

Oskar Bättschmann

6 Édouard Manet, Paul Cézanne: Maler des modernen Lebens?

Auf das Bild «Le déjeuner sur l'herbe» des Malers Édouard Manet (Tafel 6) reagierte das Pariser Publikum 1863 geschockt und belustigt. Ausgestellt war das Werk nicht im offiziellen Salon, sondern im «Salon der Zurückgewiesenen». Auf Anordnung des Kaisers Napoleon III. wurden die nahezu 2800 von der außerordentlich strengen Jury zurückgewiesenen Werke ebenfalls dem Publikum präsentiert. Doch die Pariser wußten, was sie davon zu halten hatten. Sie brachen in Gelächter aus, kaum hatten sie das Drehkreuz passiert und die offizielle Ausstellung hinter sich gelassen. Ein Maler beschrieb die Reaktion der Besucher dieser Ausstellung: «Man kam hinein wie in London bei Madame Tussaud's in das Schreckenskabinett. Die Erwartung war auf Lachanfälle gerichtet, und man lachte tatsächlich vom Eingang an. Manets «Déjeuner», das im letzten Saal hing, ließ die Wände erzittern.» Mit Spott und Belustigung war die Reaktion des Publikums und der Kritik nicht erschöpft. Man zeigte auch moralische Empörung.¹ Doch warum?

Manets Bildtitel «Le déjeuner sur l'herbe» kündigte die Darstellung eines bekannten sonntäglichen Vergnügens der Großstädter an. In deutscher Übersetzung wird das Bild fast immer mit «Frühstück im Freien» bezeichnet. Das ist unrichtig, denn es handelt sich nicht um ein Frühstück, sondern um ein Mittagmahl, eben um ein Picknick im Freien. Die beliebtesten Orte für diese Veranstaltungen der Familien und Freunde waren der Bois de Boulogne und die Seineufer im Westen der Stadt.

Manets Bild sprengte nun aber den Rahmen dieser familiären und freundschaftlichen Vergnügungen. Man kennt Bilder und Fotografien seit den dreißiger und den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts, die Männer, Frauen, Freunde der Familie und Kinder auf dem Gras beim Picknick in der Umgebung von Paris zeigen. Bürger in sonntäglichen Kleidern, Ehefrauen in Reifröcken und adrett gekleidete Kinder sind ver-

sammelt um den Picknickkorb und die Weinflaschen oder beim harmlosen Spiel unter den Bäumen. Manets Bild stellte dieser Harmlosigkeit eine völlig andere Szene entgegen. Es zeigt eine nackte Frau in Gesellschaft zweier städtisch gekleideter Männer und im Mittelgrund eine in Unterkleidern badende Frau. Das Bild erinnert damit an die anderen, nicht eben familiären Vergnügungen, die der Bois de Boulogne bot. Dort waren stets auch Prostituierte zu treffen, wie alle wußten, die in die Ausstellung kamen. Daß ein Maler dies in einem großen Bild öffentlich zu zeigen wagte, schien das Publikum zu skandalisieren.²

Den Besuchern der Ausstellung von 1863 mußte noch in Erinnerung sein, daß sechs Jahre zuvor ein Bild mit einem gleichfalls harmlosen Titel und einem weniger harmlosen Gegenstand aus den Vergnügungen der Stadtbevölkerung eine ähnliche Aufregung verursacht hatte. 1857 präsentierte der Maler Gustave Courbet (1819–1877) sein Gemälde «Les demoiselles des bords de la Seine» – ein Titel, der deutsch etwa wiederzugeben wäre mit «Die Dämchen vom Ufer der Seine». Der Bildtitel erinnert an die sonntäglichen Erholungen der Pariser Bevölkerung, das Bild aber meinte ganz spezielle Vergnügungen des männlichen Teils. Im Bild liegen hintereinander zwei Koketten – schicke Puppen – unter einem Baum. Offensichtlich konnten die Besucher des Salons von 1857 die beiden Damen als stadtbekannt, wenn nicht als persönliche Bekanntschaft identifizieren. Sie mußten auch erkennen, daß die vordere der beiden Damen entkleidet war. Das ist für uns nicht ohne weiteres nachvollziehbar, denn bedeckt sind nur ihre Arme und Füße. Aber das Mieder und der weiße Rock mit Spitzen zeigte den Besuchern von 1857 die in Mode stehende Reizbekleidung der Halbweltdamen.³

Manets Bild vom Picknick scheint direkter und offener zu sein als das von Courbet. Offensichtlich handelt es sich um eine nackte Kokette und eine Kollegin beim galanten Bad an der Seine. Die beiden jungen Herren gehören der eleganten Pariser Bohème an, einer von ihnen trägt eine Studentenmütze. Versuchen wir, uns die Figuren und die Szenerie genau vorzustellen. Der Mann mit der Studentenmütze liegt rechts im Vordergrund auf dem Boden. Sein Oberkörper ist aufgerichtet, mit dem linken Arm stützt er sich auf eine kleine Erhebung. Er blickt in Richtung der andern beiden, die ihm gegenüber sitzen. Der rechte Arm ist waagrecht in der gleichen Richtung ausgestreckt, die leicht geöffnete Hand läßt darauf schließen, daß der Mann etwas darlegt. Seine Rede bleibt ohne Reaktion. Ihm gegenüber sitzt die völlig nackte Frau auf einem blauen Tuch. Ihren

rechten Fuß hält sie zwischen die geöffneten Beine des Liegenden, aber ihr Kopf ist von ihm abgewendet, und sie blickt direkt aus dem Bild hinaus auf den Betrachter.

