

Cézanne und die Zeit des Stillebens

Die Entfaltung des Œuvres als Allegorie der Gattungsgeschichte

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Über die Evokation des Raums bei gleichzeitiger Betonung der Bildfläche in Cézannes Malerei wurde viel geschrieben. Cézannes Leistung sieht man darin, dass er wie niemand zuvor das Aufkommen der Illusion von Räumlichkeit im Fortschreiten des Betrachtens bewusstmacht habe. Flächenhafte Bildzeichen sieht man zuerst als Gefüge von Horizontalen und Vertikalen, die den Rhythmus des rahmenden Bildgevierts in seinem Inneren wiederaufnehmen, bevor sich der Eindruck der Weite, der Tiefe einstellt. Im gleichen Zuge gewinnen die Gegenstände an Kontur und Plastizität. „Und dann lange nichts, und plötzlich hat man die richtigen Augen“ – so berichtet schon Rilke 1907 begeistert von der Cézanne-Ausstellung im Pariser Salon d'Automne. Die „Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit“, sie fasziniert den Dichter an den Objekten in Cézannes Stilleben, „unbegreiflich meiner wegen, aber greifbar“.¹ In der „Dingwerdung“ wird dem Betrachter sein aktiviertes Sehen bewusst. Ein Sehen, das sich vor Cézannes Werken als Vorgang, ja als Handlung erlebt, wurde von Roger Fry bis in die jüngste Literatur hinein immer wieder beschrieben.² Die Aufmerksamkeit liegt

¹ Rainer Maria Rilke an Clara Westhoff, 10. Oktober, 9. Oktober und 1. November 1907, in: ders., *Briefe über Cézanne* [zuerst 1952], hrsg. von Heinrich Wiegand Petzet, Frankfurt/M. – Leipzig 1983, S. 36, S. 30 und S. 67. Vgl. Martina Kunz, *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen 2003.

² Vgl. Roger Fry, „The Post-Impressionists“ [zuerst 1910], in: *A Roger Fry Reader*, hrsg. von Christopher Reed, Chicago/IL 1996, S. 81–85; Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive* [zuerst 1938], in: ders., *Paul Cézanne. Gesammelte Schriften zu seinem Werk und Materialien aus dem Nachlass*, hrsg. von Gabriel Ramin Schor, Wien 2011, S. 117–380; Clement Greenberg, „Abstract art“ [zuerst 1944], in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. I: *Perceptions and Judgments 1939–1944*, Chicago/IL – London 1986, S. 202–204; Kurt Badt, *Die Kunst Cézannes*, München 1956; Gottfried Böhm, „Prekäre Balance. Cézanne und das Unvollendete“, in: *Vollendet Unvollendet. Cézanne*,

dabei jedoch ganz auf dem Spannungsverhältnis von Fläche und Raum, von Sehen und Gesehenem, von „Dingwerdung“ und „gesteigerter Wirklichkeit“, zu der die flächenhaften Bildzeichen sich – für Rilke wie durch Zauber – zusammenfügen. Die Zeit der „Realisation“, wie Cézanne selbst den Werkprozess mehrfach bezeichnete, spielt meist eine Nebenrolle, sie geht in der Synchronie des Gesehenen auf.

I. Historische Zeitformen am Beispiel des Stillebens: Temporale Bezüge von Einzelwerk, Œuvre und künstlerischer Gattung

Zu welchen Ergebnissen gelangt man, wenn man die Temporalität des ästhetischen Erlebens eines Einzelwerks in Bezug zu anderen Ebenen zeitlicher Entfaltung stellt, zum Œuvre des Künstlers und darüber hinaus zur Kunstgeschichte? Auf einer ersten Ebene ist die Mikro-Temporalität der Betrachtung einer Leinwand oder eines Aquarells eingebettet in die Entwicklung und Entfaltung des Gesamtwerks. Wenn wir einen frühen Cézanne nicht kennen, haben wir nicht gelernt, einen späteren richtig aufzufassen. Zudem pointiert der Künstler die Konventionen der Gattungen wie Landschaft, Porträt und Stilleben, und dies, obwohl in Romantik, Naturalismus und Impressionismus diese Genres unübersehbar zur Mischung, dann zur Auflösung tendierten. Vor dem Einzelwerk hat der Betrachter insofern die Vorleistung des Künstlers in jedem dieser Arbeitsgebiete zu rekapitulieren, will er die jeweils neuen ästhetischen Problemlösungen richtig einschätzen. Im Prinzip gilt dies für jedes Kunstwerk, doch Cézanne kennzeichnet jedes Gemälde in besonderer Weise durch Motivwiederholungen und Selbstzitate als Variation früherer Bildfindungen. Das Œuvre, das die Kunstgeschichte so selbstverständlich zum Gegenstand ihrer Reflexion macht, hat auch als epistemische Kategorie seine Geschichte – dies lehrt die Gestaltung von Zeit in Cézannes Gesamtwerk, das er so sauber nach Gattungen getrennt weiterentwickelt hat. Hintergrund ist auch das Aufkommen der Einzelausstellung Ende des 19. Jahrhunderts, begleitet von einer monographisch ausgerichteten Kunstkritik.

Doch die Ausweitung der Temporalität des Erlebens eines Einzelwerks auf das Œuvre reicht nicht aus, um dem Thema ‚Cézanne und die Zeit‘ gerecht zu werden. Schon dadurch, dass der Künstler die Gattungen so sehr betont hat, brachte er im Rückblick die Kunstgeschichte als deren Geschichte statt als Geschichte ihrer Auflösung auf den Plan. Durch sein Œuvre wirkt er also zurück auf die historische Zeit, in der die Sprachen der Darstellung, die Motivschätze und die Sujets ausgeprägt wurden. Ein dritter Zeitkreis, der sich öffnet, betrifft also die Zeitgestalt der Kunstgeschichte mitsamt den Modellen der Entwicklung und Entfaltung, der Verwirklichung und Vervollkommnung, denen gemäß sie strukturiert wird. Damit ist vordergründig die Aufeinanderfolge der Stilepochen gemeint, die mit wenigen Ausnahmen erst Jahrhunderte im Nachhinein konstruiert und definiert worden sind. In der Geschichte der Epochen erscheint der einzelne Stil, dessen Entfaltung doch erst herausgearbeitet werden soll, letztlich jeweils als „generatives Prinzip“, so Willibald Sauerländer: Stilgeschichte setzt voraus, was sie erst erzeugt.³ Die Gesamtentwicklung fügt sich aus der Entfaltung der Techniken und Medien, der Motive und schließlich der Genres und ihrer typischen Sujets. Sie entstehen in unterschiedlichen Epochen und entfalten sich oft voneinander getrennt, dann wieder gebündelt und gemeinsam codiert: jeder Kunsthistoriker, der ihre Geschichte schreibt, aber auch jeder Künstler, der sie fortschreibt, konfiguriert die historische Zeit der Kunst auch rückwirkend.

Das Stilleben nimmt in Cézannes Œuvre einen besonderen Platz ein; umgekehrt wird auch die Geschichte der Gattung durch Cézannes Werk und seine Weiterentwicklung im Kubismus entscheidend geprägt.⁴ Tatsächlich hat Cézanne in mancher Hinsicht die Geschichte des Stillebens resümiert – und sie zugleich ihrem Ende entgegengeführt. Wenn er Objekte auf einfachste Grundstrukturen reduziert, sie aus ihren Zusammenhängen herauslöst, um sie ihre eigenen, ästhetischen Spiele aufführen zu lassen, dann affirmiert er das Stilleben, indem er es zugleich entleert. Gegenstände, die nicht mehr um ihrer Rolle im täglichen Gebrauch willen gemalt werden, deren Präsenz vielmehr nur noch ästhetisch motiviert ist, versammeln sich ein letztes Mal im Stilleben, dessen konventioneller Motivschatz zugleich zur Erinnerung verblasst.

³ Willibald Sauerländer, „Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs“ [zuerst engl. 1983], in: ders., *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, S. 256–276, hier S. 269.

⁴ Vgl. Eberhard König (Hrsg.), *Stilleben*, Berlin 1996; Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998.

War die Kohärenz des bildnerischen Fiktionsraums bei Cézanne noch an die Darstellungen der Objekte gebunden, so überdehnt der Kubismus die Einheit des Bildes, bevor spätere Avantgardebewegungen sie auflösen. Das Nebeneinander inkohärenter Bildzeichen und collagierter Elemente, die Montage unterschiedlicher Syntaxen des Visuellen findet in kubistischen Gemälden nur noch durch die Anspielung auf die historisch vorausgesetzte Einheit des Stillebens zusammen. Cézannes Œuvre wirkt auf das Ganze der Gattungsgeschichte insofern zugleich voraus und zurück; es konfiguriert sie ebenso prospektiv wie auch rückwirkend neu. Legt man ein landläufiges Verständnis historischer Folgerichtigkeit zugrunde, so leuchtet die Wirkung auf die Zukunft ein: doch wie kann Späteres das Frühere „beeinflussen“? Nur, wenn historische Zeit nicht als kausaler Ablauf, sondern als diskursive Konfiguration, auch als Text betrachtet wird, lässt sich so etwas überhaupt denken.

Um die provozierende Frage zu beantworten, wie das Spätere das Frühere „beeinflussen“ kann, wird im zweiten Teil dieses Aufsatzes (III.–V.) die Zeit von und in Cézannes Malerei auf drei Ebenen untersucht: 1. als Zeit der Betrachtung, genauer als Zeit der Produktion und der Rezeption des einzelnen Bildes, 2. als Zeit der Entfaltung seines Œuvres, welche sich auch der Betrachtung des einzelnen Werks einschreibt, und 3. als Zeit der Entwicklung des Genres, nämlich des Stillebens, seiner Gegenstände und seiner Ausdrucksmittel. Diese drei Ebenen der Zeitlichkeit haben jeweils ihren Zielpunkt, in dem die Entwicklung in eine Vollendungsgestalt, die Diachronie in Synchronie kippt: 1. die Zeit der Betrachtung ist aufgehoben im einzelnen Kunstwerk; 2. die der Entfaltung des Œuvres zeigt sich als der Weg des Künstlers, zugleich als seine Leistung, von ihrem Ende her gesehen; 3. die Zeit des Stillebens als Gattung, entstanden, nach Vorläufern, in Flandern und den Niederlanden seit Mitte des 16. Jahrhunderts, verfestigt im 17. Jahrhundert, erfährt in Cézannes Lebensleistung und im Nachspiel des Kubismus bis 1914 einen vorläufigen Abschluss.

II. Allegorie als Inszenierung und Infragestellung historischer Geltung: Kubler, gelesen von Rheinberger, und Benjamin

Referenzautoren für die Lektüre von Cézannes Zeit sind hier George Kubler und Walter Benjamin, die miteinander ins Gespräch gebracht werden sollen. Der Kunsthistoriker Kubler hat im Jahre 1962 das Buch

The Shape of Time veröffentlicht, mit dem bemerkenswerten Untertitel *Remarks on the History of Things*.⁵ Er war Schüler des französischen Formalisten Henri Focillon, der im Jahre 1934 die für die Entfaltung einer formalistischen Kunstgeschichte entscheidende Studie *Vie des formes* veröffentlicht hat.⁶ Bevor er Nachfolger seines Lehrers an der Yale University wurde, hatte er dort sowohl präkolumbianische als auch koloniale Kunst Mittel- und Südamerikas studiert. Dabei hatte er es teilweise mit Fundstücken wie Keramikgefäßen zu tun, die man damals nur sehr grob mit naturwissenschaftlichen Methoden chronologisch datieren und ordnen konnte. Der Entwicklung der Formen ließen sich jedoch relative Chronologien ablesen. Focillon hatte sich mit der Ästhetik des Raumes befasst. Sein Schüler wandte sich der Zeit zu, die sich in den Artefakten zeigt, sobald man sie in temporale Sequenzen arrangiert. Für Kubler sind die Gegenstände Antworten auf zunächst ganz praktische Bedürfnisse, die sich als Aufgaben stellen. Dinge betrachtet er als Versuche, Probleme zu lösen, welche jedoch von diesen späteren Lösungen her überhaupt erst als solche erkennbar werden. Manche der Bedürfnisse, die sich als Aufgaben an die Produktion von Artefakten stellen, bleiben über lange historische Zeiträume hinweg aktuell. Diejenigen Produkte, in denen die Probleme immer besser bewältigt werden, konfigurieren sich entsprechend zu langen Problemlösungsketten.

