

Paul Cézanne und die Kunst unserer Zeit *)

Ein Vortrag über „Paul Cézanne und die Kunst unserer Zeit“ im Rahmen eines festlichen Programms kann sich nur mit einer kleinen Auswahl beispielhafter Werke befassen. Grundsätzliche Fragen der künstlerischen Entwicklung lassen sich dabei nur an den Werken selbst, d. h. bei entsprechender Anschaulichkeit behandeln. Es kommt hinzu, daß bei Cézanne und bei der Kunst unserer Zeit die Farbe im Vordergrund unserer Betrachtungen stehen muß. Bei Cézanne bieten sich uns dafür seine Landschaften, Stilleben und Bildnisse. Von den Stilleben her werden wir als einem vorherrschenden Thema der Kunst unserer Zeit einen besonderen Einblick in die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge gewinnen.

Cézanne hat sich selbst als Vertreter der Kunst einer jüngeren Generation bezeichnet. Er wurde für uns zum Vater der Kunst unserer Zeit, der letzten 50 Jahre, in allem, was sie auszeichnet, und das ist erheblich mehr, als es auf den ersten Blick scheinen könnte.

So beglückend und bereichernd die Begegnung mit der Kunst des späteren 19. Jahrhunderts für uns auch heute zu sein vermag, sie bleibt gebunden im sinnhaft naturhaften Bereich. Maler wie Manet, Monet, Renoir, Bonnard haben — wie bei uns Menzel, Leibl, Liebermann, Corinth, Slevogt — die letzten Folgerungen gezogen aus einer ins beginnende 15. Jahrhundert zurückreichenden Entwicklung. Aber auch hier lassen sich die Bereiche nicht scharf gegeneinander abgrenzen. Corinth z. B. hat trotz seiner die Formen weitgehend auflösenden und die Farbmaterie betonenden Gestaltungsweise mit den Walchensee-Landschaften, mit den Stilleben und Bildnissen seiner späten Jahre manches vorweggenommen oder vorbereitet, was wir in der Malerei eines Emil Nolde wiederfinden. (Die Gedächtnis-Ausstellung anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages hat uns die außerordentliche Bedeutung dieser Malerei im Rahmen der Entwicklung abermals zum Bewußtsein gebracht.)

Wenn es positive, gültige Merkmale der Kunst unserer Zeit, der Generation eines Matisse, Braque, Picasso, Franz Marc, Nolde usw. gibt, dann ergeben sie sich aus der Befreiung des Gegenständlichen und Figürlichen aus der stofflichen Gebundenheit. Die Farbe ist nicht mehr zur Charakterisierung der Materie da. Sie wird frei, wie sie es im Mittelalter und in der Antike war. Es setzt ein Streben nach Objektivierung jenseits des Stofflichen ein. Masse, Stofflichkeit gehören unlösbar zum perspektivisch begriffenen Raum, der ausschließlich eine Angelegenheit der Neuzeit, ihres anthropozentrischen Denkens und Erlebens ist.

*) Festvortrag anlässlich des Universitäts-Jubiläums, gehalten vor der Allgemeinen Abteilung am 5. Juli 1957.

Stile, die sich in rascher Folge ablösen, sind nicht das Wesentliche. Sie beziehen sich auf die handwerklichen Mittel künstlerischer Gestaltung. Entscheidend ist die Struktur des nach einer innern Gesetzlichkeit sich entfaltenden schöpferischen Erlebens, das sich seine Gestaltungsweise schafft und in der tausend, hunderttausend individuelle Abwandlungen nach dem Positiven wie nach dem Negativen möglich sind. Nur ein geringer Teil dessen, was sich als Kunst unsrer Zeit bezeichnet, hat bleibenden Wert. Aber es gibt auch heute das Gültige, Bleibende und Erhebende wie in jeder anderen Epoche. Es liegt dabei immer an unsrer Auswahl, an dem zuverlässigen Urteil.

Die künstlerische Entwicklung hat die Begrenzung im Bereich des sinnhaften Erlebens der Natur durchbrochen. Das gilt für die profane wie für die sakrale Kunst. Das gilt für Picasso, Braque, Rouault, Matisse, und das gilt im Ausgangspunkt für Paul Cézanne. Nur auf Grund dieser nach einer unausweichlichen Gesetzlichkeit sich vollziehenden Wandlungen war es z. B. möglich, daß in unseren Tagen Werke entstehen konnten wie die Glasgemälde des Franzosen Georges Rouault in Assy, die wir ohne weiteres solchen des 12. oder 13. Jahrhunderts an die Seite stellen können. Solche Tatsachen sind in hohem Maße geeignet, die Kunst unsrer Zeit zu legitimieren. Entscheidend ist dabei immer die Gestaltungskraft und ist ferner das absolute Ernstnehmen der jeweiligen Aufgabe.

Was von Rouaults Glasgemälden zu sagen ist, gilt auf einem anderen Gebiet von den „Roten Pferden“ und von dem „Turm der blauen Pferde“ eines Franz Marc. Es waren Jahre quälenden Suchens, die Marc zu diesen Ergebnissen führten. Als er, angeregt durch seine Freunde Macke und Kandinsky, die naturferne, steigende Farbigkeit gefunden hatte, mußte die Verwandlung der Formen im Sinne einer stilisierenden Formensprache nachfolgen. — Zu den unerläßlichen Voraussetzungen dieses Geschehens aber gehörten die Objektivität und die Heiterkeit der reifen Kunst eines Cézanne.

