Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne

Herausgegeben von
Michael Lüthy und Christoph Menke

diaphanes

Michael Lüthy

Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet

I.

Die Auffassung des künstlerischen Prozesses – was in ihm geschieht, worauf er zielt und worin sein Wert besteht – wandelte sich über die Jahrhunderte der westlichen Kunstgeschichte in erheblichem Maße. Einer der dramatischsten Umbrüche ereignete sich zu Beginn der Moderne im späten 18. Jahrhundert, als im Zuge der generellen geistigen und materiellen Umwälzungen auch die sozialen, kulturellen und metaphysischen Referenzrahmen der Kunst aufbrachen. Während die alten Bezugsgrößen schwanden – das Prinzip der Nachahmung, die rhetorische Gliederung der Gattungen und Darstellungsmodi, die Patronats- und Auftragsverhältnisse –, gingen die Künstler auf die Grundlagen ihres Tuns zurück. Zunehmend freigesetzt von ihren tradierten Aufgaben, begannen sie, sich selbst zu erforschen, indem sie ihre Selbst- und Weltwahrnehmung prüften, und über ihre Gestaltungsmedien zu reflektieren. Konkurrierend wurden in der Folge das Subjekt oder aber das Medium als jener letzte Grund vorgeschlagen, auf dem die Kunst basiere. In diesen unterschiedlichen Fundierungen wurde die Autonomie der Kunst jeweils anders ausgelegt. Im einen Fall verstand man sie als *Freisetzung des Künstlers* von unmittelbaren Vorgaben politischer, religiöser oder weltanschaulicher Art. Dieser stellte, so das neue Selbstverständnis, nicht (mehr) dar, was anderswo vorgegeben war oder wozu er veranlaßt wurde, sondern beanspruchte den Status als selbstbestimmtes Subjekt. Das Kunstwerk, als ›Ausdruck‹ des Künstlers verstanden, nahm gewissermaßen dessen ›Gestalt‹ an. Im anderen Fall gründete die Autonomie der Kunst auf der *Eigengesetzlichkeit des Werks*, dessen Sinnfälligkeit es nicht nur von den anderen wahrnehmbaren Dingen abhob, sondern auch von seinem Autor ablöste. Beide Fundierungen forderten ein je eigenes, neues Beurteilungsprinzip gegenüber den Erzeugnissen der Kunst. Die individuelle Sicht des Künstlers oder aber die Eigenlogik künstlerischer Form sollten nicht nur in ihrer jeweiligen Legitimität anerkannt, sondern zugleich als die eigentlichen Pointen künstlerischer Produktivität begriffen werden.

Die Hoffnungen, auf diese Weise eine solide (Neu-)Begründung der Kunst zu leisten, mußten zwangsläufig unerfüllt bleiben. Zwar beflügelte die Erwartung, der Rückgang auf die Eigenart und die Gesetze des künstlerischen Mediums entdecke der Kunst ein ›objektives‹ Fundament, viele Künstler insbesondere der klassischen Moderne. Clement Greenbergs Theorie des Modernismus versuchte sogar zu zeigen, daß die Selbstbegründung der Kunst durch die ›Essentialisierung‹ des jeweils verwendeten Mediums geleistet werden könne.[1] Zugleich aber

1. Greenberg, Clement: »Modernist Painting«, in: ders.: *The Collected Essays and Criticism*, hg. von John O'Brian, Bd. 4: *Modernism with a Vengeance*, 1957-1969, Chicago/London 1993,

führte die Autonomisierung der Kunst nicht zuletzt dazu, daß die Künstler ihre Medien selbst wählen konnten, ja, wählen mußten, wodurch sich diese bereits subjektivierten. Viele Künstler der Moderne fanden ihre individuelle Handschrift gerade durch die Wahl eines Mediums, und sei es eines, das Handschriftlichkeit gerade negiert, wie beispielsweise das kubistische *papier collé* oder der Siebdruck, den Andy Warhol zu seiner ›Signatur‹ zu machen wußte. Das Subjekt erwies sich als ebenso prekäre Basis der Kunst. Es kann sich nicht unmittelbar entäußern, so als stünde das Hervorgebrachte in unmittelbarer Verbindung mit dem Inneren des Künstlers, dessen Präsenz sich in ihm ausdrückt. Die künstlerische Expression ist vielmehr doppelt kodiert. Das Kunstwerk steht nicht direkt, sondern lediglich metaphorisch für das Selbst des Künstlers ein. Überdies muß es sich einer spezifischen Darstellungsform bedienen, die nie gänzlich subjektiv sein kann, da der Künstler sich nur durch Medien auszudrücken vermag, die ihm äußerlich bleiben: durch Farbe, Pinselstrich usw.

Am Grund der künstlerischen Tätigkeit stoßen wir folglich nicht auf Eines, auf ›Substanz‹ oder ›Sein‹, sondern auf einen Dual und den dazwischen sich abspielenden Prozeß: auf die dynamische Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Medium, die sich auf keine der beiden Seiten reduzieren läßt. Beides verbindet sich im künstlerischen Akt, der sich an der Nahtstelle von Medium und schreibendem bzw. sich schreibendem Subjekt bewegt. Das Medium wird subjektiviert und erscheint als anthropomorph besetztes anderes Selbst, das Subjekt hingegen erscheint als Medium, durch das hindurch etwas ›spricht‹, das insbesondere in der Kunst nicht einfach mit dem (selbst-)bewußten Ich zu verrechnen ist. Subjekt und Medium erweisen sich als ambivalente Schauplätze, die in doppelter Funktion stehen. Sie sind der Ort des Aussagens, d.h. der Ort, an dem etwas ausgesagt wird, und zugleich die Sache der Aussage, mit anderen Worten der eigentliche Inhalt, den das Kunstwerk kommuniziert. Um es bewußt tautologisch zu formulieren: In der Moderne wird die künstlerische Praxis, als das Ineinandergreifen von Subjekt und Medium, zum Fundament künstlerischer Praxis.

II.

Eine der vielen Möglichkeiten, diese Transformationen zu veranschaulichen, bietet der Rekurs auf (Selbst-)Darstellungen des künstlerischen Tuns. Drei Beispiele seien herausgegriffen, von denen das erste in die Anfangszeit künstlerischen Selbstbewußtseins in der frühen Neuzeit führt und das letzte historisch zu Cézannes reflexiver modernistischer Praxis überleitet.

