

LESEPROBE @VERLAG LUDWIG 2004

Bertram Schmidt

CÉZANNES LEHRE

Ludwig

LESEPROBE @VERLAG LUDWIG 2004

Gedruckt mit Unterstützung
der International Music and Art Foundation, Vaduz,
und privater Förderer.

Einbandabbildung:
Cézanne: Vorhang, Krug und Fruchtschale,
1893-94, (R. 739), 59×72 cm,
Wynn Collection, Las Vegas, Nevada

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2004 Verlag Ludwig, Kiel

Westring 431-451
24118 Kiel
Tel.: 0431-85464
Fax: 0431-8058305
www.verlag-ludwig.de

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

ISBN 3-933598-77-X

Vorwort

Dieses Buch ist aus Vorträgen an der Universität der Künste Berlin an der Fakultät Bildende Kunst hervorgegangen. Mein Dank gilt Robert Kudielka, Professor für Ästhetik und Kunsttheorie an dieser Fakultät, der die Arbeit über viele Jahre begleitet und gefördert hat. Von ihm empfangene Anregungen sind in großem Umfang in das Buch eingeflossen. Grundbegriffe von Kunst und Geschichte und ein Verständnis des überfachlichen Aspektes von Wissenschaft verdanke ich meinem Lehrer und Doktorvater Dieter Jähmig, Professor i.R. der Philosophie an der Universität Tübingen.

Für Gespräche und brieflichen Austausch danke ich den Universitätsprofessoren der Kunstgeschichte Walter Hess †, Berlin; Guila Ballas, Tel Aviv; Theodore Reff, New York; Lorenz Dittmann, Saarbrücken; Stefan Kummer, Würzburg; Wilhelm Schlink, Freiburg i. Br.; den Museumsdirektoren Denis Coutagne und Bruno Ely, Aix-en-Provence; meinem Kollegen Dr. Dieter Rahn, Berlin; sowie Ulrike Ohl, Plön. Für Diskussionen danke ich Studenten der Universität der Künste Berlin; Mitgliedern der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin; sowie Doktoranden von Professor Kummer in Würzburg.

Die Druckkosten wurden je zur Hälfte von der International Music and Art Foundation, Vaduz, und von einem Kreis von Freunden des Verfassers getragen. Mein Dank gilt der genannten Stiftung sowie folgenden Freunden: in Stuttgart: Dr. Annemarie Möller, Dr. h.c. Michael Klett, Margot Wörwag, Eberhard Koppenhöfer, Dr. Gottfried Raiser, Dr. Regine Macholz; in München: Dipl.-Ing. Elisabeth Schmitthener; und in Rheda-Wiedenbrück: Gerhard † und Josepha Niestadtkötter und Dr. Rüdiger und Angelica Niestadtkötter.

Das Buch wurde in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Haus Potsdamer Straße), Berlin, und in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin geschrieben. Beiden Häusern bin ich zu Dank verpflichtet, des weiteren der Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet in Paris und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Für besonderes Entgegenkommen bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen danke ich DeAnn M. Dankowski, Minneapolis; Ruth T. Philbrick, Washington; und Stephen A. Wynn, Las Vegas.

Für ihre Unterstützung bei der Realisierung dieser Publikation danke ich Walter Feilchenfeldt, Zürich, und meinem Bruder Eggert Schmidt, Preetz.

Berlin, Ostern 2004

Bertram Schmidt

Inhalt

Einleitung	13
------------	----

Erster Teil

CÉZANNES MALEREI – ANSICHTEN UND SEHWEISEN

1. Wege der Cézanne-Forschung und Absichten dieses Buches	17
Künstlerischer Rang und Wissenschaft	18
Stilistische Entwicklung	19
Ikonologie und Psychoanalyse	21
Kunsttheorie und Formanalyse	22
Bildtheorie, Bildgeschichte	25
2. Cézannes Traditionsbezug	28
Cézanne und Poussin	29
Die großen dekorativen Meister	30
Der Traditionsbruch	33
Traditionsbezug und Kunsttheorie	38
3. Die Zeitlichkeit der Malerei Cézannes. Philosophische Aspekte	40
Zur Geschichte der Cézanne-Deutung	40
Die Un-Gegenständlichkeit der Malerei Cézannes	42
Bändigung	44
Ort	47
Sehen	53

