

# CÉZANNE VERSUCHUNGEN

## Die Bedeutung des Grotesken im frühen Werk

Regine Prange

### *I. Zur Kritik des psycho-ikonografischen Deutungsmodells*

„The singularity of Cézanne’s early paintings depends ultimately not on any aesthetic or technical innovation, but on their power and authenticity as images.“<sup>1</sup>

Während der Cézanne des konstruktiven Pinselstrichs als Formmeister und Protagonist der abstrakten Moderne in die Geschichte einging, lassen seine frühen Bilder, die man romantisch, expressionistisch oder auch barock genannt hat, vermeintlich jedes formale Interesse vermissen, um alle Aufmerksamkeit auf ihre erotischen und aggressiven Sujets zu versammeln. Der undisziplinierte, in wilden Schwüngen ausgreifende Farbauftrag scheint das Thema der Ausschweifung nur zu unterstreichen, Mord und Vergewaltigung, Liebeskampf und Orgie in der heftigen Malgeste zu spiegeln.<sup>2</sup> Des Künstlers Obsessionen und Ängste, seine problematische Beziehung zum andern Geschlecht seien hier, so wird angenommen, unmittelbar auf die Leinwand verbracht. Erst in einem langen mühseligen Ringen, aus dem schließlich die Klassizität des eigentlichen Cézanneschen Stils hervorgegangen sei, habe der Künstler seine widerstrebenden Triebregungen sublimieren können.

Meyer Schapiro hat in seiner 1952 erschienenen Monographie diese psychologische Deutung der Werkentwicklung angestoßen, die auch der eingangs zitierten Aussage Theodor Reffs zugrunde liegt.<sup>3</sup> Sie verdrängte die ältere Interpretation, die dem frühen Werk keinerlei Relevanz einräumte für die Entwicklung des reifen Stils, diesen vielmehr allein auf den Einfluß Pissarros zurückführte, von dem Cézanne seit 1872 die hellfarbige Fleckenmalerei übernommen hatte und aus der er wenige Jahre später dann seine strengere, über den Impressionismus hinausweisende Farbtektonik entwickelte.

Gegen eine solche Trennung des Gesamtwerks in zwei bedeutungsindifferente Stilepochen richtete sich die Kritik Schapiros und seiner Nachfolger. Im supponierten emotionalen Gehalt der frühen Bilder sah man den Grundstein gelegt zu einer kontinuierlichen Werkentwicklung im Sinne eines Läuterungsprozesses. Das frühe Sujet der Leidenschaft versprach einen Zugang zur Persönlichkeit des Künstlers, den sein unscheinbares, zurückgezogenes Leben in Aix-en-Provence nicht anbot, ebensowenig wie die späteren ausgewogenen Farbarchitekturen einen Hinweis auf Privates enthalten. Aufgrund der dem Frühwerk abgelesenen libidinösen Spannungen schien es nun möglich, auch die Indifferenz des reifen Stils in Frage zu stellen, sie ebenfalls lesbar zu machen als Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers, die somit zum Garant einer ganzheitlichen Deutung des Werks wurde. Für die Latenz der erotischen Thematik sprach nach Auffassung Schapiros vor allem Cézannes wiederholte Verwendung des Apfelmotivs, dessen Liebessymbolik er 1968 eine Abhandlung widmete mit dem Ziel, das Vorurteil zu entkräften, Cézannes Bilder seien abstrakt und schematisch, das Sujet nur Vorwand für die Form.<sup>4</sup> Im Stilleben bringe der Maler vielmehr das im Verborgenen zum Ausdruck, was er früher ungehemmt in seinen erotisch-aggressiven Figurenbildern zur Schau gestellt habe.

Nicht nur das scheinbar bedeutungslose alltägliche Motiv ist so im Sinne eines ‚disguised symbolism‘ entschlüsselbar gemacht worden; auch die Form wird zur symbolischen Form, was besonders Reff zu begründen suchte.<sup>5</sup> Er verwies darauf, daß Cézanne die postimpressionistische konstruktive Fleckenmalerei zunächst nicht auf die Landschaft, sondern auf erotische Themen, zum Beispiel ‚Das



1 Paul Cézanne, Die Versuchung des hl. Antonius, Zürich, Stiftung Sammlung E. G. Bührle

ewig Weibliche' (Abb. 14) angewandt habe.<sup>6</sup> Es sei also nicht der Fall, daß er von einer Malerei aus der Phantasie zu einem Malen vor dem Motiv übergegangen sei und diese rein optische Ausrichtung eine neue Maltechnik motiviert habe. Während in der älteren Forschung an jenen Werken des Übergangs der Widerstreit zwischen Form und Inhalt konstatiert wurde, sah Reff hier einen Beweis für seine Sublimierungsthese. Daß Cézanne gerade an den genuin erotischen Themen seinen Pinselstrich zu bändigen unternahm, schien die subjektive Bedeutung des neuen Formmittels zu unterstreichen.

Zum Schlüsselbild jener Deutung wurde das um 1870 entstandene Gemälde ‚Die Versuchung des hl. Antonius‘ (Abb. 1). Schapiro vermutete, daß die folgenden Bilder von weiblichen Badenden als ‚sublimierte‘ Variationen dieser frühen Versuchungsdarstellung zu gelten hätten; Reff bestätigte seine Überlegung und sah in den Posen der Figuren im Vordergrund ‚Cézanne’s mingled feelings of desire

and remorse‘ angedeutet, die auch in den späteren Bildern der Badenden wirksam geblieben seien.<sup>7</sup> Damit erhielt die deformierte Aktfigur, die den ‚Badenden‘ im Vergleich zu den Stilleben, Porträts und Landschaften eine schlechte Kritik eingebracht hatte,<sup>8</sup> eine Erklärung, die unter der Prämisse einer privaten Psychologie der Form zu ihrer Aufwertung beitrug, zumal Reff auf die Anleihen Cézannes bei antiken und neuzeitlichen Meistern der Aktdarstellung verweisen konnte. Krumrine hat im Sinne Schapiros und Reffs die Übernahme der Posen aus der ‚Versuchung‘ in die Bilder der Badenden ausführlich dokumentiert und Reffs These zu untermauern versucht, daß die Spannung zwischen Versuchung und Läuterung durchgängig den Gehalt dieser Werkreihe ausmache.<sup>9</sup> Auch die Trennung der weiblichen und männlichen Badenden sowie die geschlechtliche Indifferenz mancher Figur wurden für die Argumentation in Anspruch genommen, Cézanne habe in seiner Malerei ver-

sucht, sich von den erotischen Obsessionen seiner Jugend zu heilen. Den so begründeten Einspruch gegen die Abstraktheit der späten ‚Badenden‘ hat Timothy J. Clark jüngst aus leicht veränderter Perspektive erneuert.<sup>10</sup>

Die Aufmerksamkeit für das ungewöhnliche Frühwerk Cézannes und insbesondere der Versuch, dieses als Ausgangspunkt für seine weitere künstlerische Entwicklung ernst zu nehmen, erscheint durchaus gerechtfertigt. Nachvollziehbar ist auch die Kritik an der mythischen Autonomisierung von Farb- und Formproblemen durch die ältere Forschungsliteratur. Allein die auch aktuelle Studien noch prägende Deutungsprämisse Schapiros kann nicht überzeugen. Seine Vorstellung, auf Grund der erotischen Motive des frühen Cézanne könne von einer „direkten Bekundung seiner Gefühle“ gesprochen werden,<sup>11</sup> die er später indirekt, über das Ersatzobjekt des Apfels und das Festhalten an den Versuchungsmotiven, oder, wie Reff ausführte, durch das Distanzierungsmittel der Form zum Ausdruck bringe, läßt sich mit psychoanalytischen Erkenntnissen nicht begründen.<sup>12</sup> Schapiro selbst betont, wie unklar die Beweggründe für den postulierten Sublimierungsprozeß bleiben, wie etwa das Verhältnis Cézannes zu seiner späteren Frau Hortense Fiquet zu bewerten ist, die er 1869 kennenlernte. Hinzu kommt die recht fragwürdige Quellenlage. Schapiros Rückführung der künstlerischen Entwicklung auf die biographische ist auf Zeugnisse angewiesen, die das Persönlichkeitsprofil des Künstlers dokumentieren. So werden psychische Labilität und erotische Phantasie durch die romantischen Jugendgedichte Cézannes, seine Freundschaft mit Zola und dessen literarischer Behandlung des schwierigen Freundes oder Renoirs Bericht über den alten Cézanne belegt, der nach eigener Aussage Stilleben gemalt habe, weil er sich vor den weiblichen Modellen fürchtete.<sup>13</sup>

Daß die psychoikonografische Cézanne-Interpretation trotz aller Unschärfen dennoch so großen Erfolg hatte, liegt wohl in ihrer eigenen Verdrängungsleistung begründet. Die Aufwertung der im Frühwerk keineswegs dominanten erotischen Thematik und ihre Verlängerung ins reife Werk dienen offenkundig dem Wunsch, einen symbolischen Gehalt festzusetzen, und sei dieser auch nur in der Neurose des Künstlers zu verankern. An

dessen psychische Situation als den vermeintlichen ‚Urtext‘ des Werkes ließen sich weitere Texte andocken.<sup>14</sup> Der künstlerische Abstraktionsprozeß Cézannes erschien so nicht mehr als Teil eines allgemeinen bildgeschichtlichen Prozesses, welcher als überindividueller nach Aufschluß verlangen würde, sondern als persönlicher Ausdruck, dem alle humanistischen Bildungsinhalte wieder zugeordnet werden konnten, auch nachdem sie ihre kollektive Bedeutung verloren hatten. Exemplarisch dafür ist Krumrines Vorgehen. Das anonyme Figurenpersonal der Badenden wird durch Zuordnung von formal ähnlichen Posen aus der Bildtradition plötzlich im einzelnen benennbar und bedeutungsmächtig. Zum Beispiel wird die wiederkehrende Badende mit ausgestrecktem Arm auf die Figur des Täufers zurückgeführt und aus dieser Korrespondenz eine Läuterungssymbolik abgeleitet, die das Motiv der Versuchung transzendiert.<sup>15</sup>

Tatsächlich geht die Besonderheit des frühen ebenso wie des späteren Werks in diesen Betrachtungsweisen verloren, die eine in den Bildern selbst nicht mehr greifbare moralische Instanz auf sie zurückprojizieren. Aber auch Clarks Versuch, in den frühen Schriften Freuds eine adäquate Textgrundlage für Cézannes Figurenmalerei auszumachen, die das Problem der sexuellen Indifferenz von Cézannes Bildfiguren klären soll, ist im selben methodischen Dilemma befangen: Freilich muß Freuds Infragestellung der Subjektautonomie in einem Zusammenhang gesehen werden mit dem Zerfall des gestaltzentrierten autonomen Bildes. Mit dem humanistischen Subjektbegriff geht auch das Ideal des schöpferischen Künstlers und seines Werks zu Bruch. Dieses muß – da es nicht mehr aus der Imagination hervorzubringen ist – in der Materialität des Pigments rekonstruiert werden bzw. in einer Hineinnahme des ‚Es‘ ins ‚Ich‘. Liest man jedoch die Freudsche Kritik an der tradierten Subjektkonzeption als ‚Inhalt‘ von Cézannes Werk, führt man diesen historischen Zusammenhang ad absurdum, denn das Subjekt wird so in seine Ausdrucksmacht wiedereingesetzt, sei es gegenüber der eigenen hysterischen Einstellung, sei es der Lehre Freuds gegenüber.

Zwei analoge Sinnkomplexe so anzuordnen, daß der eine als Gehalt des andern erscheint, ist eine immer noch Panofskys Humanismus ver-

pflichtete Methode, die den Inhalten der Psychoanalyse ebenso wie den entsprechenden des avantgardistischen Bildes im Grunde abhold ist. Faßt man dagegen die Komplexe der Psychoanalyse und der malerischen Gestaltdestruktion tatsächlich als analoge Gebilde auf, muß man, so wie Freud am psychischen Apparat, zu einer Erörterung der immanenten Gesetzlichkeiten des Bildes und seiner Geschichte gelangen. Die kunstwissenschaftliche Perspektive muß eine andere sein als diejenige Freuds, der in seinen Studien zur Kunst diese als Beweismaterial für seine psychoanalytischen Theorien nutzte, ohne damit allgemeingültige Aussagen zur Geschichte und Ästhetik der Malerei zu intendieren.<sup>16</sup> Daß diese so nicht möglich sind, zeigt sich zum Beispiel darin, daß die von Clark ins Spiel gebrachte Theorie der phallischen Mutter auch schon auf Leonardos Werk Anwendung gefunden hat,<sup>17</sup> also kaum geeignet scheint, der veränderten Qualität des Mediums Bild gerecht zu werden.

Trennen wir uns also von der infantilen Sexualität Cézannes, um zu versuchen, seine malerische Reflexion über das Bild des weiblichen Körpers als eine tatsächlich der Freudschen Reflexion über die menschliche Psyche ebenbürtige Erkenntniskritik zu verstehen. Ihr Ausgangspunkt ist nicht nur das Motiv der erotischen Versuchung, sondern auch eine formale Qualität. Außer acht blieb in den bisherigen Untersuchungen, daß das Erotische als Groteske erscheint. In dieser ästhetisch durchaus innovativen Form ist es, wie wir sehen werden, relevant für die Ausbildung von Cézannes reifem Werk. Die moderne Aneignung des Grotesken nämlich läßt sich als künstlerisches Pendant zu Freuds Entdeckung des Unbewußten begreifen.

## II. Das Groteske als das Unbewußte des Bildes

### *Cézannes klassizistische Intention*

Zu bedenken ist, daß die schlechthin akademische Aufgabe der Aktdarstellung in der Erfindung der neuzeitlichen Bildkunst gründet, also parallel zur historischen Entstehung des Mediums entfaltet wurde. Daß Cézanne sich im Kontext des modernen künstlerischen Naturalismus auf diese Kernaufgabe der Malerei zurückbesinnt, kennzeichnet

seine zurecht immer wieder betonte ‚klassizistische‘ Intention, deren Bedeutung jedoch sowohl in ihrer Psychologisierung zu einer privaten Methode der Selbstdisziplinierung als auch in der ikonografischen Rückführung auf Vorbilder in Literatur und Malerei verfehlt wurde. Cézannes Rezeption der ‚klassischen‘ Figurenkomposition transportiert keineswegs deren christliche oder mythologische Bedeutungen, sondern analysiert die mediale Natur des neuzeitlichen Gemäldes, um seinen Scheincharakter, der exemplarisch im erotisch attraktiven Frauenkörper repräsentiert wird, neu zu begründen. Das Unbewußte in der Kunst Paul Cézannes ist deshalb nicht vordringlich in der Psyche des Künstlers zu suchen; es ist primär das Unbewußte des künstlerischen Bildes, sein unbewußter Konflikt, der in Cézannes frühem Werk offengelegt und später erneut zur Versöhnung gebracht wird. In dieser Auseinandersetzung des Bildes mit sich selbst stellen das Frühwerk und das reife Werk zwei notwendig aufeinanderfolgende Etappen dar.

Worum handelt es sich, wenn hier vom Verdrängungspotential des künstlerischen Bildes die Rede ist? Darauf kann an dieser Stelle nur eine knappe, vereinfachende Antwort gegeben werden: Das neuzeitliche künstlerische Bild verbirgt seine flächige Textur in der räumlichen Fiktion. Sein Scheincharakter beruht darauf, daß der Betrachter die zweidimensionale Ausrichtung und Komposition der Farben und Formen zwar wahrnimmt, sie aber nicht als solche, sondern als Farbigkeit und Form von Körpern und Gegenständen erlebt, Schwarz und Weiß nicht als Schwarz und Weiß, sondern als Dunkel und Licht versteht. Der unbewußte Konflikt des klassischen Tafelbildes besteht also im Widerspruch zwischen faktischem Flächencharakter und fiktiver Raumwirkung, genauer gesagt in der Negation der Bildfläche in der natürlichen Erscheinung des ästhetischen Konstrukts. Schon als Alberti das Bild mit einem offenen Fenster verglich, artikulierte er die Verdrängung dieses Konfliktes, die zur Grundlage der klassizistischen Ästhetik wurde. Das Bild zeigt nicht sich selbst in seiner Materialität, sondern läßt ein Anderes, Abwesendes erscheinen. In seiner Totalität offenbart sich zudem ein Absolutes, das nicht allein durch das christliche Dogma definiert ist – wie im Kultbild, dessen epiphane Qualität nicht optisch insze-

niert werden mußte –, sondern von der künstlerischen Idee getragen wird, die sich mit Hilfe von Modellierung, Helldunkel und Perspektivkonstruktion gleichsam selbst ein sinnliches Leben verleiht.

Daß die bildliche Repräsentation mit der politischen zusammenhängt, die im sinnlichen Schein konstituierte Autonomie des Bildes die neuzeitliche Entwicklung zu absolutistischen Herrschaftsformen widerspiegelt, ist dabei vorauszusetzen. Denn nur so ist zu erklären, daß im Jahrhundert nach der Französischen Revolution mit der Legitimität feudaler Herrschaft auch die metaphysische, an den souveränen künstlerischen Entwurf gebundene ideale Qualität des Bildraums verloren ging. An ihre Stelle trat, mit restaurativem Anspruch, der Positivismus des gegenständlichen Details, das den Raum tendenziell nur noch als Summe seiner Bestandteile faßbar machte.

Einer der Begründer dieses ‚panoramatischen‘ Raums und damit der modernen Illusionstechniken ist Ingres, der die Venus Giorgiones und Tizians im exotischen Haremsmilieu seiner Odaliskinnen wiederzuerschaffen suchte. In der Abgrenzung gegen ihn, die Autorität akademischer Salonkunst schlechthin,<sup>18</sup> erweist sich die Schlüsselposition Cézannes für die Geschichte der Avantgarde-Malerei, denn er wollte einen Bildraum schaffen, ohne den Betrachter über die faktische Flächigkeit und Materialität des Farbauftrags zu täuschen. An seinen Aktbildern schieden sich deshalb die Geister, weil hier das Paradox besonders kraß zur Geltung kommt: Einerseits wird das Körpervolumen artikuliert und gleichzeitig, durch Deformation und Fragmentierung, die Flächengebundenheit der Farbe demonstriert, die nicht mehr glatt vertrieben, sondern in viele kleine Partikel aufgespalten ist.

