

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

33. Jahrgang

August 1980

Heft 8

---

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

Die im ersten Teil dieses Beitrags angestellten Betrachtungen zu künstlerischen Problemen der Spätwerke Cézannes (vgl. Juliheft S. 246 ff.) bezogen sich ausschließlich auf seine späten Gemälde, noch nicht auf seine Aquarelle, und zwar nicht, weil diesen, wie man lange annahm, eine Sonderstellung in seinem Œuvre zukäme, sondern aus einem entgegengesetzten Grund: sind doch, wie die Retrospektive erneut bestätigt hat, gerade sie es, die in mehrfacher Hinsicht oft noch unmittelbarere und aufschlußreichere Einblicke in seinen Spätstil gewähren als die Gemälde.

Aufgrund dieser Erkenntnis hat denn auch die jüngste Forschung Cézannes Aquarelle in zunehmendem Maße in ihre Untersuchungen einbezogen. Die folgenden Ausführungen wollen diese nicht um einen weiteren Beitrag vermehren, sondern nur durch einige Beobachtungen und Überlegungen ergänzen.

Die Erscheinungsformen der späten Aquarelle Cézannes werden wesentlich bestimmt durch drei Momente: die Offensichtlichkeit ihrer Gründe, das Weiß als deren Eigenfarbe und die Transparenz der Wasserfarben. Dank dieser Qualitäten lassen die Gründe als Substrate der farbigen Blätter sich durchgehend verfolgen und bleiben unschwer unterscheidbar von den sie besetzenden „taches colorées“. Sieht man diese als frei gesetzte (wenn auch ungestaltete) Farbformen an — eine Auffassung, die durch ihre fleckenhafte Beschaffenheit nahegelegt wird — so können sie, im Verein mit ihrem Grunde, als bezeichnende koloristische Beispiele für die von der Wahrnehmungslehre entdeckte und durchforschte Urbeziehung zwischen *Form* und *Grund* betrachtet werden.

Eine Eigenschaft des weißen Grundes, die von vornherein die engste innere Beziehung zwischen ihm und den Aquarellfarben sichert, ist seine *Luminosität*; sie läßt alle Farblagen, je nach dem Grad ihrer Dichte, wie von ihm



durchlichtet erscheinen und verleiht so den Blättern jene gleichsam schwebende Helle, die als erstes den Blick fesselt und mit Recht immer wieder als eines ihrer Hauptmerkmale hervorgehoben wird (s. Kat. Paris p. 153, 181, 190, 202). Ein eingehenderes Studium der Aquarelle wird freilich den Betrachter bald überzeugen, daß der ästhetische Wert der weißen Gründe keineswegs auf ihrer Durchlichtungskraft allein beruht, sondern daß sie gleichzeitig noch andere, nicht weniger wichtige Funktionen erfüllen.

So kommt dem Weiß als solchem wie auch als Korrelat der Aquarellfarben eine eindeutig bildbestimmende Bedeutung zu, wo immer Cézanne es als Mittel zur Veranschaulichung des freien Raumes verwendet. Daß man sich dieser Bedeutung erst in jüngerer Zeit ganz bewußt wurde, hängt wohl damit zusammen, daß das künstlerische Interesse der älteren Cézanneforschung sich vorwiegend auf die formalen und plastischen Darstellungsprobleme seiner Malerei konzentrierte, wobei sie sich zur Rechtfertigung ihrer Erkenntnisbemühungen nachdrücklich auf Cézannes eigene Ideen zur Formdarstellung im Bild berief und sie als einzige Kriterien für die Beurteilung seiner malerischen Verfahrensweise ansah (Es sei hier nur auf den erheblichen Einfluß hingewiesen, den seine unzählige Male zitierten Leitsätze über die Kugel, den Kegel und den Zylinder als die geometrischen Urelemente jeder Gestaltung von Formen nach der Natur [27, 36] auf die kritische Würdigung seiner Malerei ausgeübt haben). Diese einseitige Betrachtungsart hat eine tiefere Einsicht in die Bedeutung der Aquarelle Cézannes, speziell für die Sichtbarmachung des Bildraums mit farbigen Mitteln, lange Zeit erschwert, zumal die Forschung versäumte, Cézannes wenige, aber wichtige Äußerungen zu diesem Problem genügend zu beachten, auf die sie sich zur genaueren Erkenntnis seiner Errungenschaft hätte stützen können. Allerdings spricht der Künstler vom Raum mit größerer Zurückhaltung als von den anderen Bildelementen; es scheint allein schon bezeichnend, daß er ihn selbst kaum je beim Namen nennt — in den authentischen Dokumenten ist nur ein einziges Mal von „espace“ die Rede (22) — und stattdessen Synonyme wie „air“, oft auch „atmosphère“ verwendet. Im Phänomen der Atmosphäre sieht Cézanne offenbar die wesentlichsten Erscheinungsmerkmale des Bildraums — seine ätherische Beschaffenheit und seine Gleichwertigkeit mit den Bildgründen — am anschaulichsten vereinigt: „L'atmosphère forme le fond immuable sur l'écran duquel viennent se décomposer toutes les oppositions des couleurs, tous les accidents de la lumière“ (16). Von der Gültigkeit dieser These wird man sich am ehesten durch konzentrierte Betrachtung eines noch unbesetzten weißen Aquarellgrundes überzeugen können. Er bietet einen zweifachen Aspekt, je nachdem ob das Weiß sich als stoffliche Objektfarbe (des Papiers) manifestiert, gänzlich an sein flächiges Substrat gebunden, oder ob es als reiner Repräsentant höchster Lichthelligkeit in Erscheinung tritt, immateriell, der Fläche entstrahlend. Noch am deutlichsten als ‚greifbare‘ weiße Fläche wird das Blatt



in seinen Randzonen empfunden, während es seinem Innern zu kontinuierlich das Aussehen eines „diffundierten Lichts“ (nach Schopenhauers Ausdruck) annimmt, das einen „fond“ von unbestimmbarer Tiefe erfüllt. Die Wandlung der einen Erscheinungsform des Weiß zur anderen vollzieht sich unmerklich, ohne sichtbare Übergänge; oft wird man ihrer erst in dem Maße gewahr, wie die hinzukommenden Farbformen Hinweise auf gegenständliche Elemente geben, die das Weiß als Grund foliiert oder umschließt.