Paul Cézanne wurde 1839 in Aix en Provence geboren. Er ist ungefähr gleichaltrig mit Monet, Renoir und Rodin. Keiner dieser Künstler hat für die Kunst des 20. Jahrhunderts auch nur entfernt die Bedeutung erlangt wie Cézanne. Dieses Fortwirken ist natürlich nicht ohne weiteres mit künstlerischer Bedeutung gleichzusetzen. Aber Cézanne hat in Wirklichkeit die Malerei des 19. Jahrhunderts erneuert.

Seine Jugend stand unter dem Zeichen einer engen Freundschaft mit Émile Zola. Sie erprobten sich im Besteigen schwer zugänglicher Berge. Steigerung der physischen Leistungsfähigkeit war vorherrschender Ehrgeiz der Freunde. Cézanne war ein ausgezeichnete Schwimmer. Aber diese bewegte und unbeschwerte Jugend hat ihn innerlich nicht frei gemacht. Gegen den Willen des Vaters, der ein erfolgreicher Bankier wurde, entschloß er sich, Maler zu werden. Seine Ausbildung in Paris war von Mißerfolgen

begleitet. Seine Versuche als Maler wirkten befremdend auf seine Umgebung und wurden in der Öffentlichkeit abgelehnt. Sie waren unverkennbar Ausdruck einer starken, inneren Bedrängnis. Es gehört zu den besonderen Leistungen von Cézanne, daß er diese Problematik überwunden, daß er sie in harter Selbstdisziplin restlos ins Positive umgewandelt hat.

Das Stilleben mit der schwarzen Uhr

Durch Werke wie das „Stilleben mit der schwarzen Uhr“ (um 1870; 54×73 cm; Beverly Hills, Kalifornien) erfahren wir, was im Schaffen eines Paul Cézanne der entscheidende Augenblick — Kairos, wie es die Griechen nannten — bedeutet. Die Motive kamen seinem schöpferischen Erleben entgegen, sie haben die Konzeption begünstigt, aber sie waren darüber hinaus kaum mehr als Rohmaterial. Zu einem früheren oder auch zu einem späteren Zeitpunkt wären die Ergebnisse ganz anders ausgefallen. Cézanne hat nicht den Tisch mit seiner tief herabhängenden, in vertikale Bahnen unterteilten Decke und die schwarze Uhr nachgestaltet und nach Bedarf ergänzt. Seine künstlerische Empfänglichkeit und sein Gestaltungsdrang wurden von seiner Umgebung her angesprochen und haben sie in absoluter Konzentration verwandelt. Nur durch diesen Vorgang konnte das in seiner Art vollendete Werk entstehen. Was das für Cézanne bedeutete, können wir kaum ermessen. Hier wurden die Voraussetzungen geschaffen für seine einzigartige künstlerische Entwicklung, für die Erneuerung der Malerei des 19. Jahrhunderts.

Da ist der Block des Tisches, dem die weißgraue Decke seine Geschlossenheit und zugleich seine Aktivität in der Vertikalen wie in der Horizontalen gibt: kräftige Knicke über dem unteren Bildrand und tiefe Schattenlagen zwischen den einzelnen Bahnen.

Zwischen den Blöcken des Tisches und der schwarzen Uhr mit dem weißen Zifferblatt und seiner Metallfassung wirft sich der Umschlag der Tischdecke auf, verschleiert und verbindet zugleich und nimmt ferner die Bewegung der großen Muschel vorweg. Sie nimmt zwar die Farben der Tischdecke auf, liefert aber zugleich die nachdrücklichen, unentbehrbaren, steigernden Gegengewichte gegen alle stereometrischen Formen der Komposition. Diese Muschel erscheint wie ein Lebewesen im Bild. Ihr ist eine unheimliche Aktivität eigen, die noch durch das warme Rot ihrer Öffnung — wie das Maul eines Reptils — gesteigert wird. Die Vorliebe für solche urweltlich anmutenden Formen teilt Cézanne, der nicht nur in der Provence beheimatet ist, sondern auch italienische Vorfahren hat, mit einem der größten Maler der Neuzeit, mit Leonardo da Vinci. Wir begegnen ihnen sowohl in seinen frühen Zeichnungen als auch in den Kopien nach seiner „Anghiari Schlacht“. Solche über Jahrhunderte hinwegreichenden Beziehungen sind nicht zufälliger und äußerlicher Art. Sie sind nicht an einzelne Motive geknüpft. Was nämlich die Auffassung Cézannes von der gebauten

Komposition und was sein Verhältnis zur Farbe angeht, so erscheint er in hohem Maße wahlverwandt einem Künstler wie Piero della Francesca, den Leonardo wie kaum einen seiner Vorgänger bewunderte. So viel auch die Malerei des späteren 19. Jahrhunderts von der des Quattrocento unterscheidet, bestimmte Grundanschauungen, wie sie für Piero della Francesca charakteristisch sind, gelten auch für den Maler des Stillebens mit der schwarzen Uhr oder des Stillebens mit den Früchten und der Kommode. — Der Hinweis auf Piero della Francesca behält seine Gültigkeit auch neben der Bewunderung Cézannes für die Malerei der Venezianer des 16. Jahrhunderts.

