas zu sagen, während er malte, törichterweise die alten Möbel des väterlichen Zimmers, die er wie Reliquien bewahrte, verbrannt. „– Verstehen Sie, ich wollte sie zu mir nehmen... Sie haben nicht gewagt, sie zu verkaufen, sie waren ihnen lästig ... Staubfänger, armselige Dinge! ... Da haben sie sie verbrannt auf dem Dreschboden ... Auf der Tenne!“ Unwillkürlich stand das Bild vor seinen Augen. „– Und ich, der sie behütet hatte wie meine Augäpfel ... Diesen Sessel, in dem Papa der Ruhe pflegte ... Diesen Tisch, es war immer der gleiche seit seiner Jugend, an dem er all seine Rechnungen geführt hat ... [...] Und da, sehen Sie, verbrennt man mir alles, was mir von ihm blieb ... –“. „Seine Jugend stieg in ihm empor. „– Wie sich das alles verändert hat“, sagte er. Aber sein wunderbares Gedächtnis bevölkerte den Schatten mit tausend Erinnerungen, Wesen und Dingen, die der Zufall einer Begegnung, einer Häuserecke, eines Ladenschildes, eines Vorübergehenden, heraufbeschwor. „Unbelebte Dinge, habt ihr doch eine Seele, Die sich an unsere Seele heftet und sie zwingt zu lieben?“ murmelte er.“



Abb. 1: Paul Cézanne: Porträt von Madame Cézanne, Detroit, Institute of Art (Abb. nach: *Cézanne und die Moderne*. Ostfildern-Ruit 1999, S. 74)

Im etwa 1888 entstandenen „Porträt von Madame Cézanne“ (Detroit, Institute of Art, R.607, Abb. 1) wirkt das Antlitz der Frau mürrisch-verschlossen und könnte auf eine Entfremdung zwischen dem Maler und seiner Frau schließen lassen. Farben und Formen aber sprechen eine andere Sprache. Das Bild erfüllt ein sanfter Farbklang, der Akkord von Graublau und Hellbraun. Das Graublau des Kleides wird stellenweise



Abb 2: Paul Cézanne: Frau mit Kaffeekanne, Paris, Musée d'Orsay
(Abb. nach: *Cézanne* (Ausst.kat.) Paris. Galeries nationales du Grands
Palais..., Réunion des Musées Nationaux. Paris 1995, S. 402)

von Braun durchdrungen, das Sandbraun des Grundes von Graublau, das sich in der Tapete rechts zu leise herabtropfenden bläulichen Blättern verdichtet. Ein Vorhang scheint die Frau in sich zu bergen. Am linken Bildrand festigt er sich zylindrisch, begleitet die Kontur des rechten Arms der Frau, antwortet der Ärmel-Abschluß mit einer verwandten Kurve. Zur linken

Schulter der Frau führt eine zarte Schräge herab, aus der sich, wie Wellen, die braunen, bläulich durchsetzten Farbstriche entfalten und zur oberen rechten Bildecke hin verklingen. Im Inkarnat des Antlitzes und auch im Vorhang links daneben tauchen Rottöne auf, die in einem Grünlich-Bezirk des Rocks, am unteren Bildrand, ihr komplementäres Echo finden. Alle Bildbewegung aber gewinnt in der Mittelachse, der Vertikale im Gewand von Madame Cézanne, ihren Halt.

