

Inga Lemke

Der Künstler als „Apparat“ und „Maschine“ - Das Beispiel Paul Cézanne

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3943>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lemke, Inga: Der Künstler als „Apparat“ und „Maschine“ - Das Beispiel Paul Cézanne. In: Norbert Otto Eke, Lioba Foit, Timo Kaerlein u.a. (Hg.): *Logiken strukturbildender Prozesse. Automatismen*. Paderborn: Fink 2016 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 253–272. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3943>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-24709>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

INGA LEMKE

DER KÜNSTLER ALS „APPARAT“ UND „MASCHINE“ – DAS BEISPIEL PAUL CÉZANNE

„Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan,
ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen“

Paul Cézanne

Ich möchte meinem Beitrag ein paar allgemeine Bemerkungen voranstellen. Wenn ich ausgehend von dem hier angeführten Zitat über den Künstler als ‚Apparat‘ rede, dann bin ich mir durchaus des problematischen Stellenwerts dieser Aussagen bewusst. Sie entstammen im Falle Cézannes den postum von Joachim Gasquet veröffentlichten, aus seinen Gesprächsnotizen und dem Briefwechsel mit dem Künstler zusammengestellten Aussagen Paul Cézannes über die Kunst, die er in drei fortlaufenden, fingierten Gesprächen zusammengefasst hat. Der von Gasquet für die Erstveröffentlichung ausgewählte Titel *Cézanne – Ce qu’il m’a dit*¹ (Was er mir gesagt hat) und der damit verbundene Anspruch eines authentischen Zeugnisses, schließt selbstverständlich den eigenen gedanklichen und sprachlichen Anteil des Autors nicht aus. Wenn Paul Cézanne in seinen letzten Lebensjahren äußerte, das Gehirn des Künstlers solle „wie eine lichtempfindliche Platte sein“ und der Künstler sei „nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen, aber weiß Gott, ein guter, empfindlicher, komplizierter“² und sich diese Aussage in zahlreichen Texten und Verweisen wiederholt, so haben diese Aussagen zunächst einen heuristischen Wert. Die Selbstbezeichnungen als ‚Apparat‘ und ‚lichtempfindliche Platte‘ sind – ebenso wie die Selbstbezeichnungen anderer Künstler als ‚Apparat‘ und ‚Maschine‘ – als Metaphern zu lesen, die für ein jeweils gewandeltes historisches Selbstverständnis der Künstler und allegorisch für eine damit einhergehende veränderte Auffassung des künstlerischen Produktionsprozesses stehen. Sie legen zugleich eine Analogie zu technischen Produktionsmedien nahe, konkret zum Bild der lichtempfindlichen Platte und der Aufnahmetechnik der Fotografie und zu maschinellen Formen der Bildproduktion, die sich im Rahmen der Industrialisierung und Kommerzialisierung etabliert haben.

¹ Originaltitel der Publikation von Joachim Gasquet vgl. Walter Hess, „CÉZANNES GESPRÄCHE MIT GASQUET. Vorbemerkung“, in: Paul Cézanne/Joachim Gasquet, *PAUL CÉZANNE. Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, hg. v. Walter Hess, Hamburg, 1957, S. 7.

² Hess (1957), CÉZANNES GESPRÄCHE MIT GASQUET. Vorbemerkung, S. 9 und S. 11.

Inwieweit und wie lassen sich die Metaphern vom Künstler als ‚Apparat‘ und ‚Maschine‘ als Verweise auf Formen der ‚Automatisierung‘ in künstlerischen Prozessen lesen? Wie lassen sich diese im konkreten Werk nachweisen und beschreiben und welcher Stellenwert kommt ihnen darin zu? Inwieweit und wie sind Selbstbild und Verfahren der Künstler auf Apparate, auf Wahrnehmungs- und Bildtechnologien und Prozesse der Reproduktion und industriellen Produktion bezogen? Welche Rückschlüsse lassen sich daraus auf die jeweils veränderten Bedingungen künstlerischer Produktion und Rezeption ziehen? Und welcher Stellenwert kommt dabei der künstlerischen Auseinandersetzung mit ‚Automatismen‘ und Prozessen einer ‚Entautomatisierung‘ zu? Diese Fragen möchte ich in meinem Beitrag exemplarisch beleuchten. Ich werde mich dabei vor allem auf das Spätwerk Paul Cézannes beziehen.

Den folgenden Auszug von Zitaten aus den Gesprächen Paul Cézannes mit Joachim Gasquet, welche der 1957 von Walter Hess herausgegebenen deutschsprachigen Neubearbeitung des Textes auf der Grundlage der französischen Originalausgabe (Paris 1926) entnommen sind, möchte ich meinen Ausführungen voranstellen:

Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Was soll man von den Toren denken, die sagen, der Maler sei geringer als die Natur! Er ist ihr nebengeordnet. Wenn er nicht eigenwillig eingreift – verstehen sie mich recht. Sein ganzes Wollen muß schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft abzeichnen. Um sie auf die Leinwand zu bannen [...], muß dann das Handwerk einsetzen, aber ein ehrfurchtsvolles Handwerk, das auch nur zu gehorchen bereit ist, unbewußt zu übertragen. Denn man beherrscht seine Sprache, den zu entziffernden Text, die beiden gleichlaufenden Texte, die gesehene Natur, die empfundene Natur, die dort draußen [...] und die hier drinnen [...], beide müssen sich durchdringen, um zu dauern, zu leben [...]. Die Landschaft spiegelt sich, vermenschlicht sich, denkt sich in mir. Ich objektiviere sie, übertrage sie, mache sie fest auf der Leinwand. [S. 9-10]

[...] Darüber hinaus muß der ganze blaue, scharfe Duft der Kiefern in der Sonne sich vermählen mit dem grünen Duft der Wiesen, die taufrisch sind an jedem Morgen, und mit dem Geruch der Steine, dem Duft des fernen Marmors von Sainte-Victoire. [...] Man müßte es wiedergeben. Nur in den Farben, ohne Literatur. [S.10-11]

Ich sagte Ihnen vorhin, daß das unvoreingenommene Gehirn des Künstlers wie eine lichtempfindliche Platte sein soll, einfach wie ein Registrierapparat, in dem Augenblick, wo er schafft. Aber durch Bäder wurde diese lichtempfindliche Platte weise und planmäßig bis zu dem Grade von Empfindlichkeit gebracht, wo sie sich gewissenhaft mit dem Bild der Dinge sättigen kann. Lange Arbeit, Meditation, Studium, Leiden und Freuden, das Leben haben sie zubereitet. [...] Diese Sonne, hören Sie zu – – das Spiel der Strahlen, ihr Weg, ihr Eindringen, die Allgegenwart der Sonne über die Welt hin, wer wird das jemals malen, wer wird das berichten? Das wäre die Seelengeschichte, die Psychologie der Erde. [S. 11-12]

Ein scharfer Sinn für Nuancen arbeitet in mir. Ich fühle mich farbig von all diesen Abtönungen des Unendlichen. In diesem Augenblick bin ich vollkommen eins mit meinem Bilde. Wir sind ein schillerndes Chaos. Ich komme vor mein Motiv und verliere mich darin. Ich denke nach, ich schweife umher. Die Sonne durchdringt mich dumpf, wie ein entfernter Freund, der meine Faulheit wärmt und wieder fruchtbar macht. Wir keimen. [S. 13]

Ich beginne mich von der Landschaft zu trennen, sie zu sehen. Ich löse mich von ihr durch diese Skizze, diese geologischen Linien. Die Geometrie, das Maß der Erde. Eine zärtliche Erregung ergreift mich. Aus der Wurzel der Erregung steigt der Saft der Farbe. Eine Art Befreiung. Das Ausstrahlen der Seele, der Blick, das nach außen gekehrte Geheimnis, die Wechselwirkung zwischen Erde und Sonne, das Ideal und die Wirklichkeit der Farben. Eine luftige farbige Logik tritt plötzlich an die Stelle der düsteren, hartnäckigen Geometrie. Alles ordnet sich, die Bäume, die Felder, die Häuser. *Ich sehe. In Flecken.* [S. 13]³