Cézanne hat die nicht-illusionistische Raumbildung mittels farbiger Flecken in späten Jahren mit dem Begriff der *Modulation* bezeichnet, die an die Stelle der *Modellierung* tritt, das Licht durch Farbe darstellen will.<sup>19</sup> Die Versöhnung des Flecks mit dem Volumen ist jedoch nicht erst Resultat der technischen Innovationen des reifen Cézanne, sondern von Anfang an seiner Produktion intentional einbeschrieben. Dies zeigt sich darin, daß seine frühen Maltechniken zwischen der Orientierung an neuzeitlichen Traditionen der Ölmalerei

und der höchst eigenständigen Verarbeitung des zeitgenössischen Realismus schwanken, mit dem sich für Cézanne nicht nur Sujets aus dem alltäglichen Leben, sondern vor allem die Sichtbarkeit der Malmaterie in pastos aufgetragenen Pinselstrichen verbindet.<sup>20</sup> Der junge Cézanne lernte ebenso von Rubens und Delacroix wie von Courbet. Er bemühte sich einerseits durch ein krasses Helldunkel und *Sfumato*-Effekte die sinnliche Erscheinung zu artikulieren,<sup>21</sup> andererseits mit einer markanten Faktur die Materialität von Farbe und Leinwand zu unterstreichen. Letztere Tendenz kulminierte um die Mitte der sechziger Jahre im sogenannten Spachtelstil, der vor allem in einer Reihe von Porträts, darunter ein Selbstbildnis, Anwendung fand.<sup>22</sup> Die von Courbet übernommene Methode, Farbe direkt mit dem Palettenmesser aufzutragen, räumt jeden Zweifel aus an der opaken Stofflichkeit des Bildes, dessen Raumhaltigkeit im dichten Relief der Farbmaterie zu verschwinden droht.

Die erste originäre Methode, die hier gefundene deutliche Artikulation der Fläche wieder mit dem räumlichen Schein zu verbinden und damit – in unserer Begrifflichkeit – das Unbewußte des Bildes bewußt zu machen, fand Cézanne zwischen 1867 und 1870. Die Faktur, in den Spachtelbildern flächig verhärtet, in den ‚romantischen‘ atmosphärisch aufgelöst, wird nun zu einer ornamentalen, das gesamte Bildfeld rhythmisch strukturierenden Ordnung, die mitkonstituiert wird von manieristisch überlängten und gewundenen Figuren. Den Auftakt zu dieser wichtigen, erneut Delacroix‘ Romantik gegen Courbets ‚*épaisseur de la matière*‘ ins Spiel bringenden Periode bilden die großformatigen Gemälde ‚Der Neger Scipion‘ und ‚Die Entführung‘ (1867), letzteres eines der wenigen signierten und datierten Bilder Cézannes.<sup>23</sup> Der Rückenakt ebenso wie die skandalöse Entführungsdarstellung zielen auf die ästhetische Vereinbarung des Unvereinbaren. Doch erst um 1870 erreichte Cézanne eine gleichermaßen demonstrative Betonung der Bildfläche *und* des Bildraums, und zwar durch eine weitere Radikalisierung von ornamentalem Pinselduktus und Hell-Dunkel-Kontrast.

„Das Barock verliert das Verkrümelte, dehnt sich aus zu tollen Kurven, gebauht, gespreizt, geschwungen und im Schwung spitzwinklig zerrissen [...]“<sup>24</sup> Der dichterisch nachschaffenden Prosa

eines Julius Meier-Graefe war die zukunftsweisende Signifikanz dieser formalen Zäsur in der ‚Versuchung‘ oder ‚Pastorale‘ zugänglich, ja er sah hier bereits den fertigen Cézanne. Die traditionelle, auf der Zeichnung von Umrissen beruhende Komposition sei in diesen Bildern bereits weitgehend außer Kraft gesetzt zugunsten eines Systems der Verteilung farbiger Flecke: „Der Fleck komponiert. [...] Sucht nun jemand im Bilde Cézannes die Linie, akzeptiert er nicht das neue Schema, das an ihre Stelle tritt, so wird er die Bilder grotesk finden.“<sup>25</sup>

An anderer Stelle beschreibt Meier-Graefe jedoch einen immanenten Konflikt des Cézanneschen ‚Barocks‘, der dieser Fixierung eines ‚Systems‘ zuwiderläuft: „Wir sind an das Ornamentale nur in einer Dimension, in der Fläche, gewöhnt [...]. Cézannes Massen, so fetzenhaft sie sein mögen, gehn unheimlich zurück, sichern irgendwie einen Raum [...] ohne kleinliche Modellierung.“<sup>26</sup> Mit anderen Worten: Das Ornament in seiner seriellen, fleckenhaften Qualität geht mit der einmaligen, gestaltgebundenen Erscheinungshaftigkeit des künstlerischen Bildes eine im Grunde unmögliche Synthese ein. In dieser Verschränkung einander ausschließender Gestaltungsmodi ist das Groteske präsent, dem Meier-Graefe, ohne ihm weiter nachzuspüren, durch die Postulierung eines protoimpressionistischen ‚Flecken-Systems‘ zu entkommen suchte.

### *Die phantastische Symbolik Indiens als Prototyp moderner Ästhetik*

Die moderne bildkünstlerische Form des Grotesken ist gegen seine älteren kultisch-religiösen und repräsentativen Bedeutungen abzugrenzen. Wolfgang Kayser's grundlegende Studie hat zu dieser Differenzierung immer noch aktuelle Anregungen zu geben.<sup>27</sup>

Schon der antiken Ornamentform, die substantivisch ‚Groteske‘ genannt wurde und an der Montaigne die ästhetische Kategorie des Grotesken entwickelt hat,<sup>28</sup> wohnt das Gesetz der Vermischung einander wesensfremder Sphären inne. Doch die Heterogenität wird wieder aufgehoben durch Symmetrie. Pflanzliche Gebilde verschmelzen mit tierischen und menschlichen Figurationen zu dekorativen Ranken, deren rahmende, schmückende

und repräsentative Funktion seit der Renaissance vielfach zum Einsatz kam.<sup>29</sup> In der religiösen Ikonografie hat das Groteske ebenfalls eine eingegrenzte Bedeutung als Attribut des Teuflischen und war somit per se abgewertet zu einem von christlicher Autorität beherrschten Chaosbereich.<sup>30</sup> Auf die bildästhetischen Prinzipien und implizit auf die moderne Bedeutung des Grotesken verwies explizit erst Hegel, der dessen historischen Ort als den Anfang der Kunst schlechthin deutete und somit als defizitär gegenüber den Normen klassizistischer Kunstauffassung. Seine Formbestimmung des Grotesken im Rahmen der Erörterung phantastischer Symbolik im alten Indien liest sich wie eine Beschreibung der krisenhaft erlebten zeitgenössischen Kunst. Ohne sich dessen bewußt zu sein, diagnostiziert Hegel am Beispiel der präklassischen indischen Kunst die moderne Entzweiung von begrifflicher Bedeutung und sinnlicher Erfahrung: Nachdem auf einer ersten Stufe, die mit dem Sonnenkult Zarathustras gleichgesetzt wird, beides unmittelbar identisch gewesen sei, folge die Geburt der Kunst aus einem Bewußtsein für die Differenz und sei dem Bemühen geschuldet, durch phantasievolle Gestaltung das sinnlich Einzelne und das geistige Allgemeine wieder zu versöhnen. Das Nicht-Gelingen dieser Synthese macht für Hegel den grotesken Charakter der uranfänglichen indischen Kunst aus.

„Die einzelnen Gestalten, um die Allgemeinheit als sinnliche Gestalten selber erreichen zu können, werden ins Kolossale, Groteske wild auseinandergezerrt. Denn die einzelne Gestalt, welche nicht sich selber und die ihr als besonderer Erscheinung eigentümliche, sondern eine außerhalb ihrer liegende allgemeine Bedeutung ausdrücken soll, genügt nun der Anschauung nicht eher, als bis sie aus sich selber heraus ins Ungeheure hin ohne Ziel und Maß fortgerissen wird.“<sup>31</sup>

Damit unterscheidet die indische Kunst (wie die moderne)<sup>32</sup> zwar zwischen dem Sinnlich-Konkreten und einem Allgemein-Geistigen; jedoch mangelt es – so Hegel – der willkürlichen Verbindung dieser beiden Pole an den entscheidenden Elementen des Symbols wie des Ideals. Es fehle an jener wesenhaften Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem, die in der Kategorie des Scheins gründet. Das „Sinnliche im Kunstwerk [ist] im Ver-

gleich mit dem unmittelbaren Dasein der Naturdinge zum bloßen Schein erhoben, und das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken.“<sup>33</sup>

Auch die Karikatur hebt diese Einheit auf, indem sie das Einzelne und Charakteristische hervortreten läßt und den Schein des Sinnlichen in der Überzeichnung des Details aufgibt. Die groteske Verzerrung der phantastischen Symbolik ist jedoch viel weitreichender, denn sie versucht, so Hegel, die Beziehung auf das Allgemeine, außerhalb des Einzelnen Liegende auszudrücken, indem sie die Grenzen des Einzelnen negiert. Dies geschieht zum einen durch die Verschränkung der extremen Gegensätze des Endlichen und Absoluten, zum andern durch „die Vervielfältigung ein und derselben Bestimmtheit, die Vielköpfigkeit, die Menge der Arme usf., durch welche das Erreichen der Weite und Allgemeinheit der Bedeutungen erstrebt wird.“<sup>34</sup> Im Unterschied zum künstlerischen Symbol bewahrt die phantastische Symbolik also nicht die bestimmte Gestalt, die in der Kunst des Abendlandes das sinnliche Scheinen der Idee konstituiert, sondern ergibt sich dem Formlosen, das als solches, „im Zerfließen der Bestimmtheit“, aufs Absolute zielt, und nicht, wie es der klassizistische Idee des Schönen entspricht, durch die Negation der sinnlichen Erscheinung.<sup>35</sup> Für diese Mischung der sinnlichen Gegenwart mit der unbestimmtesten Abstraktion in einer „kontinuierlichen Trunkenheit“ macht Hegel die religiöse Auffassung verantwortlich, die in der Entleerung von jedem Bewußtsein den höchsten Zustand erblickt, der den Menschen selbst zum Gott, zu Brahman macht.<sup>36</sup>

Hegels Kritik an der ‚Formlosigkeit‘ altindischer Bildwerke verweist somit direkt auf die Innovationen der zeitgenössischen Kunst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Das Groteske verlor in diesem Zusammenhang seinen eingeschränkten Bedeutungsrahmen und wurde – wie schon Kayser deutlich machte – freigesetzt als Synonym des Sinnlosen, Nicht-Gestalthaften, Unnennbaren, welchem kein metaphysischer Bezug und auch nicht mehr die repräsentative oder ornamentale Entfaltung zuzuordnen war. Sein unheimlicher Charakter liierte sich mit den nun auch wissen-

schaftlich erkundeten Räumen des psychischen Lebens. Füßlis ‚Nachtmahr‘ (1781) etwa profanierte in dem Alp, der ein schlafendes Mädchen bedrängt, das teuflisch Groteske zur Figuration sexueller Phantasmen. Goya stellte in seinen ‚Caprichos‘ groteske Deformation und Vermischung in den Dienst der Aufklärung über das lasterhafte Wesen seiner Zeitgenossen.<sup>37</sup>

Den entscheidenden Schritt zur malerischen Ästhetisierung des Grotesken vollzog jedoch erst Cézanne, denn ‚Formlosigkeit‘ ist hier nicht mehr an bestimmte Motive gebunden, sondern dringt in die Bildform selbst ein. Raum und Ornament repräsentieren nun die inkompatiblen und doch vereinten Qualitäten des sinnlich Einzelnen und Abstrakt-Allgemeinen. Doch verweisen sie nicht im Sinne einer primitiven Symbolik auf ein mythisches Absolutes, sondern wenden sich zurück auf die dem Medium Bild eigenen Dimensionen, bringen seine faktische Flächigkeit und deren Überbietung im Schein gleichermaßen demonstrativ zur Geltung. Es wird zu zeigen sein, daß die Rolle des ästhetisch Grotesken paradoxerweise darin besteht, die dem alten Bild immanenten Hierarchien zu zerstören und gleichzeitig eine alternative, egalitäre Ordnung zu schaffen, die schließlich die Totalität des Bildes neu definieren wird, jenseits der Idealität des Individuums und seines souveränen kompositorischen Entwurfs. Nicht erst in Cézannes Absicht, vor dem Motiv auf alles Vorgewußte zu verzichten, um es ‚realisieren‘ zu können, scheint etwas auf von der göttlichen Einfalt des Brahmanen,<sup>38</sup> die Hegel im grotesken Charakter indischer Kunst widergespiegelt fand. Die Attacke gegen eine begrifflich faßbare geistige Bedeutung ist seit den späten sechziger Jahren in Cézannes Bemühen wirksam, vorgefundenen Bildern durch einen spezifischen Formalisierungsprozeß oder auch durch Isolierung von Motiven ihre ikonografische Bedeutung zu entreißen und sie auf Konflikt und Synthese von Flächenfaktur und Raumerscheinung zu reduzieren.

#### *High and Low. ‚Der Spaziergang‘*

Die egalisierende Kraft des Groteskstils zeigt sich zudem in der unterschiedslosen Bearbeitung von Werken der ‚hohen‘ Kunst<sup>39</sup> wie von trivialen Vor-



2 La Mode illustrée, 7. Mai 1871

lagen.<sup>40</sup> Die Pose der gemeinschaftlichen Versenkung zweier junger Frauen in die Natur dient in einer solchen Illustration (Abb. 2) dazu, der Rokoko-Mode einen natürlichen Charakter zu leihen; insofern bemüht sie das Grundgesetz des bildlichen Scheins, das in seiner Trivialisierung sogar zugespitzt wird. Wie zufällig verbindet sich mit der Attitüde des Nachsinnens die Präsentation des Profils mit der raffinierten Hutfrisur. Die zweite Dame ist ebenso falsch in ihrer Kontemplation, geht es doch darum, die prächtigen Säume ihrer ge-

schichteten Gewänder zu raffeln und in ihrer Vieltelligkeit zu zeigen, als ob dies eine gänzlich unbewußte Handlung sei.

All diese auf vermeintliche Subjektivität der Bildfiguren weisenden Details entfernt Cézanne mit rabiaten, grobschlächtigen Pinselstrichen (Abb. 3). Das zart modellierte Helldunkel weicht einem düsteren, unheilvollen Gegeneinander von hellen und dunklen Farbmassen. Die Frauen und ihre Posen haben alles Tändelnde verloren, die Gesichter sind maskenhaft erstarrt mit verschatteten,



3 Paul Cézanne, Der Spaziergang, Privatsammlung

tief melancholischen Zügen, die Gesten aus jedem organischen Fluß gelöst, wie versteift und der tragischen Stimmung ebenso widersprechend wie die farbig betonten Attribute der Schirme und des Kopfschmucks. Den Schirmen wächst ein gewaltvoller, fast waffenartiger Charakter zu, besonders dem noch geschlossenen roten, dessen Troddel den Eindruck tiefenden Blutes vermittelt. Der andere ist aufgespannt wie ein spitzig bewehrter Schild. In der Modeillustration dienen die beiden Schirme dazu, die vermeintlich der träumerischen Naturbe-

trachtung hingeebenen Freundinnen miteinander zu verbinden und ihre gemeinsame Blickrichtung zu unterstreichen. Cézanne löst diesen organischen Handlungszusammenhang. Die Schirme polarisieren das Bild in zwei Bewegungsrichtungen, und zwar auch mit Hilfe der summarisch geformten Vegetation, die ihres Kulissencharakters beraubt wird und mit den Figuren eine formale Wesensverwandtschaft eingeht. Dies ist das Prinzip des Grotesken. Seine Leistung besteht in der Egalisierung von Figur und Grund. Die menschliche



ILLUSTRATIONE MAXIMOQUE VIRO D.D. LYDOPICO PHELPEAUX D'NO.  
LA. CALLOT VQVET

*Superioris laeuae, exiit stabulum latibit  
oblitus, nam respicit Chora, utque agmine fatis  
Luctuosa orbem voluitur luctuosa venena.  
Et, steterunt, fatis exiit, minime d'ramin.  
Fatisque, quod vixit, gub. ferre, fatis*

Com. P. 1011. 1011.



DE LAVRIERE COMITI CONSISTORIANO SACRARVM BISSONIAMVRO  
DEDICAT CONSERVATQVE.

*Spente fovee, tuos fatis et deipno, hylor  
Hyl, fatis, morali nbi, neo b'ndit, p'ntus.  
D'p'ndit, meua, ut, f'ragge, h'nt, ut, f'nt, d'nt.  
Hyl, f'nt, f'nt, p'nt, f'nt, f'nt, f'nt, f'nt.  
Hyl, f'nt, f'nt, f'nt, f'nt, f'nt, f'nt, f'nt.*

1011. 1011.