Betrachten wir eine Entwicklungsreihe, wie sie bei der Untersuchung von historischer Keramik denkbar wäre. Will man zur Konservierung von Nahrungsmitteln ein Gefäß herstellen, das mit möglichst geringem Gewicht ein möglichst großes Volumen aufnehmen könnte, so würde sich dieses der Kugelform annähern. Eine zweite funktionale Anforderung, die wichtig wird, sobald man ein solches Gefäß nicht in der Erde vergräbt, wäre die Standfestigkeit. Der Gestalt der Gefäße kann man ablesen, wie diese beiden Zwecksetzungen bei der Herstellung jeweils miteinander in Einklang gebracht wurden. Soweit hätten wir nur praktische Aspekte betrachtet. Zugleich werden die Töpfer jedoch bemüht sein, ihr Können vorzuzeigen und etwa Gefäßformen zu entwickeln, die sich durch eine Dehnung am Hals oder durch besonders

⁵ George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* [zuerst 1962], New Haven/CT – London 2008; *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, übers. von Bettina Blumenberg, mit einer Einleitung von Gottfried Böhm, Frankfurt/M. 1982.

⁶ Henri Focillon, *Vie des formes* [zuerst 1934], Paris 1964; vgl. insbes. Kap. V: „Les formes dans le temps“.

geschwungene Henkelformen als ästhetisch besonders befriedigend hervorheben. Das Verhältnis von Funktion und Ästhetik bleibt bei Kubler ungeklärt. Vielleicht unter Rückgriff auf Immanuel Kants Gedanken zur ästhetischen „Zweckmäßigkeit“ überschreibt er beide oft metaphorisch. Bei der Generierung der Objekte steht für ihn eher die Bewältigung funktionaler Erfordernisse im Vordergrund, während bei der Betrachtung der gesamten Reihe dann der Ästhetik das entscheidende Gewicht zukommt. Die Verankerung der Objekte in der Praxis, aus der sie hervorgingen, verblasst gegenüber der Ästhetik, die beim Betrachten der gesamten Sequenz erkennbar wird. Sobald aus der Reihe der Problemlösungen eine besonders hervortritt, verwendet Kubler den Begriff des Klassischen. Hier zitiert er seinen Lehrer Focillon, der mit Blick auf Henri Bergson im Klassischen eine besondere Form von Präsenzerlebnis am Werke sieht.⁷ Noch Kubler besteht – wie Bergson – darauf, dass das Gegenwärtige sich dem Begreifen entzieht, dass man seiner sozusagen nur innewerden kann. Focillon sah jene Werke als klassisch an, die den Betrachter mit ganzen Traditionen in sozusagen synthetischer Präsenz konfrontieren. Sein Schüler rationalisiert diesen Gedanken und insistiert, dass sich die Gegenwart überhaupt nur als Etappe in historischen Sequenzen erfassen lässt. Das klassische Werk erscheint dann als Ziel und Endpunkt einer oder mehrerer Problemlösungsketten. Doch auch bei Kubler kippt die Zeit in ihrer Vollendungsgestalt im klassischen Werk ins Zeitlose.

Sein Ansatz, Dinge in Problemlösungsketten einzustellen und die Zeit als Konfiguration von Objekten zu erfassen, vermochte über die Kunstgeschichte hinaus zu überzeugen. Unlängst wurde er von dem Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger wieder aufgegriffen. In seinem grundlegenden Buch *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* hat dieser 2001 Kublersche Gedanken auf die Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas angewendet.⁸ Er rekonstruiert jene Forschungen, die zur Entdeckung der DNA, schließlich zur Aufschlüsselung der menschlichen Genom-Sequenz führten. Allerdings wurden ursprünglich lediglich Versuche angestellt, um in bestimmten Fragen der Krebsforschung weiterzukommen oder diagnostische Probleme zu lösen. Erst in einem sehr späten Stadium der Forschung zeichnete sich

7 Vgl. Kubler, *Die Form der Zeit*, S. 82–88, S. 91–100.

8 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt/M. 2001, S. 10–11, 88–99, 222–229.

ab, dass man die materielle Struktur des Erbguts verstehen und dieses wie eine Schrift lesen könnte. Die DNA ist für Rheinberger das Musterbeispiel eines „epistemischen Dings“, also eines Objekts, das erst durch die Kontexte der Forschung konstituiert wird. Voraussetzung seiner Entdeckung ist ein Experimentalsystem, für welches im Falle der von ihm beschriebenen Forschung Elektronenmikroskope und Ultrahochgeschwindigkeitszentrifugen von tragender Bedeutung sind. Im Experimentalsystem liegen dem jeweiligen Experimentator vorherige Kenntnisstände als historisches *a priori* sozusagen sedimentiert vor. Was sich im Experiment dann ereignet, ist jedoch in keiner Weise vorhersehbar. Unnötig zu sagen, dass Experimentalforschung hier nicht als Mittel zur Bestätigung genialer Theorien angesehen wird, die sich herausragenden Forscherhirnen offenbart haben. Vielmehr wird sie als kooperative, durch überindividuell entfaltete Diskurse geprägte Praxis auch soziologisch in den Blick genommen. Dem sozialhistorischen Blick auf Forscherkollektive entspräche eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ – im Gegensatz zur Geschichte der Gipfelleistungen.⁹ Die Geschichte dieses Ansatzes hat Rheinberger als die einer historischen Epistemologie skizziert.¹⁰ Experimentalkulturen, die über die einzelnen, konkreten Experimentalsysteme hinausgehen, betrachtet er auch in Analogie zum Foucaultschen Begriff des Dispositivs.¹¹

Zwei Elemente an Kublers Denken der Konfiguration von Zeit hebt Rheinberger besonders hervor. Kubler hat die Vorstellung einer vereinheitlichten, historischen Gesamtzeit, die durch gemeinsame, epochale Anliegen geeint wäre, zugunsten der Betrachtung einzelner Zeitstränge vernachlässigt, womöglich verabschiedet.¹² Verschiedene Problemkreise und ihre Lösungen, in Dingen kondensiert, bilden unterschiedliche

⁹ Für Heinrich Wölfflin tritt „der Stil der Schule, des Landes, der Rasse“ stets „neben den persönlichen Stil“. Das ihm zugeschriebene Konzept einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ muss insofern in Relation dazu gesehen werden; vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunsthistorische Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel – Stuttgart 1976, S. 20–22. Vgl. Lambert Wiesing, „Die Logik der Sichtweisen. Heinrich Wölfflin (1864–1945)“, in: ders., *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* [zuerst 1997], Frankfurt/M. 2008, S. 95–141.

¹⁰ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007.

¹¹ Hans-Jörg Rheinberger bin ich für Gespräche über diese Frage dankbar.

¹² Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, „George Kubler und die Wissenschaftsgeschichte“, in: Sarah Maupeu/Kerstin Schankweiler/Stefanie Stallschus (Hrsg.), *Im Ma-*

Zeitstränge heraus. Diese Pluralität sieht Rheinberger auch auf dem Gebiet der Wissenschaftsgeschichte wirksam, und zieht u. a. daraus die Konsequenz, den Begriff, der allzu sehr suggeriert, dass es die eine Geschichte der einen Wissenschaft gäbe, zugunsten des Konzepts einer historischen Epistemologie zu verabschieden.

Ein zweites Element, das er Gaston Bachelard entlehnt, arbeitet Rheinberger auch an Kublers Ansatz besonders heraus: das der Rekurrenz.¹³ Benannt ist damit der oben genannte ‚Einfluss‘ der Zukunft auf die Vergangenheit. Kublers ‚klassische‘ Problemlösungen machen die Konstruktion von Reihen erst möglich. Erst im Rückblick werden Sequenzen sichtbar. Ihre Entdeckung führt zu einer neuen Konfiguration von historischer Zeit, kondensiert in den Objekten.

Das von Rheinberger kritisch aufgenommene Denken Kublers kann Schlüsselbegriffe zur Geschichtlichkeit bereichern, die auf Benjamin zurückgehen. Kubler fällt mit seinem formalistischen Begriff historischer Zeit, die den Artefakten anhaftet, gegenüber Benjamin zunächst einmal zurück. Wenn dieser zwischen Begriffen wie Allegorie, Aura und dialektischem Bild und angeregt u. a. von Marx, Freud, Bergson und Proust historische Temporalität erschließt, so bedenkt er dabei, anders als Kubler, das Moment der ihrerseits geschichtlich bedingten Erkennbarkeit von Geschichte stets mit.¹⁴ Insofern scheint es vermessen, zwischen

schonwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von George Kublers „The Shape of Time“, Berlin 2014, S. 245–250.

- 13 Vgl. Rheinberger, *Experimentalsysteme*, S. 166–169, S. 222–229 (hier im Zusammenhang mit Derridas Begriff der „Historialität“ diskutiert). Brückenschläge zwischen dem Konzept der Rekurrenz und Derridas Begriff der Nachträglichkeit bieten sich an.
- 14 Vgl. Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ [1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt/M. 1974, S. 691–704; dazu Jeanne Marie Gagnebin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Burkhard Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart – Weimar 2006, S. 284–300. – Vgl. zu Kubler und Benjamin auch Timo Kaabi-Linke, „Was die Zeit übrig lässt. Der Dingbezug als methodologische Voraussetzung für eine interkulturelle Kunstgeschichte“, in: Maupeu/Schankweiler/Stallschus (Hrsg.), *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte*, S. 205–221, bes. S. 209–214. Kaabi-Linke sieht Analogien zwischen Kubler und Benjamin bezüglich des historischen Abstands von den Dingen in seiner Auswirkung auf deren Erkennbarkeit. Seiner Einschätzung zufolge gehen beide davon aus, dass die Relationierung auf die Gegenwart begründend für historische Erkenntnis sei. Die „grundlegende Gemeinschaft beider Denkansätze“ sieht er darin, „dass sie die Geschichte aus dem Bezug auf

beiden Autoren nach Vermittlungen zu suchen. Denkt man jedoch von Benjamin aus, so erweist sich Kublers Denken vielleicht als hilfreich, um eine historisch mitbedingte Blickbegrenzung des späten Benjamin aufzubrechen. Dieser privilegiert Deutungsmuster wie Konstellationen, den „Tigersprung“ oder das dialektische Bild. Sie zielen auf die plötzliche, unvorhersehbare Erkenntnis ab, die sich aus der Zusammenschau einer Gegenwart mit einer Vergangenheit ergibt, wobei beide aneinander einen Sinn freisetzen, der vorher verstellt war.¹⁵ Formen historischer Kontinuität verabschiedet Benjamin in eine Welt, von der sich die Moderne insgesamt abgestoßen hat.

Seit Baudelaire wird für ihn gegenüber vorherigem Erleben von Sinnhaftigkeit der Schock als Modus moderner ästhetischer Erfahrung unter den Bedingungen der Warenwirtschaft erkennbar. Angesichts des Verlusts eines mitteilbaren Erfahrungszusammenhangs zeichnen sich Formen eines kohärenten, zeitlichen Kontinuums für Benjamin entweder als dasjenige ab, was der Moderne verloren gegangen ist, als Aura oder als in sich abgerundete Erzählung, etwa noch bei Nikolai Leskow, oder als nostalgische Versuche der Rekonstruktion des Verlorenen, gleich, ob dies in Diltheys Erleben, Bergsons „durée“ oder Prousts „mémoire involontaire“ begegnet.¹⁶ Kontinuität und Tradition sind für Ben-

Dinge verstehen und nicht umgekehrt“ (S. 214). Kaum gerecht wird er Kublers Skepsis bezüglich der Erkennbarkeit der Gegenwart; auch deren Konzeption durch Benjamin als Instanz möglicher „messianischer“ Offenbarung kommt nicht zur Sprache. Zudem kann Benjamin kaum ein emphatisches Dingverständnis zugeschrieben werden. In der vorliegenden Studie werden dagegen die Unterschiede hervorgehoben, um auf dieser Grundlage zwei im Ansatz verschiedene Modelle, Geschichtlichkeit zu denken, doch miteinander in Bezug zu setzen. – Für skeptische Fragen, aber auch für wesentliche Anregungen zu meiner Auseinandersetzung mit Benjamin bin ich Bettine Menke dankbar.

¹⁵ Vgl. Ansgar Hillach, „Dialektisches Bild“, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt/M. 2000, Bd. I, S. 186–229. Eine kunsthistorisch folgenreiche Auslegung des Benjaminschen Zeitbegriffes liefert Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris 2000, S. 99–111; ders., *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg [L'image survivante]*, zuerst 2002], Frankfurt/M. 2010, mit zahlreichen Bezugnahmen auf Benjamin.

