

## Die Malweise von Cezanne in fünf Bildern

Basel/Riehen, 30. Januar 2026

Von Sibylle Meier

Zum ersten Mal in ihrer Geschichte, widmet die Fondation Beyeler dem Spätwerk von Paul Cezanne (1839–1906) eine grosse Einzelausstellung. Mit insgesamt 58 Ölbildern und 21 Aquarellen, gibt die Schau Einblick in die umfassende und profunde malerische Auseinandersetzung Cezannes mit Wahrnehmung, Sehen und Sichtbarkeit.

Gegliedert nach seinen Motiven lassen sich in den einzelnen Räumen, Cezannes Stillleben, Porträts, Badende, Landschaften und natürlich sein «Lieblingmotiv», die Montagne Sainte-Victoire, wunderbar vergleichen und in aller Ruhe studieren.

Erst im Spätwerk findet der in Aix-en-Provence geborene Künstler zu dem, was ihn Picasso später als «notre père à nous tous» bezeichnen lässt. Als Vater von uns allen. Deshalb werden die Besuchenden im Foyer der Fondation Beyeler auch mit einer Serie von Picasso-Gemälden empfangen. Cezannes Einfluss auf seine Zeitgenossen und auf die späteren Generationen ist unbestritten. Seine malerische Auseinandersetzung hat den Weg bereitet für die Abstraktion und den Kubismus. Er hat Künstler wie Alberto Giacometti, Paul Klee, Piet Mondrian bis hin zu Luc Tuymans beeinflusst.

Begeben wir uns nun auf eine kleine Reise durch diesen malerischen Kampf mit den Dingen und der Herausforderung, diese auf die Leinwand zu bringen.



**Paul Cezanne, Portrait de l'artiste à la palette, um 1890**

«Wenn ich all die kleinen Blaus und Kastanienbrauns male, lasse ich es so blicken, wie es blickt. Teufel nochmal, wenn die Leute ahnten, wie man durch die Verbindung eines schattierten Grüns und eines Rots einen Mund traurig macht oder eine Wange lächeln lässt»

*Paul Cezanne*

PAUL CEZANNE, PORTRAIT DE L'ARTISTE À LA PALETTE  
(SELBSTBILDNIS MIT PALETTE), UM 1890

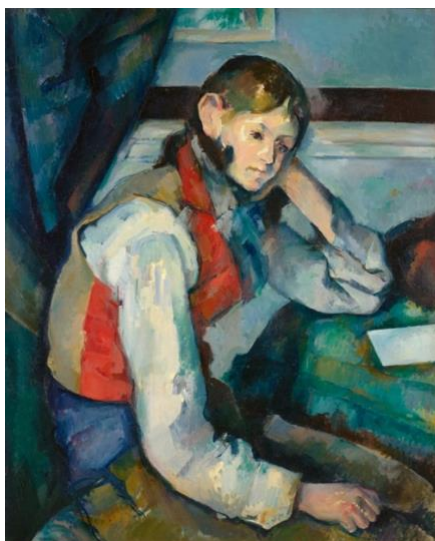
Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Sammlung Emil Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich

Seit der in der Renaissance entwickelten perspektivischen Darstellung war es möglich geworden, auf einer Leinwand die Illusion räumlicher Tiefe zu erzeugen, die den Betrachtenden vortäuschte, einen Blick – wie durch ein Fenster – in die Ferne zu werfen.

Das Gemalte, Konstruierte des Bildes sollte möglichst hinter gekonnter Malerei verschwinden, um die Illusion einer echten Landschaft oder eines Portraits in den Vordergrund zu rücken. Cezanne jedoch war ein anti-akademischer Maler und wollte diesen konstruierten Zugang zu einem Motiv aufbrechen. Viele seiner Bilder weisen deshalb perspektivische Inkorrektheiten auf. Tische kippen, Flächen passen nicht, oder Ellipsen wirken seltsam gedehnt. So sehen wir es auch im *Portrait de l'artiste à la palette* mit welchem die Ausstellung in der Fondation Beyeler ihren Auftakt macht.