Dicht hinter der nackten Frau sitzt der zweite Mann. Mit seiner rechten Hand, die links unmittelbar hinter dem Gesäß der Frau sichtbar ist, stützt er sich auf den Boden, seine linke Hand liegt auf seinem Knie. Er blickt weder zu seinem sprechenden Gefährten noch zu der Frau, sondern er schaut nach rechts, ohne etwas Bestimmtes zu fixieren. Die Figurenkomposition wird abgeschlossen von der Badenden im Mittelgrund. Sie steht bis zu den Knien im Wasser, hält mit der einen Hand ihr Hemd in die Höhe und taucht die andere Hand ins Wasser. Sie ist mit sich selbst beschäftigt, und keiner aus dem Vordergrund nimmt sie wahr.

In der linken unteren Ecke, im nächsten Vordergrund also, breitet sich ein außerordentliches Stilleben aus. Das blaue Kleid, die Strümpfe, der Strohhut und das weiße Hemd der Nackten liegen da, der schrägliegende Picknickkorb enthält noch einige Früchte, davor sind einige Kirschchen auf Blättern verstreut. Ein Brot auf dem Boden, eine silberne Weinflasche auf dem weißen Hemd schließen das Stilleben rechts ab.

Künstlich, kulissenhaft gestellte Bäume rahmen die Figurenkomposition ein. Vom linken und rechten Bildrand her begleiten sie die Figuren. Quer durch das Bild zieht sich im Mittelgrund das Wasser. Licht und Schatten bilden keine Einheit zwischen den Figuren und dem natürlichen Schauplatz. Die dunklen Baumstämme und das grünschwarze Laub formen einen dunklen Rahmen, auf dem Boden breiten sich Licht- und Schattenpartien aus, an denen die Figuren und das Stilleben nur zum Teil teilnehmen. Die Badende, die Nackte und das Stilleben befinden sich in hellen Zonen, der Liegende rechts auf einem dunkelgrünen Teil, aber weder im Gesicht noch auf den Händen oder der Kleidung zeigen sich Spuren des Schattens, der auf dem Boden liegt.

Wenn die Besucher lachten, so belustigte sie das vermeintliche Unvermögen des Malers, Figuren und Landschaft harmonisch zu verbinden, eine einheitliche Beleuchtung herzustellen und einen schönen Akt einer Frau zu malen. Warum aber sollten sie schockiert gewesen sein? Nur weil sie solche Szenen aus dem Bois de Boulogne kannten, weil sie das weibliche Modell wiedererkannten als Victorine Meurent, das Berufsmodell, das im Atelier des Malers Thomas Couture tätig war? Oder forderte sie der freche Blick der nackten Frau heraus, der etwa bedeuten konnte: «Na,

was glotzt du so, kleiner Spießler, hast du noch nie eine nackte Frau gesehen?»

Wollte Édouard Manet provozieren, wollte er einen Skandalerfolg erzielen, um in das Geschrei der Leute und der Kritik zu kommen? Ein Freund des Malers, Antonin Proust, berichtete in seinen Erinnerungen, daß er und Manet bei einem Sonntagsausflug nach Argenteuil badende Frauen beobachtet hätten. Dabei sei Manet auf den Gedanken gekommen, ein Bild mit Akten im Freien zu malen. Aber Manet sprach nicht davon, einfach diese Szene wiederzugeben. Sein Ehrgeiz ging darauf, sich mit einem berühmten Bild der italienischen Renaissance zu messen. Im Louvre hing das «Ländliche Konzert», das man damals dem venezianischen Maler Giorgione zuschrieb, das aber heute für ein Werk des jungen Tizian gehalten wird. Es stellt vier Personen beim Musizieren in einer Landschaft vor: zwei Männer und zwei Frauen. Die Frauen sind nackt. Sie fassen die Gruppe der beiden bekleideten, sitzenden Männer ein: die eine steht links bei einem Brunnen, die andere sitzt auf der rechten Seite als Rückenfigur und bläst die Flöte. Manet hatte dieses Bild kopiert und in seinem Atelier aufgehängt.⁴

Tatsächlich war aber für die Komposition der Figurengruppe im «Déjeuner sur l'herbe» nicht dieses Bild maßgebend, sondern ein bekannter Kupferstich von Marcantonio Raimondi nach einer Zeichnung von Raffael (Abb. 15). Dieser Stich von etwa 1515/16 stellt mit außerordentlich vielen Figuren ein Geschehen aus der griechischen Mythologie dar. Es ist das Urteil des Paris, das heißt die Wahl der Schönsten unter drei Göttinnen. Paris sitzt links, die drei vor ihm stehenden Göttinnen sind gegen die Bildmitte gerückt, darüber fährt Apoll mit dem Sonnenwagen, und rechts oben kommt Zeus aus den Wolken herab. Die Figurenkomposition auf der Erde wird rechts abgeschlossen von drei auf dem Boden sitzenden und lagernden nackten Göttergestalten der Flüsse, einer weiblichen und zwei männlichen. Manet hat dem Stich für sein «Déjeuner sur l'herbe» genau diese Dreiergruppe entnommen und seine Figuren entsprechend dem Vorbild komponiert. Sogar der Blick der weiblichen Figur aus dem Bild heraus ist durch den Stich von Raimondi vorgegeben. Man weiß nicht, ob diese Anleihe bei Raffael zur Zeit der Ausstellung des Bildes bekannt war, jedenfalls findet sich vor 1908 keine Spur einer solchen Kenntnis.⁵