Neben das beherrschende Gebilde der Muschel in ihren warmen Farbtönen stellt Cézanne die Tasse in kühlem Weiß und Schwarz und wandelt dieses Motiv in Form und Farben an der Schale zwischen Decke und Uhr ab. Alle anderen Gegenstände und Farbbahnen lichten das tiefe Blau des Hintergrundes auf und fügen zu dem breiten Lagern der schweren Formen die ausgleichende, emporführende Bewegung heller Farbwerte.

Wenn Cézanne das Stilleben mit der schwarzen Uhr 1869/70 gemalt hat, wäre von hier ein Blick zu werfen auf Manets 1869 entstandenes „Frühstück im Atelier“ (München). Manet — wie Cézanne einer der größten Meister des Stillebens — hat auf dem Tisch seines mit Recht berühmten Bildes ein einzigartiges Arrangement von Gläsern, Porzellan, Gebäck, Früchten usw. gegeben. Auch Manet stand damals vor tiefgreifenden Wandlungen seiner Malerei, aber er war bereits der überlegene Vertreter einer Kunst, die auf dem sinnhaften Wahrnehmen der Dinge beruht und für die Bezeichnungen wie „Impressionismus“ sich in jeder Hinsicht als unzureichend erweisen.

Die beiden Werke — Manets „Frühstück im Atelier“ und Cézannes „Stilleben mit der Uhr“ — zeigen, wie weit die künstlerischen Auffassungen bereits auseinandergehen. Manet läßt z. B. über das Tischtuch die Schale einer Zitrone herabhängen und charakterisiert beides — Stoff und Frucht — in seiner Beschaffenheit. Wo wir nur hinsehen, überall beschäftigt uns das Material — Glas, Porzellan usw. —, Qualitäten, die für Cézanne weitgehend ausschalten. Folgen wir den beiden Malern in ihrer Entwicklung während der siebziger und achtziger Jahre — Manet starb 1883 —, so beobachten wir, wie sich diese unterscheidenden Kategorien immer klarer ausprägen, wie sie weit über das Stilistische hinaus Ausdruck des künstlerischen Erlebens und für Cézanne Mittel der Erneuerung künstlerischer Gestaltung im Sinne kommender Generationen sind. Die Farbe erlangt neue Eigenwerte jenseits ihrer Gebundenheit an die stoffliche Beschaffenheit der Formen.

Welche Phasen künstlerischer Entwicklung wir bei Cézanne auch nach dem Vorbild seines Biographen Venturi unterscheiden mögen — akademisch-romantisch (1858—1871), impressionistisch (1872—1877), konstruktiv (1878—1887), synthetisch (1888—1906) —, Begriffe dieser Art schematisieren viel zu sehr, als daß sie den ebenso

elementaren wie triumphalen Ablauf in seiner Tiefe und Weite zu erfassen vermöchten.

Das Stilleben mit der Fruchtschale vor der Kommode

Das Stilleben mit der schwarzen Uhr und die beiden Fassungen des Stillebens mit der Fruchtschale vor der Kommode (New York und München) sind ausgereift in ihrer Art. Aber die um die Mitte der achtziger Jahre gemalten Bilder sind in einem neuen Sinne Hymnen in Form und Farbe. Der Tisch, die Gefäße, die Früchte, die Kommode usw. nehmen fern jeder stofflichen Spezialisierung in wachsendem Maße Symbolcharakter an, ein Vorgang, den wir als Objektivierung der Formensprache bezeichnen. Wir brauchen uns nur zu vergegenwärtigen, wie Caravaggio oder auch der Realist Courbet einen Apfel mit seinen unverwechselbaren Merkmalen gemalt haben, die Cézanne in gar keiner Weise berühren, um zu verstehen, was bei ihm und später bei Matisse, Rouault, Braque, Picasso und anderen als Objektivierung bezeichnet wird. Aus solchen Erwägungen — nicht wegen des Genres oder Milieus — gibt Cézanne dem Tisch die einfachste Form. Seine Farben sind Gelb und Braun, ein Gelb das er — intensiv im Ton — an der bauchigen Vase im unteren Streifen und in ihrem Innern übernimmt und abgestuft in einer betont warmen Tönung und verbunden mit Rot auf die Früchte überträgt. Sie lassen uns ohne weiteres den Ausspruch des Meisters verstehen: „Mit einem Apfel will ich Paris erobern.“ Nun, das blieb ihm zwar für sein Leben — oder doch nur mit Ausnahmen — versagt. Um so bedingungsloser hat er Paris, die Welt, hat er vor allem die Herzen der Menschen durch seine Früchte und Farben nach seinem Tode erobert.