Zweiter Teil

CÉZANNES THEORIEN UND IHRE HERKUNFT

1. Kapitel: Beziehungen zur Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts	59
Einleitung	59
1. Enthusiasmus, Erstaunen, Erhebung, Größe	62
2. «Kopieren» als Übersetzen	67

LESEPROBE @VERLAG LUDWIG 2004

3. Komposition und Zeichnung	70
«Invention»	70
Disposition und Konfiguration	71
Kontrast und Bezug	72
4. Licht, Farbe und Modellierung	73
Farbe als Schatten	74
Die Plastizität des Bildes	76
5. Theorie	77
Rückblick	80
2. Kapitel: Das Vorbild Delacroix'	80
1. Zum Kunstbegriff	82
Imagination	83
Das Literarische	83
Das Romantische	84
Natur	84
2. Komposition	86
3. Zeichnung	90
Kontur	90
Konfiguration	94
4. Farbe	96
5. Der Künstler	103
3. Kapitel: «Realisierung der Empfindungen». Cézanne und die Kunsttheorie seiner Zeit	107
1. Empfindung	108
2. Die Kenntnis der Mittel	111
3. «Kleine Empfindung»	116
4. Realisierung	121
Die gängige Bedeutung des Terminus	121
Cézannes Wortgebrauch	123
Besessen vom Verlangen zu realisieren	123
Realisierung und Ideal	124
Die Realisierung der Meister	125
Die Realität der Malerei	126
5. Bilderläuterungen	127

LESEPROBE @VERLAG LUDWIG 2004

4. Kapitel: Pissarros Ratschläge	133
1. Malerei und Natur	136
2. Farbe	140
3. Komposition	145

Dritter Teil

CÉZANNES WERK DER MITTLEREN ZEIT:
DIE LEHRE DER BILDER

5. Kapitel: «Dekorative Malerei». Bildbau und Naturdarstellung	153
Einleitung: Der Gesichtspunkt des Bildes	153
1. Cézannes Verständnis des Bildtypus der Tradition	155
Der Terminus «dekorative Malerei»	155
Veroneses «Hochzeit zu Kana» im Louvre	159
2. Die Logik des Kontrastes: Der konstruktive Pinselstrich	163
Malen heißt kontrastieren	163
«Konstruktionen nach der Natur»	167
3. Formalität und Kraft: Das Motiv der Bäume	172
Dramatische Konflikte	173
Baumreihen	178
4. Cézannes Affinität zur Ornamentik	188
Teppiche und Tapeten	189
Pflanzenstilleben	191
6. Kapitel: «Die Pläne»	194
1. Bildebenen und Bildseiten	196
Landschaften	196
Stilleben	205
2. Flächenmodellierung	209
3. Pläne und Valeurs	215
Stilleben	216
Landschaften	221

LESEPROBE @VERLAG LUDWIG 2004

7. Kapitel: «Erhebung». Eros und Sachlichkeit	226
Einleitung: Das Problem des Psychologismus in der Cézanne-Forschung	226
1. Cézannes Begriff der Erhebung	230
2. Stilleben, Eros und Fest	237
3. Cézannes Liebe und Sachlichkeit (nach Rilke)	242
4. Porträts	250
8. Kapitel: «Größe». Cézannes Bildsprache und der «hohe Stil»	257
1. Die Höhe der Malerei der Tradition	259
2. Die Würde der Dinge	263
Die Vertikaltendenz	263
Das Architektonische	265
Das Plastische	267
Das Gewichtige	269
3. «Harte Fügung»	272
4. Hymnische Malerei	281
Anmerkungen	288
Literaturverzeichnis	324
Abbildungsnachweise	336

In den Bildunterschriften nennen die Maßangaben die Höhe vor der Breite des Bildes und sind auf volle Zentimeter gerundet.

