



die *Drei*

Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben

Lieber Leser,

wir haben diesen Artikel für Sie kostenlos zum Download verfügbar gemacht. Das aber heißt nicht, dass er uns nichts gekostet hat. Die Kosten, die bei der Erstellung dieses Artikel anfallen, sind bereits bezahlt. Wir wissen aber noch nicht, wie wir in Zukunft diese Kosten bezahlen können. Wenn Sie häufiger bei uns zu Gast sind, wären wir Ihnen dankbar, wenn Sie bei der Finanzierung unserer Arbeit mithelfen.

Dankbar sind wir für jede kleine Spende!

Die wichtigsten Unterstützer unsere Arbeit sind unsere Abonnenten. Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, uns durch Ihr Abonnement dauerhaft zu unterstützen? DIE DREI gibt es sowohl [digital](#) als auch in der [klassischen Druckversion](#) im Jahresabonnement. Wer noch nicht ganz sicher ist, kann auch zunächst unser günstiges [Einstiegsabonnement](#) wählen.

Durch Ihr Abonnement oder Ihre Spende tragen Sie dazu bei, dass Sie auch in Zukunft auf unserer Webseite nach interessanten Artikeln suchen können. Dafür möchten wir Ihnen danken!

Wir wünsche Ihnen beim Lesen viele wichtige Gedankenimpulse!

Die Redaktion

Feuilleton

Claudia Törpel

Paul Cézanne und die Wirklichkeit des Bildes

»Malerei ist Gestaltung der Fläche, also wird die Malerei am größten sein, die das Wesen, das Sein der Fläche am meisten erfüllt. Und zwar das materielle wie das ideelle Sein der Fläche. Es ist ja auch der Künstler am größten, der uns die Existenz der Malmittel lebhaft empfinden lässt.«¹

Theodor Hetzer

»Meine Zeit mit Cézanne« heißt ein Film, der letztes Jahr in den Kinos lief und der von Cézannes Freundschaft mit Emile Zola handelt. In diesem Film führen die zwei Künstler – der Schriftsteller und der Maler – eine Diskussion, die rein erfunden ist. Zola (1840–1902) und Cézanne (1839–1906) kannten sich von Kindesbeinen an; sie waren in Aix-en-Provence aufgewachsen und hatten mindestens 34 Jahre lang den Kontakt aufrechterhalten. Als Zola 18-jährig nach Paris zog, begann ein reger Briefwechsel zwischen den beiden. Doch während Zola schon bald seinen Erfolg als vielgelesener Romancier feiern konnte, war Cézanne immer noch verzweifelt auf der Suche. In Paris ließ er sich nie dauerhaft nieder; die meiste Zeit verbrachte er malend in der Provence.

1886 veröffentlichte Zola dann seinen Roman »L'Œuvre« (»Das Werk«), in welchem er einen Maler schildert, der zum Teil Ähnlichkeiten mit Edouard Manet und anderen Künstlern, vor allem aber mit Paul Cézanne hat. Zola schöpft hier aus den gemeinsamen Jugenderinnerungen und staffiert seine Romanfigur mit vielen Eigenschaften aus, die einzig und allein auf Cézanne zutreffen. Doch lässt er die Figur als Künstler wie als Familienvater kläglich

scheitern und schließlich Selbstmord begehen; ja er nennt sie sogar einen Versager.² Dass er mit dieser Darstellung seinen Freund gehörig vor den Kopf stoßen muss, liegt auf der Hand. Dennoch schickt er ihm den Band im Frühling 1886 zu. Cézanne bedankt sich schriftlich dafür und beendet seinen kurzen Brief mit den Worten: »Ganz der deine unter dem Eindruck verflossener Zeiten«.

Lange Zeit hielt man diese Zeilen für die letzten, die Cézanne an Zola gerichtet hat und konstruierte daraus den Mythos einer Freundschaft, die wegen eines Romans zerbrochen war. In fast allen Cézanne-Biografien stößt man auf diese Deutung. Doch tauchte kürzlich ein verschollener Brief vom 28. November 1887 auf, der die These eines Bruchs widerlegt. Man kann allenfalls von einer gewissen Abkühlung und Entfremdung sprechen, die dazu führte, dass sich die vielbeschäftigten Männer immer seltener und zuletzt gar nicht mehr trafen. In dem aufgefundenen Brief jedenfalls dankt Cézanne sehr freundlich für das neueste Buch »La Terre«, das ihm Zola wie gewöhnlich zugesandt hatte, und stellt überdies einen Besuch in Aussicht – einen Besuch, von dem man nicht weiß, ob er stattgefunden hat oder nicht.

