

nesi“, Gandy, war mit einem Entwurf zu einer „Totengedenkstätte am Meer“ (um 1810, Nr. 21) vertreten, in dem das visionäre, romantische Element des englischen Klassizismus präsent war. Zahlenmäßig überwogen die Villenentwürfe im palladianischen Stil — neben der englischen Gartenkunst und der klassizistischen Neugotik ein weiteres Gebiet, auf dem England seinen Einfluß auf Deutschland ausüben konnte, der allerdings in Mitteldeutschland stärker war als in Süddeutschland. Die Tendenz zur malerischen Einbettung von Bauten in Landschaftsgärten, für welche die Ausstellung Beispiele von Bonomi, Wyatville, Nash und Repton bot, wurde von Erdmannsdorff, Jussow, Gontard oder Schinkel aufgegriffen. Im süddeutschen Raum dagegen, wo italienische und französische Vorbilder ihre Präsenz behielten, übte die englische klassizistische Architektur eine nur indirekte Wirkung aus. Dagegen wurde der englische Gartenstil früh importiert; Skell reinigte den Münchener Englischen Garten zugunsten eines Klassizismus, indem er Entwürfe und Anlagen von Lechner oder Frey kritisierte. Englische Anregungen ließen sich in Fischers Prinz Carl Palais (1803), Klenzes Entwürfen zur Glyptothek (vgl. damit Th. Harrisons Plan für einen Zentralbau, um 1796, Nr. 33) oder Gärtners Wittelsbacher Palais finden, in welchem sich der Maximiliansstil bereits ankündigte. Peter Pröschel ist die Initiative zu dieser schönen Ausstellung zu danken, die den Besucher mit dem Thema englischer Architekturzeichnungen bekanntgemacht hat.

Ulrich Finke

## NACHBETRACHTUNGEN ZUR PARISER CÉZANNE-RETROSPEKTIVE 1978 (Erster Teil)

Der großen, 1977 in New York und Houston veranstalteten, 1978 (in kleinerem Ausmaß) in Paris gezeigten Cézanne-Retrospektive gebührte das Verdienst, allein das Spätwerk des Meisters zum ersten Mal als ein in sich geschlossenes Ganzes präsentiert zu haben. Dank einer umfassenden Auswahl von Exponaten, die sich ausschließlich auf Gemälde und Aquarelle seiner letzten Lebensdekade (1895—1906) beschränkte, wurde durch sie die Kenntnis seiner Altersschöpfungen, in ihrer Besonderheit wie auch als Summa einer durch höchste visuelle und geistige Konzentration gekennzeichneten schöpferischen Lebensleistung, wesentlich erweitert und vertieft.

Gewiß hat auch die Kunstwissenschaft im Lauf der letzten fünfundzwanzig Jahre, insbesondere seit dem Erscheinen des wegweisenden Buches von Kurt Badt („Die Kunst Cézannes“, München 1956), schon erheblich dazu beigetragen, neue Zugänge zu Cézannes Alterswerk zu schaffen. Ihre wichtigsten jüngeren Forschungsergebnisse in dieser Richtung liegen in den neun ausführlichen, von berufenen amerikanischen, englischen und französischen Kennern Cézannes verfaßten Essays vor, die dem Katalogband der New Yorker Retrospektive (William Rubin [ed.], Cézanne: The Late work, New

York, Mus. of Modern Art, 1977) zur Einführung dienen und teilweise auch in den Pariser Katalog (Cézanne: Les dernières années, Grand Palais, 1978) übernommen wurden. Aus ihnen sind speziell die stilkritischen Untersuchungen zu einigen durch die ausgestellten Werke angeregten Themen eigens hervorzuheben: die Aufsätze Theodore Reffs („Painting and Theory in the Final Decade“), Lawrence Gowings („The Logic of Organised Sensations“), Fritz Novotnys („The Late Landscape Paintings“), William Rubins („Cézanne and the Beginnings of Cubism“), Liliane Brion-Guerrys („The Elusive Goal“) und Geneviève Monniers („The Late Watercolors“).

Was diese Beiträge, bei aller Verschiedenheit ihrer Ausgangspunkte und Fragestellungen, miteinander verbindet, ist die Bemühung, die den späten Werken Cézannes zugrundeliegenden, spezifisch malerischen Gestaltungsprobleme deutlicher als bisher zu erkennen und ihre Lösungen genauer zu erläutern. Gemeinsam ist ihnen außerdem, im Hinblick auf diese Ziele, eine weitgehende Berücksichtigung der in Briefen und Begegnungsberichten, vor allem aus Ateliergesprächen überlieferten Selbstäußerungen Cézannes zu seiner Kunst und zur Malerei allgemein, die nahezu alle aus seinen letzten Jahren stammen und daher noch über ihren Eigenwert hinaus besondere Bedeutung als Hilfsquellen zu einer tieferen Einsicht in seinen Spätstil besitzen. Obgleich diese teils bekenntnishaften, teils in kategorischer Knappheit formulierten Leitgedanken und Grundsätze Cézannes sich in der Fachliteratur seit rd. sechzig Jahren unentwegt zitiert finden, sind sie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, im einzelnen noch kaum näher untersucht worden, weder auf ihren Aussagewert hin noch hinsichtlich ihrer Verwirklichung in der künstlerischen Praxis des Malers.