Der Vorgang ist bemerkenswert. Manet blickt also badenden Frauen zu und faßt den Gedanken zu einem Bild von Akten im Freien. Aber er



15 Marcantonio Raimondi: Urteil des Paris. Kupferstich nach einer Zeichnung von Raffael. Ausschnitt. Etwa 1515/16

hat nach Proust schon jetzt ein Bild der italienischen Renaissance als Muster vor Augen. Im Atelier benützt er einen Stich nach Raffael für die Figurenkomposition. Die Modelle müssen die Stellungen einnehmen, die der Stich für die Flußgötter vorgibt. Diese Modelle sind neben Victorine Meurent einer der Brüder von Manet und Ferdinand Leenhoff, der Bruder seiner Geliebten und sein künftiger Schwager. Zur Gruppe Raffaels stellt der Maler eine Badende und malt die kulissenartige Landschaft hinzu.

Ist das Produkt nun ein «modernes» Bild, wie die Absicht des Malers lautete? Gewiß, es zeigt keine Spur einer mythologischen Szene, es sind keine Götter, nicht einmal Götter niedrigen Ranges, die hier zum Picknick posieren. Die Männer tragen zeitgenössische Kostüme, die Frau ist von trivialer Nacktheit. Kein Apoll fliegt durch die Lüfte, vielmehr ist es ein Vogel, der seine Stelle eingenommen hat. Wollte Manet sich mit

dieser Umsetzung von Raffael lustig machen? Wollte er das Publikum und die Kritik testen auf das kunstgeschichtliche Wissen? Oder hat er einfach einen Griff in den Bildervorrat der europäischen Kultur getan?

Wir müssen zur Beantwortung dieser Fragen auf einen Aufsatz von Charles Baudelaire (1821–1867) zurückgreifen. Der Dichter veröffentlichte 1863 in der Tageszeitung «Le Figaro» eine Abhandlung unter dem Titel «Le peintre de la vie moderne» – «Der Maler des modernen Lebens». Damit war nicht Manet gemeint, sondern der Pariser Maler Constantin Guys (1805–1892), der vor allem die Pariser Gesellschaft und die wechselnden Moden schilderte. Im vierten Kapitel von Baudelaire's Abhandlung findet sich die bekannte Umschreibung der Modernität. Wir müssen sie so übersetzen: «Die Modernität, das ist das Vorübergehende, das Flüchtige, das Zufällige, es ist die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und das Unveränderliche ist.» Aus Baudelaire's Erläuterungen geht hervor, daß er mit «Modernität» vor allem die Kostüme, die Moden und die zeitgenössischen Szenen meinte. Baudelaire stellte sich gegen die überlieferte Verkleidung der gemalten Personen in mittelalterliche, römische oder orientalische Kostüme. Damit wandte er sich sowohl gegen die Prinzipien der akademischen Historienmalerei wie gegen die Salonmalerei, die orientalisierende Sujets mit Vorliebe behandelte. Baudelaire's Aufforderung zur Modernität erinnert an einen Satz von Gustave Courbet, den er in einem offenen Brief von 1861 niedergeschrieben hatte: «Keine Epoche kann anders als von ihren eigenen Künstlern dargestellt werden, das heißt von den Künstlern, die in ihr gelebt haben. [...] Die wahren Künstler sind jene, die ihre Epoche genau an dem Punkt packen, zu dem die vorangegangenen Zeiten sie geführt haben. Rückwärtsgehen heißt nichts tun, heißt sich vergeblich abmühen, heißt die Lehren der Vergangenheit weder begriffen noch genutzt haben.»⁶

Kaum deutlich wird aber bei Baudelaire, was mit der andern Hälfte der Kunst gemeint sein könnte. Das Ewige, das Unveränderliche? Wir können es bei dem Maler, den Baudelaire so ausführlich dargestellt hat, kaum erkennen. Manet dagegen scheint in seinen Werken begreiflich zu machen, was die Zusammenfügung dieser beiden Hälften sein könnte. Wir könnten seine Absicht, Giorgione zu modernisieren, einen modernen Giorgione zu machen, in dieser Richtung verstehen. Die Umsetzung von Raffaels Komposition in das zeitgenössische Picknick weist ebenso darauf.



16 Édouard Manet: Olympia. 1863. Paris, Musée d'Orsay

Nun hat Manet keineswegs nur im «Déjeuner» eine Komposition benutzt, die wir vielleicht «klassisch» im Sinn von vorbildhaft nennen könnten. Manet griff vielfach auf derartige Muster zurück. Das bekannteste Beispiel ist die «Olympia» (Abb. 16), die im gleichen Jahr entstanden ist wie das «Déjeuner». Wieder stand Victorine Meurent Modell. Das Kompositionsmuster lieferte in diesem Fall die berühmte «Venus von Urbino» von Tizian. Manet hatte dieses Bild, das damals wie heute in den Uffizien von Florenz hing, während seines Aufenthaltes 1853 in Italien kopiert. Wie im «Déjeuner» transponierte Manet in der «Olympia» das Muster in die Moderne. Alles Mythische und Verklärende wird weggelassen: in Manets Bild liegt keine Göttin auf dem Polster, sondern die gewöhnliche, etwas eckige und keineswegs wohlproportionierte Victorine. Sie blickt nicht wie die Venus von Tizian träumerisch-kokett aus dem Bild. Vielmehr schaut sie herausfordernd, frecher noch als im «Déjeuner» dem Betrachter ins Gesicht. Die schwarze Dienerin neben ihr enthüllt einen Blumenstrauß: wie im Stilleben des «Déjeuner» zeigt an diesem Bukett der Maler seine Fähigkeit, mit einigen wenigen, scheinbar rasch hingemalten Strichen ein Feuerwerk von Farben zu veranstalten.⁷

