

2001 wurde erstmals der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Hamburg konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Wir dokumentieren hier in gekürzter Form den Text der dritten Preisträgerin zu einem Selbstbildnis Cézannes. Er geht der Symbolik künstlerischer Selbstdarstellung nach und setzt die von Paul Cézanne gewählten Formen in Beziehung zu Arbeiten Picassos, Manets, van Goghs und anderer.

Petra Kathke

Modifikationen eines Künstlerattributs

Die Palette im Züricher Selbstporträt von Paul Cézanne

Im Jahr 1953 erwarb der Unternehmer Emil G. Bührle ein halbfiguriges Selbstporträt Paul Cézannes (Abb. 1).¹ Auf diesem Bild präsentiert sich der Maler mit Staffelei, Palette und Pinselbündel in jener herkömmlichen Art und Weise, die seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts² verbreitet ist.³ Allerdings setzt Cézanne die Tradition des an der Staffelei malenden Künstlers nicht nahtlos fort. Gewisse Ungereimtheiten, einschließlich der von zeitgenössischen Kritikern bemängelten ›Formfehler‹, deuten darauf hin, dass er sich mit einer gehörigen Spur von Eigensinn in dieser Ahnenreihe behauptet. Besonders die Palette widersetzt sich der geläufigen Anschauungsform eines konventionellen Malerattributs. Geht man ihren Aussagewerten nach, so erschließt sich im Spannungsfeld von konsequenter Selbstbehauptung und traditionellem Bildnistyp der besondere Reiz des farblich und formal eher zurückhaltenden Porträts.

Cézannes Palette als Bild im Bild

Cézanne erscheint als verlängerte Halbfigur leicht nach rechts gewandt neben der vom rechten Bildrand überschrittenen Staffelei. Ein schwerer, dunkler Mantel schirmt ihn ebenso ab wie das große Leinwandbild und die Palette, hinter die er sich zurückgezogen hat. Sein angespannt konzentrierter Ausdruck rührt von der unterschiedlichen Blickrichtung beider Augen her: während das rechte weit geöffnet gleichermaßen die Leinwand wie eine unbestimmte Ferne erfasst, fixiert das linke den Betrachter. Über das von Selbstbildnissen geläufige Phänomen des starren Spiegelblicks hinaus, scheint dieses irritierende Kreuzen der Blickbahnen die abwechselnde Zuwendung vom Motiv zum entstehenden Bild als paralleles Ereignis festzuhalten.

Zur Autorin

Geb. in Berlin, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Erziehungswissenschaften ebendort, Promotion zum Thema Porträt und Accessoire im 16. Jahrhundert, Tätigkeit als Kunstpädagogin im außerschulischen Bereich, als Dozentin für Fort- und Weiterbildungen sowie als freie wissenschaftliche Autorin. Veröffentlichungen zu kunstpädagogischen und kunsthistorischen Themen sowie zur Gegenwartskunst.



1. Katalog ›Meisterwerke der Sammlung Emil G. Bührle‹, Zürich, Zürich/München 1990, Nr. 43.

2. Im Norden beginnend mit Jakob Cornelisz van Oostanen, 1520 (Toledo/Ohio, Toledo Museum of Art) und Katharina van Hemessen, 1548 (Basel, Öffentliche Kunstsammlung).

3. Vgl. auch Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1984.



Abb. 1
 Paul Cézanne: Selbstporträt mit
 Palette und Leinwand, Öl auf
 Lw., 92 x 73 cm,
 Zürich, Stiftung Bührle.
 Bild: Archiv.

4. Als Halbfiguren sind lediglich drei Selbstdarstellungen der siebziger Jahre angelegt (vgl. Venturi, Nr. 286, 288 und 366) sowie das Selbstporträt im Pittsburger Carnegie Museum of Art (Ausst.-Kat. Tübingen 1993, S. 134).

Was jedoch wie eine Schilderung des Malers bei der Arbeit anmutet, erweist sich genau betrachtet eher als Verweigerung situativer Alltäglichkeit: Cézannes linker Arm ist fast ganz vom entstehenden Bild verdeckt, malen sieht man ihn nicht. Ausschnitthaft und nur von hinten sichtbar, entzieht sich auch die Leinwand dem Blick. Das mit drei groben Strichen angedeutete Pinselbündel, das erwartungsgemäß unter dem Daumen der die Palette haltenden Hand hervorsticht, wird vom linken Ärmel überschritten, endet also abrupt am Jackenkantur und korrespondiert farblich mit dem herabhängenden Maltuch. Die Pinsel und der durch das Palettenloch greifende Daumen verlängern eine waagerechte Kompositionslinie, die wie ein zweiter Rahmen die Halbfigur optisch auf das von Cézannes Selbstporträts geläufigere Brustbild reduziert.⁴