Diese Zitate machen bereits deutlich, dass mit dem Gebrauch der Metaphern der ‚lichtempfindlichen Platte‘ und des ‚Registrierapparats‘ keine vordergründige Analogie des Auges des Künstlers mit der Fotokamera gemeint sein kann. Die Metapher, die auf die Möglichkeit einer automatischen Operationsweise schließen lässt, scheint sich zwar auf das menschliche Auge als das privilegierte, aber nicht einzige Organ menschlicher Wahrnehmung zu beziehen; sie meint aber auch und insbesondere den Geist, der unmittelbar mit diesem verbunden ist, in einer Einheit, die Cézanne auch als das ‚Sein‘ des Künstlers bezeichnet hat.⁴ Das Schweigen und die Stille, das Verstummen des subjektiven Ausdrucks, des Wollens und Wissens des Künstlers, ist die Voraussetzung für eine gesteigerte Responsivität, ‚ein vollkommenes Echo zu sein‘, damit eine unbewusste Übertragung, eine ‚Realisierung‘ sich ereignet. Eine gesteigerte Wahrnehmung und Sensibilität, die gleichermaßen auf die ‚gesehene Natur‘ und die ‚empfundene Natur‘, das Leben der sichtbaren Natur und der Dinge und die Natur des wahrnehmenden Subjekts gerichtet ist. Das empfindende Subjekt, das ‚Sein‘ des Künstlers, sein mit dem Geist vermittelter Blick und sein *tempérament*, ist die Matrix, der Filter, durch den Natur und Kunst vermittelt sind. Das *tempérament* ist dabei als die Summe des menschlichen Empfindungsvermögens und der Erfahrung zu sehen, die der Künstler im Laufe seines Lebens durch ‚Arbeit, Meditation, Studium, Leiden und Freuden‘ erworben hat.

Die Natur schreibt sich also nicht unmittelbar auf der ‚lichtempfindlichen Platte‘ des Künstlers und in seinem Werk ein. Dies gilt, um die oben benannte Analogie wieder aufzugreifen, hingegen insbesondere für die Daguerreotypie und auch für die Fotografie als mechanisch-chemisch (re-)produzierendes Medium, als ein Bild zwischen Naturprodukt und Artefakt, das ohne Referenz auf die Natur nicht entstehen kann. Daguerre hat die Daguerreotypie als eine

³ Alle Zitate entnommen aus ebd. [Herv. I. L.].

⁴ Vgl. Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/M., 2002, S. 270.

„Lichtzeichnung“ bezeichnet, die „die Natur und der Gegenstand selbst“ sei, „soweit es im Bilde möglich ist“.⁵ Und im gleichen Jahr, 1839, in dem auch Henri Fox Talbot *Pencil of Nature*⁶ als wissenschaftliche Begründung einer ‚neuen Kunst‘ veröffentlichte, ging Jules Janin sogar so weit, das Licht, ja, „die Sonne selbst, als allmächtiges Werkzeug einer neuen Kunst“⁷ zu bezeichnen. In der Theorie der Fotografie des 19. Jahrhunderts gibt es auch zahlreiche Ansätze, die, wie Wolfgang Kemp in seiner Erörterung der historischen Texte herausgestellt hat, „das Medium in einem Blick als Sprache der Natur und Dienst an der Natur“ verstehen.⁸ So habe Henry David Thoreau (1841) die Daguerreotypie als „Wiederholung der Natur, nicht im Sinne eines bloßen Spiegelbildes, sondern wie eine organische Fortpflanzung, wie ein Ebenbild des Urbildes“ gesehen, die ebenso „Tiefe und Vielfalt“ habe, „wie das Original“⁹. Die Entdeckung der „Unerschöpflichkeit der Detailaufzeichnung“ durch den fotografischen Apparat, die Faszination der neuen Seherfahrung und die durch den Detailreichtum angeregte Vorstellungskraft, wie sie beispielsweise Oliver Wendel Holmes (1859) angesichts seiner stereoskopischen Betrachtung von Fotografien beschrieb, war Grundlage für das ‚Indizienparadigma‘ des 19. Jahrhunderts, aber auch für dessen spezifische Wendung im amerikanischen Transzendentalismus, der, so Kemp, die „Kommunikation mit der Natur durch die Maschine Fotokamera gewährleistet“ sah.¹⁰ Sie war zugleich Ausgangspunkt für zwei grundlegend verschiedene „Modi der Apperzeption, die dem Denken des 19. Jahrhunderts in hohem Maße entsprochen haben“: für die „Lektüre von Spuren“, die einem Empirismus der Indizien entsprach, und für die „Erfahrung der Komplexität und Unendlichkeit der Natur durch den stillgelegten, detailreichen Ausschnitt“ des fotografischen Bildes, welche im amerikanischen Transzendentalismus ins Transitorische gewendet wurde.¹¹

Paul Cézannes Verwendung der Metaphern der ‚lichtempfindlichen Platte‘ und eines ‚Registrierapparats‘ weist an einigen Stellen eine erstaunliche Nähe zu diesen fotografiethoretischen Positionen auf. Bezüge lassen sich beispielsweise in der Beschreibung der Schärfung seines Sinns für Nuancen feststellen, in der Betonung der wirkenden Kräfte der Sonne und des Lichts und den zahlreichen Anspielungen auf den *Pater Omnipotentes*. Dabei bleibt offen, ob er im Sinne eines „poetisch-pantheistischen Naturbegriffs“¹² eine Transzendie-

⁵ Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München, 2006, S. 36.

⁶ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, München, 2011 [Reprint der Originalausgabe, London, 1844].

⁷ Jules Janin, „Der Daguerrotyp (1839)“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie, Bd. I, 1839-1912*, München, 1999, S. 46-51: 47.

⁸ Wolfgang Kemp, „Theorie der Fotografie 1839-1912“, in: ders. (Hg.), *Theorie der Fotografie, Bd. I, 1839-1912*, München, 1999, S.13-35: 32.

⁹ Ebd., Kemp bezieht sich auf die Tagebuchaufzeichnungen Thoreaus in Henry D. Thoreau, *Writings. Journal*, hg. v. Bradford Torrey, Boston, MA, 1906.

¹⁰ Ebd., S. 32 f.

¹¹ Ebd., S. 33 f.; vgl. den Text von Janin (1999), *Der Daguerrotyp (1839)*.

¹² Hajo Düchting, *Paul Cézanne. Bilder eines Berges*, München, 1990.

nung seines Werkes ins Absolute erreichen wollte, oder nicht vielmehr seine Ehrfurcht vor dem Werk der Schöpfung der Natur zum Ausdruck brachte, deren ‚Sprache‘ er im Sinne eines ‚Dienstes an der Natur‘ auf seine Leinwand bannen wollte. Die Unmittelbarkeit der Fotografie bleibt dem wahrnehmenden und empfindenden künstlerischen Subjekt verwehrt. Dennoch will Cézanne „Einfachheit. Das Unmittelbare“¹³ erreichen.

