



Paul Cézanne: *Stilleben mit Äpfeln und Orangen*, 1895-1900

5. Die Besonderheit des Zeitaspekts im Werk Paul Cézannes

5.1. Stilleben mit Äpfeln und Orangen,¹ 1895-1900, Paris,

Musée d'Orsay

5.1.1. Das Motiv

Auf einem bildeinwärts nach rechts gerichteten, nicht eindeutig definierbaren Möbelstück ist in kunstvollem Faltenwurf ein weißes Tischtuch drapiert. Darauf stehen - im Verlauf von links nach rechts - ein Teller mit Äpfeln, eine Obstschale mit Orangen und ein geblümter Keramikkrug. Dazwischen liegen weitere Äpfel und Orangen. Sie verteilen sich vor, neben und hinter dem Geschirr. Die zur Verfügung stehenden Behältnisse sind offensichtlich zu klein, um die Quantität der dargebotenen Früchte zu fassen die Äpfel und Orangen rollen herunter.

Ein Apfel hat seinen neuen Platz genau im Zentrum des Bildes gefunden, der Rest formiert sich im Hintergrund neu, wo er - zusammen mit den hinuntergefallenen Orangen - fast in die Ornamentik der Stoffe² übergeht, die im hinteren Teil des Bildes sichtbar werden.

¹ Dieses Bild ist in der Technik Öl auf Leinwand gearbeitet und mißt 73 mal 92 Zentimeter.

[Bildbeschreibungen finden sich u.a. bei:](#)

Ausst.-Katalog, Galeries nationales du Grand Palais, Cézanne, Paris 1995, S. 431;
 Düchting, Hajo, Paul Cézanne 1839-1906. Natur wird Kunst, hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 1989, S. 189f; Erpel, Fritz, Paul Cézanne, Berlin 1988, S. 31;
 Schapiro, Meyer, Paul Cézanne, Köln, 8. Aufl. 1990, S. 102;

² Das Hintergrundmotiv des Teppichs oder schwerer Stoffe ist ein Charakteristikum der späten Stilleben Cézannes. Ab 1895 vermeidet Cézanne in den Hintergründen seiner Stilleben gerade Kanten und fluchtartige Linien. Statt dessen zeigt er schwere Stoffe oder Teppiche, die er „wie in Anspielung auf die Arrangements barocker Bild-Raum-Bühnen“ (Kitschen, Friederike 1995, S.156) seitlich in das Bild herabhängen läßt. Exemplarisch hierfür sind u.a. die Werke: *Stilleben mit Vorhang*

Derart überladen mit aus den Behältnissen überquellendem Obst, erweckt dieses Bild den Anschein einer beinahe grenzenlosen Fülle und Üppigkeit. Dieser Eindruck wird durch die gemusterten Stoffe im Hintergrund verstärkt, deren Ornamentik auf der linken Seite eine orthogonale Struktur aufweist, während sie rechts gerundet ist. Die Muster verlieren durch die Drapierung ihre ursprüngliche Struktur und damit ihr einheitliches Aussehen; sie vervielfältigen sich: Kleinteilige Segmente wechseln sich mit großteiligen ab, helle Passagen mit dunkleren.

Mit der Formenvielfalt des Stoffmusters, der Anzahl der reichlich dargebotenen Früchte sowie der aufwendigen Drapierung des Tischtuches, dessen kunstvoller Faltenwurf mit seinen großzügig geschwungenen Linien und dem kontrastierenden Richtungsverlauf selbst schon ein Bild der Vielfalt bietet, korrespondiert die Fülle der chromatischen Gegebenheiten.

Mit dem Vorherrschen von Rot, Orange und Erdtönen ist dieses Bild zwar vorwiegend in warmen Farben ausgeführt, dennoch findet man auch weniger temperierte Töne. Diese bringen zum einen eine antagonistische Komponente in die Farbkomposition und tragen somit zur Vielseitigkeit bei, zum anderen erhöhen sie durch die kontrastierende Wirkung die Wirksamkeit der Rot-, Orange- und Erdtöne.

So wechseln warme und kalte Farben, desgleichen auch helle und dunkle: Hell leuchtend hebt sich das Tischtuch von seiner dunklen Umgebung ab. Das kühle Weiß kontrastiert mit den warmen Rot- und Orangetönen der dargebotenen Früchte. Der Kontrast von Warm und Kalt sowie Hell und Dunkel wiederholt sich in den gemusterten Stoffen im Hintergrund: Während auf der linken Seite warme und erdige Töne

(1898/99, Leningrad, Ermitage), *Stilleben mit Äpfeln* (1895-1898, New York, Museum of Modern Art), *Stilleben mit Fayencekrug* (1900-1905, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart) und *Stilleben mit Äpfeln und Pfirsichen* (um 1905, Washington, National Gallery of Art).

vorherrschen, ist es rechts ein gebrochenes, von graublauen Segmenten durchsetztes Ocker. Auch ist der linke Hintergrundbereich wesentlich dunkler ausgeführt als der rechte. Diese, für Cézannes Verhältnisse außergewöhnliche Vielfalt läßt den Eindruck einer unermeßlichen Fülle und barocken Üppigkeit entstehen - die Assoziation von Überfluß stellt sich beinahe zwangsläufig ein.

5.1.2. Die Darstellungsart

Vergleicht man dieses Stilleben mit dem Bild *La femme à la cafetière*, dann fällt zunächst einmal die zurückgenommene Sachlichkeit auf. Im Gegensatz zu dem Bildnis der Haushälterin fehlen hier das strenge Kompositionsschema und die Reduktion auf das absolut Notwendige. Die Üppigkeit des Arrangements hat nichts gemeinsam mit der asketischen Ausstattung in *La femme à la cafetière*, wo das Geschehen auf die für die geschilderte Situation unbedingt erforderlichen Accessoires beschränkt ist: Eine sitzende Frau, das angedeutete Motiv eines Tisches, eine Kaffeekanne, eine Tasse, ein Löffel - das war es. Mehr braucht es nicht zur Schilderung einer Kaffeepause - kein schmückendes Beiwerk, nichts. Um wie vieles reicher und lebendiger wirkt dagegen dieses Stilleben !

Dieses Stilleben ist nach Schapiro

„von einer überragenden Pracht. Überall im Bild empfinden wir die Freude des Malers an der Üppigkeit und am Überfluß von farbenfrohen Gegenständen ... Die frühere, Festigkeit gebende (und sachliche) Konstruktion - der rechteckige Aufbau des Tisches und die klare Fläche der Wand³ - ist verschwunden. Jetzt füllen Drapierungen und Brechungen den ganzen Raum ... Das Bild wirkt gedrängt, sogar

³ Diese findet man u.a. in den Werken: *Stilleben mit Apfelkorb* (1890-94, Chicago, Art Institute), *Stilleben mit Pfefferminzlikörflasche* (1893-95, Washington, National Gallery of Art), *Stilleben mit Zwiebeln* (1896-98, Paris, Musée d'Orsay) und *Stilleben mit Blumen und Früchten* (1888-1890, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie).

überladen wie seine Landschaften mit den Wäldern und Felsen⁴ und ist an unerwarteten Formen und Farbakkorden überreich, dem Bersten nahe.“⁵

Üppigkeit und Überfluß sowie die damit verbundenen Implikationen von Vitalität und Lebensfreude können als die zentralen Aspekte dieses Werkes angesehen werden. Sie sind es auch, die die Differenz zu *La femme à la cafetière* ausmachen.

Unbewegt und unähnlich der Naturnähe in herkömmlichen Figurenbildern wirkt das Bildnis von Cézannes Haushälterin eigenartig lebensfern. Dieses Bild scheint vornehmlich für das „geistige Auge“ zu existieren, denn die dargestellte Situation läßt aufgrund ihrer zeitenthobenen Unnahbarkeit keinen Raum für die aktive Beteiligung des Betrachters.

Das Gegenteil davon zeigt sich in dem Stilleben, dessen Vitalität durch die lebensnahe Darstellungsart manifestiert wird. Zwar sind auch in Cézannes Stilleben abstrakte Formelemente vorhanden, doch sie zeigen sich weniger auffällig als in den Figuren- oder Landschaftsdarstellungen:

„In den Stilleben der achtziger und frühen neunziger Jahren wählt Cézanne meist Dinge mit einfachen, charakteristischen, nicht selten stereometrischen Grundmustern nahestehenden Formen - kugelförmige Äpfel, Orangen ... zylindrische Flaschen, kegelförmige Birnen ... Er legt so auch durch die Wahl von Gegenständen mit geeigneten Formeigenschaften ... die Basis der Volumen- und Raumgestaltung im Bild und bindet diese an die Realität zurück. Das Gleichgewicht zwischen den beiden Polen, der Gegenstandsform und der geometrischen Form, wird austariert, die Distanz zwischen beobachteter Realität und autonomer Bildgestaltung bewußt verringert.“⁶

⁴ Dieser Vergleich bezieht sich auf das Bild *Steinbruch und Mont Sainte-Victoire* (1898-1900, The Baltimore Museum of Art).

Tatsächlich steht das Stilleben bei Cézanne in seiner Quantität (von Cézanne sind über 170 Stilleben bekannt) sowie seiner malerischen Qualität und inhaltlichen Aussage gleichrangig neben Figurenbild und Landschaft. (vgl.: Kitschen, Friederike 1995, S. 7)

⁵ Schapiro 1990, S. 102

⁶ Kitschen 1995, S. 126

Der Rückzug in die zeitenthobene Sphäre der ewigen Formen der Geometrie, der sich mit seiner Fundierung auf Kugel, Kegel und Zylinder in vielen Werken Cézannes manifestiert, wird so im Stilleben nicht anschaulich, denn Äpfel und Orangen repräsentieren per se die geometrische Grundform des Kreises, Krug und Obstschale variierte Ausformungen desselben. Die Realitätsbezogenheit und Lebensnähe des Stillebens mit Äpfeln und Orangen resultiert folglich weniger aus der Tatsache, daß Cézanne bei der Darstellung der Sujets auf „geometrische Kürzel“⁷ verzichtet hat, als vielmehr daraus, daß diese Reduktionen kaum ins Gewicht fallen. Die Abweichung von der naturalen Vorgabe ist kaum wahrnehmbar.

Die Authentizität dieses Bildes ist jedoch nicht nur auf die naturalistische Darstellung von Orangen, Äpfeln und Krug zurückzuführen, sie zeigt sich auch in der Gestaltung des sie umgebenden Bildraums. Dieser hat durch den Verzicht auf die orthogonale Struktur alles Statische, das aus anderen Werken Cézannes nur allzu bekannt ist, verloren. Durch das Primat entgegengesetzter diagonaler Richtungsverläufe wirkt dieses Bild nicht konstruiert, sondern authentisch und bewegt.

Die warmen Farben dieses Bildes⁸ tragen ihrerseits zur Belebung des Bildganzen bei: Sie wirken freundlich und anziehend. Der Blick des Betrachters verfängt sich in den Rot-, Orange- und Erdtönen, darf verweilen und wird nicht - wie beispielsweise in dem *Stilleben mit Pfefferminzlikörflasche* - durch ein abweisendes und kühles Blau auf Distanz gehalten. Auf diese Weise wird der Bildraum betretbar; die Zeit des Betrachters wird zur Bildzeit. Das abgebildete Motiv ist nicht länger als ein fernes und unerreichbares gekennzeichnet, das einer anderen

⁷ ebd., S. 124

⁸ Auch diese können als charakteristisch für die späten Stilleben angesehen werden. Um 1895/96 wendet sich Cézanne von der durch ein kühles Blaugrün dominierten „elegant-rationalen Farbgebung“ (Kitschen 1995, S.157), die für viele Stilleben der frühen neunziger Jahre kennzeichnend ist, ab und bestückte seine Palette statt dessen mit einer Vielzahl warmer, rot-orangener Töne.

Zeitdimension angehört - es wird eins mit der Zeit des Rezipienten und teilt mit ihm denselben Augenblick. In diesem Sinne ist es zeitlich. Die abgebildeten Gegenstände sind weder Relikte der Vergangenheit noch haftet ihnen die Aura des Unnahbaren an. Das Obst, der Krug und die Stoffe scheinen raum-zeitlich präsent. Aufgrund ihrer Plastizität, die insbesondere in der raumgreifenden Form des kräftig durchschattierten Tischtuches zu Geltung kommt und der lebhaften Farbigkeit wirken die abgebildeten Sujets handfest und greifbar.

Sie nehmen sofort eine Beziehung zum Betrachter auf und implizieren somit einen - wenn auch bescheidenen - Handlungsverlauf: Sie präsentieren sich.

Zwar tun das die anderen Werke, wie *La femme à la cafetière*, *Le déjeuner des cantoniers*, *Le pont de L'Europe*, *Die Ballettprobe* und das *Mädchen beim Geschirrspülen* auch, doch aufgrund ihrer distanzierten Darstellungsart, der impressionistischen Malweise und der motivischen Zeitbezogenheit, die diese Werke als historische Dokumente ausweist, sind diese Bilder zeitlos. Sie sind es in dem Sinne, daß sie den Betrachter nicht in das Geschehen involvieren.

Bei den genannten Werken handelt es sich um Schilderungen zeitentrückter Gegebenheiten oder um Transformationen konkreter Ereignisse und Personen in den Bereich der ewigen Ideen und abstrakten Begriffe. So ist allen bisher vorgestellten Werken gemeinsam, daß sie nicht derselben Zeitlichkeit angehören wie der Betrachter.

Dies ist der wesentliche Unterschied zu dem *Stilleben mit Äpfeln und Orangen*.

Dieses Stilleben präsentiert sich jedoch nicht nur - aufgrund seiner lebensnahen, realistischen Darstellungsweise bietet es sich auch dar: Das Obst - knackig und rund - spricht neben dem visuellen auch das haptische Empfinden an; es verführt zum Berühren.

Dennoch muß man nicht befürchten, daß es in Kürze weggenommen oder gar verspeist wird - was einen Zeitverlauf vom „Jetzt“ zum „Später“ indizieren würde. Dazu ist es, wie auch das gesamte Ensemble, zu schön; die Ästhetik seiner Erscheinung bewahrt das Stilleben vor diesem brutalen Ende. Die Interaktion mit dem Betrachter ist also begrenzt - über den Akt des Betrachtetwerdens geht sie nicht hinaus - womit die Handlungszeit dieses Bildes erschlossen ist.

Der fehlende Gebrauchswert von Cézannes Stilleben wurde auch von Schapiro festgestellt:

„Niemals sind die Früchte, die Schüsseln und Flaschen auf dem Tisch für ein Mahl ausgewählt oder hergerichtet; sie dienen keinem menschlichen Zweck. Aufs Geratewohl stehen sie da herum, und häufig liegt das Tischtuch in Falten zerknittert daneben. Selten, wenn überhaupt, finden wir auf seinen Bildern, wie auf denen von Chardin, die Früchte geschält oder aufgeschnitten ... Früchte auf seinen Bildern haben ihr natürliches Wesen verloren; obwohl sie an sich wundervoll dargestellt sind, werden sie nicht mehr als Teil einer Mahlzeit oder als Schmuck des Hauses auf den Menschen bezogen ... Wie die ferne Landschaft, so ist auch die Welt der nächsten Dinge für Cézanne zum Betrachten, nicht zum Gebrauchen da...“⁹

Zu dieser Ansicht gelangt auch Kitschen, wenn sie Cézannes Arbeiten mit denen anderer Künstler vergleicht:

„In der realistischen Stillebenmalerei liegen oft scharfe Messer neben Spargel, Zwiebel oder Fischen, flache neben bereits geschittenem Brot. Cézanne zeigt immer dasselbe Messer, das bei ihm den Charakter eines Utensils völlig verliert. Er reiht seine Dinge auf, rückt den Apfel 'ohne Grund' ein Stück ab. Er vermeidet es, bereits zubereitete Speisen oder Relikte darzustellen, so daß in seinen Bildern nicht auf eine vorangegangene Handlung oder gar eine handelnde Person geschlossen werden kann. Der Aspekt des Genre- oder Milieuhaften, der sich an solche Hinweise knüpft, ist damit weitgehend aufgehoben. Die schlichten, einfachen Gegenstände sind nicht mehr typisch für ein Milieu.“¹⁰

⁹ Schapiro 1990, Meyer, S. 15

¹⁰ Kitschen 1995, S. 40

Somit eignet den Stilleben Cézannes bei aller Realitätsnähe auch eine gewisse Unnahbarkeit, denn das Motiv - in diesem Falle Äpfel und Orangen - ist zwar an den Betrachter herangerückt, ohne jedoch für seinen Gebrauch bestimmt zu sein. Dieses Obst soll offensichtlich nicht gegessen, sondern nur betrachtet werden. Damit entzieht es sich seiner natürlichen Bestimmung. In diesem Sinne ist es für den Betrachter unerreichbar. So werden durch das Fehlen von Utensilien, die den Gebrauchswert der dargestellten Dinge betonen, auch weiterreichende Handlungsimpulse vermieden: Die Interaktion zwischen Bild und Betrachter bleibt auf den Akt des Betrachtetwerdens beschränkt.

Durch diesen fehlenden Verweis auf utilitäre Bezüge bleibt das *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* bei aller motivischen Realitätsnähe eigenartig unreal. Schapiro stellt dazu fest:

„Keineswegs ist es ein 'natürliches' Stilleben, eines, dem wir in einem Haus begegnen können - sondern eine phantastische Überhäufung von Dingen, in der wir dennoch einen klaren, sicheren Geschmack erkennen.“¹¹

Wie Chardins Arbeiten fehlt Cézannes Stilleben das Genrehaftes, dafür tritt das Charakteristische hervor:

„Auch Chardin nimmt die narrativen Zusammenhänge stark zurück oder hebt sie ganz auf. Er rückt die Motive an den Betrachter heran, ohne sie für ihn greifbar zu machen ... Chardin gibt in diesen späten Arbeiten¹² ebensowenig einen Hinweis auf Handlung innerhalb des Bildes wie Cézanne. Auch bei ihm werden die Objekte als Bildgegenstände definiert. Beide Maler lenken dadurch das Augenmerk vom 'bescheidenen Leben' auf das gemalte Bild selbst als Zweck und Resultat der Zusammenstellung. Hinweise auf ein außerkünstlerisches Ambiente werden daher beim späten Chardin ebenso wie bei Cézanne vermieden: Man blickt nicht in die Küche, sondern auf ein Stilleben im Atelier. In diesem Sinne zeigen Cézannes Bilder die persönlichen Dinge seiner Stillebenmalerei.“¹³

¹¹ Schapiro 1990, S. 102

¹² Gemeint ist hier das Bild *Der Silberbecher* (um 1767, Paris, Musée du Louvre).

¹³ Kitschen 1995, S. 42

Eine in der Mitte des 19. Jahrhunderts gängige Praxis der Motivwahl bestand darin, eine im Bild nicht anwesende Person durch die Darstellung für sie charakteristischer Gegenstände zu evozieren. Diese gegenstandsbezogene Personalisierung zeigte sich auch in der Praxis der Motivwiederholung. Als Grund für die kontinuierliche Gegenstandswahl wurde primär „eine Zeichenhaftigkeit für das Milieu und die Lebensführung, damit die Persönlichkeit und möglicherweise die Kunstauffassung des Malers gesehen.“¹⁴

Die ab den siebziger Jahren einsetzende Praxis der Motivwiederholung bei Cézanne, die sich in einer Reihe zahlreicher kleinformatiger Apfelstilleben manifestiert, sieht Kitschen im Zusammenhang mit Cézannes Vorbild Jean-Baptiste-Siméon Chardin.¹⁵ 1869 hatte der Louvre zwanzig Stilleben Chardins erhalten, an denen Cézanne nicht nur das Charakteristische der Malweise und die Eigenart der Motivwahl studieren konnte, sondern auch - oder vor allem - die Periodizität.¹⁶ Gleichermaßen könnte die Motivwiederholung auch auf das Beispiel Monets zurückzuführen sein, dessen Bilderserie des Bahnhofs von Saint-Lazare 1877 auf der dritten Impressionisten-Ausstellung, an der Cézanne auch teilgenommen hatte, gezeigt wurden.

¹⁴ ebd. S. 39

¹⁵ Der Pariser Maler Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) war ein Hauptmeister des 18. Jahrhunderts. Seine Kunst stellte ein Bindeglied zwischen der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts und dem malerischen Realismus des 19. Jahrhunderts dar. Chardins Stilleben zeichnen sich durch eine klare Hintergrundstruktur und eine einfache Gestaltung des Bildraums aus. Dies wird insbesondere in dem Werk *Der Silberbecher* (um 1767, Paris, Musée du Louvre) anschaulich.