Neben dem verborgenen Arm, der nur rückseitig gezeigten Leinwand und den unterschlagenen Pinselhaaren widerspricht in provokanter Weise die bildparallel dargebotene Palette der Darstellung eines Malenden. Cézanne hält seine Palette so, dass sie ohne perspektivische Verkürzung die rechte Körperkontur fortsetzt und die Form des Unterarms vertritt (Abb. 1a). Der Gestalt auf diese Weise einverleibt, ist sie als Malutensil nicht zu gebrauchen. In rechteckiger Form verdoppelt sie die untere linke Bildecke und macht somit selbst Bildcharakter geltend. Ihre bildflächenparallele Setzung – als wäre sie auf die Leinwand gelegt und mit einem Stift umfahren – verweigert jede scheinräumliche Vermittlung zwischen Maler und Betrachter. Anders als beispielsweise Manet in seinem Selbstporträt von 1879 (Abb. 2), präsentiert Cézanne dem Betrachter die Palette wie ein querformatiges Bild, das vor der dunklen Folie des Mantels dünn verstrichene Farbfelder zeigt, die mit den Farbakzenten des hochformatigen Porträts korrespondieren und auf ihre Verteilung Bezug nehmen: Am oberen Rand scheint der weiß-blau-violette Farbklang des Hintergrunds auf. Das mit Grau und Blau aufgehellte Schwarz des Mantels besetzt in horizontaler Strichführung den unteren Palettenrand, während ein Fleck in Ocker mit den Leisten von Staffelei und Leinwand korrespondiert und zwischen Mallappen und Daumen die Mittelachse des Bildes markiert. Als Pendant stellt ein konzentrierter roter Farbfleck in der unteren linken Palettenecke die Verbindung zur rot-braunen Farbfläche her, die sich daneben optisch vor das dunkle Grau des Mantels schiebt. Verdünnte Spuren des Rots verbinden sich im oberen linken Palettenbereich mit dem Blau des Himmels.

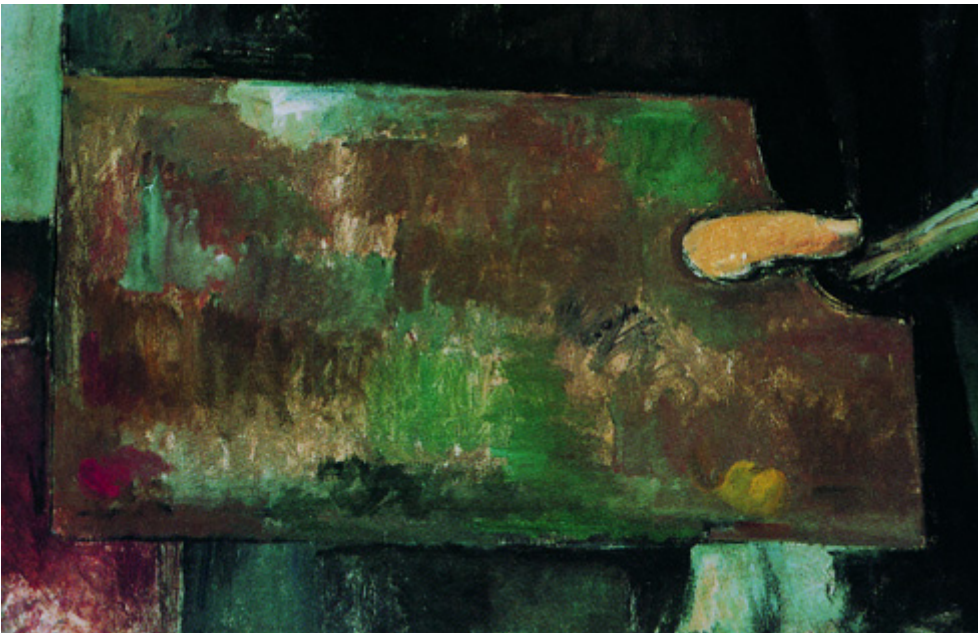


Abb. 1a
Detail aus Abb. 1.

Cézannes Palette hat somit erheblichen Anteil am Gleichgewicht der Bildstruktur. Wie ein Brennpunkt sammelt sie die Farbakzente des Umfelds und wirft sie in malerisch freier Auffassung zurück. Die der Komposition mehrfach eingeschriebene Rechteckform unterstreicht diesen Zusammenhang. Auch hier richtet sich, wie Jutta Hülsewig es formulierte, die Repräsentation des gegenständlichen Motivs »[...] ausschließlich nach den für die Bildgestaltung allein relevanten Forderungen der innerbildlichen Logik der Farbe. Diese innerbildliche Zusammenhangbildung von Farbflecken geschieht autonom, sie hat keinen formalen Bezug zur Gegenständlichkeit des Motivs, geschieht nicht nach Form- und Wahrnehmungsexemplen der Empirie der »äußeren« Dingwelt [...]».«⁵