Dieses Verfahren, klassische Muster von Raffael, Tizian bis Goya aufzugreifen, aber mit zeitgenössischen und gewöhnlichen Teilnehmern zu besetzen, hat Manet in den sechziger Jahren vielfach befolgt. Es ist erlaubt, in der Zusammenfügung von Zeitgenossen und klassischen Mustern jene zwei Hälften der Kunst zu sehen, die Baudelaire in seiner Abhandlung von 1862 beschrieben hat. Gewiß wird in Manets Verfahren das klassische Muster trivialisiert, indem statt der Göttinnen Straßmädchen die vorgegebenen Rollen einnehmen. Das Verfahren ist aus der Literatur als Parodie bekannt, es ist eines der Mittel, komische Effekte hervorzubringen. Zu Manets Zeit vergnügte sich Paris an den parodistischen Operetten «Orpheus in der Unterwelt» und «Die schöne Helena» von Jacques Offenbach (1819–1880), die 1858 und 1864 zum ersten Mal aufgeführt wurden. Doch scheint es Manet nicht um komische Effekte zu gehen, wenn er ein klassisches Muster mit gewöhnlichen Zeitgenossen neu besetzt. Die Modernisierung der Vorbilder ist eine Suche nach der schwierigen Zusammenfügung der zwei Hälften der Kunst, dem Flüchtigen und Zufälligen auf der einen Seite, dem Ewigen und Unveränderlichen auf der anderen, wie sich Baudelaire ausdrückte.

Wir haben heute, nach fast zwei Jahrzehnten der «Postmoderne», vielleicht bessere Möglichkeiten, dieses Verfahren zu begreifen. Wie immer man den Umgang der «Postmoderne» mit der Verfremdung von Zitaten beurteilen mag, er hat sicher bewirkt, daß der Antagonismus zwischen der Kunst der Vergangenheit und der heutigen reduziert wurde. Aber vielleicht haben sich die Künstler jeder Zeit weniger feindlich zur Vergangenheit verhalten, als die Kritiker, das Publikum und die Historiker glaubten oder glauben machen wollten. Wir können zum Beispiel darauf verweisen, daß Pablo Picasso klassische Vorbilder von Cranach, Velasquez, Courbet studiert und umgesetzt hat. In den fünfziger Jahren beschäftigte er sich längere Zeit mit Manets «Déjeuner sur l'herbe», analysierte das Bild in mehreren Dutzend Zeichnungen und setzte es in Gemälden in seinen Stil um.⁸

Das Mißverständnis von Modernität und Tradition bei Manet entstand zur Zeit der Ausstellung des «Déjeuner» und der «Olympia». Der junge Émile Zola (1840–1902) schrieb 1866 einen Artikel zur Verteidigung des von allen Seiten angegriffenen Künstlers. Darin führte er aus: «Édouard Manets Talent beruht auf Einfachheit und Genauigkeit. Wahrscheinlich hat er angesichts der ungläubhaften Naturdarstellung mancher seiner Kollegen beschlossen, die Realität ganz für sich zu studieren, alles erwor-

bene Wissen auszuschlagen, an den Ausgangspunkt der Kunst zurückzu-kehren, das heißt zur genauen Beobachtung der Gegenstände.» Diese Ansichten sind, gerade vor der «Olympia», erstaunlich unzutreffend. Manet hat die Tradition keineswegs verleugnet. Sein Schaffen widerlegt jenen romantischen Mythos vom Künstler, den Zola weiterträgt.⁹

Gegen Ende des Jahrhunderts stand Paul Cézanne im Louvre vor dem «Ländlichen Konzert» von Giorgione bzw. Tizian, von dem Manet auf seine Idee des «Déjeuner» gekommen war. Cézanne erinnerte sich vor Giorgione an Manets «Déjeuner». Er äußerte zu seinem Gesprächspartner, der uns den Kommentar überliefert hat: «Verstehen Sie, es wäre notwendig gewesen, daß Manet in seinem «Déjeuner sur l'herbe» irgend-etwas, ich weiß nicht was, hinzugefügt hätte, vielleicht eine Empfindung von jener Nobilität, die hier, man weiß es nicht zu sagen, alle Sinne ins Paradies versetzt. Sehen Sie das fließende Gold der großen Frau, den Rücken der andern. Sie leben und sie sind göttlich. Die ganze Landschaft mit ihren Sonnenflecken ist wie ein übernatürliches Gedicht, ein ausge-wogener Moment des Universums in seiner offengelegten Ewigkeit, sei-ner übermenschlichen Freude.» Vielleicht sind die Worte und der Enthusias-mus nicht ganz authentisch. Aber die späte Kritik Cézannes an Manet im Vergleich zum venezianischen Bild hat einen zutreffenden Kern.¹⁰