Chardin gehört nach König „zu jenen, die der niederen Gattung gegen ästhetische Vorurteile durch ihre reine Präsenz zu größter Aufmerksamkeit verhalfen. Was seine Malerei in Diderots Augen adelte, war eine in den Bildern entdeckte Naturhaftigkeit. Unabhängig vom niederen Gegenstand der nature rude et brute legitimiert die Kunst des Meisters solche Bilder und läßt sie zu Sensationen werden ... Spätere Maler inspirierte Chardin immer wieder, am einfachen Sujet die eigene Kunst zu bewähren.“ (König 1996, S.64)

¹⁶ vgl.: Kitschen 1995, S. 39

Die seit den siebziger Jahren immer wiederkehrenden Äpfel werden von Düchting als „anscheinend magisch aufgeladene Dinge“¹⁷ aufgefaßt. Auch in dem *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* ist der Apfel das zentrale Motiv. Ob mit einem hintergründigen Symbolgehalt versehen, oder einfach nur aus kompositorischem Kalkül - ein Apfel wurde von Cézanne direkt in das Zentrum des Bildes gerückt. Die Wiederholung des Motivs - vielleicht auch dessen exponierte Stellung innerhalb des Bildgefüges - verleiten zur emblematischen Deutung. Schapiro sieht darin eine Anspielung auf Cézannes Freundschaft zu Zola¹⁸, König konstatiert:

„Vorliebe für Äpfel verbindet die jüdisch-christliche Tradition, die unter dem Baume der Erkenntnis in Evas Hand ihren Anfang nahm, mit Betrachtungsweisen von Freud, will man dem aufregenden Beitrag von Meyer-Schapiro über die pommes de Cézanne und deren Aussage zur Sexualität des Künstlers glauben.“¹⁹

Unterschwellig erotische Bezüge vermutet auch Düchting in der wiederholten Darstellung des Apfels:

„Sollte Cézanne den Apfel gewählt haben, um daran stellvertretend die üppigen Formen und wollüstigen Farben studieren zu können, die ihm wegen seiner Schüchternheit beim Studium des weiblichen Aktes verwehrt waren?“²⁰

Vor dem Hintergrund von Cézannes Zurückgezogenheit und Menschenscheu²¹ formuliert Düchting denn auch eine

¹⁷ Düchting 1989, S. 189

¹⁸ vgl.: Schapiro 1968, S. 7-48

¹⁹ König 1996, S. 70

²⁰ vgl.: Düchting 1989, S. 191

²¹ Cézanne ist zeitlebens ein zurückgezogener, kontaktscheuer Mensch gewesen. Von kurzen Unterbrechungen abgesehen, lebte er die meiste Zeit allein - fernab vom großstädtischen Treiben - und widmete sich seiner Arbeit. Die Kontakte zu seinen Kollegen beschränkten sich in der Regel auf das absolut Notwendige. Eine Begründung für dieses eremitenhafte Verhalten gab der Künstler in einem Antwortbrief aus dem Jahre 1899 an den florentinischen Maler und Sammler Egisto Fabbrì, der Cézanne um ein persönliches Treffen ersucht hatte: „Ich kann mich schwer Ihrem schmeichelhaften Wunsch, mich kennenzulernen, entziehen. Die Besorgnis, nicht dem zu entsprechen, was man von einem Mann erwartet, den man jeder Situation gewachsen glaubt, ist gewiß eine Entschuldigung für die Notwendigkeit, die ich empfinde, in Zurückgezogenheit zu leben.“ (Cézanne,

bedeutungsvolle Frage, die den symbolischen Gehalt der üppig ausgestaffierten Stilleben der späten Jahre klären soll:

„Sollte die unendliche Vielfalt der späten Stilleben so etwas wie ein Schutzwall sein gegen die ihn immer wieder bestürzenden Konflikte, die sich in einer im Alter noch verschärfenden Kontaktphobie äußern? ... In den Stilleben käme dann mehr zum Ausdruck als das Austarieren toter Gegenstände. Hier dürfen sich die Dinge berühren und vermischen, dürfen aufgehen in der Harmonie der Farben und - gewissermaßen stellvertretend - Situationen des Lebens darstellen, denen Cézanne nicht gewachsen war. Mit wieviel Liebe und Gefühl malt er diese einfachen Dinge, diese Früchte in unnachahmlicher Sinnlichkeit. So intensiv wie kein Maler vor ihm, ausgenommen vielleicht Jean Baptiste Siméon Chardin, den Cézanne auch sehr bewunderte.“²²

In den sorgsam arrangierten Kompositionen seiner Stilleben konnte Cézanne nach Düchting das ganze Spektrum menschlicher Beziehungen ausdrücken:

„Einsamkeit, Kontaktfreude, Harmonie, Widerstreit, Heiterkeit, Melancholie, Überfluß und Askese...Die ganze Gefühlsskala des Menschen wird in Cézannes Stilleben auf eine subtile, feinfühlig Weise sichtbar. Weniger in den großen Figurenkompositionen der Badenden erreicht Cézanne diese Fülle des Lebens, und wenn, dann nur auf Kosten großer Verallgemeinerungen. Hier, im Stilleben, hat er sich seine Domäne geschaffen. In den immer wieder neu zusammengestellten Kompositionen aus wenigen einfachen Dingen liegt das schöpferische Geheimnis begründet, das im Spätwerk gipfelt: die Verschmelzung der Pläne, die Steigerung der Farbe, die harmonisch, aber spannungsvoll ausgewogene Verbindung aller Dinge auf der Grundlage des gleichen Seins, das die ganze Fülle des Lebens enthält.“²³

Paul, zit. nach: Rewald 1986b, S. 201)

Sieben Jahre vorher schrieb der Kunstkritiker Gustave Geffroy über den Einsiedler aus Aix-en-Provence: „Seit langem hat Cézanne als Künstler ein eigenartiges Los. Man kann wohl sagen, daß dieser Mann zugleich unbekannt und doch berühmt ist. Obwohl er selten Kontakt zum Publikum sucht, gilt er unter den Ruhelosen und Suchenden im Bereich der Malerei als einflußreicher Künstler. Nur wenige Menschen kennen ihn, da er in ungeselliger Abgeschlossenheit lebt. Überraschend taucht er bei seinen engsten Freunden auf und verschwindet genauso unvermittelt. Seine Lebensumstände sind weitgehend unbekannt, und er arbeitet fast ganz im Verborgenen.“ (Geffroy, Gustave, zit. nach: Rewald 1986b, S. 203)

²² Düchting 1989, S. 183f

²³ ebd. S. 192f

Nach Kitschen war Cézannes Entscheidung zur Motivwiederholung vor allem ein „künstlerisches Konzept“²⁴.

„Der nicht näher spezifizierte Apfel erweist sich dabei, ungeachtet aller möglicherweise persönlicher Vorlieben oder biographischen Hintergründe, in erster Linie als ideales Motiv für die Erprobung und Entwicklung der Modulation. Er bietet, neben einer einfachen, voluminösen Rundform, zahlreiche, auch komplementäre Farbvarianten an, und er verankert umgekehrt die Farbzusammenstellungen der Modulation in der Wirklichkeit ... Cézannes Apfel .. gewinnt erst im Laufe eines lange andauernden, nicht in erster Linie auf Virtuosität und Unmittelbarkeit, sondern auf Arbeit und Suche hinweisenden Vorgangs seine emblematische Bedeutung; so wird er schließlich, als Konstante, vom Modell, das der Erarbeitung neuer Prinzipien dient, zum Modell schlechthin für die Kontinuität der Entwicklung und die dadurch beförderte Innovation der Malerei.“²⁵

Im Gegensatz zu Monet, dessen Serien - indem sie den Wandel thematisieren - auf die Unvollendbarkeit der Realität hinzuweisen suchen, weist Cézannes Mehrfachbehandlung desselben Motivs auf die „Unvollendbarkeit der Malerei. Sie sieht er als autonom, mithin in ihren Mitteln entwickelbar und als ‘unendlichen’ Prozeß.“²⁶ So dienen die Motivwiederholungen in Cézannes Stilleben nach Sykora nicht dazu „eine Grundstruktur sichtbar zu machen, die sich dem Wandel widersetzt.“²⁷ Nach Kitschen müssen sie vor dem Hintergrund von Schapiros Feststellung : „His art is a model of steadfast searching and growth“²⁸ interpretiert werden.

In diesem Kontext verliert auch das immer wiederkehrende Motiv des Apfels seine tragische Bedeutung. Es liefert nicht mehr Anlaß für hintergründige Spekulationen, sondern präsentiert sich als reines Kunstobjekt. Wie bereits an anderer Stelle festgestellt, sind Cézannes Stilleben durch den geringen Gebrauchswert ihrer Gegenstände

²⁴ Kitschen 1995, S. 39

²⁵ Kitschen 1995, S. 124

²⁶ ebd. S. 103

²⁷ Sykora 1983, S. 66

²⁸ Schapiro, Meyer, zit. nach: Kitschen 1995, S. 103

ohnehin eher als artifiziell zu bezeichnen. Auch der fehlende Hinweis auf ein außerkünstlerisches Ambiente weist in diese Richtung. So gesehen, ist das leitende Motiv, das ihre Entstehung initiierte, nicht die Wiedergabe einer realen, temporären Erscheinung, sondern „l'art pour l'art.“

Werden Cézannes Äpfel und Orangen als reine Kunstobjekte aufgefaßt, dann berührt diese Interpretation auch deren zeitliche Dimension, denn ein Phänomen der Kunst ist ihre außerordentliche Haltbarkeit. Während die außerkünstlerische Realität an die Endlichkeit der jeweiligen Erscheinungen gebunden und damit temporär begrenzt ist, bleibt das Kunstwerk von derartigen Einschränkungen unberührt. Es widersetzt sich den Veränderungen in Zeit und Raum und bleibt bestehen, auch wenn die Gründe, die zu seiner Entstehung geführt hatten, nicht mehr vorhanden sind und die Menschen und Dinge, die es zeigt, nicht mehr existieren. Auch die Kunst als gesellschaftliches Phänomen und der künstlerische Schaffensprozeß besitzen diese Kontinuität, denn sie sind ebenfalls nicht an das einzelne Ereignis gebunden.

Hätte Cézanne seine Früchte nicht kunstvoll arrangiert, sondern so dargestellt, daß ihr Gebrauchswert unverkennbar ist, dann wäre das *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* das Abbild einer außerkünstlerischen Realität. Weil es den Betrachter in diesem Falle vollständig involvieren würde, wäre seine zeitliche Dimension eine immerwährende Gegenwart.

Dadurch aber, daß das Arrangement dieses Stillebens selbst schon ein Artefakt ist, könnte man das vollendete Bild nicht nur als eigenständiges Kunstwerk, sondern auch als eine Art „künstlerisches Protokoll“ ansehen, in dem die virtuose Zusammenstellung des Ensembles, die selbst schon ein kleines Kunstwerk ist, mit den Methoden der Malerei dokumentiert wird. In diesem Sinne ist das

Stilleben mit Äpfeln und Orangen „l'art pour l'art.“ Gemäß Hippokrates' berühmten Ausspruch: „Ars longa, vita brevis“, rekuriert Cézanne auch mit diesem Bild - und sei es noch so lebensnah ausgeführt - auf Zeitlosigkeit im Sinne von Unvergänglichkeit und Dauer.

5.1.3. Verborgene Aspekte der Zeit

Ein Stilleben nimmt in der Regel weder Bezug auf das aktuelle Zeitgeschehen²⁹, noch erzählt es eine Geschichte. Sein thematischer

²⁹ Zwar ist auch in Cézannes Stilleben nichts dargestellt, das als charakteristisch für seine Zeit angesehen werden kann. Ein Zeitbezug ist somit nicht direkt ersichtlich. Dennoch könnte man aus der Gattungszugehörigkeit dieses Bildes eine gewisse Zeitbezogenheit herleiten.

Obwohl Caravaggios *Fruchtkorb* (um 1590, Mailand, Ambrosiana) das älteste Gemälde ist, „ bei dem sich nicht mehr streiten läßt, ob es nach allen Regeln der Definition ein Stilleben ist“ (König 1996, S. 52), trat die Gattung Stilleben als ernstzunehmendes Thema erst in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhundert in Erscheinung. In der offiziellen französischen Kunst war ihre Wertschätzung - wie auch die der reinen Landschaftsmalerei bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts äußerst gering: „ Da die Académie die Darstellung des Menschen im Historienbild als die würdigste und spannungsvollste Aufgabe der Malerei betrachtete, galt ihr das Stilleben als die niederste aller Gattungen, als geistlose Kopie toter und bedeutungsloser Gegenstände.“ (Kitschen 1995, S.12) In ähnlichem Tenor äußert sich König über die Geringschätzung des Stillebens: „ Die Austauschbarkeit von Landschaft und Stilleben ... führt neben der platonisch bedingten Unterscheidung von Beseeltem und Unbeseelten noch auf einen weiteren Grund der Geringschätzung, der auch die Akademie bestimmt: Beide Gattungen stellen nicht nur das nicht mehr Belebte und Seelenlose dar, sondern schöpfen im Wesentlichen aus der Natur, im Zeichen der *Imitatio*, deshalb sind sie weit von der Historie geschieden, die auf der nobleren Vorgabe der *Inventio* gründet.“ (König 1996, S. 55)

Innerhalb der Stillebenmalerei hatte die Académie ab dem 17. Jahrhundert eine genau definierte Hierarchie der Gegenstände eingeführt. Diese orientierte sich ebenfalls an Kriterien des Lebendigen oder Wohlgefälligen. Dabei standen Blumen an erster Stelle. Ihnen folgten die Darstellungen von Früchten; den Schluß dieser hierarchischen Ordnung bildeten die übrigen Gegenstände. Mit der Positivierung des Banalen, die in der Landschaftsmalerei der Schule von Barbizon ihren Anfang genommen hatte, änderte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Selbstverständnis der Kunst. „Gattungsgrenzen zu sprengen“ wurde nun „ die erste Aufgabe des antibürgerlichen Künstlers.“ (König 1996, S.197) In diesem Tenor formulierte der Kunstkritiker Castagnary seine Vision einer neuen, fortschrittlichen Kunst: „Die religiöse und die Historienmalerei sind in dem Maße allmählich erschlaft, in dem die Theokratie und die Monarchie, auf die sie sich bezogen, als gesellschaftliche Träger erschlaften. Nachdem sie heute fast vollständig beseitigt sind, haben das Genrebild, die Landschaft, das Porträt,

Gehalt ist gering; folglich bedarf es zu seiner Entstehung weder der großen und weltbewegenden Ereignisse, auf die sich die Historienmalerei gestürzt hat, noch einer besonders feinfühlig und sensiblen Beobachtungsgabe, die in der Porträtmalerei hinter der vordergründigen Physiognomie tiefenpsychologisch Hintergründiges erkennt und entsprechend zum Ausdruck bringt. Das Stilleben braucht nach König nur „bildnerischen Verstand“. Den Mangel an inhaltlicher Aussage muß es „durch ein Mehr an künstlerischem Gewicht“³⁰ kompensieren.

Dieses „Mehr“ zeigt sich in Cézannes Stilleben in der Ausgewogenheit der Komposition. Virtuoso setzt Cézanne warme Farben neben kalte, helle neben dunkle. Kleinteilige Segmente wechseln mit großteiligen, die Ornamentik des Stoffes im Hintergrund weist sowohl gerundete als auch orthogonale Strukturen auf. Der kunstvolle Faltenwurf des Tischtuches bietet mit seinen großzügig geschwungenen Linien ebenfalls ein Bild der Vielfalt. Dieses Mannigfaltige existiert nun nicht einfach zufällig nebeneinander. Es ist rhythmisch gegliedert und sorgsam austariert, sodaß aus der Fülle visueller Eindrücke letztlich ein einheitliches Bild entsteht.

Wesentlich für die Ausgewogenheit der Komposition, ist die Bildrhythmik gleichermaßen von Bedeutung für die temporale Analyse. Denn die rhythmische Verteilung von Hell und Dunkel sowie

welche dem Individualismus entsprechen, bald die absolute Vorherrschaft errungen: in der Kunst wie in der Gesellschaft wird der Mensch immer mehr Mensch.“ (Castagnary, Jules-Antoine, zit. nach: ebd., S.197f)

In einem metaphorischen Sinne bedeutet dies auch den Einzug der ungeschönten Realität in die Sphären der Kunst, die Positivierung des Banalen. Mit dieser änderte sich auch der Bewertungsmaßstab für die Gattungen Stilleben und Landschaft. Ankäufe von Stilleben Chardins im Jahre 1852 und von Rembrandts Bild *Geschlachteter Ochse* durch den Louvre sowie Auftragsvergaben von staatlicher Seite an realistische Stillebenmaler zeigten, „daß die zunehmende Beliebtheit dieses Genres in Teilen der Öffentlichkeit auch die Administration des Beaux-Arts beeinflusste.“ (Kitschen 1995, S.15)

Die Nobilitierung des Stillebens kann - wie sich gezeigt hat - als Manifestation des Fortschrittsdenkens in der Kunst und somit auch als Ausdruck der Modernité interpretiert werden. In diesem Sinne weist auch Cézannes Stilleben - obgleich es nichts Zeitgenössisches abbildet - Aspekte von Zeitbezogenheit auf.

von intensiven und stumpfen Farben berührt nicht nur ästhetische Belange; sie setzt gleichermaßen das Fundament für die Raumsituation des Bildes: Mit der Hell-Dunkel-Komposition sowie dem Nebeneinander von gebrochenen und ungebrochenen Farben wird das Augenmerk auf die räumliche Wirkung der Farben gelenkt. Gemäß dieser sind das Helle und Leuchtende das Nahe und das Dunkle und Gebrochene das Ferne. Somit impliziert die Kontrastierung von Hell und Dunkel sowie von Intensiv und Stumpf auch immer ein räumliches Spannungsfeld. Gleichermäßen betont der Kontrast zwischen diesen Farbwerten auch die temporale Differenz.

Vordergründig - doch nicht explizit im Vordergrundbereich - präsentieren sich sowohl das Obst als auch das Tischtuch. Beides leuchtet aus dem Dunkel der übrigen Bildregionen entgegen und zieht den Blick auf sich. Dabei ist nicht auszumachen, was man als erstes wahrnimmt - das Arrangement des Obstes oder das leuchtende Weiß des Tischtuches - , denn beides ist gleichermaßen präsent.

Sowohl die Farbe des Tischtuches als auch die der Früchte symbolisieren eine räumliche Nähe; so scheinen das Tischtuch, das Obst und der Krug auf den Betrachter zuzukommen, während das übrige Bildgeschehen den Eindruck erweckt, als ziehe es sich von ihm zurück.

So hat man es in diesem Bild - obgleich Cézanne alles in etwa auf derselben Ebene angeordnet hat - durch die Eigendynamik der Farbwirkung mit einer räumlichen Verteilung zu tun, die das Helle und Leuchtende als nah und die dunklen und gebrochenen Töne als entfernt erscheinen läßt. In diesem Vor- und Zurücktreten liegt nun die zeitliche Komponente: Das räumlich Nahe ist auch das zeitlich Nahe, während das räumlich Entferntere auch das zeitlich Entferntere ist.

Die Kontrastierung von Hell und Dunkel sowie von gebrochenen und ungebrochenen Farben hat also auch immer etwas mit der Gegenüberstellung unterschiedlicher Zeitebenen zu tun. Während dies bei einer Landschaftsmalerei relativ leicht nachvollziehbar ist, zum einen, weil die Weitläufigkeit einer Landschaft ohnehin an Ferne und vom eigenen Standpunkt distanzierte Lokalitäten denken läßt, zum anderen, weil sich der Weg vom „Hier und Jetzt“ zum „Dort und Dann“ sukzessive vollzieht und darüber hinaus durch entsprechende Tonabstufungen gekennzeichnet ist, scheint das im Falle eines Stillebens nicht so eindeutig zu sein.

Die Raumsituation eines Stillebens ist eine grundsätzlich andere als die einer Landschaft. Will man beispielsweise eine Landschaft fotografieren, so kann man das Objektiv auf eine Entfernung von beinahe einem Meter bis Unendlich einstellen; die räumliche Dimension vom eigenen Standpunkt bis zum Hintergrundgeschehen, das man schemenhaft am Horizont erkennt, ist enorm - die raumzeitliche Distanz durchaus vorstellbar.

Betrachtet man hingegen Cézannes Stilleben, dann kann man von einer Raumtiefe ausgehen, die unterhalb eines Meters liegt, denn dies entspricht in etwa der Tiefe eines Tisches oder einer Kommode.