Die frappantesten Beispiele für die raumbildende Kraft der weißen Gründe bieten wohl Cézannes Aquarelle mit Ansichten des Mont Ste. Victoire, in welchen die nahezu farbfrei gelassenen horizontalen Zonen, gleichsam reine ‚Lichtpläne‘, weite Erstreckungen der Landschaft nach den Seiten wie nach der Tiefe zu suggerieren (s. Kat. Paris, p. 190, 195, Kat. New York p. 326, 327).

Kaum weniger deutlich als in den weiträumigen Landschaftsaquarellen wird die innere Umwandlung des Grund-Weiß von einer unbunten Oberflächenfarbe zu einer emanierenden Lichtfarbe in Darstellungen aus mittlerer oder naher Distanz, wie etwa in den Studien nach Felswänden (s. Kat. Paris p. 137, 138), im Stilleben (s. Kat. Paris p. 114), ebenso wie im Porträt: das Aquarell mit dem Bildnis eines sitzenden Bauern (V 714, Abb. Kat. Paris p. 80) sei als ein bezeichnendes Beispiel für Cézannes Verwertung der Ambivalenz des Weiß angeführt, das hier nicht nur die Farbe des Grundes, sondern auch die aller Lichtpartien innerhalb der Figur des Dargestellten bildet. Die Wirkung dieses Weiß erscheint um so dominierender, als jede Andeutung einer gegenständlich motivierten Scheidung seiner Ausstrahlungsbereiche entfällt; vielmehr dringen (vor allem in der linken Hälfte des Blattes) die den Formen wie dem Grund gleichermaßen zugehörigen Weißflächen ineinander ein und verschmelzen zu homogenen Lichtfiguren, welche die Körperkonturen des Dargestellten stellenweise abrupt zu unterbrechen scheinen.

Hier, wie prinzipiell in allen vergleichbaren Fällen, trägt zur Hervorbringung des Eindrucks hoher Lichtintensität der unmittelbare Kontrast des Weiß zu den mit ihm alternierenden Farben wesentlich bei, da diese, schon allein auf Grund ihrer Buntheit, dunkler als das Weiß erscheinen und durch diesen Helligkeitskontrast seine Lichtkraft noch intensivieren. Umgekehrt wirkt aber auch das Weiß auf das Aussehen der Buntwerte insofern zurück, als diese, gemessen an seiner absoluten Helle, schon weniger vom Licht berührt scheinen als bei ihrer isolierten Betrachtung (ohne jedoch an Buntheit merklich verlieren zu müssen).

Weitere lehrreiche Beispiele für diese äußerst subtilen farbigen Wechselbeziehungen können Cézannes Aquarelle mit Darstellungen kubischer Objektformen bieten, wie sie etwa das Blatt „La terrasse du Jardin des Lauves“ (V. 1072, Farbabb. Kat. Paris p. 181; Kat. New York p. 300) im Vordergrund zeigt. Das schneige, mit der Grundfarbe identische Weiß der Oberseite der



beiden niedrigen Brüstungen wirkt in seiner Reinheit nicht nur unverhältnismäßig — fast gleißend — hell gegenüber den angrenzenden, mit Siena-gelb, lichtem Graulila und blassem Smaragdgrün durchsetzten Farbzonen der Vorderflächen, sondern überstrahlt sie vermöge seiner Lichtintensität; sie wirken daher wie auf eine tiefere Helligkeitsstufe gerückt, am rechten Mauerstück zwar noch in einem geringen Grade, am linken hingegen in einer Weise, daß sie wie im Halbschatten oder in gemäßigttem Gegenlicht liegend erscheinen. Zugleich aber geht eine widerscheinartige, leise vibrierende Helle von ihnen aus (die gleichen Feststellungen gelten z. T. auch für die Eigenschaften der beiden Pflanzentöpfe auf den Brüstungen). So ergibt sich eine eigentümliche Lichtsituation, die begreiflich machen kann, weshalb Cézanne dem farbigen *Reflex* als malerischem Mittel eine fundamentale Bedeutung beimaß. Die reflexartig wirkende Farbe vermag freilich als solche ‚Raum‘ nicht unmittelbar zu veranschaulichen, wohl aber kann sie ihn suggerieren, und zwar als Vermittlerin des Lichts, das sich an den ihm entgegenstehenden farbigen Oberflächen bricht und re-agierend zu dem die Formen umhüllenden Medium wird, das Cézanne als „enveloppe“ bezeichnet und als gleichbedeutend mit der „atmosphère“ und daher auch mit dem Bildraum selbst betrachtet: „... c'est le reflet qui est enveloppant ... la lumière par le reflet général, c'est l'enveloppe“ (46).