Denn Cézanne beschäftigte sich während Jahrzehnten mit dem glei-chen Problem der Malerei, das Manet in seinem «Déjeuner» aufgegriffen hatte: der Darstellung von Akten in der Natur. Im Vergleich Manets mit dem «Ländlichen Konzert» fiel ihm der Mangel an Nobilität und an Übereinstimmung von Figuren und Natur auf. Tatsächlich irritieren in Manets Bild nicht nur die Trivialität der Aktdarstellung, die Frivolität, wenn nicht Aggressivität des Blicks auf den Betrachter, sondern auch der Mangel an Harmonisierung von Figuren und Natur. Manets Figuren sind hineingesetzt in eine künstliche Szenerie, in eine Kulisse, die Natur als Schauplatz vorstellt. Aber die fehlende Einheit kann nur heißen: das Picknick ist eine momentane Veranstaltung, der Aufenthalt unter den Bäumen am Wasser ist offenbar angenehm, aber damit wird keineswegs eine Art von Harmonie der Menschen mit der Natur begründet. Es ist ein Bild eines modernen Verhaltens gegenüber der Natur, das mit der Rück-reise in die Stadt um fünf Uhr endet. Für Cézanne dagegen war die har-monische Verbindung von menschlichen Figuren mit der Natur das le-benslange Problem der «Badenden». Die «Badenden» (Tafel 7) zeigen

nichts von Szenen des modernen Lebens, sie entspringen zwar Erinnerungen, aber die Bilder sind im Atelier unternommene Versuche, die Entfremdung im Bild aufzuheben. Die «Badenden» sind Bilder einer Utopie der Malerei.¹¹

Die lebenslange Beschäftigung fing 1859 mit der Aufzeichnung einer Erinnerung an. In einem Brief an den Jugendfreund Émile Zola, der nach Paris gezogen war, zeichnete Cézanne einen großen Baum und drei badende Knaben im Wasser. Eine Erinnerung, gewiß, aber auch eine Vorwegnahme, denn der Brief ist in der Erwartung geschrieben, daß Zola im Sommer nach Aix-en-Provence kommen würde. Gegen 1870 nahm Cézanne in Paris das Thema des «Déjeuner» nach Manet und die Zusammenstellung von nackten und bekleideten Figuren am Wasser auf. Er behandelte es in einer aufgeladenen Sinnlichkeit und in aller Gewalttätigkeit gegenüber den Figuren und der Farbe. In dem «Pastorale» genannten Bild von etwa 1870 plazierte Cézanne in einer düsteren Flußlandschaft drei weibliche Akte und drei bekleidete Männer – eindeutig eine Wiederaufnahme des künstlerischen Themas von Manets «Déjeuner». Aus dem schwarzen Grundton, der überall an den Begrenzungen der Figuren, des Flusses und der Bäume sichtbar wird, heben sich die mit dicker Farbe gemalten Akte gräulich, weißlich und gelblich hervor. Der Himmel und der Fluß erscheinen in lichtlosem, düsterem Blau. Auf der schwarzgrünen Wiese liegt kein Licht. Die Akte sind durch ihre helle Farbe und die schwarze Umrandung von der Gesellschaft und von der Natur isoliert. Weit weniger noch als etwa bei Manet besteht eine Einheit oder eine Harmonie zwischen Figuren und Landschaft.¹²

Dieses frühe «Pastorale» ist nicht nur deshalb wichtig, weil Cézanne die gegenüber Manet geäußerte Kritik mit größerem Recht auf seine eigenen Anfänge hätte beziehen können. Vielmehr belegt dieses Bild die Unvereinbarkeit der Figuren- und der Landschaftsdarstellung an einem kritischen Wendepunkt in Cézannes Laufbahn als Maler. Hier versuchte er noch – zum letzten Mal – eine gewaltsame Verklammerung. Mit dem Wandel von 1872 verzichtete er auf die schwarze Farbe zur Isolierung und zur Verbindung. Gleichzeitig trennten sich die Bereiche von Landschaftsmalerei und Figurendarstellung. Cézanne malte Porträts, Stilleben und Landschaften als voneinander isolierte Gattungen. Die Trennung der Gattungen ist nicht nur deshalb wichtig, weil etwa die impressionistische Malerei das Gruppenporträt im Freien ebenso kannte wie die mit Figuren ausgestattete Landschaft. Die Entfernung der Staffagefiguren ist

auch keineswegs eine Erfindung von Cézanne. Vor ihm hatte sie unter anderen auch Gustave Courbet praktiziert. Wichtig ist die Trennung bei Cézanne, weil sie von bedeutenden Umwandlungen des bildlichen Darstellens und des Zieles der Malerei begleitet wird.