Alles scheint kaum eine Armeslänge vom Betrachter entfernt zu sein, die abgebildeten Gegenstände untereinander kaum distanziert. Wie kann man bei dieser räumlichen Nähe und der gleichzeitigen Anwesenheit aller Dinge temporalen Differenzen ausmachen wollen? Vielleicht scheint dieses Anliegen auf den ersten Blick überflüssig, wenn nicht gar unsinnig. Doch vor dem Hintergrund von Einsteins Abhandlung über die Relativität der Gleichzeitigkeit bekommt dieses Vorhaben ein anderes Gewicht: Gleichzeitigkeit wurde von Einstein als eine wahrnehmungsabhängige Gegebenheit vorgestellt. Zeitgleich ablaufende Ereignisse wurden von ihm erst dann als gleichzeitig definiert, wenn sie von dem wahrnehmenden Subjekt im selben

Augenblick erkannt worden waren. Nahm der Betrachter zeitgleiche Gegebenheiten nicht simultan wahr, dann waren sie gemäß dieser Definition nicht gleichzeitig. Das maßgebliche Kriterium für Gleichzeitigkeit ist also die Reihenfolge in der Wahrnehmung - und nicht die in der äußeren Realität existierende.³¹

Für Cézannes *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* bedeutet dies nun folgendes: Da sowohl das Obst als auch das Tischtuch und der Krug die Gegenstände sind, die dem Betrachter aufgrund ihrer Farbgebung zuerst auffallen, kann man in diesem Stilleben - bei einer zeitgleichen Anwesenheit aller Dinge in einer relativ geringen Distanz zum Betrachter - von einer Relativität der Gleichzeitigkeit - und somit von zwei Zeitebenen im Sinne von „Früher“ und „Später“ ausgehen: Zuerst nimmt man das Obst, das Tischtuch und den Krug wahr, danach erst das übrige Ensemble.

So impliziert auch dieses bewegungslose Bild einen Zeitverlauf. Zwar ist dieser relativ kurz, da sich der oben geschilderte Prozeß in Sekundenbruchteilen abspielt, auch ist dieser Weg vom „Früher“ zum „Später“ im Bild selbst nicht skizziert - er ist nur latent vorhanden und entfaltet sich erst im Akt der Rezeption.

Über die simultane Anwesenheit mehrerer Perspektiven in Cézannes Stilleben ist oft geredet worden.³² Viele dieser Bilder - wie beispielsweise das *Stilleben mit Kommode* (1883-1887, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek) zeigen einen abrupten Wechsel der Blickwinkel von Untersicht zu Aufsicht. Desgleichen zeichnen sie sich oft durch eine generelle Mißachtung perspektivischer Gesetzmäßigkeiten aus. Kitschen spricht in diesem Kontext von einer „Störung der konventionellen Perspektive.“³³

³¹ vgl. hierzu: Fußnote Nr. 173

³² vgl.: Kitschen 1995, S. 108; Düchting 1989, S. 187f; Adriani 1993, S. 172ff

³³ Kitschen 1995, S. 108

Die daraus resultierende Simultaneität differenter Perspektiven könnte durchaus als ein Indiz für die Anwesenheit mehrerer Zeitebenen gelten. Denn tatsächlich ging es Cézanne bei der Gestaltung seiner Stilleben weniger um die exakte Wiedergabe der realen Raumsituation, die mit konvergierenden Linien der konventionellen Fluchtpunktperspektive folgt; Cézannes Perspektive basierte auf der Wahrnehmung.³⁴

Zeit bedeutet in der kantischen Interpretation ein Wahrnehmungsprinzip; die Fundierung auf die sinnlichen Aspekte einer Gegebenheit und deren hierarchische Anordnung im Raum, die in diesem Kontext notwendig nicht dem einheitlichen Prinzip des zentralperspektivischen Bildraumes folgt, gäbe sicher genügend Material für die temporale Analyse.

Doch leider finden sich in dem *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* keine derartigen perspektivischen Störungen; das Arrangement bleibt auf eine Ansicht beschränkt, die - hier und da - durch stützendes Beiwerk variiert wird: So erscheinen die Äpfel vor dem Krug in einer minimal erhöhten Position - möglicherweise hatte Cézanne ein Buch darunter getan, wofür der kantige Faltenverlauf des Tischtuches an dieser Stelle spricht. Gleichermaßen ist der Teller mit den Äpfeln in einer leicht diagonalen Ausrichtung dargestellt³⁵. Doch sind diese Variationen nicht dazu angetan, das einheitliche Raumbild zu stören - die in diesem Bild repräsentierte Zeit ist somit nicht pluralisch sondern singular. Innerhalb dieser allumfassenden „Bildzeit“ findet man die Eigenzeiten der unterschiedlichen Gegebenheiten: Die Zeit der Kommode oder des Tisches, die des Tischtuchs und der Stoffe im Hintergrund, die Zeit des Kruges und des Tellers sowie die der Obstschale. Dazu kommen die Eigenzeiten einer jeder Orange und eines jedes Apfels. Cézanne

³⁴ vgl.: ebd.

³⁵ Cézanne benutzte häufig Münzen, um seine Modelle in die gewünschte Position zu bringen. (Vgl.: Rewald 1986b, S. 228) Wahrscheinlich hat er es auch in diesem Fall getan.

hat in diesem Stilleben zweiunddreißig verschiedene Sujets dargestellt. Folglich beinhaltet die Zeit dieser Komposition zweiunddreißig unterschiedliche Eigenzeiten.

5.1.4. Resümee

Insgesamt läßt sich über das Phänomen der Zeit in dem *Stilleben mit Äpfeln und Orangen feststellen*, daß dieses Bild, da in ihm weder Handlungsverläufe thematisiert noch Bewegungsimpulse dargestellt wurden, keine direkten Hinweise für eine eigenständige, das heißt bildimmanente Zeit liefert. Wie schon bei *La femme à la cafetière* ergeben sich Aspekte von Zeit und Zeitbezug erst im Rahmen der analytischen Betrachtung. Dann lassen sie sich sowohl aus der Motivwahl als auch aus der Darstellungsart ableiten.

Zwar ist das Motiv von Äpfeln und Orangen selbst nicht dazu angetan, Zeugnis über die sozio-kulturellen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts abzulegen. Doch die Tatsache, daß hier ein relativ trivialer Themenbereich behandelt worden ist, impliziert durchaus zeitgenössische Tendenzen. Die Aktualität oder Zeitbezogenheit dieses Bildes wird durch seine gattungsmäße Zugehörigkeit noch verstärkt, denn diese Gattung erlebte - wie der Exkurs über die Entwicklung der Stillebenmalerei gezeigt hat - im Paris der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ihre Renaissance, in den achtziger Jahren sogar eine gewisse Reputation, was durch Ankäufe von Stilleben Chardins und Rembrandts durch den Louvre belegt ist.

Während die motivische Zeitbezogenheit relativ eindeutig ist, ist dies hinsichtlich der künstlerischen Ausführung nicht der Fall. Hier sind die temporalen Bezüge ambivalent, denn sie werden einerseits betont, andererseits eingegrenzt, wenn nicht gar vollständig aufgehoben.

Der Zeitaspekt zeigt sich primär in der außergewöhnlichen Lebendigkeit dieses Bildes, die insbesondere im Vergleich mit *La femme à la cafetière* auffällt: Das Bildnis der Haushälterin, das - als eine Schilderung menschlicher Aktivität - eigentlich bewegt und somit zeitlich wirken sollte, erscheint seltsam starr und unbewegt - fast wie ein Stilleben. Das tatsächliche Stilleben hingegen, dem man wegen seiner gattungsmäßigen Definition ohne weiteres Unbelebtheit zugestehen würde, wirkt daneben aufgrund seiner lebensnahen Darstellungsart, der malerischen Ausführung und der Behandlung der kompositorischen Gegebenheiten außerordentlich lebendig. Im Gegensatz zu *La femme à la cafetière* bezieht es den Betrachter vollständig in das Geschehen ein und teilt mit ihm denselben Augenblick - die Zeit des Bildes wird zur Zeit des Betrachters und dessen Zeit zur Bildzeit. In diesem Sinne ist das *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* zeitlich.

Der Verweis auf die Zeitbezogenheit dieses Bildes wird von Cézanne durch den fehlenden Gebrauchswert der Gegenstände und den ausbleibenden Hinweis auf ein außerkünstlerisches Ambiente jedoch wieder zurückgenommen. Denn durch das Fehlen dieser Faktoren wird das Handlungsspektrum größtenteils ausgespart: Äpfel und Orangen scheinen weniger für den kulinarischen Gebrauch als vielmehr für die Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse aufbereitet zu sein. Ihrer naturgemäßen Bestimmung enthoben, avancieren die Früchte - wie sich schon in der Intention zur Motivwiederholung des Apfels gezeigt hat - zu reinen Kunstobjekten.

Cézannes Mehrfachbehandlung desselben Motivs hat eine grundsätzlich andere Funktion als die Monets. Stellte dieser in seinen Serien die Thematik des Wandels und damit die Unvollendbarkeit der Realität heraus, so ging es Cézanne primär um die Unvollendbarkeit der Malerei und die Kontinuität der künstlerischen Entwicklung. In

diesem Sinne präsentieren sich Cézannes Stilleben als reine Kunstobjekte. Das immer wiederkehrende Motiv soll - anders, als bei seinen Figurendarstellungen - keine Grundstruktur sichtbar machen, die sich dem Wandel widersetzt, nichts, das in Anlehnung an die platonische Ideenlehre ein Bleibendes darstellt, auch wenn die konkrete Erscheinung längst nicht mehr existiert. Vielmehr dokumentiert es das Immerwährende der Kunst. Somit rekurriert Cézanne auch mit diesem lebensnahen und bewegten Stilleben auf Zeitlosigkeit im Sinne von Dauer.

Temporale Strukturen bleiben - unabhängig davon, ob das Arrangement nun als ein künstlerisches oder ein außerkünstlerisches interpretiert wird - lediglich in den kompositorischen Gegebenheiten konstant. Sie lassen sich dann aus der räumlichen Wirkung der Farben evozieren. Gleichermäßen resultieren sie aus der Tatsache, daß hier mehrere Gegenstände abgebildet sind. Zeit zeigt sich in diesem Falle in einer Vielzahl unterschiedlicher Lokalzeiten.



Paul Cézanne: *Die Kartenspieler*, 1890-92

5.2. *Die Kartenspieler*,³⁶ 1890-92, Paris, Musée d'Orsay

Dieses Bild ist Bestandteil einer fünfteiligen Serie, die zwischen 1890-92 entstanden ist. Zunächst bestimmten vier bis fünf Personen, teils stehend, teils sitzend die Szenerie. Auch zeichneten sich die ersten Fassungen dieser Serie durch einen größeren Detailreichtum aus. Diese „Fülle gegenständlicher Motive“³⁷ wurde von Cézanne allmählich auf das Gegenüber zweier Spieler reduziert.

Eine Fassung dieses Themas, die fünf Figuren zeigt, befindet sich heute im Besitz der Barnes Foundation in Merion. Dieses Bild, das mit einer Formatgröße von 134 mal 181,5 Zentimetern das größte dieser Serie ist, wurde vermutlich zuerst gemalt. Eine weitere Darstellung dieser Thematik, auf der nur noch vier Personen zu sehen sind, hängt im New Yorker Metropolitan Museum of Art. Neben der hier vorgestellten Pariser Fassung existieren noch zwei weitere zweifigurige Werke dieser Art, von denen sich das eine in London, im Courtauld Institute Galleries, und das andere in Privatbesitz befindet.³⁸

Lange Zeit wurde angenommen, daß sowohl die Fassung der Barnes Collection als auch die aus New York Vorläuferinnen der drei zweifigurigen Bilder der Kartenspielerserie sind. Es bestand die Annahme, daß Cézanne im Laufe des Arbeitsprozesses an dieser Serie das Motiv zunehmend vereinfacht hatte, um es letztlich auf das

³⁶ Dieses Bild ist in der Technik Öl auf Leinwand ausgeführt und mißt 47 mal 57 Zentimeter.

[Beschreibungen der *Kartenspieler* findet man u.a. bei:](#)

Ausst.-Katalog, Galeries nationales du Grand Palais, Cézanne, Paris 1995, S. 335ff; Badt, Kurt, Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 64ff; Düchting, Hajo, Paul Cézanne 1839-1906. Natur wird Kunst, hrgs. von Ingo F. Walther, Köln 1989, S. 160f; Erpel, Fritz, Paul Cézanne, Berlin 1988, S. 20; Gache-Patin, Sylvie, Paul Cézanne, in: Katalog des Musée d'Orsay, Meisterwerke der Impressionisten und Post-Impressionisten, Paris 1986, S. 72; Hofmann, Werner, Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München, 3. Aufl. 1991, S. 129; Rishel, Joseph J., Paul Cézanne, in: Katalog La joie de vivre, Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection, München 1993, S. 124ff; Schapiro, Meyer, Paul Cézanne, Köln, 8. Aufl. 1990, S. 88

³⁷ Wetzel 1984, S.57

Wesentliche zu reduzieren. Heute gilt es als gesichert, daß Cézanne nie alle Figuren direkt in eine Fassung gesetzt hatte, sondern daß er von Einzelstudien ausgegangen war, die er in das Kompositionsschema übertrug.³⁹

5.2.1. Das Motiv: Inwieweit ist die dargestellte Situation

charakteristisch für das Zeitgeschehen des 19. Jahrhunderts ?

Auf der hier vorgestellten Pariser Fassung sind nur zwei Kartenspieler abgebildet. Links sieht man einen aufrecht sitzenden, pfeiferauchenden Mann mit dunkler Jacke und heller Hose. Der aufrechten Haltung seines Körpers entspricht die Form seines steil aufragenden Hutes; die gerade Linie seines Rückens wird durch die parallel laufende Stuhllehne betont. Die angewinkelten Arme fest aneinander gelegt, wirft dieser Mann einen abwägenden Blick in seine Spielkarten, deren leuchtendes Weiß sich - ebenso wie das der Pfeife - prägnant von dem Dunkel des Hintergrundes abhebt. Dieser Mann ist - genau wie sein Gegenspieler - im Profil gegeben.

Zwischen den beiden Männern steht ein rostbrauner Tisch mit einem gleichfarbigen Tischtuch. Auf diesem Tisch erkennt man eine Flasche, die sich im Hintergrund erhebt und die Hände der Spieler, welche die Karten halten. Diese befinden sich in unmittelbarer Nähe der Flasche.

Der Mann auf der rechten Bildseite ist nur im Anschnitt gegeben - ein Teil seines Rückens wird brutal vom rechten Bildrand abgetrennt. Im Gegensatz zu seinem Mitspieler weist dieser Mann eine wesentlich entspanntere Körperhaltung auf. Er wirkt lässiger und weicher, was nicht zuletzt auf die formale Gestaltung zurückzuführen ist, die weitgehend ohne die stringente Benutzung eines starr geometrischen

³⁸ vgl.: Adriani 1983, S.200f; Düchting 1989, S.160

³⁹ vgl.: Rishel 1993, S.124

Formenkanons auskommt. Auch läßt die helle Kleidung diesen Mann freundlicher und weniger streng erscheinen als sein Gegenüber. Der insgesamt weiche und entspannte Habitus dieses Mannes findet seine Entsprechung in der Gestaltung des Hutes: Dieser wirkt - in Relation zu dem des anderen Kartenspielers - weich und eher lappig.

Der Hintergrundbereich, der wesentlich dunkler gehalten ist als der Vordergrund, ist primär orthogonal strukturiert. Vom linken Bildrand zieht sich ein virtuelles Rechteck, dessen Basislinie sich in Augenhöhe des pfeiferauchenden Spielers befindet, bis in das letzte Bilddrittel, wo es von einer schwarzen Vertikalen geschnitten wird. Über dem Hut des rechten Spielers erheben sich weitere Vertikalen, die über den Bildrand hinaus weisen. Wofür diese Senkrechten stehen, ist nicht auszumachen - möglicherweise handelt es sich bei ihnen um ein stilistisches Mittel, das von Cézanne eingesetzt worden ist, um einen Kontrast zu den fließenden und gerundeten Formen des rechten Kartenspielers herzustellen. Bei dem virtuellen Rechteck auf der gegenüberliegenden Seite könnte es sich um das angeschnittene Motiv einer Fensterfront handeln.

Zwar weisen das Rechteck und der übrige Hintergrundbereich ihre eigenen Lokalfarben auf, doch sind diese durch Beimischungen der jeweiligen Nachbarfarben ihrer unmittelbaren Umgebung angeglichen: Das mit Weiß durchsetzte Flaschengrün der imaginären Fensterfront nimmt partiell das Braun seiner Nachbarregion auf und vermischt sich mit ihm zu einem dunklen Anthrazit und umgekehrt. Auf diese Weise findet eine Homogenisierung des hinteren Bildraumes statt - die einzelne Gegebenheiten sind nicht mehr klar voneinander abgegrenzt, der Hintergrund ist mehr oder weniger indifferent. So ist er letztlich vielleicht nicht mehr als eine dunkle Kulisse, deren Zweck einzig und allein darin besteht, das Vordergrundgeschehen - und damit das Zentrum der Handlung - durch die kontrastierende Wirkung

zu erhellen: Durch die dunkle Gestaltung des räumlichen Umfeldes lenkt Cézanne die Aufmerksamkeit des Betrachters sofort auf die Kartenspieler, die vor den anthrazitfarbenen Segmenten des Hintergrundes beinahe illuminiert erscheinen, und auf den Tisch, der als der eigentliche Ort des Geschehens charakterisiert werden kann, da sich auf ihm die für das Spiel wesentlichen Attribute befinden: die Spielkarten und die obligatorische Flasche Wein.

Die dargestellte Situation zeigt einen Moment selbstversunkener Stille: Nichts scheint im Augenblick wichtiger zu sein, als die konzentrierte Betrachtung der Karten. Um die Relevanz dieses bedeutungsvollen Augenblicks zu betonen, der vielleicht der entscheidende zwischen Sieg und Niederlage ist, hat Cézanne auf alles störende Beiwerk verzichtet und das Geschehen auf das absolut Notwendige reduziert. Weder findet man in diesem Bild die üppige Ausstattung und Vielfalt, die zu dem vitalen Eindruck des Stillebens mit Äpfeln und Orangen beigetragen hat, noch irgendeine Form von Bewegung oder Erregung in Gestus und Habitus der beiden Spieler. In diesem Bild sind nach Düchting

„alle Details, die ein Genrebild ausmachen, zugunsten einer Ausdruckssteigerung eliminiert ... In aufmerksamer, ja andächtiger Haltung sitzen sich die beiden Kartenspieler gegenüber. Ringsherum scheint die Welt an Bedeutung verloren zu haben ... Alles ist auf das Tun der Kartenspieler konzentriert, doch nichts deutet auf eine sich vollziehende Handlung. Alles Geschehen, alle Hektik des alltäglichen Getriebes sind in einer ruhigen, feierlichen Stille aufgehoben.“⁴⁰

Glücksspiele, zu denen u. a. Poker, Roulette und Bakkarat gehören, sind seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bekannt. Wenn Cézanne in seinem Gemälde ein Kartenspiel abbildet, dann stellt er folglich nichts Zeittypisches dar, sondern thematisiert ein Ereignis mit einer Jahrhunderte alten Tradition. In diesem Sinne ist das Bild *Die Kartenspieler* eher anachronistisch als modern, denn es befaßt sich

⁴⁰ Düchting 1989, S.160

mit einer Thematik, die - ungeachtet ihrer nach wie vor existierenden Popularität - bereits historischen Bestand hat.

Der enge Zusammenhang mit der Tradition wird auch erkennbar, wenn man sich die Tatsache vor Augen führt, daß Cézannes Kartenspielerserie offensichtlich durch ein Werk des 17. Jahrhunderts angeregt worden ist. Bei diesem Bild handelt es sich um das aus dem Jahre 1635 stammende gleichnamige Werk der Gebrüder Le Nain ⁴¹, das im Musée Granet in Aix-en-Provence hängt. ⁴²

Die abgebildeten Figuren sind Landarbeiter, die Cézanne im „Jas de Bouffan“ beim Kartenspielen beobachtet hat. Bei dem pfeiferauchenden Mann handelt es sich um seinen Gärtner Père Alexandre.⁴³ Mit diesen Personenangaben, die von Cézannes Sohn Paul stammen, ließe sich die geschilderte Situation ohne weiteres als eine zeitgenössische charakterisieren, denn mit der Darstellung konkreter Personen geht auch immer die Annahme einer bestimmten Zeitlichkeit einher. Das setzt jedoch eine naturnahe und nicht stilisierte Wiedergabe voraus, die nicht idealisiert, sondern auf das tatsächliche Sein abzielt.

Doch genau dies findet man in dem Bild *Die Kartenspieler* nicht. Durch die Formstrenge der abgebildeten Personen kann von Naturnähe kaum die Rede sein. Und selbst mit den Angaben zur Identifikation ist hier nach Rishel

„wenig von Porträtmalerei zu spüren, so charakteristisch die Figuren auch erscheinen und so verführerisch es ist, ihnen eine bestimmte Person zuzuschreiben.“ ⁴⁴

⁴¹ Die Gebrüder Le Nain (Antoine, 1588-1648; Louis, 1593-1648 und Mathieu, 1607-1677) waren die bedeutendsten Genremaler ihrer Zeit. 1648 wurden alle drei Mitglieder der Pariser Akademie. Thematisch befaßten sich ihre Bilder vorwiegend mit Szenen aus dem ländlichen Bereich. Vorläufer ihrer Kunst waren die Werke Caravaggios und der Niederländer. Im Gegensatz zu den niederländischen Künstlern stellten die Brüder Le Nain das bäuerliche Leben jedoch nicht in spaßhaften Szenen dar, sondern in einer ruhigen und gemäßigten Weise.