Die Frage, weshalb zur malerischen Veranschaulichung dieses Raumes speziell die Wasserfarbe als ideal geeignetes Gestaltungsmittel anzusehen ist, läßt sich zunächst mit einem Hinweis auf ihre bezeichnendste phänomenale Eigenschaft beantworten: die Transparenz. Vermöge ihrer Durchsichtigkeit erscheinen die Farben in Cézannes Aquarellen, noch über ihre Eigenhelle hinaus, lichthaltig — und somit raumhaft in dem Maße, in welchem der weiße Grund sie durchwirkt. Es macht dabei keinen Unterschied, ob die als erstes eingesetzten, das Blatt bereits im großen gliedernden „taches colorées“, in Form irregulärer, streifiger, gebogener, kurzflächiger oder konisch zugespitzter Flecken, sich einzeln über die Fläche verteilt finden (Kat. Paris Nr. 81) oder ob sie in lockerer Verbindung miteinander und mit einer äußerst sparsamen, nur die wichtigsten Stellen des entstehenden Blatts wie in Kurzschrift markierenden Bleistiftvorzeichnung zur Erscheinung kommen (Kat. Paris p. 185). Das in der ersten Anlage noch leicht durchschaubare Verhältnis zwischen Blattgrund und Farbformen beginnt sich zunehmend zu komplizieren, sobald Cézanne diese Fleckengebilde zu größeren Massen zusammenschließt und (nach ihrer vollkommenen Trocknung) mit weiteren Lagen aus transparenten Flecken übergeht, die sich jedoch nirgends mit den darunterliegenden decken, sondern hinsichtlich ihrer Farbe, Umrißform, Ausdehnung, Konsistenz, oft auch in ihrer Richtung, mehr oder weniger weit von ihnen abweichen (Kat. Paris no. 68, 76, 77). Trotzdem bilden die im Malvorgang getrennt gehaltenen Farbschichten ästhetisch eine unauflöslche Einheit; auch in ihrer Summierung wirken



sie — freilich in sehr unterschiedlichen Graden — noch immer durchsichtig, und zwar nicht nur gegen den Grund, sondern auch wechselseitig auf sich selbst hin. Sie überlagern sich nicht eigentlich, eher überblenden sie sich, vergleichbar etwa einem auf eine weiße Wand projizierten Komplex aus Schlagschatten eines von unterschiedlichen Seiten beleuchteten Gegenstands: wenn hier die einzelnen Schattenflächen, verschieden nach Gestalt, Größe, Helligkeitsgrad, Umrißschärfe und Dichte, einander zu überfangen, bzw. auseinander hervorzugehen scheinen, ohne daß jedoch das Auge imstande wäre, ihnen in ihrem ganzen Verlauf zu folgen und ihre mannigfaltigen räumlichen Wechselbeziehungen zu durchschauen, so bieten die „taches colorées“ eines späten Aquarells Cézannes in ihrer inneren Verwobenheit einen verwandten Aspekt. In beiden Fällen liegt eine mehr oder weniger weitreichende *Durchdringung* immaterieller transparenter Flächenformen vor, ein Phänomen, das freilich in der Natur weniger komplex erscheint als in seiner malerischen Wiedergabe, da es dort auf eine Konfiguration grauer Schattenlagen beschränkt bleibt, während es in Cézannes Aquarellen den Wirkungsbereich der jeweils eingesetzten vielfältig differenzierten Bildfarben umfaßt.

Je aufmerksamer man auf Cézannes Wasserfarbentechnik achtet (auch als Aquarellist führt er seine Mittel und deren Verwendungsweise so offen vor wie in seinen Gemälden), desto deutlicher wird seine Absicht erkennbar, die einzelnen Flecken, als Farb- wie als Flächengebilde, nach Möglichkeit noch in ihrem ersten Erscheinungszustand zu zeigen, um ihre sukzessive Überblendung durch andere Farben und die so erreichte transparente Durchdringung mit ihnen als einen eigenen, die Wirkungsmöglichkeiten des Aquarells nutzenden Gestaltungsakt sichtbar machen zu können. Er schließt aus seiner Technik jedes Verfahren aus, dessen Anwendung die Transparenz der aquarellierten „taches colorées“ vernichten würde, wie z. B. ihre übermäßige Verdichtung zu einem deckenden, resonanzlosen Farbton; vor allem vermeidet er prinzipiell eine Aufweichung oder gar Auslöschung ihrer Ränder, wie sie etwa durch verfließende Übergänge von Farbe zu Farbe oder von Farbe zum Grund verursacht würde. Selbst die zartesten Nuancen erscheinen noch präzisiert durch die Schärfe der Farbränder, bleiben daher trotz ihrer extremen Verdünnung noch immer als koloristische Werte faßbar, so daß sie auch in ihrer Überblendung noch als unterschiedliche Buntheiten wahrgenommen werden können; es entsteht dann der Eindruck, als ob sie innerhalb der von ihnen gemeinsam eingenommenen Bezirke einander überfangen würden wie farbige Gläser, ohne jedoch dabei ihre spezifische Farbigkeit einzubüßen, im Gegenteil: sie erheben auch in ihrer Verschränkung den gleichen koloristischen Wirkungsanspruch wie als Einzelwerte; da in diesem Fall keine der farbigen Komponenten hinter der anderen zurückstehen will, ergibt sich die rational nicht überwindbare Schwierigkeit ihrer räumlichen Festlegung durch das Auge, das nach Belieben jede der



sich durchdringenden Farben bald auf die überfangende, vorn liegende, bald als die überfangene, zurückliegende, folglich als untereinander vertauschbare Größen ansehen kann.