Um so mehr war daher zu begrüßen, daß, gleichzeitig mit dem Beginn der Pariser Retrospektive, die erste komplette Zusammenstellung und kritische Veröffentlichung dieser Quellen erschien: „Conversations avec Cézanne“, besorgt und eingeleitet von Michael Doran (Paris, Ed. Macula, 1978; die eingeklammerten Zahlen im folgenden Text verweisen auf die Paginierung dieser Ausgabe). Die in mehrfacher Hinsicht vorbildliche Publikation wird sich als unentbehrlich für die künftige Cézanneforschung erweisen, allein schon dank der Erweiterung des bereits veröffentlichten Materials um wichtige, noch so gut wie unbekannte Zeugnisse, vor allem aber aufgrund einer äußerst sorgfältigen Kommentierung der sehr verschiedenartigen Texte. Bislang gemeinhin als einander gleichwertig betrachtet, lassen diese jetzt eine Rangordnung erkennen, in welcher die neun Briefe Cézannes an Émile Bernard aus den Jahren 1904 bis 1906 unbestreitbar an erster Stelle stehen. Sie sind es, die in einer Reihe berühmt gewordener Sätze die Quintessenz seiner künstlerischen Grundanschauungen enthalten. An dokumentarischer Bedeutung kommen ihnen am nächsten die beiden Serien seiner „Aphorismen zur Malerei: die von Bernard zusammengestellten fünfzehn „Opinions“ und die (vermutlich von Cézannes Sohn gesammelten) zweiundvierzig Ma-

ximen, die der mit ihm befreundete Dichter Léo Larguier 1925 in seinem Buch „Le Dimanche avec Paul Cézanne“ unter dem Titel „Cézanne parle“ veröffentlichte.

In spontaner Erkenntnis ihrer Bedeutung hat Bernard die „Opinions“ und Zitate aus den beiden ersten Briefen Cézannes an ihn seiner 1904 erschienenen Studie über den Meister eingefügt, drei Jahre später alle neun Briefe in ihrer Originalfassung in seine „Souvenirs sur Paul Cézanne“ aufgenommen und um zahlreiche Auszüge aus seinen Gesprächen mit ihm vermehrt. In dieser Form wurden Selbstäußerungen Cézannes zum ersten Mal der Forschung bekannt, um in der Folgezeit immer häufiger als Belege für seine Theorien herangezogen zu werden.

Gemessen an der absoluten Authentizität der Briefe Cézannes als eigenhändiger Selbstzeugnisse, sind Bernards Wiedergaben seiner Gespräche mit ihm, ungeachtet ihres gewiß noch immer hohen dokumentarischen Wertes, streng genommen, nicht mehr als Quellen erster Ordnung anzusehen, da sie auf mündlichen Aussagen des Meisters beruhen und zudem in deren Beurteilung mitunter Bernards eigene, ideologisch bestimmten und daher mit Cézannes Kunstauffassung nicht vereinbaren ästhetischen Anschauungen durchblicken lassen (wenn auch noch nicht so deutlich wie in seinem 1921 veröffentlichten kritischen Artikel „Une conversation avec Paul Cézanne“).

Im Unterschied zu Bernards Aufzeichnungen erscheinen Maurice Denis' Tagebuchbemerkungen über seine Begegnung mit Cézanne (Januar 1906) gänzlich frei von subjektiver Färbung. Sie beschränken sich auf knappe Mitteilungen grundsätzlich wichtiger Angaben Cézannes über seine Gestaltungsmittel und künstlerischen Erfahrungen. Die Verarbeitung dieser Materialien erfolgte wenig später in Denis' 1907 erschienener, aber erst nach ihrem Wiederabdruck in seinen „Théories“ (ersch. 1920) allgemeiner bekannt gewordenen großen Studie über den Meister, die, noch weit über ihren Informationswert hinaus, als die einzige kongeniale und erschöpfende Würdigung Cézannes unter den frühen Schriften über ihn gelten kann. (Als ihr ebenbürtig dürfte erst wieder Willi Baumeisters Essay über Cézanne [1942] anzusehen sein.) Für die Tiefe und Genauigkeit der Beurteilung seiner Malerei in dieser Schrift kann allein schon Denis' Bemerkung über Cézannes Verhältnis zur künstlerischen Abstraktion sprechen: sie reiche bei ihm nur so weit, wie er die Kugel, den Kegel und den Zylinder als Grundgestalten der sichtbaren Formenwelt gelten lasse, als Archetypen, auf welche der unbegrenztere Formenkosmos der Natur sich zurückführen läßt, während die unendlich variablen Abwandlungen dieser drei Primärphänomene zu individuellen Gegenstandsformen in Cézannes Malerei erst durch die Vielfalt seiner farbigen Skalen ermöglicht würden. Hingegen gelange Cézanne nie zu einer Anerkennung auch des Kreises, des Dreiecks und des Parallelogramms als Elementarformen: „ce sont là des abstractions que son oeil et

son cerveau se refusent à admettre. Les formes sont pour lui les volumes" (177). — Demgegenüber will Bernard, sicherlich zu Unrecht, gerade in einer rein abstrakten und nur ästhetischen Sicht der Dinge die Originalität und Bedeutung Cézannes, einen Ausdruck seines „mystischen Temperaments“ und den Grund der spezifischen „beauté“ seiner Malerei erkennen (38).

Aufgrund ihrer Sachlichkeit und Intelligenz stehen die konzisen Mitteilungen der Maler R. P. Rivière und J. F. Schnerb über ihren Atelierbesuch bei Cézanne (Januar 1905) den Ausführungen Denis' nahe. Der Wert ihres Berichts beruht vor allem auf einer vorbildlichen Darlegung der von Cézanne im Gespräch geäußerten Ideen und auf deren aufschlußreichen Erläuterungen; zudem können beide Autoren das Verdienst für sich beanspruchen, lange vor der offiziellen Kritik die entscheidenden Neuerungen Cézannes intuitiv als solche erkannt zu haben. So geben sie etwa einen, wohl den frühesten Hinweis auf Cézannes späte Aquarelle als ideale Beispiele für die Einzigartigkeit seiner Farbgestaltung; sie betonen die Besonderheit der Komposition in Cézannes Malerei als eines Ergebnisses seiner Bildorganisation, nicht als deren Grundlage; sie sehen in der Abneigung Cézannes gegen eine Wiedergabe allzustark ausgeprägter Licht/Schattengegensätze eine logische Folge seiner Auffassung vom Eigenwert und der ästhetischen Funktion farbiger Kontraste im Bild. Vor allem geht ihr Bericht näher ein auf das Phänomen der „sphéricité“, der optischen Krümmung aller mit unbewegtem Auge konzentriert aus mäßiger Distanz betrachteten Objektflächen (88, 90), dessen Bedeutung für Cézannes Formvorstellung und farbiges Gestaltungsverfahren nicht hoch genug bewertet werden kann (s. u.).