Cezanne will deshalb den akademischen Zugang zu Malerei hinter sich lassen, weil er sich für die Bedingungen der Malerei selbst interessiert – für Farben, Proportionen, das Verhältnis von Motiv und Abbild. Die Blickpunkte in seinen Bildern sind oft uneinheitlich, denn er malt nicht von einem festen Standpunkt aus und studiert sein Motiv über Stunden und Tage. Für ein Stillleben soll er hundert Arbeitssitzungen gebraucht haben, und für ein Porträt musste man ihm gar hundertfünfzig Mal Modell sitzen.

Die Palette, die uns Cezanne auf diesem Porträt entgegenhält, ist parallel zur Leinwand dargestellt und wirkt fast als Bild im Bild. Darauf «zu sehen sind Farbflecke, Cezanne nennt sie 'taches', aus denen seine Bilder zusammengesetzt sind» und für die er berühmt werden sollte. Sie sind «in Farbe umgesetzte Sinneseindrücke – *sensations colorants*, wie der Maler sie selber bezeichnete» beschreibt es Kurator Ulf Küster im Katalog. Das Werk zu malen ist dann die *réalisation*, die Verwirklichung des Gesehenen. Auch der Blick in diesem Selbstportrait ist eine Erwähnung wert, denn er ist laut Küster beinahe ein «künstlerisches Manifest». Während sich das linke Auge auf das Publikum richtet, blickt das rechte, viel grösser gemalte Auge in die Ferne. Man könnte dies insofern programmatisch lesen, als dass Cezanne seinem Freund Joachim Gasquet gegenüber mehrfach äusserte, dass er ein träges Auge habe. Sein Blick sei nicht schnell und er brauche lange, um Formen zu erfassen. Das eine Auge gehorche nicht wie das andere. Daraus könnte man ableiten, dass sein *oeil paresseux* zu einer Methode wurde: Sehen ist für Cezanne nicht einfach ein Automatismus, sondern harte Arbeit. Seine Bilder offenbaren diese Auseinandersetzung, das Ringen und Zweifeln, denen er sich beim Prozess des Malens stellt.



Paul Cezanne, *Le garçon au gilet rouge*, 1888–1890

«Der Ausdruck darf also nicht die blosser Wiedergabe eines schon klaren Gedankens sein, denn klar sind nur die Gedanken, die schon von uns oder anderen ausgesprochen wurden. Die 'Konzeption' darf der 'Ausführung' nicht vorangehen.»

Maurice Merleau-Ponty in 'Der Zweifel Cézannes'

PAUL CEZANNE, LE GARÇON AU GILET ROUGE (DER KNABE MIT DER ROTEN WESTE), 1888–1890

Öl auf Leinwand, 79,5 x 64 cm, Sammlung Emil Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich

Wie sein träges Auge funktioniert, lässt sich sehr schön am Bild *Le garçon au gilet rouge, 1888–1890* nachvollziehen. Cezannes Auge verweilt auf jenen Dingen, die ihn besonders interessieren. So sehen wir, dass der Arm des Jungen proportional viel zu lange geraten und auch sein Ohr zu gross ist. Es ist eine Art Bedeutungsperspektive, wie Ulf Küster schreibt, die angibt, worauf Cezannes Aufmerksamkeit besonders gerichtet ist. Sie entspricht weder fotografischer Echtheit noch geometrisch exakter Konstruktion. «Er will die festen Dinge, die in unserem Blick erscheinen, nicht von der flüchtigen Weise ihres Erscheinens trennen, er will die Materie malen, wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben», so beschreibt es der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty. Die rote Weste funktioniert nicht als Dekoration, sondern bildet ein visuelles Zentrum, welches das Bild zusammenhält. Wieder fallen die Linien, ist die Perspektive unklar, kippt die Tischkante. Es geht nicht um den psychologischen Zustand des Jungen, sondern darum den Körper als Volumen im Raum zu organisieren. Cezanne ordnet die Dinge im Raum, und wir werden Zeuge, wie er mit dieser Organisation kämpft und sie zu Malerei werden lässt.