Zum aggressiven Blick der nackten Frau in Manets «Déjeuner» gibt es keinen größeren Gegensatz als die verschleierte Augen der von Cézanne Porträtierten. Keinen einzigen Menschen hat Cézanne mit einem derartig großstädtisch herausfordernden und gierigen Blick wiedergegeben. Seine Menschen fixieren nichts, ihr Blick greift nicht zu, er ist inaktiv, ruhig, verschattet, die Augen haben ihre appetitive Spannung eingebüßt. Sie sind zu Farbflecken geworden, die eingebunden sind in die Farben des Gesichts, der Haare, der Kleider. Damit stimmt zusammen, daß in den Stilleben die Früchte und Gegenstände nicht so präsentiert werden, als lägen sie zum Greifen oder zum Verschlingen da. Wie läßt sich dies beschreiben und erläutern? Versuchen wir es so: Cézanne hat die überlieferte Raumdarstellung beseitigt. Es handelt sich dabei nicht um die Tat einer Woche, sondern um eine langsame, äußerst vorsichtige und beharrliche Arbeit. Sie setzte ein nach dem Rückzug Cézannes aus Paris nach Aix-en-Provence 1877. Die langsame Arbeit verfolgte einen Ersatz der perspektivischen Raumdarstellung. Das Resultat könnte so genannt werden: Der neue Bildraum ist ein körperlicher Raum, wenn mir dieser nicht ganz den Regeln der Logik entsprechende Ausdruck gestattet ist. Damit ist das folgende gemeint: Das perspektive Darstellungssystem geht von einem im Prinzip leeren Raum aus, der nach geometrischen Regeln zu konstruieren ist. Die Dinge und Figuren werden in diese Leere eingesetzt, nach entsprechenden Regeln oder nach praktischen Erfahrungen. Die Dinge und Figuren sind verschiebbar, ihr Platz in der Darstellung ist auch von der Annahme des Augenpunktes abhängig. Der Augenpunkt wird bestimmt durch das sehende Subjekt. Cézanne, so ließe sich sagen, versuchte dieses einseitig vom Menschen aus geometrisch konstruierte System umzuwandeln in eine Raumdarstellung, die von den Dingen, den Früchten, Krügen und Körpern ausgeht. Wir können feststellen, daß zum Beispiel die Tische aufgeklappt erscheinen oder die hintere Kante länger ist als die nähere, daß die Öffnungen der Gefäße keine vorschriftgemäße Ellipse bilden und die Früchte keine Kugeln in Licht und Schatten. Die Dinge, die Früchte wie die Krüge und Tücher scheinen sich von einer gemeinsamen Ebene aus nach vorn zu wölben.¹³

Die Schwierigkeiten, eine andere Raumdarstellung zu entwickeln,

waren offenbar in der Landschaft am größten. Cézanne wählte einerseits Motive mit geringer Rauntiefe, einen Felsen mit einigen Bäumen etwa, oder einen senkrecht aufsteigenden Steinbruch. Andererseits versuchte er in Motiven von größerer Erstreckung durch die Annäherung von Farbwerten in Vordergrund und Hintergrund die leere Tiefe aufzuheben. Die Repetition gleicher Farbwerte für die Nähe und die Ferne und die Wiederholung von Kontrasten schaffen eine andere Art von Zusammenhang als die Luftperspektive, nach der die Buntwerte und die Kontraste von der Nähe zur Ferne kontinuierlich sich vermindern mußten. Cézanne nannte als Ziel seiner Arbeit, eine Kunst parallel zur Natur zu schaffen. Das meint, wenn wir die Veränderung einbeziehen: nicht die Wiedergabe des Bildes, das die Menschen sich von den Dingen und ihrer Ordnung geschaffen haben. Statt dessen: die Realisation der Dinge und ihres Zusammenhangs. Die Schwierigkeit liegt auf der Hand: Der Maler muß sehen und empfinden und zugleich sein Wahrnehmungsvermögen so objektivieren, daß er die Dinge erreicht und nicht schlicht die Projektionen seines Wahrnehmungsapparates abbildet. Ein Problem, gegen das die Quadratur des Zirkels ein Kinderspiel ist.¹⁴

Es scheint, daß eben diese Harmonie, die Cézanne zu realisieren trachtete, den Ausschluß der Figuren aus der Landschaft erforderte. Das Experiment der Zusammenfügung von Figuren und Natur erprobte Cézanne ausschließlich in dem Thema der «Badenden». Diese Bilder beziehen sich weder auf gesehene Landschaften noch auf Modelle. Es sind Erfindungen, sie ruhen auf einem Hintergrund von Erinnerungen, aber sie sind insgesamt Experimentierfelder für die Herstellung der Harmonie von menschlichen Körpern und Natur. Dreiundzwanzigmal hat Cézanne in den Jahren zwischen 1890 und 1906 in Gemälden diesen Gegenstand aufgegriffen, während Jahren hat ihn die Arbeit allein an den drei großen Fassungen beansprucht. Alle Bilder Cézannes von Badenden nach 1872 zeigen entweder Frauen oder Männer. Geschlechterkampf und Erotik sind nach dem Frühwerk aus dem Thema verbannt. Die Elemente bleiben stets die gleichen: Körper, Bäume und Wolken.

Die «Badenden» in London (Tafel 7), die wie die andern beiden großen Fassungen zwischen 1900 und 1905 entstanden sind, weisen eine große Gruppe von nackten Frauen unter Bäumen auf. Im Unterschied zu Manets «Déjeuner» nimmt keine der Frauen Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Eine zwar – die drittletzte auf der rechten Seite – zeigt ihr Gesicht frontal wie Manets Victorine, aber sie hat keinen Blick. Ihre Augen sind

passiv, ihr Ton oder Kontrast unterscheidet sich nicht etwa vom Schatten zwischen Ellbogen und Leib. Keine Kontaktnahme, sondern Abwendung. Die Gruppe ist geschlossen. Zweifach wird uns die Abgeschlossenheit vor Augen geführt: In der vordersten Reihe sehen wir eine große Rückenfigur, eine auf dem Bauch Liegende, die uns ihre gerötete Fußsohle zeigt, und eine große Sitzende im Profil. Wir sind keineswegs eingeladen, wir werden nicht bemerkt, allerdings auch nicht angegriffen wie bei Manet, aber wir erhalten auch keine Aufforderung zu einer visuellen Beteiligung. Wie die Landschaftsbilder, die eine Barrikade oder eine Felswand präsentieren, schließt sich die Gruppe gegenüber dem Betrachter ab. Er kann und soll sehen, aber das soll ihm keinen Appetit wecken, und er muß sich keineswegs als Voyeur fühlen. Cézanne hat nun wirklich alles getan, um seinen nackten Figuren jede erotisierende Anmut, jeden Liebreiz und jede Verlockung zu nehmen. Die Rücken und die Beine haben etwa den Liebreiz von ausgestopften Getreidesäcken.