Die Palette ist demnach weder als Malutensil aufgefasst, noch spiegelt sie, wie man versucht ist zu mutmaßen, das entstehende Bild wider. Ihr Verhältnis sowohl zur Gestalt als auch zur Bildfläche lassen vielmehr Rückschlüsse über die individuelle Auffassung und Malweise des Künstlers zu. Zunächst einmal ist die zu erwartende Aufsicht auf Farbportionen einer Ansicht auf Farbflecken gewichen, die im Zusammenhang mit dem gut analysierten Realisierungsprozess Cézannischer Malerei als Rohmaterial der Arbeit, als die ersten »taches« begreifbar sind, aus denen Motive sich neu zusammenfügen. Noch verhindert fehlende Verdichtung zu Flächenkontrasten die Realisierung von Gegenständlichkeit. Jedoch malt Cézanne die Palette, sein Gesicht und die Rückseite des Bildes in jenen relativ dünn verstrichenen grünlichen Braun-Ocker Tönen, die er für Landschaftsbilder der achtziger Jahre bevorzugt. So etwa bei *Berge in der Provence* und *Ebene in der Provence*, beide von 1886–1890 (Ausst.-Kat. »Cézanne. Gemälde«, Tübingen 1993, Abb. 158 und 159). Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Farbverteilung und der Pinselführung gibt es auch zum fast gleichformatigen Bild *Haus zwischen den Bäumen in Auvers*, das um 1879 entstand (vgl. Auktionskatalog *Seven Cézanne Paintings from The Auguste Pellerin Collection*, Sotheby's London 1992, S. 36–37, Nr. 14).

Grün kommt als reiner Farbton nur auf der Palette vor. Trocken vermalt und den Leinwandgrund nicht ganz überdeckend, besetzen ein vertikal

5. Jutta Hülsewig, *Das Bildnis in der Kunst Paul Cézannes*, Bochum 1981, S. 113.



Abb. 2
 Eduard Manet: Selbstbildnis,
 um 1879, Öl auf Lw.,
 83 x 67 cm,
 New York, Privatsammlung.
 Bild: Archiv.

6. U.a. Venturi, S. 175.

7. Emil Heilbut, Die Ausstellung der Berliner Secession, in: Kunst und Künstler I, H. 8, 1903, S. 297–311, Zit. S. 139.

und ein horizontal gestrichener grüner Bereich die Mitte der unteren Hälfte, ein dritter befindet sich links über dem Daumen. Spuren des Grüns sind im Hintergrund mit Weiß und Blau vermalte. Dieser Befund verweist ebenso wie die Strichführung der »taches«, horizontal mit dunkler Verdichtung im unteren und vertikal mit Aufhellungen im oberen Bereich, auf Natur und Landschaft, was der vermeintliche Himmel hinter dem Maler suggestiv bekräftigt.

Es liegt nahe anzunehmen, das Selbstbildnis vermittele mit seinen Farbkorrespondenzen zwischen Kopf, Palette und Leinwand und der Anspielung auf Natur etwas von Cézannes Auffassung der Bildentstehung und weise auf die Bedeutung des Schauens der sichtbaren Wirklichkeit als den Kern seiner Malerei hin. Bestärkt wird diese Vermutung durch den bereits erwähnten ambivalenten Ausdruck des rechten Auges mit der auffällig rund gegebenen Iris. Es blickt sowohl in eine unbestimmte Ferne wie auch kontemplativ nach innen, gleichzeitig aber

auf die Leinwand. Durch die Anordnung und Strichführung der hellen Flecken vom Jochbein über Schläfe, Stirn und Nasenrücken wird dieses Auge als zweites Zentrum neben der Palette hervorgehoben und gewinnt so eine auf die Produktion der visuellen Erscheinung verweisende Dimension. Cézannes konzentriertes »Starren« auf das Motiv, die Umsetzung des Gesehenen in die viel zitierte »Harmonie parallel zur Natur« manifestiert sich in der Verbindung von Blick, Palette und Leinwand als unauflösbare Synthese von formaler Stimmigkeit und individuellem Gehalt.

Die ungewöhnliche Positionierung der Palette deutet darüber hinaus auf eine zweite zentrale Kategorie Cézannescher Malerei. Indem er sie nicht nur bildflächenparallel, sondern auch bildrandparallel präsentiert, wendet er sich entschieden von einer raumillusionistischen Darstellung ab und insistiert auf der eigenwertigen Realität seiner Malfläche, auch weil die zwischen den Pinselspuren durchscheinende Leinwand den Palettengrund zugunsten des Bildgrundes negiert. Hier dem Bild Unfertigkeit zu bescheinigen⁶, verkennt den Eigenwert der hellen Aussparungen, die eine bewusste Vermeidung nachvollziehbarer Raumebenen signalisiert. Auch die Flächenverspannung wurde Cézanne als Unvermögen angelastet. So bemängelte Emil Heilbut in einer Besprechung der Berliner Secessionsausstellung von 1903 Formenfehler, »über die die unbegabtesten Maler und Schüler der letzten Klassen erhaben wären.«⁷

Der Tenor dieser Kritik lässt vermuten, Cézanne habe Erwartungen an den konventionellen Bildnistyp des Malers bei der Arbeit nicht erfüllt. In der Tat zeigen frühere Künstlerselbstdarstellungen die Paletten immer in einer

mehr oder weniger perspektivisch verkürzten, raumvermittelnden Position: in leichter Aufsicht, um vorbereitete oder bereits vermalte Farbportionen zu zeigen,⁸ oder von unten, um die Stellung des Künstlers gegenüber dem Betrachter zu erhöhen⁹. Wo die Palette dem Betrachter weit zugekehrt ist, gewährleisten Verschattungen und Lichtreflexe auf der vorderen Kante die Rückversicherung ihrer räumlichen Position. Die annähernd bildparallel gegebene Palette im Selbstporträt Cornelis van Haarlems von 1580 ist ein frühes Beispiel dafür (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique). Reflexe an den Kanten der beiden unteren Bögen verweisen neben der Haltung der Hand auf die intendierte Schrägstellung.