Einleitung

Paul Cézanne (1839–1906) liebte es, mit Freunden über sein Metier, die Malerei, zu reden. In seinen späten Jahren stand er mit jüngeren Kollegen, mit Schriftstellern und Kritikern in mündlichem und brieflichem Austausch. Die überlieferten Briefe und Gespräche dieser Zeit geben eine Vorstellung von seinem Denken über Malerei. Sie zeigen, daß er sich stets des praktischen Charakters seines Denkens bewußt blieb. Ein von der Praxis losgelöstes Theoretisieren sah er als unnütz an. Möglichkeiten der Malerei wollte er primär durch sein Tun, durch praktische Beispiele aufzeigen, nicht durch Diskussionen. Einer seiner wichtigsten Gesprächs- und Briefpartner der Jahre 1904–06 war der junge Maler und Kunstschriftsteller Émile Bernard (1868–1941), dessen Neigung zum abgehobenen Rasonnieren er kannte. Ihm schrieb er, Aufgabe des Malers sei es, «Gemälde zu schaffen, die eine Lehre sind». Doch erachtete er Theorien als notwendig. Seine Gemälde sollten «Muster» und «Beweis» seiner Theorien sein.

Die Frage legt sich nahe, was seine einzelnen Werke «lehren», welche Theorien sie «beweisen» sollten. Die Struktur seiner Gemälde wird tatsächlich, und nicht erst in seiner Spätzeit, in hohem Maß durch kunsttheoretische Vorstellungen mitbestimmt. Was nicht heißt, daß der Zweck der Bilder nur darin bestünde, der Demonstration theoretischer Anschauungen zu dienen, oder daß ihr Gehalt sich durch theoretische Begriffe, und seien es diejenigen des Malers selbst, erschöpfen ließe. In Cézannes Gemälde sind so viel bewußte Überlegung, so viele «Theorien» eingeflossen, daß sie sich für eine Erforschung und Reflexion bildlicher Gesetzmäßigkeiten mehr als die anderer Maler eignen. Cézannes «Lehre» ist auch in seinen Briefen und Gesprächen enthalten, sofern diese von der Malerei handeln, in erster Linie aber ist sie die Lehre seiner Malerei selbst. Um sie zu erfassen, kann der Umweg über seine Theorien hilfreich sein, den wir in diesem Buch beschreiten werden.

Das Buch gliedert sich in drei Teile. Der erste handelt von den Schwierigkeiten der Wissenschaft im Umgang mit Cézannes Werk und vom Geschichts- und Zeitbezug dieses Werkes. Der zweite Teil erläutert einige Theorien und Gestaltungsweisen Cézannes, indem er sie zu Quellen der französischen Kunsttheorie des 17. und 19. Jahrhunderts, zu Schriften von de Piles, Delacroix, Baudelaire, Taine und anderen sowie zu Briefen Pissarros in Beziehung setzt. Manche Begriffe des Malers, zum Beispiel die des Kopierens, des Realisierens, der Konfiguration und der «kleinen Empfindung», werden in neuer Weise verständlich.

Der dritte Teil erörtert einzelne Theorien an den Gemälden selbst. Die Untersuchung beschränkt sich (mit wenigen Ausnahmen) auf die Landschafts- und

Stillebenmalerei der mittleren Schaffensperiode, also auf das Werk der Jahre etwa 1878 bis 1895. Vom Frühwerk wird das mittlere Werk immer wieder kontrastierend abgehoben, auf das Spätwerk gibt der Schlußabschnitt einen Ausblick. Der Gattung des Porträts ist nur ein kurzer Abschnitt gewidmet, die Mehrfigurenbilder (die «Kartenspieler» oder die «Badenden») bleiben ausgeklammert. Die Gemälde werden unter dem Blickwinkel von vier kunsttheoretischen Wertbegriffen betrachtet: «dekorative Malerei», «die Pläne», «Erhebung» und «Größe». Zahlreiche Bildanalysen zeigen, wie diese Begriffe die Struktur der Werke mitbestimmen.

Obwohl kunsthistorische Literatur vielfach herangezogen wird, ist das Buch keine kunsthistorische Untersuchung im heute gängigen Sinn. Kunsttheoretische Gesichtspunkte führen näher an die Kunstwerke heran als die eigentlich kunsthistorischen Methoden. Im Gegensatz zum Universitätsfach der Kunstgeschichte ist die Kunsttheorie mit der Kunst*praxis* verbunden. Unter Kunsttheorie fassen wir die metierspezifischen, über das Handwerklich-Technische hinausgehenden Gedanken und Vorstellungen zusammen, von denen die Künstler sich in ihrem Schaffen leiten lassen, und die sie oft, wie Cézanne, auch selbst schriftlich oder mündlich formulieren.