„Das Unmittelbare ist – wie Hegel sagt – ein ‚Köhlerglaube‘, ein Glaube, der“, wie bereits Conrad Fiedler bemerkte und Günter Wohlfart in seinen Überlegungen zum Beitrag einer philosophischen Ästhetik zur aktuelleren Neubestimmung des Bildes aufgreift, „freilich auch unter Künstlern und Kunstfreunden so weit verbreitet ist, daß man in Abwandlung von Hegels Wort sagen möchte: Das Unmittelbare ist ein Künstlerglaube.“¹⁴ Einfachheit, Unmittelbarkeit erreichen zu wollen ist bei Cézanne mit der einfach anmutenden Bestrebung verbunden, *zu malen, was man sieht*.¹⁵ In einem Brief an Paul Bernard schreibt Cézanne noch im Oktober 1905 von der Hartnäckigkeit, mit der er „die Realisierung jenes Teils der Natur“ verfolge, „der vor unseren Augen liegend das Bild ergibt“ und von der „zu lösende[n] Aufgabe – welches auch immer unser Temperament oder unsere Kraft angesichts der Natur sei – das Abbild dessen zu geben, was wir sehen, und dabei alles zu vergessen, was vor uns dagewesen ist.“¹⁶ „Niemand sieht unmittelbar“, so könnte man mit Wohlfart einwenden, „denn nicht das Auge sieht, sondern *wir* sehen. Sehen ist nicht etwas Rezeptives, sondern zugleich etwas Spontanes.“¹⁷ Das Sehen ist ein aktiver Vorgang. Und das Unmittelbare der Anschauung ist im Prozess der Rezeption von Sinnesdaten bereits Konzeption und darüber, zumindest im Ansatz, mit dem Begriff vermittelt.¹⁸

Cézanne war sich dieser Tatsache offenbar sehr wohl bewusst, stellte er doch immer wieder das *témperament* des Künstlers, das Gottfried Boehm als den „Inbegriff[] emotionaler, imaginativer und kognitiver Fähigkeiten“¹⁹ bezeichnet und den durch den Geist vermittelten Blick als wesentliche Faktoren künstlerischen Handelns heraus. Dieses Bewusstsein des ‚Seins‘ der wahrnehmenden Subjektivität des Künstlers war – verbunden mit der selbst auferlegten Sachlichkeit und Beschränkung – wesentliche Voraussetzung für seinen Versuch, sich selbst zu einem „reaktiv-produktiven Organ neuer Art“²⁰ zu machen,

¹³ Paul Cézanne/Joachim Gasquet, „CÉZANNES GESPRÄCHE MIT GASQUET“, in: PAUL CÉZANNE. *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, hg. v. Walter Hess, Hamburg, 1957, S. 7-70: 17.

¹⁴ Günter Wohlfart, „Das Schweigen des Bildes“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, S. 163-183: 166.

¹⁵ Vgl. Gottfried Boehm, *Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt/M., 1988, S. 24 ff.

¹⁶ Paul Cézanne, „Brief an Emile Bernard, 23.10.1905“, in: ders., *Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 295-296: 295.

¹⁷ Wohlfart (1994), *Das Schweigen des Bildes*, S. 166 f.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 117.

²⁰ Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 280.

wofür die Metaphern des Künstlers als ‚lichtempfindliche Platte‘ und ‚Registrierapparat‘ stehen.

Wäre Hegels Beschreibung der „sinnlichen Gewißheit“, die sich allein auf die Erfahrung des Da-Seins der Dinge bezieht, ein möglicher Ansatzpunkt, Cézannes Bestreben nach Einfachheit und Unmittelbarkeit zu verstehen? Die „sinnliche Gewißheit“ bei Hegel ist auf das „Auffassen“ – jenseits des Begreifens – bezogen und somit als ein „unmittelbares Wissen“, ein „Wissen des Unmittelbaren oder Seienden“ zu verstehen.²¹ Dieses Wissen des „reine[n] Sein[s]“ eines Objekts oder Gegenstandes und des „reine[n] Ich[s]“, des reinen Seins des Subjekts ist jedoch, in dem Moment, in dem der Gegenstand von dem Bewusstsein eines Ichs, einem Subjekt der Wahrnehmung, ergriffen wird, bereits vermittelt und somit nur vermittelt kommunizierbar.²² Das Ich kann an dem „reinen Anschauen“ und somit „an einer unmittelbaren Beziehung“ festhalten, jedoch „die Wahrheit dieser unmittelbaren Beziehung ist die Wahrheit dieses Ich, der sich auf ein *Jetzt* und *Hier* einschränkt.“²³ Eine solche, durch die Wahrnehmung des Subjekts vermittelte Wahrheit des Gegenstandes im Hier und Jetzt insistierend zu erfahren, ja diese im Sinne einer Reflexion dieser unmittelbaren Beziehung zu begreifen und malerisch umzusetzen (malerisch zu sehen und zu denken) wäre kein einfacher Vorgang, sondern ein Vorgang höchster Abstraktion.

Maurice Merleau-Ponty hat darauf hingewiesen, dass Cézanne sich geläufigen Antinomien „des sehenden und des denkenden Malers“ entzog. Er sprach von seiner Kunst als einer „persönlichen Wahrnehmung“, deren Gestaltung mit dem Verstand vermittelt sei und von der Notwendigkeit „eine Optik [zu] schaffen“, die sich im Sinne eines „logische[n] Sehen[s]“ versteht.²⁴ Es ist nicht der empirische Blick der Wissenschaften und auch nicht der apparative Blick der Kamera, mit dem Cézanne auf die Natur blickt, sondern eine zutiefst menschliche Optik, die Cézanne mit der Metapher des Künstlers als ‚Apparat‘ entwirft: „Auf sich selbst zurück geworfen, konnte er die Natur so betrachten, wie es nur einem Menschen möglich ist.“²⁵

Cézanne wandte sich gegen die geistlose, empirische Natur des naturwissenschaftlichen Positivismus und die von ihm geprägte Zivilisation, die die Wirklichkeit zum ‚bloßen Rohstoff‘ und zur ‚Funktion des Wissens und der wissenschaftlichen Beherrschung‘ reduziert²⁶, aber auch gegen den reinen Geist einer idealistischen Ästhetik, deren Kritik an der *ecole des faits* des Rea-

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Phänomenologie des Geistes“, in: ders., *Werke*, Bd. 3, Frankfurt/M., 1970, 16. bis 19. Tausend: 1974, S. 82; Hegel bezieht sich in seinem Text auf ein männliches Subjekt, heute müsste die Formulierung selbstverständlich neutraler „[...] dieses Ich, das sich [...]“ lauten.

²² Ebd., S. 83.

²³ Ebd., S. 88 f.

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, S. 39-59: 44.

²⁵ Ebd., S. 41.

²⁶ Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 56.

lismus und der Fotografie sich in den kunsttheoretischen Debatten in der Mitte des 19. Jahrhunderts niederschlug. Reine Empirie und Idealismus waren ihm keine Alternative in einer Zeit, in der die Wahrnehmung der Natur und der Dinge dem Subjekt der Moderne zunehmend entfremdet, verstellt erschien, und deren Einheit nicht mehr selbstverständlich gegeben war. Die Wirklichkeit war für ihn „nicht kopierbar“; da es „kein bildhaftes Double für sie gab, musste sie aus den Möglichkeiten der Malerei neu erzeugt werden.“²⁷

Wesentliches Ziel der Kunst Cézannes war es, die Natur zu ‚realisieren‘, eine Natur, „die sich nicht von selbst zeigt und die erst die Kunst sichtbar macht.“²⁸ Die Realisierung der Natur wäre in diesem Sinne die in der gemalten Natur Gestalt gewinnende „Offenbarung eines Verborgenen.“²⁹ In dem vorangestellten Zitatauszug aus den Gesprächen Cézannes mit Gasquet finden wir die Metapher von dem ‚zu entziffernden Text‘, die an die Tradition vom ‚Buche der Natur‘ erinnert oder an eine phänomenologisch fundierte Auffassung von der ‚Lesbarkeit der Welt‘³⁰, wie sie bei Hans Blumenberg entworfen wird. „Die Natur lesen können“, so Gottfried Boehm, „ist Absicht des Realisierens.“³¹ Dieses Realisieren ist als ein den Vorgängen in der Natur analoger Prozess des Werdens zu verstehen, in dem Wahrnehmung und Bildgestaltung miteinander verwoben sind. Max Raphael hat bereits Ende der 1940er Jahre in seinem (im amerikanischen Exil nach dem Besuch der Elkins Collection in Philadelphia und der Cézanne-Retrospektive in New York verfassten) Text zum *Mont Sainte-Victoire* auf die bildschöpfende Funktion des Sehens in Cézannes künstlerischem Verfahren hingewiesen. Einem Verfahren, in dem „Sehen, Konzipieren, und Komponieren keine zeitliche Folge bilden, sondern sich in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander vollziehen.“³² Realisierung bedeutet nicht nur, das Motiv als Idee am Motiv oder den Begriff des Sujets am Sujet zu studieren, das Ideal der Farbe an der Wirklichkeit der Farbe, sondern Gestalt und Konzeption von Bild und Natur in einem produktiv-rezeptiv verschränkten, prozessualen Vorgang allererst hervorzubringen.³³ Max Raphael hat Cézannes künstlerisches Verfahren als eine Methode bezeichnet, die eine „empirisch-experimentelle“ und eine „theoretisch-ideelle Komponente“ ent-

²⁷ Ebd., S. 118.