Eine weitere Missachtung Cézannes bezieht sich auf die scheinbar selbstverständliche Differenzierung zwischen Palette und Malmittel, zwischen Holz und Farbe sowie auf die Wiedergabe unvermischt pastoser oder bereits vermischter Farbportionen. Unvermalte Portionen können in ihrer Anordnung programmatisch auf spezifische Farbtheorien anspielen. Vermalte und den hölzernen Grund weit gehend überdeckende Farben signalisieren dagegen die fortgeschrittene Arbeit am Bild. Die aus extrem dünnen Farbspuren gebildete Palette Cézannes erweckt dagegen fast den Eindruck, als hätte er vor jedem Farbwechsel letzte Reste am Pinsel dort abgestrichen. So betont die Palette nachdrücklich, was der Künstler an anderen Bildpartien durch eine formale und farb-stoffliche Verspannung von Bildelementen einsichtig macht: Nicht die Raumillusion, sondern die flächengebundene Setzung von Farbfeldern in einem spezifischen Duktus und einer spezifischen Farbdichte bedingen die Realisierung seiner Motive. Der Gegenstand im Selbstporträt Cézannes ist somit keiner instrumentalen Zweckbestimmung dienlich, nicht zum gewohnten Gebrauch nutzbar. Dass er seinen funktionalen Wert einbüßt, korrespondiert mit der von Hülsewig herausgearbeiteten ›Unverfügbarkeit‹ der Dinge.¹⁰ Wo es in anderen Selbstporträts um die Veranschaulichung des aktiven Handelns in der Welt geht, verweigert Cézanne jene durch stoffliche Imitationen von Oberflächen und eine funktionale Verfügbarkeit des Objekts sich äußernde Situationsbindung, indem er die Figur und ihren Gegenstand, indem er Maler und Palette in einem bruchlosen Bildkontinuum über eine »grundsätzlich vordingliche« Farblogik parallel und ganzheitlich entwickelt. So schafft er über die Kontinuität von Bildfigur und Umfeld, die keine Subordination der Ding-Welt zulässt, da alles Gestalthafte sich im Gefüge des Ganzen konstituiert, eine gleichgeordnete koordinative Beziehung zwischen Mensch und Umraum, zwischen sich und Welt. Der von den Beigaben stimulierte Handlungsimpuls läuft ins Leere. Ohne hierarchische Strukturen aber schließt sich die Bildwelt in sich, wird die illusionäre Überspielung der Grenze zwischen Bild- und Betrachterwirklichkeit hinfällig. Mehr noch als die Barrierefunktion der Palette begründet dies die dem Bild bescheinigte hermetische Verschllossenheit. Sachliche Ordnung ohne Überschneidungen – Meyer Schapiro verglich Künstlichkeit und Abstraktion der Darstellung mit der Zeichnung eines Bauplans – drängt lebenswirkliche Gegenwärtigkeit zurück und schließt emphatische Überhöhung aus. Diese nicht selten mit einem Defizit von Menschlichkeit gleichgesetzte Eliminierung des Spontanen, Zufälligen und Anekdotischen lässt Individuelles und Subjektives in sinnvoller Ordnung als anschaulichen Selbstbezug sichtbar werden.

8. Ein Beispiel ist das Selbstbildnis Anna Walsers von 1691 im Kunsthaus Zürich. Auch Francis Haymann (1750) im Royal Albert Memorial Museum Exeter oder Jaques-Louis David (1794) im Louvre sind anzuführen.

9. Die Untersicht ist seit dem 18. Jahrhundert verbreitet, etwa im Dresdener Porträt Anton Graffs (1794/95), bei Adélaïde Labille-Guiard (1785), Elisabeth Vigée-Lebrun (um 1791) sowie bei Jean-Baptiste Corot (Florenz, Uffizien).

10. Hülsewig, a.a.O., S. 94.

Cézannes Palette ist demnach mehr als nur Verweis auf, Zeichen für oder Repräsentant von einem Malutensil. Auch wenn ihre äußere Form in Verbindung mit der Wahrnehmungs- und Darstellungskonvention den Gegenstand für jeden Betrachter zu einem solchen macht, teilt sich in der Art und Weise, wie Cézanne die Palette präsentiert, seine individuelle Auffassung von Malerei mit. Indem der Künstler typische Merkmale der im Kontext geläufigen, standardisierten Attributbeigabe ausspart und die Palette darüber hinaus dem gegenstandsfremden ikonographischen Zusammenhang der Bildpräsentation einschreibt, unterwandert er nicht nur ihren Abbildcharakter, sondern setzt die für den Malenden maßgeblichen Farbflächen Palettengrund und Bildgrund in ein sprechendes Verhältnis zueinander. Genau dort, wo Farbwahl und Farbsetzung des Bildes ihren Ausgang nehmen, präsentiert Cézanne die für seine Malerei zentralen Kategorien Fläche und Farbe als reine, vorgegenständliche Sichtbarkeitswerte.