536

#### 4 Jaques Callot, Die Versuchung des hl. Antonius

Gestalt verliert ihren räumlichen Bewegungskontext und so ihre dominante Stellung im Bild. Sie wird deformiert, um tendenziell ein Teil des ornamentalen Flächengefüges zu werden, dessen Formation die expressiven Werte als abstrakte in sich aufnimmt.<sup>41</sup>

#### *Die Versuchung des Heiligen Antonius: Flaubert und Cézanne*

Die groteske Synthese aus Ornament und Bild ist zwar, wie wir gesehen haben, unabhängig vom erotischen Motiv, doch muß sie den Gipfelpunkt ihrer Entfaltung in der Anwendung auf die traditionelle Gestalt des Schönen, den weiblichen Akt, finden. Die auratische Erscheinung, wie sie Giorgione mit seiner schlummernden Venus schuf und an die noch Ingres' Odalisken appellierten, weicht den

Prinzipien der Deformation und der Wiederholung. Cézannes von der Salonjury 1870 zurückgewiesenes Gemälde, das nur in einer Karikatur überliefert ist, zeigt die entsprechende Zurichtung des liegenden weiblichen Aktes.<sup>42</sup> Zur gleichen Zeit entstand die ‚Versuchung des hl. Antonius‘ (Abb. 1). Das Gemälde stellte eine ähnlich provokative Herausforderung der Salonkunst dar, und es artikuliert darüber hinaus in der Plumpheit der Formen eine Zurückweisung jeglicher, auch antiakademischer Virtuosität, wie sie etwa Edouard Manet als Vertreter der damaligen Avantgarde zeigte. „Im Grunde hatte er damals nicht mehr Handschrift als ein Kind“, schrieb Meier-Graefe; und es sei „fraglich, ob wir je, auch in der reichsten Zeit, von einer Handschrift im gleichen Sinne [wie bei Manet] reden können, obwohl auch seine [Cézannes] Bilder keiner Signatur bedürfen“.<sup>43</sup>

Diese Selbstverneinung des Autors gehört zum ‚brahmanischen‘ Prinzip des ästhetisch Grotesken, das sich nun dem Paradethema des christlich Grotesken, der Versuchung des Heiligen Antonius durch den Satan, zuwendet. Der Eremit in der Wüste, bedrängt von den Gestalten seiner sündigen Phantasie, ist hier offenkundig nicht mehr der tugendhafte Bezwingler seiner Lüste. Das Heteronome triumphiert.

Eine Zersetzung der Ich-Instanz belegten schon die erwähnten Bilder Goyas und Füßlis mit der Referenz an Traum, Wahn und Phantasma, diejenigen Kräfte, welche der Kontrolle des Einzelnen über sich selbst zuwiderlaufen, seine Autorität untergraben. Gustave Flaubert umschrieb diese Erfahrung der eigenen Nichtigkeit und Lächerlichkeit im Begriff des ‚Traurig-Grotesken‘,<sup>44</sup> den er, Cézanne vorgehend, an der Gestalt des Heiligen Antonius entfaltet, konkret an Callots Radierung (Abb. 4), die er 1846 kaufte, weil ihn die Darstellung an das Gemälde Pieter Bruegels d. J. erinnerte, das er ein Jahr zuvor in Genua besichtigt und welches in ihm den Wunsch erregt hatte, dieses Thema selbst zu gestalten.<sup>45</sup>

Es ist kein Zufall, daß sich Flaubert in seinem mehrfach umgeschriebenen und schließlich 1874 vollständig publizierten Roman ‚La tentation de saint Antoine‘ von Callots ‚Wimmelbild‘ anregen ließ. Das Subjekt der Handlung ist in der Akkumulation des Monströsen gleichsam verschwunden; der büßende Heilige hebt sich aus der Masse der ihn bestürmenden teuflischen Versucher kaum noch ab. Vor allem in den frühen Versionen des Romans versuchte Flaubert, der bildlichen Dezentrierung und Enthierarchisierung zu entsprechen, indem er die Flut der Versuchungsbilder ohne dramatische Bindung aneinanderfügte, wie ein Perlencollier.<sup>46</sup> Mit dem Sinn der christlichen Askese, für den Antonius prototypisch steht, hat Flauberts Schreiben nichts mehr zu tun; es kehrt ihn geradezu um. Phantasietätigkeit paart sich mit besessener historischer Quellenforschung, die dahin tendiert, im endlosen Défilé der Idole aller Religionen und Weltanschauungen das christliche Dogma zu unterminieren.<sup>47</sup> Die inneren Bilder sind auch nicht mehr das, was erfolgreich bekämpft und überwunden wird. Das Begehren erscheint vielmehr als „Prozeß der unaufhörlichen

Bilderproduktion, der Erzeugung und Abstoßung ersehnter Objekte, die auftauchen und verschwinden“; jedes Bild „treibt immer nur das nächste aus sich heraus.“<sup>48</sup>

Die Gemütsverfassung des jungen, stets unschlüssigen und unsicheren Cézanne ist dem apathisch introvertierten Charakter Flauberts möglicherweise ähnlich gewesen.<sup>49</sup> Gegensätzlich erscheint dennoch die Gestaltung des Antonius-Themas. Anders als Flaubert, der die Einsamkeit des Eremiten eindringlich beschreibt und sie wie seine Visionen mit kinematographischer Deutlichkeit dem Leser vor Augen führt, konzentriert sich Cézanne auf die Versuchung durch die Frau, und er verfremdet die Figuren so stark, daß ohne den Bildtitel die Darstellung nur schwer identifizierbar wäre. Motiv-Vergleiche entbehren so schon deshalb der Evidenz, weil sie den uneindeutigen Charakter der Malweise ignorieren müssen. Die Parallele zwischen Flauberts und Cézannes Werken liegt, wie wir sehen werden, gerade nicht in einem konkreten Sinn der Motive, sondern in der grotesken Form der Reihung, die den einen Sinn abwirft.

#### *Das pervertierte Helldunkel: Cézanne und Tintoretto*

Cézannes Interpretation der Versuchung des Heiligen läßt sich nicht aus der für Flaubert maßgeblichen Tradition Boschs und Bruegels ableiten. Der groteske Charakter seiner Darstellung rührt nicht her von der kleinteiligen Ausbreitung phantastischer Gebilde und Mischwesen, sondern geht hervor aus der Beschäftigung mit dem traditionellen Historienbild.

Frühe Darstellungen hoben besonders auf Reichtum und weibliche Attraktivität der Versucherin ab. In einem Kupferstich des Lucas van Leyden aus dem Jahr 1509 zum Beispiel stellt sich die Szene in einem intimen Gegenüber des Betenden mit einer modisch gekleideten Dame vor einer Landschaft dar. Erst die manieristische Epoche und der Barock konzentrierten das Motiv auf den erotischen Aspekt der Versuchung und dramatisierten es durch die sinnliche Evidenz des weiblichen Aktes. Dennoch am religiösen Gehalt orientiert, bleibt das 1577 entstandene Bild des Venezianers Tintoretto (Abb. 5), eines von Cézanne hochverehrten Malers. Der Bildvergleich



5 Jacopo Tintoretto, Die Versuchung des hl. Antonius,  
Venedig, San Trovaso

bietet gleichwohl Aufschluß über seinen vollständigen Bruch mit der Form und Bedeutungsstruktur des Historienbildes.

Tintoretto zentriert sein Bild auf die Figur des christlichen Tugendhelden, dessen himmlische Belohnung für seine Askese außer Zweifel steht, ebenso wie der teuflische Charakter seiner Versucherinnen, denn hinter der linken Figur erscheint die finstere Gestalt des Gehörnten. In Cézannes Bild (Abb. 1) findet man den Heiligen ganz in den Hintergrund gedrängt, während die satanischen Verführerinnen an Zahl noch zugenommen haben. Nur eine von vier weiblichen Aktfiguren wendet sich dem Antonius zu, mit hochoberem Arm ihn kokett-aggressiv bedrängend. Die übrigen drei präsentieren sich dem Blick des Betrachters, und

zwar in einer durchweg deformierten Körperlichkeit, die das verheißungsvolle Aufscheinen des Inkarnats aus dem Raumdunkel pervertiert. Mit breitem Pinselstrich sind die nackten Gestalten aus dem Hintergrund herausgewölbt, ohne daß ihnen ein illusionärer Bewegungsraum verliehen würde.

Tintoretto steigert durch die partielle Belichtung der Körper den Eindruck ihrer Lebendigkeit und Beweglichkeit, in dem sie solchermaßen mit dem Raum verbunden scheinen. Dagegen wirkt Cézannes Helldunkel bei aller Plastizität der Wirkung auch fragmentierend, die Körper zerstükelnd. Schwärze und Helligkeit lassen sich nicht mehr ohne weiteres als Wiedergabe von Dunkel und Licht erfassen, weil sich ihr die grobe Stofflichkeit des Farbauftrags widersetzt. Die körperlichen Rundungen sind direkt aus den bogen- und kreisförmig aufgetragenen Pinselstrichen gebildet, die nur ungefähr die anatomischen Gegebenheiten nachvollziehen, sie aber zugleich zergliedern in einzelne abstrakte wulstige Elemente, die sich in einer quasi ornamentalen Reihe über die Körper hinaus auch in den ähnlich wurmartig gewundenen Haar- und Gewandkaskaden fortsetzen. Die Farbe ist also nicht Attribut einer zeichnerisch vorgegebenen und modellierten Form, sondern ist selber Form, die ihren abstrakten Wert nicht verleugnet und doch die alte illusionistische Funktion zu wahren sucht. Das postimpressionistische Konzept der *taches*, die nicht amorph sind, sondern selbst einen räumlichen Wert übernehmen, ist hier in nuce präsent. Der plastisch-räumliche Eindruck verweist immer schon zurück auf die Materialität des Mediums, auf die konstruktive Faktur.

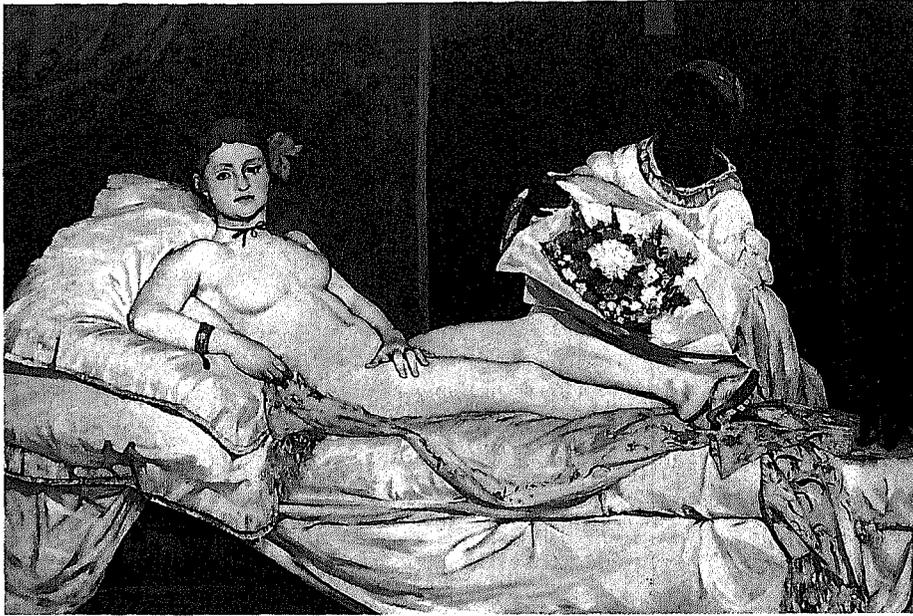
Im Helldunkel, nicht nur in der linearperspektivischen Konstruktion, hat die neuzeitliche Malerei die dritte Dimension substituiert. Das Licht war der oberste Darstellungsinhalt, insofern es die Sichtbarkeit der Bildgegenstände leistete und zugleich in seiner ideellen Identität die bloße Sinnlichkeit des Materiellen aufhob. Cézanne verstofflicht diese Abstraktion, und in dieser Materialisierung ist der Kern des ästhetisch Grotesken greifbar. In der Art und Weise nämlich, wie Cézanne das traditionelle Helldunkel mit einer freien Pinselfaktur verbindet, die in sich bereits die akademische Modellierung aufhebt, kombiniert er zwei im Grunde inkompatible Techniken.

Cézanne materialisiert aber nicht nur das Hell-dunkel als das traditionelle Repräsentationsmittel des Raums, sondern auch die Diagonale, ein weiteres, besonders in Manierismus und Barock eingesetztes Kompositionsprinzip. In Tintoretts Versuchungsbild beeindruckt dieses ganz besonders. Das dichte Figurengefüge ist in eine komplexe Konstruktion aus zwei sich überschneidenden großen Diagonalen eingefügt, die handlungslos motiviert ist in den auseinanderstrebenden

Bewegungen des Antonius und seiner Versucherin zur Linken. Die von links oben nach rechts unten führende Diagonale unterstreicht das Herannahen des Engels wie auch das himmlische Streben des Heiligen. Ihr ‚unterliegt‘ die flache Diagonale von links unten nach rechts oben, die auf die Begegnung mit den Versucherinnen zielt und an welcher die Heiligenfigur durch ihre Körperhaltung durchaus auch teilhat, so in ihrem Dilemma und in dessen Überwindung gezeigt. Cézannes diagonaler Bild-



6 Félicien Rops, Die Versuchung des hl. Antonius, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, Cabinet des Estampes



7 Edouard Manet, Olympia, Paris, Musée d'Orsay

aufbau ist nicht weniger deutlich, doch dient er weder der Vermittlung von Raumtiefe noch von Handlungsdramatik, und er lässt sich auch inhaltlich nicht mit dem Widerstreit von Tugend und Laster verbinden. Die Diagonalen unterstreichen zwar den Ausdruck wollüstiger Ekstase, doch führen sie nicht auf ein Zentrum, eine Aussage. Perspektivische Verkürzung wird zwar, auf eine provozierend unkonventionelle Weise, von der kauern den Rückengestalt evoziert, die wie Rubens' ‚Frierende Venus‘ (1614) das antike Vorbild der kauern den Aphrodite rezipiert, doch anders als dort bleibt die Rückansicht wie das Helldunkel ohne Enthüllungsreiz, der dem Abgewandten oder Verdunkelten sonst zukommt.<sup>50</sup>

Grotesk ist die kauern de Gestalt in Cézannes Gemälde schon als solche; darüber hinaus ist sie es durch den Zusammenprall mit ihr gänzlich fremden Gestaltungsmitteln und Ausdruckswerten, wird sie doch eingefügt in eine abstrakte Flächenordnung und außerdem kombiniert mit melancholischen Atritüden. Zusammen mit den beiden anderen vorderen Aktfiguren bildet die Kauern de, ohne in irgendeine szenisch-räumliche Verbindung mit ihnen zu treten, ein Dreieck, dessen Richtungswerte sich auch der Anordnung der beiden hinteren Gestalten mitteilen. Das V-förmige Aus-

einanderklaffen der Oberkörper vermittelt hier nicht die Abgrenzung des Heiligen gegen die Versucherin. An die Stelle einer solchen Hierarchie, die das entscheidende Verhältnis von Gut und Böse, also den Triumph des Gottesmannes unterstreichen würde, tritt, wie schon im Pinselduktus, das Moment der Wiederholung. Die verführerisch drohende Gebärde der Frau erscheint gleichsam als Spiegelbild des erschreckt zurückweichenden Einsiedlers. Sein geneigter Kopf mit den verschatteten Augenhöhlen kehrt wieder in dem ebenfalls geneigten Haupt der Stehenden und, ins Profil gewendet, in der rätselhaften Figur am rechten Bildrand, mit der wir uns noch befassen werden.

#### *Geschlechtertausch: Rops' Antonius und Cézannes Hermaphrodit*

Trotz der offensichtlichen Übermacht der Verführerinnen, der Isolierung und Übertreibung ihrer Körperformen wirkt Cézannes Bild nicht als eine Parodie auf den keuschen Heiligen. Einen solchen satirischen Sinn mag man in Félicien Rops' Gestaltung des Themas aus dem Jahre 1878, die einen witzigen Geschlechtertausch vornimmt, eher finden (Abb. 6). In seine fromme Lektüre vertieft und angeregt offensichtlich durch die dort visuell vermit-



8 Paul Cézanne, Eine moderne Olympia, Privatbesitz

telte Geschichte von Potiphars Frau, die vergeblich versuchte, Joseph zu verführen, schreckt der Heilige vor einer Vision zurück, die am Kreuz das Erscheinen läßt, was er aus seinen Gedanken verbannen will, etwa im Sinne der Ansprache des Antonius an die Mönche: „Wenn wir mit dem Bilde des Todes vor Augen leben, dann werden wir nicht sündigen.“<sup>51</sup> Eine wollüstige Nackte läßt den ausgezehrten Christus beiseitefallen und bietet mit ausgebreiteten Armen ihre Art der Erlösung an. Das Bild des Kreuzestodes wird zur Verheißung der Liebesumarmung. Sigmund Freud hat an diesem Bild seine Theorie bestätigt gefunden, daß das Verdrängte im Verdrängenden selbst wiederkehre.<sup>52</sup> Auch hier ist die Nähe zu Flaubert und seiner ‚Pervertierung‘ der Askese zur neurotischen Triebbefriedigung, der Vision zur symbolischen Wunsch-erfüllung zu konstatieren.

Die Formanalogie der ausgebreiteten Arme in Rops' Bild führt somit auf einen satirischen Sinn, während die Doppelungen in Cézannes Gemälde keine Bedeutung eröffnen. Wo Rops einen eindeutigen Geschlechtertausch zwischen Christus und der Verführerin vollzieht, weist Cézannes Bild eine unlösbare Ambivalenz auf. Die ausladend weiblichen Körperformen der sitzenden Figur stehen in einem krassen Gegensatz zu ihren männlichen Gesichtszügen und dem melancholisch aufgestützten Arm. Da diese Figur mit dem Motivkreis der Versuchung des heiligen Antonius nicht zu vereinbaren ist, hat Reff hier die Einbeziehung einer anderen Bildformulierung erotischer Versuchung vermutet, nämlich den urteilenden Paris, dem sich drei Göttinnen präsentieren.<sup>53</sup> Aber auch diesem Bedeutungsrahmen fügt der Hermaphrodit sich, trotz der ähnlichen Konstellation einer Sitzfigur



9 Paul Cézanne, Pastorale, Paris, Musée d'Orsay

mit drei weiblichen Akten, nicht ein. Die Bildausage lässt sich nicht ikonografisch, sondern nur im Formprinzip der Vermischung von Gegensätzen und der Verwischung von Grenzen, eben in der grotesken Negierung des Bestimmten, auch der Geschlechteridentität, begreifen.<sup>54</sup> Der bisexuelle Ausdruck der Figur kommentiert und interpretiert Cézannes malerischen Impetus, alles mit allem austauschbar zu machen, die Elemente des Bildes zu egalisieren. Die Form der Wiederholung negiert den affektgeladenen Geschlechtergegensatz und den mit ihm verbundenen Gegensatz zwischen dem ewigen Leben der Tugend und der Todesverfallenheit des Lasters. Anders als das vormoderne Gesetz des Grotesken es wollte, fungiert die Negation des Bestimmten hier nicht mehr als transzendierende Kraft, denn es fehlt jene metaphysische Größe, die das im Thema der Versuchung und des Parisurteils einst gegebene Tugendideal einlösen könnte. Das Sujet der erotischen Verführung wird durch die beiden miteinander verschränkten ikonografischen Schablonen nicht etwa vertiefend interpretiert, sondern von jeder Moral abgezogen, auf phänomenale Gegebenheiten und vieldeutige

Oberflächen reduziert. Die Versucherin ist auch der Versuchte. Der verweichlichte Held Paris geht selbst in den Reigen der Göttinnen ein, die – bezogen auf das Bildmotiv der Versuchung des Hl. Antonius – zugleich auch Teufelinnen sind.