Der künstlerischen Problematik dieser farblichen Inversionen wurde man sich solange nicht bewußt, als man gewohnt war, aus nachimpressionistischer Sicht unter Berufung auf das ‚serielle‘ Modulationsverfahren Cézannes den koloristischen Aufbau seiner Werke als eine flächengebundene Abfolge *aneinandergesetzter* Buntwerte, nicht als eine Konstruktion aus *ineinandergreifenden* und *zusammengewachsenen* Farbelementen zu verstehen — eine Auffassung, die noch lange Zeit in der irreführenden Feststellung eines ‚dekorativen‘ Charakters der Farbbehandlung Cézannes zum Ausdruck kam (Selbst Maurice Denis fühlte sich noch angesichts einer gemalten Studie Cézannes eher an den farbigen Aspekt einer Tapiserie oder eines Mosaiks erinnert als an Delacroix’ „harmonies colorées“ [s. Doran 172, 178]). Heute erscheinen uns die Farbdurchdringungen, wie sie als bewußt angewandte Kunstmittel am frühesten in Cézannes Aquarellen erkennbar werden, nicht nur als koloristische Erfindungen, sondern noch darüber hinaus als Anzeichen für eine neuartige malerische Auslegung der Tiefendimension.

Hier stellt sich die naheliegende Frage, ob nicht eine Beziehung bestehen könnte zwischen dem farbigen Aspekt der Aquarelle Cézannes und der eigentümlichen Auffassung von Perspektive, zu der er selbst, seiner eigenen Aussage zufolge, in den letzten Lebensjahren gekommen war. „Auf der Akademie“, bemerkte er (ca. 1896) einem Besucher gegenüber, „lehrt man Sie zwar die Gesetze der Perspektive, aber man hat niemals gesehen, daß die Tiefe sich aus einem Aneinandersetzen der vertikalen an die horizontalen Flächen ergibt, und das eben ist die Perspektive ... Ich habe es nach langen Anstrengungen entdeckt und in Flächen gemalt“ (Jean Royère, Paul Cézanne, Erinnerungen, in: Kunst und Künstler, X, 1912, 485). Diese Neuinterpretation der Tiefe muß eine zusätzliche Bedeutungssteigerung der Farbe als eines malerischen Mittels zur Folge haben, da ihr allein Cézanne die Fähigkeit zuerkannte, auf Grund der ihr innewohnenden sinnlichen Eigenschaften zu einer „*expression de distance*“ zu werden, d. h. nicht nur die reale Entfernung zwischen dem Auge des Malers und seinem Objekt im Bilde fühlbar zu machen, sondern darüber hinaus alle ‚Bruchstellen‘ der Bildtiefe zum Ausdruck zu bringen („*exprimer toutes les ruptures de la profondeur*“ [97]). Um diese Funktionen erfüllen zu können, muß die Farbe sich deutlich in Flächen manifestieren, die sich, Cézannes imaginärem Perspektive-Modell entsprechend, den im Bild horizontal verlaufenden Flächen wie auch den horizontal zu ihnen hinführenden Blickbahnen gleichsam als vertikale Widerlager entgegenstellen.

So gesehen, können die „*taches colorées*“ der späten Aquarelle bei simultaner Betrachtung auch als Fragmente unzählbarer transparenter Farb-



zonen aufgefaßt werden, die sich über das ganze Blatt hin in unterschiedlich großen Abständen schwebend überschichten. Als ein anschauliches Beispiel für diesen neuen Raumaspekt kann das Aquarell mit der Ansicht des „Château Noir“ (V. 1086; Farbabb. im Kat. Paris p. 153 und Kat. New York p. 265) dienen. Zur näheren Charakterisierung seiner räumlichen Erscheinungsform seien einige grundlegende Feststellungen Gustav Vriesens angeführt, die zwar den Kolorismus der erst ca. acht Jahre jüngeren ‚Fensterbilder‘ Robert Delaunays betreffen, prinzipiell aber auch schon für Cézannes Aquarelle gelten können: „Die Beziehungen dieser Farben objektivieren zugleich die Raumbeziehungen. Die einzelne farbige Zone wird durch die benachbarte sofort im Sinne eines Vor oder Zurück räumlich bestimmt und umgekehrt. Die räumliche Wirkung, die dadurch suggeriert wird, ist also eine Funktion der Farbbeziehungen. Sie ist imaginativ, nicht imitativ“ (Gustav Vriesen/Max Imdahl: Robert Delaunay, Licht und Farbe [1967], 42). Gewiß enthält Cézannes Blatt, im Unterschied zu Delaunays nahezu rein abstrakten „Fenêtres“, durchweg formale und farbliche Hinweise auf das vorgegebene Motiv, zugrunde aber liegt ihm bereits ein der älteren Malerei noch unbekanntes System der tiefenräumlichen Organisation der Bildelemente. Denn deren Anordnung basiert zum großen Teil nicht mehr auf dem traditionellen Gestaltungsprinzip (der kontinuierlichen Stufenfolge (der Pläne, Formen, Farben, Tonwerte) von vorn bildeinwärts dem Grunde zu, sondern auf dem Prinzip der Durchdringung, das die Formen und Farben nicht in einer bestimmten Bildrichtung bruchlos weiterleitet, sie vielmehr sich selbst begegnen oder ineinander eindringen und zu eigenständigen, ihren ‚Spielraum‘ stets mit-suggestierenden Gebilden zusammenwachsen läßt. Wenn keines dieser Gebilde, trotz ihrer zuweilen nicht leicht zu entwirrenden Verflechtungen, über Gebühr aus dem Bildganzen hervortritt, so rührt dies zunächst daher, daß der weiße „fond immuable“ sie alle weit übergreift, im innersten zusammenhält und der erregten Fluktuation ihrer Durchdringungen allenthalben seine Standkraft entgegensetzt. Der Hauptgrund für den Eindruck ihrer organischen Einheit aber liegt wohl darin, daß das Prinzip der Durchdringung den Aufbau des Aquarells ebenso bestimmt wie die Gestaltung seiner Teile. Mit anderen Worten: die farbige Physiognomie des Blattes weist nirgends Züge auf, die sich nicht auch in einem minimalen Ausschnitt aus ihm vorfinden könnten, und umgekehrt kann schon eine farbige Durchdringung innerhalb der Teile auf das ganze Organisationssystem hindeuten. So würde zum Beispiel ein aus den dichten Baummassen der unteren Blatthälfte entnommenes Detail, vergrößert und als ein umgrenztes Ganzes betrachtet, im wesentlichen das gleiche Raumbild erkennen lassen, das nicht nur für das Château Noir-Aquarell selbst bezeichnend ist, sondern ebenso jeder anderen vergleichbaren Landschaftsdarstellung Cézannes zugrundeliegen könnte (Man stelle etwa das rechte untere Bildviertel des Blattes isoliert dem Aquarell „Chemin sous bois“ der