Paul Cezanne, *Pommes et Oranges*, um 1899

«Ich möchte Paris mit einem Apfel in  
Erstaunen versetzen»  
Paul Cezanne

PAUL CEZANNE, POMMES ET ORANGES (ÄPFEL UND ORANGEN), UM  
1899, Öl auf Leinwand, 74 × 93 cm  
© GrandPalaisRMN (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Diesen Satz soll Cezanne um 1895 dem Kunstkritiker Gustave Geoffrey gegenüber geäussert haben. Er möchte Paris, die Hauptstadt der Kunst im 19. Jahrhundert, besiegen, um zu dem Erfolg zu kommen, der ihm bisher versagt blieb, beschreibt es der Kunsthistoriker Hajo Düchting. Der Apfel hat in der Kunstgeschichte eine lange Geschichte, man denke bloss an Evas Sündenfall oder das Urteil von Paris aus der berühmten Episode der griechischen Mythologie. Cezanne selbst soll sehr schüchtern und ängstlich gewesen sein, war aber auch für seine Zornausbrüche bekannt. In einem Gespräch mit Pierre-Auguste Renoir äusserte er sich so: «Ich male Stilleben. Weibliche Modelle erschrecken mich. Die Weiber lauern die ganze Zeit darauf, einen zu überrumpeln». Mit den Stilleben war er zumindest vor dieser Gefahr sicher.

Zu den schönsten Stilleben Cezannes gehört das Bild *Pommes et Oranges* um 1899. In den Stilleben verdichtet sich sein Können, er lässt ein Experimentierfeld für die Wahrnehmung entstehen. Waren Stilleben früher dekorativ und wohlarrangiert,

konfrontiert uns Cezanne hier mit einem Bild, das vor allem aus der Spannung der Farben untereinander besticht. Der Raum wirkt nicht wirklich logisch aufgebaut, aber das stört den Anblick kaum. Das Tischtuch könnte auch ein kleines Gebirge darstellen, die starren Kanten haben Züge einer Bergkette, die gemusterten Stoffe im Hintergrund erinnern an wogende Wellen, die Äpfel – in perspektivischer Unkorrektheit – könnten jederzeit vom schrägen Tisch herunterrollen. Die Fruchtschale müsste eigentlich nach rechts kippen, ist ihr Fuss doch etwas sehr weit links angebracht. Auch eine einheitliche Lichtquelle ist nicht erkennbar. Das Bild lebt nicht davon, ob die Dinge perspektivisch korrekt wiedergegeben wurden, sondern von ihrer spannungsvollen Anordnung untereinander. Die gemusterten Stoffe finden einen ruhenden Pol im flächigen hellen Tischtuch. Die Äpfel selbst sind aus vielen kleinen Pinselstrichen aufgebaut, die Rot und Gelbtöne mischen sich optisch auf der Leinwand und wurden nicht auf der Palette angemischt. Die Konturen sind zwar fest, aber gleichzeitig auch weich, sie sind nicht geschlossen, verschwimmen, brechen ab und tauchen wieder auf. Die warmen Rottöne werden aufgefangen, von den kalten Blau- und Weissönen des Tischtuches. Cezanne modelliert seine Früchte aus einzelnen Farbbausteinen und verzichtet auf eine Darstellung aus Umrissen und Schatten. Es ist, als ob alles in einem fragilen farblichen Gleichgewicht steht und sich gegenseitig stützt. Expression entsteht durch Farbe und Pinselstrich. Licht, Schatten, Reflexe und Farben sind die Organisationswerkzeuge, mit denen Cezanne seine Wahrnehmung der Dinge auf die Leinwand bannt.



Paul Cezanne, sept baigneurs, um 1900

«Die Kunst ist eine persönliche Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung liegt für mich in der Empfindung, und vom Verstand verlange ich, sie zum Werk zu gestalten.»

*Paul Cezanne*

PAUL CEZANNE, SEPT BAIGNEURS, UM 1900

ÖL AUF LEINWAND, 38 X 46 CM,

SAMMLUNG BEYELER

In seiner Jugend hat Cezanne mit seinen Freunden Émile Zola und Jean-Baptistin Baille viele glückliche Badeausflüge an die Ufer der Arc und Torse in Aix-en-Provence unternommen. Sie haben einen bleibenden Eindruck einer glücklichen Einheit von Mensch und Natur hinterlassen. Später hat sich Cezanne auch künstlerisch mit antiken und klassischen paradiesischen Aktbildern auseinandergesetzt. «Vor den grossen Meistern lernt der Künstler denken, vor der Natur lernt er sehen» wird Cezanne in der Monografie von Hajo Düchting zitiert. Eine Reproduktion von Nicolas Poussins «Et in Arcadia Ego» soll in seinem Atelier gehangen haben. Das Thema dieses Bildes könnte man mit 'selbst im Paradies lauert der Tod' zusammenfassen. Mit den *Badenden* hat sich Cezanne einerseits mit der Vergangenheit, mit den Erinnerungen an ein Goldenes Zeitalter auseinandergesetzt. Dennoch bleibt er in dieser Sehnsucht nach dem