Grotesk ist der Umgang mit ikonografischen Motiven vor allem in der Verknüpfung des Erotischen mit dem Melancholischen, eine in der Figur des Hermaphroditen angelegte Verbindung.<sup>55</sup> Die stehende weibliche Figur, deren verdrehte, jedem Kontrapost hohnsprechende Körperhaltung besonders provoziert, lässt in der Neigung des wie losgelöst erscheinenden Hauptes mit den schwarzen Augenhöhlen den Ausdruck der Verinnerlichung in sich ein. Die Melancholie der ruhenden Figur vorn kann weder mit der obszönen Fleischlichkeit des weiblichen Körpers noch mit dem erotisch interessierten Paris in eins gebracht werden. Die der Antonius-Thematik inhärente Spannung zwischen Triebwunsch und asketischer Entsagung wird also jenseits jeder Wertung in die Form transponiert, ohne aufgelöst zu werden. Die Synthese von Geist und Lust hebt jeden Gehalt der Verführungsthematik, der ja auf moralische Wertungen zielt, auf.



10 Paul Cézanne, Frühstück im Grünen, Privatbesitz

*Der Künstler im Bild: Cézannes Antworten auf Manets ‚Frühstück im Grünen‘ und ‚Olympia‘*  
 Nicht zu übersehen ist, bei aller Auflösung der narrativen Logik, die Selbstdarstellung des Künstlers, der nicht nur im Heiligen Antonius sein alter ego findet. Auch der Hermaphrodit ist Cézanne selbst, allerdings nicht in einem autobiografischen, illustrativen Sinn, wie ihn Reff postulierte. Demnach bringt der melancholische Hermaphrodit Cézanne's „own associations of remorse or guilt“ zum Ausdruck,<sup>56</sup> eine Deutung, die der brachialen Entpsychologisierung der Bildfiguren durch Cézannes ornamental-expressive Maltechnik kaum gemäß sein kann. Der Melancholiegestus hat eher Zitatcharakter und appelliert an den Topos des unter Saturn geborenen Genies und seinen Zustand der Inspiration.<sup>57</sup> Exemplarisch hat Caspar David Friedrich in seinem Selbstbildnis von 1802, das den jungen Künstler mit aufgestützter Hand träumerisch ins Unbestimmte blicken lässt, die historische, der Moderne verlorengegangene Kraft zur Imagination beschworen: „Der Maler soll nicht nur malen was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so un-

terlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht [...]“<sup>58</sup>

Dieser Rekurs auf die Idee leitet auch Cézanne in seinem Einspruch gegen die realistischen Postulate der zeitgenössischen Avantgarde, die sich in Manets Skandalbildern ‚Olympia‘ (Abb. 7) und ‚Frühstück im Grünen‘ (1863, Musée d'Orsay, Paris) manifestiert hatte. In einer Reihe von Werken, die um 1870 als Antworten auf Manets berühmte Bilder entstanden sind, formuliert Cézanne diesen Einspruch (Abb. 8, 9, 10). Der Betrachter, an den sich in Manets Gemälden die Prostituierte Olympia und die junge unbekleidete Frau beim Picknick wenden, tritt in Person des Künstlers selbst in Erscheinung: als Verehrer der Olympia und als Teilnehmer am ‚Frühstück‘. Durch diese innerbildliche Betrachterfigur bricht Cézanne mit dem realistischen Charakter der Vorbilder. Er zitiert gleichsam die Praxis klassischer Historienmaler, die sich als Beteiligte oder Zuschauer der Bildhandlung darstellten und sie so als ihre Invention präsentierten. Der Unterschied liegt freilich in der zentralen Rolle, die sich Cézanne als Betrachter im Bild zuweist und die dennoch weder eine handlungsmäßige Be-

ziehung zu den anderen Bildfiguren erschließt noch überhaupt einen erzählerischen Sinnzusammenhang stiftet. Das trotz der fragwürdigen Zusammenstellung einer weiblichen nackten Figur mit zwei bekleideten Herren von Manet recht nüchtern gestaltete ‚Frühstück im Freien‘ wird verwandelt in eine Phantasmagorie, die den erotischen Sinn des Picknicks und kaum noch dieses selbst meint. In dem heute ‚Pastorale‘ genannten Werk (Abb. 9) stehen lediglich Flasche und Glas auf einer Wiese, darüber hinaus werden die hier schon angedeuteten erotischen Aspekte im Übermaß artikuliert durch drei leuchtende weibliche Aktfiguren in attraktiven Posen. Der rauchende Mann im Segelboot ruft, ins Bürgerliche gewendet, das Rokokomotiv der Überfahrt nach der Liebesinsel Cythera auf. Im ‚Frühstück im Grünen‘ (Abb. 10) treten zwar nur bekleidete Figuren auf, doch wird auch hier das Thema erotischer Versuchung evoziert, etwa in den roten Früchten auf weißem Tuch, durch die angedeutete Übergabe eines Apfels an den Künstler, aber auch durch das dem Wald zustrebende Paar im Hintergrund, das aus Watteaus ‚fêtes galantes‘ stammen könnte.

Cézanne steigert in solchen Assoziationen mit dem erotischen auch den idealen Charakter der Szene, die dennoch nicht zu einer Szene wird. Daran scheitern alle Versuche, den stillgestellten Posen und geheimnisvoll betonten Gesten der Bildfiguren einen bestimmten Sinn zu entlocken und die passende literarische Quelle zu finden. Wie in der ‚Versuchung‘ sorgt eine Art ikonografischer Überdetermination für die Negation partikularer Bedeutungen. Nicht inhaltlich ist der Zusammenhang der Figuren begründet, sondern durch die Wiederkehr ähnlicher Formen, durch die ornamentale Zerklüftung der bei Manet geschlossenen Farbmassen und ihre geometrische Ausrichtung. Wieder sind es gegenläufige Diagonalen, die das Bildfeld durchziehen und das Vorn mit dem Hinten, das Unten mit dem Oben verbinden. Wiederholungen prägen auch die Haltungen der Figuren und erschaffen ihren Zusammenhalt untereinander und mit den Landschaftsformen. Die Kontur des liegenden, schwarz gekleideten Künstlers in ‚Pastorale‘ erscheint wie ein organisch fortgesetzter Teil der Uferböschung und bildet gemeinsam mit der hell und rosig über ihr gewölbten weiblichen

Rückenfigur eine Art Scharnier zwischen diesen Hauptrichtungswerten. Irritierend wirkt vor allem die spiegelbildliche Wiederkehr seiner Haltung, abzüglich des Melancholiegestus, in der Liegenden vor ihm. Zwischen männlichem Betrachter und weiblichem Schauobjekt sind durch diese mimetische Anschmiegung entscheidende Differenzen abgebaut. Eklatant ist die Verbindung von sinnlichem Schein und Flächenkonstrukt in der großen sitzenden Figur links, deren erhobene Arme den Gestus der Versucherin und damit das sinnliche Versprechen des Bildes par excellence ausführen und dieses zugleich in aller Deutlichkeit in einen konstruktiven Wert umdeuten, nämlich in die Artikulation der beiden Diagonalen. Die wenigen, leicht geschwungenen Pinselstriche, welche die erhobenen Arme andeuten, bringen erneut den einst unsichtbaren Konflikt zwischen Flächen- und Raumwert zur Erscheinung.

Auch in der kritischen Revision von Manets ‚Olympia‘ zur ‚modernen Olympia‘ (Abb. 8) transformiert Cézanne das Motiv der ruhenden Kokotte zu einer Inszenierung erotischer Phantasie, die wie in den Varianten zu ‚Frühstück im Freien‘ innerbildlich von der Betrachterebene abgegrenzt wird. Der dunkel gekleidete Künstler, auf festlich roten Stufen unter einer pompösen Vase lagernd, die Manets Blumen-Bouquet ins Maßlose steigert, scheint sich einem Schauspiel hinzugeben, das sich ihm wie auf einer Bühne zwischen schweren faltenreichen Vorhängen darbietet. Im Vergleich zu Manets ‚Olympia‘, deren flächenhafte Starre Courbet mit der Pik-Dame eines Kartenspiels verglich,<sup>59</sup> dramatisiert und verräumlicht Cézanne das Bildgeschehen, das zugleich förmlich zerrissen wird in einzelne Farbfetzen, die sich auf der Fläche zu einem dynamischen Ornament zusammensetzen. Die ‚moderne Olympia‘ ruht nicht auf ihrem Lager; sie kauert, dem Betrachter zugewandt, in einer realräumlich nicht lokalisierbaren Position zwischen den aufsteigenden gegenläufigen Diagonalen des Lakens und des Baldachins. Ihre Lichtgestalt erfährt eine Deformation ins Animalische, die ihren bloß passiven Objekt- und Opferstatus gegenüber dem männlichen Voyeur aufhebt, der im übrigen durch die Diagonale seines Oberkörpers wieder eine mimetische Anpassung an die Bewegung der Frau vollzieht. Der Künstler



11 Paul Cézanne, Nachmittag in Neapel, Canberra, Australian National Gallery

positioniert sich im Bild als Betrachter, um durch die formale Annäherung an sein Modell die explizit abgegrenzten Sphären des Sehens und Gesehen-Werdens wieder zu nivellieren. Damit wird der Anspruch auf eine Kompetenz des Bildes erhoben, die über die sinnliche Erfahrung hinausgeht; die groteske Analogisierung von Versucherin und Versuchtem zielt gleichsam auf die Abstraktionsleistung des klassischen Bildes, nämlich die in der Komposition ‚unsichtbar‘ vollzogene Formalisierung und Synthetisierung der Figuren. Zunächst aber sorgt die groteske Form noch für die Sonderung der einander widerstrebenden Qualitäten der Malerei. Die ornamentale, auf Allgemeinheit drängende Flächenformation entwickelt keine Dominanz, sondern konkurriert mit dem dramatischen Helldunkel, das die Einmaligkeit der bildlichen Erscheinung aufrechterhält.

Bemerkenswert ist im Zusammenhang der ‚barocken‘ Sinnlichkeit und Dramatik Cézannes exzessive Mischung der von Manet auf pastorale Landschaft und Interieur verteilten bürgerlichen Paradiese. In all seinen Repliken auf Manets ‚Olympia‘ erscheint auch das Stillebenmotiv aus

dem ‚Frühstück im Grünen‘. Stets korrespondiert mit dem erotischen (Seh-)Genuß die Lust am Essen und Trinken, gesteigert bis zur ‚Orgie‘ (um 1870), deren farbiges Gewoge akzentuiert wird durch einen hermaphroditisch lagernden Rückenakt und eine unmittelbar über ihm aufragende, organisch schwellende Amphore vor dem Weiß des Tisch-tuchs.<sup>60</sup> ‚Nachmittag in Neapel‘ (Abb. 11) zeigt die Desublimierung von Manets ‚Olympia‘ zur orgiastischen Groteske. Der männliche Betrachter ist hier zum Liebhaber geworden, während die schwarze Dienerin den Punsch serviert.<sup>61</sup> Dieses Motiv ist auch in der figürlichen Ausbildung eines Tischfußes, der das reiche Früchtestilleben in ‚Eine moderne Olympia‘ (Abb. 8) trägt, präsent. Das Darbringen von Früchten und Getränken statt von Blumen ist ein in Cézannes Werk wiederkehrendes Thema, das den Aspekt der sinnlichen Ausschweifung und mit ihm den barocken Scheincharakter des Bildes artikuliert, seine Raumidee bekräftigt. In dieser ästhetischen Intention und weniger in der von Meyer Schapiro ausgemachten expliziten Liebesymbolik dürfte der Sinn jenes Motivs zu suchen sein.<sup>62</sup>



12 Paul Cézanne, Studie zu ‚Nachmittag in Neapel‘, Paris, Privatsammlung

Manet stellte trotz seines weitgehenden Verzichtes auf Modellierung den geschlossenen Gestaltcharakter und die perspektivische Räumlichkeit seiner Bildwelt nicht derart in Frage wie Cézanne. Erst dessen anachronistisch erscheinende Wiedereinführung einer räumlich ausgreifenden barocken Dramatik und ihre Konfrontation mit der zerklüfteten groben Malfaktur setzt die Kritik am Helldunkel in Kraft. Das Groteske bei Cézanne ist die erste Realisierung eines untiefen Raums. Die Sichtbarkeit der malerischen Mittel wird, was die klassizistische Ästhetik ausschloß, mit ihrem Scheincharakter kombiniert, der durch diese Offenlegung seiner Funktion dementiert wird, denn sie basierte ja auf der Verdrängung des Stofflichen, das aber Cézanne sowohl in der ‚Niedrigkeit‘ des sexuellen Sujets wie im materialisierten Farbauftrag ostentativ zur Geltung bringt.

Der Künstler profanisiert das Erotische mit derselben Konsequenz wie er die traditionellen Mittel der Bildraumgestaltung materialisiert. Das in der Epiphanie des Inkarnats kulminierende Helldunkel, Bewegung im Raum signalisierende Diagonalen und Volumen anzeigende Kurvaturen werden zu flächigen Werten, denen dennoch partiell die Raumidee innewohnt. Dieser offene Konflikt wandelt sich im Laufe der siebziger Jahre zu einer

neuen Harmonie, deren Basis in der grotesken Egalisierung der einst dem *disegno* übertragenen kompositorischen Werte unsichtbar wird. Die aus diagonalen Schraffuren aufgebaute Zeichnung des ‚Nachmittags in Neapel‘ (Abb. 12), nach Reff 1870-72 entstanden, zeigt schon, daß die konstruktive Wendung der Fleckenmalerei auf einer graphischen Durchgestaltung der Bildfläche gründet. Zur Versöhnung von Fläche und Raum, Empirie und Idee bedarf es der Neukonstruktion bildlicher Transzendenz. Wir verfolgen nun abschließend die künstlerischen Schritte Cézannes zur Entwicklung des klassizistischen Modus moderner Bildlichkeit.

### *III. Die Transformation des Grotesken zur facture constructive*

#### *Das Ewig-Weibliche*

Daß Cézanne einige seiner grotesken erotischen Darstellungen in eine impressionistische, zum Teil auch schon postimpressionistische Faktur gleichsam übersetzte, wurde, wie einleitend bemerkt, von der Forschung für eine private Sublimierungsfunktion des reifen Stils in Anspruch genommen. Eine zweite Version der ‚modernen Olympia‘



13 Paul Cézanne, Eine moderne Olympia, Paris, Musée d'Orsay

(Abb. 13), die bei der Impressionisten-Ausstellung 1874 Furore machte, läßt in der dissoziierten Fleckenstruktur und durch den Verzicht auf das Hell-dunkel und die dynamischen Diagonalen immerhin den erotischen Ausdruck zurücktreten. Doch der Verzicht auf die barocke Dramatik nimmt dem Bild nichts von seiner sarkastischen Schärfe. Es ist ein frühes Zeugnis für Cézannes Kritik am impressionistischen Ideal des Künstlers als einem neutralen Empfänger optischer Reize. Der Einspruch gegen Manet erneuert sich hier mit einer gewissen Logik. Die Unvereinbarkeit impressionistischer Plein-Air-Malerei mit dem Sujet dürfte beabsichtigt sein und trägt zu dem nach wie vor grotesken Charakter dieser Darstellung bei. Hier artikulieren allerdings nicht die haptischen Werte des Helldunkels das Lustversprechen des Bildes oder der Versucherin. An die Stelle jener formalen Mittel tritt das Motiv der Enthüllung. Die Dienerin reißt ein Tuch von der Olympia und präsentiert sie in diesem flüchtigen Gestus dem anwesenden Betrachter. Dabei tritt die Geschwindigkeit dieser Bewegung in eine Analogie zur Flüchtigkeit des Farb-

auftrags; eine erneute Gleichung wird aufgestellt zwischen Malerei und erotischer Phantasie.