Das monumentale Bild der „Frau mit der Kaffeekanne“, gemalt um 1895, im Besitz des Musée d’Orsay, Paris (R.781, Abb. 2), wird gleichfalls von Blau in dem Gewand der Frau bestimmt, nun aber von einem kräftigen Ton, der sich im Oberkörper der Dargestellten sammelt. Eine leichte Neigung nach links oben bildet die Grundrichtung der Bildrhythmik. Sie geht aus von der Figur und durchwirkt die Horizontal-Vertikal-Gliederung der in Braun und Blaugrau gehaltenen Wand. In der beleuchteten Hälfte des Antlitzes konzentriert sich, mit Ockergelb, Ockerbraun, Karminrot, die Helligkeit der Figur. Diese Lichtstelle legt es nahe, die Neigung der geometrischen Ordnung auf das von links einfallende Licht zu beziehen.¹⁶ Einfach und entschieden gliedern Falten das Gewand der Frau. Sie orientieren sich an der klaren Vertikalfalte, der Mittelachse des Bildes. Links streben die Falten in in einem weitgespannten Winkel nach oben – auch die Rhythmik der Weißflecken betont diesen Bewegungszug –, rechts führen die Falten herab. Dieser Richtungskontrast, dieser Bewegungskontrapost, strahlt auf die Wandgliederung aus. Rechts vom Antlitz der Frau sitzt die Waagrechte der Vertäfelung tiefer als links, und ein Rechteck hinter dem Haupt erscheint nochmals geteilt: rechts sinkt ein Blauton herab, links steigen Rötlich-Felder auf. Die weißlichen Blumen im Tapetenstreifen am linken Bildrand steigen nach

¹⁶ Vgl. Gasquet (wie Anm. 13), S. 54: Cézanne „wird sich bemühen, auf einem Gesicht, auf einem Möbel die geheime Wirkung der Sonne, die sie lebendig erhält, zu verfolgen.“

oben und folgen der Bewegung des rechten Arms der Frau, während ihr linker nach unten führt, zum Tisch mit seinem rotbraunen Tuch, das auch in seinem Farbgewicht nach unten zieht. In halber Draufsicht erscheint der Tisch, wie von der Frau aus gesehen. Die Faltenkante der oberen Tischecke verläuft parallel zum rechten Ärmelende, scheint sich mit ihm zu verzahnen. Hier hellt sich auch das Rotbraun auf und verweist so auf das Ockerbraun der Hand. Nahe dem oberen Tischrand stehen, in Reichweite der Hand, Kaffeetasse und Kaffeekanne, als Zylinderformen aufragend, leicht nach links geneigt, der menschlichen Figur und dem einfallenden Licht entgegen. Das bläulich verschattete und im Schatten durch Reflexlicht aufgehellte Weiß der Tasse und das reich modulierte Grau der Kanne erscheinen in ihrem Lichtbezug nach außen gewandt, die Kanne mit ihrem Metallglanz zudem in ihrer spezifischen Materialoberfläche gekennzeichnet. Dagegen sind Inkarnat und Gewand weniger nach ihrer Stofflichkeit charakterisiert.

Die Frau ist dargestellt in ihrer „Lebenswelt“, umgeben von den Dingen, *ihren* Dingen. Farben und Formen der Dinge folgen den Farben und Richtungen der menschlichen Figur. Die oft bemerkten Verzerrungen der Dinge bei Cézanne sind hier darin begründet, daß sie sich, als Teile einer Lebenswelt, auf den Menschen beziehen.

Die Frau ist dargestellt in ihrer Lebenswelt und geht darin jedoch nicht auf. Sie bewahrt als Person ihre Eigenständigkeit, ihre Souveränität. Die Senkrechte, in der sie aufragt, und mit der die geneigten Vertikal-Horizontal-Elemente kontrastieren – und gerade *deshalb* sind sie geneigt –, mag als anschauliches Symbol dieser ihrer Souveränität verstanden werden.

„Energie“ bildet eine Grundstruktur im Kosmos der Balzacschen Romane, Energie in ihren verschiedensten Ausprägungen, als Liebesleidenschaft, als Dynamik des Geldes in wirtschaftlichen und sozialen Prozessen, als Obsession im künstlerischen und wissenschaftlichen Tun, beim Alchemisten

Balthasar Claes des Romans *La Recherche de l'Absolu*, beim Maler Frenhofer des *Chef-d'Oeuvre inconnue*, beim Komponisten Gambara im gleichnamigen Roman usf. Ernst Robert Curtius hat in seinem erstmals 1923 erschienenen Balzac-Buch diesen Phänomenen spannende Kapitel gewidmet.

Rhythmik, Bewegung auf eine Energiequelle zu bestimmt auch viele Landschaften und Stilleben Cézannes.