Sammlung Pearlman gegenüber [Abb. Kat. Paris, p. 43, farbig in Kat. New York, p. 304]).

Die spezifische Gestalt des Bildraums der späten Aquarelle Cézannes kann schon durch die „taches colorées“ allein festgelegt werden und zwar in deren reinsten, von außerfarblichen Faktoren noch nicht berührten Erscheinungsformen, so wie die Aquarelle sie nur in den ersten Stadien ihrer Ausführung zeigen. Am aufschlußreichsten erweisen sich die Blätter, in welchen die „taches colorées“ teils noch in ihrem Rohzustand zur Wirkung kommen, teils schon als objektbezogene Fleckenformen aufgefaßt werden können, wie beispielsweise in Cézannes vermutlich spätestem Aquarell „Le Pont des trois Sautets“ (V. 1076, Kat. Paris no. 77, Abb. p. 184). Die amorphen Fleckengebilde erfüllen hier nahezu das ganze linke Bilddrittel als ein rein abstraktes, hauchdünnes Gespinst aus in sich bewegt erscheinenden Formen, in den übrigen Teilen hingegen durchsetzt sie ein nach dem rechten Rand zu sich verdichtendes Gefüge aus Linien zur Bezeichnung des Brückenbogens und der Baumstämme vor und hinter ihm. Diese Linien erscheinen nirgends als Ergänzungen der „taches colorées“, vielmehr wie eingeschrieben in diese und ihnen angegliedert insofern, als auch sie als farbige Elemente behandelt sind und nicht in *einem* Zug durchlaufen, sondern sich aus intermittierenden, also raumdurchlässigen Strichreihen zusammensetzen. Sie dienen jedoch nicht dazu, die Bildobjekte einzugrenzen, sie somit zu isolieren, vielmehr, sie aus dem Raum auszusparen, so daß ihre innere Einheit mit ihm an jeder Stelle gewahrt bleibt. Das grundlegend Neue dieses Verfahrens liegt in der Entdeckung, daß die solchermaßen zur Anschauung gebrachten Gegenstandsformen, selbst in ihren flüchtigsten Andeutungen, imstande sind, sofort eine verdinglichende Wirkung auf die gegenständlich unqualifizierten „taches colorées“ ihrer Umgebung auszuüben und aus ihnen, ohne ihren abstrakten Charakter zu beeinträchtigen, eine unmittelbar überzeugende Raumform, als Äquivalent der in natura vor Augen liegenden, hervorgehen zu lassen.

Die raumsuggestierende Wirkung dieser durch fragmentierte farbige Linien ausgegrenzten Objektformen wird um so deutlicher empfunden, je verdichteter und vielgestaltiger die ihnen als Grund dienenden „taches colorées“ erscheinen. Die anschaulichen Beispiele für den neuen Raumaspekt der späten Aquarelle bieten daher farbig schon weitgehend durchgeführte Blätter wie „Le Parc de Château-Noir“ (V. 1056, Kat. Paris Abb. p. 177, Farbabb. Kat. New York p. 293), das „Stilleben vor der Stuhllehne“ (V. 1155, Abb. Kat. Paris p. 123), das „Bildnis eines sitzenden Mannes mit Strohhut“ (V. 1090, Abb. Kat. Paris p. 83). Jedoch lassen die Beispiele sich nicht durchweg auf die Aquarelle beschränken, da in mehreren Fällen auch gleichzeitige Gemälde Cézannes Kombinationen der Öltechnik mit einer aquarellartigen (bzw. deckfarbenartigen) Malweise zeigen können („Der Mont Ste. Victoire“ [V. 1562, Farbabb. Kat. Paris p. 189]; „Felsen über dem Château-Noir“