¹⁶ Vgl. Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“ [zuerst 1939]; sowie „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“ [zuerst 1937]; „Zentralpark“ [zuerst 1938–1939], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, S. 605–653 (bes. S. 643–648); S. 511–604; S. 655–690. Vgl. dazu Christine Schmider/Michael Werner, „Das Baudelaire-Buch“, in: Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch*, S. 567–584, hier S. 575–579.

jamin unter den Bedingungen der Moderne kaum mehr anders denn als scheinhaft zu konzipieren, sofern sie nicht einfach als Stereotype einer unkritischen, bürgerlich harmonisierenden Geschichtsbetrachtung abgetan werden.

In der Allegorie ist Geschichte als Text stillgestellt, insofern als jeder nur vordergründig in sich zusammenhängende Text im Sinne der *metaphora continua* sogleich schon als Gegenstand eines anderen dingfest gemacht ist, so dass beide einander metaphorisch ‚bedeuten‘. Als Modell historischen Erkennens ist Allegorie, gleich ob im Trauerspiel oder bei Baudelaire, ein Verfahren des Erkennens durch Morifikation, die jedoch die Lesbarkeit erst ermöglicht.¹⁷ Dazu aufgefordert, Allegorie als Strategie zu studieren, die „bedeutet, indem sie das von ihr Präsentierte dementiert“, hat man das der Allegorie implizite Dementi zunächst genauer zu bestimmen.¹⁸ Nur auf dieser Grundlage lassen sich Verfahren des Dementierens mit denen eines beendenden Abschlusses, als welchen wir Cézannes Arbeit am Stillleben in der Gesamtschau werten, in Bezug zu setzen. Das Dementi der Allegorie scheint zwar durchaus gegen die präsentierten Dinge gerichtet, die als bedeutsam vorgeführt werden. Eine solche Lesart, die ontologisch auf das Sein, nicht auf die Bedeutung des Vorgeführten abhebt, legt der Kontext, der hier am Beispiel des Stilllebens aufgerufen wird, zunächst natürlich nahe. Bei Kubler steht das „klassische“ Artefakt im Vordergrund, das durch seine Vollendung frühere Etappen auf dem Weg erst sichtbar macht. Ähnlich erscheint bei Rheinberger die DNA als „epistemisches Ding“ eine Geltung zu erlangen, welche die durch frühere

17 Vgl. Bettine Menke, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, Weimar 2001; dies., *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010; schon zuvor: dies., „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch*, S. 210–229. Vgl. auch Anselm Haverkamp, „Dialektisches Bild. Die Konstellation der Geschichte“ [zuerst engl. 1992], in: ders., *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M. 2002, S. 44–60. Vgl. Anselm Haverkamp/Bettine Menke, „Allegorie“, in: Karlheinz Barck [u. a.] (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* [zuerst 2000], Stuttgart 2010, Bd. I, S. 49–104.

18 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, S. 203–430, hier S. 406. Benjamin diskutiert die Allegorie an der zitierten Stelle im Zusammenhang mit dem „schlechthin Bösen“, das „etwas anderes als es ist“ bedeutet. Vgl. auch Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [zuerst 1971], Minneapolis/MN 1983, S. 35; Menke, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, S. 223; dies., *Das Trauerspiel-Buch*, S. 187–188.

Forschung konstituierten Gegenstände verblassen oder gar dem Vergessen anheimfallen lässt. Wichtig ist hier jedoch der Ausdruck „Geltung“. Mit Rheinbergers historischer Epistemologie, die er in Anknüpfung an Thomas S. Kuhn, Paul Feyerabend und Ian Hacking, aber auch Michel Foucault und Jacques Derrida entwickelt, haben wir den Bereich einer um Wahrheitsbedingungen kreisenden Vorstellung wissenschaftlichen Fortschritts längst verlassen.¹⁹ Es geht nicht um die Teleologie einer immer wahreren Weltbeschreibung, sondern um die historische Rekonstruktion multipler, sämtlich kontingenter Geltungsszenarios. Wird aber der Begriff einer überzeitlichen Affirmation überhaupt zugunsten des Konzepts der Geltung, die an das jeweilige historische *a priori* gebunden bleibt, angezweifelt, so muss auch das Konzept einer sich selbst dementierenden Präsentation präzisiert werden. Allegorie wird daher aufgefasst nicht als *Wahrheitsansprüche* dementierende Präsentation, sondern als eine Form der Vergegenwärtigung, welche die *Geltung* des Vorgeführten zugleich und immer schon in Frage stellt. Das Dementi „des Präsentierten“ würde dann mit Blick auf seine Diskursmacht, seine konkrete Performativität, nicht mit Blick auf ontologische Setzungen interpretiert. Die Allegorie wird entsprechend in einem ersten Schritt aufgefasst als eine (von vielen) Formen der Bedeutungsgenerierung, in der von vornherein das eigene Geltungsszenario als fragwürdig vorgeführt wird – und zwar dadurch, dass das Szenario der Präsentation zum Gegenstand eines weiteren, letztlich unbestimmbar darauf bezogenen Szenarios wird. Hebt man auf die bildhafte Präsenz der Dinge im Stillleben ab, so gerät der allegorische Diskurs hier freilich an seine Grenze. In ihrem bildhaften Sein fallen die Gegenstände aus dem Bedeutungsprozess letztlich heraus. Betrachtet man den Prozess ihrer Konstitution, ihrer von Rilke so einleuchtend beschriebenen „*Dingwerdung*“, von ihrem Ende her, so weisen sie nicht mehr über sich hinaus, sondern erscheinen in gesteigerter Präsenz. Wenn die Dinge im Stillleben, um das es hier zu tun ist, bedeutend dementiert werden, so dadurch, dass unklar bleibt, ob sie als bedeutungstragende Zeichen eingesetzt werden oder als das letztlich Gemeinte (aber durch alle Bestimmungen Unerschöpfliche) am Ende der Semiosis stehen, gegen die sie sich doch zugleich so beharrlich sperren. Sind die Dinge nur Zeichen, deren Sinn in der ihnen

¹⁹ Rheinberger, *Historische Epistemologie*, S. 83–127; Ian Hacking, *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften [Representing and Intervening, zuerst 1983]*, Stuttgart 1996.

zugeschriebenen Bedeutung erschöpft wäre? Oder vielmehr das gegen den Zeichencharakter sich Behauptende, dasjenige, was durch alle Semiosis stets unerschöpft bleibt?

Allegorie (im Benjaminschen Sinne) sind derartige Szenarios des Bedeutens und Geltens nicht schon deshalb, weil sie jeweils als nur eine von mehreren möglichen Formen der Repräsentation relativiert werden, sondern sie werden erst dadurch dazu, dass sie die Darstellung aufgrund ihrer inneren Ambiguität überhaupt als scheinhaft, als *sub specie aeternitatis* vergebens vorführen. Allegorie zielt darauf ab, nicht irgendwelche, sondern jegliche Affirmationen bzw. Wahrheitsbehauptungen prekär wirken zu lassen. Allegorie erscheint als eine Form der Semiosis in der Bedeutung nur von außen hinzutreten kann und sich auferlegt, so dass Bedeutendes und Bedeutung niemals zur Ganzheit zusammenfinden, sondern stets wieder auseinandertreten. Rilke zufolge erweist sich, wie erwähnt, gerade die „bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit“ des Präsentierten als „unbegreiflich [...], aber greifbar“ – das wäre Benjamin zufolge vielleicht: im Leer-Ausgehen des allegorischen Bedeutens, das keinen versichernden Anhalt hat.

Im *Trauerspielbuch* bringt Benjamin den Gedanken auf, dass Geschichte erst durch ihre Stillstellung (in der Natur als Ruine, auf dem Schauplatz in Trümmern) zum Gegenstand des Erkennens werden kann. Erst in der Natur ist die Zeichenschrift der Vergänglichkeit zu lesen. Im Motiv der Leiche, Quintessenz des allegorischen Bedeutens, manifestiert sich Geschichtlichkeit als Stillstellung und Zerstückelung zugleich.²⁰ Die barocken Trauerspiele rufen den Leichnam nur in seinen Teilen auf, weil ihm nur in diesen Bedeutung zukommen kann.

Dieses Auseinanderlegen charakterisiert nun auch die Gestalt historischer Zeit, wie sie sich der historischen Epistemologie darstellt. Sie nimmt an der Zeit eine analoge Operation vor: die eine, historische Zeit liegt ihr nur in Teilen vor; Kubler spricht von Fasern, „strings“. Die Texte, welche die Allegorie auf den Plan ruft, ja oft genug wuchern lässt, in ‚heillosem‘ Nebeneinander, ohne dass sich in irgendeiner Tiefe ein gemeinsamer Sinnhorizont erschlösse, präsentieren sich letztlich als disparate Stücke heterogener Zeitlichkeit. Der Leiche im *Trauerspielbuch* überschreibt sich in „Über einige Motive bei Baudelaire“ (1939)

20 Vgl. dazu Benjamin, „Zentralpark“, bes. S. 690; Menke, *Das Trauerspiel-Buch*, S. 176–195.

die Hure,²¹ deren Warenförmigkeit sie zum Ding mortifiziert, um allein als Signifikant vielfältiger Wunsch- und Sinnprojektionen, nicht durch eigenes Begehren, mit anderen käuflichen Objekten zu interferieren. Wie die Leiche als ihr Nullpunkt zugleich zum Ausgang einer allegorisch aufgefassten Geschichte wird, so die Hure als Ausgangspunkt der Phantasmagorien des Kapitalismus. Beide können sich – allegorisch bedeutend – nur als Stückwerk falscher Versprechungen erweisen.

Kubler wie Benjamin tragen gleichermaßen zur Verabschiedung der Vorstellung bei, das historische Geschehen fülle eine im Sinne des transzendentalphilosophischen *a priori* immer schon als homogen gegebene Zeit einfach aus. Beide denken Zeit von ihrem Ende her, und rückblickend als heterogen im Werden.

III. Die Zeit im Einzelwerk: Lektüre und Synthese multipler Bildsyntaxen

Die These, die im Folgenden entfaltet werden soll, ist diese: Cézannes Œuvre als Stilllebenmaler bezieht sich, betrachtet man die implizite Gestaltung von Zeitlichkeit in der Folge der Werke, allegorisch auf die Geschichte des Stilllebens als kunsthistorische Gattung. Das bedeutet nicht nur, dass Cézanne die Geschichte des Stilllebens in seinem Werk interpretierend und konfigurierend verdoppelt, sondern auch, das darin die Geltungsansprüche einer Tradition des Stilllebens mitsamt der jeweiligen historischen Objektconstitutionen dementiert werden.

Der Zeitlichkeit der Betrachtung eines einzelnen Werks hat die kunsthistorische Forschung die meiste Aufmerksamkeit zugewendet. Zuerst unter dem Vorzeichen des Formalismus wurde jene Temporalität rekonstruiert, in der Cézannes eigene Betrachtung des Motivs, deren Übersetzung in Bildzeichen auf der Leinwand und schließlich der Nachvollzug durch den Betrachter einander überschreiben.²² Neue Aspekte ergeben sich, betrachtet man Cézannes Bildsprache vor dem Hintergrund der physiologischen Optik des 19. Jahrhunderts. Deren Höhepunkt markiert das *Handbuch der physiologischen Optik*, das Hermann

21 Vgl. Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, bes. S. 643–648; dazu Schmider/Werner, „Das Baudelaire-Buch“, S. 569–580.