²⁸ Ebd., S. 9 und S. 11.

²⁹ Max Raphael, „Kunstwerk und Naturvorlage. Cézanne: Mont Sainte-Victoire“, in: ders., *Wie will ein Kunstwerk gesehen werden? The Demands of Art*, hg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M., 1989, S. 11-73: 47.

³⁰ Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M., 1981.

³¹ Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 60.

³² Raphael (1989), *Kunstwerk und Naturvorlage*, S. 45.

³³ Vgl. Bernd Growe, „Anschauung und Schaffensprozess. Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu Max Raphaels Bildstudien“, in: Max Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen werden? The Demands of Art*, hg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M., 1989, S. 369-395: 374.

hält und somit weder als reine Induktion noch als reine Deduktion zu beschreiben ist.³⁴ Der Künstler schaue,

in sich selbst und in der Natur ungesagte Dinge, welche außerhalb der Grenzen geltender Kulturkonvention liegen [...] dorthin wo diese im Werden und Entwickeln begriffen sind [...]. Im Gefühl des Künstlers lebt das Ganze des Menschen und der Welt umfassender, und es tritt so in den konkreten Einzelfall ein, daß dieser zum Gefäß oder zum Symbol für die subjektive und objektive Totalität wird. [...] Der Künstler vermag dieses neue und zur Totalität strebende Gefühl festzuhalten, ohne es gerinnen oder einfrieren zu lassen, bis es eine zugleich innere und äußere Gestalt gefunden hat.³⁵

Nur in der Natur und in den von ihr ausgelösten Gefühlen und Situationen kann der Künstler seine Methode entdecken und entfalten.³⁶ Mit der Realisierung das Wesen der Natur in seiner Malerei selbst zur Sprache zu bringen war das erklärte Ziel Cézannes, das er, vielleicht etwas missverständlich, als ‚Seelengeschichte‘, als ‚Psychologie der Erde‘ bezeichnet hat.

Um sein Ziel der Realisierung der Natur zu erreichen, muss der Künstler sich von allen Konventionen und Klischees der Wahrnehmung und vom Literarischen, Allegorischen und Symbolischen in der Kunst befreien. Dieser bewusste „Akt des Vergessens“³⁷, wie es Gottfried Boehm genannt hat, erfordert die Entwicklung einer neuen, eigenen Methode, die Suche nach einer adäquaten Wahrnehmung, künstlerischen Sprache und Bildkonzeption, die Cézanne bis zu seinem Lebensende verfolgte. Dabei löste er sich sukzessive vom Stil, von den Gesetzen der wissenschaftlichen Perspektive, von Abbildrealismus und Illusion wie von dem klassischen *Camera-Obscura*-Modell des Sehens und unterwarf die Gestaltungsregeln der Farbe, der Zeichnung, der plastischen Gestaltung, der Kontur, des Hell-Dunkels usw. einer kritischen Revision.

Cézanne bezeichnete die Kunst als eine ‚Harmonie parallel zur Natur‘.³⁸ Das Kunstwerk tritt damit als Organismus eigenen Rechts neben das Werk der Natur, auf welches es zugleich, auch mit zunehmendem Autonomwerden der

³⁴ Raphael (1989), *Kunstwerk und Naturvorlage*, S. 68. Die Erfahrung der Natur ist bei Raphael immer an spezifisch menschliche Weisen der Weltwahrnehmung gebunden, die in der künstlerischen Darstellung zugleich eine Überschreitung erfährt. Gottfried Boehm hat anknüpfend an Raphael und Imdahl auf die „prozeßhafte Existenz“ und das „Schauspiel der werdenden Natur“ in Cézannes Bildwerken hingewiesen. Damit verbunden ist ein Naturbegriff, der die Natur als „Schöpfung“ im Sinne einer „gewordenen Natur (*natura naturata*)“ und einer „werdenden Natur (*natura naturans*)“ begreift, deren Synthese Cézanne in seinen Bildwerken anstrebt. Vgl. Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 102 ff.

³⁵ Ebd., S. 46.

³⁶ „Alles ist, besonders in der Kunst, im Kontakt mit der Natur angewandte und entwickelte Theorie.“ Paul Cézanne, „Brief an Charles Camoin, 22. Februar 1903“, in: Paul Cézanne, *Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 274-275: 275.

³⁷ Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 55.

³⁸ Vgl. Paul Cézanne, „Brief an Joachim Gasquet, 26. September 1897“, in: Paul Cézanne, *Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 243.

Bildkonstruktion, immer bezogen bleibt.³⁹ Der künstlerische Prozess ist in diesem Sinne zu verstehen als ein Akt der Übersetzung, des Findens einer angemessenen Formulierung, eines gestalterischen Äquivalents im Medium der Malerei, in der Materie der Farbe. Erst hier greifen die künstlerische Erfahrung und das Handwerk mit ein. Konkret bezieht sich die Suche nach farbigen und plastischen Äquivalenten auf das Verhältnis der Dinge zum Umraum, auf die materielle und körperliche Konstituierung der Einzelform, auf die Beziehung von Materie und Form, von Form und Raum, Licht und Schatten und dergleichen. Cézanne realisiert die Materialität der Dinge in der Materialität der Farbe. Dabei ergibt sich eine merkwürdige Paradoxie, eine Steigerung der dinghaften Präsenz mit zunehmender Abstraktion. „Bei Cézanne hört die Essbarkeit [der Früchte, I. L.] überhaupt auf, so sehr dinghaft wirklich werden sie, so einfach unverfügbare in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit“ schrieb Rainer Maria Rilke in einem seiner *Briefe über Cézanne*⁴⁰ angesichts eines Stillebens mit Äpfeln in der großen Pariser Retrospektive 1907.



1 – Paul Cézanne malend auf dem Hügel von Les Lauves, 1906

³⁹ Vgl. Max Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen“, in: Ulrich Weisner (Hg.), *Zeichnungen und Kollagen des Kubismus: Picasso, Braque, Gris, Kunsthalle Bielefeld, 11. März – 29. April 1979*, Bielefeld, 1979, S. 279-314: 279.

⁴⁰ Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, hg. v. Clara Rilke, Frankfurt/M., 1983 [1953], S. 29.