(V. 786, Farbabb. Kat. Paris p. 1511). Zweifellos besteht ein Zusammenhang zwischen der erhöhten Bedeutung, zu der das Aquarell in der späteren Schaffenszeit Cézannes gelangte, und einer offensichtlichen Einwirkung der Aquarelltechnik auf den koloristischen Aspekt einiger seiner Alterswerke. Indessen sollte die gewiß auf diesen Einfluß zurückzuführende Verdünnung der Malmaterie weniger als Versuch einer Übertragung der Aquarelltechnik auf die Ölmalerei verstanden werden, denn als ein Bestreben, deren zähflüssige Substanz dem Aussehen der „unfesten“ Wasserfarbe nach Möglichkeit anzunähern; der Eindruck der *Beweglichkeit* der modulierenden Bildfarbe war nur auf diese Weise zu erzielen (Ein erhellendes Beispiel für eine aquarellmäßige Verwendung der Ölfarbe bietet die koloristische Behandlungsweise des Inkarnats der linken Gesichtshälfte im Porträt Joachim Gasquets (V. 695, Kat. Paris p. 69, gute farb. Detailaufnahme in: Fritz Novotny, Paul Cézanne. 1937; Taf. 80)). — Hingegen lag Cézanne der Gedanke einer Integration der ‚ätherischen‘, raumhaft wirkenden Durchsichtigkeit, wie sie nur die Aquarellfarbe vermitteln kann, in die Ölmalerei sicherlich fern, da er die beiden Techniken, in intuitiver Erkenntnis ihrer unterschiedlichen Leistungs- und Wirkungsmöglichkeiten, letztlich doch voneinander getrennt anwendete. So überließ er die Sichtbarmachung der transparenten Durchdringungen dem Aquarell, während er, in konsequenter Weiterbildung seines seit den frühen 1880er Jahren angewandten Gestaltungsprinzips des ‚konstruktiven Pinselstrichs‘, das koloristische System schuf, das seinen spätesten Gemälden ihr unverwechselbares Gepräge gibt.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen diesem System und der farbigen Durchbildung der Aquarelle können schon in der ersten Anlage eines Werks wie des unvollendet gelassenen „Jardin des Lauves“ (V. 610, Abb. Kat. Paris p. 167, Farbabb. Kat. New York p. 282) erkennbar werden. Wohl bilden auch hier die abstrakten „taches colorées“ die Urzellen des farbigen Organismus, aber ihr innerer Zusammenhang mit ihm tritt sogleich viel augenfälliger in Erscheinung als in Aquarellen wie den oben erörterten Blättern V. 1072 und V. 1086. Sichtlich besteht eine formale Übereinstimmung zwischen ihrem vorwiegend quadratischen und rechteckigen Zuschnitt, ihrer betont waagrecht und senkrecht ausgerichtet einerseits und der horizontal/vertikalen Grundstruktur der Gesamtanlage andererseits. Vor allem aber erscheinen die „taches colorées“ entscheidend beteiligt an der Raumbildung des Gemäldes und zwar durch die Art und Weise ihrer Verbindung miteinander und mit der Grundfläche. Das gleiche gilt auch von den drei durchgehenden breiten Bildzonen, in die sie zu liegen kommen: denn so wie diese gestaffelten horizontalen Pläne ineinander übergreifen und an den Stellen ihrer Überlappung (hinter der niedrigen Brüstung im Vordergrund und hinter dem Horizont) jeweils die stärksten Einschnitte in die Raumentiefe, „les ruptures de la profondeur“ suggerieren, erwecken auch die einzelnen Fleckenformen in ihrer Aufeinanderfolge die Vorstellung



tiefenräumlicher Abstände. Während aber die „taches colorées“ eines Aquarells dank ihrer Transparenz als sich durchdringende, bewegliche und raumerfüllende Elemente wahrgenommen werden, manifestieren sie sich im Gemälde dank ihrer opaken Beschaffenheit als ‚feste‘, einschichtige Flächenstücke, die jedoch nicht (wie häufig behauptet wird) mosaikartig auf gleicher Ebene dicht aneinandergereiht erscheinen, sich vielmehr schuppenförmig überlagern und zwar in der Weise, daß der übergreifende Teil der oberen Farbfläche die darunterliegende partiell verdeckt und mit seinem Rand überschneidet. Die somit aufs engste komprimiert erscheinenden Farbformen wachsen in Cézannes Spätwerken zu einem chromatischen Gefüge von äußerster Dichte zusammen, aus welchem alle traditionellen Mittel zur Veranschaulichung von Bildtiefe, von wenigen und geringfügigen Ausnahmen abgesehen, ausgeschlossen sind. Die Sichtbarmachung tiefenräumlicher Distanzen und Relationen kommt immer offenkundiger den farbigen Kontrasten allein zu.

Über die Erscheinungsformen und Wirkungsweisen dieser Kontraste gibt „Le Jardin des Lauves“, gerade auf Grund seines unvollendeten Zustands, wichtige Aufschlüsse. Da die farbigen Kontrastgruppen und -reihen den hellen Bildgrund an vielen Stellen noch offen lassen und sich scharf von ihm abheben, wird ihre frei-rhythmische Verteilung über ihn hin unschwer faßbar. Zugleich zeigt sich, daß prägnante Kontrastbeziehungen nicht nur zwischen den Buntkomponenten selbst bestehen, sondern auch zwischen ihnen und dem (ausnahmsweise schwach getönten, jedoch abstrakt unbunt zu denkenden) Weiß des Grundes. Daß dieses Gegensatzverhältnis sich in der obersten Bildzone, somit in der Himmelsregion, ebenso deutlich ausgeprägt findet wie in den beiden unteren, kann allein schon die Andersartigkeit der Bildfarbigkeit in Cézannes Spätwerken gegenüber der Farbverwendung in seinen Aquarellen bezeugen. Bildet in diesen die Himmelsfläche eine vollkommene Einheit mit dem unbesetzten weißen Grund, so wird sie schon in der ersten skizzenhaften Fassung eines Gemäldes, wie eben in V. 1610, in entschiedenen farbigen Kontrasten angelegt; in den weit vorangetriebenen Werken erscheint sie so vollkommen ‚durchmodelliert‘ wie die übrigen Bildpartien und wird somit zu einem integrierenden Bestandteil der koloristischen Gesamtanlage.