Die Figurenkomposition ist aber auch links und rechts abgeschlossen. Die erste Figur auf der linken Seite, eine Stehende, ist zur Gruppe gewandt. Die zur Bildmitte geneigte Schräge ihres Körpers wird betont von drei unmittelbar angeordneten, fast gleichlaufenden Baumstämmen. Die übereinstimmende Richtung dieses Körpers und der Baumstämme gibt hier schon eines der Momente der Harmonie an. Zu ihr kommt eine Ähnlichkeit von Körper und Baumstämmen, eine Übereinstimmung des sichtbaren, halbrunden Volumens. Natürlich fällt diese Übereinstimmung deshalb mehr ins Gewicht, weil die Richtungen übereinstimmen.

Gleiche Schrägen, leichte Abwandlungen, Gegenrichtungen zeigen die folgenden Körper in der Gruppe: Die geneigt Stehende wird abgewandelt wiederholt von der nächsten Figur und von der ersten großen Sitzenden. Auf diese folgt eine Sitzende in gleicher Neigung des Körpers, aber dahinter zeigt sich ein Oberkörper in entgegengesetzter Richtung. Damit ist die Eingangsgruppe von links abgeschlossen und die Richtungen und Stellungen exponiert.

In der Gruppe rechts schaffen die vorn schräg Liegende, die uns die Fußsohle zeigt, und die beiden gleichgerichteten Rückenfiguren die Übereinstimmung mit der Gruppe links. Die Sitzende rechts außen nimmt die betonte Schräge der liegenden Rückenfigur auf und leitet sie, unterstützt von einer zweiten Figur mit gleichem Profil, in das Bild zu-

rück. Zwischen dieser großen abschließenden Frau und den beiden kleinen Rückenakten ist eine Figur in konträrer Schräglage eingesetzt, die wieder die Richtung des Baumstammes über der zweiten Gruppe einnimmt.

Wir können also unterscheiden: zwei Gruppen von Figuren mit einem oder mehreren Bäumen. Die Gruppen sind dadurch verbunden, daß sie in Richtung aufeinander angeordnet sind und nahe Figuren die gleiche Richtung einnehmen. Die Haltungen aller Figuren und die Richtungen aller Figuren und Bäume nehmen aufeinander den engsten Bezug. Die Art der Rundung der Körper stimmt jedenfalls teilweise mit der Rundung der Stämme überein.

Die Farbigkeit zeigt, daß es nicht nur um Übereinstimmung, sondern um Teilhabe geht. Vor den Figuren breitet sich eine große Fläche von warmem, dunklem Goldgelb aus. Grau-grüne Farbstriche begrenzen diese Fläche links und rechts so, daß sie gegen die Mitte nach oben gewölbt erscheint. Diese Tendenz setzen die ersten Figuren fort. Ihre Körper sind mit dem gleichen Gelb gebildet, lediglich die Intensität hat etwas abgenommen. Die Schatten- oder Begrenzungszonen dieser Leiber enthalten nun aber schon das Grün und das Schwarz der Bäume. Die Körper wölben sich aus diesem vegetativen Dunkel an das warme Gelb. Zwei der Körper, die kleinen Rückenfiguren, tendieren zum Weiß, ähnlich den Wolken, die sich über der Gruppe wölben. Der Himmel setzt in seinem Blau auch das Grün der Bäume fort.¹⁵

Übereinstimmung und Teilhabe – eine Utopie von Dasein in der Natur. Cézanne hat aus den arkadischen Bildern die Zeit entfernt. Er hat alles unterdrückt, was auf Veränderung hindeuten würde. Zum Beispiel sind die veränderlichen Verhältnisse von Licht und Schatten Anzeiger des Flüchtigen und Vorübergehenden. Die Körper der Badenden und der Boden und die Wolken erscheinen leuchtend hell. Aber sie sind nicht beleuchtet, es gibt keine Lichter auf den Körpern oder Schlag Schatten von ihnen. Sie haben ihre eigene dunkle Zone als Tangente ihres Volumens, aber sie gehört zu ihnen, sie erhalten sie nicht von einer übergeordneten Lichtquelle, die auf- und untergeht. Zum Flüchtigen, Vorübergehenden und Zufälligen, zu dieser Modernität Manets ist damit ein äußerster Gegensatz erreicht. Doch antwortet Cézanne nicht weniger als Manet auf seine Epoche. Er antwortet auf die Entfremdung von Natur und Menschen, die Manet auch im «Déjeuner» aufgezeigt hat, mit einem Gegenbild. Es ist eine Utopie des Verzweifelten.