Die Texte Bernards, Denis', Rivières und Schnerbs gehören insofern ein und derselben Kategorie an, als sie alle von ausübenden Künstlern stammen und daher schon dank ihrer Nähe zum métier der Malerei größeren Anspruch auf Kompetenz erheben können als die nicht-fachmännischen Berichte der übrigen Gesprächspartner Cézannes. Deren Erklärungen muß deshalb jedoch keineswegs ein geringerer Aussagewert zukommen. Da sie sich als Außenstehende ihrer Nichtzuständigkeit in technischen und ästhetischen Fragen der Malerei durchaus bewußt waren, verstand es sich für sie von selbst, daß sie sich nur als Empfangende betrachteten und allein Cézanne und sein Werk zu Wort kommen ließen. Auf der Objektivität ihrer Einstellung beruht denn auch der Informationswert z. B. der Mitteilungen Vollards (in seiner Biographie Cézannes), etwa seines Hinweises auf Cézannes Bevorzugung der diffusen Tageshelle, des „temps gris clair“ (im Gegensatz zum ungebrochenen Sonnenlicht), als Vorbedingung seiner Arbeit im Atelier (7). Oder: von der bemerkenswerten Tatsache, daß „apfelgrüne“ Streifen im Himmel einer späten Ansicht des Mont Ste. Victoire der Darstellung von Schatten weißer Wolken zu dienen haben, wüßte man nichts, wäre sie nicht einer Bemerkung Cézannes zu entnehmen, die einer seiner Besucher, der Archäologe Jules Borély, in seinem kurzen, aber aufschluß-

reichen Gesprächsbericht mitteilt (20). Ebenso verdient E. W. Osthaus' Schilderung seines Atelier-Besuchs im April 1906 Beachtung schon der Erwähnung der Tatsache wegen, daß Cézanne bei der Erläuterung eines seiner Landschaftsgemälde — wahrscheinlich des heute in Essen (Folkwangmuseum) befindlichen „Carrière Bibémus“ (farb. Abb. im Kat. Paris p. 127) — den Grenzen sich überschneidender Bildpläne mit den Fingern nachging, um seinen Besucher auf die Bedeutung übereinandergreifender Pläne für die Veranschaulichung der Bildraumtiefe aufmerksam zu machen (97).

Die ausführlichste, freilich auch problematischste Wiedergabe von Gesprächen mit Cézanne liegt in den *conversations imaginaires* vor, die der mit ihm seit 1896 befreundete Dichter und Schriftsteller Joachim Gasquet verfaßte und unter dem Titel „Ce qu' il m' a dit“ seiner Monographie des Meisters (ersch. 1921) anfügte. Noch bis vor wenigen Jahren wurden, wie man weiß, diese Dialoge nahezu einmütig als *die literarische Quelle* schlechthin zur Orientierung über Cézannes Kunstanschauung angesehen, im Vertrauen auf Gasquets ausdrückliche Vorbemerkung, er habe sich bei ihrer Abfassung so genau wie möglich an Cézannes Aussagen und die von ihm gesprächsweise mitgeteilten Ideen gehalten, frei erfunden von ihm sei nur die sprachliche Fassung seines Materials in Form dreier fingierter, jeweils vor einem Landschaftsmotiv, im Louvre und im Atelier geführter Gespräche. In diesen Diskursen beschränkt sich Gasquet als Gesprächspartner auf kurze Fragen, ergänzende Zwischenbemerkungen oder ausschmückende Betrachtungen zu Cézannes Aussagen, die er zum eigentlichen Inhalt seiner Darstellung macht. Dies geschieht unter stillschweigender Berufung auf alle ihm verfügbaren, teilweise auch schon anderen Besuchern gegenüber geäußerten Erklärungen Cézannes (einschließlich der aus Bernards und Denis' Souvenirs entnommenen) und mit dem Hinweis auf Belegstellen aus Briefen Cézannes an ihn, die er jedoch erst nach seinem Tod veröffentlicht wissen wollte. Alle diese Zeugnisse verwertet Gasquet in der Weise, daß er sie teils in ihrem originalen Wortlaut, teils — der weitaus häufigere Fall — nur in Auszügen in seinen Text einarbeitet, indem er ihnen einzelne, aus ihrem Zusammenhang genommene Stellen, zuweilen sogar nur Satzteile oder vereinzelte Wendungen entlehnt. In solchen Fällen wird die Zwiespältigkeit der *dialogues* als eines *mixtum compositum* am deutlichsten und oft peinlich spürbar. Denn wo immer Gasquet sich nicht damit begnügt, Cézannes Äußerungen aus dem Gedächtnis wiederzugeben, sondern sie — entgegen seiner Versicherung — mit seinen eigenen philosophisch oder dichterisch gefärbten Überlegungen kombiniert, rückt er sie in ein falsches Licht; seine Texte verraten dann jenen von Cézanne aufs schärfste abgelehnten und seiner Denkweise völlig fremden *esprit littéraire*, der die feste Substanz der glaubwürdigen Äußerungen des Meisters gleichsam aufweicht und die fingierten erst recht verdächtig erscheinen läßt.

Trotz der durch Eingriffe solcher Art nahegelegten Zweifel an der wissenschaftlichen Brauchbarkeit der *dialogues* Gasquets wurde der Glaube an ihre absolute Vorrangstellung als Quellenmaterial erst erschüttert, als John Rewald in seiner Untersuchung „Cézanne, Geffroy et Gasquet — suivi de souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche et de lettres inédites“ (Paris 1960) eine Reihe verloren geglaubter Briefe Cézannes an Gasquet veröffentlichte, unter Berufung auf sie die Glaubwürdigkeit der Angaben Gasquets über die Konzeption seiner *conversations imaginaires* in Frage stellte und deren Text und Methode zum ersten Mal scharfer Kritik unterzog. Zuletzt hat auch Michael Doran auf die bedenklichen Folgen der Vermischung von Spekulation und Authentizität in Gasquets Text hingewiesen und die Originalität bestimmter Aussagen in Gasquets Versionen mehrfach bezweifelt (207, Anm. 7, 8; 208, Anm. 7, 8; 208, Anm. 18, 22; 210 Anm. 51, 62; 212, Anm. 83).