Der „Steinbruch Bibémus“, gemalt um 1895, aufbewahrt im Folkwang Museum Essen (R.797, Abb. 3), erscheint im Kontrast von Orange-Ocker zu Graublau, Grün und hellem, verhaltenem Blau des Himmels. Aquarellhaft zart ist der Farbauftrag, vor allem in der Himmelszone, gehalten. Dem Bildthema entsprechend bestimmt das Gemälde eine Struktur aus gestuften Schrägen und Horizontalen. Die Bildteile sind räumlich genau geschichtet, beginnend mit der Steinplatte vorne rechts. Von hier aus stufen sich die Platten nach links zurück. In dieser Richtung entfaltet sich zugleich der räumlich-flächige Rhythmus der Formen und Farben. Einem Leitmotiv gleich erscheint am rechten Bildrand eine vertikal-horizontale Stufung. Dies Gestaltmotiv wird aufgenommen in den beiden helleren Platten des Mittelfelsens im Mittelgrund; die vordere ist dreigestuft, die folierende läßt die Stufung verklingen. Solcher Bezug macht die Gliederung des Bildes in zwei rhythmische Strophen sichtbar, in eine großformatige Rhythmik des Vordergrunds und eine kleinteiligere des Mittelgrunds. Beide Strophen verbinden sich durch eine Vielzahl vertikaler Bezüge. Im Vordergrund folgt auf die erste, einleitende Felsplatte eine zweite, horizontal orientierte, die über einer gewölbeartig begrenzten Dunkelhöhle zu schweben scheint. Die Konturen der Steinplatten erweisen sich als Folge von Variationen. Die vierte, räumlich am tiefsten liegende Felsplatte, nahe dem linken Bildrand, schließt die rhythmische Reihe. Sie ist auch die dunkelste, am meisten im Schatten liegende. Vor ihr wächst, mit leicht nach links geneigtem



Abb. 3: Paul Cézanne: Steinbruch Bibémus, Essen, Folkwang Museum (Abb. nach: *Cézanne* (Ausst.kat.) Paris. Galeries nationales du Grands Palais..., Réunion des Musées Nationaux. Paris 1995, S. 364)

Stamm, ein Baum empor zum Licht der Sonne. Die Felsen des Vordergrunds stufen sich in den Schatten zurück, die Felsen des Mittelgrunds und mit ihnen die Bäume und Büsche, die sie bewachsen, breiten sich in ihrer Neigung nach rechts oben dem von links einfallenden Licht der Sonne entgegen. Alle Abweichungen von der Senkrechten sind bedingt durch den Bezug der Bilddinge zum Licht der Sonne. Darin eingelagert ist die Bildrhythmik der oberen Strophe, die sich in eine Fülle von Kleingruppierungen verzweigt, in den Bezug von stehenden und gelagerten Dreiergruppen, die Verwandlung von Geraden in Kurven und umgekehrt, die Modulation von Orange-Ocker nach Graublau und Grün und deren Nuancen. Der lange währenden, intensiven Betrachtung zeigen sich immer neue, feinste Bezüge. Nichts ist willkürlich, beliebig gesetzt, jeder einzelne Farbfleck ist Teil einer großen und zugleich vielgliedrigen Gesamtkomposition.



Abb. 4: Paul Cézanne: Felder bei Bellevue,
Washington, Phillips Collection (Abb nach: Nicholas Wadley:
Cézanne and His Art. London 1975, Taf. 91)

Das Licht der Sonne ist die Energie, die Cézanne in seinen Landschaften als wirkende, rhythmisierende Kraft gestaltet. Maurice Denis überlieferte in seinem erstmals 1907 veröffentlichten Cézanne-Artikel den oft zitierten Ausspruch Cézannes:

Ich wollte sie kopieren, die Natur, ich konnte es nicht.
Aber ich war zufrieden mit mir, als ich entdeckte, daß man die Sonne nicht wiedergeben kann, sondern daß man sie mit etwas anderem darstellen muß, ... mit der Farbe (*Gespräche*, S. 211).

Über aller Faszination der „Darstellung mit Farbe“ überliest man leicht, daß Cézanne offenbar die „Sonne wiedergeben“ wollte, daß dies sein künstlerisches Thema war.