Datierungsfragen

Die umstrittene Datierung von Cézannes Selbstporträt innerhalb der achtziger Jahre¹¹ ist vor allem im Hinblick auf zwei Selbstbildnisse Vincent van Goghs erneut zu diskutieren (*Abb. 3, 4*). Parallelen zwischen Cézanne und dem 1888 entstandenen van Gogh in Amsterdam (*Abb. 3*) ließen Jean Leymarie 1951 mutmaßen, van Gogh habe Cézannes Selbstporträt gekannt: »La composition est directement inspirée du célèbre *Autoportrait à la palette* de Cézanne, mais la technique est encore néoimpressioniste.«¹² Auch im Pariser Ausstellungskatalog von 1988 wird diese Auffassung vertreten: »Le tableau de Cézanne a exercé une influence certaine sur van Gogh si l'on en juge par la similitude frappante de la pose, de la main tenant la palette et du chevalet.«¹³

Die Übereinstimmungen im Verhältnis von Palette, Pinsel und Leinwand, die steife Haltung des Oberkörpers, Licht von links, das die rechte Gesichtshälfte trifft und Halsansatz, Ohr und Schläfe hervorhebt, sind in der Tat evident, obgleich van Gogh näher an die Bildebene heranrückt und somit weniger distanziert wirkt. Auch er betont sein Schauen, indem die dunkelblauen, orange umrandeten Augen den die Gestalt beherrschenden Farbkontrast wiederholen. Kleine orange Pinselstriche modellieren die blaue Jacke. Der den roten Mund rahmende orange Bart, die Signatur auf der Rahmenleiste der Leinwand, ein roter Pinsel sowie ein oranges Kreuz im Zentrum der Palette setzen Farbakzente.

Hinsichtlich der programmatischen Mitteilung Cézannes vertritt der Holländer in seinem letzten Pariser Selbstporträt jedoch eine grundsätzlich andere Auffassung, denn er präsentiert die Palette mit angesteckten Malnäpfen perspektivisch verkürzt. Ihre räumliche Stellung lässt die Hand sichtbar und macht eine Ebene vor dem Körper erfahrbar. Farbauftrag und Pinselführung unterscheiden zwischen Palettengrund und vermalter Farbe. Während die kurzen, ocker-braunen Pinselstriche am Rand den Grund bezeichnen, ist die Mitte von pastosen, unregelmäßig vermalten Farbspuren bedeckt. In einem im Sommer des Jahres 1888 an seine Schwester Willemina geschriebenen Brief bezieht sich van Gogh auf die Farben: »[...] und eine Palette mit Zitronengelb, Zinnober, Veroneser Grün, Kobaltblau – kurz, auf der Palette alle Farben außer dem Orange des Barts, aber die vol-

11. Venturi: 1885–87, Rewald und zuletzt auch Moffet im Katalog der Sammlung Bührle: 1890.

12. Jean Leymarie, Van Gogh, Paris 1951, S. 103. Émile Bernard erwähnt eine Zusammenkunft beider Maler beim Farbenhändler Père Tanguy. Vgl. Emile Bernard, Julien Tanguy, in: *Mercure de France* LXXIV, 1908, S. 600–616, bes. S. 607.

13. Ausst.-Kat. »Van Gogh à Paris«, Paris 1988, Nr. 68, S. 174.



len Farben eben.«¹⁴ Van Goghs Palette ist ein Mal-Utensil, seine verschiedenen Pinsel sind nicht als summarische Kürzel, sondern als Werkzeuge seiner Arbeit differenziert ausgeführt. Eine Rückführung von Cézannes Komposition in eine solche, stärker an der materialen Illusionierung, der Tätigkeit und der situativen Gegebenheit orientierten Auffassung, von Bildgegenwärtigkeit in empirische Gegenwärtigkeit, ist weniger einsichtig als eine weiterführende Abstraktion und Verallgemeinerung im Sinne der neuen kategorialen Gleichheit von Subjekt und Objekt durch Cézanne. Zudem wirkt van Goghs im Frühjahr 1886 gemaltes Selbstporträt mit dunklem Filzhut nach (Amsterdam, Van Gogh Museum). Hinsichtlich der Position der Palette fast parallel zum unteren Bildrand steht es der Auffassung Cézannes näher (Abb. 4). Selbst die Pinselhaare sind verdeckt und Licht trifft schlaglichtartig auf die rechte Gesichtshälfte. Hier wäre ein Reflex des Züricher Selbstporträts im Werk van Goghs plausibler, obgleich er sich die Programmatik des Provençalens nicht wirklich zu Eigen macht, bleibt doch auch diese Palette mit den markant gesetzten roten und weißen Farbspuren und dem Malnapf ein Utensil.

Als terminus ante quem würde ein Rekurs des im Frühjahr 1886 entstandenen van Gogh-Bildes auf Cézannes Porträt dessen frühe Datierung Mitte der achtziger Jahre stützen. Die Stellung des Züricher Bildes im Œuvre der Selbstporträts spricht dafür: Wenn die beiden Köpfe der Sammlung Ambroise Vollard (Venturi Nr. 578 und 579) tatsächlich Anfang der neunziger Jahre entstanden sind, dann rückt das Selbstporträt mit Palette aufgrund fehlender Altersmerkmale deutlich von diesen ab, es sei denn, Cézanne hätte für sein Halbfigurenbildnis auf eine jugendlichere Darstellung zu-

Abb. 3 (links)
 Vincent van Gogh:
 Selbstbildnis, 1888, Öl auf Lw.,
 65,5 x 50,5 cm,
 Amsterdam, Van Gogh
 Museum.
 Bild: Archiv.