Daß aufgrund dieser jüngeren Forschungsergebnisse Gasquets *dialogues* auf eine tiefere Stelle als bisher in der Rangordnung der Dokumente zu Cézannes Schaffen zu liegen kommen müssen, versteht sich. Jedoch wird man, ungeachtet ihrer schwankenden Zuverlässigkeit und ihrer Ermangelung eines zum Begreifen der Äußerungen Cézannes unerläßlichen spezifischen Kunstverständnisses, nicht so weit gehen dürfen, ihren dokumentarischen Wert nunmehr gänzlich zu bestreiten. Denn immerhin lassen sie, zumindest in Umrissen, die fundamentalen Gestaltungsprobleme erkennen, die Cézannes Denken in seinen letzten Jahren unablässig beherrschten und die, konzentrierter und faßlicher, auch in den übrigen literarischen Quellen zu seiner Kunst zur Sprache kommen. Gerade in ihrer jetzt vorliegenden kompakten Anordnung erweisen sich diese in einem so hohen Maße als ergiebig, daß sich die Frage stellen muß, inwiefern aus einer erneuten aufmerksamen Betrachtung ihrer Aussagen und aus deren Anwendung auf Cézannes malerische Praxis heute noch weitere Einsichten in sein Spätwerk gewonnen werden können.

Im folgenden soll versucht werden, Antworten auf diese Frage zu finden. Sie liegt um so näher, als die jahrzehntelange unkritische Benutzung der Quellen zu Vorurteilen führte, die eine unzulängliche Vorstellung von Cézannes Erkenntnisvermögen und Urteilskraft, somit von seiner Bedeutung auch als reflektierender Künstler zur Folge haben mußte. Zu diesen Vorurteilen gehörte vor allem eine Unterschätzung seiner im Alter sich noch intensivierenden Bemühungen um eine intellektuelle Klärung der Grundlagen und Probleme seiner Malerei, in der Annahme, er habe nur gelegentlich und wider Willen theoretisiert. Scheinen auch vereinzelte Äußerungen Cézannes über die Nutzlosigkeit von Kunstgesprächen oder reinen Theorien (28, 110, 118) diese Ansichten zunächst zu bestätigen, so fallen sie doch nicht ins Gewicht gegenüber der Aussagekraft etwa seiner bekannten These, daß „alles, besonders in der Kunst, im Kontakt mit der

Natur angewendete und entwickelte Theorie" sei (135) oder gegenüber seiner Bemerkung zu Jules Borély bei dessen Besuch 1902: „... Le croiriez-vous, je suis le point d'avoir pour ma vocation des principes et une méthode. Je cherchai longtemps: oui, je cherche encore; j'en suis là à mon âge!“ (19; s. a. 94). Zudem spricht für den Wert, den Cézanne seinen Theorien beimaß, allein schon deutlich genug die geistige Leidenschaft, mit der er sie, allen Berichten seiner Besucher zufolge, bei jedem Anlaß zu erklären oder an Gemälden zu demonstrieren pflegte. Schließlich trug er selbst sich ja auch mit der Absicht, sie zu gegebener Zeit schriftlich niederzulegen (86, 201 f).

Zu einer Verwirklichung dieses Plans sollte es nicht mehr kommen; man wird sie sich am ehesten in Form einer Erweiterung der Grundgedanken vorzustellen haben, die sich in den „Opinions“ und den von Languier mitgeteilten Maximen formuliert finden, zwar in loser Folge, aber doch innerlich zusammengehalten durch eine sie übergreifende unerschütterliche Grundvorstellung von der *Natur* als Quelle und Basis allen künstlerischen Schaffens. Cézanne verstand die Natur als Inbegriff der anschaulich vorgegebenen Erscheinungen der Dinge in ihrer Totalität, nicht so sehr in dem schon engeren Sinn von sichtbarer Außenwelt, wie er ihr erst mit dem Aufkommen der Freilichtmalerei beigelegt wurde und der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts zugrunde liegt. Cézannes Glaube an die Vollkommenheit der Natur kann ihn die Malerei, soweit er sie als *Lehre* (enseignement) versteht (28), zuweilen nur als ein Mittel zu deren Verständnis ansehen lassen, er spricht von einer „compréhension de la nature au point de vue du tableau“ (45, 122). Umgekehrt aber bedeutet es für ihn eine äußerste Rangerhöhung der Malerei als Gattung, wenn er die Natur als ein tableau betrachtet, das in seiner „diversité infinie“ (28, 35, 103) dem Maler gewissermaßen als ein Urbild vor Augen steht und in seiner Einzigartigkeit über jeden Vergleich selbst mit den größten Meisterwerken der Malerei erhaben erscheint. Das richtige *Lesen* der Natur (36, 37) erfordert eine ständige Schulung des Auges, das durch sie sinnlich und psychisch zugleich berührt wird; aber erst im Künstler erweckt sie jene spezifischen Seh-Empfindungen, die Cézanne als „sensations“ bezeichnet und die er, zumal in ihrer Steigerung und Verdichtung zu einer „optique personnelle“ und am Ende zu einer „vision de l'univers“ (35, 162, 163) bis zuletzt als die unerläßlichste innere Voraussetzung für das Zustandekommen eines wahrhaften Gemäldes ansieht (94, 123, 135, 204 Anm. 16).