Dürers Holzschnitt des *Zeichners der liegenden Frau* aus dem Jahr 1525 (Abb. 1) zeigt künstlerische Produktion im Zeichen der Naturnachahmung, zugleich führt er die Technik ebendieser Naturnachahmung anschaulich vor. Nach der Logik

—

S. 85-93; deutsch: Greenberg, Clement: »Modernistische Malerei«, in: ders.: Die Essenz der Moderne, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 265-278.

Abb. 1: Albrecht Dürer, *Der Zeichner der liegenden Frau*, gedruckt 1538, entstanden wahrscheinlich 1525, Holzschnitt, 7,6 x 21,2 cm, Illustration in der zweiten Ausgabe von Dürers Traktat *Underweysung der Messung* von 1538.

von Dürers Graphik entsteht ein Bild in der dreistelligen Relation von Künstler, darzustellendem Objekt und Darstellungsmedium, zu welch letzterem hier nicht nur Zeichengrund und Zeichengerät, sondern auch ein Proportionsraster und ein augenfixierender Stab gehören. Der Darstellungsprozeß hat die Funktion, das Wahrgenommene nach seinen inneren Verhältnissen sowie in seiner Abhängigkeit vom Blickpunkt korrekt wiederzugeben. Dürers Holzschnitt erscheint wie eine Ausbuchstabierung der wirkmächtigen Albertischen Metapher vom Bild als einem offenenstehenden Fenster, durch das hindurch wir zu blicken scheinen, wenn wir ein Bild betrachten.[2] Ansicht und Einsicht – die Sichtbarkeit der Dinge, die Klarheit des Sehens und die Erklärbarkeit des Bildprozesses – gehen Hand in Hand. Dürers übersichtlicher, den Ausgangs- und den Zielpunkt der Darstellung symmetrisch ausbreitender Holzschnitt manifestiert jenes frühneuzeitliche Selbstvertrauen in das Gelingen der Repräsentation, das aus dem unmittelbaren Bezug zwischen künstlerischer Qualität, technisch-handwerklicher Fertigkeit und visueller Erkenntnis entsteht.

Mit Kerstings Gemälde von 1812, das Caspar David Friedrich in seinem Dresdner Atelier darstellt (Abb. 2), springen wir in die Frühromantik und damit zugleich ans Ende der Epoche der klassischen Repräsentation, an deren Beginn Dürers Holzstich entstand.[3] Die entscheidende Rolle weist Kersting nicht der Anwen-

—

2. Alberti, Leon Battista: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei / De Statua. De Pictura. Elementa Pictoriae*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 225. – Alberti beanspruchte in *De Pictura* die Erfindung der Schleier- bzw. Rastermethode, die Dürers Graphik vorführt. Mit großer Wahrscheinlichkeit hatte Dürer Einsicht in ein Manuskript von Albertis Traktat, das erst 1540 gedruckt wurde. Zu Dürers eigener verbaler Beschreibung des Verfahrens, siehe: Dürer, Albrecht: *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt / The Painter's Manual*, hg., übers. und kommentiert von Walter L. Strauss, New York 1977, S. 370f. (Text in der ersten Ausgabe des Traktats aus dem Jahr 1525) und S. 434f. (Text in der zweiten, den hier besprochenen Holzschnitt enthaltenden Ausgabe des Traktats aus dem Jahr 1538).

3. Zum Stand der Forschung zu diesem Bild und zu dessen Aussagekraft in Bezug auf Friedrichs Kunstverständnis, siehe: Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, Kapitel I, »Friedrichs Selbstbild«, S. 11-33, bes. S. 22-26. – Ich danke Georg Witte für wertvolle Hinweise im Anschluß an die Vortragsfassung dieser Bildinterpretation.

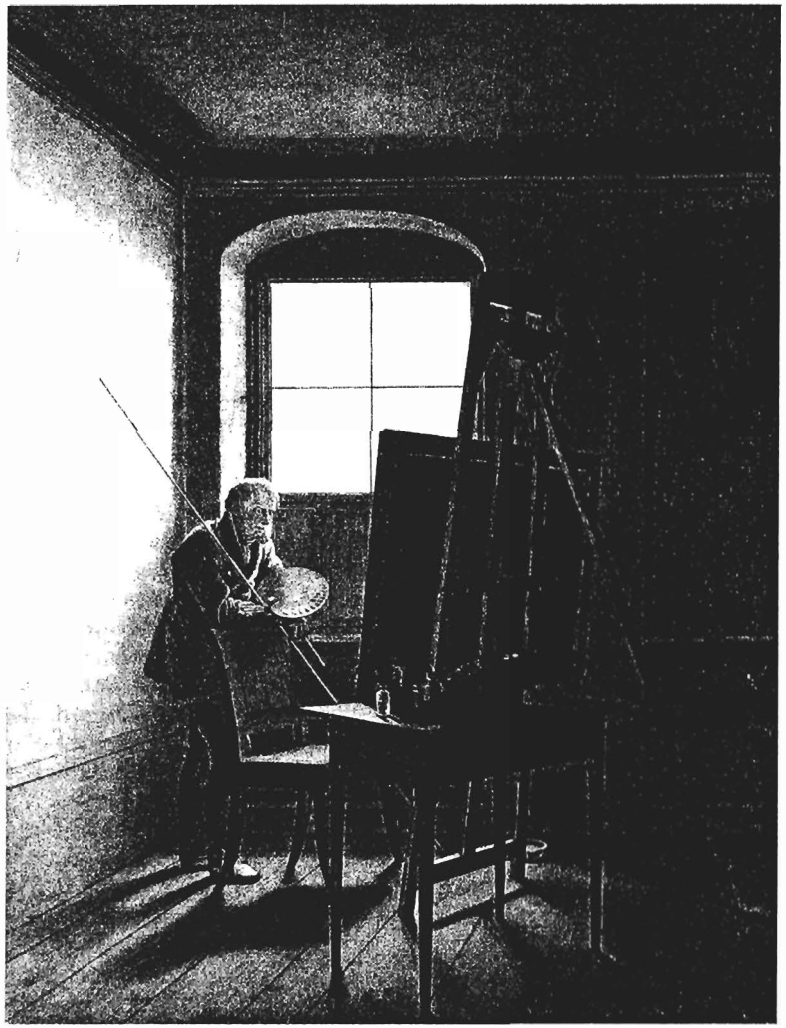

Abb. 2: Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 2. Fassung, 1812 Öl auf Leinwand, 53,5 x 41 cm, Staatliche Museen Berlin, Alte Nationalgalerie.