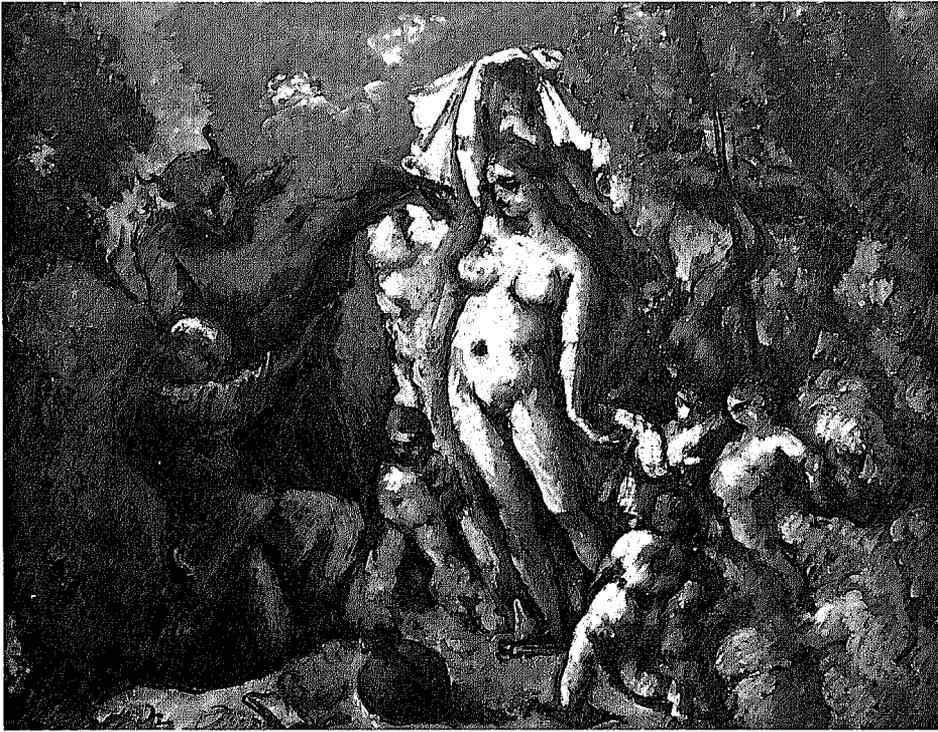
Die Cézannes Versuchungen hier insgesamt zugrundegelegte Beziehung zwischen dem sinnlichen Reiz der Aktfigur und dem Schein des Bildes thematisiert das um 1877 entstandene Werk ‚Das ewig Weibliche‘ (Abb. 14) nun explizit. Der Künstler sitzt nicht mehr als bürgerlicher Betrachter und Bewunderer der Kurtisane gegenüber. Er steht an der Staffelei, zum ersten Mal auf mindestens gleicher Höhe, die ihr zuteil werdende allgemeine Huldigung ins Bild setzend. Dieses Bild im Bild ist keineswegs eine Aktdarstellung, sondern wiederholt das Dreieck des Baldachins, der die weibliche Gestalt überfängt, so daß man geneigt ist, hier bereits eine Vorwegnahme der Montagne St. Victoire-Bilder zu erkennen. Der goldfarbene Streifen am oberen Bildrand begrenzt ein weiteres großformatiges, nur noch als Fragment sichtbares Landschaftsbild, was den Raum als Atelier oder vielmehr – da es sich nicht um einen realen Raum handelt – als den Reflexionsraum der Kunst ausweist. Links läßt sich eine Vase auf einem Tischchen aus-



14 Paul Cézanne, Das ewig Weibliche, Malibu, The J. Paul Getty Museum

machen, Attribute der modernen Olympia, die hier eine Steigerung zum Ewig-Weiblichen erfährt. Den größten Teil des Bildes nimmt der Reigen von Bewunderern ein, die aus allen Ständen und Berufen, ja sogar aus verschiedenen Zeitaltern zu kommen scheinen. Darunter ist auch eine Art Troubadour mit Federhut, der eine Schale mit Früchten überbringt.<sup>63</sup> Auffallend sind besonders Trompetenbläser und ein Bischof als Vertreter des geistlichen Standes. Man kann so nicht umhin, an christliche Darstellungen der Muttergottes als Mater Omnium zu denken. Umso deplazierter nimmt sich das Objekt der Huldigung aus: Die frontal aufgerichtete Thronende läßt nicht nur jede marienartige Keuschheit vermissen. In ihrer durchaus männlichen Pose und den wie blutverschmierten Augen erfüllt sie in keiner Weise das Ideal weiblicher Schönheit, auch nicht die Rolle der vitalen Heldinnen in den Romanen Zolas, die mit Cézannes frühen Akten in Verbindung gebracht wurden.<sup>64</sup> Die erotische Wirkung ist gegenüber der modernen Olympia noch stärker reduziert. Cézanne hat hier nicht nur auf das Helldunkel verzichtet, das die voluminösen Körperformen der Versucherinnen,

wenn auch als Fragment, tastbar gestaltete. Das Bild ist aus winzigen parallelen Pinselstrichen aufgebaut, so daß alle Figuren, der Raum und die Gegenstände sichtbar an *einer* flächigen Struktur partizipieren, ohne dabei ihre partikuläre Gestalt aufzugeben. Genau diese Doppelwertigkeit der Farbkörper als Raum- und Flächenelement war bereits die Leistung des Groteskstils gewesen. Das dort zum Einsatz gebrachte barocke Ornament aus Diagonalen und Kurvaturen wird ersetzt durch die zeichnerische Imprägnierung des farbigen Flecks. Dieser verliert seine amorphe Gestalt und wird zu einem Strukturelement der Gesamtordnung, ein Surrogat des klassischen *disegno*. Das Gemälde hat allerdings noch groteske Züge, da es am Motiv der Versuchung festhält und durch die höhnische Destruktion des erotischen Ideals die Abschaffung des sinnlichen Scheins und dessen Neugründung in der malerischen Faktur postuliert. Cézanne antizipiert die Aufhebung des Grotesken hier noch mit den Mitteln seiner grotesken Symbolik, indem er mithilfe des Selbstporträts demonstriert, daß das Ewig-Weibliche als Personifikation des Schönen in die per se abstrakte malerische Faktur eingeht und



15 Paul Cézanne, Die Versuchung des hl. Antonius, Paris, Musée d'Orsay

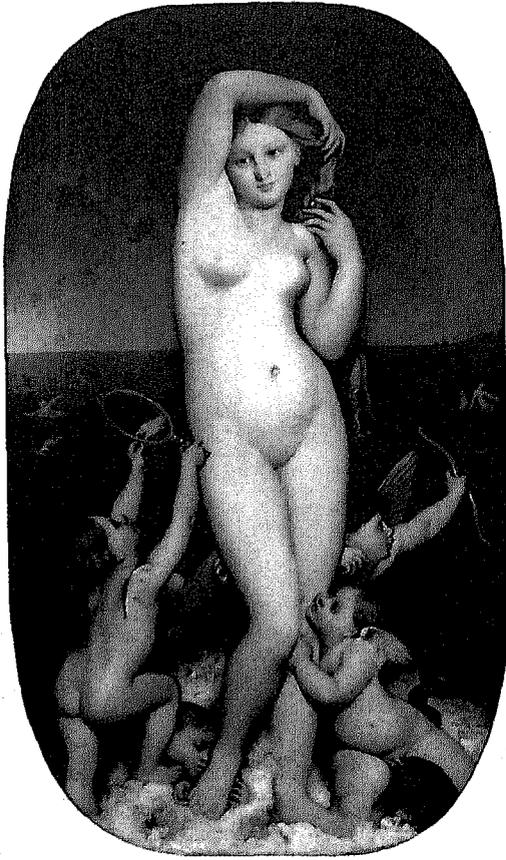
durch sie ersetzt wird. Der Landschaftsmaler stellt sich nicht nur konkurrierend neben die Versucherin, sich sozusagen ebenfalls der Huldigung darbietend. Seine Leinwand ist aus derselben Substanz gebildet wie das Stoffdreieck über der Angebeteten, welches zudem in seinem Bild wiederkehrt. In diesen immer noch grotesken Gleichungen kündigt sich die Formalisierung des sinnlichen Scheins an, ebenso in den maskenartig verschatteten Augenhöhlen der Bildfiguren, die das Sehen als sinnliche Wahrnehmung eines Objekts durch ein Subjekt, zentraler Inhalt des Versuchungsthemas, verneinen. Zur grotesken Nivellierung gehört auch, daß die Frau, dem Hermaphroditen aus der ‚Versuchung‘ ähnlich, weder als verführerische Herrscherin noch als Opfer der männlichen Betrachter gesehen werden kann, sich geradezu dem Reigen ihrer Bewunderer einfügt.

Daß Cézanne sich hier beim Malen darstellt, mag die Transformation des verführerischen Scheins in die atomisierte Fleckenkomposition ankündigen. Die Doppelfunktion des einzelnen Farbflcks wird die grotesken Mittel der Wiederholung und der Negation des Einzelnen übernehmen. Die künst-

lerische Realisierung dieses Ziels, hier noch primär symbolisch vermittelt, läßt sich am Motiv der Badenden dokumentieren, das durch die groteske Behandlung des Versuchungsthemas seine entscheidende Ausrichtung erfährt.

#### *Von der ‚Versuchung‘ zu den ‚Badenden‘*

Die Wiederaufnahme der Antonius-Thematik in einem zwischen 1873 und 1875 entstandenen Gemälde (Abb. 15) geht ebenfalls einher mit der Zurückdrängung des sinnlich-scheinhaften Bildcharakters mittels einer lockeren, das Körpervolumen reduzierenden Malfaktur und einer helleren Palette. Paradoxerweise verbindet sich diese Revision der dramatischen Frühfassung mit der Einführung einer klassisch zentrierten Bildraumkomposition, die für die späteren Bilder der Badenden typisch ist. Hinzu kommt eine ikonografische Klärung der Szene, deren Sinn hier zunächst eindeutig scheint. Dieser Eindruck täuscht jedoch bei näherem Hinsehen. Die Aussage wird widersprüchlich dadurch, daß zwei Teufel im Bilde sind, einer der Verführerin zugeordnet, der andere dem Verführten. Dieser



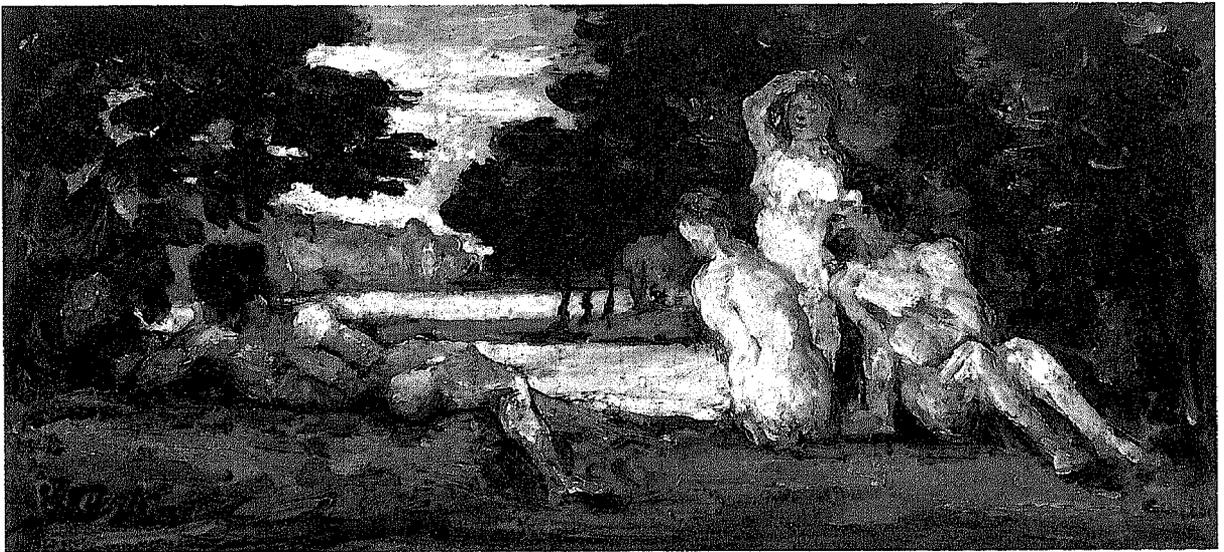
16 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Venus Anadyomene, Chantilly, Musée Condé

ist in die Gestalt des Teufels derart einbeschrieben, daß er nicht nur als bedrängt Zurückweichender, sondern auch als Schutzsuchender oder Flehender erlebt wird, wie der Hermaphrodit also die potentielle Identität von Verführer und Verführtem, Subjekt und Objekt manifestiert. Zumal seine Gestalt derart verdunkelt und diffundiert ist, daß er der Versucherin nicht wirklich etwas entgegenzusetzen vermag. Der verstärkt aufgebotene symbolische Apparat dient paradoxerweise, ähnlich wie in ‚Das ewig Weibliche‘, der ausdrücklichen Verneinung eines metaphysischen Sinns.<sup>65</sup>

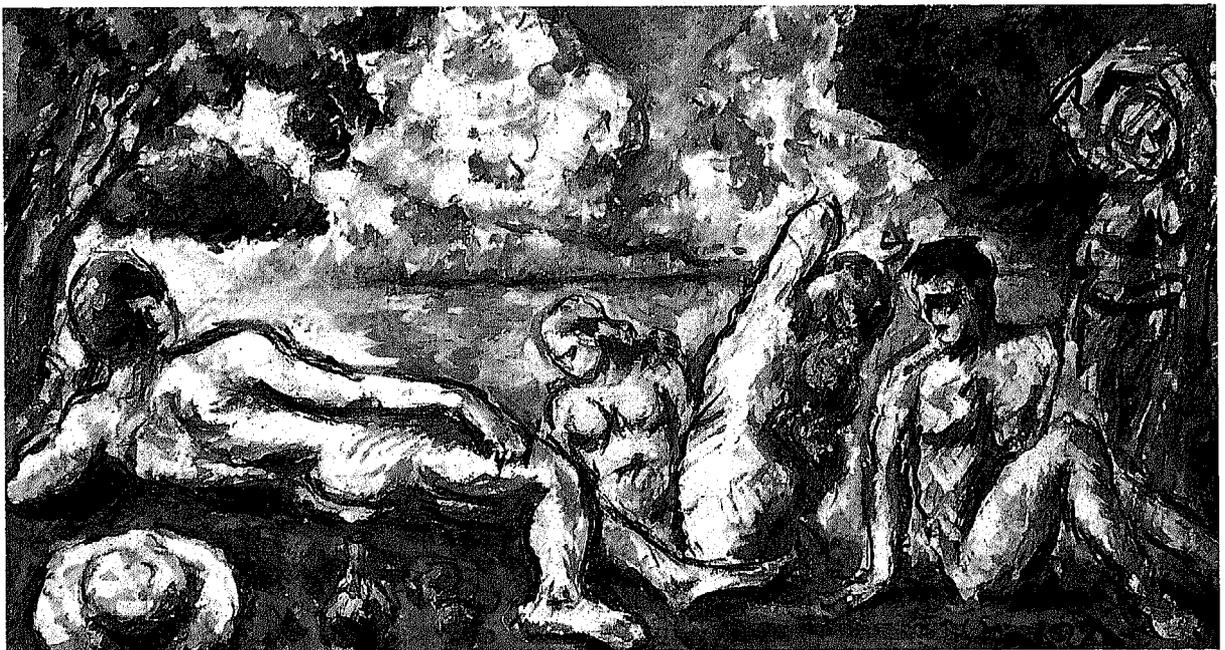
Die groteske Nivellierung der Gegensätze und Hierarchien ist in solchen Motivdoppelungen präsent. Sie ist auch gegeben in der widerspruchsvollen Charakterisierung der Verführerin durch Teufel einerseits und eine Gruppe von Putten andererseits, denn letztere dienen traditionell der Verherrlichung von Tugenden und Gottheiten, so zum

Beispiel in Ingres' ‚Venus Anadyomene‘ (Abb. 16), die für Cézannes Versucherinnen generell das Vorbild abgegeben haben könnte.<sup>66</sup> In ihrer Pose ist das sexuelle Anerbieten kondensiert zum Appell an die Betrachter, sich den Bildraum sinnlich zu erschließen und sich des Körpers gleichsam zu bemächtigen. Cézannes Versucherin entzieht sich einem solchen anschaulichen Erfassen. So wie die Putten quer zu ihrem ikonografischen Sinn eingesetzt werden, erscheint auch der topische Armgestus ambivalent. Koketterie paart sich, wie schon in der ersten Versucherin, die sich vor Antonius aufbäumt, mit aggressiver Bedrohung. Über diese widersprüchlichen Ausdrucksqualitäten hinaus gewinnt der Gestus eine flächenbezogene konstruktive Funktion, die auch bei Ingres durchaus schon angelegt ist in der bildparallelen Vertikalität der Figur.<sup>67</sup> Entscheidend für Cézannes Verschärfung dieser noch latenten Flächenbindung ist erneut die Wiederholung. Der im Gelenk abknickende Bogen des erhobenen Arms wiederholt sich in der Bewegung des anderen Armes, was durch eine natürliche Bewegung kaum noch motiviert werden kann, auch wenn uns nahegelegt wird, daß die Frau mit dieser seltsamen Armhaltung ein großes Tuch hinter sich aufspannt. Entscheidend ist vielmehr die Artikulation der uns schon hinreichend bekannten gegenläufigen Diagonalen durch die abknickenden Hände und die Vermittlung dieser Grundrichtungen der Bildkomposition durch den großen, anatomische Verhältnisse außer acht lassenden Hüftbogen.