Abb. 4 (rechts)
 Vincent van Gogh:
 Selbstbildnis, 1886, Öl auf Lw.,
 45,5 x 37,5 cm,
 Amsterdam, Van Gogh
 Museum.
 Bild: Archiv.

14. Zit. nach Fritz Erpel, Die Selbstbildnisse Vincent van Goghs, Berlin 1964, S. 63.

rückgegriffen. Leider lässt das von Cézanne erstmals für ein Porträt genutzte Bildformat von 92 x 73 cm keine präzise zeitliche Einordnung zu. Seit 1970 verwendet er es vereinzelt, 1882–87 dann häufiger für Landschaften (vgl. Venturi, Nr. 409, 425, 431, 434, 463, 468, 471, 476, 477, 483 und 496). 1890 porträtiert Cézanne seine Gattin und seit 1892 weitere Frauen auf Leinwänden dieser Größe (vgl. Venturi, Nr. 569 und 575). 1890/91 folgen drei Stilleben und schließlich wieder Landschaften, besonders in den Jahren 1894–1904.

Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass es sich bei van Gogh und Cézanne trotz der auffälligen Übereinstimmung der bildrandparallel positionierten Palette um zwei unabhängige Entwürfe der Selbstdarstellung handelt, obgleich beide sich von den in Frage kommenden gemeinsamen Vorbildern wie Rembrandt (1660, Paris, Louvre) oder Manet in wesentlichen Merkmalen unterscheiden.

Resonanzen

Unter den zahlreichen Künstlerselbstbildnissen mit Palette, Staffelei und Leinwand um die Jahrhundertwende wirkt Cézannes Bild, was die Position der Palette anbelangt, in unterschiedlicher Konsequenz nach. Vier Merkmale sind bei einer Beurteilung der Rezeption zu berücksichtigen: Farbkorrespondenzen zwischen Palette und Umraum, die rechteckige Palettenform, ihre bildflächenparallele und ihre bildseitenparallele Darbietung.

Den ersten Reflex der bildflächen- und bildseitenparallelen Einfügung einer Rechteckpalette gibt es im Werk von Lovis Corinth (*Abb. 5*). Das mit schwungvollen Pinselspuren bedeckte Utensil ragt jedoch links weit über das Bildformat seines Selbstporträts mit Modell von 1901 heraus (Winterthur, Kunstmuseum), so dass es als Bild im Bild nicht wirksam wird.

Wie Cézanne verlängert Corinth die horizontale Ausrichtung nach rechts durch Daumen und Pinselbündel, lenkt den Blick aber auf die malende linke Hand. Die Komposition mit Modell und kleiner Bronzefigur im rechten Hintergrund ist jedoch durchaus anekdotisch und mit dem breitkremigen Hut des Malers und seiner vordrängenden, den Pinsel führenden linken Hand auch raumgreifend angelegt.

Picasso zeigt sich auf seinem 1906 entstandenen Selbstporträt in Philadelphia in weißem Hemd nach links gewandt vor grauem Hintergrund (*Abb. 6*). Er verzichtet auf Pinselbündel und Leinwand und ignoriert mit der Palette in der linken Hand die Seitenvertauschung des Spiegelbildes. Die Art jedoch, wie er sie als bildparallele Fläche in die Komposition einfügt, verweist auf Cézanne. Die linke obere Ecke markiert dabei den Farbwechsel zwischen Hemd und Hose, die rechte den zwischen Hemdärmel und Hintergrund. Statt der Seitenparallelität wählt Picasso jenes für die frühkubistischen Bilder signifikante Aufeinandertreffen der Konturen, das eindeu-

Abb. 5
Lovis Corinth: Selbstbildnis,
1901, Öl auf Lw., 88 x 68 cm,
Winterthur, Kunstmuseum.
Bild: Archiv.



tige räumliche Bezüge negiert und die Einbindung in ein Flächengefüge vorbereitet.

Die konturlose, undifferenzierte Form des Daumens nähert er in eigenwilliger Weise den Farbportionen auf der Palette an. Gemischt mit Weiß und Orange vertritt dieser ›Daumenfleck‹ zwei Hauptfarben des Bildes. Darunter erscheinen Schwarz, Orangerot und ein helles Grau dem Palettenrand folgend aufgereiht; mischende Vermalungen darüber sind nur angedeutet. Orangerot tritt in zwei Varianten auf und antwortet damit unwillkürlich auf die beiden Hautfarbenpartien von Kopf und Arm. Das Gewicht der Palette in der rechten Bildecke wird links durch die schwarze Signatur ausbalanciert. Während Picasso im bildparallelen Vorweisen der Palette Cézanne folgt, verraten ihre Drehung aus dem rechten Winkel heraus sowie sein freies Herantreten an die vordere Bildebene eine Auffassung, die sich von der distanzierenden, fest gefügten Ordnung der Cézanneschen Komposition unterscheidet. Dazu trägt die Aktionsbereitschaft der rechten Hand ebenso bei wie die schwarzen Konturen, die ein spontanes Vordrängen nach links vermitteln. Der von Picasso ausgeblendete Hinweis auf die malende Tätigkeit wird im Bremer Selbstbildnis von Max Liebermann wieder wichtig, das sich im Aufbau deutlich an Cézanne orientiert, ihm jedoch in der Eliminierung des situativen Gehalts nicht folgt (Mus.-Kat. Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1973, Abb. 334). Obgleich Picasso zentimetergenau das Bildformat Cézannes übernimmt, deutet er das Vorbild doch in eigensinniger Weise um. Velázquez' Selbstdarstellung in *Las Meninas* stand Pate dabei. Nicht nur das rechtshändige Malen, auch die Farbauswahl auf der hölzernen Palette sowie die Angleichung von Daumen und Farbflecken durch verwischte Konturen sind dort vorgebildet.