Mit dem Hinweis auf diese Vorbedingungen wird das umfassendste und schwierigste der Grundprobleme berührt, die Cézannes Denken während seiner letzten Jahre unablässig beschäftigten: die Frage der künstlerischen *Realisation*, will man diesen in seinen Briefen und Gesprächen beständig verwendeten Begriff (12, 29, 36, 51, 57, 63, 73 etc.) in einem doppelten Sinn verstehen: zunächst als die den Betrachter unmittelbar überzeugende Veranschaulichung der vom Künstler empfangenen „sensations“, insbesondere

der „sensations colorées“ oder „colorantes“ (36, 192 Anm. 17) durch das Medium der Malerei, sodann aber auch, allgemeiner noch, als Umsetzung der Wirklichkeit der sichtbaren Erscheinungswelt in die eigene Wirklichkeit der Bildwelt. Je mehr Cézannes Überzeugung von der Unantastbarkeit der Natur als einzig wahren Vorbild und einzig möglichem künstlerischen Darstellungsgegenstand sich festigte und vertiefte, desto unerläßlicher mußte ihm diese Transformation erscheinen. Seine durch lange Erfahrung bestätigte Erkenntnis der Unmöglichkeit, der Natur auf dem Weg sklavischer Nachahmung nahe zu kommen (94, 119), konnte ihn nur in dieser Überzeugung bestärken. Da er die Natur als ein unteilbares Universum begriff, alles aber, was er malend vor Augen hatte, sich ihm immer nur als Fragment aus ihr offenbaren konnte, bestand für ihn nur *eine* Möglichkeit ihrer Wiedergabe: das jeweils in sein Blickfeld gerückte und somit aus dem Zusammenhang mit dem Weltganzen herausgehobene Vorbild so zu interpretieren, daß es seinen fragmentarischen Aspekt verliert, um im Gemälde als ein in sich ruhendes Ganzes und daher als ein Gleichnis der universalen Natur wiedererscheinen zu können.

Cézannes Umsetzung des Naturvorbilds in Malerei ist die Leistung einer besonderen, wörtlich zu verstehenden Ein-Bildungskraft (im Unterschied zu einer frei waltenden, über das anschaulich Gegebene hinausweisenden Fantasie), die so beschaffen ist, daß sie erst in engstem und fortwährendem Kontakt mit den unmittelbar vor Augen liegenden Dingen zu ihrer vollen Entfaltung gelangen kann. Sie erschöpft sich jedoch nie und nirgends in einer objektiven, jede Einmischung außerkünstlerischer Momente ausschließenden Darstellung seiner Motive oder Modelle. Vielmehr ermöglicht sie Cézanne zugleich mit deren Wiedergabe eine Gestaltung des Werks zu einem formal-farbigen Gebilde ganz eigener Art, das den Anspruch erhebt, als ein vollkommenes *Äquivalent* des jeweils vorgegebenen Naturvorbilds angesehen zu werden. Dieser der Abstraktion nahekommende Gebilde-Charakter der farbigen Formen, auf welchem nicht zuletzt die besondere Faszination der Alterswerke Cézannes beruht, kann sich oft allein schon in der materiellen Beschaffenheit der wie durch einen Kristallisations- oder Verkrustungsprozeß entstandenen Bildoberflächen äußern; es besteht dann der Eindruck, als ob schon an diesen allein der schöpferische Akt des Realisierens als solcher erkannt werden könnte, und zwar um so unmittelbarer, je spontaner und unverhohlener Cézanne seine malerische Verfahrensweise sichtbar macht. Die eindringlichsten Beispiele für die erregende ästhetische Eigenwirkung seiner mit einer fast ostentativen Offenheit vorgetragenen Maltechnik bieten wohl die spätesten Ansichten des Mont Ste. Victoire (s. farb. Abb. im Kat. Paris p. 193, 207, 209).

Jede Betrachtung über die Neuheit und Eigenart des Malverfahrens Cézannes lenkt auf ein weiteres Grundproblem seiner Kunst hin: auf die Frage nach den Funktionen seiner malerischen Mittel und nach deren Be-



deutung für seine Bildkonzeption. Cézanne selbst kommt mehrfach auf diese Frage zu sprechen. „Si la sensation forte de la nature est la base nécessaire de toute conception d'art et sur laquelle repose le grandeur et la beauté de l'œuvre future, la connaissance des moyens d'exprimer notre émotion n'est pas moins essentielle et ne s'acquiert que par une très longue expérience“ (Brief v. 25. Januar 1904 an Louis Aurenche, s. Cézanne, Correspondance, ed. John Rewald 1937 p: 257; vergl. ebda auch p. 273 f.). Gewiß ist mit einer Äußerung dieser oder ähnlicher Art (28, 44, 122, 139) eher die intuitiv-künstlerische Verwendungsweise der elementaren Bildmittel: Form, Farbe, Linie und Licht gemeint als die in der „apprentissage“ vermittelten Kenntnisse der malerischen Medien selbst und ihrer spezifischen Eigenschaften. Diese Kenntnis konnte Cézanne nicht mehr für sich selbst als maßgebend betrachten, da seine Auffassung von den Funktionen und der Handhabung der elementaren Bildmittel schon zu weit von ihrer traditionellen Verwendungsweise abwich, um mit ihr noch in Einklang gebracht werden zu können. Während z. B. in Werken älterer Malerei die fundamentalen bildnerischen Mittel noch paritätisch (wenn auch natürlich in den unterschiedlichsten Proportionen) und mit einem Anspruch auf gleiche ästhetische Geltung eingesetzt werden konnten, ohne sich jedoch deshalb in der Entfaltung ihrer Wirkungsmöglichkeiten gegenseitig behindern zu müssen, beruht das grundsätzlich Neue in Cézannes Malerei, rein als „peinture“ betrachtet, darin, daß er diese Gleichstellung der Mittel aufhob, indem er bewußt die Farbe allein und eindeutig zu dem bildkonstituierenden Element schlechthin machte. Durch diese entscheidende Rangerhöhung änderte er von Grund auf ihr Verhältnis zu den anderen bildnerischen Mitteln: sie erscheinen in seiner Malerei nicht mehr gleichwertig mit der Farbe, sondern als deren Funktionen oder *bedingt* durch sie.