Paul Cézanne ist seiner elementaren Forderung zu malen, „was man sieht, nicht [...] was man denkt oder imaginiert“⁴¹, mit einer unermüdlichen Disziplin nachgegangen. Angeregt durch seinen Lehrer Camille Pissarro und beeinflusst durch die Impressionisten, mit denen er 1872 bis 1877 in einem engen Austausch stand, praktizierte er das Studium der Natur in seinen Portraits, in seinen Stillleben und insbesondere vor dem Motiv in der Landschaft, *en plein air*, immer wieder und in immer neuen Variationen. Hier, vor dem Motiv, entdeckte er die Natur und die Malerei neu, die Synästhesie der Pflanzen, der Steine und der Farben, das Werden und Vergehen zwischen Erde und Sonne, die Nuancen, Töne, den Detailreichtum der sichtbaren Natur. Innerhalb einer an sich beschränkten Farbigeit hat Cézanne in seinen späten Landschaftsbildern einen Reichtum der Farbwirkungen und Differenzierungen von Formbezügen entwickelt, die mit einem in den Richtungen variierenden, sich an manchen Stellen verdichtenden, überlagernden, an manchen Stellen zum Weiß der Leinwand hin öffnenden Farbauftrag einhergehen und partiell zur Abstraktion, zur Eigenwertigkeit der Farb- und Formwerte führen.



2 – Paul Cézanne: Flußlandschaft, 1904-1905

⁴¹ Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 26.

Am 8. September 1906, nur wenige Wochen vor seinem Tod, schrieb Cézanne an seinen Sohn Paul:

Ich kann nicht jene Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht den wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt. Hier, am Ufer des Flusses, vervielfachen sich die Motive; dasselbe Sujet, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von äußerstem Interesse und von solcher Mannigfaltigkeit, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich bald mehr nach rechts, bald mehr nach links wende.⁴²

Cézanne begann vor dem Motiv die Zeitlichkeit und die räumliche Begrenztheit des festgestellten Blicks zu reflektieren, der in seiner atemporalen Gegenwart und relativen Fixierung des Körpers äußerste Intensität erlaubt. Der mobile Blick ermöglicht nicht nur zahlreiche Variationen desselben Motivs, die Eigenwahrnehmung der Bewegtheit verbunden mit der Öffnung der Zeiterfahrung des Körpers auf eine den Augenblick überschreitende Gegenwart öffnet die Wahrnehmung auch für die Bewegung, die Belebung, das Fließen, das im Motiv des Flusses bereits angelegt scheint.⁴³ Man kann hier einen Bezug herstellen zur Optik der Fotokamera, deren stillgestellter Blick, deren räumliche und zeitliche Begrenzung durch den Ausschnitt und den Augenblick nur eine begrenzte Mobilität im Rahmen eines Positionswechsels, einer wiederholten und variierenden Aufnahme desselben Motivs erlaubt. Erst der Film ermöglicht es, durch die ihm eigene Bewegung und Zeitlichkeit, die Lebendigkeit, die Bewegtheit der Dinge und der phänomenalen Erscheinungen einzufangen.



3 – John Rewald: Blick auf die Montagne Sainte-Victoire

⁴² Paul Cézanne, „Brief an Paul Cézanne jr., 8. September 1906“, in: Paul Cézanne, *Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 304-305: 304 f.

⁴³ Vgl. Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 278 f.

John Rewald hat sich in den 1930er Jahren die Mühe gemacht, die zahlreichen Motive und deren Variationen in Cézannes provenzalischer Heimat durch fotografische Dokumente zu rekonstruieren.⁴⁴ Die Montagne Sainte-Victoire, hier gesehen von Les Lauves, war Cézannes bevorzugtes Motiv, insbesondere auch seines Spätwerks. Insgesamt sind es ca. 60 Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle, die seit den 1880er Jahren bis in die Zeit nach 1900 (genauer, bis zu seinem Tod 1906) entstanden. Das fotografische Dokument ermöglicht eine vergleichende Betrachtung der fotografischen und malerischen Erfassung des Motivs, die sich jedoch vorrangig auf die Feststellung wiedererkennbarer Bilddaten und der detaillierten Erfassung des Motivs beschränkt. Zudem wird sichtbar, dass es sich beim fotografischen Abbild mit seiner auf den Augenblick und den Ausschnitt begrenzten zentralperspektivischen Optik (und insbesondere bei der Schwarz-Weiß-Fotografie) um eine von der Wirklichkeit abstrahierende Bildform handelt. Die Kamera fängt zwar die direkten Einwirkungen des Lichts auf die Gegenstände ein, auf der zweidimensionalen Oberfläche des fotografischen Bildes werden diese jedoch in eine sich zum Teil in Unbestimmtheit auflösende Skala von Grauwerten reduziert. Diese als realistische Abbildung der Realität zu lesen, ist eine uns selbstverständlich gewordene Kulturleistung eigener Art.

Die filmische, farbige Fotografie der Motive Cézannes in dem Film von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet⁴⁵, in dem u. a. auch die einleitend angeführten Passagen aus Gasquets Gesprächen mit Cézanne zitiert werden, lässt, wenn auch nur für Momente, die lebendige Gegenwärtigkeit des Naturmotivs spüren. Insbesondere in jener Passage, in der die Cézanne rezitierende Stimme Danièle Huillets innehält und wir nur noch den vor Ort aufgezeichneten Geräuschen der Natur lauschen und dem starr auf das Motiv gerichteten Kamerablick folgen, der sich dann, einen kurzen Moment lang, über den in der Totale sichtbaren Horizont des Bergrückens bewegt.

„Eine Weltminute zieht vorüber. Sie in Wirklichkeit malen! Und alles darüber vergessen. Mit ihr eins werden. Und die lichtempfindliche Platte sein.“⁴⁶ Die „Sensation“ eines Übergangsmoments festzuhalten – das versuchte Cézanne vor seinem Motiv. Auch die Impressionisten haben die Gegenstände der Erfahrung als optisches Phänomen begriffen, als ‚Impression‘ von Licht und Farben, als momentanen Eindruck einer flüchtigen, visuellen Erfahrung, und haben diese in eine vibrierende Oberfläche farbiger Textur von hellen Farbwerten transformiert. Cézannes ‚Sensation‘ hingegen, die sich für den Maler in einer Fülle von farbigen Sehdaten (*sensations colorantes*) erschließt, bezieht sich auf „zwei gegensätzliche Bewegungen – die der Erde und die des Lichts“; nicht die Fixierung des Moments, sondern das „Dasein [...] in einer

⁴⁴ John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne: a Catalogue Raisonné*, New York, NY, 1996.

⁴⁵ *Paul Cézanne im Gespräch mit Joachim Gasquet*, F/D 1989, 63 min., Regie und Buch: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, nach den Kapiteln 1 „Le Motif“ und 3 „L’Atelier“ des Buchs *Cézanne – Ce qu’il m’a dit* von Joachim Gasquet.

⁴⁶ Hess (1957), CÉZANNES GESPRÄCHE MIT GASQUET. Vorbemerkung, S. 14.

allgemeinen Bewegung zu gewinnen“ war sein Ziel.⁴⁷ Veränderung und Dauer sind die zwei Seiten der sinnlichen und geistigen Erfahrung vor dem Motiv, die es darzustellen gilt⁴⁸, in dem Sinne, in dem Georg Simmel in seinem Rodin-Aufsatz von der „Impression des Übermomentanen“, von der „zeitlose[n] Impression“ spricht.⁴⁹



4 – Paul Cézanne: La Montagne Sainte-Victoire, 1904-1906

Cézannes Bestreben, vor dem Motiv die synästhetische Erfahrung der Natur als eine einheitliche Wahrnehmung mit dem Studium zahlreicher Details der Dinge zu verbinden, gar deren Veränderungen zu fixieren, macht das Finden einer Bildidee, die Herstellung einer Synthese zum Problem, zu einem lebenslangen Ringen des Malers, welches sich u. a. auch in den Gesprächen und Briefen artikuliert. Dieser Konflikt potenzierte sich nach Jonathan Crary „in

⁴⁷ Raphael (1989), *Kunstwerk und Naturvorlage*, S. 51.

⁴⁸ Vgl. Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 52.