Das Gelb, das Rot und das Braun werden als Farbthema — fast möchte man sagen, im Sinne der Maler des Mittelalters oder der Antike — in seinem Bild abgewandelt —, bis zum warmen Leuchten im Mittelpunkt und in der tiefbraunen, über die Breite und Höhe des Bildes sich ausdehnenden Kommode im Hintergrund. Nur links bleibt ein schmaler Streifen für das Muster der Tapete, ein Streifen, den er auf der zweiten Fassung des Bildes als kontrastierendes Motiv erweitert und verstärkt. In den kühlen Farben von Weiß und Grün nimmt er dieses Ornament auf dem Tisch mit der Zuckerdose auf. Wie er jedoch Form und Farbe in dieser klassischen Phase der Entfaltung seiner Malerei zu absoluter Vollendung miteinander zu verbinden weiß, das zeigt uns die bauchige Vase in Gelb und tiefem Grün. Dieses Grün ist der zweite sonore Klang neben dem Braun der Kommode, die uns an Möbel des 18. Jahrhunderts erinnert und an der jede Spezialisierung in Form und Farbe vermieden wird. Die Decke verhüllt den Tisch nicht mehr, sie ist zusammengenommen, wirft sich auf und durchzieht das Bild in freier, gleichsam regelloser Bewegung von links unten nach rechts oben. Sie ist kaum als Stoffbausch, sondern ganz allgemein, im objektivierenden Sinne, als sich aufwerfende Masse — verwandt den bauchigen Gefäßen — zu bezeichnen.

Was hier unter der Hand von Cézanne im Sinne der Entstofflichung geschehen ist, das vergegenwärtigt uns ein Blick auf Manets mit letzter Meisterschaft gemalten, unvergleichlichen Fliederstrauß. Manet löst die Decke des Tisches im Sinne der letztmöglichen Betonung des Stofflichen in einzelne, breite, flockige Pinselstriche auf, — wie es auf seine Weise auch Monet getan hat. Vor solchen Bildern können wir uns dabei ertappen, wie sich unsere Finger, die stoffliche Beschaffenheit gleichsam nachtastend, bewegen. Was wir an der Tischdecke beobachten, gilt auch für das Glas mit dem Wasser und den Stengeln der Zweige, gilt nicht zuletzt für die feinen Dolden des Flieders. Manet löst auf, zum Entsetzen seiner Zeitgenossen, die ihre Vorstellungen an einer Formensprache geschult haben, die längst der Vergangenheit angehört. Er löst auf — wenn man will in formlose Farbmaterie — und beschwört doch dank seiner hohen künstlerischen Begabung mit seinem Strauß die Schönheit und den Duft des Flieders in seiner frühlinghaften Entfaltung. Manet hat das gemalt, nicht weil er es so gesehen hat, sondern weil die seiner künstlerischen Gestaltung innewohnende Gesetzmäßigkeit ihn unausweichlich in diese Richtung führte.

Manets Fliederstrauß — kurz vor seinem Tode gemalt — hat inzwischen ein in der Anlage schlichtes, aber künstlerisch ebenbürtiges Gegenstück in Picassos Lithographie, dem Glas mit dem Blütenzweig (1946), erhalten: Ein Zweig, wie wir ihn im Frühjahr im Garten brechen und den wir, berührt durch die Schönheit der blühenden Natur, in ein Glas stellen. In diesem äußerlich so einfachen, anspruchslosen Blatt hat sich Picasso und hat sich mit ihm die Kunst unsrer Zeit bewährt, hat sie Bleibendes und Unvergängliches aus gewandelten Anschauungen heraus geschaffen, die sie Cézanne verdankt, die Manet fern stehen und die trotzdem durch ihn angeregt sind.

Wenn die Gestaltungsweise Cézannes in den Jahren von 1878 bis 1887 als konstruktiv bezeichnet wird, so soll damit auf die ausgewogene, klassische Anlage seiner Stilleben, Landschaften und Bildnisse hingewiesen werden. Er ist im vollen Besitz der ihm gemäßen Formensprache, er hat die uneingeschränkte Freiheit im Rahmen seiner künstlerischen Gestaltung erlangt. Alle Ausdrucksnot seiner Anfänge ist überwunden. Seine Malerei ist zu einer objektivierenden Verherrlichung der Natur, der Schöpfung in ihren mannigfaltigen Formen und Farben geworden. Daß wir in seine Malerei nicht nachträglich etwas hineindeuten, wenn wir von Objektivierung sprechen, das entnehmen wir seinen eigenen Worten: „Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur.“ Oder anders formuliert: „Natur ist nicht an der Oberfläche, sondern in der Tiefe. Die Farben sind Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche. Sie steigen von den Wurzeln der Welt her auf.“

Klarer und unmißverständlicher läßt sich das kaum sagen. Mit diesen Äußerungen hat sich Cézanne zum Sachwalter kommender Generationen gemacht. Er wurde zum Vater der Kunst unsrer Zeit. Er war sich sehr im klaren über sein Verhältnis zu einer

künstlerischen Entwicklung, die über seine Generation hinausführte: „Ich bin vielleicht zu früh gekommen. Ich gehöre als Maler mehr zu Ihrer Generation als zu der meinen“, so schrieb er an Joachim Gasquet. Seine Gedanken über das Verhältnis von Kunst und Natur finden wir wieder bei Matisse, Rouault, Braque, Picasso. Ja, wir finden sie kaum weniger klar ausgesprochen bei Franz Marc: „So stumpf waren die Sinne geworden gegenüber der künstlerischen Form, so banal das Auge, daß es den äußerlichsten Naturvergleich als ein brauchbares Kriterium für künstlerische Gestaltung ansah.“ (März 1912 in der Zeitschrift „Pan“.)