die Drei 3/2017

Und hier setzt nun der Film von Danièle Thompson ein, die die Frage aufwirft, wie ein solches Treffen ausgesehen haben könnte. Was hätten sich die zwei gesagt, wenn sie sich einmal gründlich ausgesprochen und sich mit ihren unterschiedlichen Auffassungen von Kunst und Leben konfrontiert hätten? Leider hat die Regisseurin, sobald es um Kunst geht, nur Plattheiten zu bieten. Wenn sie Cézanne im Film verkünden lässt, er habe immer so malen wollen wie Zola *schreibt*, dann leugnet sie gerade das zentrale Anliegen dieses Malers. So sehr sie die tragische Verkenntung aufzeigt, mit der Zola den Freund als *gescheiterten* Künstler (mit immerhin genialer Veranlagung) sieht³ – sie selbst erkennt das grundlegend Neue, das Cézanne mit seiner Malerei erreicht hat, genausowenig wie Zola. Mit Vorstellungen, die dem Literarisch-Erzählerischen oder dem Schauspiel entlehnt sind, wird man einem Maler wie Cézanne niemals gerecht werden können.

Die Prosa-Literatur lebt von *Geschichten*, von Inhalten, die in der Zeit verlaufen. Auch die Bildende Kunst hat oftmals eine erzählend-darstellende Funktion. Besonders ausgeprägt ist das in der Historienmalerei, die lange als die wertvollste Kunstgattung angesehen wurde. Mit der allmählichen Loslösung von den naturalistischen Bestrebungen grenzten sich die Maler jedoch mehr und mehr vom Literarischen ab. Sie überließen der Schriftstellerei, was diese besser vermag, und besannen sich auf die der *Malerei* eigenen Kriterien. Und der entscheidende Impuls hierfür ging – wengleich er natürlich Vorläufer hatte – von Cézanne aus! Seine zukunftsweisende Leistung besteht in der Stärkung des *Anschaulichen*⁴ gegenüber dem Sprachlichen und Wiedererkennbaren.

Zwar sind wir inzwischen weitaus Radikaleres gewöhnt, doch darf die revolutionäre Wirkung, die von Cézannes Schaffen ausging, nicht unterschätzt werden. Cézanne war einer der ersten Maler, denen es nicht mehr auf eine *Illusion* von Wirklichkeit ankam, die das Flächige des Bildes vergessen macht und damit das Bild als Bild negiert. Ihm ging es vielmehr um die *Wirklichkeit des Bildes* selbst. Der Begriff der ›Realisation‹, den Cézanne so häufig verwendet, ist in diesem

Zusammenhang zu sehen: Realisation statt Inszenierung.⁵ Die bildnerischen Mittel – Fläche und Farbe – sind nicht mehr bloß Mittel zum Zweck, das heißt zum Zweck der abbildlichen Darstellung. Sie treten jetzt als selbstständige Qualitäten in Erscheinung, auch wenn das äußere Motiv nach wie vor als Ausgangs- und Bezugspunkt dient.

Cézanne und Rilke

Cézannes Freundeskreis bestand überwiegend aus impressionistischen Malern. Deren Einfluss – allen voran der Camille Pissarros, mit dem er seit 1872 mehrfach zusammenarbeitete – hinterließ Spuren in Cézannes Malstil. Aber selbst während seiner »impressionistischen« Phase der 1870er Jahre stehen seine Gemälde in einem eigentümlichen Gegensatz zur Stimmungsmalerei der Impressionisten. Das Flimmernde und Flirrende, das Spiel mit den Lichtreflexen, die raffinierten Effekte mit Schatten, Spiegelungen, Glanzlichtern und Ähnlichem finden sich in seinen Werken kaum. All das, was den Reiz jener Bilder ausmacht, weicht bei ihm einer auffallenden Nüchternheit. Das hat ihm mitunter den Vorwurf der Gefühlskälte, wenn nicht gar des Pathologischen eingebracht. Doch gab es auch Menschen, die bis zu der »verborgenen Herrlichkeit«⁶ der Cézanneschen Bilder durchzudringen und sich an ihr zu erwärmen vermochten. Zu diesen Menschen gehörte Rainer Maria Rilke. Im Oktober 1907 (ein Jahr nach dem Tod des Malers) besuchte er im Pariser ›Salon d'Automne‹ die Gedächtnisausstellung für Cézanne. In einer Reihe von Briefen schilderte er seiner Frau die Eindrücke, die ihn von Tag zu Tag mehr beschäftigten. Er nahm sich viel Zeit dafür, verweilte manchmal stundenlang vor einzelnen Gemälden, denn »man braucht lange, lange Zeit für alles«. Zuerst fühle man sich befremdet und unsicher, berichtete er, »dann lange nichts, und plötzlich hat man die richtigen Augen«. An diesem neuen Sehen wurde Rilke staunend gewahr, dass er an einem Wendepunkt stand. Cézannes Bilder bedürfen einer vollkommen anderen Art der Anschauung als der, die man zuvor gewohnt war.