Daß dieses Abhängigkeitsverhältnis letztlich zu einer weitreichenden, wenn nicht vollkommenen Absorption der übrigen Bildelemente durch die Farbe führen mußte, stand für Cézanne fest; einige seiner theoretischen Grundsätze gehen in ihrer Radikalität so weit, daß sie der plastischen Form und der Linie ein Daseinsrecht als eigenem Darstellungsmittel von vornherein absprechen (176) oder sie allenfalls nur soweit gelten lassen wie die Farbe sie im Bild suggerieren kann.

In höchstem Maße gilt diese Feststellung für das Licht, das, nach Cézannes vielzitiertester These, für den Maler nicht existiert, sich nicht reproduzieren läßt, sondern nur repräsentiert werden kann, und zwar allein durch die Farbe (44, 93, 119, 173). Die Bedeutung dieses Satzes erhöht sich noch, sobald man ihn durch die These aus den „Opinions“ ergänzt, daß auch der Schatten als Farbe zu gelten habe: „L'ombre est une couleur comme la lumière, mais elle est moins brillante; lumière et ombre ne sont qu'un rapport de deux tons“ (36).

Cézannes Entdeckung der Bildfarbe als vollkommenstes Äquivalent für Licht

und Schatten ermöglichten ihm letzten Endes die Lösung eines ästhetischen (und wahrnehmungspsychologischen) Fundamentalproblems, das sich aus der Antinomie zwischen Farbigkeit als solcher einerseits, Lichthelligkeit und Dunkelheit andererseits ergibt. Dieser tiefe, rational nicht faßbare Gegensatz kommt im allgemeinen dem naiven Betrachter beim Anblick der sichtbaren Welt nicht zu Bewußtsein, da im Erscheinungsbild der Natur die in ihrer sinnlichen Beschaffenheit und Wirkungsweise wesentlich verschiedenen Phänomene „Farbigkeit“ und „Licht“ (bzw. „Dunkel“) einander total durchdringen, eine Wahrnehmungseinheit bilden. Ihre getrennte, analysierende Erfassung, wie sie ihrer Umsetzung in Malerei vorausgehen muß, fordert vom Künstler (ihm selbst oft unbewußt) eine Entscheidung, welches der beiden Elemente für den Aspekt des entstehenden Bildes bestimmend werden soll.

Cézanne mußte im Dualismus Farbe/Licht-Dunkel einen der Gründe für die ihn irritierenden „confusions de sensations“ (94) erkannt haben, als einen Konflikt der beiden elementaren Sehempfindungen, der nur durch die Kraft seiner Grundüberzeugung von der Allgegenwart und Einzigartigkeit der Farbe als Urphänomen und durch die äußerste Konzentration auf sie als primäres Bildmittel überwunden werden konnte (119).

Die künstlerischen Folgen dieser Konzentration können im Spätwerk Cézannes allein schon an seiner Interpretation des Schwarz und des Weiß erkennbar werden, gleichgültig, ob er diese Werte als stoffliche Oberflächenfarben oder als abstrakte Repräsentanten extremen Dunkels bzw. äußerster Lichthelligkeit vor sich sieht. Er will, einer Tagebuchnotiz Maurice Denis' zufolge, „faire avec la couleur le noir et le blanc“ (94). Mit anderen Worten: er akzeptiert das Schwarz und Weiß nicht, wie in seinen Frühwerken der 1860er Jahre, von vornherein als vorgegebene, eigenständige Farbqualitäten, gibt sie daher auch nicht mehr durch die ihnen entsprechenden ungemischten Tubenfarben wieder, sondern als Mischungsprodukte aus sehr dunkeln, bzw. sehr hellen Buntqualitäten. Eine gleiche Verfahrensweise, allerdings zunächst nur im Hinblick auf das Schwarz allein, läßt schon rd. zehn Jahre zuvor die Malerei van Goghs in Werken seiner Nuenener Epoche erkennen. Als ein farbgeschichtliches Novum hingegen ist Cézannes Wiedergabe des Weiß unter Verwendung koloristischer Werte anzusehen. Sie erfolgt in der Weise, daß er unterschiedliche hellbunte Flecken sich durchschließen oder verflechten und sich optisch zu einem matschimmernden, mitunter perlmuttrigen Weiß ergänzen läßt.

Ein aufschlußreiches Beispiel für dieses Verfahren bietet die farbige Behandlung der Hemdbrust im Portrait Ambroise Vollards (Farbbabb. im Kat. New York p. 212): wenn hier durchaus der Eindruck einer weißen, nicht der einer vielfarbigen Fläche vorherrscht, so liegt dies daran, daß die hellmalachitgrünen, ockergelben, blaugrauen, graurötlichen Töne, in simultaner Sicht, als Repräsentanten zarter Reflexe und Schatten erscheinen, wie sie

sich durch die schwache „convexité“ des dargestellten Gegenstands ergeben; sie wirken, weniger als isolierbare bunte Eigenwerte denn als Modifikationen, subtile farbige Brechungen des ihnen allen reichlich zugemischten, jedoch nur an vereinzelt Stellen in ganz reinem Zustand hervortretenden, im wörtlichen Sinn „tonangebenden“ Weiß.

Die verschiedenartigen koloristischen Auslegungen gerade des Weiß können beispielhaft die bahnbrechende Neuerung Cézannes veranschaulichen, für die er selbst den Begriff der „Modulation“ verwendete (36, 177), um die malerische Umsetzung der formmodellierenden unbunten Licht- und Schattenwerte der Natur in buntfarbige Gegenwerte zu bezeichnen. Sein anschaulicher Hinweis, er wolle mit der Farbe das gleiche erreichen, was (in einer Bleistift-, Kohle- oder Kreidezeichnung) der „tortillon“ bewirkt — gemeint ist eine durch Verwischen der Schwärzen erzielte kontinuierliche Verschmelzung von Grauwerten unterschiedlicher Stärke — macht plausibel, daß jede farbige Transposition der grauen Schattenbereiche und ihrer Übergänge zum Licht, wie sie in der Natur erscheinen, im Bild zu einer lückenlosen Stufenfolge von Buntwerten, zu einer „gamme à soi“ führen mußte.