⁴² vgl.: Rishel 1993, S. 127f; Wetzel 1984, S.57; Gache-Patin 1986, S.72

⁴³ vgl.: Rishel 1993, S.124; Wetzel 1984, S.57

⁴⁴ Rishel 1993, S.124

Cézanne hat diese Figuren nach Rishel „klar in der Absicht gewählt, sie einem höheren Zweck von Form und Ausdruck unterzuordnen.“⁴⁵ Dieses Anliegen äußert sich in einer schematisierenden Darstellungsweise, die das Geschehen auf die geometrische Grundform und den symbolischen Gehalt der Farbe reduziert, was letztlich dazu führt, daß psychologische Differenzen zwischen den Spielern nicht so sehr durch die Akzentuierung der jeweiligen individuellen Physiognomie, als vielmehr durch die kontrastierende Wirkung der stilistischen Mittel erklärt werden.

Die Aufgabe dieses Bildes besteht nach Schapiro darin,

„die Figuren in natürlicher Symmetrie abzubilden in ein und derselben Rolle - jeder ist Partner des anderen in einer vereinbarten Gegnerschaft; aber auch das Besondere ihres Wesens sollte ausgedrückt werden, ohne zur bloßen Erzählung abzusinken und ohne die Haltung reiner Nachdenklichkeit, die in älteren Darstellungen des Spieles so selten ist, verblässen zu lassen.“⁴⁶

Erreicht wurde dieses Ziel zum Teil durch die Achsenverschiebung.

Zwar erscheint die Komposition auf den ersten Blick symmetrisch, sie ist es aber nicht, denn die Bildachse, die als weißer Reflex auf der Flasche erscheint, befindet sich nicht exakt im Zentrum der Darstellung, sondern tendiert mehr zur rechten Seite hin. Auf diese Weise kommt dem linken Spieler ein größerer Anteil am Bildraum zu. Dieser ist somit vollständiger im Bild. Sein Partner, der von einer massiveren und kräftigeren Gestalt ist, sitzt mehr am Rand. Den Kopf über die Karten gebeugt, scheint er der interessiertere zu sein. Der andere ist nach Schapiro

„mehr der Gewohnheitsspieler, gelockert und kühl; seine lange, säulenförmige Gestalt steht im Gegensatz zu der horizontalen Linie hinter ihm. Die zwei Hüte, einer mit gewölbter Krempe, steif und gleichsam auf dem Kopf schwebend, der andere mit nach oben gedrehter, unregelmäßiger Krempe, weich und abgenutzt,

⁴⁵ ebd., S. 124

⁴⁶ Schapiro 1990, S. 88

vermitteln den Stimmungsunterschied - zwei Tonarten der Nachdenklichkeit. Der linke Spieler hat einen hellen Verstand und einen schwerfälligen Körper, der rechte ist von einem langsameren Verstand und einem lebhafteren Körper oder Temperament ... Die Arme des linken gehen parallel, die des anderen laufen zusammen ... Der linke hat helle, der rechte dunklere Karten, und seine Hände sind näher zum Betrachter ...“⁴⁷

Der linke Kartenspieler mit dem steil aufragenden Hut wirkt undurchschaubarer, abwägender, als sein Gegenüber mit dem weichen Hut und der aufgeklappten Krempe. Sein aufrechtes, regloses Sitzen in Kombination mit der starren Geraden der Stuhllehne schafft nach Adriani

„einen Gegenpol zu der eher weichen, lichten Attitüde seines Mitspielers. Durch die Farbwahl strahlt die kräftigere Gestalt des einen Wärme und einnehmende Nähe aus, die des anderen dagegen Zurückhaltung und Reserviertheit.“⁴⁸

Mit diesem Bild ist es Cézanne gelungen,

„die konträren Temperamente und Konstitutionen bis in die Hutkrempe, ja bis in die gegenteiligen Stuhllehnen hinein zu charakterisieren und daraus ein unpräzises Bild sinnenden Einvernehmens zu entwerfen.“⁴⁹

Wie schon in *La femme à la cafetière* geht es Cézanne auch in diesem Bild mehr um die Schilderung eines bestimmten Ausdrucks als um die Kennzeichnung der abgebildeten Figuren als unverwechselbare Individuen. So setzt Cézanne bei der Kontrastierung der psychologischen Differenzen zwischen den beiden Kartenspielern weniger auf die Herausstellung der jeweiligen, spezifischen Eigenheiten dieser Personen als vielmehr auf die Skizzierung bestimmter emotionaler Stimmungsbilder, die er primär durch die formalen Gestaltungsmittel zum Ausdruck bringt.

⁴⁷ ebd., S. 88

⁴⁸ Adriani 1993, S. 201

⁴⁹ ebd., S. 201

Die Attribute „offen“ und „verschlossen“, als die zentralen Wesensmerkmale der beiden Spieler, sind universell anwendbar. In der substantivischen Form werden sie zu abstrakten Begriffen, die auch ohne Zuordnung zu einer konkreten Person existieren.

Wenn Cézanne in dem Bild *Die Kartenspieler* den Schwerpunkt der Darstellung von der Wiedergabe der individuellen Persönlichkeit zur Kontrastierung bestimmter Charaktereigenschaften verlegt, dann geht mit dieser Akzentverschiebung folglich nicht nur ein Identitätsverlust der konkreten Personen einher, sondern auch ein Bruch mit der aktuellen Chronologie: Die Figur- nunmehr nur noch Trägerin eines bestimmten Ausdrucks - wird durch die kollektive Anwendbarkeit derartiger Erscheinungsformen zu einer Matrix allgemeiner Gemütszustände; sie ist nicht mehr einzigartig und besonders, sondern allgemein.

Ein Allgemeines zeichnet sich dadurch aus, daß es in dem Fluß wechselhafter und unwiederholbarer Ereignisse etwas Beständiges darstellt. Es ist ein aus empirischer Beobachtung gewonnenes Integrationsmuster, das - in eine begriffliche Form gebracht - als Orientierungshilfe für die Beurteilung wiederkehrender Erscheinungsformen dient.⁵⁰ Als solches ist es universell gültig und zeitlos.

Wenn Cézanne in seinen Figurendarstellungen nicht auf die Wiedergabe der jeweiligen, spezifischen Merkmale einer Person abzielt, sondern statt dessen das Vorkommen gewisser, gefühlsbestimmter Erscheinungsformen thematisiert, dann bezieht er sich nicht auf das Besondere, sondern auf das Allgemeine. Dieses, als ein Beständiges und Zeitloses, entkoppelt die Figuren aus ihrer Einbindung in Zeit und Raum - sie werden zeitlos wie die immerwährenden Begriffe.

⁵⁰ vgl.: Fraser 1993, S. 32; Poser 1996, S. 46

5.2.2. Erzählte Zeit (Die Zeit der Handlung)

Von einer Handlung im eigentlichen Sinne kann bei diesem Bild keine Rede sein. Der geschilderte Augenblick zeigt ein schweigsames und regungsloses Beieinander, der fehlende Blickkontakt läßt nicht auf eine Interaktion schließen. Beide Männer sind auf sich selbst bezogen, in einer stillen Versunkenheit in den Anblick ihrer Spielkarten. Irgendwann wird etwas geschehen, soviel ist sicher. Aber wann dieser Moment sein wird, bleibt völlig ungewiß.

Cézanne hat das Geschehen so dargestellt, daß sich zu dem geschilderten Augenblick nicht unbedingt die jüngste Vergangenheit und die nähere Zukunft vorstellen lassen: Die Personen wirken seltsam erstarrt und lebensfern; ihre stilisierte Wiedergabe macht sie zu zeitenthobenen Wesen, die in einer stillebenhaften Gelassenheit jedem Wandel und jeder Veränderung zu trotzen scheinen. So ist das, was im Moment erkennbar ist, nicht mehr als ein regungsloses Verharren in der Zeit.

Dieses Bild zeigt ziemlich deutlich, wie Cézanne personenbezogene Themen gewöhnlich auslegt: Vergegenwärtigt man sich die Situation eines Kartenspiels, dann impliziert diese Vorstellung in der Regel Gedanken an Geselligkeit und Zerstreuung, vielleicht auch an Gier, Betrug und miteinander wetteifernde Erwartungen.

Doch nichts davon findet man bei Cézannes Kartenspielern. Cézanne hat fünf verschiedene Versionen dieser Thematik dargestellt, aber in keinem dieser Werke zeigen sich die charakteristischen Züge eines Kartenspiels. Statt dessen wird man mit dem Augenblick des Nachdenkens konfrontiert, der die Spieler in einer selbstversunkenen Konzentration zeigt:

„In natürlicher Symmetrie sitzen sie am Spieltisch, und die Spannung, die sich bei einem Kartenspiel aus seinen Regeln, Möglichkeiten und dem Zufall ergibt, ist nur in den stummen Gedanken der Männer

angedeutet. Cézanne könnte wirklich ein Spiel gerade im Augenblick einer solchen einsilbigen Konzentration beobachtet haben; doch ist das wenig bezeichnend für diese Bauern der Provence, deren Spiel laut und lustig ist.⁵¹

Dadurch, daß Cézanne eher diesen „vergeistigten Augenblick des Spiels auswählte, einen Zustand kollektiver Einsamkeit“⁵², findet sich in diesem Werk auch nichts von der Erzählfreude des Genres. Das ruhige Beieinander der Spieler, ihre starre und unbewegte Haltung sowie die Vermeidung von Blick- und Körperkontakt assoziieren nichts als „betretenes Schweigen.“⁵³

5.2.3. Die Darstellungsart

Ein fast symmetrisches Kompositionsschema, eine beinahe spiegelbildliche Anordnung der Figuren, gedämpfte Farben und eine orthogonale Strukturierung des Bildraumes kennzeichnen dieses Werk als ein in sich ruhendes, festgefügt Ganzes. Mit dem harmonischen Zusammenspiel seiner Elemente, der Beschränkung auf die Darstellung des absolut Notwendigen und der Formstrenge seiner auf die geometrische Grundform reduzierten Figuren symbolisiert dieses Bild eine beinahe unerschütterliche Ruhe, ein Erhabensein über Raum und Zeit, das sich durch nichts beeinträchtigen läßt.

Weder stört eine dramatische Blickführung dieses ruhige Beieinander noch läßt eine intensive, leuchtende Farbgebung Gedanken an Leben und Bewegung aufkommen. Erdige Farbtöne verbinden sich mit der Stabilität eines rechtwinkligen Kompositionsschemas und erzeugen den Eindruck einer grenzenlosen Solidität. Diese scheint nach Meier-Graefe ohnehin ein Wesensmerkmal der Kunst Cézannes zu sein:

⁵¹ Schapiro 1990, S. 17

⁵² ebd., S. 17

„Er baut einen Mittag, einen Morgen, dem soeben die Dämmerung entwich, die Minute vor dem Abend...baut das alles wie ein Kind mit Würfeln, türmt in seinen zentesimal abgetönten Schichten zylindrische Körper auf ... baut ein System organisch wie das Knochengerüst des Körpers, sicher wie Stein und ungreifbar wie Äolsharfengeflüster.“⁵⁴

An anderer Stelle fährt er fort:

„Cézanne kommt mit dem Mittel der Zeit über sie hinaus⁵⁵, weil er sachlicher (als die Impressionisten) zugreift. Er ist mit den Koloristen Kolorist und der größte unter den Sehern, die nur Auge sein wollen ... Seine Sensibilität beschränkt sich nicht auf die Reize der Retina, sondern reagiert ebenso empfindlich auf doktrinären Aberglauben. Seine Einfalt sträubt sich gegen die Zumutung, von der sichtbaren Welt nur ein leuchtendes Teilchen zu geben ... Warum nicht Raum schaffen im Bilde, wenn es ohne Verrat des Farbigen möglich ist, ja wenn der Raum womöglich gerade als letzte Form meiner Farbe entsteht? Warum nicht bauen, wenn es mit meinen Mitteln geht?“⁵⁶

Der Festigkeit und dem Unpräzisen der kompositorischen Gegebenheiten entspricht die motivische Ausrichtung dieses Bildes, die ein lautes und geselliges Ereignis völlig unspektakulär und bewegungslos wiedergibt. So ergänzen sich Form und Inhalt zu einem

⁵³ Wetzel 1984, S. 57

⁵⁴ Meier-Graefe 1988, S. 318

⁵⁵ Novotny sieht die Kunst Cézannes als eine entwicklungsgeschichtlich bedingte Konsequenz des Impressionismus. Die Farbe ist bei Cézanne nach seinem Dafürhalten „um so vieles wichtiger als bei den Impressionisten, wie die Wiedergabe der atmosphärischen Phänomene belangloser geworden war. Es ist ja nun eben eine andere Nötigung, die zu besonderer Farbsteigerung drängt, nicht mehr die der Lichtillusion, sondern die der zweiten Gattung, die Notwendigkeit, im Nebeneinander der Farben, insbesondere in ihrem Zusammentreffen an den Farbgrenzen, die größtmögliche Überzeugungskraft und Festigkeit des Raum- und Bildzusammenhangs zu erzeugen. Eine solche Farbe ist zwar ihrer Natur nach von der Farbe der Impressionisten unendlich weit entfernt, aber insofern wir überhaupt wagen dürfen, von entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeiten zu sprechen, ist hier ein solcher Fall: Es scheint, als hätte der Farbe Cézannes mit ihren neuen Aufgaben und ihrem neuen Sinn die atmosphärische Farbe der Impressionisten vorangehen müssen. Und umgekehrt erscheint Cézannes Farbigekeit als eine Art von Erfüllung der koloristischen Ziele der Impressionisten.“ (Novotny 1995, S. 41f)

⁵⁶ Meier-Graefe 1988, S. 321

harmonischen Ganzen, dessen primäres Kennzeichen das einer zeitenthobenen Ruhe oder „monumentalen Feierlichkeit“⁵⁷ ist.

Ist der abgebildete Moment eines schweigenden Beieinanders auch nicht das, was üblicherweise beim Gedanken an Geselligkeit und Spiel assoziiert wird, so impliziert er doch ein wesentliches Merkmal spielerischer Aktivitäten, das insbesondere bei Glücks- oder Geschicklichkeitsspielen über Sieg oder Niederlage entscheidet: das strategische Abwägen erfolgversprechender Maßnahmen.

Augenblicke dieser stillen Selbstversunkenheit eignen den meisten Spielarten. Sie sind das Gemeinsame, das hinter den unterschiedlichen Ausprägungen spielerischen Tuns zum Vorschein kommt. In diesem Sinne stellen sie ein Allgemeines - und somit auch ein Dauerhaftes - dar.

Cézanne hatte zur Darstellung des geschilderten Ereignisses auf ein Repertoire an Gestaltungsmitteln zurückgegriffen, das mit seiner Fundierung auf gedämpfte Farben und einer statischen Anordnung der Bildelemente seinerseits Gedanken an Stabilität und Ruhe aufkommen läßt. So wird durch das virtuose Zusammenspiel von Form und Inhalt Cézannes grundlegendes Anliegen des Festhaltens und des Bewahrenwollens enthüllt, das sich schon in dem Bild *La femme à la cafetière* gezeigt hat. Wie in dem Bild seiner Haushälterin sind auch die zentralen Aspekte dieses Werkes eine undurchdringliche Stille und eine starre Unbeweglichkeit. Cézanne hat nach Novotny

„in mindestens ebenso unerbittlicher Folgerichtigkeit wie Seurat den Standort des 'menschlichen' Gefühlserlebnisses verlassen, den die Impressionisten noch eingenommen hatten ... Seine Reduktionen und Verzichte hatten ein Ergebnis, mit denen Cézanne einem der höchsten Ideale in der neuen Malerei so nahe kam wie niemand sonst: Tiefe ohne Gedanklichkeit. Dabei ist Gedanklichkeit in einem sehr weiten Umfang zu verstehen, der auch Stimmung und Assoziation umfaßt. Auch dem Impressionismus schwebte dieses Ideal vor, wenn er das Postulat einer Darstellung des bloß Sichtbaren

⁵⁷ Düchting 1989, S. 164

aufstellte. Ein Vergleich mit der Kunst Cézannes gibt aber erst recht zu erkennen, wieviel noch trotz diesem Ziel im Impressionismus an Geborgenheit im Illustrativen, an Stimmung und Romantik des subjektiven Erlebens erhalten ist ... Genießerische Hingabe an das Schauspiel der Natur, Lebensfreude und Festlichkeit, das sind die sehr menschlichen Gefühlsinhalte, die dem Weltbild des Impressionismus zugrundeliegen.“⁵⁸

Weder Cézannes Haushälterin noch die provenzalischen Kartenspieler lassen etwas von Lebensfreude und Vitalität erkennen. Überhaupt zeigen diese stillebenhaften Bildnisse wenig Realitätsnähe. Fehlende Bewegungsabläufe und der Mangel an Kommunikation kennzeichnen beide Werke als unbewegte Abbilder einer bewegten Realität.

Das Unbewegte gilt auch Meier-Graefe als ein Charakteristikum der Cézanneschen Kunst. Er stellt fest: „der Elan steckt lediglich in der Bewegung des Pinsels, nie in der bewegten Handlung.“⁵⁹

Wie bereits an anderer Stelle dargelegt, wurden in der platonischen Schilderung zur Erzeugung der Zeit die Sonne, der Mond und fünf Planeten als ein rotierendes Abbild der zeitlosen Ewigkeit geschaffen. Die Zeit entstand mit dem Himmel und war ablesbar an den Rotationsbewegungen des Planetensystems.⁶⁰

Gibt Cézanne in seinen Werken unbewegte Abbilder einer bewegten Realität, dann rekurriert er mit diesem Tun auf die zeitlose Ewigkeit der platonischen Ideen - weder *La femme à la cafetière* noch *Die Kartenspieler* sind demzufolge zeitliche Wesen, denen das Stigma der Vergänglichkeit anhaftet. Ihre starre Unbeweglichkeit und ihr regloses Verharren, das jedem Wandel zu trotzen scheint, erhebt diese Figuren in eine Sphäre immerwährenden Seins. Auch Hess erkennt das Zeitlose in Cézannes Figuren. Er schreibt:

„An seiner Menschendarstellung werden keine sozialen Lebens- und Milieuzusammenhänge sichtbar, es sind aus solchen

⁵⁸ Novotny 1995, S. 48

⁵⁹ Meier-Gaefe 1988, S. 220

⁶⁰ vgl.: Platon 1989, S. 160

Zusammenhängen gelöste Einzelexistenzen, die aber in Gestaltzusammenhänge ganz anderer Art, eines zeitentrückten Daseins nämlich, eintreten.“⁶¹

Was für die Schilderung unbewegter Ereignisse gilt, ist auch auf die stilisierte Ausführung der Figurendarstellung anzuwenden. Zeitlosigkeit manifestiert sich hier in der zurückgenommenen Physiognomie.

Cézanne verzichtete auf die Ausstattung seiner Figuren mit individuellen, unverwechselbaren Merkmalen und tendierte statt dessen zur Wiedergabe bestimmter Gefühlsausdrücke.

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, sind charakterliche Merkmale wie Melancholie, Offenheit oder Verslossenheit nicht zur Kennzeichnung einzelner Personen reserviert. Als feststehende Begriffe zur Beschreibung allgemeiner Gemütszustände haben sie universelle Gültigkeit. Zielt Cézannes primäres Interesse auf die Darstellung bestimmter Wesensmerkmale ab, dann ist die abgebildete Person nur Vorwand zur Materialisierung eines eigentlich nicht Darstellbaren. So ließe sich in diesem Kontext die Behauptung aufstellen, daß Cézannes Figuren keine Personen im eigentlichen Sinne sind, sondern Allegorien - personifizierte Begrifflichkeiten. Gemäß dieser Charakterisierung eignet ihnen die Zeitlosigkeit per se.

Wie schon *La femme à la cafetière* fehlt auch den Kartenspielern die fließende Darstellungsart naturalistischer Bildnisse. Mit ihrer Ausrichtung auf die Primärformen von Kugel, Kegel und Zylinder repräsentieren Cézannes Figuren einen Restbestand platonischen Gedankengutes und symbolisieren mit ihrer Formstrenge Unveränderlichkeit und Dauer. In diesem Sinne können sowohl *La femme à la cafetière* als auch *Die Kartenspieler* als zeitlose Urbilder interpretiert werden, in denen sich die ewigen Ideen allgemein etablierter Gemütszustände manifestieren. Materialisiert durch die Stofflichkeit von Farbe und

⁶¹ Hess 1980, S. 123

Leinwand, gerinnen sie in der Fundierung auf die ewigen Formen der Geometrie zu dauerhafter Unveränderlichkeit und universeller Gültigkeit.

Auf diese Weise führen sowohl die zu Gunsten der Ausdruckssteigerung zurückgenommene Physiognomie als auch die für Cézannes mittlere und späte Schaffensphase charakteristische Nobilitierung der Geometrie zu einer Auflösung der konkreten Personen im Sinne einer surrealen Darstellungsart. Diese umgibt die Bildnisse Cézannes mit der Aura des Zeitlosen und Immerwährenden.