Am 3. Juni 1899 schrieb Cézanne an Joachim Gasquet „von

der guten Sonne der Provence“, und schon mehrere Jahre zuvor, am 21. Juli 1896, hatte er ihn erinnert an

die Bande, welche mich mit der so vibrierenden, so herben Erde meiner Heimat verbinden, die das Licht zurückwirft, daß man davon blinzeln muß, und die damit unsere Augenlider bezaubert, in denen sich alle Eindrücke sammeln, [...] (*Briefe*, S. 254, S. 233).¹⁷

Das Licht der Sonne ist die Energie, die in Cézannes Landschaften die Bild Dinge rhythmisch bewegt. Im Gemälde der „Felder bei Bellevue“ von etwa 1892/95, aufbewahrt in der Phillips Collection, Washington (R.717, Abb. 4), fällt das Licht der Sonne von rechts in das Bild – und ihm breiten sich die Häuser mit ihren leicht geneigten Mauern, die rhythmisch versetzten Dächer, die Bäume und Büsche, ja die ganze Bildrhythmik mit ihrem langsamen Aufstieg von links und ihrer entschiedenen Aufrichtung rechts, entgegen.

Das Licht der Sonne bestimmt als Energie auch die Bildrhythmik der Cézanneschen Stilleben.¹⁸ Die Vielfalt rhythmischer Konfigurationen ist in den Stilleben sogar noch größer als in den Landschaften.

¹⁷ Ich erwähne nur diese beiden zweifellos authentischen Aussagen Cézannes. In Gasquets *Gesprächen mit Cézanne* ließe sich noch manches andere zum Thema finden.

¹⁸ Gasquet (wie Anm. 13), S. 57, Anm. 1 berichtet: „Der Maler Le Bael, der später in der Umgebung von Paris Cézannes Nachbar war und den Cézanne liebte, hat mir erzählt, mit welcher Sorgfalt er die Valeurs seiner Stilleben vorbereitete, wie er z.B. in seinen Pfirsichen einen Ton nach dem anderen vorsichtig anlegte, bis die Früchte sich im Licht mit den Tönen, die er suchte, darboten. [...]“ Und aus den „Fumées dans la Campagne“ von Edmond Jaloux zitierte Gasquet: „Eines Tages betrachtete [Cézanne] beim Frühstück bei uns die Aprikosen und die Pfirsiche, die in einer Schale lagen. Er sagte zu uns: „– Schauen Sie, wie das Licht die Aprikosen zärtlich liebt, es nimmt sie ganz auf, es dringt in ihre Haut, macht sie überall hell. Aber es ist geizig zu den Pfirsichen, von denen es nur eine Hälfte Licht erscheinen läßt.“ (Gasquet (wie Anm. 13), S. 73, Anm. 1)



Abb. 5: Paul Cézanne: Die Blaue Vase, Paris, Musée d'Orsay
(Abb. nach: *Cézanne und die Moderne*. Ostfildern-Ruit 1999, S. 70)

Die um 1889/90 gemalte „Blaue Vase“ (aufbewahrt im Pariser Musée d'Orsay, R.675, Abb. 5) erfüllt eine Harmonie in Blau, einem klaren, lichten Blau in der Vase, einem gebrocheneren in der Wand. Darin eingelagert sind Rot-Blau-Akkorde – in der Geranie und im Apfel neben der Vase –, dazu Akkorde von Rot-Weiß-Blau, Weiß-Blau und Kontraste von Rot und Grün. Mit den Blaubezirken harmonisieren die

Ockergelbbereiche in Tisch und senkrecht aufsteigender Seitenfläche der Zwischenwand. Es bildet sich somit eine Anspielung auf die Trias von Blau, Rot und Gelb, verbunden mit den Komplementärkontrasten Rot-Grün und, verhaltener, Blau-Orange, sowie einer Vielfalt naher Farbintervalle. – Cézannes „Blaue Vase“ versammelt in sich die relevanten Farbkontraste der neuzeitlichen Malerei.