Wir haben es hier mit Wandlungen im Verhältnis zur künstlerischen Gestaltung zu tun, deren weittragende Bedeutung uns in vollem Umfang durch Rilkes Briefe über Cézanne aus dem Jahre 1907 anschaulich wird. Rilke hatte durch seine Frau und zusammen mit Paula Becker-Modersohn († 1907) zu Cézanne gefunden, und er vollzog nach seiner Gewohnheit die Auseinandersetzung mit dieser Malerei so gründlich und vertieft wie kaum ein anderer. Was er an Selbstdisziplin, an künstlerischem Verantwortungsbewußtsein bei Cézanne fand, das machte er sich zu eigen. Rilke ruhte nicht, bis er in vollem Umfang verstanden, bis er die künstlerischen Phänomene in ihrem geschichtlich einmaligen Charakter erkannt hatte. Wie sehr das der Fall war, das sagen uns die Verse, die er Paula Becker-Modersohn als bleibendes Denkmal bei ihrem Tod widmete:

„Denn das verstandest Du:
Die vollen Früchte die legtest Du auf Schalen vor Dich hin
Und wogst mit Farben ihre Schwere auf.“

Das war das Erbe der künstlerischen Gestaltung von Paul Cézanne. Gemeinsam hatten sie es für die deutsche Kunst angetreten: Rilke, seine Frau und Paula Becker-Modersohn. Macke, Marc und andere sollten ihnen folgen.

Über allen Stilbegriffen, über allen Ismen liegt hier die große, die in Wahrheit Epoche machende, über den sogenannten Impressionismus und — was sehr viel mehr bedeutet — über die gesamte Kunst des späteren 19. Jahrhunderts hinausführende Leistung. Kubismus und Expressionismus sind lediglich Varianten eines sehr viel umfassenderen Geschehens.

Die Landschaft

Es war gewiß eine der erstaunlichsten menschlichen und künstlerischen Leistungen, daß Cézanne, der wie kaum ein anderer durch fortgesetztes Zurückweisen seiner Arbeiten bei Ausstellungen mißhandelt wurde, die an Vincent van Gogh gemahnende Ausdrucksnot seiner Anfänge überwand. Als er sich von all diesen Bedrängnissen befreit hatte, als er auf der Höhe seines Schaffens stand, wollte er von diesen Dingen nichts mehr wissen: „... wenn man die Natur zur Expression zwingen will, die Bäume dreht, die Felsen grimassieren läßt...“ Natürlich sind solche Äußerungen

subjektiv und könnten als Verleugnung seiner eigenen Anfänge verstanden werden. Aber sie sind zugleich bezeichnend für die künstlerischen Anschauungen seiner reifen und späteren Zeit. Er hatte ein ganz anderes Verhältnis zur Landschaft der Provence als Vincent van Gogh: „Wer in der Provenc geboren ist, dem geht nichts darüber“, schreibt er 1899 an den Vater von J. Gasquet. „In mir ist weder jene Schwingung der Empfindungen eingeschlafen, die von der guten Sonne der Provence wach gerufen wurde, noch unsere Erinnerung an diese Horizonte, diese Landschaften, die uns so tiefe Eindrücke hinterlassen haben.“ — Mitte der siebziger Jahre bemüht er sich noch in Auvers und Pontoise, Landschaften im Stil eines Pissarro zu malen, dem er freundschaftlich verbunden war. Bei aller äußeren Angleichung, der „Impressionismus“ ist ihm niemals eingegangen. In den achtziger Jahren aber entstehen zur gleichen Zeit wie das Stilleben mit der Kommode Landschaften, die nach Anlage, kosmischem Atem, farbigem Glanz kaum hinter dem Besten der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts zurückstehen und denen wir uns heute aufs engste verbunden, ja verpflichtet fühlen. Die Umgebung seiner Vaterstadt, das Tal der Arc mit dem Mont Ste Victoire hat er in äußerster Hingabe an seine Arbeit gleichsam immer wieder neu geschaffen. Die Bucht von Marseille mit dem kleinen Ort L'Estaque war ihm die Verbindung der südlichen Landschaft mit dem Meer und dem Gebirge am Horizont. Gardanne, das sich über einer römischen Nekropole erheben soll, 10 km südlich von Aix gelegen, war ihm die am Berge sich aufbauende und ihn bekrönende Stadt. L'Estaque, Gardanne und das Tal mit dem Mont Ste Victoire waren für ihn Grundthemen der Landschaftsmalerei. Er hat sie sich immer wieder neu gestellt, und das Nebeneinander seiner verschiedenen Fassungen läßt uns erleben, was schöpferische Auseinandersetzung mit der Natur im Sinne eines Cézanne zu sein vermag. — Aber wir vergessen daneben nicht seine in der Szenerie eng begrenzten Landschaftsstudien oder Ausschnitte aus einem Park. Sie gehören zum Kostbarsten, was uns Cézanne hinterlassen hat.