Besonders markant ist die Bedeutung der Versuchungspose für die Ausbildung des konstruktiven Stils an zwei ähnlich aufgebauten, um 1870 entstandenen ‚Badenden‘-Bildern (Abb. 17, 18). Während das Ölbild noch der traditionellen Raumstruktur Corotscher oder Courbetscher Malweise folgt und daraus einen idyllischen, Figur und Landschaft versöhnenden Charakter gewinnt, hat das Aquarell einen anderen Ausdruck, welcher auf der grotesken Verarbeitung des Versuchungsmotivs basiert. Die aus der ersten Versuchung bekannte weibliche Rückenfigur blockiert den räumlichen Durchblick auf die Landschaft, der im Aquarell durch die Schwellengestalt des liegenden Rückenakts eröffnet wird. Der im Zusammenhang der Badeszene inhaltlich unmotivierter Armgestus dient der Mar-



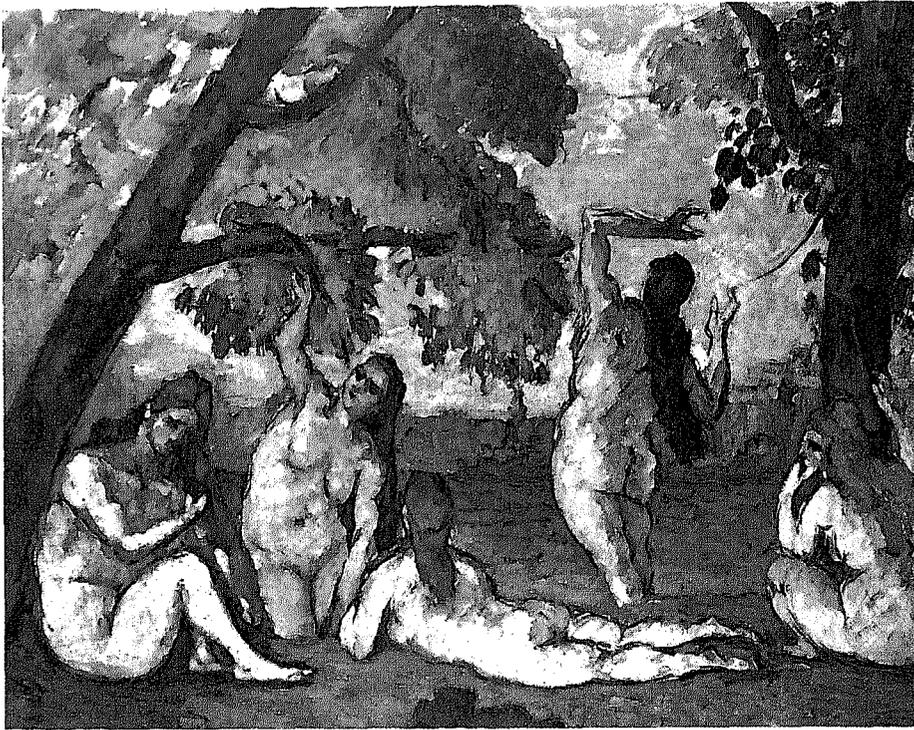
17 Paul Cézanne, Badende, Privatbesitz



18 Paul Cézanne, Badende, Tokyo, Privatsammlung

kierung der Diagonalen, entspricht der Richtung des links aufragenden Baums und des aufgestützten Armes des Liegenden und bildet ein Gegengewicht zu der von diesem gebildeten flachen gegenläufigen Diagonale, die nochmals durch die Kopfneigung der zentralen weiblichen Figur und das linke Bein des sitzenden Jünglings betont wird.

In ‚Ruhende Badende‘ (1876-77) wird die Versuchungspose auf eine männliche Rückenfigur übertragen, und wiederum ist ihre Funktion offengelegt, einen Reflex der im Mittelgrund aufragenden Baumsilhouette sowie des fernen Berggipfels zu bilden, das Vorn mit dem Hinten in der Fläche zu verknüpfen, ohne die Differenz aufzugeben,



19 Paul Cézanne, Fünf badende Frauen, Privatbesitz

wie es in einem rein ornamentalen Zusammenhang möglich wäre.<sup>68</sup> In dem 1874/75 entstandenen Gemälde ‚Fünf badende Frauen‘ (Abb. 19) werden die erhobenen Arme zweier Badender ebenfalls explizit in den Dienst der Bildordnung gestellt, und zwar dadurch, daß sie als Fortsetzung von Ästen eines links ins Bild ragenden Baumes erscheinen.<sup>69</sup> Die auffällige Körperhaltung der stehenden Rückenfigur ist durch ihre synthetische Funktion begründet. Sie vereint in sich die Farbwerte des gesamten Bildfelds und nimmt an all seinen Richtungswerten teil, versöhnt Fläche und Raumwert, statt sie in Helldunkel und Ornament zu polarisieren. Diese bildimmanente Referenz unterscheidet sie grundsätzlich von der Athena des Raffaelschen, von Raimondi gestochenen Parisurteils.<sup>70</sup> An die Stelle des mythischen Raums, der die Erscheinung der Bildgestalten hier motiviert und individualisiert, sie als notwendigen Teil des Bildes wie einer Geschichte lesbar macht, tritt bei Cézanne das unendliche Oszillieren zwischen räumlich-körperlichen Werten und Flächenbezogenheit der Bildelemente. Die Verführungspose ist keine individuelle; sie ist Agentin der sinnlichen Macht des Bildes, die

sie durch ihre Wendung ins Konstruktive sowohl enthüllt als auch desavouiert. Aus der symbolisch-grotesken Darstellung des Flächenraums in der frühen ‚Versuchung‘ ist eine semiabstrakte ästhetische Ordnung geworden. Deren Grundlage ist die intensivierete Aufsplitterung der farbigen Oberfläche, die es erlaubt, jedes Atom des Bildes, jeden *tache*, vieldeutig zu machen und all seine Referenzen sichtbar zu lassen. Farbe verweist auf Farbe, Form auf Form. In dieser wechselseitigen Bezüglichkeit der Bildelemente wird Transzendenz als eine innerästhetische Konstruktion des Absoluten hergestellt, die bis zum Kubismus das Modell der modernen Malerei abgegeben hat.

Kehren wir noch einmal zurück zu einer um 1870 entstandenen Darstellung, die das Versuchungsthema im Übergang zum Thema der Badenden zeigt, mithin die äußerste Grenze des Groteskstils markiert. Die flackernde Textur der frühen ‚Versuchung‘ ist in diesen ‚Badenden‘<sup>71</sup> bereits stark abstrahiert. Das Sujet verschwindet fast gänzlich. Den männlichen Voyeur in Nachfolge des Antonius ahnt man noch am linken Bildrand hinter einem Baum. Die weiblichen Gestalten sind

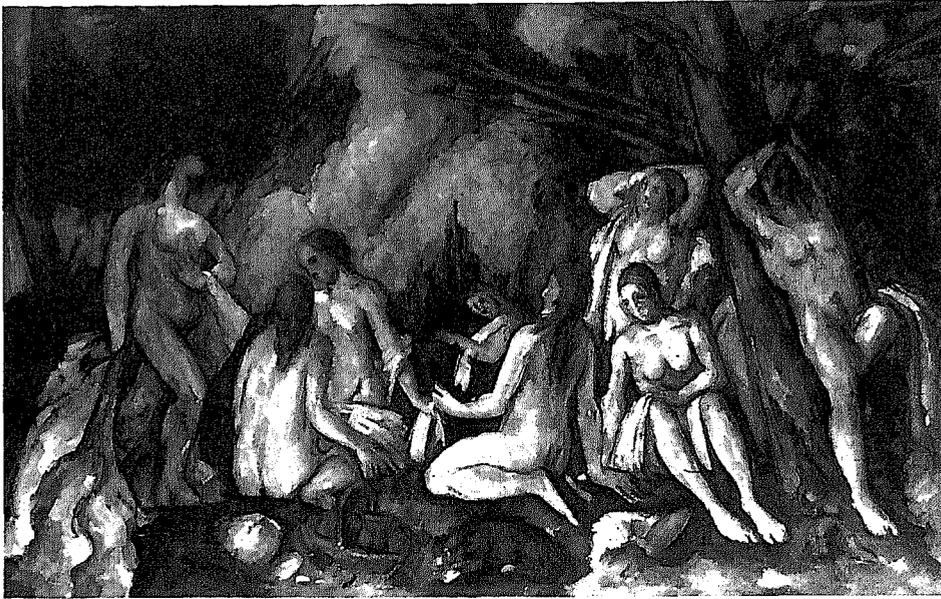
auf Schemen reduziert, wobei ihr epiphaner Charakter im pastosen, weißgemischten Farbauftrag noch gesteigert wird. In der Verzerrung der erotischen Posen zu signalhaften Torsi wird einerseits die Erwartung sinnlicher Genüsse noch verstärkt, andererseits scharf zurückgewiesen. Denn der sinnliche Schein bleibt ohne seinen fleischlich-atmosphärischen Kontext und ohne geistigen Inhalt. Die luminöse Farbe verliert ihren transitorischen Charakter. Sie ist nicht mehr eine Funktion des Lichts, sondern setzt dieses aus sich selbst frei. Ihr wird die Aufgabe der Synthese zwischen dem Partikularen und dem Ganzen zugewiesen, denn die fetzenhaften Farbmassen der Körper sind denen der Landschaft und der Wolken verschwistert. Im selben Gestus verzerrend und gestaltgebend eingesetzt wird so die Farbe als Element der strukturellen Bildorganisation und als Substrat des Scheins installiert.

Mit dem bildimmanenten Aufweis dieser Doppelfunktion ist der unbewusste Konflikt der Malerei zu einem bewußten gemacht. Die traditionelle Negation der Fläche durch den Raum wird aufgehoben in das sichtbare Wechselspiel zwischen beiden. Durch die Systematisierung dieses Wechselspiels wird dann eine neue Art der Versöhnung des Einzelnen mit dem Ganzen erreicht, welche die moderne Klassizität des späteren Werks ausmacht. Das groteske Ornament schlägt in die divisionistische Fleckentextur um. Durch die weitgehende Zergliederung der Bildoberfläche erübrigt sich die Artikulation des sinnlichen Scheins und seiner Destruktion im Versuchungsmotiv, dessen Ambivalenz gleichsam auf den farbigen Fleck übergeht. Das Bild wird nicht mehr aus Gestalten oder auch Gestaltfragmenten aufgebaut, sondern aus einzelnen zeichenförmigen Atomen. Der einzelne Fleck vermag nun Flächen- und Raumwert in sich zu vereinigen. Besonders deutlich ist dies in den reinen Landschaftsbildern. Die blauen Flecken der ‚Blauen Landschaft‘ (1904-06, St. Petersburg, Staatliche Eremitage) bezeichnen zum einen den Gegenstandsbereich, zu dem sie gehören, also den Himmel oder die Schattenräume des Waldes, zum andern bezeichnen und konstituieren sie das Bildfeld als Flächenordnung. Das Klassische dieser Technik zeigt sich im Vergleich mit Poussin, der ähnlich vorging, wenn er zum Beispiel in den Staffagefigu-

ren die Farbigekeit der Landschaft wiederholte und konzentrierte. Nur ist hier nicht die farbige Ordnung Träger der Bildtotalität, sondern die Zeichnung, das vom Künstler entworfene plastische Relief aus Hell-Dunkel-Werten, in dessen Abhängigkeit die farbige Erscheinung gestellt ist. In dieser fundamentalen Bedeutung der Zeichnung ist die Verdrängung der Fläche und ihrer durchaus gegebenen ästhetischen Ordnung begründet. Das Bild ist nicht mit sich selbst identisch. Es ist Bild nur, indem es auf ein Anderes, Abwesendes verweist, objektive Erscheinung eines individuellen Entwurfs ist. Cézannes Manöver dagegen ist im Kern tautologisch. Es führt die Identifizierung des Bildes mit sich selbst herbei und gründet in dieser Selbstreferentialität eine immanente Transzendenz des Bildes. Die Restauration des *disegno* und damit des Ideals beruht – dies wurde zu zeigen versucht – auf der grotesken Gleichstellung von Fläche und Raum, Ornament und Bild. Die Aussöhnung der innerbildlichen Widersprüche vollzieht sich schließlich in der klassizistischen Durchdringung des impressionistischen Bildes.

Die Natur zu überwinden und zur Vollendung zu führen durch die Idee des Schönen – so lautete das platonische Motto eines Bellori, das in Poussins Kunst seine Entsprechung fand. Cézanne machte es sich zu eigen, ohne noch über die neuzeitliche Idee des Schönen verfügen zu können, denn diese ist mit dem metaphysischen Bild des Menschen als Schöpfung und Ebenbild Gottes verbunden. Zum Statthalter des Ideals konnte, nach dem Ende der heroischen Epoche des Künstlers als zweitem Schöpfer, nur das Bild selbst werden. Seine Dimensionen in Senkrechte und Waagrechte werden zur letzten Instanz.

Das Einzelne und das Ganze sind nicht mehr Gestalt und Raum, Erscheinung und wesenhafter Grund, sondern der farbige Fleck und seine Wiederholung. In seiner Verdoppelung als Farb- und als Formwert artikuliert sich die Referentialität des Bildes, nicht in symbolischer Repräsentation. Die grotesken Verwandtschaftsbeziehungen von allem mit allem werden in der Serialität des Pinselstrichs realisiert, der Nähe und Ferne, Form und Nicht-Form kompatibel macht. Das Blau spielt mit seiner distanzierenden Wirkung nicht zufällig eine besondere Rolle. In die Reihung der *tâches* fällt auch



20 Die großen Badenden, Merion, Pennsylvania, The Barnes Foundation

der räumlich wirksame Farbkontrast zurück, der an die Stelle des Helldunkels trat. Das heißt auch: In der Auseinanderfaltung des räumlichen Eindrucks in den gereihten Farbmolekülen bleibt ‚unsichtbar‘ das Groteske anwesend. Das Ausgreifen der Dinggrenzen in die Dingumgebung in den sogenannten Passagen löst die Rolle des ‚barocken‘ Ornaments ab. Kurz gesagt: Die zum Fleck abstrahierte Farbe übernimmt die zuvor von den Versucherinnen gestaltete und symbolisierte Doppelfunktion von sinnlichem Schein und ornamentaler Flächenordnung.

Wenn Cézanne trotz der Bindung seiner neuen Technik an das Naturmotiv auch in späteren Jahren am Akt festhielt und sogar die Figuren der Versuchungsbilder wiederholte, so gewiß, um sich die Mittel seines *disegno* gerade an der traditionellen Bildaufgabe der Figurengruppe im Raum zu vergegenwärtigen. In den ‚Großen Badenden‘ der Barnes Foundation (Abb. 20), an denen Cézanne zwischen 1895 und seinem Todesjahr 1906 arbeitete, wird die Gestalt der Verführerin gleich zweifach wiederaufgenommen. Auch das Früchtestilleben aus dem ‚Frühstück im Grünen‘ ist integriert. Daß der männliche Betrachter als alter ego des Künstlers im Bild fehlt, also keine Gegenüberstellung von Versucherin und Versuchtem stattfindet, ist al-

lerdings ebenso signifikant wie die formalen Differenzen gegenüber dem Frühwerk. Die Fotografie Emile Bernards zeigt den alten Cézanne 1904 vor dem Gemälde, das seither deutlich eine Veränderung durchgemacht hat.<sup>72</sup> Aus der Verkleinerung und Umarbeitung der Schreitenden am linken Bildrand ergibt sich, wie sehr Cézannes Anstrengung dahin ging, jedes Dominieren einer Figur, das einen fiktiven Raum eröffnet und die egalitäre Flächenbindung aller Bildteile gefährdet hätte, zu vermeiden. Gegenüber dem frühen Versuchungsbild zeigt sich eine verblüffende Kontinuität der Kompositionsfigur aus gegenläufigen Diagonalen, welche die Raumflucht in die Fläche umdeutet. Die Ausrichtung der Badenden einschließlich der Versucherin an jenen Achsen läßt sich aber nicht mehr als groteske Synthese von Ornament und Bildfigur begreifen, denn der Bildcharakter ist in diesem klassischen Spätwerk nicht mehr in Frage gestellt durch die Flächenordnung. Dazu trägt die Verwendung des klassischen Bildraumschemas bei – der Durchblick zwischen rahmenden Bäumen erinnert an Landschaften Lorrains. Dennoch läßt sich kaum von einer Reetablierung barocker Bildtradition reden. Die früher durch seine groteske Liaison mit dem Ornament geleistete Kritik am Helldunkel wird weitergeführt durch den farbigen Flächen-

raum, der die Transzendierung des Partikularen in der Selbstreferenz des Bildes, also im Verweis auf die Fläche als neuer Totalität leistet.

### Resümee

Was in der psychoikonografischen Lesweise als individuelle Sublimierung libidinöser Energien verstanden wurde, zeigt sich im historischen Kontext kongruent mit der zentralen Ideologie neuzeitlicher Kunstauffassung, die den sinnlichen Schein an die Idee bindet. In der Tat ging es Cézanne darum, diese Abstraktionsleistung der neuzeitlichen Kunst im Rahmen des modernen Naturalismus wiederzugewinnen, und er wählte die Figur der Versucherin, um an ihr jene Transzendierung durchzuführen. Die bildgeschichtliche Bedeutung von Cézannes Versuchungen erschließt sich somit nicht in seiner neurotischen Angst vor Frauen, zumal bekanntlich der äußerst lebenslustige Picasso die künstlerische Nachfolge Cézannes antrat.<sup>73</sup> Sie erschließt sich allein vor dem Hintergrund des Zerfalls neuzeitli-

cher Normen der Bildrepräsentation, vor allem der Zeichnung, die als ideeller Wert des Bildes galt. Um ihre Kritik und Substitution ging es Cézanne bei seiner Entwicklung eines alternativen Flächenraums, nicht erst seit der postimpressionistischen Farbmodulation, sondern schon in der spezifischen Faktur und Thematik des Frühwerks. Mit seinen grotesken Mitteln reflektiert Cézanne nicht primär das Innenleben des Heiligen Antonius oder sein eigenes, sondern das Innere des Bildes, die mediale Natur des neuzeitlichen Gemäldes, das mit dem Motiv der erotischen Versuchung aufgerufen wird: seinen sinnlichen Schein. Das barocke Hell-dunkel, welches gemäß Hegels Definition dem Grotesken dezidiert entgegengesetzt ist, weil es die Fiktion des begrenzten Körpers im unbegrenzten Raum vermittelt, wird mit dem ornamentalen Prinzip der Reihung verbunden. Die Einmaligkeit der Raumerscheinung, die das Bild ausmacht, liiert sich mit dem seriellen Prinzip der Flächenordnung. Damit artikuliert Cézannes Ästhetik des Grotesken bereits den untiefen Bildraum der klassischen Moderne.