dung einer bestimmten Technik zu (obschon sie mit Winkelmaß, Lineal, Skizzenbuch und Malutensilien im Bild repräsentiert ist), sondern den Wirkungen des Lichts, das durch den unabgedeckten Teil des hohen Fensters einfällt. Während es bei Dürer als physikalische Grundbedingung des Sehens sowohl das zu zeichnende Objekt als auch das Blatt des Zeichners ebenmäßig ausleuchtet, verwandelt es bei Kersting das kahle, die Außenwelt ausschließende Ateliergehäuse in einen Raum der Inspiration. Besonders aber fällt das Licht auf die dem Fenster zugewandte Leinwand, die es zu reflektieren und ihrerseits das Gesicht und die Gestalt Friedrichs zu beleuchten scheint – so als male sich das Licht hier selbst und erleuchte diese ›Selbstabbildung‹ zugleich den Maler als kontemplierenden Zeugen dieses Vorgangs. Die Helle von Friedrichs Gesicht und das identische Blauweiß des Himmels und der Maleraugen provoziert eine weitere Lesart: daß durch den Künstler hindurch das Licht auf die Leinwand ausströme, daß also nicht (nur) das Bild, sondern (auch) der Maler ein Medium der Darstellung sei. Wie auch immer man die Trias von Fenster/Licht, Künstler und Bild strukturiert – in jedem Fall verwandelt sich Dürers durch die beiden großen, tiefliegenden Wandöffnungen eintretendes optisch-physikalisches Licht in ein von ›oben‹ strömendes Licht der Erleuchtung und Inspiration. Das reflexive Verständnis künstlerischer Subjektivität, das die Kunst als geistige und bewußte Tätigkeit begreift, mischt sich in Kerstings Atelierbild mit einer medialen Auffassung künstlerischer Subjektivität, die ›Wahrheiten‹ formuliert, die ›hinter‹ den Willen, das Bewußtsein und die Reflexivität des Künstlers zurückgehen und zugleich über diesen hinausweisen. Folgerichtig stellt ihn Kersting auch nicht im Augenblick des Malens dar, sondern überläßt das Geheimnis der Bildentstehung der offengehaltenen Mitte jener Ellipse, deren Brennpunkte vom Maler und der Leinwand gebildet werden. Dürers positiver Bezug zwischen der Sichtbarkeit der Welt und der Machbarkeit des Bildes wendet sich bei Kersting zum negativen Bezug zwischen der Unsichtbarkeit des Bildes, der hinter Fensterabdeckungen verschwindenden Natur und dem Nicht-Malen des Künstlers. Das Gemälde ›erzeugt sich‹ im gespannten und zugleich berührungslosen und unbestimmten Dazwischen von Maler und Leinwand, über dem sich, wie von Dürers Proportionsraster gerahmt, die Unendlichkeit und Gestaltlosigkeit des Himmels öffnet. Man könnte versucht sein, in diesem Gegenüber von Künstler und Werk – das die frühromantische Grundfigur der Entgegensetzung von Ich und Welt auf die Ateliersituation zu übertragen scheint – die Veranschaulichung des Hegelschen ›Selbstbewußtseins‹ zu erkennen, also jenes fortwährenden Prozesses, in dem die Entfremdung als der Fortgang zum Anderen und die Aufhebung der Entfremdung als die Rückkehr zu sich selbst sich wechselseitig ergänzen. Das Gegenüber von Künstler und Werk könnte jedoch auch in der weniger versöhnlichen, der Frühromantik ebenso geläufigen Variante gedeutet werden, daß es die Unhintergehbarkeit und Nicht-Integrierbarkeit ihrer Entgegensetzung demonstriert. So zeigt sich die Ambivalenz des Bezugs von Ich und Welt sowie der Rolle, die hierin der Kunst zukommt, nicht zuletzt an der Eigenart, daß die ästhetisch-religiöse Naturemphase, für die Friedrichs Œuvre steht (und somit auch das Gemälde, in das der Maler sich in

Kerstings Gemälde versenkt), mit der Aussperrung der Natur aus dem Atelier einhergeht.[4]

In Edouard Manets Selbstporträt von 1879 (Abb. 3) schließlich werden Subjekt und Medium noch enger geführt. Die beiden Pole von Künstler und Produkt, die in den beiden anderen Bildern *nebeneinander* angeordnet sind, blendet Manet *ineinander*, zugleich wird auf jeden Hinweis auf einen umgebenden Atelierraum verzichtet.[5] Diese Engführung resultiert aus dem Umstand, dass es sich, anders als bei Dürer und Kersting, um ein Selbstbildnis handelt. Doch vor allem folgt sie aus der Art und Weise, wie Manet die Situation der Selbstabbildung malerisch umsetzt. Manet war kein Linkshänder, so wie er im Bild erscheint, sondern Rechtshänder, woraus ersichtlich wird, daß er sich seitenverkehrt zeigt. Der Maler malt folglich nicht *sich*, sondern das, was der *Spiegel* ihm zeigt. Überlagern sich dadurch Darstellungsgegenstand und Spiegel, so überlagern sich zugleich auch Spiegel und Gemälde, indem Manet es unterläßt, die Spiegeloberfläche von der Gemäldeoberfläche abzuheben, beispielsweise indem er den Spiegelrahmen sichtbar werden ließe. Stattdessen läßt er beide Flächen zusammenfallen, so als handelte es sich bei dem Selbstporträt um einen gemalten – oder: bemalten – Spiegel. Des weiteren thematisiert Manet die Paradoxien, die entstehen, wenn man sich selbst beim Malen malen will. Deutlich wird dies insbesondere an der pinselhaltenden Hand. Die Pinselhiebe, aus denen sie besteht und die hier sichtbarer belassen sind als im übrigen Gemälde, verweisen indexikalisch auf den blitzschnell agierenden Maler, ikonisch hingegen auf jenes rasch sich bewegende Objekt, das Manet im Spiegel beobachtet und malt.[6] Die Vehemenz des Malaktes, die der rohe Pinselduktus anzeigt, ist dabei nur deshalb notwendig, weil sich die Hand so schnell bewegt. Doch auch das Umgekehrte gilt: Die beobachtete Hand bewegt sich nur deshalb so schnell, weil der Maler derart virtuos ans Werk geht. In der Knäuelform der Hand gerinnt diese ›Verknotung‹ von Subjekt, Medium und Objekt des Bildes zur anschaulichen Gestalt. Dieselbe Spannung zwischen dem Bild als *Darstellung* und dem Bild als *Spur* erzeugen die Pinselspitzen, vor allem diejenigen der drei Pinsel in Manets rechter bzw. linker Hand. Deren Abbild scheint jeweils durch einen Selbstabdruck auf der Leinwand entstanden zu sein. Eine andere Facette der Paradoxien, die das Festhalten einer Tätigkeit durch ebendiese Tätigkeit hervorruft, zeigen die Augen des Malers, die im Prozeß des ›Sich sehen sehen‹ festgehalten sind. Manets Lösung bestand darin, das eine, vom Licht getroffene Auge als aktiven ›Blick‹, das andere, verschattete indessen als passiv erblicktes ›Organ‹ zu malen. Am Bild der eigenen Gestalt inszeniert Manet