Später lösen sich im Sinne seines Altersstils die Formationen der Landschaft auf in seinen Farben Gelbbraun, Grün und Blau. Aber es wird mit der gleichen Sorgfalt in horizontal gelagerten, Raum schaffenden Schichten gebaut. Das Spiel der Farben bringt in die großen, weiten Landschaften eine Bewegung und eine Transparenz, die über die Wirklichkeit, über die Welt des Gegenständlichen hinauszuführen scheinen. Vor diesen Landschaften verstehen wir, was Cézanne mit den Worten „Pater immensae maiestatis“ sagen wollte. Er war stets in der Lage, sein Erleben prägnant in Worte zu fassen. Das alles vollzog sich in einer Einsamkeit, die den sympathetisch begabten Renoir tief berührte. Es gereicht dem Menschen und Künstler Renoir zu hoher Ehre, daß er seine Bewunderung rückhaltlos zu äußern verstand: „Wie macht er es nur, er setzt zwei, drei Farbflecke auf die Leinwand, und immer ist es gut.“

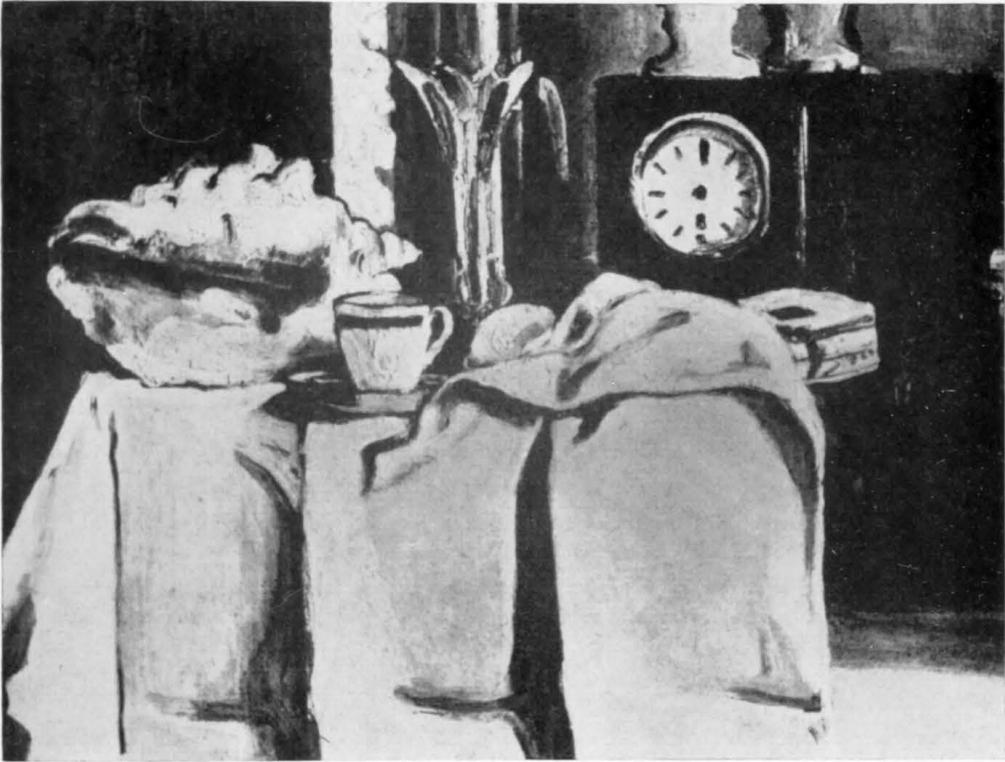
Das Bildnis

Von seinen Anfängen bis in seine späten Jahre sah Cézanne in den Venezianern seine unerreichten Vorbilder: „Was mir fehlt, ist das Realisieren . . . Es ist gut möglich, daß ich sterbe, ohne dieses höchste Ziel erreicht zu haben: Realisieren wie die Venezianer.“ — Gewiß war Cézanne ein Künstler mit einem ganz anderen Ethos als Paolo Veronese, und die Deckenmalereien der Sala del Collegio des Dogenpalastes liegen weit ab von seinen künstlerischen Zielen. Aber Cézanne war Maler, d. h. ein Mann der Farbe durch und durch, wie Delacroix, der Rubens, und wie Manet, der Velazquez und Franz Hals bewunderte. Das ist es, was hier bedingungslos und elementar verbindet: „Zeichnung und Farbe sind niemals scharf getrennt. In der gleichen Weise, wie man zeichnet, malt man . . .“ Das waren die Auffassungen des Mannes, der die Malerei eines David und die eines Ingres als kalt und langweilig empfand. Hinter den Venezianern stand er jedoch kaum zurück. Oder gibt es in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts etwas, hinter dem Cézannes „Junge mit der roten Weste“ an Intensität, Macht und Schönheit der Farben und schließlich auch im Sinne der absoluten Realisierung der künstlerischen Idee zurück blieb?

Als Monet aus dem Gefühl ursprünglicher Verbundenheit heraus den vereinsamten Cézanne nach Giverny einlud, um ihn mit Rodin, Clemenceau, Mirbeau und anderen zusammenzubringen, fiel Cézanne vor Rodin, der ihn freundlich begrüßte, im Gefühl der Dankbarkeit auf die Knie. Niemand dachte in diesem Kreis an Demütigung, aber die Verwirrung, die Cézanne durch sein Verhalten auslöste, ließ den innerlich Stolzen abermals fliehen.