⁴⁹ Georg Simmel, „Rodin“, in: ders., *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, 3. Aufl., Potsdam, 1923 [1911], S. 188. Zit. n. Rolf Bäumler, „Fragmentarische Wirklichkeitserfahrung, ‚ästhetische Kultur‘ und das aufgeschobene Ende der Versöhnung um 1900“, in: Arlette Camion/Wolfgang Drost/Géraldi Leroy/Volker Roloff (Hg.), *Über das Fragment. Du fragment*, Heidelberg, 1990, S. 56-71: 64.

dem Moment, in dem sich Cézanne der ‚Transitorik‘ und ‚Instabilität‘ der eigenen Wahrnehmungserfahrung bewusst wurde, zu deren konstitutiven Elementen das eigene Ich zählt“.⁵⁰ Cézannes Studium vor der Natur habe sich „Anfang der neunziger Jahre, nachdem er den vereinheitlichenden Stil seiner sogenannten dritten Periode (1878-1887) aufgegeben hatte“, zu einem „völlig neuen Projekt des Experimentierens“ entwickelt, zu einem fortlaufenden künstlerischen Experiment, bei dem er unter anderem entdecken sollte, „dass die Wahrnehmung keine andere Form annehmen kann, als der Prozess ihrer Entstehung.“⁵¹ Es gehe „dabei nicht mehr darum, den flüchtigen Anschein der Welt zu registrieren, sondern sich der Instabilität der Wahrnehmung selbst zu stellen, sich in ihr aufzuhalten.“⁵² Je mehr und je intensiver sich Cézanne in fixierter Kontemplation in die Natur versenkte, erschien ihm die Natur nicht als eine harmonische Ordnung, sondern als ‚schillerndes Chaos‘. „Das intensive Starren auf die Dinge“ führt den Künstler nicht zu Einfachheit und Unmittelbarkeit, „nicht zu einer [...] vollen, inhaltsreicheren Erfassung ihrer Präsenz“, sondern zu ihrer perzeptionellen Auflösung, dem „Verlust ihrer intelligiblen Form“.⁵³ Die Dinge, die Erscheinungen der Natur, lösen sich auf in ein Meer von *sensations colorantes*.⁵⁴

Der Prozess des Werdens der Natur und parallel des Werdens des Kunstwerks ist – das wird gerade in den späten Werken erfahrbar – auch auf den Vorgang der Rezeption übertragbar, da sich das Motiv erst sukzessive, Schritt für Schritt im Zuschauen erschließt und somit die Landschaft erst im Prozess der Anschauung an Gestalt gewinnt.⁵⁵ Gottfried Boehm hat in seiner Monografie zur *Montagne Sainte-Victoire* eine gesonderte Analyse des Gemäldes „La Montagne Sainte-Victoire, 1904-1906“ (Abb. 4) vorgenommen⁵⁶, in der er beschreibt, wie der erste Eindruck bei der Betrachtung des Bildes durch eine Textur aus Farbflecken (*taches*) bestimmt wird, die sich über die gesamte Bildebene dynamisch ausbreiten und denen folgend unser Auge hin und her springt. Dabei verweist er auf die Kontraste, die Künstlichkeit der Farben und die „artifizielle Setzung“ des Bildaufbaus.⁵⁷ Das giftige Chromgrün, das Blau, das Violett und das Ocker dominieren, in Farbflecken aus hellem Ocker, Orange und hellem Blau und wenigen offenen Stellen durchscheinenden Malgrundes sowie in dunklen Zonen sich verdichtenden Dunkelgrüns und Brauns differenzieren sich Zonen des Lichts und des Schattens heraus. Das Motiv bilde sich erst sukzessive aus dem Farbgefüge heraus, als etwas, das man, so

⁵⁰ Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 241

⁵¹ Ebd., S. 230.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 27.

⁵⁵ Max Imdahl hat darauf verwiesen, dass die Bilder Cézannes den Bildbeschauer zu einer Form des wiedererkennenden Sehens veranlassen, das „das wiedererkennende dem sehenden Sehen subdominiert.“ Imdahl (1979), *Cézanne – Braque – Picasso*, S. 285.

⁵⁶ Boehm (1988), *Montagne Sainte-Victoire*, S. 90-118.

⁵⁷ Ebd., S. 93.

Boehm, mit einem allgemeinen Begriff „wie etwa Ebene, Berg, Himmel usw.“ bezeichnen könne.⁵⁸ Die Farbe, die sich aus dieser zusammensetzende Textur und das Bildgefüge sind autonom geworden. Dennoch ist das Bild auf die gesehene Wirklichkeit bezogen, in einer Weise, die sich zwischen einem a-mimetischen, von seinem Gegenstand abstrahierenden Verfahren und einem mimetischen Bestreben, diesen ins Bild zu setzen, bewegt. Gottfried Boehm spricht in diesem Zusammenhang von einer „produktiven Neuschöpfung aus den Mitteln der Malerei“⁵⁹, die aus dieser doppelten und gegenläufig motivierten Ausrichtung des gestalterischen Prozesses resultiert. Die „vorgegenständliche Natur“ der Farbflächen, so Gottfried Boehm,

repräsentiert jenes Substrat, besser: jene Matrix, aus der sich das Bild nach Raum, Tiefe, Nähe, Licht und Schatten, Kühle und Wärme, Oben und Unten, fest und beweglich, kurz: in der ganzen Komplexität einer Naturdeutung ausdifferenziert. Das Motiv ist eine Manifestation dieses Prozesses, Ergebnis, nicht Ausgangspunkt der Malerei.⁶⁰

Die (relative) Autonomie des Bildes, welches sich von der traditionellen Abbildfunktion der Malerei trennt, ist das Resultat eines künstlerischen Verfahrens, in dem das Auge sich von den gegenständlichen Bestimmungen löst und in dem die Wahrnehmung, das Sehen selbst autonom und zum Gegenstand der Betrachtung wird. Indem Cézanne seine subjektive Wahrnehmung, dem ‚Registrierapparat‘ der Fotokamera vergleichbar, auf die „bloße Optizität des Motivs“ in der Natur richtet, schaltet er Funktionen eines „wie immer sehenden und wiedererkennenden Sehens“ aus, zugunsten eines „begriffsblinden, gegenstandsfreien“ Sehens.⁶¹ Eines Sehens farbiger Flecken (*taches*) und Pläne (*plans*), das systemlos und chaotisch erscheint. Max Imdahl hat aus der Perspektive der ikonischen Kunstwissenschaft das Problem und somit die Aufgabe der Malerei Cézannes beschrieben,

das jenem gegenstandsfreien, bloß sehenden Sehen erscheinende systemlose Material der ‚plans‘ und ‚taches‘ nach den autonomen Gesetzen des nur sehenden Sehens zu systematisieren und damit das Realisationsvermögen eines autonom gewordenen Auges zu entfalten.⁶²

Aus dem „nur-optischen Zusammenhang“ der Bildobjekte entstehe eine „optisch immanente Systemform“, die ursächlich auf den Gegenstand bezogen, diesen im Bild konstituiert.⁶³

Cézannes Bestreben, sich zu einem ‚reaktiv-produktiven Organ neuer Art‘ zu machen, um im Studium der Natur einen unvermittelten Zugang zu den Dingen und ihren Beziehungen zu erlangen und diese Erfahrung der Natur in

⁵⁸ Ebd., S. 97.

⁵⁹ Ebd., S. 58 f.

⁶⁰ Ebd., S. 101.