22 Vgl. Gottfried Böhm, *Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt/M. 2000.

von Helmholtz im Jahre 1867 publiziert hat.²³ Durch Übersetzungen der Schriften seines Schülers Ernst Brücke, der die neue Optik auch für Künstler aufgearbeitet hat, wurden Helmholtz' Entdeckungen in Frankreich publik gemacht, noch bevor Théodule Ribot und der Kreis der Ärzte-Philosophen im Umfeld der *Revue Philosophique* mit eigenständigen Forschungen daran anknüpften.²⁴ Doch wäre es verfehlt, Beobachtungen etwa zum binokularen, räumlichen Sehen allzu voreilig auf bildnerische Verfahren Cézannes wie die Mehrfachkonturierungen von Objekten zu beziehen.²⁵ Einzelne paradigmatische Beobachtungen der physiologischen Optik, etwa zu den unterschiedlichen Umrissen zweier mit einer stereoskopischen Kamera aufgenommener Photos, welche im binokularen Sehen miteinander sozusagen verrechnet werden, mögen etwas mit Cézannes zeichnerischer Technik der Mehrfachkonturierung der Bildgegenstände zu tun haben. Es ist jedoch wenig sinnvoll, allein auf die Stereoskopie abzuheben – oder überhaupt hinter einzelnen bildnerischen Verfahren Cézannes jeweils einen der Vorgänge wirksam zu sehen, die nach Helmholtz am Sehen beteiligt sind, etwa die Arrangements von Komplementärkontrasten mit den Zäpfchentypen der Retina plausibel zu machen. Wichtig war vielmehr, dass Helmholtz eine Vielzahl physiologischer Funktionen und mit diesen Zeitlichkeit beim Zustandekommen von Bildern am Werk sieht – vom Sehen von Farben und Helligkeit durch die Zäpfchen und Stäbchen zur Akkommodation, d. h. zur Fokussierung gemäß der Distanz, vom binokularen Sehen zu den Augenbewegungen als einem visuellen Abtasten der Objekte bis hin zu den „unbewussten Schlussfolgerungen“. All diese Prozesse sind beteiligt, wenn Erfahrungen, deren Material sämtliche Sinne – z. B. auch der Tastsinn – liefern, systematisch mit jeweils neuen Wahrnehmungen des Gesichtssinnes verbunden werden. Die „unbewussten Schlussfolgerungen“ sind, so Helmholtz, nicht angeboren, sondern sie werden erlernt. Der Vielfalt der nach Helmholtz am Sehen beteiligten Aktionen entsprechen bei Cézanne (allerdings nicht jeweils eins zu eins) unterschiedliche Semantiken der Zeichnung und Farbgebung, die er in ein und demselben Gemälde miteinander kombinierte, ohne die Brücke

23 Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig 1867. Vgl. dazu Angela Breidbach, *Anschauungsraum bei Cézanne. Cézanne und Helmholtz*, München 2002.

24 Vgl. Carla Cugini, „Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck.“ *Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik*, Basel 2006, S. 133–205.

25 Vgl. Breidbach, *Anschauungsraum bei Cézanne*, S. 82–88.

zwischen ihnen zu harmonisieren. Seine Strategien zielen darauf ab, auch vor dem Medium des in Öl gemalten Tafelbildes oder des Aquarells das Sehen als *réalisation*, also als denkendes Erfassen des visuellen Zeichenmaterials erfahrbar zu machen.²⁶

Am Beispiel eines zu Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Stillebens in Aquarell können Cézannes Verfahren der multiplen Bildsyntax nachvollzogen werden [Abb. 20]. Den Rhythmus von Äpfeln markieren mit Bleistift nebeneinander gesetzte, nur scheinbar unsichere Konturen, sparsamste Schatten in blauer, dann wieder in schwarzer Aquarellfarbe sowie wenige Tupfer in den unterschiedlichen Farbnuancen der Äpfel. Wie Noten auf den Linien einer Partitur liegen diese auf einem wie eine Palette geschwungenen Tablett. Erst, wenn man die syntaktischen Systeme von Farbe und Schattierung, von Kontur und Perspektive zusammenfügt, erschließt sich in ihnen das Sujet in einem niemals völlig homogen werdenden Fiktionsraum. Zeitlich ‚realisiert‘ der Betrachter das Werk, indem er die verschiedenen Verfahren der Bildsyntax synthetisiert und dabei begreift, dass sie sich auf dieselben Bildgegenstände beziehen. Wenn er die mehrfachen Konturierungen, die verschiedenfarbigen Schatten, die mit gelblichen und rötlichen Pinselzügen angedeutete Farbe der Äpfel, sowie deren Rundung durch den Duktus immer wieder nachverfolgt, macht er sich sein eigenes, instabil bleibendes Bild von den Früchten. Er vollzieht damit ein umgekehrtes Analyseverfahren seitens des Malers nach. Die verschiedenen Syntaxen des Visuellen vereinheitlicht Cézanne so wenig, wie es ihm möglich schien, ohne die Einheit der Raumillusion preiszugeben; die Homogenisierung in der räumlichen Fiktion verlangt er vielmehr dem Betrachter als Leistung ab. Über die Beschränkung auf den einheitlichen Fiktionsraum sind die Kubisten durch die Einführung von Montagetechniken bald hinausgegangen: Anders als bei Cézanne kann die Einheit des Objekts vor ihren Stilleben oft nur noch intellektuell postuliert, nicht mehr wahrnehmend erschlossen werden. Doch schon Cézanne zerlegt den Vorgang des ‚Lesens‘ unterschiedlichen Zeichenmaterials (wie Zeichnung, Schatten und Farbe) in verschiedene, parallel laufende Lektüren. Bereits auf der primären Ebene der Erschließung des bildlichen Motivs sind also verschiedene Zeitstränge am Zustandekommen des mentalen

26 Vgl. Lawrence Gowing, „The Logic of Organized Sensation“, in: William Rubin (Hrsg.), *Cézanne. The Late Work*, New York – Boston 1977, S. 55–72; Evelyn Benesch, „Vom Unfertigen zum Unvollendeten – Zur ‚réalisation‘ bei Paul Cézanne“, in: *Vollendet Unvollendet. Cézanne*, S. 41–61.

Bildes beteiligt. Die Zeit spaltet sich also nicht erst in ‚Fasern‘ auf, wenn man ein Kunstwerk mit einem anderen in Konstellationen einstellt.

IV. Die Zeit im Œuvre: Sublimation und Ästhetisierung als Modelle der narrativen Konstruktion künstlerischer Entwicklung

Bereits die Betrachtung des einzelnen Gemäldes wird also als Zusammensetzung verschiedener Lektürevorgänge von jeweils unterschiedlichen Syntaxen erlebbar. Darüber hinaus ist sie auf ein Wissen angewiesen, welches man nur durch Erfahrungen mit früheren Arbeiten gewinnen kann. Erst als Ergebnis einer künstlerischen Entwicklung entfaltet ein einzelner ‚Cézanne‘ seine ästhetischen Sinnpotentiale [vgl. Abb. 22–27 und 29].

Nun ist das Œuvre eines Künstlers, wie es in Monographien und Einzelausstellungen präsentiert wird, keineswegs eine unproblematische, transhistorische Kategorie der Kunstgeschichte. Die Textsorte ‚Leben und Werk‘ war erst seit Vasaris *Vite*, die erstmals 1550 erschienen, ein dominierendes Genre der Kunstliteratur.²⁷ Obligatorischer Lesestoff und unerschöpfliche Quelle der Künstler der Impressionisten-Generation war die von Charles Blanc herausgegebene *Histoire des Peintres de toutes les écoles*, eine Folge von Einzelmonographien, die in der *Gazette des Beaux-Arts* abgedruckt wurden, bevor sie 1861 bis 1874 gebündelt nach Schulen in Sammelbänden erschienen.²⁸ Doch erst als Kunstbücher photographisch illustriert wurden, fanden nicht nur Sequenzen

27 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550*, hrsg. von Luciano Bellosi und Aldo Rossi, mit einem Vorwort von Giovanni Previtali, Turin 1986, Bd. I; ders., *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, hrsg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004; aus der umfassenden Sekundärliteratur sei genannt Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990.

28 Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 10 Bde., teils in Teilbände unterteilt, Paris 1861–1874. Vgl. auch Claire Barbillion, „Un ‚vaste musée (...) de jouissances artistiques‘. L'histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours“ (1848–1876) de Charles Blanc“, in: *Revue de l'art*, 182/2013, S. 27–34.

von Lebensbeschreibungen ihren Platz zwischen zwei Buchdeckeln, sondern das Werk einzelner Künstler – als erstes im Jahre 1858 eine Monographie über den Maler Paul Delaroche.²⁹ Zu Cézannes Zeiten tat man einen weiteren Schritt in der medialen Institutionalisierung einer Kategorie wie der des *Ceuvres*. Félicie de Maupeou hat kürzlich in ihrer Dissertation über Monets Weg in die Öffentlichkeit herausgearbeitet, wie sehr dessen Werk von den monographischen Ausstellungen profitierte, die seit Ende der 1870er Jahre bekannte Zeitungsverleger wie Georges Charpentier, dann Kunsthändler wie Georges Petit in dichter werdendem Rhythmus veranstalteten.³⁰ Claude Monets Werk wurde dadurch nicht nur bekannt gemacht, vielmehr hat Monet – etwa seit 1889 in den Serien der *Pappeln am Ufer der Epte*, der *Strohschober* und schließlich der *Kathedralfassade von Rouen* – auch strategisch für den neuen Typ der monographischen Werkschau produziert.³¹ In den 1880er Jahren wurden immer mehr monographische Retrospektiven ausgerichtet, doch erst in der darauffolgenden Dekade setzte sich das Modell durch. Maupeou hat zudem nachgewiesen, dass das von Cynthia und Harrison White so genannte ‚Händler-Kritiker-System‘ nicht schon in den 1870er Jahren parallel zu den Gruppenausstellungen der Impressionisten Fuß gefasst hat, sondern sich erst in den 1890er Jahren durchsetzen konnte.³² Der Hintergrund ist wichtig für Cézanne: Der kreolische Kunsthändler Ambroise Vollard widmete ihm – und einiges spricht dafür, dass Monet ihn dabei beraten hat – im Jahre 1895 eine monographische Retrospektive.³³ Cézanne, vorher ein Geheimtipp in instruierten Bohème-Kreisen, wurde dadurch schlagartig berühmt. Erst

29 Henri Delaborde, *Ceuvre de Paul Delaroche*, Paris 1858. Vgl. auch Gabriele Guercio, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge/MA – London 2006; Katharina Krause/Klaus Niehr (Hrsg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München – Berlin 2007.

30 Félicie Maupeou, *Claude Monet et l'exposition*, bislang unveröff. Diss., im September 2013 unter der Leitung von Frédéric Cousinié und Ségolène Le Men verteidigt an den Universitäten Rouen und Paris-Ouest Nanterre La Défense. Der Autorin danke ich für die Überlassung des Manuskripts.

31 Vgl. Ségolène Le Men, *Monet*, Paris 2010, S. 300–337, dort weitere Literaturangaben.

32 Cynthia White/Harrison White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, New York [u. a.] 1965.

33 Zur Cézanne-Retrospektive in der Galerie Ambroise Vollard im November 1895 vgl. John Rewald, *Cézanne*, Paris 1986, S. 207–209.

als eine konsequente Werkentwicklung in weiten Teilen überschaubar war, eroberte der vormalige Outsider aus Aix-en-Provence die Gunst des Publikums.

Durch einen frühen Cézanne lernen wir, wie ein späterer schon in formalästhetischer Hinsicht gesehen werden will. Dies stand in der frühen Rezeption im Vordergrund. Wie aber wurde das Œuvre konstruiert, sobald man die Entwicklung neuer Formsprachen einmal nachvollzogen hatte? Eine Antwort möchte ich zunächst mit Blick auf die Verwirrung skizzieren, die das durch seine betont unkünstlerische Technik und durch seine erotischen Themen so provozierende Frühwerk Cézannes seit jeher gestiftet hat [Abb. 21]. Die Publikation von Cézannes Briefen, insbesondere die an den Jugendfreund Émile Zola, im Jahre 1937, hat die Frage zugespitzt, wie man von derartigen Anfängen zu einem später so abstrakten Œuvre gelangen konnte.³⁴ In diesen teilt der junge Künstler dem nachmals berühmten Schriftsteller erotische Phantasien mit, teilweise parodistisch mit Anspielungen auf Arkadien-Themen in der klassischen Literatur untermalt. John Rewald, der Herausgeber der Briefe, hat die Freundschaft zwischen Cézanne und Zola durchaus verklärend nachgezeichnet.³⁵ Skandalisiert waren jedoch herausragende Denker wie Maurice Merleau-Ponty und Meyer Schapiro, die sich mit der leiblichen oder der sozialen Verortung des Sehens befassen haben. Merleau-Ponty skizziert einen Cézanne, der von steten Selbstzweifeln gequält und sein Leben lang unsicher war, ob ihm ein wirklich großes Werk jemals gelungen sei oder noch gelingen würde.³⁶ Die anfänglich zwischen erotischen Gewaltphantasien und mangelndem Selbstbewusstsein zerrissene Persönlichkeit fand also niemals zu einer auf Selbstgewissheit gründenden Ruhe, obschon Cézanne im Prozess der Übersetzung des visuellen Eindrucks auf die Leinwand

34 Paul Cézanne, *Correspondance* [zuerst 1937], hrsg. von John Rewald, Paris 1978. Zuvor – von Rewald nicht zitiert – erschien bereits Gerstle Mack, *Paul Cézanne* [zuerst 1935], New York 1942. Wichtige Ergänzungen finden sich bei Paul Cézanne, *Cinquante-trois lettres*, hrsg. von Jean-Claude Lebenszteijn, Paris 2011.