Er malte die Bildnisse seiner Frau, seiner Freunde Vollard, Geffroy, Gasquet. Er schuf die namenlosen Bildnisse der Menschen seiner Heimat — Raucher, Kartenspieler —, die Folge der Bildnisse des Gärtners Vallier, überzeitliche Symbole menschlichen Daseins in einfachem Gewand, nichts von Milieu, nichts von physischer Bedingtheit. Bei den Bildnissen des Gärtners Vallier — an dem letzten arbeitet Cézanne noch kurz vor seinem Tod — scheint die Form von innen her zu leuchten, unvergleichbar den Lichteffekten der Malerei früherer Epochen. Cézanne erreicht diese Wirkungen durch mannigfache Abstufungen von Grün, Gelb und kontrastierendem Weiß an einem Hut, einem Ärmel der Arbeitsjacke. Die Formen scheinen sich aufzulösen im Sinne des Altersstils. Handelt es sich hier um Verfall, oder geht es um Beziehungen, die auf eine Welt hinter den Dingen verweisen?

Weshalb werden wir hier so nachhaltig angesprochen? Das Bild dieses Gärtners, im Profil gegeben, taucht immer wieder in seinen Farben vor uns auf. Erklärt es sich daraus, daß die Kunst unserer Tage, daß wir diesem Cézanne und seiner Malerei so tief verpflichtet sind? Oder hat er die Quellen einer geläuterten, durch die Macht der Gestaltung vertieften Menschlichkeit, fern jeder Indivi-



Cézanne: Stilleben mit der schwarzen Uhr



Cézanne: Stilleben mit der Fruchtschale

dualisierung, so zum Fließen gebracht, daß wir unwiderstehlich in dieses befreiende Strömen hineingezogen werden? Ergeht es uns nicht ähnlich, wenn wir vor den Glasgemälden eines Rouault in Assy stehen?

Es ist nicht zu leugnen: Der Weg zu Manets prächtig gemaltem Bild „Le bon boc“ (1872) führt über die ausstrahlende Physis des Mannes mit dem Glas Bier. Cézanne läßt das bei seinen Rauchern, Kartenspielern und erst recht bei dem Gärtner Vallier beiseite. Wir sind bei Manet begeistert und bei Cézanne ergriffen. Gerade die gegensätzlichen Deutungen der Phänomene auf diesen beiden zeitlich nahe beieinander liegenden Stufen der künstlerischen Entwicklung eröffnen uns die Spannweite des Menschlichen in seinen künstlerischen Deutungen und Verkörperungen. Die Gestaltungsweise Cézannes aber führt zweifellos mitten hinein in das künstlerische Geschehen unserer Zeit.

Die Badenden

Der Landschaftsmalerei von Cézanne ließen sich auch seine Gruppen der Badenden anschließen. Dennoch bestehen hier wesentliche Unterschiede.

Die große Komposition (Philadelphia), die ihn über viele Jahre bis in die Zeit vor seinem Tod beschäftigt hat, ist ihm über dem Streben nach Monumentalität vielleicht doch etwas erstarrt. Auch hier suchen wir die spontanen Äußerungen seines künstlerischen Temperaments, und wir finden sie vor allem in den mit leichter Hand ausgeführten Aquarellen. Es gibt späte Kompositionen dieser Art, in denen er die landschaftliche Szenerie und die Gruppen nackter Körper in einem großen, vereinheitlichenden Schwung der Bewegung zusammenfaßt. Die Badenden sind eingebettet zwischen dem lichten Grün des Vordergrundes, dem hellen Blau des Wassers wie des Firmaments und den rahmenden, überhängenden Bäumen. Der lebensvolle, überschäumende Schwung der Komposition erscheint bemerkenswert. Die strahlenden Körper der Badenden sind gleichsam Verkörperungen des wärmenden Lichtes und werden zum Element wie das kühlende Wasser des Flusses. Es besteht eine kosmische Verbundenheit zwischen Szenerie und Figurengruppen, und darauf beruhen Schwung und Überzeugungskraft dieser Entwürfe.

Andere Blätter dieser Art wandeln das Thema im Sinne des Bacchanals oder des Liebeskampfes ab. Auf dem Aquarell der Sammlung Feilchenfeldt in Zürich gibt Cézanne in der von links nach rechts ansteigenden Szenerie mit rahmenden mächtigen Bäumen eine geradezu klassisch ausgewogene Verteilung der kämpfenden Paare und eine belebende kontrastierende Ausrichtung. Ohne seine Selbständigkeit zu verlieren, folgt Cézanne hier offenkundig den Vorbildern der Renaissance. Zu den Bewunderern dieser Kompositionen gehörte vor allem Matisse, der in seiner frühen Zeit das in den Jahren von 1879 bis 1882 gemalte Bild mit drei

badenden Frauen erwarb, so schwer es ihm damals auch geworden sein mag. Aber der Einsatz war für Matisse nicht zu hoch, er verdankt dieser Malerei außerordentlich viel. Es entsprach seiner Bewunderung, wenn er das Bild später dem Petit Palais in Paris schenkte.

In diesem Zusammenhang sei auch erinnert an Cézannes weibliche Aktfigur mit über dem Kopf erhobenen Armen bei der Toilette vor dem Spiegel. Er hat das Motiv auch als Badende vor dem Zelt verwandt. Wahrscheinlich haben hier Erinnerungen an die hellenistische Skulptur einer Aphrodite mitgespielt. Aber Cézanne hat sich auch in anderer Weise an der Antike geschult. Er hat die Aphrodite von Melos im Louvre mit einer bewundernswerten Sicherheit und Kongenialität nachgezeichnet. Auch er erfaßt die Gestalt — wie später Maillol, Matisse, Picasso — vom Kontur her, d. h. grundsätzlich anders als Rodin.