5.2.4. Die Zeit in der Zeit

Fehlende Bewegungsimpulse kennzeichnen das Geschehen als ein zeitloses. Der geschilderte Augenblick scheint isoliert, die Bewegung festgefroren und erstarrt. Auch von einer Handlung im eigentlichen Sinne kann in diesem Bild keine Rede sein. Folglich zeigt sich der Aspekt: Die Zeit in der Zeit nicht direkt und unmittelbar, sondern erst durch die Analyse der formalen Gestaltungsmittel.

Dabei fällt sofort die durchgehend geometrische Strukturierung des Bildraumes auf. Losgelöst von allen früheren Malkonventionen, bezog sich Cézanne auf die Formensprache der Geometrie und überführte die naturale Vorgabe in ein Gestaltungssystem, dessen zentrale Elemente Kugel, Kegel und Zylinder sind. Trotzdem distanzieren sich die von Cézanne eingeführten Abstraktionen nicht vollständig vom konkreten Gegenstand; vielmehr sind sie als Vermittler anzusehen, die versuchen, zwischen den abstrakten Formen der Geometrie und den konkreten Erscheinungen in der Natur einen Ausgleich zu schaffen.⁶² In diesem Sinne können sie als Interpretationsmuster verstanden werden, die das Dauerhafte einer flüchtigen Gegebenheit erkennen und

⁶² vgl.: Brettell 1987, S. 42; Haftmann 1962, S. 41; Vallier 1963, S. 16f

durch eine entsprechende Formgebung kommentieren. So gesehen, weisen Cézannes Abstraktionen einen Bezug zur Fotografie auf, durch deren Erfindung der Aufgabenbereich der bildenden Kunst vom Abbild zur Interpretation verlagert wurde.⁶³

Auch Cézanne bildet nicht einfach ab. Statt dessen schafft er eine der Natur parallel gelagerte Bildarchitektur, in der der Gegenstand alles Zufällige und Ephemere verliert. In diesem Sinne trifft das formstrenge und auf das Wesentliche reduzierte Bild der provenzalischen Kartenspieler durchaus den Nerv seiner Zeit.

Doch *Die Kartenspieler* sind nicht nur zeitgemäß: Dadurch, daß sie das Zeitenthobene der ewigen Formen der Geometrie mit dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts verbinden, implizieren sie auch die Anwesenheit mehrere Zeitebenen. Analog zur Fundierung auf die geometrische Form kann auch die zurückgenommene Physiognomie der Kartenspieler als ein Indiz für Zeitlosigkeit im Sinne von Dauer interpretiert werden: Dadurch, daß Cézanne eher auf die Darstellung allgemein etablierter Verhaltensmuster abzielte, verweisen seine Figuren nicht mehr auf die Besonderheit einer zufällig existierenden Erscheinung. Nicht die konkrete individuelle Gemütsverfassung wurde folglich thematisiert, sondern die Ideen davon: Cézanne suchte „ die Dauer in der Veränderung zu wahren, er sucht das Zeitlose statt des Zeitgemäßen..“⁶⁴

Da in seinen Figuren gleichermaßen aber noch Reste von Individualität vorhanden sind, ist auch ein aktueller Zeitbezug hergestellt. Somit enthalten Cézannes Porträts, die vorwiegend auf die Allgemeinheit bestimmter Charaktermerkmale abzielen, immer eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Sie verbinden die Flüchtigkeit

⁶³ vgl. hierzu: S. 42ff

⁶⁴ Düchting 1989, S. 111

und Zufälligkeit einer individuellen Erscheinung mit dem Dauerhaften allgemeingültiger Ausdrucksformen.

Folglich sind Cézannes stilisierte und stillebenhafte Porträts, die zunächst den Anschein einer fundamentalen Zeitlosigkeit erwecken, in ihrer Intention hochaktuell, da sie eine Beziehung zu einer der bedeutsamsten Erfindungen des 19. Jahrhunderts erkennen lassen. Wie das Beispiel der Pariser Sternwarte in dem Kapitel über *La femme à la cafetière* gezeigt hat, besteht die phänomenale Wirkung der Fotografie in ihrer Ungenauigkeit im Umgang mit den Zeitebenen: Fotografie schafft habituell virtuelle Präsenzen oder eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Lichtspuren von fernen Planetensystemen, die auf einer Fotografie erscheinen, stammen - wegen der enormen Distanzen zu uns - aus ganz verschiedenen Zeiten, „ die der fotografische Eindruck zu einem Zeitintervall der Belichtungsdauer zusammenfaßt.“⁶⁵ In Überwindung der naturalen Gegebenheiten preßt die Fotografie raum-zeitlich Getrenntes in ein gemeinsames Raum-Zeit-Kontinuum und schafft auf diese Weise eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Diese zeigt sich jedoch auch in einer weniger dramatischen Form: „Indem die Kamera ein Motiv festhält, hebt sie es als Fragment aus der verfließenden Zeit heraus...“⁶⁶ Mit dem Aufkommen der Fotografie begann für Weis folglich „eine ganz neue Codierung von Zeit“⁶⁷, in der das Gewesene als wirklich im vergangenen Zustand gegenwärtig gezeigt wird. Vergangenheit und Gegenwart erscheinen somit gleichzeitig. In diesem Zusammenspiel disparater Zeitebenen besteht die Analogie zur Kunst Paul Cézannes, die das Ewige in den Kontext des aktuellen Zeitgeschehens stellt.

⁶⁵ Busch 1995, S. 242

⁶⁶ ebd., S. 362

⁶⁷ Weis 1996b, S. 42

Wie schon in dem Kapitel über *La femme à la cafetière* aufgezeigt, trifft Cézanne mit der Fundierung auf das Wesentliche, Dauerhafte und Beständige ein spezifisches Bedürfnis schnellebiger Industrienationen. Symptomatisch für diese Gesellschaften ist, daß sie der wandlungsbedingten kulturellen Identitätsdiffusion mit einem steigenden Konservativismus zu begegnen suchen. So entsteht eine Bewahrungskultur, die durch das Festhalten am Klassischen, Dauerhaften gekennzeichnet ist. Cézanne, der nicht nur klassisch sein wollte⁶⁸, sondern es in einem gewissen Sinne auch war, traf mit seiner Kunst einen empfindlichen Nerv seiner Zeit. In diesem Sinne reflektieren seine Werke, die ab 1870 entstanden waren, durchaus die kulturellen Bedürfnisse ihrer Zeit: Zwar stellen sowohl *La femme à la cafetière* als auch *Die Kartenspieler* Zeitgenössisches dar, aber sie tun dies in einer zeitlosen Art.

Kurt Badt sah das Charakteristische von Cézannes Kunst in der Darstellung „des durchgehenden Einen als Gleichnis des Bleibenden, ewig unveränderlich im Sein sich Erhaltenden.“⁶⁹

In dieser Hinsicht folgt Cézanne dem Postulat Baudelaires (1821-1867), das die Aufgabe des Künstlers der Moderne darin sah, aus dem Flüchtigen das Ewige zu lösen.⁷⁰

5.2.5. Resümee

Abschließend läßt sich über die Aspekte Zeit und Zeitbezug nun feststellen, daß das Bild *Die Kartenspieler* aufgrund seiner stark reduzierten Handlungsverläufe kaum Hinweise auf die Anwesenheit von Zeit gibt. Wie schon bei *La femme à la cafetière* scheint die Zeit in diesem Bild keine Rolle zu spielen. Das Bild schildert kein Ereignis; es thematisiert nichts als ein schweigsames Beieinander, das in seinem

⁶⁸ vgl.: Cézanne 1980, S. 20

⁶⁹ Badt 1956, S. 126

⁷⁰ vgl.: Growe 1988, S. 365

regungslosen Verharren jeder Änderung zu trotzen scheint. Die dargestellte Situation ist zu sehr auf die stille Selbstversunkenheit der Spieler konzentriert, um Auskunft über ein Früher oder Später zu geben - in diesem Sinne scheint Zeit nicht vorhanden zu sein.

Was für die Zeit gilt, trifft auch auf den Aspekt der Zeitbezogenheit zu: Cézanne hat nichts dargestellt, das als charakteristisch für seine Zeit angesehen werden kann. Wenn sich im Laufe dieser Untersuchung doch noch Hinweise auf den Zeitbezug gefunden hatten, dann wurden sie aus der Analyse der formalen Gestaltungsmittel und auch aus der Motivwahl hergeleitet - im Bild selbst sind sie jedoch nicht sichtbar.

Wie schon in *La femme à la cafetière*, wird auch in diesem Bild, das ein lautes und geselliges Ereignis völlig unspektakulär und bewegungsarm wiedergibt, Cézannes grundsätzliches Anliegen des Bewahrenwollens und Festhaltens sichtbar. Cézanne zielte primär auf das Wesentliche und Unveränderliche ab. In diesem Sinne können seine regungslosen und stillebenhaften Figuren als Synonyme für die Unvergänglichkeit interpretiert werden. Resistent gegenüber den Veränderungen in Zeit und Raum, werden sie zu beständigen Identitäten, die im Strom der dahinfließenden Zeit ein Dauerhaftes und Unvergängliches darstellen.

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, geht mit der steigenden Innovationsgeschwindigkeit änderungsdynamischer Gesellschaften ein wachsender Konservatismus einher - die Tendenz, festzuhalten und zu bewahren. In diesem Sinne reflektieren Cézannes festgefügte und stillebenhaften Figuren, die dem permanenten Wandel schnellebiger Industrienationen Zeitlosigkeit und Unveränderlichkeit entgegensetzen, durchaus ein Grundanliegen ihrer Zeit. Gleichmaßen symbolisieren sie aber auch das neue Selbstverständnis künstlerischen Tuns, das im Zeitalter der technischen

Reproduzierbarkeit durch grundsätzlich andere Anforderungen gekennzeichnet war, als dies in früheren Epochen der Kunstgeschichte der Fall gewesen war. Lautete der Auftrag an die bildende Kunst vor der Erfindung Daguerres noch: abbilden, so sollte nach dem Aufkommen der Fotografie nur noch nachgebildet werden - der Schwerpunkt künstlerischer Aktivitäten wurde von der Mimesis zur Interpretation verlagert.

Cézanne bildete nicht ab, er bildete nach. Er schuf

„ein zur Wirklichkeit paralleles, aber eigengesetzliches Bild, eine 'Produktion der Wirklichkeit' mit rein malerischen Mitteln“⁷¹,

das auf dem Formenfundus der Geometrie basierte.

Das Zeitgemäße von Cézannes formstrengen und zeitlosen Figuren äußert sich jedoch auch in dem Zusammenspiel disparater Zeitebenen. Wenn Cézanne bei seinen Kartenspielern eher auf die Kontrastierung bestimmter Gefühlsausdrücke abzielt, dann geschieht dies auf Kosten der individuellen Figuren: Diese sind mit einer weniger ausgeprägten Physiognomie ausgestattet. Indem ihren Gesichtern und ihrem Habitus die Idee allgemeiner Gemütszustände eingeschrieben wird, erhalten diese Personen einer konkreten Zeitlichkeit überzeitliche Züge.

Die Kartenspieler sind durch die Begrenztheit ihrer Existenz zeitlich. Die dargestellten Charaktermerkmale, als allgemeingültige Begrifflichkeiten, sind es nicht. Folglich hat Cézanne in diesem Bild - wie auch schon in *La femme à la cafetière* - eine Konjunktion des Ungleichzeitigen vorgenommen: Er stellte disparate Zeitebenen nebeneinander und folgte damit dem Beispiel der Fotografie, worin ein weiteres Indiz für die Modernität seiner Kunst gesehen werden kann.

⁷¹ Valier 1963, S. 16

Wie bereits in dem Kapitel über *La femme à la cafetière* näher ausgeführt, stellten die Entstehung des Eisenbahnzeitalters, die Modernisierung von Paris und das Primat der linearen Zeit, das sich durch die industrielle Revolution etabliert hatte, die wesentlichen Neuerungen des 19. Jahrhunderts dar. Was diesen Ereignissen gemeinsam war, ist die Egalisierung. Auch diese zeigt sich in dem Bild *Die Kartenspieler*, wo sowohl der Tisch mit der Flasche und den Spielkarten als auch das räumliche Umfeld in derselben Art ausgeführt wurden wie die Figurendarstellung. Wie schon in *La femme à la cafetière* hat Cézanne auch hier darauf verzichtet, den Stofflichkeitscharakter der einzelnen Dinge zu betonen. Die skulpturalen Figuren wirken hölzern wie der Tisch, und auch das brettartige Tischtuch scheint eher der Werkstatt eines Holzbildhauers als einer Weberei zu entstammen. Den Spielkarten fehlt die Leichtigkeit kartonierten Papiers. Massiv und ohne Farbkennzeichnung, wirken sie wie Blöcke und unterscheiden sich darin gravierend von den Karten in der Londoner Fassung dieses Themas. Einzig die Flasche, von der allerdings nicht viel mehr wahrnehmbar ist als der weiße Reflex und der Korken, bleibt von dieser egalisierenden Darstellungsweise ausgenommen und läßt - gerade durch das kaum Wahrnehmbare ihrer Umrißlinien - etwas von der Materialbeschaffenheit des Glases erkennen. Mit der indifferenten Behandlung der Oberflächenstruktur einher geht die Handhabung der Farbe. Cézanne überzieht die Bildebene mit einer nahezu einheitlichen Farbstruktur: Farbige Flecken, die zur Belebung der jeweiligen Lokalfarbe gesetzt werden, sind fast über das ganze Bild verteilt. In beinahe gleicher Größe findet man sie in der Jacke des linken Spielers, auf dem Tischtuch, im Hintergrund und - in etwas kleinerer Ausführung - in den Hüten und Gesichtern der Spieler.

So sind auch *Die Kartenspieler* zeitlos und zeitgemäß zugleich. Zeitlosigkeit stellt sich bereits in den ersten Momenten der Betrachtung

ein, wenn man beim Anblick dieses schweigsamen Beieinanders Ruhe und Stille assoziiert. Der Aspekt der Zeitbezogenheit ist hingegen nur indirekt wahrnehmbar. Er ergibt sich erst aus der Analyse der kompositorischen Gegebenheiten. Dann stellt er sich als ein zeitlich Disparates neben Cézannes ewige Formen der Geometrie.



Paul Cézanne: *Das Haus des Gehängten*, 1873

5.3. Das Haus des Gehängten ⁷² 1873, Paris, Musée d'Orsay

5.3.1. Das Motiv

Dieses Bild, das während der Zusammenarbeit mit Pissarro in Pontoise und Auvers entstanden ist, zeigt die Peripherie des Dorfes Auvers-sur-Oise.⁷³

Von dem knapp gehaltenen Vordergrund nimmt ein bildeinwärts nach links gerichteter, abschüssiger Sandweg seinen diagonalen Verlauf zur Bildmitte. Dort trifft er auf ein Haus mit Anbau, das sich bis zum linken Bildrand erstreckt. Wie schon der Sandweg, ist auch die Fassade dieses Gebäudekomplexes in lichten Ockertönen gehalten, die nur durch das Dunkel der Tür und der Fensteröffnungen durchbrochen werden. Das Haus und der Anbau erheben sich bis zum oberen Bilddrittel. Vor ihnen wird ein begrünter Hügel sichtbar, auf dem drei unbelaubte Bäume stehen.

Am rechten Bildrand befindet sich ein weiterer Hügel. Hinter diesem erscheint das angeschnittene Motiv eines Hauses, das sich ebenfalls bis zum oberen Bilddrittel erstreckt. Seine Fassade ist fast vollständig

⁷² Dieses Bild ist in der Technik Öl auf Leinwand gearbeitet und mißt 55 mal 66 Zentimeter. Gezeigt wurde es erstmals 1874 auf der ersten Impressionisten-Ausstellung in Paris. Mit diesem Werk, das gleichermaßen seine Annäherung an den Impressionismus wie auch die Distanz zu ihm zeigt, war Cézanne auf der hundertjährigen Jubiläumsausstellung der französischen Kunst vertreten, die anlässlich der Weltausstellung in Paris organisiert worden war.

[Bildbeschreibungen zu dem *Haus des Gehängten* findet man u.a. bei:](#)

Ausst.-Katalog, Galeries nationales du Grand Palais, Cézanne, Paris 1995, S. 139; Bowness, Alan, Die Kunst der Moderne, München 1998, S. 34; Düchting, Hajo, Paul Cézanne 1839-1906. Natur wird Kunst, hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 1989, S. 74f; Gache-Patin, Syvie, Paul Cézanne, in: Katalog des Musée d'Orsay, Meisterwerke der Impressionisten und Postimpressionisten, Paris 1986, S. 64; Schapiro, Meyer, Paul Cézanne, Köln, 8. Aufl. 1990, S. 42

⁷³ Diese Ortschaft befindet sich im näheren Umkreis von Pontoise, einer ca. vierzig Kilometer nordwestlich von Paris gelegenen Kleinstadt, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein lebhaftes Zentrum des Gemüse- und Geflügelhandels war.

von dem Hügel bedeckt; lediglich der vordere Bereich ist sichtbar und zeigt eine dunkle Fensteröffnung, die einem Kontrast zu dem hellen Mauerwerk bildet. Auffällig an diesem Gebäude ist sein tief heruntergezogenes Dach, das sich mit seiner dunklen, vornehmlich aus Umbra und Grün bestehenden Farbgebung deutlich von dem hellen Ockerton des Sandweges abhebt. Mit seiner Monumentalität stellt dieses Haus ein kompositorisches Äquivalent zu dem Gebäudekomplex in der Bildmitte dar.

Zwischen beiden Häusern erscheinen in einem V-förmigen Segment das kahle Geäst eines Baumes und ein umzäuntes Gehöft mit einem hoch aufragenden Schornstein. Dahinter werden die Häuser von Auvers sichtbar. Hinter ihren roten und umbra-farbenen Dächern erkennt man die Ebene von Auvers. Mit ihren grünen Wiesen schließt sie unmittelbar an den Dorfrand an und reicht bis zum Horizont. Dort wird sie von einem blau-grauen Höhenzug abgeschlossen.

Das letzte Bilddrittel wird von dem Blau eines wolkenlosen Himmels dominiert. Fast als wüchsen sie auf dem Dach des Hauses, erscheinen am linken oberen Bildrand drei braun-belaubte Bäume. Der Farbton ihres Laubes, der sich komplementär zu dem Blau des Himmels verhält, sowie das kahle Geäst der übrigen Bäume lassen vermuten, daß es sich bei der dargestellten Jahreszeit um den Herbst handelt.

Bemerkenswert an dieser herbstlichen Landschaft ist, daß sie völlig unbewohnt erscheint. Weder sind Menschen direkt dargestellt, noch gibt es indirekte Hinweise auf ihre Anwesenheit: Die Häuser am Eingang des Dorfes scheinen menschenleer und verlassen.

Schapiro hält diese verwaiste Dorfsansicht jedoch für bewohnt. Für ihn ist dieses Bild „eine fesselnde, romanhafte Darstellung eines bewohnten Raumes.“⁷⁴ Was das Romanhafte an dieser Darstellung

⁷⁴ Schapiro 1990, S. 42

sein soll, wird von ihm jedoch nicht weiter erläutert. Man könnte es in dem Titel vermuten.

„Das Haus des Gehängten“ - diese Bezeichnung eines offensichtlich unbewohnten Gebäudes - gibt Anlaß zu Spekulationen. Sie setzt die Phantasie frei, läßt vor dem geistigen Auge ein furchtbares Ereignis stattfinden, das auch als Erklärung für das Menschenleere und Verwaiste dieser dörflichen Region genommen werden kann. In diesem Sinne werden durch den Titel narrative Bezüge evoziert, die im Bild selbst nicht anschaulich sind.

Auch wenn das Starre und Unbelebte dieser verwaisten Herbstlandschaft einen anderen Eindruck erwecken, so ist der dramatische Titel dieses Bildes nicht auf irgendein tragisches Ereignis zurückzuführen. Nach Gache-Patin kann er möglicherweise als ein „letzter Nachklang der vorangegangenen romantischen Periode Cézannes“⁷⁵ aufgefaßt werden. Diese Ansicht wird auch von Schapiro vertreten:

„Der Titel des Gemäldes - ‘Das Haus des Gehängten’ - läßt vermuten, daß Cézannes Darstellung irgendwie die Geschichte des Hauses zum Ausdruck bringen wollte, aber das ist ungewiß. Wahrscheinlicher ist, daß er auch in dieser impressionistischen Phase seine frühere Vorliebe für scharfe Durchschneidungen in der Natur, für schroffe Gegensätze und verwickelte Durchgänge in den Raum beibehalten hat.“⁷⁶

Diese kommen besonders gut in dem Bild *Der Eisenbahndurchstich* (um 1869-70, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek) zum Ausdruck: Der schroffe Gegensatz zwischen unversehrter Natur und dem brutalen Einschnitt in das Erdreich, der das Gelände für den Eisenbahnverkehr ebenen soll, ist das zentrale Motiv dieses Bildes, das in zweierlei Hinsicht einen Wendepunkt oder eine Zäsur darstellt. Dies geschieht zum einen durch die motivische

⁷⁵ Gache-Patin 1986, S. 64

Ausrichtung, die den Beginn des Eisenbahnzeitalters thematisiert und zum anderen durch die Tatsache, daß dieses Bild auch unter künstlerisch-biographischen Aspekten als ein Wendepunkt im Leben Cézannes angesehen werden kann - nämlich als das Ende des Frühwerks.