35 John Rewald, *Cézanne et Zola*, Paris 1936; ders., *Cézanne. Sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris 1939; ders., *Cézanne*, S. 161–184.

36 Maurice Merleau-Ponty, „Le doute de Cézanne“, in: *Fontaine*, 4/1949, S. 80–199, erneut in: ders., *Sens et non-sens*, Paris 1996, S. 13–33 (dt. als „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, hrsg. von Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 3–28, hier S. 3). Vgl. auch Inken Freudenberg, *Der Zweifler Cézanne*, Heidelberg 2001, S. 18–32.

durchaus Epiphanien des Glücks erlebte. In einer wachsenden Vorliebe dafür, den Werkprozess in seiner Zeitlichkeit auch durch unfertige Passagen im Gemälde vorzuführen, unterstrich Cézanne seinen nicht nur persönlich, sondern zunehmend auch methodisch motivierten Zweifel an der Vollendbarkeit. Mit Blick auf die Biographie dieses psychischen wie gesellschaftlichen Outsiders resümiert Merleau-Ponty, dass nur sein Werk einen derartigen Werdegang veredeln konnte.

Das Modell der Sublimation im Freudschen Sinne hat dann Meyer Schapiro in einem 1968 erschienenen Aufsatz über Cézannes Äpfel eingebracht: Der Apfel der Eva oder auch der des Paris-Urteils wird zum Zeugnis einer fortschreitenden Überformung des Versprechens erotischer Erfüllung, das ikonographisch mit dieser Frucht verbunden ist.³⁷ Vormalig viel gelesen wurde schon Schapiros Cézanne-Monographie, die er erstmals 1952 vorlegte.³⁸ In beiden Texten vermittelt er als einer der ersten Kunsthistoriker zwischen Psychoanalyse und Sozialkritik. 1952 entwickelt der New Yorker Gelehrte seine Cézanne-Deutung zunächst durch überraschende, an den Formalismus anknüpfende Werkanalysen. In vielen Landschaftsgemälden fällt ihm z. B. im Vordergrund ein Abgrund, ein bedrohlicher Überhang oder eine Barriere auf, durch die Cézanne den menschenleeren Landschaftsraum für den Betrachter unzugänglich macht. Ein freundlich in die Tiefe führender Weg wird von einer Schranke versperrt. Ähnlich erschwert die hohe Kante eines Tisches oder einer Truhe den Zugriff zu den Objekten eines Stilllebens [Abb. 25, 26, 28]. Ja, die unüberwindlichen Felsen im einsamen, zugewachsenen Steinbruch Bibémus wiederholen sich geradezu in den Faltegebirgen eines kunstvoll zerknüllten Tischtuchs, das in einem Stillleben die Früchte der Essbarkeit entzieht [Abb. 28, 29]. Derartige Distanzierungstechniken erfassen also schließlich auch die Äpfel selbst. Deren emblematische erotische Sinnlichkeit sublimiert Cézanne in seinen sprichwörtlich ungenießbaren Früchten. Kaum ein anderer Künstler hat den ekphrastischen Topos der Synästhesie radikaler als Cézanne dementiert. Diese Äpfel, diese Orangen sind nicht mehr duftig, sie werden optisch.

³⁷ Meyer Schapiro, „The Apples of Cézanne. An Essay on the Meaning of Still-Life“ [zuerst 1968], in: ders., *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers* [zuerst 1979], New York 2011, S. 1–38.

³⁸ Meyer Schapiro, *Cézanne* [zuerst New York 1952], Köln [zuerst 1956] 1960, S. 14–16.

Hintergrund der Sublimierungstheorie, die Schapiro 1968, teils im Anschluss an Theodore Reff,³⁹ entfaltet, sind Frühwerke, die bis heute als Angriffe auf den guten Geschmack befremden [Abb. 21]. In einer finsternen Picknickszene beugt sich eine Frau zu einem Mann im Vordergrund herab, um ihm einen Apfel zu reichen. Das für gewöhnlich üppige Mahl, das man im Grase ausbreitet, besteht hier nur aus drei Früchten. Der mit dem Apfel beschenkte Betrachter ist niemand anderes als der Künstler selbst, der Mitte 20 kahlköpfig wurde. Er karikiert sich nicht nur durch die schwungvoll umlockte Glatze, sondern auch durch den altertümlichen schwarzen Gehrock mit Ärmeln, die sich am Schulteransatz aufbauschen. Diese Mode war nicht alt, sondern veraltet – in der Kunst wie in der Literatur ein probates Mittel, um den zurückgebliebenen Provinzler in der Hauptstadt zu kennzeichnen.

Problematisch ist Schapiros Auffassung, dass Werke wie die Picknickszene unmittelbar von Cézannes zerquälter Psyche zeugen, besonders von einem übermächtigen Ödipalkonflikt mit dem Vater, der sich gemäß einem der gängigsten Stereotypen der Künstlerbiographistik seiner Berufung zur Malerei ebenso wie seiner Eheschließung widersetzte.⁴⁰ André Dombrowski ist der Sache unlängst näher gekommen, indem er das Werk als bittere Antwort auf Manets 1863 im Salon des Refusés ausgestellt *Déjeuner sur l'herbe* einschätzte.⁴¹ Für ihn zeugt Cézannes Werk nicht nur vom Ödipalkonflikt mit seinem Vater, sondern auch mit Manet als Übevater der Malerei. Doch spitzt Dombrowski die Vorbildlichkeit von Manets *Déjeuner sur l'herbe* für Cézannes höllisches *re-enactment* einseitig zu. Schon Manet hatte bekanntlich zahllose populäre Picknickdarstellungen aufgenommen. Die Anspielung auf das klassische Idyll des Einklangs mit der Natur in Giorgiones *Concert champêtre* (1510) im Louvre war schon den Zeitgenossen ersichtlich. So nimmt er bereits Bezug auf vielfältige, miteinander kaum vereinbare Genres des Visuellen – von der Hochkunst zu populären Drucken,

39 Vgl. u. a. Theodore Reff, „Cézanne's Dream of Hannibal“, in: *The Art Bulletin*, 45/1963, S. 148–152; ders., „Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and the Queen of Sheba“, in: *The Art Bulletin*, 44/1962, S. 113–125. Vgl. auch die für die postmoderne, postformalistische Cézanne-Interpretation wirksamen, provozierenden Analysen zu Cézannes Psyche bei Jean-Claude Lebensztejn, *Études cézanniennes*, Paris 2006.

40 Vgl. Schapiro, *Cézanne*, S. 24–25.

41 André Dombrowski, *Cézanne, Murder, and Modern Life*, Berkeley/CA [u. a.] 2013, S. 61–98.

und auch Cézanne ruft derartige intermediale Kontexte auf den Plan. Keineswegs lässt sich dessen bohemienhafte Kunst-Karikatur also allein auf Manet beziehen. Monets gescheitertes Projekt, im Jahre 1867 das riesige Gemälde eines Picknicks im Wald zu realisieren, steht Cézannes Motiv zeitlich wie motivisch näher als Manets *Déjeuner sur l'herbe*.⁴² Der Außenseiter aus Aix-en-Provence hat allem Anschein nach nicht nur das Skandalbild aus dem Jahre 1863, sondern ganze Bildtraditionen, die aus der Kunstgeschichte in die zeitgenössische Medienwelt hineinragten, mit bitterer Ironie parodiert. Parodie aber ist etwas anderes als der unmittelbare Ausdruck erotischer Phantasien. Schapiro und noch Dombrowski täuschen sich, wenn sie den frühen Cézanne als Expressionisten betrachten.⁴³ Beide sehen die zeitliche Dimension seines Werks als von blindem Drang der Selbstbehauptung – als Künstler wie als Mann – geprägt, nur in der räumlichen setzten sich Klarheit und Methode zunehmend durch.

Dies aber hat Auswirkungen auf das gesamte Narrativ vom Œuvre als Zeugnis einer zunehmenden Sublimierung. Wenn die Vehemenz im Stil und in der Wahl des Sujets der gar nicht so frühen Werke – Cézanne ging auf die 30 zu – als Parodie gesehen werden muss, freilich als Parodie, welche regelmäßig eine Selbstparodie einschließt, so haben wir es nicht mit dem *unmittelbaren* Zeugnis einer sublimierenden Selbstfindung zu tun, sondern mit einem Weg, den der Maler schon inszenierte, während er ihn erst beschritt. Statt eine absurd verspätete psychische Adoleszenzkrise zu diagnostizieren, müssen wir ein Narrativ rekonstruieren: Wir folgen in Cézannes Werk der Geschichte seiner Selbstbefreiung aus jenen – konventionellen wie künstlerischen – Bildwelten, in denen er befangen war, die er von vornherein durch bittere Parodien auf Distanz hielt – einer Selbstbefreiung hin zu einem beglückenden Seherlebnis, das der Künstler später nach seinen eigenen Regeln ebenso erfuhr, wie er es in seinen Leinwänden nacherlebbar machte. Die Distanz des (Selbst-)Parodisten hat Cézanne erst dazu befähigt, nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit zu seinem Experimentierfeld zu machen.

Den narzisstischen Grundzug seiner Ästhetisierungen hat er denn auch nicht als blinden Drang eingebracht, sondern ihn z. B. auch dadurch verdeutlicht, dass er die Gegenstände in vielen Stillleben stetig

⁴² Vgl. Le Men, *Monet*, S. 75–103.

⁴³ Zu Cézannes vermeintlichem Expressionismus vgl. Schapiro, „The Apples of Cézanne“, S. 1–38; Dombrowski, *Cézanne, Murder, and Modern Life*.

wiederholt hat. Meist handelt es sich um vorindustriell hergestellte Gebrauchsobjekte wie eine Milchkanne aus Blech, einen Oliventopf aus grünglasiertem Ton, einen Ingwertopf aus Salzkeramik, mit Bastgewebe umwunden, eine Zuckerdose in bunter Fayence etc. [Abb. 24, 25]. Doch hat Cézanne sie nicht im Zusammenhang ihres üblichen Gebrauchs vorgeführt, sondern im Rahmen eines „solitary pictorial chess“, so schon Schapiro.⁴⁴ Sie tauchen im Rahmen eines ästhetischen Tanzes der Objekte in immer wieder neuen Konfigurationen mit anderen, gleichartigen Gegenständen auf. Vor allem aber sind sie da, weil es sich um fetischhafte Identifikationsgefäße Cézannes handelt. Noch in den abstraktesten Szenarios ist Cézanne selbst im Spiel – freilich nicht als Autor, sondern als Held der Geschichte, die er hier erzählt. Sein stiller, im Spiel der Objekte präsenter, ästhetisch gedämpfter Narzissmus ist, so gesehen, ein weiteres Narrativ, das sich dem entrückter Äpfel hinzugesellt.

V. Die Zeit der Gattung Stilleben: Das Œuvre im Rahmen der Kunstgeschichte

Das Modell einer zunehmenden Ästhetisierung und sublimierenden Distanzierung der Gegenstände des persönlichen Gebrauchs wurde nicht nur zur Strukturierung von Cézannes Œuvre angewandt. Immer wieder findet es sich in der Geschichtsschreibung zur Gattung des Stillebens, und zwar in der zum Werk einzelner Künstler wie Jean Baptiste Siméon Chardin, zu einzelnen Abschnitten der Geschichte der Gattung sowie schließlich in der Gattungsgeschichte insgesamt, wenn etwa die Geschichte des Stillebens als fortschreitende Abkehr von einem narrativen Konnex der Gegenstände mit Blick auf ihren üblichen Gebrauch zugunsten der Privilegierung rein ästhetischer Zusammenhänge gedeutet wird.