Rot zentriert, Weiß flattert schmetterlingsgleich dem von links einfallenden Licht entgegen, wie auch die Vase mit ihren Blumen, die Äpfel, die Dose, die Zwischenwand nach links, dem Licht entgegen, sich neigen.

Blau ist die Vase, blau der Schattenraum, blau ist die Atmosphäre, in der die Dinge stehen. Zartbläuliche Säume umziehen den Vasenkörper. Ockergelblich sind Tisch und Seitenfläche der Zwischenwand, die Zonen, die das Licht auf sich versammeln. Dingfarben und Atmosphäre-Farben gleichen sich einander an. Es entsteht die „enveloppe“, die „Umhüllung“ von Dingen in der Farbe des Schattens, Blau, – am eindringlichsten sichtbar beim Vasenkörper. Aus diesen Schattensäumen kommen die Dinge dem Licht der Sonne entgegen.

Dagegen stufen sich beim Aquarell des „Stillebens mit angeschnittener Wassermelone“ (RW 564, Abb. 6), das um 1900 entstanden sein wird und sich in der Fondation Beyeler in Riehen / Basel befindet, die Bilddinge von links nach rechts, zum Licht, das hier von rechts einfällt, herab. In klaren, durch Vertikalstreifen gegliederten Stufen treppt die Bildrhythmik ab nach rechts, zur dort angedeuteten Tischkante. Es wechseln Kugel- und Zylinderformen, in Gefäß, Brenner, Melone und Melonenscheibe, mit horizontal-vertikal begrenzten, kristallin anmutenden Farbzonen, wohl Gläsern, Flaschen und Streifen des Hintergrundes, in Ocker, Grün, Graublau verschiedener Helligkeits- und Farbtonstufen und mit karminroten Akzenten. Nahe der Mittelsenkrechten führt ein Löffel in die Tiefe, das



Abb. 6: Paul Cézanne: Stilleben mit angeschnittener Wassermelone, Riehen / Basel, Fondation Beyeler (Abb. nach: *Cézanne und die Moderne*. Ostfildern-Ruit 1999, S. 68)

heißt fast senkrecht nach oben, ein graublaues Messer daneben weist nach rechts hinten. Die Bilddinge werden schwer lesbar. Sie scheinen einander stellenweise zu durchdringen, scheinen sich ineinander zu spiegeln. Alle Farben und Formen öffnen sich in das Weiß des Papiergrunds. Das Weiß stellt Beleuchtungslicht dar, sichtbar vor allem an der Melone, und ist zugleich weit mehr als das, nämlich Lichtraum aller Dinge. Bekundet sich in solcher Lichtöffnung nicht Cézannes Suche nach dem Unbegrenzten, nach dem Absoluten, *seine* „Recherche de l'Absolu“, vergleichbar Balzac, aber in einem von Balzac gänzlich verschiedenen Sinne?

Cézanne kannte und schätzte *Baudelaire* als Kunstkritiker und als Dichter.

Ein Brief an seinen Sohn vom 13. September 1906 enthält die Einschätzung Cézannes über den Kunstkritiker Baudelaire: „Einer, der stark ist, ist Baudelaire; sein Buch ‚Art romantique‘ ist erstaunlich, und er täuscht sich nicht über die

Künstler, die er schätzt.“ Und noch am 28. September 1906, wenige Wochen vor seinem Tode, berichtete Cézanne seinem Sohn, er läse „die Würdigungen, die Baudelaire von Delacroix geschrieben hat“ (*Briefe*, S. 306, S. 310). Im gleichen Sinn lautet ein von Gasquet überlieferter Satz Cézannes: Baudelaire „hat richtig von Delacroix und Constantin Guys gesprochen“ (*Gespräche*, S. 160).

Cézanne bewunderte Gedichte aus Baudelaires *Fleurs du Mal*. Der junge Dichter Léo Larguier, der seinen Militärdienst in Aix ablegte, erzählt in seinem Artikel *Le dimanche avec Paul Cézanne* von 1901/02, Cézanne habe ihm ein Geschenk gemacht.