Bocola schreibt dazu:

„Die künstlerische Entwicklung, aus der das Werk hervorgeht, das wir heute mit dem Namen Cézanne verbinden, beginnt um 1869, als der nun dreißigjährige Künstler mit der neunzehnjährigen Marie Hortense Fiquet ... eine Liebesbeziehung eingeht. In diesem Jahr malt er die ersten Bilder, in denen sich die ideelle Grundhaltung seiner späteren Werke abzuzeichnen beginnt: die Landschaft *Der Bahndurchstich ...* und das Stilleben *Die schwarze Marmoruhr*. Hier gilt das Interesse des Künstlers nicht mehr der thematisch-psychologischen Bedeutung seiner Darstellung, sondern nur noch dem farbigen und formalen Aufbau des Bildes, seiner malerischen Gestaltung. Erotik, Ungestüm und leidenschaftliche Exhibition sind bewußter Reflexion und künstlerischer Zucht gewichen.“⁷⁷

Auch *Das Haus des Gehängten* stellt sowohl in biographischer als auch in künstlerischer Hinsicht einen Markierungspunkt in Cézannes Werk dar. Denn dieses Bild, das während der Zusammenarbeit mit Pissarro zu Beginn der siebziger Jahre entstanden ist⁷⁸, steht nicht nur

⁷⁶ Schapiro 1990, S. 42

⁷⁷ Bocola 1994, S. 135f

⁷⁸ Cézanne und Pissarro, die sich 1861 zum ersten Male in der Académie Suisse begegnet waren (Vgl.: Erpel 1988, S. 13; Rewald 1986b, S. 38), arbeiteten in der Zeit von 1872 bis 1882 mehr oder weniger intensiv zusammen.

Als Pissarro 1871 aus seinem Londoner Exil nach Frankreich zurückgekehrt war, fand er von seinen ca. 1.500 Bildern, die er während des französisch-preußischen Krieges in Louveciennes zurückgelassen hatte, kein einziges mehr vor. Dies war für ihn der Anlaß eines sowohl künstlerischen als auch lokalen Neubeginns: „Er fängt wieder von vorne an, losgelöst von der Vergangenheit, im Besitz einer nunmehr sicheren Technik und einer genauen Vorstellung von dem, was er machen will, nämlich nur noch die Natur befragen.“ (Cogniat 1977, S. 41) Nach einem kurzen Aufenthalt in Louveciennes siedelte Pissarro 1872 nach Pontoise über.

Im Frühjahr 1872 ließ sich Cézanne mit seiner Familie ebenfalls in Pontoise nieder, um dort mit Pissarro zusammenzuarbeiten. Am Ende desselben Jahres siedelte er nach Auvers über, wo Dr. Paul Gachet, der Hausarzt von Pissarros Mutter und ein begeisterter Radierer und Sammler der Gruppe von Batignolles, ein Haus für ihn gefunden hatte. Cézanne blieb zwei Jahre in Auvers. 1877 kehrte er wieder zurück, um erneut mit Pissarro zusammenzuarbeiten. Danach kam er 1881 noch einmal nach Pontoise. 1882 arbeiteten die beiden Künstler schließlich

für den Beginn seiner „impressionistischen Phase“, es ist nach Schapiro auch „das Hauptwerk aus Cézannes erstem Jahr als Impressionist.“⁷⁹

Gleichermaßen stellt er jedoch fest:

„Die Symmetrie von Haus und Felsen, beide mit ähnlicher Struktur, die Schroffheit ihrer Gegegüberstellung, die Unausgeglichenheit des Bodens mit abschüssigen Stellen und gegeneinanderlaufenden Richtungen, der verwickelte, nur mittelbare Zugang in die Tiefe der Landschaft, und die Sicht in die Ferne und auf den Horizont durch die schmale Öffnung zwischen Haus und Felsen: alles das ist ungemein beschwörend und gibt dem Bildraum einen Anflug von Streit und Zweifel, ganz im Gegensatz zu den freundlichen, formlosen und offenen Bildräumen der Impressionisten.“⁸⁰

In diesem Sinne könnte der Titel des Bildes vielleicht wirklich als eine Reminiszenz an den leidenschaftlichen Aufruhr des Frühwerks interpretiert werden; möglicherweise aber auch - ob bewußt oder unbewußt - als eine Absage an die impressionistische Doktrin, welche die inhaltliche Ausgestaltung von Kunst rigoros abgelehnt hatte.

zum letzten Male zusammen. (Vgl.: Pissarro 1993, S. 100)

Im Rahmen der gemeinsamen Arbeit wurde Cézanne immer mehr mit Anschauungen und Methoden Pissarros vertraut. Das gemeinsame Motiv war die Landschaft aus der Umgebung von Auvers und Pontoise.

Der Einfluß Pissarros auf Cézannes Werk dieser Zeit war unverkennbar: Auf Anraten Pissarros hellte Cézanne seine Farben auf, bediente sich der Spachteltechnik und arbeitete von nun an nur noch mit den drei Grundfarben und ihren unmittelbaren Derivaten. Cézanne studierte vor Ort die Beschaffenheit von Licht und Luft und experimentierte mit deren Wiedergabe auf der Leinwand. Dabei stellte er fest, daß den Objekten selbst keine unveränderlichen Lokalfarben anhaften, sondern daß sich die Farben der Gegenstände aufeinander beziehen und stellenweise relativieren. Er beobachtete die atmosphärische Wirkung auf abzubildende Objekte und erkannte, daß Schatten durchaus nicht farblos sind.

(Vgl.: Rewald 1986b, S. 95ff)

Cézanne wurde in jener Zeit „genau so ein Landschaftler wie Pissarro“ (Meier-Graefe 1988, S. 305). Nach und nach begann er, sein überschäumendes Temperament durch den engen Kontakt mit der Natur zu beherrschen. Seine Malweise wurde durch den Umgang mit Pissarro subtiler, was sich nach Rewald insbesondere in einer größeren Sensibilität für Tonsabstufungen zeigte (Vgl. Rewald 1986b, S. 97ff). Cézanne verbannte während seiner Lehrzeit bei Pissarro die Linie aus dem technischen Repertoire seiner Bildgestaltung und entwickelte bereits jene Art des Farbauftrages, die für seine Werke der sogenannten „klassischen“ oder „konstruktiven“ Periode charakteristisch ist.

⁷⁹ ebd., S. 42

⁸⁰ ebd., S. 42

Sicher ist jedoch, daß dieses Bild einen Wendepunkt im Werk Cézannes markiert. Mit seinen aufgehellten Farben zeigt es die Hinwendung zum Impressionismus. Dieser unterscheidet sich gravierend von der düsteren Dramatik des Frühwerks. Um noch einmal auf den Titel zurückzukommen: Möglicherweise ist er mit dieser Zäsur in Zusammenhang zu bringen. Vielleicht ist derjenige, welcher in dem verlassenen Haus gehängt wurde, der „dramatische“ Cézanne.

5.3.2. Inwieweit ist die dargestellte Situation charakteristisch für das Zeitgeschehen des 19. Jahrhunderts ?

Die kulturelle Atmosphäre des 19. Jahrhunderts war maßgeblich geprägt durch die Erfahrung einer sich rapide ändernden Wirklichkeit; technische Errungenschaften und städtebauliche Veränderungen zerstörten das alte betuliche Weltbild und setzten an dessen Stelle eine Realität, die durch Mobilität und Innovationsgeschwindigkeit gekennzeichnet war. Auch die bildende Kunst blieb von diesen innovativen Tendenzen nicht ausgenommen: Ab der Mitte des Jahrhunderts verloren die klassisch-romantischen Kunstperioden ihre Prägekraft und Vorbildlichkeit - es etablierte sich „eine geschärfte Aufmerksamkeit für die ‘Prosa des Lebens’“.⁸¹

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt⁸², bildete die *Schule von Barbizon* mit ihrem bis dahin ungewöhnlichen Interesse an der reinen Landschaftsmalerei den Ausgangspunkt dieses Innovationsprozesses, in dem die prosaische Welt ihre „Nobilitierung zum Kunstgegenstand“⁸³ erfahren hatte. Die Künstler von Barbizon, die sich ab 1830 am Rand des Waldes von Fontainebleau niedergelassen hatten, um die Natur vor Ort zu studieren, wurden richtungsweisend für die avantgardistische französische Kunst ab der zweiten Hälfte des 19.

⁸¹ Busch 1995, S. 127

⁸² vgl. hierzu: Fußnote Nr. 139

Jahrhunderts. Sie folgten dem Beispiel der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts⁸⁴ und wandten sich von dem klassischen Landschaftsbild der offiziellen Kunst ab. Dieses war vorzugsweise

„nach starren idealen Regeln im Atelier komponiert und vielfach durch allegorische, mythologische oder historische Bezüge intellektuell überhöht worden.“⁸⁵

Reine Landschaftsmotive, die diese Bezüge nicht aufwiesen, galten in der akademischen Tradition bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als „weniger edel“⁸⁶. Denn sie waren - explizit von sinnlichen Eindrücken geprägt - , für den didaktischen Gebrauch unbedeutend. Die Akademie dieser Zeit verpflichtete die Kunst jedoch zur Gelehrsamkeit.

Die Maler von Barbizon, die mit ihren ahistorischen und wenig symbolträchtigen Bildern gegen diese akademische Tradition verstoßen hatten, trugen letztlich dazu bei, daß sich die reine Landschaft als eigenständige Bildgattung etablieren konnte. Denn mit ihren unverfälschten Landschaftsdarstellungen ebneten sie den Weg für den Impressionismus: Indem sie sich auf die Errungenschaften der holländischen Landschaftsmalerei besannen, wollten die Künstler von Barbizon

„den unmittelbar beobachteten und individuell empfundenen Natureindruck wiedergeben; und da sie sich in der Folge mit den atmosphärischen Veränderungen in der Natur auseinandersetzten, wurden Licht und Farbe entscheidende Funktionen ihrer Malerei.“⁸⁷

⁸³ Busch 1995, S. 130

⁸⁴ Hier sind insbesondere die Werke van Ruysdaels zu nennen. Saloman van Ruysdael (1600-1670) gehörte mit zu den Begründern der typisch holländischen Landschaftsmalerei. Er stellte vorzugsweise Dörfer an Flußmündungen, Kanallandschaften, Wirtshäuser und Landstraßen dar.

⁸⁵ Sagner-Düchting 1994, S. 53

⁸⁶ ebd. ,S. 53

⁸⁷ Sagner-Düchting 1994, S. 54

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, war Monet nach Rosenauer der erste Künstler, der um 1865 auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei zum Impressionismus vorgedrungen ist.⁸⁸ Ihm folgten am Ende des Jahrzehnts Sisley und Renoir. Auch Pissarro, der zusammen mit Monet als Anführer der Künstlergruppe galt, die am 15.4.1874 am Boulevard des Capucines in Paris unter dem Namen „Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs“ die erste Impressionisten-Ausstellung eröffnen sollte, zeigte ab 1866 impressionistische Tendenzen.⁸⁹

In den Vororten von Paris fanden Monet und seine Freunde eine Fülle neuer Eindrücke, die nichts mit der akademischen Doktrin gemeinsam hatte: Durch das Studium von Winterlandschaften erkannten sie die Farbigkeit der Schatten, Brechungen und Spiegelungen auf Wasseroberflächen zeigten ihnen, daß die sogenannte Lokalfarbe nur ein konventioneller Brauch war, und daß jeder Gegenstand auch immer die Farbe seiner näheren Umgebung reflektiert. Die künstlerische Umsetzung dieser Erkenntnisse markiert nach Bocola den Beginn des Impressionismus. Dieser kulminierte in der Landschaftsmalerei, was sich nach Novotny so von keiner vergleichbaren Epoche sagen läßt:

„Man hat vor allem an die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts zu denken, denn sie ist es, der der Impressionismus im Geist am nächsten steht. Es ist zwar damals zum ersten Triumph der Landschaftsmalerei in Europa gekommen, aber es hatte neben ihr in der Malerei der alten Holländer noch genug anderes Raum, das Stilleben, die Tiermalerei, das Architekturbild und die Darstellung des Menschen im Genrestück und im Porträt. Von dieser Universalität in der Darstellung des Sichtbaren ist der Impressionismus weit entfernt, und zwar grundsätzlich entfernt. Er hat die Landschaftsmalerei zu einer neuen Höhe entwickelt, aber um den Preis der Unterordnung alles anderen. Das bedeutet vor allem ein Zurücktreten des Menschen als Thema der Malerei. Dies kann auch kein Verteidiger des Impressionismus übersehen.“⁹⁰

⁸⁸ vgl. hierzu: S. 64

⁸⁹ vgl.: Cogniat 1977, S. 30

⁹⁰ Novotny 1995, S. 47

An anderer Stelle fährt er fort:

„Der Versuch, den Inhalt, den eigentlichen Lebensinhalt, das Lebenszentrum dessen, was wir Impressionismus in der Malerei nennen, in einem einzigen Begriff zu fassen, landet schließlich bei dem Wort: Natur. Das ist allerdings recht unbestimmt, und hat doch seinen Sinn, wenn man mit 'Natur' alles Unendliche meint, was es neben dem Menschen für das Auge des Malers gibt. Eine Malerei, die wie keine vor ihr der Erforschung dieses unendlichen Themas hingegeben war, ist deshalb noch nicht gleichbedeutend mit einem Höchstmaß an Naturalismus. Eher schon ist sie ein Äußerstes an Landschaftsmalerei. Mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts begann die Wiederentdeckung der Landschaft. Sie setzte ein mit einer Art religiöser Versenkung, mit dem Rausch eines universellen Gefühlserlebnisses. Am Ende des Jahrhunderts steht, eben im Impressionismus, das Bild einer Landschaft, in dem die Naturkräfte in einem neuen Sinn Bildgegenstand waren.“⁹¹

Wie bereits erwähnt, wurden Licht und Luft die zentralen Aspekte der impressionistischen Kunst⁹² - nicht die Landschaft als solche war für die impressionistischen Künstler von Belang, sondern ihre atmosphärische Wirkung:

„Das Interesse hat sich vom soliden Objekt hin zu seiner Erscheinung unter den Bedingungen einer bestimmten Licht- und Luftsituation verlagert.“⁹³

Welche Konsequenzen diese Akzentverschiebung in stilistischer Hinsicht mit sich brachte, wird von Rewald eingehend beschrieben:

„In ihren Bemühungen, eine Form zu finden, die näher am ersten Eindruck der Erscheinung der Dinge blieb, als dies je zuvor erreicht wurde, schufen die Impressionisten einen neuen Stil. Indem sie sich von traditionellen Prinzipien völlig befreiten, arbeiteten sie diesen Stil in einer Weise aus, die es ihnen erlaubte, in aller Freiheit den Entdeckungen ihres Empfindungsvermögens zu folgen. Damit verzichteten sie auf den Anspruch, die Realität wiederzuschaffen. Die Objektivität des Realismus lehnten sie ab und wählten nur ein Element der Wirklichkeit - das Licht - , um die Natur zu interpretieren. Diese neue Naturanschauung führte die Maler nach und nach zu einer neuen Farbanordnung auf der Palette und zu einer neuen Technik, die ihrer Absicht, das fließende Spiel des Lichts einzufangen,

⁹¹ Novotny 1995, S. 53

⁹² vgl. hierzu: S. 68

⁹³ Rosenauer 1995, S. 12

entsprach. Die aufmerksame Beobachtung des farbigen Lichtes an einem Motiv und in einem bestimmten Moment brachte sie dazu, die traditionellen dunklen Schatten aufzugeben und helle Farben zu verwenden, und veranlaßte sie auch, die Lokalfaren nicht mehr wichtig zu nehmen und sie dem allgemeinen atmosphärischen Effekt unterzuordnen. Durch ihren Farbauftrag in sichtbaren Strichen gelang es ihnen, die Umrisse der Dinge aufzulösen und sie mit ihrer Umgebung zu verschmelzen ... Vor allem aber trugen die vielen sichtbaren Pinselstriche und ihre Kontraste dazu bei, die tätige Wirkung des Lichts, sein Vibrieren, bis zu einem gewissen Grad auf der Leinwand darzustellen oder zu suggerieren. Ferner war diese Technik der kleinen lebhaften Flecken besser geeignet, schnell wechselnde Stimmungen festzuhalten.“⁹⁴

Castagnary schreibt über die impressionistischen Künstler:

„Wollte man mit einem Wort ihre Absichten charakterisieren, müßte man den neuen Begriff *Impressionismus* schaffen. Sie sind Impressionisten in dem Sinne, daß sie nicht eine Landschaft wiedergeben, sondern den von ihr hervorgerufenen Eindruck.“⁹⁵

Hier nun zeigt sich die Differenz zu Cézanne: *Das Haus des Gehängten* ist kein farberfüllter Lichtraum; ihm fehlt die für impressionistische Bilder charakteristische vibrierende Schwingung. Dieses Bild ist ein festgefügtes Ganzes. Kompakt und in sich geschlossen, erweckt es den Anschein von Solidität und Dauer. Cézannes Pinselstriche bilden nach Düchting

„eine Struktur von Dauer und Tiefe, sie binden, lösen nicht auf, sie kristallisieren aus den wechselnden Erscheinungen der Natur, die die Impressionisten inspirieren, ein anderes Bild der Natur heraus, fest, dauerhaft, tief, verbunden, um zu stützen und zu bleiben, nicht um zu vergehen.“⁹⁶

So ist *Das Haus des Gehängten*, das als das „impressionistischste Bild“ Cézannes gilt⁹⁷, eben doch kein impressionistisches - auch wenn es in Motivwahl und Farbgebung durchaus den Einfluß Pissarros erkennen

⁹⁴ Rewald 1986a), S. 222f

⁹⁵ Castagnary, Jules, zit. nach: Rewald 1986a, S. 218

⁹⁶ Düchting 1989, S. 94f

⁹⁷ vgl.: Schapiro 1990, S. 42; Bernardini 1980, S. 11

läßt. Doch Cézanne wurde, wie Hess feststellt „durch die Begegnung mit den Impressionisten nicht impressionistisch.“⁹⁸

Wenn Cézannes Bild auch nichts Zeittypisches aufweist, so kann es dennoch als hochaktuell angesehen werden. Die Begründung hierfür liegt zum einen in der stilistischen und ideellen Nähe zum Impressionismus, die sich primär in dem aufgehellten Kolorit und in der Motivwahl zeigt, welche eine eigentlich triviale Gegebenheit zum Bildgegenstand erhebt. Zum anderen kann die Modernität dieses Werkes aus der Tatsache hergeleitet werden, daß *Das Haus des Gehängten* ein landschaftliches Motiv mit Selbstzweckcharakter ist. Diese herbstliche Landschaft verfolgt keinen anderen Zweck, als sich selbst zu präsentieren. Sie ist keine Kulisse für ein bedeutsames Ereignis, sondern sich selbst genug. Damit unterscheidet sie sich nicht nur grundsätzlich von dem traditionellen Landschaftsbild der offiziellen Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts - als ein reines Landschaftsbild ist *Das Haus des Gehängten* auch insofern en vogue, als daß diese Gattung in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts durch den Impressionismus eine kolossale Aufwertung erfahren hatte.

5.3.3. Die Darstellungsart

Bemerkenswert an diesem Bild ist die knapp gehaltene Anlage des Vordergrundbereiches. Dadurch, daß der Vordergrund gerade eben auf die Hälfte des unteren Bilddrittels beschränkt ist, wird der Blick des Betrachters sofort in das Bildinnere gelenkt. Er folgt dem Verlauf des abschüssigen Sandweges und gelangt unmittelbar zu dem Zentrum des Bildes. Doch das monströse Gebäude in der Bildmitte sowie das anschließende Gehöft machen eine weiterführende Begehung des

⁹⁸ Hess 1980, S. 126

Bildraumes unmöglich. Unüberwindbar in ihrer Monumentalität, wirken diese Häuser wie Barrieren, die den Betrachter auf Distanz halten: Über die Bildmitte kommt er nicht hinaus.

Auffällig an dieser Dorfansicht sind auch das Unbelebte und Verwaiste. Weder der in das Bildinnere führende Weg noch die Häuser selbst zeigen eine wie auch immer geartete Form von Leben. Nirgendwo erscheint eine menschliche Gestalt, auch ist innerhalb dieser Bildregion nichts dargestellt, das auf eine subtilere Art Hinweise auf die Existenz menschlichen Lebens gibt. Dies könnte beispielsweise durch die aufsteigenden Rauchwolken eines Kaminfeuers oder ein offenstehendes Fenster geschehen. Doch man findet nichts dergleichen. Leben und Bewegung finden vielleicht in der Ferne - in Auvers - statt, aber nicht hier. Die einzig mögliche Bewegung an dieser Stelle wäre das weitere Vorwärtsschreiten des Betrachters. Doch gerade dieses wird durch die unüberwindliche Monumentalität der Gebäude verhindert. Indem sie sich dem Betrachter wie Barrieren in den Weg stellen, erscheinen diese Häuser wie Bollwerke gegen Geselligkeit und Leben. Wenn überhaupt, dann spielt sich das Leben offensichtlich jenseits dieser Bauwerke, im entfernten Auvers, ab. Doch der Weg dorthin wird von ihnen versperrt.