⁶¹ Imdahl (1979), Cézanne – Braque – Picasso, S. 285.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

seiner Malerei als eine ‚Harmonie parallel zur Natur‘ zu ‚realisieren‘, mündet in einer Malerei, die zu einer epochalen Neubestimmung des Sehens und einer damit einhergehenden Tendenz zur Autonomie der Bildmittel führt. Einer Malerei, in der sich, so Jonathan Crarys Lesart der durch Gasquet vermittelten Äußerungen des Künstlers, die „Vorstellung einer unüberwindbaren Formlosigkeit“ artikuliert, „einer Welt ohne Horizonte und Standpunkte, die nur aus dampfiger, langsam vibrierender Farbe besteht.“⁶⁴ Cézannes Spätwerk wurde als Rückkehr zu den Ursprüngen, zum Archaischen hin gedeutet, als Gestaltung eines Konflikts, in dessen „Gegeneinanderspiel des Lagerns und Aufwachsens, des Steigens und Fallens“ sich der Gestaltungsprozess der Erde bildhaft zeige.⁶⁵ Der Konflikt, der sich in den späten Landschaftsbildern Cézannes im Bild artikuliert, scheint jedoch viel eher auf ein allgemeines Problem der Kunst der Moderne um 1900 zu verweisen, die sich mit der Erfahrung der Fragmentierung der eigenen Subjektivität und dem Befund fragmentarisch, diskontinuierlich, kontingent und flüchtig gewordener Wahrnehmungen auseinandersetzen muss. Angesichts der daraus resultierenden tiefgreifenden Erschütterung bisheriger Gewissheiten und des Verlusts von ehemals als selbstverständlich vorausgesetzten Entitäten, wurde (in einer kurzen Phase des Übergangs) der Kunst die Aufgabe zugesprochen, und allein in der Kunst die Möglichkeit gesehen, diese ästhetisch zu synthetisieren.

Cézanne hat sich selbst mit dem Maler Frenhofer in Honoré Balzacs Erzählung *Le chef-d'oeuvre inconnu* von 1831 verglichen⁶⁶, der in einem Zustand völliger Abgeschlossenheit und Isoliertheit, allein mit dem lebendigen Gegenüber seines Motivs an der Realisierung seines Meisterwerks arbeitet, das sich – in dem Moment seiner Präsentation in der Öffentlichkeit – in formlosen Nebel und ein Farbenchaos auflöst. Im Zustand vollständiger Absorption hat sich der Künstler einem unabschließbaren Prozess übergeben, dessen Resultat vor dem Auge des Betrachters auseinanderfällt. Die Uneinlösbarkeit der angestrebten Synthese, die Unabschließbarkeit des gestalterischen Konflikts, die Erfahrung des Kontrollverlusts und des Versagens der Mittel sind zentrale Topoi in den schriftlichen Zeugnissen, die Cézanne der Nachwelt überlassen hat. Diese Konfliktkonstellationen sind in der ästhetischen Konzeption des Malers ebenfalls angelegt: in der angestrebten Integration von gesehener Natur und empfundener Natur, von Flüchtigkeit und Dauer, von synästhetischer und detaillierter Wahrnehmung, von Geist und Empirie und schließlich auch in der Vermittlung zwischen dem Blick auf die Natur und der Autonomie des Bildes, zwischen der Erfahrung und Wahrnehmung des Wirklichen und deren Abstraktion.

Der Gebrauch der fotografischen Metaphern lässt sich im Falle des Spätwerks Cézannes auch, wie Jonathan Crary hervorgehoben hat, im Sinne der

⁶⁴ Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 271.

⁶⁵ Raphael (1989), *Kunstwerk und Naturvorlage*, S. 50.

⁶⁶ Hess (1957), *CÉZANNE GESPRÄCHE MIT GASQUET*. Vorbemerkung, S. 68.

Vermittlung der im Sein des Künstlers akkumulierten Sensationen und Spuren historischer und persönlicher Erfahrung *und* einer „radikalen Depersonalisierung“ verstehen.⁶⁷ Der Künstler wolle sich nicht nur von der „Schwerkraft der eigenen Innerlichkeit, der eigenen Intentionalität“ befreien, sondern sich auch von den „erdgebundenen Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung“ lösen.⁶⁸ Davon ausgehend ließe sich zunächst auf eine tendenziell ‚inhumane Natur‘ der über das Kunstwerk vermittelten Wahrnehmung schließen, die mit der fotografischen Metapher und mit dem Charakter der im 19. Jahrhundert experimentell erprobten Wahrnehmungstechnologien konvergiert.

Der von Max Imdahl angeführte Begriff eines ‚autonomen Sehens‘, das aus der Loslösung von einem wie immer alltagsgebundenen, ‚bloßen Sehen‘ und ‚wiedererkennenden Sehen‘ resultiert, lässt aber auch noch eine andere Lesart zu. So lässt sich ein Vergleich zwischen Cézannes künstlerischem Verfahren und Henri Bergsons Überlegungen zu den Bedingungen einer (relativ) autonomen Wahrnehmung herstellen, die weniger oder lediglich implizit auf technologisch-apparative, sondern vielmehr allgemeiner auf kulturelle Verfahren, auf soziale und historische Determinanten der Wahrnehmungserfahrung im 19. Jahrhundert bezogen sind. Konkret vor allem auf jene Formen habitualisierter und repetitiver, ‚determinierter‘ Aufmerksamkeit in der Alltagswahrnehmung, in denen das Subjekt nach Bergson ein „mit Bewusstsein ausgestatteter ‚Automat‘“ wird.⁶⁹ Bergson hat seinen Gegenentwurf zum Determinismus, die ideale Vorstellung einer reinen, nicht determinierten Wahrnehmung⁷⁰, durch die Einsicht in die Zeitlichkeit der Wahrnehmung (der über den Moment der Dauer in die Gegenwart verlängerten Vergangenheit), den Einfluss der Gedächtnisleistung und der Persönlichkeit des wahrnehmenden Subjekts zugleich vermittelt und relativiert. Cézannes Intention, die ‚Sensation‘ eines Übergangsmoments festzuhalten, in dem Veränderung und Dauer zusammenfließen, seine immer wiederkehrenden Verweise auf die Bedeutung des *tempéraments* des Künstlers und sein Insistieren auf dem ‚Vergessen‘, das Voraussetzung für eine die Wahrnehmung nicht verstellende Form des Rückgriffs auf Erfahrung, Handwerk, Gedächtnis ist, korrespondieren mit Bergsons Vorstellung und Ziel eines Zwischen-Raums gelebter Erfahrung und Wahrnehmung, der nicht determiniert und somit nicht ‚automatisiert‘ ist. Insofern könnte man bezogen auf Cézannes künstlerisches Selbstverständnis und Verfahren von einer Form der *Entautomatisierung durch Automatisierung* sprechen, die die

⁶⁷ Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 270 f.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, Jena, 1920, zit. n. Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 253 f.

⁷⁰ Jonathan Crary beschreibt die damit verbundene „Idee eines ursprünglichen und fundamentalen Perzeptionsakts, durch den wir ‚zur Wurzel unserer Kenntnis von den Dingen‘ vorstoßen, eine Wahrnehmung, die ein Bewusstsein voraussetzt ‚welches ganz in der Gegenwart befangen, von jeder anderen Funktion ausgeschlossen und nur der Aufgabe hingegeben [wäre], sich rein nach dem äußeren Gegenstände zu formen.“ Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis*, Hamburg, 1991 [1896], zit. n. Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 253.