Die späten Landschaftsgemälde Cézannes aus der Mont Ste. Victoire- und Château-Noir-Serie (Hauptbeispiele: V. 799 [Abb. Kat. Paris p. 201, Farbabb. Kat. New York p. 314]; V. 1529 [Farbabb. Kat. Paris p. 207]; V. 769 [Farbabb. Kat. Paris p. 145]) sind in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich, da sie zunächst erkennen lassen, welches Maß an koloristischer Einbildungskraft die malerische Umsetzung gerade der Himmelsregion als Ausstrahlungsbereich des farblosen Lichts erfordert. Vor allem aber führen sie vor Augen, wie entscheidend diese farbigen Modulationen an dem Zustandekommen eines *spezifischen Bilddunkels* beteiligt sind, das weitgehend



den farbigen Aspekt der spätesten Gemälde bestimmt; und zwar sind es keineswegs in jedem Fall die dunklen Farbwerte als solche, die diesen Aspekt hervorrufen. Er beruht vielmehr auf der allgemeinen Erfahrungstatsache, daß jede Farbe, unabhängig vom Grad ihrer Helligkeit, allein auf Grund ihrer Buntheit schon von vornherein ‚dunkler‘ erscheint als Weiß. Cézanne hat diese aus einer Relation sich ergebende Wirkungsmöglichkeit der Farbe wahrgenommen und mit ihrer Verwertung eine Erscheinungsform des Bilddunkels geschaffen, die sich wesentlich von dessen Aussehen in der traditionellen Malerei unterscheidet. Denn das Dunkel als Komponente des barocken und nachbarocken Helldunkels, wie es abgeschwächt noch im Phänomen der Trübe und des Schattens faßbar wird, hat seinen Ursprung in der Finsternis als Gegenpol des Lichts. Dieses absolute Dunkel ist jedoch nicht gemeint, wenn von ‚dunkler Farbe‘ die Rede ist; in diesem Fall wird vielmehr die Vertiefung bezeichnet, die ein Buntwert in dem Maße aufweist, wie er sich dem Schwarz als dem reinsten Repräsentanten der Finsternis nähert, sowie umgekehrt die Helligkeit einer Farbe sich nach der Nähe ihrer Buntheit zum Weiß als idealem Vertreter des reinen Lichts bemißt. Das Dunkel der Spätwerke Cézannes ist von dieser Art, weshalb es anschaulicher als ‚Tieffarbigkeit‘ bezeichnet werden sollte. Es hat nicht die ‚atmosphärische‘ Beschaffenheit, die das traditionelle Helldunkel kennzeichnet und wirkt vereinheitlichend nur insofern, als es aus allen tieffarbig modulierten Bildplänen in gleicher Stärke hervorgeht und somit deren Tonunterschiede auf ein Minimum reduziert. Dieses Dunkel hat nichts Trübes oder Dämmriges, auch nichts Schattenhaftes; trotzdem läßt es sich zu tiefen Schatten verdichten, bezeichnenderweise aber nur mittels solcher Farben, die durch ihre Vermischung mit Schwarz keine qualitative Veränderung ihrer Buntheit erleiden, also des Blau, Violett und des Grün. Ihnen stellt Cézanne zur Sichtbarmachung der wie durch ein auftreffendes Licht eigens herausgehobenen Objektformen die ‚warmen‘ Grundfarben Rot, Orange und Gelb (einschließlich der Ockerfarben) entgegen, die ihre Leuchtkraft nur in reinem Zustand bewahren, bei ihrer Verdunkelung durch Schwarz jedoch ihren individuellen Buntwert verlieren und neue, schwächere Buntqualitäten ergeben (Braun, Oliv), die als stumpfe, ‚gedeckte‘ Halbtöne eine Mittelstellung zwischen den sonoren Licht- und Schattenfarben einnehmen (s. V. 799).

Die spezifische Lichtwirkung der Spätwerke Cézannes ergibt sich aus wenigen, aber starken Kontrasten zwischen kalt-dunklen und warm-hellen, über die ganze Bildfläche ausgeteilten Grundfarben und aus deren Beziehungen zu den auf eine mäßige Tonhöhe gebrachten modulierten Bildplänen.

Hingegen tritt das Weiß als malerisches Mittel zur Hervorbringung oder gar zur Erhöhung einer ausgesprochenen Lichtwirkung in der späten Malerei Cézannes kaum in Erscheinung; nur selten findet es sich einzelnen



Objektfarben zu einer Aufhellung ihrer Buntheit beigemischt, und nie verwendet Cézanne es als einen abstrakten Wert zu einer malerischen Veranschaulichung höchster Lichtstärke oder Lichtfülle.