Es war vor allem ein verändertes Farbempfinden, das sich Rilke eröffnete. In Cézannes Bildern nehme der Maler die Farbe so »persönlich, wie kein Mensch noch Farbe genommen hat«. Besonders eindrücklich war ihm »der große Farbenzusammenhang der Frau im roten Fauteuil« (Abb. 1). Allein der Sessel erschien ihm als »eine Persönlichkeit«, die ihre seelische Wesensart aus der Farbigkeit bezieht. Aber schon die Bezeichnung »roter Fauteuil« schien ihm unzutreffend, denn dieses Rot sei ein Zusammenklang mehrerer Farben: »[S]agt man, es ist ein roter Fauteuil (und es ist der erste und endgültigste rote Fauteuil aller Malerei): so ist er es doch nur, weil er eine erfahrene Farbensumme gebunden in sich hat, die, wie immer sie auch sein mag, ihn im Rot bestärkt und bestätigt.« Mit anderen Worten: Die Farbe erhält hier einen Eigenwert, den wir ihr normalerweise nicht zugestehen, weil wir den Gegenstand als ein Dinghaftes und Unpersönliches in den Mittelpunkt unseres Erlebens rücken. Um dies zu verdeutlichen, hat der Kunsthistoriker Michael Bockemühl einmal ein einfaches Experiment gemacht.⁷ Er hielt ein rotes, leicht zusammengeknülltes Tuch in die Höhe und fragte die Umstehenden, was sie sähen. Bald schon kamen Zweifel an dem Begriff »rotes Tuch« auf. Ist es wirklich rot? Zum einen wies es eine Menge Flecken und Verfärbungen auf. Und außerdem warfen die Tuchfalten so viele schwarze Schatten, dass man ebensogut von einem schwarzen Tuch mit roten Aufhellungen hätte sprechen oder es als mehrfarbig hätte erachten können. Dass wir das Tuch dennoch als rot bezeichnen, hängt damit zusammen, dass wir die Farbe lediglich als eine Eigenschaft des Tuches begreifen, wobei wir den Farbnuancen wenig Aufmerksamkeit schenken. Das Materielle, das Dingliche ist für uns das Primäre; der Farbe hingegen kommt eine untergeordnete Bedeutung zu. Allein die Selbstverständlichkeit, mit der wir »rotes Tuch« und nicht »tuchartiges Rot« sagen, führt uns vor Augen, wie das gegenständliche Denken unsere Wahrnehmung überlagert – bis dahin, dass wir etwas Gedachtes für ein Gesehenes halten. Bockemühl spricht daher von den »Selbstverständlichkeiten«, die

sich wie ein Schleier vor die Tatsachen legen. Im Bild jedenfalls existieren keine Gegenstände; im Bild existieren nur farbige Flächen. Das wird offensichtlich, sobald die illusionistische Absicht entfällt. Für Rilke, der sich auf diese neue Erfahrungsebene einlässt, dreht sich das Wirklichkeitsverhältnis von Gegenstand und Farbe tatsächlich um. Das äußert sich bereits in seiner Differenzierung einiger Blau-Qualitäten, denen er in verschiedenen Gemälden Cézannes begegnet: einem »dichten wattierten Blau«, dem Vorhandensein »saftiger Blaus«, einem »horchenden Blau« etc. So tritt an die Stelle des gegenständlichen Inhalts ein Inhalt ganz anderer Art: ein »Farbeninhalt«. Gerade im Flächigen und äußerlich Stillstehenden des Bildmotivs entfalten sich Handlungen und Bewegungen »aus den farbigen Vorgängen des Bildes« selbst. »Ihr Verkehr untereinander: das ist die ganze Malerei. [...] In diesem Hin und Wider von gegenseitigem vielartigen Einfluss schwingt das Bildinnere, steigt und fällt in sich selbst zurück und hat nicht eine stehende Stelle.«