Er gab mir ein Exemplar der ‚Fleurs du Mal‘, als ich noch in der Kaserne war. Ich habe den Band in meinem Gepäck [...] versteckt. Ich [...] habe ihn noch immer. Es ist die gewöhnliche Ausgabe von 1899 bei Calmann-Levy. Das Buch hat einen Pappeinband, und Cézanne hat auf der letzten Seite mit dem Bleistift in römischen Zahlen [die Gedichtnummern] notiert [...]. Nach diesen Angaben wären [...] die Gedichte, die Cézanne am liebsten wiederlas, die folgenden gewesen: ‚Die Leuchtfeuer‘, ‚Don Juan in der Unterwelt‘, ‚Das Ideal‘, ‚Sed non satiata‘, ‚Ein Aas‘, ‚Die Katzen‘, ‚Der freudige Tote‘, ‚Gefallen am Nichts‘. Der Umschlag ist mit Farbe befleckt, er hat ein paar rote und braune Flecken, vielleicht auch den Abdruck eines Daumens, der die Palette gehalten hatte (*Gespräche*, S. 30f.).¹⁹

Einige der hier genannten Gedichte gehören zu den extremsten der ganzen Sammlung der *Fleurs du Mal*.

Émile Bernard überliefert in seinen Erinnerungen von

¹⁹ Vgl. Gasquet (wie Anm. 13), S. 80: „Sein Baudelaire lag, zerlesen und zerrissen, immer in seiner Nähe herum.“

1904-1906 über Cézanne: „Er rezitierte, ohne sich zu irren, ‚La Charogne‘ [‚Ein Aas‘]“. Und weiter: „Ich fand, auf der Rückseite der ‚Apothéose de Delacroix‘ Verse, die ganz im Stile Baudelaires gehalten sind, obwohl sie von Cézanne stammen“ (*Gespräche*, S. 96). Cézanne hat also selbst im Stil Baudelaires zu dichten versucht. Daß dieses Gedicht auf der Rückseite der „Apotheose Delacroix“ sich befand, läßt erkennen, wie sehr für Cézanne Delacroix und Baudelaire zusammengehörten.

Cézanne zeichnete auch drei Skizzen zu Baudelaires Gedicht „Ein Aas“, die Chappuis in die Jahre 1866/69 setzte.

Baudelaires Gedicht „Ein Aas“ lautet, in der Prosaübersetzung von Friedhelm Kemp:

Gedenke des Dinges, das wir sahen, meine Seele, an jenem Sommermorgen, der so lieblich war: an eines Weges Biegung lag schändlich auf kieselübersätem Bett ein Aas;

Die Beine abgespreizt, gleich einem geilten Weib, heiß seine Gifte schwitzend, bot es schamlos lässig den offenen Bauch voll übler Dünste dar.

Die Sonne strahlte auf diese Fäulnis nieder, als gälte es, sie garzukochen und hundertfach der mächtigen Natur, was sie vereinigt hatte, zu erstatten;

Und der Himmel sah, wie prächtig das Gerippe sich gleich einer Blume hob und auftat. So stark war der Gestank, daß du ohnmächtig ins Gras zu sinken drohtest.

Die Fliegen summten über diesem fauligen Bauch; in schwarzen Bataillonen krochen die Maden aus und quollen wie eine zähe Flüssigkeit diese lebenden Fetzen entlang.

Das alles senkte sich und hob sich einer Woge gleich, stob schillernd auf; es schien, als ob der Leib, von ungewissem Hauch gebläht, vielfältig sich vermehrend lebte.

Und diese Welt ertönte von einer seltsamen Musik, wie

Wasserrieseln und wie Wind, oder wie das Korn, das der Worfler mit rhythmischer Gebärde auf seiner Schwinge wirft und wendet.

Die Formen schwanden hin und waren nur ein Traum noch, fast nicht erkennbar auf vergeßner Leinwand ein Entwurf, den der Künstler aus dem Gedächtnis nur vollendet.

Hinter den Felsen spähte unruhig eine Hündin mit bösem Blick zu uns herüber, lauernd auf den Augenblick, wo sie dem Skelett den Fetzen wieder rauben könnte, den sie fahren ließ.