Wahrnehmung öffnet für „Zone[n] der Indeterminiertheit“, des reicheren und schöpferischen Lebens.⁷¹

Ich hatte anfangs auf die doppelte Bezogenheit des Gebrauchs der Metapher der ‚lichtempfindlichen Platte‘ und des ‚Registrierapparats‘ verwiesen, auf das Auge des Künstlers und auf seinen Geist, deren Vermittlung das ‚Sein‘ des Künstlers ausmacht. Jonathan Crary hat betont, dass sich daraus nicht auf eine „automatische Operationsweise“ schließen lässt, „die die vordergründige Dichotomie von Mensch und Maschine überwinden könnte“; man müsse sich einen Cézanne vorstellen, „der sich selbst als ‚doppeltes System‘ sehen konnte, als ein Reservoir historischer und persönlicher Spuren *und* als einen bloß mechanischen Apparat erbarmungsloser Funktionalität“.⁷² Die Metapher des Künstlers als Apparat ist somit durchaus auf die Funktionalität naturwissenschaftlicher Empirie und die apparative Wahrnehmung der Fotografie bezogen, der allein noch das Abbild der Natur in ihrer, auf den Ausschnitt und die Oberfläche reduzierten Form vorbehalten bleibt. Es geht in dieser jedoch nicht auf. In seiner doppelten Verfasstheit tendiert das Bild vielmehr dazu, die geistlose empirische Natur in eine mit dem Geist vermittelte Empirie aufzuheben und die „immer fragmentarischen Inhalte des positiven Wissens“ zu negieren, oder besser, sie zu transformieren und ästhetisch zu kompensieren.⁷³

In Cézannes „imaginärer Selbstumbildung zur Maschine“⁷⁴ bekundet sich sein Bestreben, die Natur und die Dinge unmittelbar zu erfassen, die Dinge selbst zum Sprechen zu bringen und zugleich die Einsicht, dass, wie Jonathan Crary bezugnehmend auf Bergson betont, eine „reine Wahrnehmung“ nicht existiert, dass selbst die „tiefsten Formen“ der Aufmerksamkeit und „der Wahrnehmung irreduzibel, ‚gemischt‘ und komposit sind“, und es eine direkte und einheitliche Wahrnehmung der Welt nicht (mehr) gibt.⁷⁵ Diese Einsicht führte Cézanne zu der Notwendigkeit einer Neubestimmung des Status des Bildes und der Rolle des Künstlers. In seinem Spätwerk artikuliert sich gerade nicht eine ursprüngliche, einfache Unvermitteltheit mit der Natur und den Dingen, sondern der unsichere Status des wahrnehmenden Subjekts, das in seiner gänzlich absorbierten Wahrnehmung immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen ist und dessen Wahrnehmung dabei zunehmend selbstreflexiv wird. Der „gemischte[] und ‚gebrochene[]‘ Charakter“ der Wahrnehmung des künstlerischen Subjekts zeigt sich, so Crary, in der gebrochenen, von Dynamik, „Diskontinuitäten“ und „Disjunktionen“ geprägten Synthese, der dem Bildausschnitt abgerungenen, fragmentierten Totalität des Landschaftsbildes.⁷⁶

⁷¹ Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, zit. n. Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 254.

⁷² Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 270 f. [Herv. i. O.].

⁷³ Georg Simmel, „Die Philosophie des Geldes“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 6, hg. v. David P. Frisby/Klaus Christian Köhnke/Otthein Rammstedt, Frankfurt/M., 1989, S. 9. Zit. n. Bäumer (1990), *Fragmentarische Wirklichkeitserfahrung*, S. 64.

⁷⁴ Crary (2002), *Aufmerksamkeit*, S. 270.

⁷⁵ Ebd., S. 252.

⁷⁶ Ebd., S. 261.

Hier, in der Einsamkeit der Landschaft seiner provenzalischen Heimat, in seiner selbst gewählten, zurückgezogenen Existenz jenseits der Zentren großstädtischen Lebens und der industriellen Produktion, arbeitete Cézanne an einem höchst modernen Projekt, das Bezüge zu jenem kontroversen ‚Problemmatrix‘ aufweist, der sich am Ende des 19. Jahrhunderts aus der wissenschaftlichen Erforschung und der apparativen Transformation der Aufmerksamkeit und der Wahrnehmung ergab⁷⁷ und um 1900 in einer Krise der Wahrnehmung und einer Krise der Sprache kulminierte. Jenen „eingreifendsten Veränderungen in der antiken Industrie des Schönen“ durch die „Einwirkungen der modernen Wissenschaften und der modernen Praxis“, durch die „weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind [...] was sie seit jeher gewesen sind“ und die „die gesamte Technik der Künste verändern“, wie es in dem berühmten Valéry-Zitat am Anfang von Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz heißt.⁷⁸

Literatur

- Bäumer, Rolf, „Fragmentarische Wirklichkeitserfahrung, ‚ästhetische Kultur‘ und das aufgeschobene Ende der Versöhnung um 1900“, in: Arlette Camion/Wolfgang Drost/Géraldi Leroy/Volker Roloff (Hg.), *Über das Fragment. Du fragment*, Heidelberg, 1990, S. 56-71.
- Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M., 1981.
- Boehm, Gottfried, *Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt/M., 1988.
- Cezanne, Paul, „Brief an Joachim Gasquet, 26. September 1897“, in: *Paul Cézanne, Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 243.
- Ders., „Brief an Charles Camoin, 22. Februar 1903“, in: *Paul Cézanne, Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 274-275.
- Ders., „Brief an Emile Bernard, 23. Oktober 1905“, in: *Paul Cézanne, Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 295-296.
- Ders., „Brief an Paul Cézanne jun., 8. September 1906“, in: *Paul Cézanne, Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 304-305.
- Ders./Gasquet, Joachim, „CÉZANNES GESPRÄCHE MIT GASQUET“, in: *PAUL CÉZANNE. Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, hg. v. Walter Hess, Hamburg, 1957, S. 7-70.
- Crary, Jonathan, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/M., 2002.
- Düchting, Hajo, *Paul Cézanne. Bilder eines Berges*, München, 1990.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 225.

⁷⁸ Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, o. J., zit. in: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Burkhardt Lindner, Stuttgart, 2011, S. 7.

- Growe, Bernd, „Anschauung und Schaffensprozess. Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu Max Raphaels Bildstudien“, in: Max Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen werden? The Demands of Art*, hg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M., 1989, S. 369-395.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Phänomenologie des Geistes“, in: ders., *Werke*, Bd. 3, Frankfurt/M., 1970, 16. bis 19. Tausend, 1974.
- Hess, Walter, „CÉZANNES GESPRÄCHE MIT GASQUET. Vorbemerkung“, in: Paul Cézanne/Joachim Gasquet, *PAUL CÉZANNE. Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, hg. v. Walter Hess, Hamburg, 1957, S. 7.
- Imdahl, Max, „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen“, in: Ulrich Weisner (Hg.), *Zeichnungen und Kollagen des Kubismus: Picasso, Braque, Gris, Kunsthalle Bielefeld, 11. März – 29. April 1979*, Bielefeld, 1979, S. 279-314.
- Janin, Jules, „Der Daguerrotyp (1839)“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie, Bd. I, 1839-1912*, München, 1999, S. 46-51.
- Kemp, Wolfgang, „Theorie der Fotografie 1839-1912“, in: ders. (Hg.), *Theorie der Fotografie, Bd. I, 1839-1912*, München, 1999, S.13-35.
- Merleau-Ponty, Maurice, „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, S. 39-59.
- Paul Cézanne im Gespräch mit Joachim Gasquet*, F/D 1989, 63 min., Regie und Buch: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, nach den Kapiteln 1 „Le Motif“ und 3 „L’Atelier“ des Buchs *Cézanne – Ce qu’il m’a dit* von Joachim Gasquet.
- Raphael, Max, „Kunstwerk und Naturvorlage. Cézanne: Mont Sainte-Victoire“, in: ders., *Wie will ein Kunstwerk gesehen werden? The Demands of Art*, hg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M., 1989, S. 11-73.
- Rewald, John, *The Paintings of Paul Cézanne: a Catalogue Raisonné*, New York, NY, 1996.
- Rilke, Rainer Maria, *Briefe über Cézanne*, hg. v. Clara Rilke, Frankfurt/M., 1983 [1953].
- Stiegler, Bernd, *Theoriegeschichte der Photographie*, München, 2006.
- Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, München, 2011 [Reprint der Originalausgabe London 1844].
- Thoreau, Henry D., *Writings. Journal*, hg. v. Bradford Torrey, Boston, MA, 1906.
- Wohlfart, Günter, „Das Schweigen des Bildes“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, S. 163-183.