Abb. 1: Madame Cézanne im roten Sessel, 1877

Zugleich wunderte sich Rilke, warum ihm die Farbe als die Substanz des Bildes nicht schon viel früher eingeleuchtet hatte. »Als ob diese Meister im Louvre nicht gewusst hätten, dass es die Farbe ist, die die Malerei ausmacht«, rief er aus, als er zwischen seinen Cézanne-Studien den Louvre besichtigte. Und doch musste erst der große Maler aus Aix kommen, um uns diese einfache Wahrheit erneut zu Bewusstsein zu bringen. Die Farbe im Bild wird jetzt nicht mehr über den Gegenstand, sondern der Gegenstand über die Farbe erlebt. In der vorperspektivischen Kirchenmalerei des Mittelalters war dies noch selbstverständlich. Damals waren die Erlebnisqualitäten von Farben und Formen die eigentliche Brücke zum Erfassen des figürlich dargestellten Inhalts in seiner tieferen Symbolik. Dank Cézanne können wir nun wieder einen Zugang zu den alten Meistern finden. Er hilft uns, unsere Augen zu benutzen, nicht jenes wirklichkeitsferne Denken, das eine »Bedeutung« des Bildes nur außerhalb desselben sucht. Denn die »bloße Farbe« ist bereits Inhalt, ist geistige Wirklichkeit.

Aufgrund des Eigenlebens, das die Farben entwickeln, besitzen sie auch Gebärdencharakter. Sie können sich ausdehnen oder zusammenziehen, aktiv oder passiv sein, in den Vorder- oder Hintergrund treten und vieles mehr. Sie zeigen charakteristische Formtendenzen und somit gestaltende Kräfte, die der Maler, wenn er ein Gespür dafür hat, entsprechend nutzen kann. So kann sich das aus verschiedenen, teilweise mattierenden Farbtönen zusammensetzende Rot des Sessels in dem Bild der sitzenden Frau (Abb. 1) seiner Eigenart gemäß verwirklichen. Seine wärmende Qualität und seine Neigung zum Sich-Ausbreiten kommen in der Sesselform, wo es sich in weiche runde Formen zu wölben scheint, wunderbar zum Tragen. Es bildet zudem einen Ausgleich zu den kühlen ruhigen Blautönen, die die Frau in ihrem In-sich-Gekehrtsein charakterisieren. Indessen stellen vielfache Farbbezüge – zum Beispiel eine bläuliche Färbung im rechten Bereich des Sessels – eine Verbindung zu der Sitzenden her. So ist es zu verstehen, wenn Rilke betont, es handle sich um den ersten und endgültigsten

roten Fauteuil aller Malerei. Er ist es nicht infolge einer illusionistischen Malweise, sondern durch die gesamte Farbgebung des Bildes.

Farbbewegungen

Cézanne gilt als Überwinder der wissenschaftlich korrekten Perspektive.⁸ Das mag zunächst zweifelhaft erscheinen, wenn man Gemälde wie ›Allee in Chantilly I‹ (Abb. 2) betrachtet. Bedient er sich hier nicht gängiger perspektivischer Mittel wie der Fluchtlinien eines Weges, die sich auf einen Fluchtpunkt zubewegen und infolgedessen räumliche Tiefe suggerieren? Lassen wir das Bild eine Weile auf uns wirken, so merken wir, dass daran etwas nicht stimmt, ja dass dieser Waldweg uns den Zutritt zur grünen Lichtung regelrecht verwehrt. Allein dadurch, dass der Horizont relativ hoch angesetzt ist, kippt uns das gestutzte Dreieck des Weges gleichsam entgegen. Auch verliert der Weg, da er sich in Farbflächen auflöst, an Festigkeit und Materialität, sodass er unbefahrbar scheint.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn wir die Umgebung einbeziehen, in der sich das Laubwerk der Bäume in weitgehend gleichgerichtete Pinselstriche zerlegt, die sich zu verschiedenfarbigen Feldern gruppieren. Auf die Weise entsteht eine teppichartige Struktur, die dasjenige, was noch an Gegenständliches erinnert (Baumstämme und Äste), in die Fläche einbindet. In dem Moment aber, in dem wir unsere perspektivische Sichtweise aufgeben und uns auf die Farbwirkungen einlassen, fängt das Bild an zu fluktuieren. Was zuvor hinten war, kommt zum Teil nach vorne und umgekehrt. Und was eben noch unerreichbar schien – die hellgrünen Partien der Mittelzone – kommt jetzt auf uns zu! Die Tiefenwirkung, die nun einsetzt, ist allerdings nirgends festgelegt. Sie ändert sich, je nachdem wie sich unser Blick im Bild bewegt.