### Anmerkungen

- \* Erweiterte Fassung der Antrittsvorlesung vom 29.11.2000 in der Alten Aula der Phillips-Universität Marburg.
- 1 Theodor Reff, Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and the Queen of Sheba, in: *The Art Bulletin*, 44, 1962, S. 113-125, Zitat S. 113.
  - 2 In thematischer Hinsicht exemplarisch sind u. a. folgende Gemälde: ‚L'Enlèvement‘ (ca. 1867); ‚Le Meurtre‘ (ca. 1867-68); ‚La femme étranglée‘ (1870-72), ‚La lutte d'amour‘ (um 1880).
  - 3 Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, New York 1952, dt.: Köln 1956, 1958, 1960. Hier S. 10: „Seine frühe Kunst ist von einer großen Unruhe durchdrungen. Erst der Impressionismus erlöste den jungen Cézanne von seinen quälenden Vorstellungen, indem er ihn zur Natur führte. Durch ihn wurde seine Darstellungsweise diszipliniert und die Freude an Licht und Farbe erweckt, die an die Stelle der düsteren Töne seiner Sturm- und Drangzeit treten“. Vorgebildet ist die Sublimierungsthese in der ‚formalistischen‘ Cézanne-Interpretation Roger Frys, der den Terminus ‚Postimpressionismus‘ prägte und Cézannes reifes Werk als wichtigsten Ausgangspunkt der modernen Kunst deutete. Das

frühe Werk wird von ihm kritisiert als „too deliberately expressive“, denn Cézannes Genie „could only attain its true development through the complete suppression of his subjective impulses.“ (Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, London 1927, S. 30 und 74). Zur Forschungsgeschichte vgl. Joseph J. Rishel, *A Century of Cézanne Criticism II. From 1907 to the Present*, in: *Cézanne, Ausst.-Kat.*, Philadelphia Museum of Art, 30.05. – 18.08.1996, New York 1996, S. 45-75, hier bes. S. 70-75 zum Neuanfang Meyer Schapiros und seinen Nachfolgern Reff und Krumrine. Zu den Deutungsprämissen Meyer Schapiros siehe auch Verf., *Normen der Freiheit. Meyer Schapiros Moderne*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 40/1, 1995, S. 77-100, bes. S. 96-98.

- 4 Meyer Schapiro, *The Apples of Cézanne: an Essay on the Meaning of Still-Life* (1968), in: ders., *Modern Art – 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, Bd. 2, New York 1978, S. 47-85; dt.: *Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1981, S. 7-48. Hier (S. 27) stellt Schapiro seine Inhaltsdeutung des Apfelmotivs gegen Lionello Venturis Diktum, das

- vereinfachte Motiv gebe dem Maler die Möglichkeit, sich auf formale Probleme zu konzentrieren.
- 5 Hier ist noch deutlicher als bei Schapiro die Orientierung an Roger Fry auszumachen, der in *The Artist and Psycho-Analysis* (London 1924, S. 16) die Sujetgebundenheit psychoanalytischer Interpretation kritisiert und festhält: „to one who feels the language of pictorial form all depends on *how* it is presented, nothing on *what*.“ Daraus leitet Fry in seinem Essay über Cézanne (siehe Anm. 3) die hohe Wertung des Spätwerks ab, dessen heroische Bedeutung in der Unterdrückung des romantischen Erotizismus gesucht wird. Hierzu Richard Schiff, *Painting, Writing, Handwriting. Roger Fry and Paul Cézanne, Einleitung in: Roger Fry, Cézanne. A Study of His Development*, Chicago / London 1960, 1989, S. XI-XXVI. Einen ganz anders gelagerten Versuch, die Stilform des reifen Cézanne, unabhängig von einer Aufwertung des Frühwerks, jedoch ebenfalls ausgehend von den überlieferten neurotischen Anlagen des Künstlers, psychoanalytisch zu erklären, unternahm Maurice Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes (Le doute de Cézanne)*, in: Maurice Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, Paris 1948, S. 15-44, in der Übersetzung von Andreas Knop, abgedruckt bei Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 39-59. Er sah, in Parallelität zum Fall Leonardos, einen über bloß Biographisches hinausweisenden „metaphysischen Sinn der Krankheit [...] – Schizophrenie als Reduktion der Welt auf die Totalität der erstarrten Erscheinungen und als Ausschaltung aller expressiven Valeurs“ (S. 53).
- 6 Theodor Reff, *Cézanne's Constructive Stroke*, in: *Art Quarterly*, 25, 1962, S. 214-227. Da Cézanne seine Bilder nicht datierte, ist die Chronologie des Stilwandels nicht mit Sicherheit zu bestimmen.
- 7 Theodor Reff, *Cézanne: the Enigma of the Nude*, in: *Art News*, 58, 1959, S. 26-29, siehe hier S. 29: „The nude is a subject that recurs throughout Cézanne's career from 1870s until his death. At first it is frankly erotic, aggressive; later it is an element in a landscape [...]. But despite emphasis on the plastic problem of figures in the countryside, the conflict of desire and remorse is always evident.“
- 8 Siehe z. B. Fry 1927 (wie Anm. 3), S. 82. Die langjährige Angst vor dem nackten Modell habe den alten Cézanne in dieser Beziehung jeder Naturbeobachtung entzogen, die er auch nicht durch eine ihm ohnehin nicht verfügbare innere Vorstellungskraft habe ersetzen können.
- 9 Mary Louise Krumrine, *Paul Cézanne: Die Badenden*, in: *Paul Cézanne. Die Badenden*, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, 10.09. – 10.12.1989, Zürich 1989, S. 31-268. Trotz seiner Kritik an ikonografischer Deutungspraxis folgt auch Gottfried Boehm dem Modell Schapiros: ‚Ein Paradies aus Malerei‘, ebd., S. 13-27, hier S. 23: „[Im Gegensatz zur arkadischen Bildtradition] hat der junge Cézanne im nackten Körper bereits ein Bündel von Trieben erblickt. Diese nüchterne, ja aufklärerische Kritik an dem, was bis dahin ein Aktbild gewesen war, ging nicht verloren, sie verwandelte sich in seiner weiteren Entwicklung.“ Boehm versteht die Bedeutung der Badenden im Gesamtwerk vor dem Hintergrund der Arkadien-Thematik als Neugründung des irdischen Paradieses in der Materie der Malerei. Seine Wegbeschreibung vom sexuellen Motiv zum desexualisierten „Bildkörper“ führt in die Ideenmalerei zurück. Die „nüchterne, aufklärerische Kritik“ des Aktbildes mündet im Verweis auf die Vergänglichkeit, die schon in der „leisen Melancholie“ der Arkadienbilder Giorgiones und Tizians anklinge und in Cézannes ‚Großen Badenden‘ in Philadelphia durch eine ferne Betrachterfigur Darstellung finde, die den Künstler selbst in seiner „Endlichkeit, Einsamkeit und Vergänglichkeit“ zeige (ebd., S. 27).
- 10 Timothy J. Clark, *Freud's Cézanne*, in: *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven / London 1999, S. 138-167 und S. 422f. Clark bemüht die Gleichzeitigkeit des Zyklus der ‚Großen Badenden‘ mit der Entstehung der Psychoanalyse, um Cézannes Bilder als Äquivalente zur frühen Freudschen Theorie zu deuten. Ausschlaggebend ist für ihn die noch physiologische Grundlage des Freudschen Denkens, die er in der Materialität der Cézanneschen Figuren wiederzufinden glaubt. Anders als Krumrine hebt Clark besonders auf die typologisch nicht ableitbare geschlechtliche Indifferenz der Schreitenden und der als „dreaming figure“ bezeichneten, an einen Baumstamm gelehnten Gestalt (nach Krumrine: die ‚Versucherin‘) in den Badenden der Barnes Collection (Abb. 20) ab. Seiner Auffassung nach materialisierte Cézanne hier die vorödipale infantile Vorstellung, nach der es nur ein Geschlecht, das phallische, gibt. Die abstrahierte Körperdarstellung ist demnach das Ergebnis einer hysterischen Störung. So variiert er Reffs Entwicklungsgeschichte des Cézanneschen Aktdarstellung (siehe Anm. 7) folgendermaßen: „Only what at that stage [der ‚Versuchung des Hl. Antonius‘] had seemingly been guilt at having (in phantasy) too many genders becomes, in the Barnes painting, sadness at never quite attaining to any [...]“ (S. 150). Siehe auch ders., *Cézannes Grandes Baigneuses*. Auf der Suche nach einer Sprache für die Meisterwerke der Moderne, in: Klaus Herding (Hg.), *Aufklärung anstelle von Andacht. Kulturwissenschaftliche Dimensionen bildender Kunst*, Frankfurt am Main 1997, S. 75-91.

- 11 Meyer Schapiro (wie Anm. 3), Zitat S. 24.
- 12 Zumindest gemäß der Freudianischen Psychoanalyse gibt es keinen unmittelbaren Ausdruck des Unbewußten, welches sich vielmehr nur in der Kompromißbildung mit gesellschaftlich anerkannten Codes äußert. Zur ästhetischen Form als solcher bzw. zur Wertung von Figuration und Abstraktion in der modernen Kunst hat Freud keine Überlegungen angestellt. Die von Fry und seinen Nachfolgern bemühte ‚geistige‘ Kraft des späten Cézanne läßt sich weniger mit der wissenschaftlichen Psychoanalyse als mit der esoterischen Deutung der Abstraktion in Kandinskys Schrift ‚Über das Geistige in der Kunst‘ (München 1912) in Verbindung bringen, die 1914 in London unter dem Titel ‚The Art of Spiritual Harmony‘, übersetzt von M. T. H. Sadler (später unter dem Titel ‚Concerning the Spiritual in Art‘), erschien.
- 13 All diese Dokumente werden von Schapiro (wie Anm. 3) angeführt und bilden die Grundlage für seine Abhandlung, die kaum auf die Bilder, schon gar nicht die Stilleben selbst eingeht, um sich ganz der symbolischen Aussage des Apfelmotivs zu widmen. Das Geschenk eines Korbes voll Äpfeln, welches einst die Freundschaft zwischen Cézanne und Zola besiegelte, begründet Schapiros interpretatorische Einbeziehung der klassisch-antiken Hirtenpoesie und der entsprechenden Renaissance-Dichtung. Der Apfel ist für ihn das Symbol jener Knabenfreundschaft, in der „viele der verhinderten Gefühle für das andere Geschlecht absorbiert“ worden seien (ebd., S. 10). Krumrine (wie Anm. 9) zitiert weitere Aussagen des Künstlers über seine Furcht vor dem weiblichen Geschlecht: Als Katholik dürfe ihm keine Frau nackt Modell stehen; für seine ‚Badenden‘ stehe ihm ein alter Invalide usw. All das spreche für „die zutiefst persönliche Motivation Cézannes für die Badenden“ (ebd., S. 242).
- 14 Schapiros und Reffs Arbeiten evozierten ein neues Interesse am Frühwerk, das sich zunächst in der Ausstellung ‚Cézanne: the Early Years, 1859-1872‘ in der Royal Academy of Arts in London (22. April – 21. August 1988) manifestierte. Lawrence Gowing's einführender Essay (‚The Early Work of Paul Cézanne‘, S. 4-19) konzentriert sich auf Probleme des Stils und der Chronologie. Gleichwohl ist seine Darstellung der erotischen Bilder, auch im Katalogteil, geprägt durch die Idee der persönlichen Bedeutung von Cézannes Kunst, die in die Erzählung des Lebens (Jugendfreundschaft, Strenge des Vaters etc.) eingebettet wird. Explizit führen die hier abgedruckten Essays von M. L. Krumrine (‚Parisian Writers and the Early Work of Cézanne‘, S. 20-31) und Mary Tompkins Lewis (‚Literature, Music and Cézanne's Early Subjects‘, S. 32-40) den psychoikonografischen Ansatz weiter, indem sie die Bildmotive des jungen Cézanne im literarischen Kontext verankern. Mary Tompkins Lewis, Cézanne's Early Imagery, Berkeley / Los Angeles / London 1989, S. 5, stellt sich ausdrücklich in die Tradition Schapiros und besonders Reffs. Die Unhaltbarkeit ebenso wie die Konsequenz von Schapiros Sublimierungsthese erweist sich in ihrer Kritik seiner Interpretation der frühen Bilder als „turbulent outpourings of an undisciplined romantic“ (ebd., S. 5). Nicht etwa ein psychoanalytisches Verständnis der Kunst Cézannes setzte Schapiro mit dem Hinweis auf die persönliche Bedeutung der Stilleben frei. Vielmehr eröffnete er den Weg zu einer ikonografischen Motivdeutung. Auch im Frühwerk wurden nun ‚Texte‘ entdeckt, die Schapiro erst im reiferen Stilleben sah. Es handele sich schon im frühen Werk um „lucid reflections of the culture in which they were created“ (S. 6). Auch Götz Adriani schloß sich der biographisch orientierten Auslegung der Versuchungsthematik an. Siehe: ‚La Lutte d'amour‘: Notes on Cézanne's Early Figure Scenes, in: Cézanne: the Early Years, 1859-1872, Ausst.-Kat. (diese Anm.), S. 41-53; dt.: Paul Cézanne, ‚Der Liebeskampf‘. Aspekte zum Frühwerk Cézannes, München / Zürich 1980.
- 15 Krumrine (wie Anm. 9) unterscheidet in dem Basler Werk ‚Fünf badende Frauen‘ (1885-87) zwei Motivgruppen; „die der Verbildlichung geistiger Rettung (Täufer und Täufling) einerseits und der eigenen Versuchungs-Angst (die aggressiv-heftig Schreitende, Kriegerin, Königin und die Versucherin) andererseits.“ Die solchen ikonografischen Sinnkonstruktionen implizit zugrundeliegende Kritik ist dieselbe, die sich Flaubert mit seinem Versuchsroman ‚Madame Bovary‘ zuzog. Man vermißte den Standpunkt der Moral, an dem sich Leben und Sterben der Heldin messen lassen konnte. Dazu Ursula Harter, Die Versuchung des Heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert, Moreau, Redon, Berlin 1998, S. 42.
- 16 Zu Freuds Kunststudien zuletzt Klaus Herding, Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart, München 1998.
- 17 André Green, Récitations de l'inachèvement. A propos du carton de Londres de Léonardo de Vinci, Paris 1992. Dazu Herding (wie Anm. 16), S. 48.
- 18 Diese Abgrenzung impliziert durchaus den Wunsch Cézannes, ein ‚zweiter Ingres‘ werden zu wollen, wie seine 1860-62 entstandenen Jahreszeiten-Allegorien für das Haus des Vaters im Jas de Bouffan belegen. Der junge Künstler signierte mit ‚Ingres‘ und datierte das Winterbild auf das Jahr 1811!

- 19 Dazu Lawrence Gowing, *The Logic of Organized Sensations*, in: William Rubin (Hg.), *Cézanne. The Late Work. Essays*, New York 1977, S.55-71.
- 20 Vgl. Lawrence Gowing (wie Anm. 14) zum Porträt des Vaters, ca. 1862, das keinerlei stilistische Verwandtschaft mit den klassizistischen Jahreszeitenbildern hat und bereits Elemente des Courbetschen Stils aufweist (ebd., S. 76). Ein ähnliches Mißverhältnis besteht zwischen der Rückenfigur eines männlichen Badenden („Badender am Felsen“) und der rokokohaften Landschaftskulisse, in die er als Teil der Wanddekoration im *Jas de Bouffan* eingefügt war. Siehe Ausst.-Kat. 1996 (wie Anm. 3), Nr. 10, S. 95-97, bes. Fig. 1.
- 21 Siehe „Lot und seine Töchter“, circa 1861, Privatbesitz, Aix-en-Provence; Abb. in: Ausst.-Kat. 1988 (wie Anm. 14), S. 75; „Die Dantebärke, nach Delacroix“, ca. 1864, Privatbesitz, Cambridge, Mass.; Abb. ebd., S. 79.
- 22 „Porträt des Künstlers“, ca. 1866, Privatbesitz; Abb. ebd., S. 99. Zur Bedeutung des Spachtelstils für die Artikulation von Volumen ohne Helldunkel vgl. Lionello Venturi, *Cézanne*, Genf 1970, S. 50.
- 23 „Der Neger Scipion“, ca. 1867, Museo de Arte, São Paulo; Abb. in: Ausst.-Kat. 1988 (wie Anm. 14), S. 131; „Die Entführung“, 1867, The Provost and Fellows of King's College, Cambridge (Keynes Collection), on loan to the Fitzwilliam Museum, Cambridge; Abb. ebd., S. 133.
- 24 Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis*, 3. Aufl. München 1922, S. 14.
- 25 Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, München 1913, S. 18.
- 26 Meier-Graefe (wie Anm. 24), S. 17. Die Leseweise der Form auf den persönlichen Ausdruck hin ist hier noch nicht verengt auf das Biographische bzw. die Neurose des Künstlers. Ebd., S. 16f.: „Das Ornamentale, das in irgendeinem Grade zu jeder künstlerischen Schöpfung gehört, behauptet sich hier nicht gegen die Empfindung, noch gegen das Persönliche, scheint vielmehr geradezu nur aus der Empfindung gewonnen und formt sich zum Symbol der Persönlichkeit, keineswegs des Barocks.“
- 27 Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 2. Aufl., Oldenburg 1961. Zur Begriffsbestimmung vgl. U. Weisstein, in: Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 1196-1205; Frances K. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings*, Den Haag/Paris 1971; Elisheva Rosen, „Grotesk“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Berek u. a., Stuttgart 2001, Bd. 2, S. 876-900.
- 28 Michel de Montaigne, *De l'amitié*, in: *Essais*, Paris 1969, livre 1, S. 231, bezieht die gemalten Grotesken auf seine Schreibweise, die nicht mehr den klassisch rhetorischen Mustern folgt, sondern die „aus unterschiedlichen Gliedern zusammengestüekelt [sei], ohne bestimmte Form, ohne Ordnung und Proportion als solche, die der Zufall baut“. Zit nach Weisstein (wie Anm. 27), Sp. 1197.
- 29 Siehe z. B. Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Groteske in Deutschland. 1500 – 1650*, 2 Bde., Berlin 1979.
- 30 Dies gilt nicht nur für den Bereich der Hochkunst. Aufschlußreich ist im Bereich der Maschinengroteske die Differenz der Maskierung von Triumphwagen und Kriegsmaschinen. Letztere setzen die Mischwesen entweder zur Überhöhung der (über sie triumphierenden) herrscherlichen Autorität ein (*deus ex machina*) oder signalisieren ein dämonisches Verhaftetsein mit dem Maschinellen (*diabolus in machina*). Siehe Jörg Jochen Berns, *Die Herkunft des Automobils aus Himmelstrionfo und Höllenmaschine*, Berlin 1996.
- 31 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main 1986, S. 436f.
- 32 Die Symptome des Grotesken, die Hegel an der indischen Kunst ausmacht, lassen sich etwa in Ramdohrs Kritik an Caspar David Friedrichs Tetschner Altar wiederfinden. F. W. B. von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809), in: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hg. von Sigrid Hinz, München 1968, S. 134-151. Auch hier steht das akribisch beobachtete Detail unversöhnt dem religiösen Deutungsanspruch gegenüber. Die Projektion der Gegenwartserfahrung auf das vorkünstlerische Indien erweist sich bei Hegel im übrigen auch in der Annäherung des Grotesken an das Erhabene. Siehe Hegel (wie Anm. 31), S. 438.
- 33 Hegel (wie Anm. 31), S.60.
- 34 Hegel (wie Anm. 31), S. 437.
- 35 Hegel (wie Anm. 31), S. 438.
- 36 Hegel (wie Anm. 31), S. 432 und 433.
- 37 Siehe Peter K. Klein, *Programm und Intention der ‚Caprichos‘*, in: *Der Schlaf der Vernunft. Originalradierungen von Francisco de Goya*, Ausst.-Kat., Marburger Universitätsmuseum für Bildende Kunst, 19.11.2000 – 18.02.2001, Marburg 2000, S. 15-22. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, daß Cézanne das Titelblatt der ‚Caprichos‘ mit dem stolzen Selbstbildnis Goyas mit Zylinder kopiert hat, offensichtlich fasziniert durch die distanzierte Haltung des Künstlers, die mit der Hermetik seiner eigenen Bildwelten zusammenstimmt: Blatt aus dem Skizzenbuch Cézannes, 1883-1887, Sammlung Sir Kenneth Clark, Hythe / Kent; siehe Meyer Schapiro 1968 (wie Anm. 4), S. 22, Abb. 13.
- 38 Hegel (wie Anm. 31), S. 435.