4. Zu dieser Ambivalenz im Naturverhältnis der Moderne vgl. allgemein: Gamm, Gerhard: *Der unbestimmte Mensch. Zur medialen Konstruktion von Subjektivität*, Berlin/Wien 2004, S. 18.
5. Zur produktionsästhetischen Selbstreflexion in Manets Selbstbildnis, siehe: Wittmann, Barbara: *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004, S. 225-230.
6. Zu dieser in Manets Oeuvre wiederkehrenden Spannung, siehe: Lüthy, Michael: *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003, bes. Kap. V: »Ein doppeltes ›Ausführen‹: *L'exécution de Maximilien*« und Kap. VI: »Der Spiegel des Subjekts: *Un bar aux Folies-Bergère*«, S. 121-159 u. S. 161-182.

Abb. 3: Edouard Manet, *Autoportrait à la palette*, um 1879, Öl auf Leinwand, 86 x 67 cm, Privatsammlung.

den Übergang von Figuration und Defiguration. Das Sichtbare und das Malbare fallen zusammen und werden gleichzeitig gegeneinandergeführt, als Ein-/Zweiheit von Spiegel und Gemälde, Auge und Hand. Die Grenze der Repräsentation, die Manets Selbstbildnis berührt, ist die Grenze der Repräsentation, die ein Subjekt von sich selbst ausbilden kann.

III.

Indem sich in der Kunst der Moderne die Aufmerksamkeit zunehmend vom Produkt auf die Produktion verschiebt und dem Akt der Hervorbringung häufig mehr Interesse entgegengebracht wird als dem hervorgebrachten Kunstwerk selbst[7], wandeln sich die ›Inhalte‹, welche die Kunst kommuniziert, radikal. Das Kunstwerk verdankt sich jener intimen Zwiesprache zwischen Künstler und Medium, die Kersting und Manet in unterschiedlicher Akzentuierung vorführen. In dieser Zwiesprache verschmilzt das Selbstgespräch des Künstlers, der im Fortgang zum Bild zu sich selbst zurückzukehren sucht, mit der im Bild vollzogenen modellhaften Vermittlung von Selbst und Welt. Beide Vermittlungsgeschehen – des Subjekts mit sich selbst und mit der Welt – werden vom Bild auf Dauer gestellt und dem Betrachter kommuniziert. Dieser im Bild bzw. als Bild kommunizierte Prozeß tritt in der Moderne an die Stelle dessen, was in der früheren Kunst Narration und Repräsentation waren.

Was es heißt, Kunstwerke als jenes doppelte Vermittlungsgeschehen zu begreifen, möchte ich im Folgenden anhand von Paul Cézannes Gemälden genauer ausführen. Die Wahl fiel nicht zuletzt deshalb auf Cézanne, weil seine Malerei in einer für unseren Zusammenhang einschlägigen Weise gegensätzlich gedeutet wird. Die einen erkennen in ihr, in der Nachfolge von Maurice Merleau-Pontys phänomenologischer Cézanne-Deutung, jene »kopernikanische Wende« der Kunst, die das subjektivierte, im eigenen Leib zentrierte Sehen zum Fundament der Malerei erklärt.[8] Die anderen hingegen, dem formalistischen Moderneverständnis zuneigend, begreifen sie als jene entscheidende, bis weit ins 20. Jahrhundert und in die ungegenständliche Malerei hineinwirkende Offenbarung, daß ein Bild – wie die berühmte Formulierung von Maurice Denis lautet –, bevor es irgend etwas darstellt, zunächst einmal eine Oberfläche ist, die von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckt wird.[9] Cézannes Malerei gilt sowohl als Kronzeuge der Subjektivierung als auch der medialen Selbstreferenz der modernen Malerei. Damit aber stellt sich die Frage, ob – und gegebenenfalls warum – beide Deutungen zugleich richtig sein können. Wenn wir in Bezug darauf Cézannes Arbeitsweise und

7. Valéry, Paul: »Première Leçon du Cours de Poétique«, in: ders.: *Oeuvres*, hg. von Jean Hytier, Bd. 1, Paris 1957, S. 1340-1358, S. 1343: »[I]l peut arriver [...] que l'on prenne à cette curiosité un intérêt si vif et qu'on attache une importance si éminente à la suivre, que l'on soit entraîné à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, *l'action qui fait*, que *la chose faite*.« (Hervorhebung im Original.)

8. Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt a.M. 1988, bes. S. 29f.

malerisches Selbstverständnis genauer betrachten, begegnen wir manchen Aspekten der Verflechtung von Subjektivität und Medialität wieder, die bereits bei Kerstings und Manets (Selbst-)Darstellungen angesprochen wurden – insbesondere der Rolle des Lichts, der Unentschiedenheit zwischen Aktivität und Passivität des künstlerischen Tuns sowie des Ineinandergreifens von Indexikalität und Ikonizität.[10]

Es wird nie genau zu bestimmen sein, worin das Ziel von Cézannes ›réalisation‹ bestand – jenes ›Realisierens‹, als das er seine malerische Tätigkeit begriff und dessen Verfehlen er bis zu seinem Lebensende fürchtete.[11] Eine erste Vorstellung davon geben jedoch die Begriffe, die Cézanne benutzte, wenn er sein künstlerisches Verfahren beschrieb. Da ist zunächst das ›Motiv‹, mit dem er nicht nur den gegenständlichen Vorwurf des Bildes meinte, sondern ebenfalls die Motivation für seine unermüdliche Arbeit des Beobachtens und Malens. ›Aller sur le motif‹, wie er seinen Gang zur Arbeit nannte, bedeutete folglich, in eine Beziehung zu einem äußeren Objekt zu treten, das ihn zugleich innerlich bewegte und das es im Lichte dieses doppelten Bezugs bildnerisch auszuarbeiten galt. Das Sichtbare war ihm Darstellungsgegenstand und Inspirationsquelle, Modell und Muse zugleich. Heteronome und autonome Vorstellungen künstlerischer Kreativität verschränken sich, indem diese als zugleich innen- und außengeleitet erscheint, motiviert durch etwas, was man mit Jacques Lacan eine »intime Exteriorität« nennen könnte.[12]

›Sensation‹, am ehesten zu übersetzen als ›Empfindung‹, entfaltet als weiterer Schlüsselbegriff in Cézannes Vokabular eine vergleichbare Komplexität. Zunächst meint er die visuelle Wahrnehmung im Sinne der ›Impression‹, also einen vom Objekt ausgehenden optischen Sinnesreiz. Zugleich umfaßt er die Emotion als psychische Reaktion auf das Wahrgenommene. Ausdrücklich stellte Cézanne nicht das darzustellende Objekt, sondern die ›sensation‹ in den Mittelpunkt seiner malerischen Bemühungen. Damit formulierte er eine Beziehung zur Welt, die »*gleichzeitig* Ergreifen und Ergriffenwerden« war.[13] Das Medium, das dabei zwischen den Dingen und den Empfindungen vermittelte, waren – auf das Sehen bezogen – das *Licht* sowie – auf die Übersetzung in Malerei bezogen – die *Farbe*.