Cézannes Werk bildet in der Kunstgeschichte eine Art «Scharnier» zwischen Tradition und Moderne. Es war eine der Grundlagen der Kunst des 20. Jahrhunderts und beruhte zugleich auf einem intensiven Studium der Kunst der Überlieferung. Cézannes Beziehung zu den Werken der großen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts, ein Leitmotiv unserer Untersuchungen, rechtfertigt den kunsttheoretischen Ansatz. Denn sie war weder von stilistischen oder thematisch-ikonographischen, noch allein von handwerklich-technischen Interessen geleitet, sondern von einem künstlerischen Interesse an der Malerei, das, sofern in einem solchen Inspirationsgeschehen Begriffe eine Rolle spielen, am ehesten in kunsttheoretischen Begriffen erfaßt werden kann.

Durch den kunsttheoretischen Ansatz bleibt unsere Untersuchung, so scheint es zunächst, kunstimmanent. Die Malertheorien erlauben es kaum, ein Œuvre zu gesellschaftlichen, politischen oder biographischen Tatsachen in Beziehung zu setzen. Gleichwohl ist Cézannes Kunst kein Selbstzweck. Um dies zu begründen, werden wir auch kunstphilosophische Gesichtspunkte einbeziehen. Für die Wertbegriffe, von denen der dritte Teil des Buches handelt, werden wir, über eine bloß historische Erläuterung hinaus, an den Werken selbst einen sachlichen Sinn aufzuweisen suchen.

Solche Bemühungen bringen unser Buch in Distanz zu den Methoden der heutigen Fachwissenschaft. Die deutsche Wissenschaft der Kunstgeschichte hat sich in den vergangenen Jahrzehnten größtenteils zu einer historischen Bild- und Bauwissenschaft entwickelt, die die Frage der *Kunst* nicht mehr stellt. Historische Wissenschaft wertet nicht, Kunst aber sehr wohl. Was den Rang von Kunstwerken ausmacht, diese Frage, für Künstler und Liebhaber von zentralem Interesse, kann in der heutigen Fachwissenschaft nicht gestellt werden, jedenfalls nicht als *wissenschaftliche* Frage.

Dieses Buch verdankt den Kunsthistorikern Theodor Hetzer (1890–1946) und Kurt Badt (1890–1973) wesentliche Anstöße. Badt, der kein Universitätslehrer war, veröffentlichte 1956 die bis heute einzige deutschsprachige Cézanne-Monographie seit dem Krieg. Auch Hetzer hatte kurz vor seinem Tod ein Cézanne-Buch geplant, zu dem Notizen vorliegen. Mit beiden Autoren verbindet den Verfasser die Überzeugung, es sei die Aufgabe einer kunsthistorischen Wissenschaft, auch darüber nachzudenken, was das Künstlerische sei, das es lohnend macht, sich mit dem Gesamtwerk eines bestimmten Künstlers zu beschäftigen, und das den Rang und die Ausstrahlungskraft dieses Œuvres begründet. Nach heutigen akademischen Begriffen in Deutschland führen solche Fragen in die Gebiete der Kunstphilosophie oder Kunstkritik.

Die engen Grenzen der heutigen deutschen Fachwissenschaft sind auch daran ablesbar, daß sie zur Kunst der klassischen Moderne als Forschungsthema kaum einen Zugang gefunden hat. Die französische Malerei von Manet bis Matisse, als Hochblüte der Kunst mit der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts durchaus vergleichbar, ist heute in Deutschland kein Thema einer breiten kunsthistorischen Forschung. Das gilt nicht nur für Cézannes Werk, sondern auch für die Werke von Monet, Renoir, Picasso oder Braque. Zu Cézanne sind im deutschsprachigen Raum in den 48 Jahren seit Erscheinen von Badts Monographie (wenn man von Dissertationen, Katalogen und Miszellen absieht) vor allem einige kleinere Arbeiten entstanden, die Grundfragen der Cézanne-Interpretation thematisieren.¹