Wenn die Raumkonstruktion einer Landschaftsmalerei zwar wesentlich von der Topographie des darzustellenden Objektes determiniert wird, so bedeutet dies jedoch nicht das Ende künstlerischer Gestaltungsfreiheit. Die Grundlage künstlerischer Aktivitäten ist das Sehen. Es ist der selektive Blick, der entscheidet, *was* von den sichtbaren Dingen überhaupt zum Motiv eines Bildes erhoben wird. Gleichmaßen ist es aber auch der Blickwinkel, der vorgibt, *wie* das Motiv wiedergegeben wird.

Für *Das Haus des Gehängten* bedeutet dies nun, daß die distanzierende Wirkung dieses Bildes keineswegs auf tatsächliche Gegebenheiten vor Ort zurückgeführt werden muß. Der Blickpunkt, der die Häuser so zeigt, als seien sie unüberwindliche Barrieren, die den Weg in das dörfliche Leben versperren, wurde von Cézanne bewußt gewählt.

Cézanne hätte das Geschehen aus einer Perspektive darstellen können, die weniger distanziert wirkt. Hätte er beispielsweise einen weiter links gelegenen Standpunkt gewählt, dann wäre der Blick auf Auvers nicht versperrt. Vielleicht bekäme man dann etwas von der dörflichen Betriebsamkeit mit und könnte gar Menschen bei ihren täglichen Verrichtungen sehen. Doch Cézanne hatte sich für einen Standpunkt entschieden, der nichts von alledem erkennen läßt. Er konfrontiert den Betrachter mit einem monumentalen Gebäudekomplex, der das hinter ihm ablaufende Leben unerreichbar erscheinen läßt.

Wird das Abgetrenntsein so offenkundig thematisiert, dann könnte daraus geschlossen werden, daß es Cézanne in diesem Bild weniger um die landschaftliche Darstellung als vielmehr um die Schilderung einer bestimmten Atmosphäre ging. Somit könnte die diesem Bild zugrunde liegende Botschaft „Einsamkeit“ oder „Ausgeschlossenheit“ lauten.

Zwar zog sich die Einsamkeit mehr oder weniger wie ein roter Faden durch Cézannes Biographie, doch im Entstehungsjahr dieses Bildes, während der Zusammenarbeit mit Pissarro in Pontoise und Auvers, wurde er nicht von ihr heimgesucht. Aus diesem Grunde ist es unwahrscheinlich, daß sie gerade zu diesem Zeitpunkt thematisiert werden sollte. Auch spricht die lichte Farbgebung des Bildes gegen diese Annahme: Einsamkeit, als ein eher leidvoller Gemütszustand, bedarf zu seiner optimalen Schilderung entsprechender Tonwerte:

Nicht die Dominanz von hellen Ockertönen wäre in diesem Falle angezeigt, sondern die Option für ein kühles, schwermütiges Blau.

Wahrscheinlicher ist es also, daß Cézanne darauf abzielte, Bewegungsabläufe zu eliminieren, um „aus dem linearen Zeitstrom der Veränderung auszusteigen und die Welt kurzfristig anzuhalten.“⁹⁹

Dazu brauchte er die distanzierende Häuserfront, die zum einen bildeinwärts gerichtete Bewegungselemente bereits im Vorfeld stoppt, zum anderen belebtes Hintergrundgeschehen im Verborgenen hält. So kann man auch in diesem Bild Cézannes grundsätzliches Anliegen des Festhaltens und des Bewahrenwollens erkennen.

Wie sich im Laufe dieser Untersuchung gezeigt hat, wollte Cézanne nicht die temporäre Erscheinung, sondern das Dauernde und Ewige der Natur wiedergeben. Die Zeit des flüchtigen Wandels, „ jene der Natur immanenten Zeichen von Veränderung oder Entwicklung, waren nicht sein Thema.“¹⁰⁰ Cézanne, der in der siebziger Jahren einen intensiven Kontakt zu den Impressionisten hatte,

„wandelte deren von Menschen getragene, heitere Lebenserfülltheit zu ernster Bestimmtheit. Was sie im Augenblick beließen, suchte er in eine aus zeitlichen Abläufen herausgelöste, zur Dauer gesteigerten Ewigkeitsform zu überführen.“¹⁰¹

Um dieses Ziel zu erreichen, mußte er zum einen auf die Darstellung explizit zeitbezogener Ereignisse verzichten, zum anderen Bewegungsabläufe, die immer auch auf ein Zeitliches hinweisen, negieren. Die Konsequenzen, die sich daraus für seine Kunst ergeben hatten, zeigen sich in den stilisierten Personendarstellungen und in den unbelebten Landschaften.

⁹⁹ Rohrer 1994, S. 133

¹⁰⁰ Adriani 1993, S. 17

¹⁰¹ ebd., S.17

So wirkt auch diese Ansicht des Dorfeinganges von Auvers wie ein „dem Werden und Vergehen entrücktes, zeitloses Sein.“¹⁰² Menschenleer und verwaist, erstarrt diese herbstliche Landschaft zu einem zeitlosen, immerwährenden Sein.

Zeitlosigkeit oder Beharrlichkeit der Substanz zeigen sich auch in der Stabilität des Bildgefüges und in der Festigkeit des Farbauftrages: Cézannes Pinselduktus löst nicht auf, er konkretisiert und festigt. Sein Farbauftrag ist nach Hess

„kein lockeres, spannungs- und richtungsloses Gewimmel von Farbpunkten und -kommas, kein beweglich schwebender Farbschleier, sondern es ist ein lückenloses dichtes Gewebe aus rhythmischen Gruppen und Reihen von horizontal, vertikal, diagonal gerichteten kurzen Pinselzügen, ein Ganzes aus Farbabstufungen und Kontrasten, die sich konstruktiv festigen, verspannen ... Da das Gefügte der Kleinstruktur kein lockeres Gewebe mehr ist, erweckt es auch nicht die Illusion von Licht und Atmosphäre, es stellt überhaupt nichts Stoffliches und Vergängliches mehr dar.“¹⁰³

5.3.4. Die Zeit in der Zeit

Wie schon *La femme à la cafetière* und *Die Kartenspieler*, stellt auch *Das Haus des Gehängten* nichts dar, das direkte Hinweise auf die Anwesenheit von Zeit gibt. Unbelebt und ohne Handlung, schildert dieses Bild keine Zeitverläufe. Doch was bei Cézannes Haushälterin und den provenzalischen Kartenspielern noch durchgehen konnte, führt bei dieser Dorfansicht zu einem Verlust an Authentizität: War das Unbewegte in jenen Werken zwar ungewöhnlich, aber dennoch nicht vollkommen unvorstellbar, so ist es in diesem Bild relativ unglaubwürdig. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß eine bebaute Landschaft völlig menschenleer ist, daß sich weder innerhalb noch außerhalb der Häuser menschliches Leben zeigt. Dies müßte nicht

¹⁰² Ruhrberg 1965, S. 57

¹⁰³ Hess 1980, S. 127

einmal direkt sein, es könnte auch auf eine sehr subtile Weise geschehen. Beispielsweise dadurch, daß die Fenster geöffnet sind, oder daß Rauchwolken aus dem Schornstein aufsteigen. Wie bereits am Anfang des Kapitels festgestellt wurde, handelt es sich bei diesem Bild offensichtlich um ein herbstliches Motiv - die Beheizung von Wohnräumen wäre also keineswegs ungewöhnlich. Doch nichts dergleichen ist von Cézanne dargestellt worden.

So wirkt dieses unbewohnte Bild lebensfern und unreal. Unbelebt und verwaist, ist diese „nature morte“ einem Stilleben ähnlicher als einer Landschaft¹⁰⁴. Wirkt Cézannes üppig austaffiertes Arrangement von Äpfeln und Orangen lebensnah und bewegt, so erscheint die herbstliche Landschaft daneben leblos und erstarrt - die tatsächliche „nature morte“ scheint zu leben, während die die Gegend um Auvers in einer stillebenhaften Leblosigkeit versinkt.

Beide Bilder sind gleichermaßen unbewegt; beide Werke sind somit auch im gleichen Maße zeitlos. Und doch hat man das Empfinden von Zeitlosigkeit nur bei einem dieser Bilder: bei dem *Haus des Gehängten*. Dies liegt primär an der mangelnden Authentizität des Motivs. Gebäude werden errichtet, um Menschen zu beherbergen. Trifft man auf eine Ansammlung von Häusern, dann kann man in der Regel davon ausgehen, auch etwas von ihren Bewohnern zu sehen. In diesem Sinne impliziert die Vorstellung von bebauten Landschaften auch immer den Gedanken an menschliches Leben, Betriebsamkeit und Bewegung. Genau das findet man in *Das Haus des Gehängten* aber nicht. So nimmt sich dieses menschenleere Bild seltsam lebensfern und unwirklich aus.

¹⁰⁴ Tatsächlich schenkte Cézanne - wie bereits in Kapitel 5.1.1. dargestellt - beiden Bildgattungen fast dieselbe Bedeutung (vgl. Schapiro 1990, S. 14; Kitschen 1995, S. 7)

Resultierte das „Bewegte“ in dem *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* primär aus dessen lebensnaher Darstellungsart, die den Betrachter sofort in das Geschehen involviert hatte, so ist bei dem *Haus des Gehängten* genau das Gegenteil der Fall: Wirkt dieses Bild einer verwaisten Landschaft ohnehin schon wenig einladend, dann versperren massive Häuserfronten darüber hinaus den Weg in das Bildinnere. Sowohl die motivische Ausrichtung dieses Bildes als auch die kompositorischen Gegebenheiten halten den Betrachter auf Distanz.

Derartig ausgegrenzt und abgewiesen, ist es dem Rezipienten nicht möglich, eine wirkliche Beziehung zu dem Bildgegenstand herzustellen. Dadurch, daß er nicht in das Geschehen involviert wird, bleibt die Interaktion zwischen Bild und Betrachter auf den reinen Anblick beschränkt. Aus diesem Grunde findet auch keine Vermischung der Zeitebenen statt, in der sich die Bildzeit und die Zeitlichkeit des Betrachters wechselseitig durchdringen. Der menschenleere Raum dieses unbewegten Bildes reflektiert nicht die Realität des Betrachters, der - als ein soziales Wesen - einem gesellschaftlichen Kontext entstammt. Dieser ist in der Regel durch die Anwesenheit von Menschen, durch Leben und Bewegung gekennzeichnet.

Cézannes unbewegter Bildraum, aus dem alles Leben gewichen ist, ist nicht der Raum des Betrachters. Demnach ist auch die Bildzeit eine andere als die seine.

Dadurch, daß sich *Das Haus des Gehängten* wie das unbelebte Abbild einer belebten Realität ausnimmt, fällt es schwer, hinter diesem stillebenhaften Verharren Zeit zu vermuten. Zwar ist keine Handlung thematisiert - folglich findet man auch keine Handlungszeit. Dennoch wäre es aber grundsätzlich falsch, von dem ersten Eindruck einer zeitenthobenen Ruhe auf eine generelle Zeitlosigkeit dieses Bildes zu

schließen. Wie schon in dem *Stilleben mit Äpfeln und Orangen*, ist Zeit auch in diesem Bild vorhanden und zeigt sich in einer Vielzahl unterschiedlicher Lokalzeiten: Zu den Eigenzeiten der Bäume und Häuser des Vordergrundbereiches gesellen sich die lokalen Zeiten der Dinge in Mittel- und Hintergrund. Auch findet man in diesem Vorkommen unterschiedlicher Lokalzeiten eine Verschachtelung von Zeit: Innerhalb der allumfassenden Zeit der aktuellen Chronologie ereignen sich die Eigenzeiten der verschiedenen Gegebenheiten. Somit ist Zeit - im Gegensatz zur ersten Vermutung beim Betrachten dieses unbewegten Bildes - reichlich vorhanden.

Doch diese temporalen Perspektiven, die sich erst nach einer theoretischen Reflexion auf den Zeitbegriff eröffnen, sind nicht deckungsgleich mit unseren Empfindungen - sie machen dieses unbewegte Bild nicht bewegter, nicht authentischer. Es behält seinen stillebenhaften Charakter bei und symbolisiert - völlig ungerührt von Einsteins Theorien - nichts als Stillstand und Zeitlosigkeit. In diesem Sinne sind die derart evozierten Temporalaspekte absolut rezessiv - was Cézannes Bild primär zeigt, ist eine „Wirklichkeit ohne die Eigenschaft des Momentanen“.¹⁰⁵ Doch diese liefert die Begründung für das Zeitgemäße seiner Kunst.

5.3.5. Änderungsdynamik und kompensatorische Langsamkeit: Die Bewahrungskultur im technisierten Zeitalter

Das Aufkommen der industriellen Revolution hatte den Übergang in ein grundlegend neues Zeitbewußtsein markiert, in dem die Maschine „ zum Träger der natürlichen Zeit“¹⁰⁶ geworden war. Im Namen des Fortschritts wurde seither die Subsumierung unter eine Zeitstruktur gefordert, die vorgab, der natürlichen Zeit zu folgen. Maschinen liefen

¹⁰⁵ Adriani 1993, S. 16

¹⁰⁶ Nowotny 1995, S. 85

im Takt dieser ökonomisierten Zeit des aufsteigenden Kapitalismus; die Menschen hatten ihnen zu folgen.¹⁰⁷

Ökonomisierung der Zeit bedeutete, daß innerhalb derselben Zeit mehr produziert bzw. dasselbe Volumen innerhalb einer reduzierten Zeiteinheit hergestellt werden sollte. Die Beschleunigung der Maschinen konvergierte mit den Bewegungen auf den Zifferblättern der Uhren - diese wurden zu einem Symbol des Maschinenzeitalters: Das Normativ der unaufhörlich laufenden Zeit, das in den Maschinentakt integriert war, zwang die Menschen zu immer schnellerer Arbeitsleistung.

Als die englischen Industriearbeiter statt der Maschinen, an denen sie gearbeitet hatten, die Uhr, die über dem Eingangstor der Fabrik angebracht war, zerschlagen hatten, war das nach Nowotny ein Ausdruck ihres Zorns über das verhaßte Symbol der Zeitmessung, das ihre beschleunigte Arbeitsleistung nicht nur kontrolliert, sondern auch determiniert hatte.¹⁰⁸

Mit der Ökonomisierung der Zeit einher ging eine kontinuierliche Beschleunigungsverdichtung, die sehr bald auf alle übrigen Bereiche des gesellschaftlichen Lebens übergreifen hatte. Dieser Geschwindigkeitskult wird von Nowotny folgendermaßen beschrieben:

„Die Gangart wird wichtiger als der Zielort: wer beharrt, bleibt stehen: alles, allen voran die Zeit, wird zur rasenden Bewegung: der neue Mythos hieß Geschwindigkeit.“¹⁰⁹

Ein Charakteristikum der Fortschrittserfahrung ist „das Schneller-laufen-müssen um an ein und derselben Stelle zu treten.“¹¹⁰

¹⁰⁷ vgl.: Nowotny 1996, S. 93f

¹⁰⁸ vgl.: Nowotny 1995, S. 49

¹⁰⁹ ebd., S. 86

¹¹⁰ ebd., S. 51

Esch stellt die Auswirkungen der Schnellebigkeit in modernen Gesellschaften durch folgenden Vergleich heraus:

„In Märchen und Sagen gibt es ein Motiv, das Menschen durch mehrhundertjährigen Schlaf aus ihrer Gegenwart entrückt sein läßt, so daß sie, endlich wiedererwachend, die unterdes gewandelte Welt nicht wiedererkennen. In unserer Gegenwart scheint schon der Schlaf einer Nacht zu genügen, um beim Blick in die Morgenzeitung die Welt verändert zu finden.“¹¹¹

An anderer Stelle fährt er fort:

„Während man Zeitungen sonst allenfalls im Jahresabstand veralten sah - beim Auswickeln von Weihnachtsbaumschmuck aus Zeitungspapier ein befremdlicher Blick auf Nachrichten und Kommentare des vorigen Jahreswechsels - , ist es heute schon die monatliche Papiersammlung, die bei einem letzten flüchtigen Blick auf die Titelseiten historischen Abstand erkennen läßt...was im Dezember geschrieben wurde, wirkte schon im Januar wie abgelegt, wie ein historischer Quellentext, datierbar ...“¹¹²

Eine ähnliche Ansicht wird auch von Weis vertreten:

„Die Zeitung informiert und zeigt uns, daß Zeit aus inhaltlichen Episoden und Ereignissen besteht, also eine keineswegs homogene Qualität hat, daß sie immer schneller, Weihnachtsfest um Weihnachtsfest, Wochenende um Wochenende, ja Tag um Tag zyklisch wiederkehrt ... Tages-Ausgabe, Morgen-Post, Mittagsblatt, Abendzeitung. Die Zeitung wird mit ihren Informationen dichter, man kommt mit dem Nachrichten-Lesen kaum noch nach ... die Zeit rast und die Informationen sind schon überholt, wenn sie erscheinen.“¹¹³

Veränderung und Erneuerung waren die Begleiterscheinungen des Geschwindigkeitsdenkens; Innovation wurde zum prägenden Begriff der soziokulturellen Verhältnisse dieser neuen Zeit.

Um sich in einer immer schneller werdenden Welt noch zurechtfinden zu können, ist es nach Marquard für viele Menschen notwendig, eine kompensatorische Langsamkeit zu entwickeln. Langsamkeit ist in diesem Kontext primär als das Festhalten am Vertrauten und

¹¹¹ Esch 1994, S. 217

¹¹² ebd., S. 218f

Bekanntes zu verstehen - als eine Art Konservatismus sozusagen.¹¹⁴ Steigende Konservierungstendenzen, die sich im Zusammenhang mit einer Erhöhung der Innovationsdynamik abzeichnen, werden von Lübke als Leistungen des historischen Bewußtseins zur Kompensation „eines änderungsbedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes“¹¹⁵ definiert.

Die Änderungsdynamik hochentwickelter Industrienationen zeigt sich in einem Prozeß, der unaufhaltsam Neues in Altes verwandelt. Ständig entsteht Neues, gleichermaßen entsteht auch ständig Altes, das bald wieder zum Neuen wird. Denn eine Begleiterscheinung der Innovationsdynamik ist, daß mit dem wachsenden Veralterungstempo von Erneuerungen auch eine zunehmende Veraltung ihrer Veralterungen einhergeht: „Je schneller das Neueste zum Alten wird, desto schneller kann Altes wieder zum Neuen werden ...“¹¹⁶

Was aus diesem Prozeß resultiert, ist eine Inkonstanz kultureller Werte. Es gibt keine verbindlichen und eindeutigen Richtlinien mehr zur Bestimmung gesellschaftlich etablierter Kulturgüter: Einzig dem Zwang der Innovation unterworfen, entsteht eine kulturelle Landschaft, die ständig Neues produzieren muß, das morgen bereits veraltet ist - und übermorgen vielleicht schon wieder en vogue. Mit dieser Inbeständigkeit des kulturellen Bewertungssystems einher geht eine kulturelle Orientierungslosigkeit:

„Der nicht spezialistische Zeitgenosse und Kunstfreund nimmt nun gerade nicht mehr Genesen, vielmehr Chaos wahr, und die angemessene Reaktionsform auf die Wahrnehmung chaotischer Fülle ist der Eklektizismus. ... Der sogenannte Post-Modernismus legitimiert Vorlieben fürs Gestrige, für beliebiges Alter, dessen

¹¹³ Weis 1996b, S. 41f

¹¹⁴ vgl.: Marquard 1996, S. 370ff

¹¹⁵ Lübke 1996, S. 58

¹¹⁶ Marquard 1996, S. 373f

spezieller Vorzug ist, in sehr dynamischen Entwicklungen weniger rasch zu altern als das weniger Alte ...“¹¹⁷

Diesen innovationsbedingten Eklektizismus bezeichnet Lübbe als einen *strukturellen Konservativismus*. Sein Zweck ist nicht so sehr die Bewahrung des konkreten Kulturguts, als vielmehr die der Beständigkeit. Für Lübbe bedeutet das Festhalten am Althergebrachten und Bewährten die Kompensation eines Identitätsverlustes, der gerade im kontinuierlichen Wandel der äußeren Gegebenheiten durchaus denkbar ist.¹¹⁸ So reagiert man nach Lübbe

„auf die innovationsabhängig erhöhte Veraltensrate mit strukturellem Konservativismus, das heißt wir kehren kompensatorisch hervor, was im Wandel der Dinge den Vorzug größerer zeitüberdauernder Geltungskonstanz hat, daß heißt, wir pflegen Klassik und gehen mit Traditionen, die die Verheißung einiger Geltungskonstanz haben, wie mit knappen Ressourcen, nämlich sparsam um.“¹¹⁹

Zwar weist dieser Exkurs über den Zusammenhang von Änderungsdynamik und der Etablierung von Bewahrungskulturen epochale Ungenauigkeiten auf, da er wesentlich Elemente des 20. Jahrhunderts enthält. Er ist meines Erachtens jedoch notwendig, um die Entwicklung der fortschrittsbedingten Schnelligkeit und der daraus resultierenden kompensatorischen Langsamkeit so anschaulich wie möglich darzustellen. Schraubt man das Rad des Fortschritts jedoch ein wenig zurück, dann bekommt man eine ungefähre Vorstellung von der sozio-kulturellen Situation im letzten Jahrhundert.