9. Denis, Maurice: »Définition du néo-traditionnisme«, in: *Art et critique*, 23. August 1890, wiederabgedruckt in: ders.: *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris ²1912, S. 1: »[...] se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.«

10. Im Folgenden greife ich auf Analysen zurück, die ich in anderem Zusammenhang vornahm; siehe: Lüthy, Michael: »Relationale Ästhetik: Über den ›Fleck‹ bei Cézanne und Lacan«, in: Blümle, Claudia / von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 265-288.

11. Zu dieser Furcht, vgl. Cézannes Brief an Emile Bernard vom 21. September 1906, in: Doran, Michael (Hg.): *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, S. 47; deutsch in: Doran, Michael (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, übers. von Jürg Bischoff, S. 66f.

12. Lacan, Jacques: *Le seminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Textherstellung von Jacques-Alain Miller, Paris 1986, S. 167; deutsch: Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse* (1959-1960), hg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, übers. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1996, S. 171.

Abb. 4: Paul Cézanne, *Le jardin des Lauves*, um 1906, Öl auf Leinwand, 65,4 x 80,9 cm
The Phillips Collection, Washington, D.C.

Die ›réalisation‹ von Cézannes Malerei zielte folglich auf mehreres zugleich. Sie galt zunächst dem Naturmotiv in seiner unendlichen Vielfalt, des weiteren den Empfindungen, welche dieses in ihm auslöste, und schließlich dem Gemälde selbst, dessen Gelingen die anderen ›Realisierungen‹ erst ermöglichen würde. ›Malen‹ hieß, jene gegenläufigen Bewegungen des Aufnehmens und Abgebens, der ›Impression‹ und der ›Expression‹, in einer einzigen Geste ineinander aufgehen zu lassen. Als Cézanne habe erklären wollen, was ›ein Motiv‹ sei, habe er, so erinnert sich Gasquet, die Hände voneinander entfernt, um sie dann ganz langsam mit gespreizten Fingern wieder aneinander anzunähern, sie ineinander zu schieben und fest miteinander zu verschränken.[14] Diese Verschränkung zu leisten, überantwortete Cézanne den farbigen Flecken, aus denen seine Bilder sich zusammensetzen. Sie bildeten das Grundelement, aus dem er, je später im Œuvre

13. Merleau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Textherstellung sowie Vor- und Nachwort von Claude Lefort, Paris 1964, S. 319; deutsch: Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen*, hg. und mit einem Vor- und Nachwort von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels (Übergänge, Bd. 13), München 1994, S. 333 (Hervorhebung im Original). – Diese Beziehung zum Sein nannte Merleau-Ponty den »Chiasmus« der menschlichen Existenz (ebd.).
14. Gasquet, Joaquim: »Ce qu'il m'a dit (extrait de *Cézanne*)«, in: Doran (Hg.), *Conversations avec Cézanne*, a.a.O., S. 106-161, S. 108; deutsch: Gasquet, Joaquim: »Was er mir gesagt hat«, in: Doran (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, a.a.O., S. 133-198, S. 136.

desto ausdrücklicher, seine Bilder ›baute‹ (Abb. 4). Diese Bausteinfunktion konnten sie deshalb erfüllen, weil sie verschiedene Dualitäten in sich aufhoben. Jede ›tache‹ ist Form und Farbe, Malerei und Zeichnung, Licht und Dunkelheit, materieller Rohstoff und Form in einem.[15] Statt die Dinge durch die Linie zu umreißen, durch das Spiel von Licht und Schatten zu modellieren und schließlich durch die Farbe zu kolorieren, so wie es in der klassischen Kunst geschah, basierte Cézanne seine Malerei allein auf einem differentiellen System kontrastierender Farbmarkierungen. Komposition ersetzte er durch ein Verfahren, das er ›Modulation‹ nannte.[16] Die ›tache‹ war folglich Endpunkt und Ausgangspunkt zweier gegenläufiger Prozesse. In ihr wurden komplexe Erfahrungen und Verfahren *eingefaltet*, um anschließend daraus die Ordnung des Bildes zu *entfalten*.

Mit dem rhythmisierten, eine Art gleichmäßiger Unschärfe hervorbringenden Gewebe der ›taches‹ versuchte Cézanne der Natur des Sehens möglichst nahe zu kommen. Das Vorgehen war allerdings ebenso paradox wie das Ergebnis. Um neu *sehen* zu lernen, brach Cézanne mit den Konventionen der *Malerei* – Konventionen, die hier anhand eines Landschaftsgemäldes von Claude Lorrain vergegenwärtigt seien (Abb. 5). Im Willen, der ›Verdunkelung‹ des konventionalisierten Sehens eine neue Klarheit entgegenzusetzen, ersetzte Cézanne die illusionistische Durchsichtigkeit des klassischen Tafelbildes durch eine fleckige Opazität, also durch eine Malweise, die nicht nur die Medialität des Bildes, sondern mehr noch: dessen Dinglichkeit zur Schau stellte. Damit aber bezog sich das ›neue Sehen‹ vor allem auf Gemälde, deren Erscheinungsweise befremdlich ins Auge stach. Es mündete in ein Bild, das zuallererst auf sich selbst verwies.