Schon allein auf der Erfindung solcher Farbfolgen, vor allem aber auf ihrer für jede Form eigens zu treffenden Anordnung, beruht zu einem großen Teil die schöpferische Leistung Cézannes als Kolorist. Ihre eminente künstlerische Bedeutung hat zunächst Maurice Denis (177), nach ihm erst wieder in ihrer ganzen Reichweite Kurt Badt erkannt und eingehend begründet („Die Kunst Cézannes“ Kap. I). Wesentlich haben Theodore Reff und besonders Lawrence Gowing in ihren eingangs erwähnten Untersuchungen zu einem tieferen Verständnis des Modulationsverfahrens Cézannes beigetragen.

Von Cézanne selbst ist keine Äußerung erhalten, die genaue Aufschlüsse über Einzelheiten seiner Modulationstechnik geben könnte. Er bezieht sich jedoch indirekt auf sie, wo immer er von den künstlerischen Mitteln spricht, deren er sich bei ihrer Anwendung bedient. Unter diesen kommt den farbigen *Kontrasten* die größte Wichtigkeit zu. Ihnen mißt Cézanne eine so übertragende Bedeutung bei, daß er sie geradezu mit dem Malakt selbst gleichsetzt. „Peindre c'est contraster“ lautet eine seiner grundlegenden Maximen (16, 93, 176).

Die Farbgegensätze, die den koloristischen Aspekt der Spätwerke Cézannes entscheidend bestimmen, manifestieren sich auf zweifache Weise, je nach dem Abstand, aus dem man die Gemälde betrachtet. Bei größerer Distanz von ihnen kommen zunächst die Kontraste zur Geltung, die *zwischen* den aneinandergrenzenden farbigen Gegenstandsformen selbst bestehen; sie bringen deren Überschneidungen sowie die Überlappungen der Bildpläne noch verstärkt zur Wirkung und machen somit, in ihrer Gesamtheit überblickt, die farbige und formale Konfiguration des Werkes beson-

ders deutlich sichtbar. Bei Betrachtung aus größerer Nähe treten die farbigen Gegensätze *innerhalb* der sie übergreifenden Formen in Erscheinung. Diese Kontraste werden durchweg gebildet aus den an sich gestaltlosen, jedoch unbegrenzt gestaltungsfähigen formmodellierenden „*taches colorées*“ (36), machen sich aber keineswegs mit geringerem Wirkungsanspruch geltend als die großen, bildgliedernden Kontraste, im Gegenteil: einzeln wie in ihrer Gesamtheit besehen, sind allein sie es, die sich als die *eigentlich bildkonstituierenden* Elemente zu erkennen geben.

Die beiden Kontrastarten lassen sich in Cézannes Malerei nur bei analytischer Betrachtung auseinanderhalten; als ästhetische Gegebenheiten bilden sie eine unauflöslche innere Einheit und festigen daher den für die Gesamtwirkung der Gemälde so bezeichnenden Eindruck der Dichte und farbigen Homogenität.

Um ergründen zu können, wie dieser Eindruck zustande kommt, wird es unerlässlich sein, von Cézannes Auffassung der körperlichen Form auszugehen, unter Berufung auf zwei seiner Aussagen über deren wesentlichste Gestaltqualitäten: „*Les corps vus dans l'espace sont tous convexes*“ (16). — „*Tout est sphérique et cylindrique*“ (88). Die Bedeutung dieser Sätze liegt nicht allein in dem zum ersten Mal durch sie gegebenen Hinweis auf die „*convexité*“ und „*sphéricité*“ als phänomenale Eigenschaften von Objektformen, sondern auch in der Feststellung, daß diese Eigenschaften grundsätzlich *allen* konkreten Formen zukommen, mithin nicht nur den reliefmäßig aus der Fläche hervortretenden und positiv gerundeten, sondern auch den vollkommen ebenen.

Diese Entdeckungen Cézannes lassen sich als Ergebnisse seiner aufs äußerste konzentrierten Sehweise verstehen, die ihm auch die Wahrnehmung eines „*point culminant*“ (43) an jeder fest in den Blick genommenen Form ermöglichte. Dieser Punkt, der dem intensiv betrachtenden Auge immer am nächsten liegt und zugleich die Stelle der stärksten Lichtintensität bezeichnet, wird am deutlichsten an gerundeten Formen erkennbar; von ihm aus wölbt sich deren Oberfläche in den Raum zurück, unter Sichtbarmachung der gleitenden Übergänge einer höchsten Helligkeit zu kontinuierlich sich vertiefenden, den Eindruck der Rundmodellierung hervorruhenden Schattenlagen. Wenn in Cézannes Malerei auch die in natura vollkommen plan gebildeten Oberflächen der dargestellten Dinge Abweichungen in Gestalt leichter ‚Ausbuchtungen‘ oder sonstiger Niveauunterschiede aufweisen, so sind diese freilich nicht auf plastische, sondern auf physiologisch-optische Gegebenheiten zurückzuführen. In seiner knappen und klaren Erläuterung des „*modelé des surfaces planes*“ bei Cézanne hat J. F. Schnerb festgestellt, daß „*par rapport à l'oeil, supposé immobile, du peintre, les rayons lumineux provenant d'une surface quelconque, plane ou non, sont tels que la somme de lumière que l'oeil reçoit n'est la même pour aucun des points de cette surface*“ (88). Demnach empfängt das Auge, je nach

der Lage der von ihm fixierten Punkte auf der Oberfläche des Objekts und je nach der Länge der Sehstrahlen und der Größe ihres Einfallwinkels, Lichteindrücke von unterschiedlicher Stärke, die in der Regel nach der Peripherie des Sehfelds hin an Eindringlichkeit abnehmen und dann, gemessen an der hohen Lichtintensität des „point culminant“, „ein Schattiges mit sich führen“ (Goethe). Mag diese Verschattung eine noch so geringfügige sein, ja an der Grenze der Wahrnehmbarkeit liegen, so genügt sie doch, um der planen Fläche den Anschein einer minimalen Krümmung zu verleihen. Damit ist für Cézanne schon ein Anlaß zu ihrer farbigen Umsetzung und folglich auch zu ihrer vollkommenen Gleichstellung mit der modulierenden Wiedergabe der ausgeprägt sphärischen Objektformen im Bilde gegeben. Allerdings sind es im Fall des „modelé des surfaces planes“ nicht so sehr die Kontraste unterschiedlicher Buntwerte, die als modellierende Mittel zur Wirkung kommen, sondern vorwiegend die Gegensätze kalter und warmer Nuancen ein und desselben, durch die jeweilige Gegenstandsfarbe bestimmten Grundtons.