Zweifellos ist der Konservativismus in unserem Zeitalter ausgeprägter als dies in der Frühphase der industriellen Entwicklung der Fall gewesen war. Er ist jedoch keineswegs auf unsere Epoche beschränkt.

¹¹⁷ Lübbe 1996, S. 72f

¹¹⁸ vgl.: ebd., S. 58

¹¹⁹ Lübbe 1996, S. 78

Tendenzen zum Festhalten am Alten und Bewährten zeichneten sich bereits in den Anfängen der Industrialisierung ab, wie zeitgenössische Berichte über den Beginn des Eisenbahnzeitalters¹²⁰, aber auch das Beispiel der englischen Industriearbeiter zeigten, welche die Uhr - als Symbol des Maschinenzeitalters - zerschlagen hatten.

5.3.6. Zur Aktualität dieses Bildes

Gibt Cézanne mit seinem Bild das unbewegte Abbild einer bewegten und sich schnell ändernden Realität, dann entspricht er mit diesem Abzielen auf Beharrlichkeit und Substanz durchaus den kulturellen Bedürfnissen seiner Zeit: Indem Cézanne versucht, dem permanenten Wandel schnellebiger Industrienationen etwas Bleibendes entgegenzusetzen, repräsentiert er die für Fortschrittsgesellschaften charakteristische kompensatorische Langsamkeit. In diesem Sinne ist das Bild *Das Haus des Gehängten* zeitgemäß.

Aber auch in seiner egalisierender Darstellungsart lassen sich Aspekte von Zeitbezogenheit erkennen: Cézanne setzt seine Farben wuchtig und schwer auf die Leinwand. Auf diese Weise erscheinen alle Dinge gleichermaßen strukturiert: Der Rasen wirkt nicht wie gewachsen, sondern wie gemauert. Auch das Laub der Bäume am oberen Bildrand hat alle Leichtigkeit verloren - voluminös und schwer hängt es im Geäst. So haben Rasen und Bäume ihre spezifische Struktur eingebüßt und scheinen aus derselben Stofflichkeit zu bestehen wie die Häuser. Gleichmaß und Indifferenz waren wesentliche Merkmale dieses Jahrhunderts, das von der Modernisierung der französischen Hauptstadt, der Mechanisierung des Transportwesens, der Industrialisierung und dem Primat der linearen Zeit geprägt war.¹²¹ Gleichmaß und Indifferenz zeigen sich auch in dem *Haus des*

¹²⁰ vgl.: Schivelbusch 1995, S. 32ff

¹²¹ vgl.: Jordan 1996, S. 181ff; Schivelbusch 1995, S. 53ff; Nowotny 1995, S. 85;

Gehängten wenn Laub und Rasen so dargestellt sind, als hätten sie dieselbe Massendichte wie das Mauerwerk. Wie bereits an anderer Stelle näher ausgeführt¹²², findet sich dieses egalisierende Darstellungsprinzip auch in der impressionistischen Kunst, worin ein weiterer Anhaltspunkt für die Aktualität von Cézannes Bild gesehen werden kann.

Auch das Gleichzeitige des Ungleichzeitigen ist ein charakteristisches Merkmal des 19. Jahrhunderts. Die Simultaneität disparater Zeitebenen wurde bereits als ein Phänomen vorgestellt, das sich mit der Erfindung der Fotografie manifestieren konnte. Gleichermäßen zeigt sie sich in dem Bewahrungskult Änderungsdynamischer Gesellschaften, der Altes und Vertrautes neben das Neue stellt, um der fortschrittsbedingten kulturellen Identitätsdiffusion entgegenzuwirken.¹²³ Das Gleichzeitige des Ungleichzeitigen findet sich auch in dem Bild *Das Haus des Gehängten* wenn Cézannes thematisierte und gestaltete Zeitlosigkeit ein kulturelles Bedürfnis seiner Zeit reflektiert.

Somit impliziert dieses Bild nicht nur die Anwesenheit mehrerer Zeitebenen - in der Verbindung disparater Zeitaspekte liegt auch die Begründung für seine Modernität.

5.3.7. Resümee

Wie schon die zuvor behandelten Werke ist auch *Das Haus des Gehängten* zeitlos und zeitlich zugleich. Gleichermäßen ist es - obwohl nichts Zeittypisches in ihm thematisiert worden ist - zeitgemäß. Auch darin unterscheidet es sich nicht von den bereits vorgestellten Werken Cézannes.

Zeitlosigkeit zeigt sich sowohl in der Regungslosigkeit des Motivs als auch in der Stabilität der kompositorischen Gegebenheiten: Cézannes

Nowotny 1996, S. 93f

¹²² vgl. hierzu: S. 78ff

¹²³ vgl.: Lübbe 1996, S. 56

Pinselduktus, der im Gegensatz zur impressionistischen Manier nicht auflöst, sondern festfügt und konkretisiert, suggeriert Beharrlichkeit der Substanz; die unbelebte und unbewegte Wiedergabe des Motivs läßt die herbstliche Dorfansicht zu einem zeitlosen und immerwährenden Sein erstarren.

Unbelebt und ohne Handlung, schildert dieses Bild keine Zeitverläufe. Trotzdem ist Zeit in diesem unbewegten Bild vorhanden. Charakterisiert als das Maß von Bewegung, existiert sie auch dann, wenn man von der Bewegung nichts bemerkt, denn mit der Etablierung der Speziellen Relativitätstheorie manifestierte sich zu Beginn unseres Jahrhunderts die Vorstellung eines grundsätzlichen Wandels und einer permanenten Veränderung. Untrennbar mit dieser Annahme verbunden ist die Implikation einer omnipräsenten Zeit. Folglich ist sie auch in Cézannes unbelebter Herbstlandschaft vorhanden und zeigt sich in einer Vielzahl unterschiedlicher Lokalzeiten: der der Häuser, der Bäume, Hügel und des Bergmassivs im Hintergrund. So gesehen, impliziert dieses unbewegte Bild also durchaus Aspekte von Zeitlichkeit. Doch diese ergeben sich erst nach einer theoretischen Reflexion auf den Zeitbegriff und werden im Bild selbst nicht anschaulich.

Gleichermaßen verhält es sich mit der Aktualität dieses Bildes. Auch sie ist nur latent gegeben und offenbart sich erst nach einem Exkurs über die sozio-kulturelle Situation des 19. Jahrhunderts. Hierbei ergeben sich dann aber gleich mehrere Aspekte, die das Zeitgemäße dieses Werkes begründen. Den ersten findet man in der Tatsache, daß es sich bei Cézannes Bild um ein reines Landschaftsmotiv handelt. Wie sich im Rahmen dieser Untersuchung gezeigt hat, waren reine Landschaftsmalereien in der offiziellen französischen Kunst bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wenig anerkannt. Das Landschaftsbild der offiziellen Kunst dieser Zeit realisierte den akademischen Anspruch der Gelehrsamkeit. Es war zweckgebunden und stark an dem Klassizismus italienischer Landschaften orientiert. Nach starren Regeln im Atelier

komponiert, diente es primär als Hintergrundkulisse zur Schilderung bedeutsamer Ereignisse aus Allegorie, Mythologie oder Historie.

Aufbauend auf den Errungenschaften der Schule von Barbizon, die auf die Wiedergabe des unmittelbar beobachteten Natureindrucks abzielte, und somit dazu beigetragen hatte, daß sich die reine Landschaft als eigenständige Bildgattung etablieren konnte, führte der Impressionismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Kulmination der Landschaftsmalerei.

Das Haus des Gehängten ist ein landschaftliches Motiv, das nicht intellektuell überhöht, sondern sich selbst genug ist. Folglich kann dieses Bild durchaus als charakteristisch für seine Zeit interpretiert werden: Insbesondere auch deshalb, weil es - auch wenn Cézanne kein Impressionist gewesen ist - das „impressionistischste Bild“ dieses Künstlers ist.

Ein weiterer Aspekt von Zeitbezogenheit zeigt sich in der thematisierten Zeitlosigkeit. Wenn Cézanne das flüchtige Ereignis dergestalt zu bannen sucht, daß er - statt eine authentische Beschreibung der vorgefundenen Situation zu geben - das unbewegte Abbild einer bewegten Realität darstellt, dann rekurriert er damit nicht nur auf das Ewige platonischer Ideen, sondern er reflektiert mit diesem Tun auch ein kulturelles Bedürfnis änderyndynamischer Gesellschaften.

Mit dem Aufkommen der industriellen Revolution hatte sich ein grundlegend neues Zeitbewußtsein etabliert, das von Fortschrittsdenken und Ökonomisierungstendenzen geprägt war. Mit ihm einher ging eine kontinuierliche Beschleunigungsverdichtung erwerbsmäßiger Prozesse, die bald auch alle übrigen Bereiche des gesellschaftlichen Lebens berührt hatte. Veränderung und Erneuerung waren die Begleiterscheinungen des Geschwindigkeitsdenkens; Innovation wurde zum prägenden Begriff der sozio-kulturellen Verhältnisse des technisierten Zeitalters. Ein Resultat dieses

fortschrittsbedingten Geschwindigkeitskults ist die Inkonstanz kultureller Werte. Einzig und allein dem Zwang der Innovation unterworfen, entsteht eine kulturelle Landschaft, die ständig Neues produzieren muß, das morgen bereits veraltet ist - und übermorgen vielleicht schon wieder modern.

Mit dem Geschwindigkeitskult einher geht, wie sich gezeigt hat, die Etablierung einer Bewahrungskultur. Es entsteht eine *kompensatorische Langsamkeit* oder ein *struktureller Konservativismus*, dessen Funktion nicht so sehr in der Bewahrung des konkreten Kulturguts, als vielmehr in der der Beständigkeit liegt. Auch Cézanne läßt diese *kompensatorische Langsamkeit* erkennen, wenn er in seinen Darstellungen Bewegungsabläufe eliminiert und statt dessen auf Zeitlosigkeit im Sinne von Beständigkeit und Dauer setzt. So gesehen, verbirgt sich hinter der thematisierten Zeitlosigkeit dieses Bildes durchaus Zeitgemäßes. Dieses läßt sich auch in der egalisierenden Darstellungsweise erkennen, die sowohl Analogien zur impressionistischen Kunst als auch zu maßgeblichen Ereignissen des letzten Jahrhunderts erkennen läßt.

Gleichmaß und Indifferenz waren wesentliche Aspekte des 19. Jahrhunderts, das von der fortschreitenden Industrialisierung, dem Beginn des Eisenbahnzeitalters, der Haussmanschen Kahlschlagsanierung und dem Primat der linearen Zeit geprägt war. Sie zeigen sich auch in *Das Haus des Gehängten*, wenn Cézanne Laub, Rasen und Mauerwerk so darstellt, als beständen sie aus derselben Materie.

So weist auch dieses Bild antagonistische Temporalaspekte auf: Es ist zeitlich und zeitlos zugleich, gleichermaßen verbindet es das Alte mit dem Neuen - worin die Begründung für seine Modernität liegt.

5.4. Stilles Leben und belebtes Stilleben: zur Eigenart der Zeitgestaltung

Vergleicht man das *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* mit den Bildern *La femme à la cafetière*, *Die Kartenspieler* und *Das Haus des*

Gehängten, dann kommt durch diese Gegenüberstellung ein phänomenales Ergebnis zutage: Sowohl die Figuren als auch die herbstliche Landschaft muten seltsam starr und unbelebt an - fast wie Stilleben. Die tatsächliche „nature morte“ hingegen wirkt neben diesen Werken außerordentlich lebendig.

Dies ist wesentlich auf ihre naturalistische Darstellungsart zurückzuführen. Im Gegensatz zu der Kaffee trinkenden Haushälterin, den provenzalischen Kartenspielern und der verwaisten Landschaft wirken Cézannes Äpfel und Orangen durchaus real. Wie sich gezeigt hat, konnte durch diese Realitätsnähe ein temporaler Bezug zum Betrachter hergestellt werden.¹²⁴

Zeit ist von Kant als ein Wahrnehmungsprinzip vorgestellt worden, als „eine notwendige Vorstellung, die allen Anschauungen zugrunde liegt.“¹²⁵ Wahrnehmung ist an die Existenz eines erlebenden und empfindenden Subjekts gebunden. Folglich kann auch die Zeiterfahrung immer nur im „Hier und Jetzt“ unserer Wahrnehmung gemacht werden.¹²⁶

Betrachtet man Cézannes Obst, dann hat man dieses Empfinden von „Hier und Jetzt“, denn diese Früchte scheinen greifbar nahe. Das sind keine Repräsentationen abstrakter Ideen, die durch die Dominanz der geometrischen Formen als Symbole einer zeitenthobenen Unendlichkeit interpretiert werden müssen. Diese Äpfel und Orangen sind real - auch wenn ihr fehlender Gebrauchswert sie letztlich als reine Kunstobjekte ausgezeichnet hat. Es sind konkrete Gegebenheiten, die sofort eine Beziehung zu uns aufnehmen. Knackig und rund, wirken sie „wie aus dem Leben gegriffen“. Die Authentizität ihrer Wiedergabe läßt diese Dinge nicht unerreichbar oder unnahbar erscheinen wie die stilisierten Figuren und die verwaiste

¹²⁴ vgl. hierzu: S. 184f

¹²⁵ Kant 1992, S. 78; vgl. auch : ebd., S. 80f

¹²⁶ vgl.: Fraser 1993, S. 200; Dux 1989, S. 52; Seebohm 1996, S. 88

Landschaft; ihre raum-zeitliche Präsenz schafft einen gemeinsamen Zeitrahmen mit dem Betrachter, in dem dessen Zeit zur Bildzeit wird.

Im Gegensatz dazu wirken *La femme à la cafetière* und *Die Kartenspieler* seltsam lebensfern. Erstarrt zu einem immerwährenden Sein, gehören diese leblosen Figuren einer zeitlichen Kategorie an, die offensichtlich nicht im „Hier und Jetzt“ auszumachen ist. Auch die verwaiste Herbstlandschaft, die Cézanne in dem Bild *Das Haus des Gehängten* dargestellt hat, ist nicht deckungsgleich mit unserer Realität. Was diese Bilder suggerieren ist eine fundamentale Zeitlosigkeit. Der erste Blick genügt, um zu erkennen, daß sowohl Cézannes Haushälterin, als auch die provenzalischen Kartenspieler und die herbstliche Landschaft in der Gegend um Auvers einer zeitlichen Ebene angehören, die außerhalb unserer Realität angesiedelt ist.

Cézannes Figuren, in der Intention gemalt, das Allgemeingültige bestimmter Charaktermerkmale zu symbolisieren, verlieren ihre Individualität - und somit auch ihre Zeitlichkeit -, wenn ihren Gesichtern statt der spezifischen Physiognomie ein kollektiv anwendbares Ausdrucksschema übergestülpt wird. Auch wenn diese Figuren noch Reste von Individualität enthalten, sind es keine realen Personen mehr, denn durch die Fundierung auf die Beständigkeit eines Allgemeinen repräsentieren diese von allem Zufälligen und Ephemerem befreiten Figuren eine zeitliche Dimension, die unseren Erfahrungshorizont kolossal übersteigt: die Unendlichkeit des Seins.

Was Cézannes Figuren betrifft, gilt auch für die Landschaft. Auch diese ist in dem Sinne abstrahiert, daß alles Leben von ihr abgezogen ist: Die Abwesenheit der menschlichen Figur kann in diesem Kontext als ein Indiz für Zeitlosigkeit interpretiert werden. Dies in zweierlei Hinsicht: Zum einen, weil mit dem Verzicht auf die Darstellung von Menschen in der Regel Handlungselemente ausgespart bleiben. Wird Zeit als

Handlungszeit definiert, dann geht in diesem Kontext der Mangel an thematischem Gehalt - hervorgerufen durch die Abwesenheit von Handlung - mit der Negation von Zeit einher: Die inhaltliche Leere begünstigt die Entstehung einer zeitlichen Leere.

Zum anderen ist das Menschenleere und Verwaiste einer Landschaft, in der man üblicherweise von der Anwesenheit von Menschen ausgehen kann, nicht deckungsgleich mit der Realität des Betrachters, der in der Regel einem gesellschaftlichen Umfeld entstammt, das durch die Anwesenheit von Menschen gekennzeichnet ist. So ist diese verwaiste und unzugängliche Dorflandschaft, die eine völlig andere Situation reflektiert, nicht der Raum des Betrachters. Aus diesem Grunde kann auch keine Verknüpfung der Zeitebenen stattfinden. Auch ist das Distanzierende der Häuserfront, die den Weg zu Geselligkeit und Leben versperrt, nicht dazu angetan, diesen Bildraum als Erlebnisraum empfinden zu lassen. Der Bildraum öffnet sich nicht für den Betrachter. Somit eignet dieser herbstlichen Dorflandschaft etwas Unnahbares und Auratisches. In diesem Sinne ist auch die Zeit, die in diesem Bild repräsentiert wird, eine andere als die des Betrachters. Es ist eine Zeit, die sich seiner Wahrnehmung entzieht, da er, am Betreten der Bildlandschaft gehindert, von ihrem Verlauf nichts bemerken kann. Wird Zeit im kantischen Sinne interpretiert, dann ist dieses Bild zeitlos aufgrund seiner fehlenden Wahrnehmbarkeit von Zeit¹²⁷.

So lassen sich abschließend folgende Eigenarten in der Zeitgestaltung bei *La femme à la cafetière*, den *Kartenspielern*, dem *Haus des Gehängten* und dem *Stilleben mit Äpfeln und Orangen* feststellen: Das Stilleben wirkt authentisch. Es scheint dem „Hier und Jetzt“ zu entstammen und ist aufgrund seiner raum-zeitlichen Präsenz zeitgleich mit dem Betrachter. Damit ist es zeitlich. Da die Bildzeit in der Interaktion mit dem Betrachter entwickelt wird, entsteht sie mit jeder

¹²⁷ vgl.: Kant 1992, S. 71ff

Rezeption aufs neue. Zeiterfahrungen können jedoch immer nur in der Gegenwart gemacht werden. Somit ist die Zeit, die in diesem Bild virtuell vorhanden ist, eine immer wiederkehrende Gegenwart.

Die stilisierten Figuren in *La femme à la cafetière* und den *Kartenspielern* sowie die verwaiste Landschaft in der Gegend um Auvers sind von allem Lebendigen und Bewegten losgelöst. Sie sind abstrakt und wirklichkeitsfern. In diesem Sinne sind sie unerreichbar. Da es ihnen aufgrund ihrer distanzierenden Darstellungsart nicht möglich ist, eine Beziehung zum Betrachter herzustellen, können sie auch nicht an dessen Zeitlichkeit partizipieren. So stellen sie ihre eigenen temporalen Komponenten zur Schau, die jedoch keine Zeit im eigentlichen Sinne sind. Denn sie versuchen mit Hilfe der Verknüpfung disparater Zeitebenen das Vergängliche dauerhaft zu machen. Was diese Bilder repräsentieren, ist Zeitlosigkeit oder ein Zustand immerwährenden Seins.

Das Auffällige an dem Kontrast von Figurendarstellungen, Landschaft und Stilleben ist nun, daß Cézanne - in einer Umkehrung der tatsächlichen Verhältnisse - die unbelebte und kunstvoll arrangierte Natur als lebendig und natürlich erscheinen läßt, die belebte Natur hingegen wie ein Artefakt. In diesem Sinne macht er das Kunstwerk zur Natur und die Natur zur Kunst. Auf die Zeitproblematik übertragen bedeutet dies eine Verzeitlichung des Zeitlosen zum einen und eine Negation des Zeitlichen zum anderen.

Doch auch hier läßt sich - ohne gleich Gefahr zu laufen, sich in aberwitzigen Spekulationen zu verlieren - die Tendenz des konstruktiven Konservatismus erkennen: Cézanne negiert die Bewegung und die Darstellung von Individualität, um Zeitlosigkeit zu thematisieren. Dies führt zu seinen stilisierten Figurendarstellungen und den verwaisten Landschaften.

Obst und Geschirr hingegen zeichnen sich nicht durch eine besondere Regsamkeit aus - das Unbewegte ist ihr natürlicher Zustand. Im Gegensatz zu Figur und Landschaft kann sich Cézanne hier einer lebensnahen Darstellungsweise bedienen, ohne sein Grundanliegen des Bewahrenwollens aus den Augen zu verlieren.