Das Aufheben der räumlichen Illusion bewirkt also nicht, wie man vielleicht erwarten würde, dass unser Blick sozusagen einfriert, sobald er die plane Oberfläche des Bildes realisiert. Im Gegenteil: Das geometrische Konzept der drei Raumdimensionen, auf der das zentralperspek-



Abb. 2: Allee in Chantilly I, 1888

tivische Achsensystem beruht, erweist sich als ein System, welches auf Statik und Stillstand bedacht ist. Setzt man es außer Kraft, so wird ein Bewegungspotenzial frei, das sich allein aus der Farbe ergibt. Möglich wird jetzt eine Bewegung, die der Betrachtende selbst erzeugt, indem er die Dynamik der Farbgebärden innerlich mitvollzieht.

Cézannes Gemälde mögen nüchtern und spröde anmuten. Das wollen sie auch sein: »illusionslos nüchtern«⁹. Sie zwingen sich dem Betrachter nicht auf; sie überlassen *ihm* die Entscheidung, ob er sich ihnen zuwenden möchte oder nicht. Ist er jedoch bereit, diese Aktivität im Anschauen aufzubringen, so wird er sich umso tiefer und nachhaltiger von ihnen angesprochen fühlen. Spürbar wird das insbesondere in Cézannes späten Werken, zum Beispiel denen des Berges Sainte-Victoire (Abb. 3).¹⁰

»Realisation«

Cézanne ahmt die Natur nicht nach, aber er konstruiert auch keine abstrakte Bildwelt. Eine Umdeutung der Naturerfahrung im Sinne der kubistischen Formaflösung liegt ihm gänzlich fern. Was er anstrebt, ist die Erkenntnis des Wirklichen, mit dem er sich intensiv verbindet, und zwar über den Prozess des Sehens; des voraussetzungsfreien Sehens. Sein Tun entspringt einem Interesse für die Welt, die er nicht idealisieren oder verfremden, sondern *verstehen* möchte. Er sagte: »Ich mache nichts, was ich nicht sehe.« Das äußerlich Sichtbare verwandelt sich jedoch in diesem Seh- und Bildwerdungsprozess. Es ist ein Vorgang, der sich sowohl den im Anschauen gegebenen Empfindungen verdankt als auch den spezifischen Bedingungen des zweidimensionalen Bildes, die der Künst-



Abb. 2: Mont Sainte-Victoire, 1904-06

ler stets berücksichtigte. Eine Verwandlung im Stoff der Kunst, also mit den Mitteln und durch die Mittel der Malerei – das meint Cézanne mit ›Realisation‹.

Die Realisation erfolgt durch die Farbe. Die Farbe als geistige Realität bringt, wenn sie sich ihrem Wesen entsprechend in der Fläche darlegen kann, eine neue Dimension ins Bild. Durch diese wird das Gesehene als geistige Wirklichkeit erfahrbar. Dem Ziel der Realisation kann sich der Künstler immer nur nähern, er kann es nie ganz erfüllen, denn ein solcher Prozess hat kein Ende, er lässt sich nicht abschließen.¹¹ Und er fordert vom Maler, dass er sich ebenfalls wandelt. Cézanne empfand den Malprozess als einen Dialog mit dem Schöpfergott. Aus den Möglichkeiten des Bildnerischen geht die Wirklichkeit neu hervor und offenbart sich als ein Lebendiges, als ein Werdendes. Gleichwohl ist es ein individueller Schöpfungsvorgang (allgemeine Regeln gibt es dafür nicht), bei dem sich der Schaffende mitreflektiert.