Mit seinem Prinzip der ›Modulation‹ kontrastierender Flecken durchkreuzte Cézanne die klassische Bildordnung Punkt für Punkt. Die symbolische Ordnung des klassischen Bildes gründete in einer Metaphysik der Schönheit als Angemessenheit und Proportion. Kompositorisch manifestierte sich dies als Hierarchie von Teil und Ganzem, Zentrum und Peripherie, Vorne und Hinten, Hell und Dunkel, malerischer Präzision und skizzenhafter Andeutung, wobei sich die Organisation dieser einzelnen Bildaspekte in ihrer Sinnfälligkeit gegenseitig bestärkte. Im Mittelpunkt des Gemäldes, buchstäblich und metaphorisch, stand der ›Bildheld‹ und spielte sich das Hauptgeschehen ab – bei Lorrain jene im goldenen Schnitt der Bildbreite positionierte mächtige Baumgruppe sowie die ihr beigeordneten alttestamentarischen Figuren Jakobs, Labans und seiner Töchter –, während die Peripherie und der Hintergrund des Bildes als Echo und Bestätigung des Hauptgeschehens dienten. Gleichzeitig wurde das Bild als ›Durchblick‹ (›prospectus‹, ›prospectiva‹) aufgefaßt. Der Blickpunkt des Betrachters und der Fluchtpunkt des Bildes standen dabei in einem unumkehrbaren Verhältnis zueinander, allein schon deshalb, weil der räumliche Durchblick unmittelbar mit der geforderten ›perspicuitas‹, der Prägnanz und Lesbarkeit der Darstellung, verbunden

15. Boehm, *Cézanne*, a.a.O., S. 95-104.
16. Siehe: Bernard, Emile: »Paul Cézanne (1904)«, in: Doran (Hg.), *Conversations avec Cézanne*, a.a.O., S. 30-42, S. 36; deutsch: Bernard, Emile: »Paul Cézanne (1904)«, in: Doran (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, a.a.O., S. 47-61, S. 54.

Abb. 5: Claude Lorrain, *Paysage avec Jacob et Laban et ses filles*, 1676, Öl auf Leinwand, 72 x 94,5 cm, Dulwich Picture Gallery, London.

war. Bei Cézanne hingegen überwiegt das Heterogene das Homogene, das Offene das Geschlossene, die Peripherie das Zentrum, die Zerstreuung die Konzentration; und während die klassische Kompositionsform Bild und Betrachter über die Metaphern des ›Organismus‹ analogisierte, kündigt Cézannes Fleckentextur das Spiegelverhältnis zwischen Betrachterkörper und Bildkörper auf.

In denselben Zusammenhang gehört auch Cézannes vieldiskutierter Bruch mit der zentralperspektivischen Raumordnung. Häufig wird dieser Bruch lediglich im Zusammenhang mit der modernistischen Malerei gesehen, deren Tendenz zur Flächigkeit den Illusionismus des klassischen ›Bildfensters‹ destruiere und die Medialität des Bildes selbstreferentiell herausstelle. Seltener bedacht wird der Umstand, daß das Verschwinden des Fluchtpunktes als *innerem* Fokus des Bildes zwangsläufig das Verschwinden des Betrachterstandpunktes als *äußerem* Fokus des Bildes nach sich zieht. An *beiden* Polen der Sehachse gerät Cézannes Malerei sozusagen ›out of focus‹, so daß die Beziehung zwischen Bild und Betrachter ebenso unbestimmt wird wie der Zusammenhang zwischen den einzelnen Flekken im Bild.

Das zwischen Ich und Welt vermittelnde Medium war für Cézanne, wie bereits erwähnt, das Licht. Zugleich aber war er sich bewußt, daß dieses im Bild nicht reproduziert, sondern nur durch etwas anderes, durch Farbe, dargestellt werden konnte.[17] Aufgrund dieser Eigenart, ›durch anderes‹ zu repräsentieren, ver-

Abb. 6: Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire*, um 1904/06, Öl auf Leinwand, 63,5 x 83 cm Kunsthaus Zürich.

schränken Cézannes Flecken Ähnlichkeit und Entstellung, erscheinen sie überdeterminiert und unterbestimmt zugleich. Diesbezüglich besteht eine der Pointen von Cézannes Malerei in der Überlagerung von Sehen und Berühren. Wie schon die Ambivalenz der Begriffe ›motif‹ und ›sensation‹ zeigt, war das Gesehene für Cézanne immer zugleich dasjenige, was ihn im Inneren ›berührte‹. Wurde das Gesehene dann als Bild realisiert, entstand dieses aus lauter einzelnen kleinen ›Berührungen‹ der Leinwand; tatsächlich sind ›tache‹/›Fleck‹ und ›touche‹/›Berührung‹ auch etymologisch verwandt.[18] Dieselbe Überblendung zeigt sich in Cézannes Beschreibung seines Sehens. Er wünschte sich, ebenso präzise wahrnehmen zu können wie eine lichtempfindliche fotografische Platte, auf der sich »die ganze Landschaft einschreiben« sollte.[19] Mit dem Vergleich des eigenen Sehens mit einer fotografischen Apparatur griff er gerade nicht den naheliegenden Vergleich von Auge und Kameraobjektiv auf. Vielmehr parallelisierte er die jeweils ›dahinter‹ liegenden Ebenen von fotografischer Platte und Gehirn. Dieses

---

17. Vgl. Denis, Maurice: »Extrait du *Journal* (1906)«, in: Doran (Hg.), *Conversations avec Cézanne*, a.a.O., S. 92-94, S. 93; deutsch: Denis, Maurice: »Auszug aus dem *Journal* (1906)«, in: Doran (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, a.a.O., S. 118-121, S. 120.
18. Siehe dazu ausführlich: Shiff, Richard: »Cézanne's physicality: the politics of touch«, in: Gaskell, Ivan / Kemal, Salim: *The language of art history*, Cambridge 1991, S. 129-180, bes. S. 146 und S. 168f.
19. Gasquet, *Ce qu'il m'a dit*, a.a.O., S. 109; deutsch: Gasquet, *Was er mir gesagt hat*, a.a.O., S. 137 (Übersetzung hier leicht geändert).

sollte sich, so seine Formulierung, mit dem Bild der Dinge »imprägnieren«.[20] Cézannes Beschreibung des eigenen Sehens betont die passive Medialität des künstlerischen Selbst, das zum bloßen Registrator und Vermittler empfangener Kräfte wird. Zugleich läßt eine solche Selbstauffassung jedes reflexive Modell scheitern, ›sich selbst sehen zu sehen‹. Denn gegenüber der Unmittelbarkeit der Berührung wird jedes ›sehende‹ Bewußtsein davon zur nachträglichen Rekonstruktion; oder anders formuliert: Das Gehirn sieht nicht.