Und doch kommt dem Weiß im Aufbau der späten Gemälde nicht nur eine hohe, sondern die gleiche konstitutive Bedeutung zu wie in den Aquarellen, und zwar als Eigenfarbe ihrer Gründe. Diese Bedeutung mußte so lange unerkannt bleiben, wie man die vielberufenen ‚Leerstellen‘ der Leinwand, in welchen das Grund-Weiß jeweils sichtbar wird, nur als provisorische Lücken betrachtete, während sie in Wahrheit als gliedernde Bestandteile des gesamten Bildgefüges anzusehen sind. Ein Beispiel: in der Ansicht des Mont Ste. Victoire V. 801 (Abb. Kat. Paris p. 197, farb. Abb. in: Marcel Brion, Paul Cézanne, dt. Ausg. München 1973, S. 68) durchsetzen die weißen Fleckengebilde, besonders in der unteren Bildhälfte, die farbige Textur, sie zerreißen sie aber nicht. Daß sie nirgends als ‚Löcher‘ oder willkürliche Durchbrechungen der Bildflächen empfunden werden, liegt daran, daß sie in ihren Ausmaßen, ihrer Umrißbildung, ihrer Flächigkeit und Ausrichtung durchaus den mit ihnen alternierenden „taches colorées“ entsprechen, oft so weitgehend, daß sie als deren Komplementärformen aufgefaßt werden könnten. Gleichzeitig aber erscheinen sie, auf Grund ihrer absoluten Unfarbigkeit, diesen entgegengesetzt, bilden mit ihnen daher keine Spannungskontraste, wie alle Buntfarben unter sich, sondern ‚Abstandskontraste‘ (nach einem von E. Heimendahl eingeführten Terminus), wobei mit ‚Abstand‘ gleichermaßen die unüberbrückbare Distanz zwischen der Buntheit der Bildfarben und der Unfarbigkeit des Weiß bezeichnet werden kann wie auch die Relation der beiden Kontrastkomponenten im Sinne einer Form/Grundbeziehung. Diese wahrzunehmen, bedarf es jedoch nicht einer Vielzahl von Abstandskontrasten wie in V. 801, vielmehr können schon wenige und minimale Durchbruchstellen des Bildgrunds genügen, um die Vorstellung einer durchgehenden weißen Fläche als dessen Trägerin zu vermitteln, ja sogar den Betrachter anzuregen, sich in den seltenen Fällen, wo der Grund hinter dem farbigen Gefüge des Bildes gänzlich verborgen bleibt, ihn also notwendiges Komplement hinzuzudenken (wie z. B. in den Stillleben [s. Kat. Paris S. 88 und 89]), vor allem in einigen der spätesten Bildnisse (s. Kat. Paris S. 88 und 89). Nirgends fühlt man sich so wie vor ihnen an Cézannes schon oben (S. 259) zitierte Äußerung erinnert, es gebe weder eine helle noch eine dunkle Malerei, sondern nur Beziehungen zwischen Farbtönen. Schließt man in diese Beziehungen die Farbe des Grundes mit ein, so ergibt sich ein das ganze Werk übergreifender Gegensatz, ein ‚Abstandskontrast‘ zwischen dem Weiß als Repräsentanten des Lichts und der anstelle des Dunkels fungierenden Tieffarbigkeit — im äußersten Gegensatz zu dem polaren Spannungsverhältnis zwischen dem farblosen Licht und der Finsternis, wie er dem Helldunkel der traditionellen Malerei zugrunde liegt. Dessen vollkommene Umwandlung in eine rein koloristische Erscheinungsform



kann, farbgeschichtlich betrachtet, als die epochemachende Leistung der letzten zehn Schaffensjahre Cézannes angesehen werden.

Ernst Strauss

## REZENSIONEN

NICOLE DACOS, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Istituto Poligrafico dello Stato (Libreria dello Stato), Rom 1977. 365 S., 193 Taf., davon 20 in Farbe

Die Loggien Raffaels im Vatikan haben abwechselnd das Interesse derer auf sich gezogen, die sich für die Renaissance-Groteske interessierten, oder derer, die sich für die relativ simple Erzählweise der biblischen Szenen begeisterten. Die Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld (1860) war in Deutschland der letzte bedeutende Reflex.

Seit Vasari war bekannt, daß sich Raffael für die Ausführung der Fresken eines großen Mitarbeiterstabes bediente. Einer Kunstgeschichte, die qualitative Prioritäten vor allem nach Kategorien wie „Eigenhändigkeit“ setzte, mußte ein Freskenzyklus, in dem der Meister selbst „non ha preso in mano il pennello“ (Nicole Dacos, p. 114) schlechterdings suspekt erscheinen. Dementsprechend ist der Zyklus in der Raffael-Forschung immer weiter an den Rand geraten. Der schlechte Erhaltungszustand und die Fixierung der Kunstgeschichte auf Händescheidung von Mitarbeitern, die z. T. aus gesicherten Werken schwer greifbar waren, machten aus den Loggien als künstlerischer Gesamtheit immer mehr eine *quantité négligeable*. Lediglich in den Monographien der Mitarbeiter Raffaels spielen sie eine größere Rolle. Es ist bewundernswert, daß sich Nicole Dacos in ihrer monumentalen Veröffentlichung der Loggien nach ihren — im Detail wohlbegründeten — attributionistischen Pflichtübungen zu dem Urteil durchringt: „anch' egli [Raffaello]... avrebbe condannato l'inchiesta da filologo, che è stata qui condotta, per il pericolo che poteva far correre di mettere in questione l'unità dell' opera“ (p. 117).

Die Rückbesinnung auf die formale, inhaltliche und künstlerische Einheitlichkeit der vatikanischen Loggien ist der große Vorzug dieser Darstellung. Die künstlerische Haltung Raffaels wird für die Spätzeit so charakterisiert: „Per Raffaello contava l'idea e non la realizzazione materiale“ (p. 116). Er verließ sich für die Vermittlung seiner Ideen vollständig auf die Werkstatt, für die Weitergabe kompositioneller Ideen auf Gianfrancesco Penni, für die künstlerische Oberleitung bei der Ausführung auf Giulio Romano, für die Durchführung der Grotesken auf Giovanni da Udine.

Nach ihrer Darstellung „La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance“ (1969) war niemand für eine Untersuchung