- 39 Ein frühes Beispiel des Groteskstils basiert auf der Verarbeitung von Sebastiano del Piombos Gemälde ‚Christus in der Vorhölle‘, das Cézanne mit einer monumentalen reuigen Magdalena montierte: ‚Christ aux Limbes‘, 1867, und ‚La Douleur ou La Madeleine‘; Abb. des Gesamtbildes, das nachträglich in zwei Teile geschnitten wurde, in: Ausst.-Kat. 1988 (wie Anm. 14), S. 136. Cézanne betont die Komposition aus gegenläufigen Diagonalen ebenso wie die Erscheinungshaftigkeit der gleißend hell aus dem opaken Dunkel aufblitzenden Körperformen, die trotzdem, in ihrer groben Faktur, für die Anschauung flächige Farbmassen bleiben.
- 40 Zu Cézannes Rezeption populärer Bildmedien vgl. Robert Simon, Cézanne and the Subject of Violence, in: Art in America, May 1991, S. 120-135. Simon kritisiert mit Recht das Ausweichen vor der Seltsamkeit des Frühwerks, die er auf die Anregung durch gewalttätige Szenen in den ‚candards‘, einer frühen Form der Bildzeitung, zurückführt. Das Unleserlich-Werden des Inhalts bezieht er vor dem Hintergrund der Klassengesellschaft des Second Empire auf das neuartige, auf die Masse gerichtete Wesen der Nachrichten, ihre Wiederholbarkeit und Austauschbarkeit, die Gewalt als ubiquitäre zeige, Politik und Alltag nivelliere. Insofern stellt sich ihm der Frauenkörper als „allegory for mass culture“ dar: „prone, banalized, insatiable, available, inaccessible, seductive, threatening“. Er spiegele den Mechanismus grenzenloser Wunscherfüllung und grenzenloser Enttäuschung in der Warenwelt wieder. In dieser Deutung wird der gesellschaftliche Hintergrund für die hier thematisierte egalisierende Kraft des Grotesken ausgeleuchtet.
- 41 Vgl. die frühere ‚Szene im Interieur‘, Puschkin-Museum für bildende Künste, Moskau. Die drei weiblichen Gewandfiguren werden vor dunklem Grund plastisch abgesetzt und doch fragmentiert zu einem Kontinuum ornamentaler Flecken. Auch ‚Mädchen am Klavier‘ (Tannhäuser-Ouvertüre), Eremitage, St. Petersburg, zeigt ein verwandtes Gestaltungsinteresse. Hier ist ein prägnantes Tapetenmuster das Leitmotiv für die flächige Verbindung der überlängten Figuren mit dem Interieur. Abb. in: Anna Barskaja und Jewgenija Georgijewskaja, Paul Cézanne, Bournemouth 1996, S. 63 und 66f.
- 42 Wie in der Verarbeitung des Modebildes tritt auch hier an die Stelle organischer Totalität des Körpers im Raum die Konstellation der Reihung, etwa in den gleichermaßen spitz aufragenden Konturen des Ellenbogens und der Hüfte. Die Karikatur des Album Stock zeigt neben dem bärtigen Kopf des Künstlers die zwei zurückgewiesenen Bilder des Salons von 1870. Bei dem zweiten Gemälde handelt es sich um das Porträt des Malers Achille Emperaire, ca. 1868-70, Musée d’Orsay, Paris; Abbildungen von Karikatur und Porträt in: Ausst.-Kat. 1988 (wie Anm. 14), S. 14 und 163.
- 43 Meier-Graefe (wie Anm. 24), S. 19. In diesem primitivistischen Anti-Avantgardismus erweist sich die Verwandtschaft Cézannes mit dem ‚Zöllner‘ Rousseau, die Picasso sehr wohl gespürt hat. Dazu William Rubin, Vom Erzählerischen zum ‚Ikonschen‘ in Picassos frühem Werk. Die verborgene Allegorie in ‚Brot und Obstschale mit Früchten auf einem Tisch‘, in: Katharina Schmidt (Hg.), Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillbens, Ostfildern-Ruit 1998, S. 55-99.
- 44 „Das Traurig-Groteske hat für mich einen unerhörten Reiz; es entspricht den intimen Bedürfnissen meiner spaßhaften, bitteren Natur. Es macht mich nicht lachen, sondern lange träumen. Ich greife es überall auf, wo es sich findet, und ich trage es in mir wie alle Welt. Daher liebe ich es zu analysieren, es ist ein Studium, das mich amüsiert. Was mich hindert, mich ernst zu nehmen, obgleich ich einen ziemlich ernsten Geist habe, ist, daß ich mich sehr lächerlich finde, nicht von jener Lächerlichkeit, in der die Komik des Theaters besteht, sondern von jener Lächerlichkeit, die im Innern der Menschen selber liegt und die aus der einfachsten Handlung, der gewöhnlichsten Geste entspringt.“ Brief an Louise Colet aus Croisset, Freitagabend, Mitternacht, 21./22. August 1846, in: Gustave Flaubert, Œuvres complètes, Edition nouvelle établie, d’après les manuscrits inédits de Flaubert, par la Société des Etudes littéraires françaises, 16 Bde., Paris 1974, Bd. 12, S. 499. Dt. Übersetzung nach Theodor Reik, Flaubert und seine ‚Versuchung des Heiligen Antonius‘, Minden 1912, S. 83.
- 45 Zur Anregung Flauberts durch Bruegels Bild und den Kupferstich Callots siehe Peter Gendolla, Phantasien der Askese. Über die Entstehung innerer Bilder am Beispiel der ‚Versuchung des heiligen Antonius‘, Heidelberg 1991, S. 119-122.
- 46 „Mit welcher Begeisterung ich die Perlen meines Colliers schliff! Ich vergaß immer nur eines, den Faden. [...] Was mir schön erscheint und was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts, ein Buch ohne äußere Bindung, das sich selbst durch die innere Kraft des Stils trägt [...]“ Flaubert an Louise Colet, Croisset, 16. Januar 1852, zit. nach Harter (wie Anm. 15), S. 39.
- 47 Siehe Harter (wie Anm. 15), S. 39-41.
- 48 Gendolla (wie Anm. 45), S. 132. Vgl. die grundlegende psychoanalytische Deutung von Reik (wie Anm. 44).
- 49 Siehe die biographischen Untersuchungen von John Rewald, Cézanne. Eine Biografie, Köln 1986, und Jean-Paul Sartre, Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821-1857, 5 Bde., Reinbek bei Hamburg 1977-1980.

- 50 Insofern gleicht die Figur dem ‚hockenden Groteskweibchen‘ der Ornamentgroteske, deren Frontalität in Picassos ‚Desmoiselles d’Avignon‘ (1907) wiederkehrt. Siehe Warncke (wie Anm. 29), Nr. 369.
- 51 Leben und Versuchungen des heiligen Antonius, nach der im 4. Jahrhundert vom Bischof Athanasius verfaßten Biographie herausgegeben von Nikolaus Hovorka, mit Erläuterungen zum Urtext von Ernst Stein und einer kunsthistorischen Studie von Heinrich Glück, Wien / Berlin 1925, S.27.
- 52 Sigmund Freud, Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘, in: Gesammelte Werke, Bd. 7: Werke aus den Jahren 1906-1909, 6. Aufl., Frankfurt am Main 1976, S. 29-125, hier S. 60f.
- 53 Reff (wie Anm. 1), S. 118f.
- 54 Auch in diesem Punkt ist der Versuch Krumrines (wie Anm. 9), S. 53, bemerkenswert, visuelle Ambivalenz in autobiografische Eindeutigkeit zu verwandeln. Die Ähnlichkeit der Physiognomie des Hermaphroditen mit dem Porträt Zolas gibt Anlaß zu der Deutung, Cézanne habe im Einsiedler Antonius und in der bisexuellen Figur gleichsam ein Doppelbildnis von sich und seinem Freund, dem feminine Züge eigen gewesen sein sollen, gegeben, und zwar in ihrer differenter Begegnung mit der femme fatale. Eher greift Bachtins Definition einer Haupttendenz des Grotesken, „zwei Körper in einem zu zeigen“. Siehe Michail Bachtin, Rabelais und seine Welt, übers. von G. Leupold, Frankfurt am Main 1987, S. 76.
- 55 Krumrine 1989 (wie Anm. 9), S. 52, Abb. 27 und Anm. 64, führt eine Reihe von Darstellungen an, die den Hermaphrodit in Melancholie-Pose zeigen.
- 56 Reff (wie Anm. 1), S. 117, differenziert hier seine Interpretation von 1959 (siehe Anm. 7). Während dort die Identifikation des Künstlers mit Antonius einziger Deutungsschlüssel ist und die vorderen drei Aktfiguren „seem to indicate Cézanne’s own mingled feelings of desire and remorse“, betont Reff nun die Selbstdarstellung Cézannes in der Sitzfigur und deutet diese psychologisch als Projektion, vergleichbar der literarischen Praxis Flauberts, der sich in Madame Bovary porträtiert habe. Unverbunden mit diesem Deutungsansatz bleibt die weiterhin aufrechterhaltene allegorische Deutung der vorderen drei Aktfiguren als Personifikationen von Cézannes Gefühlen der Lust und der Reue. Reffs Beobachtung der Ähnlichkeit zwischen dem Kopf des Hermaphroditen und dem Porträt Zolas (ebd., Anm. 40) wird erst bei Krumrine zum Anlaß, ‚La tentation‘ auch noch den Sinn eines Freundschaftsbildes zuzusprechen (siehe oben, Anm. 54).
- 57 Zur Tradition dieses Topos siehe Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Berlin 1923; Raimond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1990. Dazu auch Hanna Hohl, Saturn, Melancholie, Genie, hg. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, 31.03. – 31.05.1992, Stuttgart 1992, hier S. 17.
- 58 Hinz (wie Anm. 32), S. 120.
- 59 Courbet wird zitiert von Albert Wolf in ‚Le Figeiro‘, 1. Mai 1883. Von Vollard wird berichtet, Cézanne habe über die ‚Olympia‘ befunden: „Immerhin, ein schöner Fleck!“ Siehe Ambroise Vollard, Paul Cézanne, München 1921 (Paris 1914), S. 40.
- 60 Krumrine (wie Anm. 9), S. 46, Abb. 23.
- 61 Das Gemälde entstand nach Gowing (wie Anm. 14) zwischen 1866 und 1877. Die früheste Replik auf Manets ‚Olympia‘ ist wohl das kleine Aquarell ‚L’Après-midi à Naples‘ (1866-67); Abb. bei Krumrine (wie Anm. 9), S. 103. Eine weitere Version des Motivs in Öl, die zwei Frauen zu zeigen scheint, entstand zwischen 1872 und 1875; Abb. ebd., S. 101.
- 62 Meyer Schapiros Deutung (wie Anm. 4) nimmt ihren Ausgang bei dem 1883-85 entstandenen Gemälde ‚Der verliebte Schäfer‘, das bei Krumrine (wie Anm. 9), S. 81, allerdings wieder als Parisurteil betitelt wird. Ein junger, kaum bekleideter Mann überreicht Früchte an eine Gruppe von drei nackten weiblichen Figuren; im Hintergrund die schon aus ‚La tentation‘ bekannte Versucherin mit hochgerecktem Arm. Das Motiv der Früchteübergabe kehrt wieder in ‚Le déjeuner sur l’herbe‘, um 1875, und in ‚L’Eternel féminin‘, um 1877.
- 63 Gewichtiger und deutlicher ist die Figur in der Aquarellskizze gestaltet; siehe Krumrine (wie Anm. 9), S.88, Abb. 52.
- 64 Krumrine (wie Anm. 9), S. 85ff., stellt eine Beziehung her zwischen Cézannes ‚Une moderne Olympia‘ und Zolas ‚Madelaine Férat‘.
- 65 Nicht von der Hand zu weisen ist in diesem Zusammenhang die an der zugehörigen Skizze gemachte Beobachtung Krumrines, daß sich in der Teufelsgestalt links des Künstlers markantes Profil zeige. Siehe Krumrine (wie Anm. 9), S. 58.
- 66 Reffs Einbeziehung der Episode der Königin von Saba aus Flauberts Antonius-Roman entbehrt hingegen jeder Grundlage, zumal er konstatieren muß, daß anstelle einer hoheitsvollen und elegant gekleideten orientalischen Königin, deren Schleppe von „douze négrillons crépus“ getragen wird, eine laszive Aktfigur dargestellt ist. Vgl. Reff (wie Anm. 1), S. 120. Krumrine (wie Anm. 9), S. 58, bestätigt gleichwohl Reffs Ableitung und verweist außerdem auf mögliche antike Textquellen, die sie, wieder auf dem Umweg über das Apfelmotiv, zu der Vermutung führen, es handele sich bei der Versucherin um „die Liebesgöttin selbst“ (!).

- 67 Diese abstrakte Qualität unterscheidet Ingres' Venus von anderen, ähnlich posierenden Aktfiguren bei Rubens, Raffael oder Delacroix und unterscheidet sie auch von den Trägerinnen des Weihrauchgefäßes in Marcantonio Raimondis Stich, den Reff, Hinweisen Roger Frys folgend, als Vorbild nennt. Reff (wie Anm. 1), S. 121 und S. 123, Abb. 10.
- 68 Fondation Jean-Louis Prevost, Musée d'art et d'histoire, Genf. Siehe Krumrine (wie Anm. 9), S. 116, Abb. 78. Zur Spannung zwischen Figürlichkeit und Abstraktion in diesem und anderen Werken vgl. Friedrich Teja Bach, *Der Pfahl im Gewebe. Störungen im Werk Cézannes*, in: *Cézanne. Vollendet – unvollendet*, Ausst.-Kat., Kunsthaus Zürich, 05.05. – 30.07.2000, hg. von Felix Baumann, Ostfildern-Ruit 2000, S. 63-84, hier bes. S. 74f.
- 69 Ein weiteres, besonders frappantes Beispiel gibt das Gemälde *Sancho dans l'eau* (1873-77). Ein Reiter im Mittelgrund und eine ruhende weibliche Figur davor sind hier in der Fläche verschränkt. Ein erhobenes Bein des Esels (?) ist so über dem Kopf der Ruhenden plaziert, daß es ihn umgreift wie die Armgeste der Versucherin. Siehe Sidney Geist, *Interpreting Cézanne*, Cambridge / London 1988, S. 55, Abb. 47. Geist deutet das Motiv auf der Basis eines Wortspiels, das die Motive Esel (âne) und Bach (anse) mit dem Namen Cézanne und Hortense in Verbindung bringt, als Allusion auf die Liebesbeziehung beider. Auch hier wird die Auflösung des Sujets in Formzusammenhänge als zentrales künstlerisches Verfahren Cézannes gelehrt.
- 70 Siehe Krumrine (wie Anm. 9), S.123, Abb. 85.
- 71 Siehe Krumrine (wie Anm. 9), S.110, Abb. 73.
- 72 Siehe Krumrine (wie Anm. 9), S. 238, Abb. 204.
- 73 Im übrigen auch in Bezug auf den frühen Cézanne, dessen groteske Egalisierung durchaus verstanden und umgesetzt wurde, etwa in der Metamorphose von Picassos Aquarell *„Karneval im Bistro“* (1908), das in der Gestalt einer mädernenhaften Kellnerin die Dienerin aus Cézannes orgiastischem *„Nachmittag in Neapel“* zitiert, zum Stilleben *„Brot und Obstschale mit Früchten auf einem Tisch“* (1908-09). Ohne Rekurs auf Cézannes *„Nachmittag in Neapel“* hierzu Rubin (wie Anm. 43). Rubin lehnt sich an die Topoi der Cézanne-Deutung an, indem er die Verwandlung des Bankett-Motivs in die Neutralität eines Stillebens als „autobiographisches Drama“ (S. 81) versteht, das die „geistige Haltung“ des Kubismus zum Inhalt habe.

## Abbildungsnachweis

Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich: 1

Nach John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, Volume 1: *The Texts*, New York 1996: 2

Nach Gowing (wie Anm. 14): 3

Nach Jacques Callot, *Das gesamte Werk*, Einleitung von Thomas Schröder, Bd. 2: *Druckgraphik*, München 1971: 4

Nach Rodolfo Pallucchini und Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Bd. 2, Mailand 1982: 5

Nach Rops et la modernité. *Ceuvres de la Communauté Française. Acquisitions récentes (1988-1990)*. *Choix d'œuvres*, o. J.: 6

Nach Krumrine (wie Anm. 9): 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20

Nach Reff (wie Anm. 6): 12

Nach Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, New York o. J.: 16