Jene neue Dimension, die im ›realisierenden‹ Umgang mit den Farben erlebbar wird, ist die vierte, die zeitliche Dimension. Von ihr sagt Rudolf Steiner, dass sie nicht durch eine Erweiterung der drei Dimensionen, sondern durch

die *Überwindung* des Dreidimensionalen in der *Zweidimensionalität* gewonnen werden kann.¹² Das bedeutet eine Wende in der Kunst, die nötig war, weil die Malerei ihre eigene geistige Identität aus den Augen verloren hatte. Konnte man seit der Renaissance einen zunehmenden Sinnverlust allein in der Wahl der Sujets (im ›Was‹) beobachten, so kommt die geistige Dimension nun von der anderen Seite, der anschaulichen Seite (über das ›Wie‹) herein.

Dagegen ist die über das Motiv vermittelte Idenseite der Kunst heute problematisch geworden. Gerade die spirituellen Motive, ob mythologischer, biblischer oder sonstiger Art wurden im Laufe der Geschichte allzu oft missbraucht, um Herrschafts- und Machtansprüche zu legitimieren.¹³ Die Frage, *wie* ein Kunstwerk gestaltet ist und wie es auf den Betrachter *wirkt*, ganz unabhängig von der Deutung des Motivs, ist daher zur Gewissensfrage geworden. Insofern ist es interessant, dass Rilke auf die Gewissenhaftigkeit aufmerksam machte, mit der Cézanne seine Bilder ›realisierte‹. Cézannes Malerei sei eine Arbeit, »deren kleinster Bestandteil auf der Waage eines unendlich beweglichen Gewissens erprobt war und die so unbestechlich Seiendes auf seinen Farbenenhalt zusammenzog«.

1 Theodor Hetzer: ›Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne‹, Stuttgart 1998, S. 350.

2 Vgl. Dino Hecker (Hrsg.): ›Emil Zola – Paul Cézanne. Porträt einer Männerfreundschaft‹, Berlin 2015, S. 315.

3 Dies formulierte Zola 1861 (ebd., S. 188) und 1896 (Emile Zola: ›Schriften zur Kunst‹, Frankfurt a.M. 1988, S. 278).

4 Zum Begriff des Anschaulichen siehe meine Beiträge in den letzten beiden Heften von *DIE DREI* über Turner und Rembrandt. Gemeint ist das, was sich dem Anschauen darbietet, ohne auf ein Gedankliches Bezug zu nehmen.

5 Vgl. Michael Kohr: ›Realisation – der Wendepunkt in der Malerei‹, in Rudolf Bind (Hrsg.): ›Wissenschaft, Kunst, Religion‹, Dornach 1998, S. 174ff. Vgl. außerdem Michael Doran (Hrsg.): ›Gespräche mit Cézanne‹, Zürich 1982 und John Rewald (Hrsg.): ›Paul Cézanne. Briefe‹, Zürich 1979.

6 Rainer Maria Rilke: ›Briefe über Cézanne‹, Frankfurt a.M. 1983, S. 45. Alle folgenden Rilke-Zitate

stammen aus diesem Buch.

7 In Michael Bockemühl, Uta Miksche, Ulrich von Gizycki (Hrsg.): ›Das Kunstwerk und die Wissenschaften – Über die unterschiedliche Art, sich ein Bild zu machen‹, Ostfildern 1994, S. 96–107.

8 Fritz Novotny: ›Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive‹, Wien & München 1970.

9 Michael Kohr: ›Realisation ...‹, S. 175.

10 Hierzu sei das Buch von Gottfried Boehm empfohlen: ›Paul Cézanne – Montagne Sainte-Victoire‹, Frankfurt a.M. 1988.

11 Cézannes Auffassung, dass er ein Bild nie »vollenden« könne – eine Gewissheit, die ihn manchmal zur Verzweiflung trieb –, wurde ihm von Zola in ›L'Œuvre: als Unfähigkeit und Versagen ausgelegt.

12 Vortrag vom 2. Juni 1923 in Rudolf Steiner: ›Das Künstlerische in seiner Weltmission‹ (GA 267), Dornach 1982, S. 50. Vgl. Michael Kohr: ›Realisation...‹.

13 Vgl. meinen Artikel: ›Der Geistkämpfer von Ernst Barlach und die Tradition der Michaels-Darstellung‹, in: *DIE DREI* 10/2015.