Der französische Literaturwissenschaftler René Démoris hat Chardins Œuvre als Entwicklung von stark „metaphorischen“ Stilleben hin zu „metonymischen“ Arrangements gedeutet, zugleich als Entwicklung von erzählenden Gemälden zu solchen, in denen das visuelle, auch op-

44 Schapiro, „The Apples of Cézanne“, S. 27.

tisch akzentuierte Erlebnis ganz im Vordergrund steht.⁴⁵ Am Anfang stehen „gekreuzigte Kaninchen“ in Jagdstilleben [Abb. 30] oder jenes Küchenstillleben, das den Ruf des Malers begründete: In einem prächtigen Arrangement von Fischen und Schalentieren erscheint in der Mitte eine fauchende, buckelnde Katze, die sich soeben über die Eingeweide eines an der Wand aufgehängten Rochens hergemacht hat.⁴⁶ In Chardins spätem Stilleben jedoch dominieren Reihen von Objekten, stets auf einem schmalen Tisch oder Sims in nur leichter Aufsicht aufgereiht [Abb. 31]. Die Gegenstände sind dafür da, um sich in den Rhythmus der Objekte zu fügen, damit eines sich im nächsten spiegelt oder seinen farbigen Schatten darauf wirft. Unschwer zu erahnen, dass auch diese Interpretation auf das Sublimierungsmodell zurückbezogen ist, das man zur Entwicklung von Cézanne Œuvre zur Diskussion gestellt hat.

Frühere, weiter gespanntere Entwicklungen wurden analog strukturiert. In Antwerpen hob die Stillebenmalerei in den 1560er Jahren in Werken von Pieter van Aertsen an, der gewaltige Fleischberge, auf einem Ladentisch ausgebreitet, mit biblischen Szenen im Hintergrund kombinierte [Abb. 32].⁴⁷ Der über der Auslage dargestellte Akt der Barmherzigkeit dementiert die ausgestellte Opulenz, des Fleisches wie der Malerei, nur auf der Ebene der Lektüre, nicht, was die Präsenz des solcherart Vorgeführten angeht.⁴⁸ Zu Anfang des 17. Jahrhunderts ging es nicht mehr derart fleischlich zu. Nun wurden Gegenstände, auf deren Produktion die Niederländer besonders stolz waren, darunter Käse, Heringe und Bier, mit Importartikeln aus dem Welthandel kombiniert und auf wertvollen Damaststoffen ausgebreitet, in beruhigter, sachlicher

⁴⁵ René Demoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris 1991.

⁴⁶ Vgl. Demoris, *Chardin, la chair et l'objet*, S. 28–38.

⁴⁷ Vgl. Alan Chong/Wouter T. Kloek (Hrsg.), *Still Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausst.kat. Rijksmuseum Amsterdam und Cleveland Museum of Art, Zwolle 1999, S. 104–106; Keith Moxey, „The ‚Humanist‘ Market Scenes of Joachim Beuckelaer. Moralizing Exempla or ‚Slices of Life‘?“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1976, S. 109–187; ders., *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*, New York 1977; ders., „Interpreting Pieter Aertsen. The Problem of ‚Hidden Symbolism‘“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40/1989, S. 29–39.

⁴⁸ Vgl. Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge [u. a.] 1997, S. 3–10.

Überschau [Abb. 33].⁴⁹ Noch später reduzierte man die Gegenstände auf all das, was ein tugendhafter Mann zur Mahlzeit braucht – einen Hering, ein Brot, ein Bier in einem wertvollen Glas –, oder auch Rauchwaren etc. [Abb. 34]. Zugleich suchte man, pretiöse Farbstimmungen mit gedämpften Farben aufzubauen, indem z. B. das Brot mit dem Bier, das Glas mit einem olivgrünen Tischtuch, ein Zinnteller mit einem Hering farblich harmonieren. Die Reduzierung auf wenige Gegenstände ging insofern mit Ästhetisierung einher. Man bezeichnete diese Stilleben aufgrund ihrer gedämpften Farbigkeit sogar als „monochrome Banketjes“.⁵⁰ Auf der motivischen Ebene geht es hier unterschwellig natürlich auch um verdrängte Erotik, vor allem aber um eine Sublimierung des Essbaren von den Bergen rohen Fleisches zum kulinarisch Wertvollen, weiter zum Einfachen.

Mit Blick auf die Historiographie zum Stilleben mag man sich fragen, ob das Modell der Sublimierung, das man an Cézannes Werk erprobt hat, auf andere Künstler wie Chardin und auf Entwicklungen wie die zu den „monochromen Banketjes“ übertragen wurde oder ob umgekehrt Cézanne in seinem Werk die Geschichte des Stillebens in diesem Sinne resümiert. Offenbar war beides der Fall – retrospektive und prospektive Übertragungen scheinen einander zu verstärken; wir haben es hier mit einem Beispiel rekurrierender Geschichtskonstruktionen im Sinne Rheinbergers zu tun. Ob man jedoch den Weg von van Aertsens flämischen Märkten zum einfachen Mahl eines vielleicht calvinistischen Niederländers oder den von Chardins „gekreuzigten Kaninchen“ zu seinen klingenden Objektrhythmen als Sublimierung liest, stets ist etwas anderes im Spiel als bei Cézannes ästhetisierender Beruhigung. In allen drei Fällen ist nicht im gleichen Sinne von Sublimierung die Rede, sondern nur aufgrund einer Übertragung – z. B. von der epochalen auf die individuelle Stilentwicklung, oder vom Œuvre des einen auf das eines anderen Künstlers, obwohl beide zu ganz verschiedenen Zeiten gewirkt haben und rezipiert wurden. Diese Übertragung erzeugt also mit Blick auf ein übergreifend modellhaftes, kunsthistorisches Narrativ nur Analogien von begrenzter Tragweite; insofern ist sie als allegorisch aufzufassen. Die Beziehung zwischen diesen Entwicklungen ist kein Entwicklungsgesetz nach der Art Heinrich Wölfflins, auch nicht eine

49 Vgl. Stefan Grohé, *Stilleben. Meisterwerke der holländischen Malerei*, München 2004.

50 Grohé, *Stilleben*, S. 88–89; N.R.A. Vroom, *De schilders van het monochrome banketje*, Amsterdam 1945, S. 21–54.

psychische, modellhafte Karriere im Sinne typischer Triebchicksale, sondern lediglich ein Narrativ.

Die Vielfalt der Lektüren ist damit bei weitem noch nicht abgesteckt. Tatsächlich gibt es noch ein weiteres Narrativ, das die gesamte Werkentwicklung Cézannes, wie sie sich nach einer mehr als 100-jährigen *fortuna critica* darstellt, mit der Abfolge kunsthistorischer Epochen verbindet. Dies betrifft erstaunlicherweise auch die Stufen der stilistischen Entwicklung der Stilleben des Künstlers. Alle Stilstufen – vom ‚Primitiven‘ zur Klassik, vom Manierismus zum Barock – spielt er durch. Das Frühwerk wurde als einfach, als ebenso psychisch wie sozial und schließlich historisch archaisch konstruiert [Abb. 22].⁵¹ Im Jahre 1865 entfaltet sich das einfache Essen des Bohemiens im Rhythmus von zwei Eiern, einem zweigeteilten Brot und zwei Zwiebeln. Hier haben wir es noch mit einem „Ontbijt“ zu tun, einer einfachen Mahlzeit.⁵² Die Gegenstände haben sich noch nicht ästhetisch verselbständigt. Doch von hier aus nehmen die später sehr viel komplexeren Rhythmen zeilenweise aufgereihter Objekte ihren Ausgang. Ein Stilleben aus dem Jahre 1880 [Abb. 23], das eine Zeitlang Gauguin gehörte, hat Roger Fry schon 1927 als schlechthin klassisch eingestuft – allerdings mit Ausnahme eines eisernen Riegels in der Mitte der Truhe, auf dem die Gegenstände ausgebreitet sind. In seiner Phantasie erlaubt Fry sich, dieses störende Element zu eliminieren. Auf die Klassik folgt eine manieristische Phase [Abb. 24, 25]. Der Konfiguration der Gegenstände liegen nun vertrackte, widersprüchliche Arrangements im Raum zugrunde.⁵³ Anfang der 1890er Jahre entstand eines der seltenen Gemälde Cézannes, in das in Gestalt einer Flasche handelsüblichen Pfefferminzlikörs ein kommerzielles Objekt Eingang gefunden hat [Abb. 26]. Einen Apfel sehen wir gebrochen durch eine Wasserkaraffe, und die Gegenstände sind vor einem abstrakten Kreuz aus Hintergrundmotiven verankert. Wenn dieses Werk wenig später in dem berühmten Stilleben mit einem

⁵¹ Zu Cézannes' frühen Stilleben vgl. Friederike Kitschen, *Cézanne. Stilleben*, Ostfildern-Ruit 1995, S. 11–30.

⁵² Zur Terminologie des Stillebens wie *Stilleven*, *Vanitas*, *Blompot*, *Bancket*, *Ontbijt*, *Frytagie*, *Fruystuck* etc. vgl. Alan Chong, „Contained under the name of still life. The associations of still-life painting“, in: ders./Wouter T. Kloek (Hrsg.), *Still Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, S. 11–37.

⁵³ Roger Fry, *Cézanne. A Study of His Development*, New York 1927, S. 42–54. Vgl. dazu Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago – London 1984, S. 143–154.

Abguss eines Puget zugeschriebenen Amor unten an der Wand lehnt, so verdeutlicht Cézanne durch dieses Selbstzitat die Kohärenz seines Œuvres [Abb. 27].⁵⁴ In dem späteren Werk wird der Raum diagonal um den Gipsabguss im Vordergrund herumgebrochen, was Cézanne nicht daran hindert, einen Apfel weit im Hintergrund ebenso groß wie seinesgleichen vorn auf dem Tisch darzustellen. Räumliche Vertracktheiten und vielfache Selbstzitate stehen für diese ‚manieristische‘ Phase. Barock wird das Spätwerk –⁵⁵ ein Beispiel dafür ist die kurz vor der Jahrhundertwende entstandene orange-violette Harmonie ‚synkopierter‘ Äpfel und Orangen, beide auf das Ornament auf dem zerknüllten Vorhang reagierend [Abb. 28]. Bald werden sich derartige Rhythmen in denen diagonalen Pinselzüge noch weiter auflösen.

Zwar wurden die Namen stilistischer Großepochen von verschiedenen Kunsthistorikern jeweils nur separat an einzelne Phasen, niemals in einem kohärenten Versuch an die Gesamtheit von Cézannes Stilleben herangetragen. Dennoch scheint es möglich, deren ästhetische Entwicklung – und sei es nur heuristisch – gemäß diesen Etappen von Primitivität, Klassik, Manierismus und Barock zu erzählen. Wird man Cézanne damit gerecht? Nicht weniger als mit anderen Entwicklungsmodellen. Einerseits konnte der Maler sich auf die wachsende Sensibilität der Zeitgenossen für den Stilwandel auch in der Gattung Stilleben stützen, vor allem auf das Schrifttum, etwa der Brüder Goncourt, zu Chardin.⁵⁶ Man mag einwenden, dass die Stilbegriffe, mit denen man Cézannes Stilleben im 20. Jahrhundert charakterisiert hat, wie etwa der Barockbegriff, ihrerseits erst im ausgehenden 19. Jahrhundert als Konzepte autonomen „Kunstwollens“⁵⁷ gefasst wurden, ihre Anwendung auf Cézanne insofern ein Anachronismus wäre. Der Begriff des Manierismus wurde gar erst in den 1920er Jahren herausdifferenziert.⁵⁸ Die Entwicklung

54 Vgl. Schapiro, „The Apples of Cézanne“, S. 99–133.

55 Zu Cézannes ‚barocken‘ Stilleben vgl. Schapiro, *Cézanne*, S. 27–30; Kitschen, *Cézanne. Stilleben*, S. 156–160.

56 Vgl. George T.M. Shackelford, „Impressionism and the Still Life Tradition“, in: ders./Eliza E. Rathbone (Hrsg.), *Impressionist Still Life*. Ausst.kat. Philipps Collection, Washington, und Museum of Fine Arts, Boston, September 2001 bis Januar 2002, New York 2001, S. 20–27.

57 Vgl. Wolfgang Kemp, „Alois Riegl“, in: Heinrich Dilly (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte* [zuerst 1990], Berlin ²1999, S. 37–62.