verlorenen Paradies nicht stecken, denn mit dem Motiv der Badenden konzentriert er sich vielmehr auf seine zentrale künstlerische Herausforderung: auf Wahrnehmung, Farbe und wie Malerei jenseits der reinen Abbildung funktionieren kann. Deshalb sticht die «Verwandlung des arkadischen Lebensglückes in ein Paradies der puren Malerei, genauer: ein Paradies aus Malerei, besonders ins Auge» hält es Gottfried Boehm im Katalog zur Ausstellung fest.

Die Körper der Badenden gleichen mehr geometrischen Formen und folgen dem Credo Cezannes, das er 1904 an Emile Bernard gerichtet hatte: «Behandeln Sie die Natur mit Hilfe des Zylinders, der Kugel, des Kegels». Der menschliche Körper wird zum Teil der Landschaft und losgelöst von möglichen Zuschreibungen gezeigt. Es geht weder um Begehren noch um ein idealisiertes Körperbild – im Gegenteil: Gerade die offensichtliche Unbeholfenheit in der Darstellung der Figuren – die auch auf eine gewisse Scheu Cezannes vor nackten Modellen zurückgeht – befreit seine Badenden von jeglicher körperlichen Idealisierung. Auch farblich sind die Körper vom Himmel, dem Boden oder Bäumen kaum verschieden. Sie scheinen miteinander zu verschmelzen.

Die Kompositionen der Badenden folgen oft einer klassischen Dreiecksanordnung oder die dargestellten Bäume schliessen sich kuppelartig über den Körpern zusammen. Die Geschlechter sind Bildern klar getrennt, was eine untergeordnete Rolle spielt, geht es doch um die Konzentration auf nackte Figuren im Naturzusammenhang. Was genau die Badenden machen, steht nicht im Vordergrund, sie sind vor allem die Teile einer Komposition.

Besonders schön lässt sich am abgebildeten Bild studieren, dass Cezanne sowohl in Aquarell- wie auch in Ölfarbe mit dem Pinsel «zeichnete», wie es Fabienne Ruppen im Katalog beschreibt. «Mittels an Bleistiftstriche erinnernden kurzen, leicht versetzt wiederholten blauen Umrisslinien näherte er sich etwa einer Gruppe männlicher Badenden». Diese Striche zeigen sehr schön, wie sorgfältig Cezanne mit seinen *réalisations* umgegangen ist und dokumentieren «eine adäquate Suche nach der Übertragung der Realität in seine zweidimensionale Bildwirklichkeit».



**Paul Cezanne, La Montagne Sainte-Victoire  
vue des Lauves, 1904/05**

«Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Wenn die Farbe ihren grössten Reichtum hat, dann hat die Form ihre grösste Fülle».

*Paul Cezanne*

PAUL CEZANNE, LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE VUE DES LAUVES (DIE MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE, VON LES LAUVES AUS GESEHEN), 1904/05

Öl auf Leinwand, 63,8 x 81,6 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, Ankauf William Rockhill Nelson Trust  
Image courtesy of Nelson-Atkins Digital Production & Preservation

Cezanne malt nicht einfach den Baum, sondern er versucht festzuhalten, wie die Welt sich vor seinen Augen ereignet. Dafür muss er sich erst ein autonomes Sehen aneignen, mit dem er sich emanzipieren kann von vorgegebenen Denkweisen und Vorstellungen, wie etwas dargestellt wird. Zudem gerät im 19. Jahrhundert die Malerei durch die Fotografie unter Druck und fordert Wahrnehmung und Sehweise heraus. Das Auge wird nun gerne mit der Linse einer Kamera verglichen. War die Malerei bisher *das* Medium, um die Realität möglichst genau festzuhalten, wird sie nun von einem Apparat herausgefordert, der das schneller und erst noch exakter tun kann. Wozu soll man nun noch kopieren, wenn eine Maschine das besser kann? Diese Krise wird auch zu einer Chance und Cezanne teilt sich diese Auseinandersetzung mit seinen Zeitgenossen, die sich als Künstler und Künstlerinnen, Kunsttheoretiker, Wahrnehmungspsychologen oder Farbforschenden mit einer neuen Art von Sehen beschäftigen. Cezanne möchte das Gesehene nicht einfach nur kopieren, wie eine Fotografie, sondern es auch interpretieren.