André Derain zeigt sich auf dem nur 42 x 33 cm messenden Selbstbildnis von 1904 fast ganzfigurig (Abb. 7). Lediglich seine Füße sind vom unteren Bildrand überschritten. Breitbeinig steht er vor einer schräg nach rechts fluchtenden Wand und malt mit gestrecktem Arm an einer jenseits des Bildes zu denkenden Leinwand. Die bildflächen- und bildseitenparallele Palette ragt nicht nur über den Umriss der Figur, sondern auch über den linken Bildrand hinaus. Rot und Schwarz bedecken sie zu gleichen Teilen ganz. Der Farbwechsel ist nicht linear, folgt jedoch der rechten Körperkontur so, dass die rote Fläche vor der dunklen Folie des Anzugs und die schwarzbraune vor dem hellen Rotbraun der Wand kontrastreich hervortritt. Die Anrichte im Hintergrund setzt diesen, die mittlere Bildebene beherrschenden Farbwechsel fort.

Henri Matisse präsentiert sich 1918 inmitten von Einrichtungsgegenständen in einem Interieur (Abb. 8). Auf einem Stuhl sitzend, malt er mit der linken Hand an einer Leinwand, von der nur ein schmaler, nagelkopfbesetzter Rand zu sehen ist.

Abb. 6

Picasso: Selbstbildnis, 1906, Öl auf Lw., 92 x 73 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Bild: Archiv, © VG Bild-Kunst, Bonn/Succession Picasso, Paris.





Abb. 7
 André Derain:
 Selbstbildnis, 1904,
 Öl auf Lw., 42 x 33 cm,
 Privatsammlung.
 Bild: Archiv.

Die Haltung der Palette und das lediglich als heller Leinwandgrund ausgesparte Pinselbündel erinnern an Cézanne, ebenso die Übereinstimmung von der Farbe des Anzugs mit der des Bartes und die Beleuchtung der rechten Gesichtshälfte, während die Haltung des Oberkörpers mit dem angewinkelten linken Arm sowie die gelbbraune Jacke auf Manet verweisen. Der Verlauf der roten Bodenfläche signalisiert räumliche Ausdehnung, wenngleich die eigentliche Raumecke hinter dem Möbelstück und der Gestalt des Malers verborgen bleibt. Die auf der Palette zum unteren Rand hin konzentrierten Farbflächen in Weiß, Schwarz und Rot entsprechen auch hier den Grundfarben des Umraums. Weiß bildet ein Gegengewicht zu Waschgeschirr und Eimer hinter dem Maler; Schwarz ergänzt die durch Haar, Krawatte, Regenschirm und Stuhlbeine gebildeten Akzente. Mit einer Ablage vor der Staffelei, dem Waschtisch und dem Schirm im Eimer entwirft Matisse nicht anders als Derain ein situationsbezogenes Selbstporträt, bei dem sich die Konzentration auf die Beziehung zwischen Maler, Palette und Leinwand nicht in dem Maße einstellt. Umso deutlicher fällt das von Cézanne entlehnte Motiv der bildparallelen Palette in vorderster Ebene auf.

Den bildflächen- oder bildseitenparallel vorgezeigten Rechteckpaletten kommt besonders dann Zitatcharakter zu, wenn die dem Vorbild entlehnte Auffassung von Farbsetzung und Flächendominanz mit der sonstigen Organisation der Bilder nicht korrespondiert. Bei Corinth, Derain und Matisse prallt der in der Pinselführung sich äußernde Handlungsimpuls unvermittelt auf die bildflächenparallel gesetzten Paletten. Einzig Picasso zieht in seinem Selbstporträt von 1906, das mit Rechteckformat, Farbkorrespondenzen und Bildflächenparallelität drei der vier Vorgaben Cézannes aufgreift, weitere Konsequenzen: Abgesehen von dem flächenbindenden Auf-

Abb. 8
 Henri Matisse: Selbstbildnis,
 1918, Öl auf Lw.,
 65 x 54 cm, Le Cateau-
 Cambrésis, Musée Matisse.
 Bild: Archiv, © VG Bild-
 Kunst, Bonn/Succession
 Matisse, Paris.



einandertreffen markanter Konturen, verzichtet er selbst auf Pinsel und Leinwand und geht somit hinsichtlich der Eliminierung des situativen Gehalts noch einen Schritt weiter.