58 Vgl. John Shearman, *Mannerism*, London 1967, S. 15–26; kritisch dazu Henri Zerner, „Observations on the Concept of Mannerism“, in: F.W. Robinson/S.G. Nichols (Hrsg.), *The Meaning of Mannerism*, Hannover/NH 1972, S. 105–121;

stellt sich vor diesem Hintergrund so dar, als würde Cézanne in seinem Œuvre eine Stilentwicklung experimentell erproben, die gleichzeitig oder sogar erst später durch kunsthistorische Fachgeschichte diskursiv erfasst und auf die kunsthistorische *longue durée* übertragen wurde.⁵⁹ In der gleichen Zeit, als Cézanne seine ‚barocken‘ Stillleben malte, wertete Heinrich Wölfflin den bislang abfällig gebrauchten Barock-Begriff als eigenständigen Ausdruck epochaler, ästhetischer Präferenzen auf.⁶⁰ Wie Cézannes Werk war auch Wölfflins Aufwertung des Barock-Begriffs durch die zeitgenössische, psycho-physiologisch grundierte Ästhetik geprägt.⁶¹ Auch vor dem Hintergrund seiner Interessen für optische Vorgänge hat Cézanne sein Œuvre mit einer Konsequenz entfaltet und inszeniert, die sich insgesamt als kohärent präsentiert. Und offenbar hat er im ästhetischen Experiment dabei Entwicklungsreihen realisiert, die

zusammenfassend Daniel Arasse/Andreas Tönnemann, *Der europäische Manierismus 1520–1610*, München 1997, S. 7–48. Vgl. auch Ulrich Pfisterer, „Barock“, sowie ders., „Manierismus“, in: ders. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart [u. a.] 2003, S. 37–42 sowie S. 227–230; Michael F. Zimmermann, „La castrazione del cielo und die Herrschaft über die Zeit. Der Garten Großherzog Cosimos I. de’ Medici in Castello“, in: Bernhard Huss/Christian Wehr (Hrsg.), *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, Heidelberg 2014, S. 251–283.

⁵⁹ Zum Konzept der ‚longue durée‘ und den ‚jeux d’échelles‘ vgl. Jakob Thanner, *Historische Anthropologie zur Einführung*, Hamburg 2004, S. 65–74, S. 110–118; dort weitere Angaben.

⁶⁰ Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* [zuerst 1888], Leipzig 1986; zusammenfassend Pfisterer, „Barock“, dort weitere Literaturangaben zur Geschichte des Barockbegriffs.

⁶¹ Zur Rekonstruktion dieser psycho-physischen Ästhetik bleibt freilich Wesentliches noch zu leisten. Zu Wölfflin und der experimentierenden Psychologie des späten 19. Jahrhunderts vgl. Frank Büttner. „Das Paradigma ‚Einfühlung‘ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung“, in: Christian Drude/Hubertus Kohle (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik, 1780–1980*, Berlin – München 2003, S. 82–93; Magdalena Bushart, „Form‘ und ‚Gestalt‘. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900“, in: Otto Gerhard Oexle (Hrsg.), *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur, 1880–1932*, Göttingen 2007, S. 147–180. In Frankreich wird die von der physiologischen Psychologie beeinflusste Ästhetik im Umkreis von Jacqueline Lichtenstein seit einigen Jahren Gegenstand der Forschung, vgl. Jacqueline Lichtenstein/Carole Maigné/Arnaud Pierre (Hrsg.), *Vers la science de l’art. L’esthétique scientifique en France, 1857–1937*, Paris 2013.

jenen analog sind, welche die Zeitgenossen in der Geschichte der Kunst, auch des Stillebens, überhaupt erst herausgearbeitet haben.

VI. Äpfel und Schädel: Das Ende des Stillebens und Cézannes allegorisches Dementi der Vanitas

In seinem Spätwerk hat Cézanne auch die Vanitas motivisch eingespielt [Abb. 35], sicher in der Gewissheit, dass die Gemälde von Schädeln als nachträglich wirksamstes Narrativ ihren langen Schatten zurück auf die so schön anzusehenden Reihen von Äpfeln und Orangen werfen würden. Émile Bernard erinnert sich, dass er den ganzen August 1904 über an den Schädeln malte, und das Gemälde sich ständig änderte, obwohl es doch schon zu Anfang vollendet schien.⁶² Tatsächlich greift er nicht, wie einmal im Frühwerk, auf das Standard-Repertoire des Vanitas-Stillebens zurück wie die verglühende Kerze, das aufgeschlagene Buch des Büßers etc. [Abb. 36]. Anders als in der Tradition des Stillebens stehen die Schädel, einmal aufgereiht, als Zeichen der Vanitas im Spannungsverhältnis nicht zur Sinnlichkeit und ihren Vergnügungen oder auch nur zu erhellenden, optischen Evidenz-Erlebnissen, sondern zu den bei Cézanne so unsinnlich sublimierten Äpfeln. Wenn der Maler zudem den Zweifel am Ergebnis seiner Malerei durch das Glück beim Malen kompensiert hat, dann prägt Vanitas ohnehin nicht nur die Bilder mit Schädeln, sondern unterschwellig das gesamte Unternehmen seiner Kunst; dies hat Merleau-Ponty treffend herausgearbeitet. Das vermeintlich wenig gelungene ‚Buch‘ seines Lebens durch das Werk zu rechtfertigen, daran ist Cézanne nach seiner Selbsteinschätzung, nicht nach der des Philosophen, gescheitert.⁶³ Sein Werk erschien dem ‚Zweifler‘ zeitlebens als Ruine – bemühen wir nur den Benjaminschen Ausdruck,⁶⁴ obwohl der Künstler ihn nicht verwendet hat! Die Freude daran, sich

62 Vgl. Emile Bernard, „Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites“, in: *Mercur de France*, 1. Oktober 1907, S. 385–404; erneut in: ders. [u. a.], *Conversations avec Cézanne* [zuerst 1978], hrsg. von Michael Doran, Paris 2011, S. 97–145, hier S. 111.

63 Vgl. Emile Bernard, „Paul Cézanne“, in: *L'Occident*, 7/1904, S. 17–30 (erneut in: ders., *Conversations avec Cézanne*, S. 66–86); ders., „Souvenirs“; Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 5.

64 Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 353–354.

die „Augen vor dem Motiv“ zu waschen, sollte im unabschließbaren Werk – sowohl im Einzelwerk, dessen ästhetische Realisation der Künstler dem Betrachter überlassen muss, als auch im Œuvre – nicht zu einem Abschluss kommen. Vor diesem Hintergrund ist es Cézanne schlussendlich gleich, ob er Äpfel oder Schädel aufreihet.⁶⁵

So zieht er schließlich noch die *Geltung* des Schädels als Vanitas-Motiv in Zweifel, insofern er zum stereotypen Signal des Allegorischen, des Dementi des Präsentierten, geworden ist. Doch noch dieses Dementi des schlechthin Allegorischen ist der Allegorie verpflichtet.⁶⁶ Cézannes Gleichgültigkeit gegenüber den Schädeln ist die des Allegorikers, des Melancholikers, der nicht einmal mit dem gewissen Tod – ebenso wenig wie mit dem schlussendlich zu vollendenden Gemälde, gleich ob gelungen oder nicht – die Hoffnung auf einen Abschluss verbinden will. Der Verfall war ihm ja stets schon eindringlich präsent, in den Äpfeln ebenso wie in einem Turm von Totenschädeln! Nur im Akt des Malens konnte er Erfüllung finden, nicht im Gemälde.

Cézannes Vanitas betrifft nicht die Ebene der sinnlichen Objekte – die vergänglichen Äpfel waren bereits so unsinnlich wie die bleibenden Schädel. Im traditionellen Vanitas-Stillleben war der Modus der Gegenwart derjenige eines künftigen Vergehens der Dinge. Noch in die üppigsten Blumen- und Früchtearrangements des Barock wurden Anzeichen des unaufhaltsamen Verfalls eingefügt. Doch in der modernen Warenwelt, die Cézanne so systematisch auf Distanz hielt – mit der signifikanten Ausnahme der erwähnten Flasche Pfefferminzlikör [Abb. 26] –, hatte die Patina der Thanatologie sich von den Dingen verzogen. Ohne diese aber hören sie auch auf, ihr stilles Leben zu führen, stets dem Vergehen entgegen. Cézannes Vanitas ist kein „respice finem!“, er stellt nicht, wie die barocken Allegoriker, die Gegenwart in Frage, sondern die Zukunft. Die Gegenwart – die des Malakts und seines Nachvollzugs durch den Betrachter – ist vielmehr, was zählt, ihre künftige Erfüllung in der Teleologie des Werks, des Œuvres oder der Gattung ist es, was Cézanne in Zweifel zieht. Die so nichtssagenden Schädel weisen Cézanne als den Stilllebenmaler aus, der das Ende der Gattung eingeleitet hat. Mit der Patina des Verfalls zieht sich auch die Geschichtlichkeit aus dem stillen Leben zurück, um nur im betrachtenden Nachvollzug des

⁶⁵ Für diese Bemerkung und für eine kontroverse Diskussion darum danke ich Claude Imbert.

⁶⁶ Cézannes Allegorisierung der Allegorie ist der Benjamins analog; vgl. Menke, *Das Trauerspiel-Buch*, S. 207–212, S. 231–252.

Malens fortzudauernd gegenwärtig zu bleiben – eben als dementierte Präsenz. Dem auf die Geschichte seines Genres blickenden Melancholiker sind Schädel – als prosaische Objekte, nicht als Schädel der Kunst – schließlich das, was bleibt.

Aus den so klagend schauenden Augenhöhlen der hohlen Gebeine blickt uns die Geschichtlichkeit nur noch an, insofern sie in den Prozess des Malens und Sehens verschoben wird. Cézanne evoziert das Gesicht des Todes, um es am Ende aus der Stillebenmalerei zu vertreiben: statt eines *memento mori* nur noch ein Verharren im Blick, im Rhythmus der Objekte, und der gezählten Tage, die Cézanne damals noch damit zu bringen konnte, diese Früchte der Ernte des Todes sehend und malend zu „realisieren“, wie er so oft sagte.⁶⁷

67 Vgl. Gowing, „The Logic of Organized Sensation“; ferner Rilke, *Briefe über Cézanne*, S. 30 (Brief an Clara Westhoff vom 9. Oktober 1907): „Was die Arbeit angeht, so behauptete er, er hätte bis zu seinem vierzigsten Jahre als Bohémien gelebt. Da erst, in der Bekanntschaft mit Pissarro, wäre ihm der Geschmack an der Arbeit aufgegangen. Aber dann auch so sehr, dass er die späteren dreißig Jahre seines Lebens nur noch gearbeitet hat. [...] La réalisation nannte er es, und er fand es bei den Venezianern, die er früher im Louvre gesehen und wieder gesehen und unbedingt anerkannt hatte.“ Zur *Schädelpyramide* siehe auch Benesch, „Vom Unfertigen zum Unvollendeten“, S. 56–57.

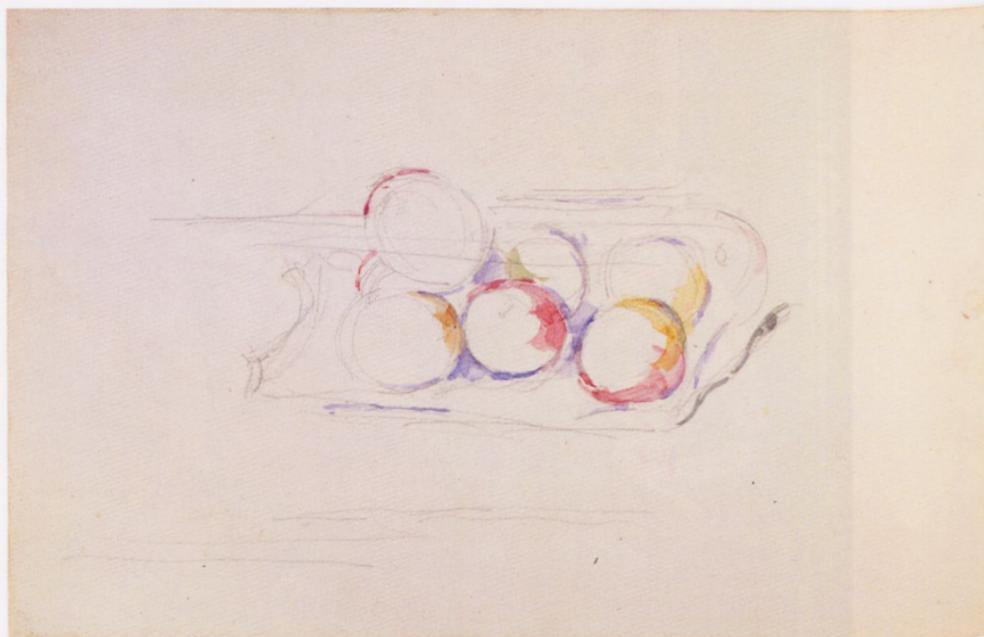


Abb. 20 Paul Cézanne, *Stillleben mit Äpfeln und Tablett*, 1902–1906, Bleistift und Aquarell auf Papier, 31,5 × 47,9 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.