Indem jeder Farbfleck zugleich ikonisches und indexikalisches Zeichen ist, wird die Relation zwischen der Bildoberfläche und demjenigen, was auf ihr sichtbar wird, zutiefst ambivalent. Einerseits verharren die Bilder in einer Art absoluter Distanz zu den Dingen, die Cézannes Malerei jenen Zug von ›Unmenschlichkeit‹ verleiht, den Merleau-Ponty an ihr herausstrich (Abb. 6).[21] Zugleich aber drängt dieser unnahbare Grund, der in einem klassischen Gemälde wie demjenigen Lorrains lediglich den lichtvollen Hintergrund des bühnenartigen Raums abgab, immer stärker nach vorne, bis er jeglichen Zwischenraum verdrängt und mit der Bildfläche verschmilzt. Einerseits also entfernen sich die Gegenstände aus dem immer unkörperlicher werdenden Bild, andererseits aber bewegen sich Bild und Gegenstand solange aufeinander zu, bis sie ineinander aufgehen. Die Bildfläche wird zur Membran, wo diese gegenläufigen Bewegungen sich berühren. An Gemälden wie *Sous-bois – Chemin du Mas Jolie au Château Noir* (Abb. 7), die Ansätze einer zentralperspektivischen Ordnung erkennen lassen, wird diese Ambivalenz besonders augenfällig. Jeder Farbfleck markiert hier zugleich eine Position im Raum und eine Position auf der Bildfläche, wobei beides fortlaufend ins andere umspringt. Im Kontext des Bildes als tiefenräumliche Illusion zeigt sich die ›tache‹ als Fläche, in der flächigen Ausbreitung der Leinwand indessen als Tiefe. Diese Doppelidentität gewinnen die Flecken deshalb, weil sie sich kaum je verdecken, sondern konsequent *nebeneinander* gesetzt sind und somit jeweils gleich weit von unserem Auge entfernt scheinen. Die Tiefenerstreckung des *Chemin* wird zu einem differentiellen Effekt, wobei sich der Raum, den keine einzige Linie erschließt, nie mit einem meßbaren Raum konvergiert. Durch das unruhige Nebeneinander von warmen und kalten, helleren und dunkleren Farbtönen gewinnt er vielmehr eine zeitliche Dimension, die ihn pulsieren – entstehen und wieder schwinden – läßt. Das Bild eröffnet und verdeckt die Tiefe gleichermaßen. Ob es eher ›hinter‹ dem Raum liegt und diesen aus seinem fleckigen Grund entspringen läßt, oder ob es vielmehr wie ein Schirm ›vor‹ dem Raum liegt, dessen Licht sich in ihm abzeichnet, bleibt unentscheidbar. Über das Bild rieselt das Licht, dessen Quelle oder Einfall Cézanne niemals malte, sondern das er jeweils über die gesamte Bildfläche zerstreute. Das Sehen ist weder perspektiviert noch fokussiert. Umgekehrt ist im Bild – wie man mit Rilkes Gedicht über den *Torso von Belvedere* sagen könnte – »keine Stelle, die dich nicht sieht«.

—

20. Ebd., S. 109 u. 111; deutsch: Ebd., S. 136 u. 139 (Übersetzung hier leicht geändert).
21. Merleau-Ponty, Maurice: »Le doute de Cézanne«, in: ders.: *Sens et non-sens*, Paris 1996, S. 13-33, S. 22; deutsch: Merleau-Ponty, Maurice: »Der Zweifel Cézannes«, in: ders.: *Sinn und Nicht-Sinn*, übers. von Hans-Dieter Gondek (Übergänge, Bd. 35), München 2000, S. 11-33, S. 21.

Abb. 7: Paul Cézanne, *Sous-bois – Chemin du Mas Jolie au Château Noir*, um 1900/02, Öl auf Leinwand, 79,5 x 65 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel.

Ein später Brief Cézannes eröffnet eine weitere Dimension der wechselseitigen Kräfte, die auf die zwischen Auge und Sichtbarem liegende Bildfläche einwirken:

»Ich möchte dir sagen«, schreibt er an seinen Sohn, »daß ich als Maler vor der Natur hellsichtiger werde, daß bei mir jedoch die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr schwierig ist. Ich kann die Intensität, die sich vor meinen Sinnen entfaltet, nicht erreichen, ich besitze diesen großartigen Farbenreichtum nicht, der die Natur beseelt. Hier, am Ufer des Baches, vervielfachen sich die Motive, das gleiche Sujet, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von stärkstem Reiz und von solcher Mannigfaltigkeit, daß ich

glaube, mich über Monate beschäftigen zu können, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich bald mehr nach rechts, bald mehr nach links beuge.«[22]

Cézanne wandte seine Aufmerksamkeit von der Registrierung visueller Sensationen und den Phänomenen des Lichts auf den eigenen Körper zurück: auf dessen rhythmische Bewegung und Zeitlichkeit. Unter diesen Voraussetzungen eines dynamisierten Sehens zu malen hieß, dem Bild nicht nur die gegenläufige Verschiebung von Augpunkt und Sehfeld einzutragen, die das Wiegen des Körpers provozierte, sondern zugleich die Empfindung der eigenen Körperbewegung mit derjenigen der ›beseelten‹ Natur zu verschmelzen – ein bildplastisches Problem, das man sich nicht schwierig genug vorstellen kann. In einem drei Wochen früher geschriebenen Brief, in dem er bereits von Erfahrungen berichtete, die er an demselben Bachufer machte, stellte er dafür eine Maxime auf. Es sei ausschlaggebend, ins Bild »ein Höchstmaß an Wechselbeziehungen hineinzubringen«. Diese Wechselbeziehungen betrafen folglich nicht nur die einzelnen Bildelemente, sondern zugleich das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem beweglichen Auge des Malers.[23] Zwei Beispiele, an denen der Versuch, beides ineinanderzublenden, besonders gut zu beobachten ist, seien hier herausgegriffen. So führt in *Rochers dans la forêt* (Abb. 8) die starke Konturierung des Felsens im Vordergrund sowie die eigentümliche Überschneidung von Gestein und Baumstamm am linken Bildrand zu einem Effekt, der aus stereometrischen Fotografien bekannt ist: zu einer Räumlichkeit, die eher aus der Verschiebung verschiedener Bildebenen zueinander entsteht als aus einer nachvollziehbaren Tiefenstaffelung der Dinge.[24] Eine andere Variante zeigt das Aquarell eines Blätterwerks (Abb. 9). Die evozierte Bewegtheit läßt sich weder allein auf das Rascheln der Blätter noch auf das Wiegen des Malers reduzieren, sondern hebt beides in einer Bewegtheit *des Bildes selbst* auf, so als blickten wir durch ein Kaleidoskop, dessen Drehung die Welt in eine immanente Ordnung roter, smaragdgrüner und violetter Facetten überführt.[25]

IV.