Dass es sich bei der Selbstdarstellung mit bildparalleler Palette nicht lediglich um ein allgemein verbreitetes Phänomen handelt, dafür spricht die im 1923 entstandenen Berner Selbstporträt des Schweizer Félix Vallotton formulierte Gegenposition. Obgleich neben dem Figurenausschnitt sogar der Rückzug der Gestalt hinter Palette, Pinselbündel und Leinwand mit Cézanne übereinstimmt, zeigt Vallotton wie schon im Lausanner Selbstbildnis von 1914 seine Palette von unten. Lediglich über den vorderen Rand ragt eine dünne Farbschicht, ansonsten dominieren grünliche Braun- und Grautöne. Die Zurücknahme der Farbe korrespondiert mit der Bedeutung, die den linearen und graphischen Gestaltungsmittel in Vallottons an Tuschzeichnungen und Holzschnitten reichen Œuvre zukommt.

Fazit

Cézanne macht in seinem unsignierten Selbstporträt die Palette zu einer über das Bild hinausweisenden Visitenkarte, die seine Auffassung von Malerei widerspiegelt. Damit hat ein alter, in der Programmatik des Künstler-selbstbildnisses wurzelnder Gedanke eine neue, eigenwillige Formulierung gefunden. Bereits 1745 nutzte William Hogarth die Palette, um sein persönliches Credo in verschlüsselter Form mitzuteilen. Von vermalter Farbe unberührt, zeigt sie die Aufschrift »The Line of Beauty and Grace«. Illustriert durch eine geschwungene Linie, die Signatur und Datum einbezieht, ergibt sich die Deutung erst anhand der 1753 veröffentlichten »Analysis of Beauty«, einer kunsttheoretischen Abhandlungen Hogarths, die der geschwungenen Linie besonderen Aussagewert zuschreibt.

15. Schon im Porträt des 16. Jahrhunderts sagen Künstlerattribute und Atelierrequisiten oft mehr über das künstlerische Selbstverständnis des Malers in seiner Zeit als über die besonderen Vorlieben des Porträtierten aus, vgl. Petra Kathke, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997.

Entgegen den Regeln akademischer Malerei ist für die Künstler der Avantgarde um 1900 nicht die Linie, sondern die Farbe zum dominanten Medium der Bildgestaltung geworden. Als traditionelles Berufsattribut bietet sich die Palette an, um dem neuen Selbstverständnis Ausdruck zu verleihen.¹⁵ Darauf deutet bereits die mit Farben überladene Palette im Selbstbildnis James Ensors von 1879 hin; desgleichen eine Gruppe von Künstlerdarstellungen, bei der die Palette nicht vor dem Körper erscheint, sondern hinter ihm hervorragt. Wie Frédéric Bazille (1865/66), so zeigen sich auch Armand Guillaumin (1878), Picasso (1901), Fritz von Uhde (1904), Jacques Gachot (1913) und Modigliani (1919) in linksseitiger Halb- oder Dreiviertelfigur, wobei sich ihre Gesichter über die Schulter dem Betrachter zukehren. Alle verzichten auf die Andeutung von Staffelei und Leinwand und betonen die expressive Vermalung auf der Palette vor monochromem Hintergrund, der nur im Bild von Modigliani eine differenziertere Gliederung aufweist. Die Paletten beziehen sich wohl in der Farbgebung, weniger aber in der Farbanordnung auf die jeweiligen Umräume. Bei Cézanne aber erfahren die autonomen Farbflecken auf der Palette erstmals eine vom Nachbildungsprozess empirischer Alltäglichkeit unabhängige Formulierung, zeigt er doch nicht primär sein Malmaterial, sondern die eigensinnige Anwendung desselben. Indem er uns die Palette als gemalte Fläche kompromisslos entgegenhält, vermeidet er jene Raumhaltigkeit, die sie in jeder anderen Stellung dem Auge unweigerlich signalisiert. Auf diese Weise reduziert er den illusionistischen Charakter des Bildes ebenso, wie den Objektcharakter seines Mal-Utensils. Beides steht für den zunehmenden Eigenwert der Bildzeichen und ist auf dem Weg zur Negation der anschaulichen Wirklichkeit als Vergleichs- und Beurteilungskriterium künstlerischer Gestaltung ein wichtiger Schritt, auch innerhalb einer Gattung, die sich der sichtbaren Wirklichkeit weiterhin versichert. Als freie, plane Fläche, als zweiten Malgrund, den der Künstler immer vor Augen hat, den er mit jedem Pinselstrich verändert, übernimmt die Palette gerade in der Phase eine besondere Rolle, in der der Ablösungsprozess von der raumillusionistischen Darstellung die Bildgestaltung in erheblichem Maße bestimmt. Auf ihrer Oberfläche lässt sich eine Art des Farbauftrags erproben und studieren, die unabhängig von den Vorgaben gegenstandsgebundener Motivik eigene Dimensionen gewinnt. Im Spannungsfeld zwischen konventionellem Berufsattribut und individueller Bild-Wirklichkeit repräsentiert sie als flächiger Farbträger den Konflikt zwischen dem wieder erkennbaren Motiv und einer den Bildgrund aktivierenden, freien Malweise.