Einer Anekdote zufolge, so wird es im Katalog beschrieben, hat die Malerin Mathilde Vollmoeller dem Dichter Rainer Maria Rilke geschildert: «wie ein Hund hat er [Cezanne] davorgesessen und einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht.» Um die reine Daseinsform der Dinge zu erkennen, muss er sich beispielsweise in eine Landschaft versenken und erst alles an Farbe, Licht und Kontrasten in sich aufnehmen. Cezanne selbst, so schreibt es der Philosoph Maurice Merleau Ponty, hat über die Natur gesagt, dass «man sich diesem vollkommenen Werk zu beugen habe. Alles was wir haben, haben wir von ihr, durch sie existieren wir, vergessen wir alles übrige».

Nachdem er sich aufgeladen hat mit diesen Sinneseindrücken, wenn seine meditative Betrachtung abgeschlossen war, soll er gesagt haben: «ich habe mein Motiv». Nun beginnt der malerische Prozess. Er malt am ganzen Bild gleichzeitig, zeichnet ein Grundgerüst, setzt erste Farbakzente, verdichtet sie, lässt Bezüge entstehen und erarbeitet sein Bild sukzessive auf der Leinwand. «Die Landschaft, sagte er, denkt sich in mir, ich bin ihr Bewusstsein», so beschreibt Merleau-Ponty Cezannes Arbeitsprozess. Anstelle der flüchtigen Seh-Eindrücke, den *impressions*, die namensgebend für die Impressionisten wurden, möchte er wieder zu den Gegenständen zurückkehren und sie im Bild «auf Dauer stellen»: dem Vergänglichen eine bleibende Form geben. Cezanne löst die Konturen nicht auf, wie es die Impressionisten taten. Sie ersetzen Linien durch Farben, um ihren subjektiven Seheindruck und das Licht festzuhalten. Cezanne möchte die Plastizität der Gegenstände bewahren. Er macht die Konturen wieder spürbar, aber nicht mit der akademischen Linie, sondern mit Farbgrenzen. Er rekonstruiert die Formen auf der Leinwand. So entsteht eine Spannung zwischen der ständigen Veränderung durch Licht und Zeit und der im Bild festgehaltenen Dinge. Farbe tritt anstelle von Licht. Cezanne verzichtet weitgehend auf Schatten und verwendet kalte und warme Farbtöne um, Gegenstände zu modulieren und Volumen zu erzeugen. Er befreit die Farbe vom Zwang, etwas darstellen zu müssen. Wer eine Geschichte in seinen Bildern sucht, der sucht vergeblich. Es gibt kein Narrativ, wie man seine Bilder lesen soll. Cezanne lässt seine Kompositionen bewusst offen und ermöglicht den Betrachtenden, seine Motive mit ihren eigenen Gedanken zu vervollständigen.



Ein eigens eingerichtetes Atelier im Museumsraum lädt die Besuchenden ein, selber kreativ zu werden.

Wer nun nach dieser Auseinandersetzung Lust bekommen hat, selber den Pinsel in die Hand zu nehmen, wird in der Fondation Beyeler mit offenen Armen empfangen. Mit der Einrichtung eines Ateliers ermöglicht das Museum allen Interessierten, mit dem Aquarellieren zu beginnen. Mit einem Set aus Aquarellfarben (mit den Farbtönen von Cezannes Malpalette), einem Wasserpinsel (mit integriertem Wassertank), einem Mallappen und sogar vier Experimentiervorschlägen kann man sich an vorbereitete Tische setzen und nach allerlei Requisiten oder auch aus der eigenen Fantasie ein Aquarell malen.

Die fertigen Werke werden an einer grossen Wand aufgehängt. So schnell kommt Ihr geschaffenes Werk bestimmt nicht mehr dazu, in einem bedeutenden Museum zu hängen.