Die konsequente, gleichmäßige und lückenlose Anwendung des Modulationsprinzips führt nun nicht, wie man erwarten könnte, unmittelbar zu einer offenen Vormachtstellung der Buntfarbe im Gesamtaspekt der Spätwerke Cézannes; in der Tat ließe sich im Hinblick auf die gleichzeitige Malerei des Neoimpressionismus in vielen Fällen mit mehr Recht von einem Durchbruch zur „befreiten“, allein auf sich selbst gestellten Farbe sprechen. Auch hat Cézannes Zusammensetzung der mannigfachen „taches colorées“ zur Bildung formmodellierender Kontraste nichts gemein mit Seurats Methode der Zerlegung der in der Natur vorgegebenen Farbwerte in ihre optischen Komponenten. Denn Cézanne analysiert die Farbe der Natur nicht, sondern er interpretiert sie, indem er ihre Anteile an Licht und Schatten als farbige Gegensätze wiedergibt. Über diese Transformationen hinaus die kontrastierenden taches colorées zugleich aber auch noch als ästhetisch wirkende, „harmonische“ Verbindungen erscheinen zu lassen, darin lag für Cézanne die wohl größte Schwierigkeit seines Modulationsverfahrens. Die „justesse du ton“, die er unentwegt anstrebte, bestand für ihn nie in einer nur mimetischen Übereinstimmung der gemalten Farbe mit der betrachteten, sondern war erst erreicht, wenn ihr Wert als Äquivalent des Lichts, ihr sinnlicher Eigenwert und ihr Stellenwert innerhalb eines erkennbaren (oder zumindest zu ahnenden) höheren farbigen Ordnungssystems völlig zur Deckung gebracht erscheinen. Daß in einem vollendeten Bild Cézannes jeder einzelne Farbton diese Bedingungen erfüllt, erklärt zu einem großen Teil die komplexe Beschaffenheit, aber auch die Solidität des farbigen Gefüges seiner Spätwerke. Zugleich sind es eben diese verschiedenartigen Aspekte, wie jede „tache colorée“ sie aufweist, die die aus ihnen gebildeten Objektfarben, trotz der gleichmäßig-offenen Entfaltung aller ihrer Buntkomponenten, doch als noch gebunden, ja sogar als verhalten erscheinen lassen —

mit Recht spricht Gasquet einmal von einer die einzelnen Farbwerte miteinander verbindenden „clarté sourde“ in Cézannes Malerei (108) — und die verhindern, daß ein einzelner Farbton oder eine Farbengruppe mit größerem Wirkungsanspruch hervortritt als ein anderer. Es gibt daher im Grunde keine farbigen Höhe- oder Brennpunkte in Cézannes Bildaufbau; jede bewußte Herausstellung eines bestimmten Farbwerks oder einer Farbgruppe würde das System der ausgeglichenen Beziehungen durchbrechen, die sich zwischen den einzelnen farbigen Faktoren ergeben und auf deren durchdachter Organisation das Gleichgewicht des Bildes beruht. „Il n'y a ni peinture claire ni peinture foncée“, erklärte Cézanne, „mais simplement des rapports de tons. Quand ceux-ci sont mis avec justesse, l'harmonie s'établit toute seule. Plus ils sont nombreux et variés, plus l'effet est grand et agréable à l'oeil“ (16).

Ernst Strauss

(Fortsetzung im Augustheft)

## REZENSIONEN

WILLI RAEBER, *Caspar Wolf, 1735—1783. Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts.* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Œuvrekataloge Schweizer Künstler, 7.) Aarau, Sauerländer/München, Prestel, 1979, 380 Seiten, 694 Abb., davon 20 in Vierfarbendruck, SFr. 150,—.

„Die Schweiz hat einen neuen Alpenmaler. Man kann hinfort keine Geschichte unserer Landschaftskunst mehr schreiben, ohne ihn zu berücksichtigen.“ Diese Feststellung von Arnold Kübler im Geleitwort zum Septemberheft 1948 der Zeitschrift *Du*, das den Maler Caspar Wolf erstmals mit einigen hervorragenden Reproduktionen vorstellte, ist das Fazit der wenige Monate zuvor im Gewerbemuseum Aarau gezeigten denkwürdigen Ausstellung *Caspar Wolf, der Maler der Alpen*. Damals wurden in zwei Sälen bislang unbekannte, in holländischem Privatbesitz entdeckte Landschaftsporträts der Schweizer Alpen aus den 1770er Jahren als unerwartete Bereicherung des nationalen Kulturguts bewundert. Die Entdecker waren Dr. Hans Schneider (1888—1953), Direktor des Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie in Den Haag, und der Kunsthändler Dr. Willi Raeber (1897—1976) in Basel. Dieser beschäftigte sich, nach seiner Promotion bei Schmid und Rintelen in Basel 1923 (mit einer Dissertation über den Weißen Stil in der deutschen Plastik um 1400), seit etwa 1925 mit dem Werk von Caspar Wolf. Zu jener Zeit kannte er „ausser den bekannten Stichen rund ein Dutzend Gemälde und etwa doppelt soviel Handzeichnungen, Aquarelle und Gouachen, in öffentlichem und privatem Besitz“, wie er 1948