Als Cézanne auf einem Fragebogen anzugeben hatte, worin für ihn das »Ideal irdischen Glücks« bestünde, notierte er: »Eine schöne Formel haben.«[26] Das Ge-

22. Brief an seinen Sohn Paul vom 8. September 1906, in: Cézanne, Paul: *Correspondance*, hg. von John Rewald, revidierte und erweiterte Neuausgabe, Paris 1978, S. 324 (Übersetzung M.L.).
23. Brief an seinen Sohn Paul vom 14. August 1906, in: ebd., S. 321 (Übersetzung M.L.).
24. Siehe dazu ausführlich: Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge 1999, S. 330ff.; deutsch: Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, übers. von Heinz Jatho, Frankfurt a.M. 2002, S. 262ff.
25. Zu diesem Aquarell, siehe: Gowing, Lawrence: »The Logic of Organized Sensations«, in: Rubin, William (Hg.): *Cézanne. The Late Work* (Ausstellungskat. The Museum of Modern Art), New York 1977, S. 55-71, S. 61.
26. Cézanne, Paul: »Mes Confidences«, in: *Conversations avec Cézanne*, a.a.O., S. 102-104, S. 102; deutsch: Cézanne, Paul: »Bekenntnisse«, in: *Gespräche mit Cézanne*, a.a.O., S. 126-129, S. 127.

Abb. 8: Paul Cézanne, *Rochers dans la forêt*, um 1896/99, Öl auf Leinwand, 81,3 x 65,4 cm, The Museum of Modern Art, New York.

heimnis seiner Malerei liegt nicht in einer verborgenen Bedeutung, sondern an der Oberfläche: in der Struktur. Sie hat die Eigenschaft, Bedeutung nicht aufgrund der Relation von Zeichen und Bezeichnetem zu erzeugen, sondern aufgrund der differentiellen Logik des Kontrastes. Ob ein Fleck eher eine Mauer oder aber ein blühendes Feld meint, kann erst im Zusammenhang mit den anderen Flecken vermutet werden, und auch dann noch unterliegt diese Zuschreibung beständiger Modifikation, die durch jede Identifizierung eines weiteren Flecks angestoßen werden kann. Wenn ›Sehen‹ im Sinne der produktiven Einbildungskraft bedeu-

Abb. 9: Paul Cézanne, *Étude de feuillage*, um 1900/1904, Aquarell und Graphit auf Papier, 44,7 x 56,8 cm, The Museum of Modern Art, New York.

tet, ›etwas als etwas‹ zu sehen,[27] dann dehnt Cézanne dieses ›als‹ bis zu dem Punkt, wo es als Vorgang sichtbar wird. Worauf das Wiedererkennen des Motivs basiert, d.h. wo sich die Ähnlichkeit zum Dargestellten einstellt, darauf kann man im Bild nicht zeigen. Das Signifikat läßt sich von der signifikanten Struktur nicht ablösen, die ›Realisierung‹ bleibt ein unabschließbarer Prozeß. Diese Ambivalenz von Bildaufbau und Bildzerfall zeigt sich auch aus der Perspektive der malerischen Praxis. Cézannes ›réalisation‹, die Ich und Welt, innen und außen, Objekt und Empfindung, Ordnung der Malerei und Ordnung der Natur verschmelzen wollte, verwirklichte sich allein im flüchtigen Augenblick, in dem der Pinsel die Leinwand berührte – im Augenblick des Umschlags von Subjekt und Medium, der Medialisierung des Subjekts und der Subjektivierung des Mediums. Diese punktuelle, an den Augenblick der ›Artikulation‹ gebundene Vermittlung ließ sich nicht in die Gewißheit einer ›Aussage‹ oder eines ›Inhalts‹ überführen, sondern nur als ein im Bild immer neu sich ereignendes Vermittlungsgeschehen realisieren. Wenn Cézannes Gemälde einen Effekt der Präsenz erzeugen, so handelt es sich folglich nicht um den epiphanischen Vorschein eines zugrundeliegenden ›Seins‹, sondern um den Effekt eben jenes Pulsierens der Oberfläche, das der Stabilität des Bildes und des dargestellten Raums entgegenwirkt und ein irritierendes Moment von Unkontrollierbarkeit einführt.[28] Die Bildpräsenz entspringt allerdings nicht allein diesem Pulsieren selbst. Sie verdankt sich ebenso sehr einer Möglichkeit, die nicht eine des Bildes ist, sondern vielmehr dessen Grenze anzeigt. Denn in jenem Pulsieren der Oberfläche schwingt zugleich die Gefahr mit, außer Kontrolle zu geraten und das fragile Gewebe des Bildes zu zerreißen. Im Prozeß der ›réalisation‹ des Bildes zeigte sich diese Gefahr in der jederzeit bestehenden Möglichkeit eines ›falschen Flecks‹: »Wenn ich zu hoch oder zu tief greife«, so sagte Cézanne nach den Erinnerungen Gasquets, »ist alles verpfuscht. Es darf keine einzige lockere Masche geben, kein Loch, durch das die Erregung, das Licht, die Wahrheit entschlüpft.«[29] Der ›falsche Fleck‹ hätte nicht nur ein künstlerisches Mißlingen angezeigt. Als Loch im Gewebe hätte er zugleich jene »Harmonie parallel zur Natur«[30] zerstört, die Cézanne zu erreichen versuchte und die er wie einen Schleier zwischen sich und die Welt spannte – im kühnen Versuch, Selbst und Welt sich berühren zu lassen, indem er Subjektivität und Medialität der Kunst ineinanderführte.

27. Siehe dazu: Gamm, *Der unbestimmte Mensch*, a.a.O., S. 121ff.

28. Zum Pulsieren als Kraft, welche die Kohärenz und Stabilität von Form und Sichtbarem zersetzt, und zu dessen Thematisierung in der Kunst des 20. Jahrhunderts, siehe: Krauss, Rosalind E.: »The Im/Pulse to See«, in: Foster, Hal (Hg.): *Vision and Visuality* (Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Bd. 2), Seattle 1988, S. 51-75; deutsch: Krauss, Rosalind E.: *Der Impuls zu sehen*, Bern 1988; in Weiterführung des Gedankens: dies.: *The Optical Unconscious*, Cambridge/MA 1993.

29. Gasquet, *Ce qu'il m'a dit*, a.a.O., S. 108; deutsch: Gasquet, *Was er mir gesagt hat*, S. 136.

30. Cézanne, Paul: Brief an Joaquim Gasquet vom 26. September 1897, in: ders.: *Correspondance*, a.a.O., S. 262 (Übersetzung M.L.).