– Und dennoch wirst du diesem Unrat gleichen, diesem ganz durchseuchten Greuel, Stern meiner Augen, Sonne meines ganzen Wesens, mein Engel du und meine Leidenschaft!

Ja! derart wirst du sein, o Königin an Reiz und Anmut, wenn, nach den Sterbesakramenten, du unter Gras und fette Blumen dich betten wirst, zu schimmeln zwischen dem Gebein.

Denn, o meine Schönste! sage dem Gewürm, das küssend dich verspeisen wird, daß ich die Form, den göttlichen Gehalt bewahrte meiner Liebe, die in dir zerfällt.²⁰

Das ist also das Gedicht, das Cézanne auswendig kannte! Von Liebe, Eros, Tod, von Leben und Vergänglichkeit, von der „mächtigen Natur“ und der Rückkehr aller Einzelwesen in sie, von Rhythmus, Musik und Malerei, von Schönheit, ihrer Verwesung und ihrem „göttlichen Gehalt“, von alledem spricht Baudelaires Gedicht.²¹ Daß Cézanne es bewunderte und liebte,

²⁰ Nach: Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*. Hg. Friedhelm Kemp und Charles Piquois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 1-8. S. Bd. 3: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Übersetzt von Friedhelm Kemp. München 1975, S. 111.

²¹ Vgl. Friedhelm Kemp: *Baudelaire und das Christentum*. Marburg/Lahn 1939. (Marburger Beiträge zur romanischen Philologie, Heft XXVII.)

läßt vermuten, daß es einer existentiellen Erfahrung Cézannes entsprach, einer Erfahrung Cézannes, die eine Wegstrecke seiner geistigen Selbstfindung prägte.

Gedichte der *Fleurs du Mal* haben wohl Bilder Cézannes wie den „Nachmittag in Neapel (Rumpunsch)“ (1876/77) und „Das Ewigweibliche“ (c.1877) inspiriert, und sicher trugen Gedanken und Dichtungen Baudelaires bei zur Konzeption und Gestaltung von Cézannes Bild „Tannhäuser-Ouvertüre“ (1869/70) und seinem „Mardi-Gras“-Gemälde (1888).

Ein letzter Vergleich sei abschließend angesprochen. Émile Bernard berichtet, er habe „beim alten Tanguy, dem Farbenhändler in der Rue Clauzel, eine ‚Femme nue couchée‘“ Cézannes gesehen,

die obwohl sehr häßlich, ein meisterliches Werk war; denn gerade diese Häßlichkeit war von jener unbegreiflichen, eindrucklichen Größe, die Baudelaire zu dem Ausspruch veranlaßt hat: ‘Les charmes de l’horreur n’enivrent que les forts’ (Ungefähr: Die Reize des Gräßlichen berauschen nur die Starken.). Auf ihrem Bett lang ausgestreckt, ließ einen dies wahrhaft ungeheure Weib an die ‚Geante‘ (die ‚Riesin‘) des genannten Dichters denken. Der Akt hob sich belichtet von einem grauen Grund, einer Wand, an der ein naives Bildchen klebte, ab. Im Vordergrund flammte ein roter, über einen plumpen Stuhl geworfener Stoff. Außer dieser ‚Femme nue couchée‘ sah ich noch das Porträt des Malers und Friends Cézannes Achille Empereire (*Gespräche*, S. 91).

Diese „Femme nue couchée“ ist verschollen. Sie wurde von Cézanne, zusammen mit seinem Porträt von Achille Empereire, dem Salon von 1870 angeboten und beide Werke wurden zurückgewiesen. Sie sind in ihrem Aussehen zu



Abb. 7: Paul Cézanne: Große Badende, London, National Gallery (Abb. nach: *Paul Cézanne. Die Badenden*. Von Mary Louise Krumrine. Kunstmuseum Basel 1989, S. 211f.)

erahnen in einer Karikatur des „Albums Stock“.

Bernard fühlte sich bei Cézannes Bild an Baudelaires Gedicht „La Géante“ („Die Riesin“) erinnert. Es lautet, wieder in der Prosaübersetzung von Friedhelm Kemp:

Gern hätte ich vor Zeiten, als die Natur in mächtigen Entwürfen mit jedem neuen Tage ungeheure Kinder schuf, mein Leben hingebracht bei einer jungen Riesin, wie zu Füßen einer Königin wollüstig eine Katze.