Abb. 21 Paul Cézanne, *Le déjeuner sur l'herbe* (Frühstück im Grünen), 1870–1871, Öl auf Leinwand, 60 × 80 cm, Privatbesitz.



Abb. 22 Paul Cézanne, *Stillleben mit Brot und Eiern*, 1865, Öl auf Leinwand, 59 × 76 cm, Cincinnati Art Museum.



Abb. 23 Paul Cézanne, *Obtschale, Glas und Äpfel*, 1880, Öl auf Leinwand, 46 × 55 cm, New York, Museum of Modern Art.

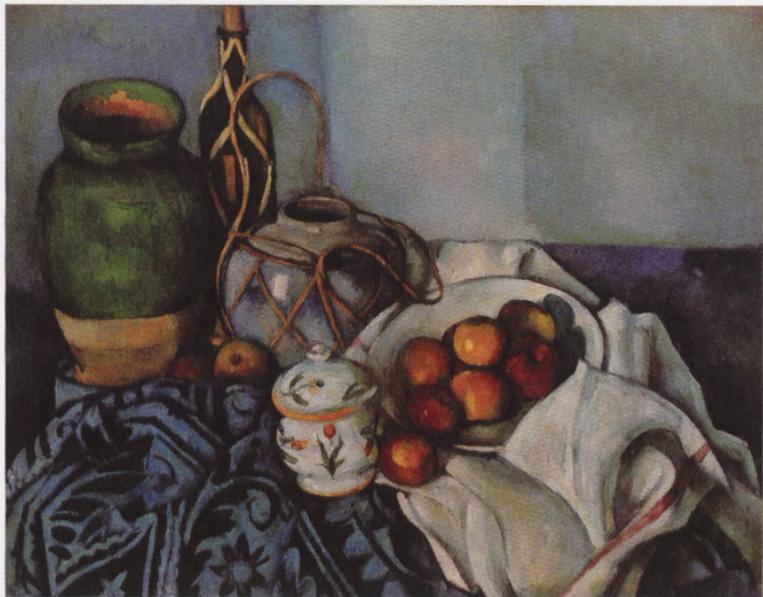


Abb. 24 Paul Cézanne, *Stilleben mit Ingwertopf, Zuckerdose und Äpfeln*, 1890–1894, Öl auf Leinwand, 65,5 × 81,5 cm, Kunsthaus Zürich.

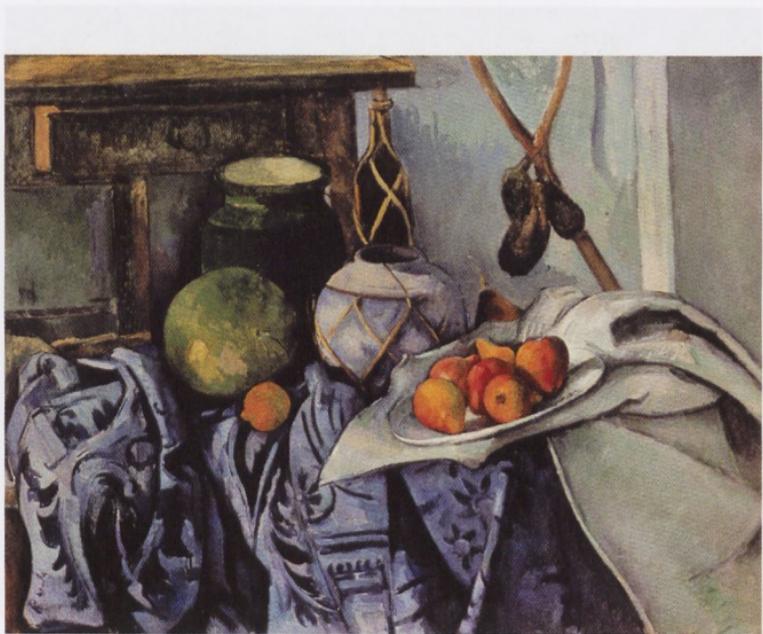


Abb. 25 Paul Cézanne, *Stilleben mit Ingwertopf, Kürbis und Auberginen*, 1893–1894, Öl auf Leinwand, 72,4 × 91,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 26 Paul Cézanne, *Stillleben mit Pfefferminzlikörflasche*, 1890–1894, Öl auf Leinwand, 65 × 81 cm, Washington, National Gallery of Art.

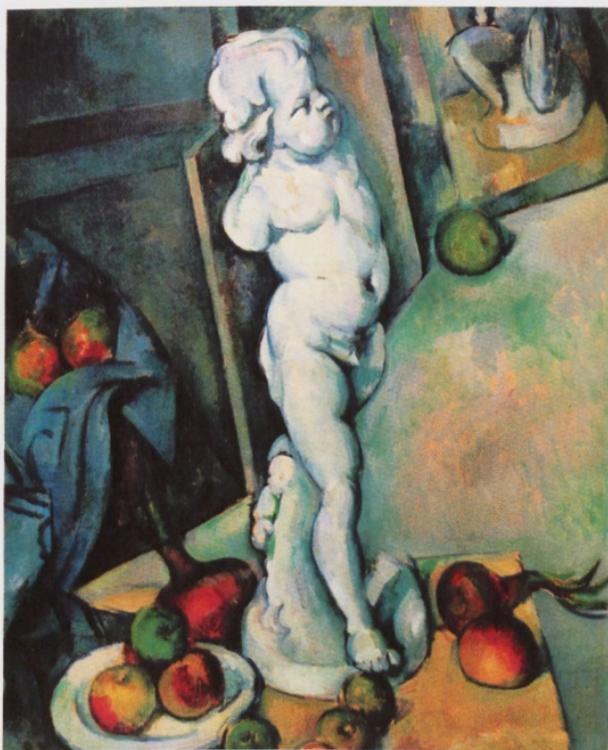


Abb. 27 Paul Cézanne, *Stillleben mit Putto*, 1893–1897, Öl auf Leinwand, 70 × 57 cm, London, Courtauld Institute Gallery.



Abb. 28 Paul Cézanne, *Stilleben mit Äpfeln und Orangen*, circa 1899, Öl auf Leinwand, 74 × 93 cm, Paris, Musée d'Orsay.

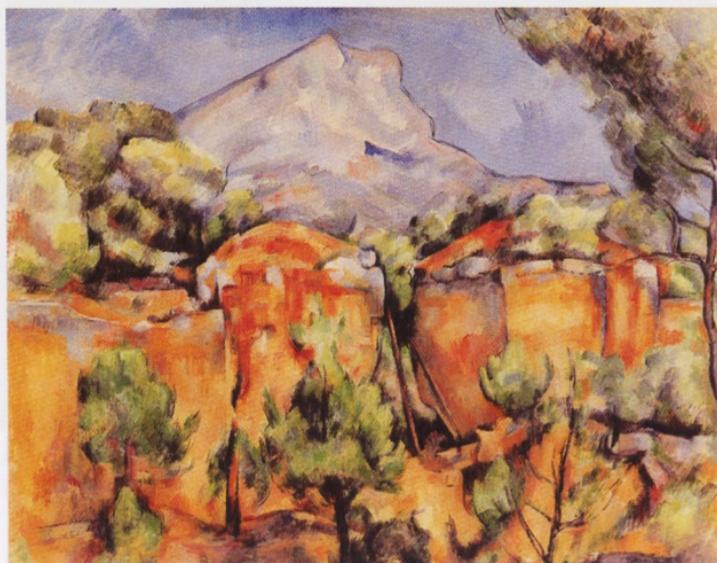


Abb. 29 Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire, vom Steinbruch Bibémus aus gesehen*, 1897, Öl auf Leinwand, 64,8 × 81,3 cm, The Baltimore Museum of Art.



Abb. 30 Jean Siméon Chardin, *Töter Hase mit Pulverdose und Jagdtasche*, um 1730, Öl auf Leinwand, 98 × 76 cm, Paris, Louvre.



Abb. 31 Jean Siméon Chardin, *Früchtestilleben – Der Silberbecher*, 1767–1768, Öl auf Leinwand, 33 × 41 cm, Paris, Louvre.



Abb. 32 Pieter Aertsen, *Fleischerladen*, im Hintergrund die Jungfrau Maria beim Verteilen von Almosen, 1551, Öl auf Holz, 124 × 168 cm, Uppsala, Universitets Konstsamlingar.



Abb. 33 Floris Claesz van Dyck, *Stilleben mit gedecktem Tisch*, 1622, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Abb. 34 Pieter Claesz, *Hering mit einem Bierglas und einem Brötchen*, 1636, Öl auf Holz, 36 × 49 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

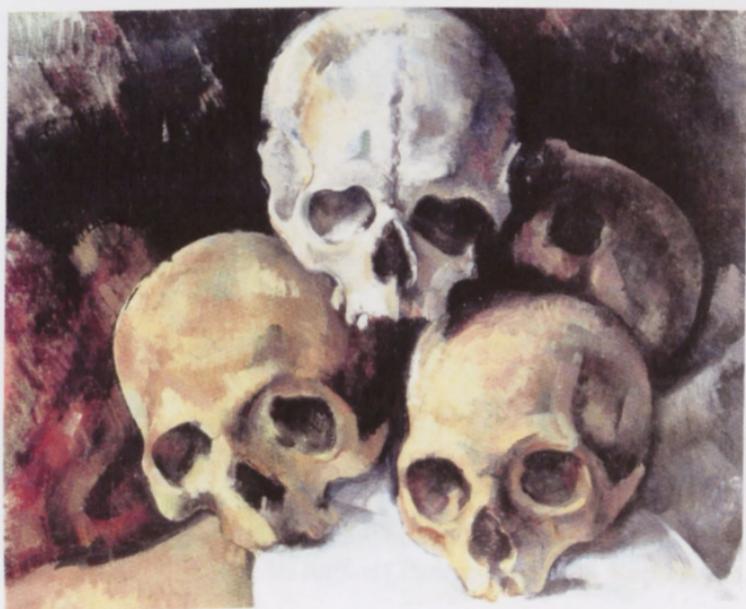


Abb. 35 Paul Cézanne, *Schädelpyramide*, um 1900, Öl auf Leinwand, 37 × 45,5 cm, Privatbesitz, aus: Götz Adriani (Hrsg.), *Cézannes Gemälde*, Ausst.kat. Kunsthalle Tübingen, 1993, Köln 1992, S. 255.

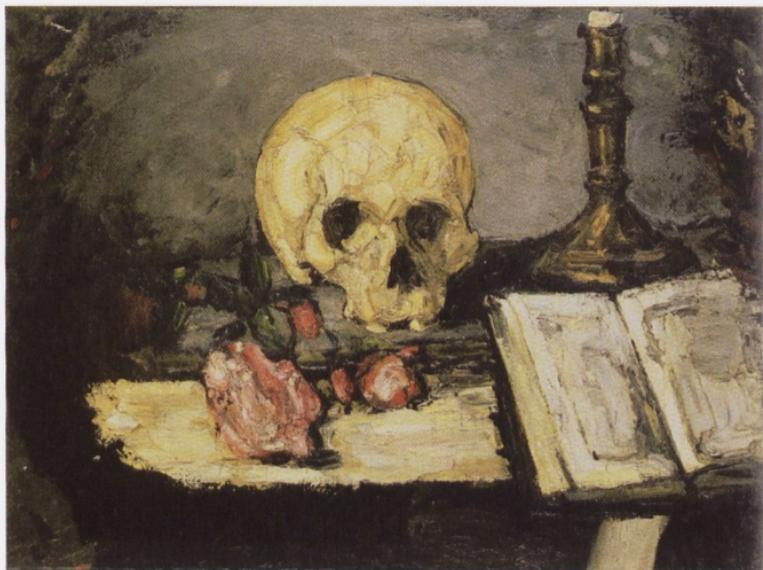


Abb. 36 Paul Cézanne, *Stillleben mit Totenkopf und Leuchter*, 1866–1867, Öl auf Leinwand, 47,5 × 62,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 36 Paul Cézanne, *Stillleben mit Totenkopf und Leuchter*, um 1866, Öl auf Leinwand, 47,5 × 62,5 cm, Privatbesitz von Götz Adami (Hrsg.), *Cézanne Gemälde*, Kunstverlag, Tübingen, 1993, Köln 1992, S. 155.