Anmerkungen

- 1 Ausstellungskatalog: Manet 1832–1883, Paris, New York 1983, S.165–173, hier S.165. Zur Funktion der Ausstellungen und zur Kunstpolitik im 19. Jahrhundert vgl. Elizabeth Gilmore Holt: *The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics* (Art History Series 3), Washington 1979; Patricia Mainardi: *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, London 1987; Françoise Forster-Hahn: «La confraternité de l'art». Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 (1985), S. 506–537.
- 2 Zu Manets zeitgenössischen Themen: Theodore Reff: *Manet and Modern Paris. One Hundred Paintings, Drawings, Prints and Photographs by Manet and His Contemporaries*. Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington, Chicago, London 1982; Timothy G. Clark: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton 1984; Anne Coffin Hanson: *Manet and the Modern Tradition*, New Haven, London 1977, S. 103–127.
- 3 Ausstellungskatalog: Gustave Courbet 1819–1977, Paris, London 1978, Kat. Nr. 49, S. 127–129, Abb. 49, S. 128.
- 4 Antonin Proust: Édouard Manet. Souvenir, in: *La Revue Blanche* 1897, S. 171 f; vgl. auch den Wiederabdruck Paris 1913. Zu Tizians Bild: Harold E. Wethey: *The Paintings of Titian. Complete Edition*, 3 Bde., London 1969–1975, Bd. 3, Kat. Nr. 29, S. 167–169.
- 5 Zu Manets Umsetzung von Raffael vgl. Ausstellungskatalog Manet (Anm. 1), S. 168 f.
- 6 Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*, in: *Le Figaro*, November und Dezember 1863, und in: Baudelaire: *Curiosités Esthétiques. L'art romantique*, Paris 1962, S. 453–502, das Zitat auf S. 467. Zu Manets Modernisierung des Themas «Menschen in der Natur» vgl. Oskar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989. – Courbets Brief wurde zuerst im «*Courrier du Dimanche*» vom 29.12.1861 publiziert; deutsche Übersetzung in: Klaus Herding (Hg.): *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt a. M. 1978, S. 29–32.
- 7 Zur «Olympia» und den Rückgriffen auf Kompositionsmuster vgl. Ausstellungskatalog: Manet (Anm. 1), Kat. Nr. 64, S. 174–183; Theodore Reff: *Manet: Olympia (Art in Context)*, London 1976; Emil Maurer: *Olympias Bouquet. Bemerkungen zu Manets Modernité*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23./24. 6. 1984, S. 65; O. Bätschmann: *Olympia und Jésus insulté: Édouard Manet im Salon von 1865*, in: *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht. Festschrift für Adolf Max Vogt*, hg. von Beat Wyss, Zürich, München 1990, S. 21–29.

- 8 Zu Picassos Umsetzungen von Kompositionsmustern vgl. Ausstellungskatalog: Pablo Picasso. A Retrospective, Museum of Modern Art, New York 1980, deutsche Übersetzung, hg. von William Rubin, München 1980, Kat. Nr. 867–870, S. 436–437; Gert Schiff: Picasso. The Last Years, 1963–1973, in: Ausstellungskatalog: Picasso, The Grey Art Gallery, New York 1983, S. 13–17.
- 9 Émile Zola: Une nouvelle manière en peinture. Édouard Manet, in: Revue du 19^e siècle, 1.1. 1867, und in: Émile Zola: Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866 bis 1896, Frankfurt a. M. 1988, S. 47–75; Émile Zola: Mon Salon, in: L'Événement, 27. und 30. April 1866; auch in: Schriften zur Kunst, S. 3–44, Zitat S. 27.
- 10 Cézannes Äußerung über Manets «Déjeuner sur l'herbe» in: Conversations avec Cézanne, hg. von P. M. Doran, Paris 1978, S. 137.
- 11 Zu Cézannes Badenden: Ausstellungskatalog: Paul Cézanne. Die Badenden. Öffentliche Kunstsammlung Basel, hg. von Louise Krumrine, Zürich, Einsiedeln 1989; Ausstellungskatalog: Cézanne. The Late Work, New York 1977, London 1978.
- 12 Cézannes Brief an Zola in: Paul Cézanne. Briefe. Neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe von John Rewald, Zürich 1962, S. 41 f und Abb. nach S. 96. – Zum Pastorale: Ausstellungskatalog: Die Badenden (Anm. 11), S. 75–82, Abb. 40; Ausstellungskatalog: Cézanne. The Early Years 1859–1872, Royal Academy of Art London, London 1988, Kat. Nr. 52, S. 174 f.
- 13 Zu Cézannes Raumdarstellung: Kurt Badt. Die Kunst Cézannes, München 1956; Fritz Novotny: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, München, Wien 1970; Wolfgang Kemp: Bildperspektiven nach 1860, in: Ders.: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 67–85.
- 14 Vgl. Richard Schiff: Cézanne and the End of Impressionism. A Study of Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art, Chicago und London 1984.
- 15 Zu den Londoner Badenden: Ausstellungskatalog Die Badenden (Anm. 11), S. 208–214.

Literatur

- Ausstellungskatalog: Manet and Modern Paris, Washington 1982/1983, hg. von Theodore Reff, Chicago und London 1982
- Ausstellungskatalog: Manet 1832–1883. Paris, New York, Paris 1983
- Ausstellungskatalog: The New Painting. Impressionism 1874–1886, Fine Arts Museum San Francisco, Washington, San Francisco 1986

- Ausstellungskatalog: Paul Cézanne. Die Badenden. Öffentliche Kunstsammlung Basel, hg. von Mary Louise Krumrine, Zürich, Einsiedeln 1989
- BADT, Kurt: Die Kunst Cézannes, München 1956
- BÄTSCHMANN, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920, Köln 1989
- CLARK, Timothy J.: The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers, New York 1985
- HOFMANN, Werner: Edouard Manet. Das Frühstück im Atelier, Frankfurt a. M. 1985
- ROSENBLUM, Robert, JANSON, H. W.: Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture, London 1984
- SHIFF, Richard: Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art, Chicago und London 1984