Gern hätte ich gesehen, wie ihr Leib erblühte mit ihrer Seele und frei erwuchs in seinen schrecklichen Spielen; erraten gern, ob finstre Glut in ihrem Herzen schwelt, aus feuchten Nebeln, die in ihren Augen schwimmen; Durchwandert gern in Muße ihre machtvollen Gestaltungen; mich hinabgelassen über die Böschung ihrer gewaltigen Kniee, und bisweilen im Sommer, wenn unter ungesunder Sonne

Sie müde sich auf die Flur hin lagert, wie gerne lässig geschlafen im Schatten ihrer Brüste, gleich stillem Weiler unten am Gebirg!“²²

Betrachtet man in Erinnerung an dies Baudelairsche Gedicht Cézannes „Große Badende“²³, hier das Exemplar der Londoner National Gallery, entstanden zwischen 1894 und 1905 (R.855, Abb. 7), diese machtvollen, unförmigen Gestalten, diese maskenhaften Gesichter mit „feuchten Nebeln, die in ihren Augen schwimmen“, dann mag man eine Ahnung der tieferen Thematik dieser Bilder gewinnen, eine Ahnung von jener Dimension, die in Baudelaires Gedicht anklingt: „Vor Zeiten, als die Natur in mächtigen Entwürfen mit jedem neuen Tage ungeheure Kinder schuf“ – und man wird erkennen, wie die mächtigen Frauen nahe der Erde im Braun des Erdreichs gebildet sind, die anderen aber mit ihren Inkarnaten wie mit ihren Rhythmen den Bäumen sich angleichen und den Wolken, und wie diese sich beugen, strecken, spannen, in einer Einheit, die alles bloß Vorfindliche, Gegebene überschreitet und zugleich mehr ist als ein reines „Reich der Kunst“. Mit solcher Auffassung einer Einheit von Mensch und Natur aber trennte sich Cézanne wiederum entschieden von Baudelaire.

Ihrer Herkunft nach sind die Frauen der Cézanneschen „Badenden“ Nymphen, zugehörig dem Leben der Natur, der Erde, den Bäumen und dem Wasser.

Der Erste Homerische Hymnus an Aphrodite – aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. – spricht auch von der Einheit der Nymphen mit der Natur:

²² Kemp (wie Anm. 20), S. 93.

²³ Bernard fühlte sich an andere „Badende“ erinnert: „Cézanne muß ein Anhänger Baudelaires gewesen sein, als er jene eigentümlichen nackten, übermäßig langen und schwächlichen Frauen schuf, die baden oder im Walde umherschweifen.“ Vielleicht dachte er an kleinere Fassungen von „Badenden“? (Vgl. *Gespräche* (wie Anm. 11), S. 96).

Kommen Nymphen zur Welt,
so wachsen zusammen mit ihnen Tannen
und hochgewipfelte Eichen im nährenden Boden,
ragen empor im hohen Gebirg in sprossender Schöne:
Heilige Götterbezirke; so pflegt sie das Volk zu
benennen;
niemals aber schlägt sie kahl ein menschlicher Axthieb.
Tritt dann aber die Moira heran und müssen sie sterben,
dann verdorren zuerst im Boden die herrlichen Stämme,
rundum stirbt das Laub, die Äste brechen herunter,
zugleich aber verläßt ihre Seele die strahlende Sonne.²⁴

Cézanne wollte im Symbol seiner „Badenden“ die Vision einer Einheit menschlich-göttlicher Wesen mit der Natur wiedergewinnen. So wird verständlich, weshalb er diese Vision nicht mehr „realisieren“ konnte – im üblichen Sinne –, verständlich wird aber auch, weshalb er dennoch von dieser seiner „Suche nach dem Absoluten“ nicht ablassen wollte.

24

Zit. nach: *Homerische Hymnen, griechisch und deutsch*. Hg. Anton Weiher. 2. Aufl. München 1961, S. 107.