Die Ferne der heutigen deutschen Kunstgeschichte zur Malerei Cézannes, wie überhaupt zur Malerei der klassischen Moderne, hat ihre Gründe. Der erste Teil des Buches wird Aspekte aufzeigen, durch die sich Cézannes Malerei den objektivierenden Kategorien und Methoden wissenschaftlichen Denkens entzieht. Diese Aspekte untersuchen heißt nicht den Rahmen von Wissenschaft verlassen, wohl aber ein Bewußtsein davon haben, daß Wissenschaft durch ihre Sache aufgefordert sein kann, selbstkritisch ihrer eigenen Grenzen inne zu werden und über diese hinauszudenken.

«Die Lehre der Bilder»: der Untertitel des dritten Teils ist kritisch *und* selbstkritisch gemeint. Eine Wissenschaft, die in naivem Methodenglauben betrieben wird, verwendet Bilder allzuoft zur bloßen Illustration historischer oder kunsthistorischer Zusammenhänge, ohne danach zu fragen, was Kunstwerke von sich aus lehren können. Der historische oder kunsthistorische Quellenwert der Bilder, was Bilder über ihre Zeit und Umwelt aussagen: nicht um solche Dinge wird es in diesem Teil des Buches gehen, sondern um Möglichkeiten der Malerei, wie Cézanne sie in seinen Bildern auslotete und reflektierte.

Auch unser Buch wird nicht umhinkommen, Cézannes Werke immer wieder zur «Illustration» allgemeiner Sachverhalte heranzuziehen, um durchgängige Strukturmerkmale dieser Malerei zu exemplifizieren. Der Versuch, eine Lehre der Bilder zu formulieren, bleibt durch eine Kluft von den Bildern getrennt. Diese sind immer mehr, als sich in Worten sagen läßt. Das Unternehmen, Cézannes Bilddenken in Worte zu fassen, ist ein Grenzgang. Der Verfasser ist auf Leser angewiesen, de-

nen bei aller Liebe zur Wissenschaft die (reflektierte) Erfahrung der Werke mehr bedeutet als Theorien über diese Werke. Sie werden in der Lage sein, Gesagtes aus eigener Anschauung zu ergänzen und offene Fragen weiterzudenken.

Die Schwarzweiß-Abbildungen unseres Buches können von Cézannes Kolorismus keine Anschauung vermitteln. Dazu wären freilich selbst beste Farbabbildungen nicht in der Lage, die den Eindruck immer durch falsche Nuancen und Valeurs verzerren. Schwarzweiß-Abbildungen haben immerhin den Vorzug, den Unterschied zu den Originalen offenkundig zu machen und deren Eindruck weniger zu überlagern.

Der Verfasser hatte das Glück, im Lauf von über zweieinhalb Jahrzehnten mehr als zwei Drittel aller Ölgemälde Cézannes im Original sehen zu können. Viele Ausführungen des Buches über Farben und Valeurs einzelner Gemälde beruhen auf Notizen vor den Originalen. In anderen Fällen bildeten Farbabbildungen die Grundlage. In jedem Fall fordern Farbangaben zur Wachsamkeit heraus und können der Korrektur bedürfen.

Die acht Kapitel sowie der erste Teil des Buches entstanden als Vorträge. Da einige Themen in mehreren Vorträgen angeschnitten wurden, kehren bestimmte Beispiele, Zitate und Argumente im Lauf des Buches mehrfach wieder. Die Vortragssituation erklärt auch, daß manche Darlegungen skizzenhaft bleiben, insbesondere dort, wo es größere theorie- und begriffsgeschichtliche Zusammenhänge zu überblicken galt.

Die Vorträge wurden nicht an einer wissenschaftlichen Einrichtung, sondern an einer Kunsthochschule gehalten. Diese Herkunft prägte das Buch, das sich folglich nicht nur an eine Fachöffentlichkeit wendet, so sehr der Verfasser sich bei der Ausarbeitung um fachliche Akzeptanz bemühte, sondern an einen weiteren Kreis gebildeter Laien und Liebhaber, und an Fachleute nur insofern, als sie zugleich Liebhaber sind.