Die Auseinandersetzung mit dem Akt war für Cézanne keine theoretische Angelegenheit. Das zeigt schon das Aquarell mit dem vom Rücken gesehenen Badenden (Hartford, Conn.) mit der Last des Badetuches über dem rechten Arm. Schreiten, Entfalten der Gestalt im Raum werden hier auf eine so ursprüngliche Weise genommen, daß wir uns an Skulpturen der Antike oder Michelangelos erinnert fühlen. Auch auf Rodins „ehernes Zeitalter“ könnte uns dieser vom Rücken gesehene Badende verweisen, zumal Rodin bei allem Realismus sein plastisches Erleben an den Sklaven Michelangelos geschult hat. Bei einem weiterführenden Vergleich zwischen Aktfiguren von Rodin und Cézanne würde jedoch bei letzterem immer das Streben nach Verwandlung des von der Natur gegebenen Vorbildes — vergleichbar den Auffassungen eines Maillol — in Erscheinung treten.

Cézanne und die jüngere Generation

Diese skizzierenden Hinweise können die Landschaftsmalerei und die Bildnisse Cézannes nicht in einem vollgültigen Sinne einbeziehen. Unsere Aufgaben liegen in der *Strukturanalyse*, die nicht mit äußerer Bildbeschreibung verwechselt werden darf. Ihr Weg führt über die Gestaltungsweise zu der einmaligen, geistigen Struktur des künstlerischen Erlebens. Wenn wir von Expressionismus oder Kubismus sprechen, bewegen wir uns in einem sehr vordergründigen Bereich, vergleichbar stilgeschichtlichen Begriffen wie „weicher Stil“ im frühen 15. Jahrhundert. Um 1400 ging es in Wahrheit um den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, zum anthropozentrischen Erleben des Raumes, und die Voraussetzung für seine Gestaltung war die Übernahme des Prinzips der Masse — zum erstenmal in der Geschichte — als Grundlage künstlerischer Gestaltung.

Die Entsprechungen der Kunst unserer Zeit zu voraufgehenden Epochen wie Mittelalter und Antike liegen — bei völlig andersartigen Ausgangspunkten — in der gesteigerten, naturfernen Far-

bigkeit, frei von jeder Gebundenheit an stoffliche Spezialisierung. Ohne diese Wandlungen wären z. B. die Beiträge im Bereich sakraler Kunst, wie wir sie Matisse, Rouault, Léger, Bazaine und anderen verdanken, kaum vorstellbar.

Es gibt für die Beurteilung dieses Geschehens einen zuverlässigen Gewährsmann, und das ist Rilke. Seine erwähnten Briefe über Cézanne gehören zu unserem unentbehrbaren geistigen Rüstzeug. Ob er zu den Stilleben der Paula Modersohn sagt: „Die Früchte legtest Du auf Schalen vor Dich hin und wogst mit Farben ihre Schwere auf“, oder zu den Grabreliefs der Antike: „Erstaunte euch nicht auf attischen Stellen die Vorsicht menschlicher Geste, war nicht Liebe und Abschied so leicht auf die Schultern gelegt, als sei es aus anderem Stoff gebildet als bei uns.“ Hier ist über Jahrtausende hinweg die Rede von Gestaltungsweisen und von dem hinter ihnen stehenden schöpferischen Erleben in einer auch formgeschichtlich gültigen Formulierung. Die Erkenntnis der besonderen Struktur künstlerischer Formen der Antike und die Wandlungen in unsrer Zeit bedingen sich gegenseitig. Goethe hatte dagegen ein ausgesprochen subjektives Verhältnis zur Antike. — Bei Rilke haben wir ein in dichterische Sprache eingegangenes geschichtsphilosophisches Denken, das hoch über jeder positivistischen Betrachtung steht. In seinem Sinne suchen wir die Klärung des Verhältnisses von Cézanne zur Kunst unsrer Zeit zu vollziehen.

Da ist noch die berühmte Stelle in einem seiner Briefe an Emile Bernard: „Man behandle die Natur gemäß dem Zylinder, der Kugel und dem Kegel, und bringe das Ganze in die richtige Perspektive.“ Das sind sehr programmatisch klingende Worte, und sie gelten sowohl für den Kubismus eines Braque und Picasso als auch für den „Turm der blauen Pferde“ eines Franz Marc. Es bleibt jedoch neben den stilisierenden Formen die steigernde, naturferne Farbe, und die hat angeblich Delaunay, hat der „orphische Kubismus“ — also auch Macke und Marc — übernommen. Nun, diese Aufteilung des Erbes der Malerei eines Cézanne erscheint als sehr problematisch. Sie ist höchstens vorübergehend durchführbar, und dafür legt Braque ein glänzendes Zeugnis ab. Braque, der mit seinem Freund Picasso 1907 zum Kubismus übergang, ist wie viele Maler unsrer Zeit durch ihn hindurchgegangen und wurde mit seinen Sonnenblumen und seiner gesamten späteren Malerei der legitime Erbe eines Cézanne, d. h. vor allem auch seiner Farbe. Das Zitat aus dem Brief von Bernard ist zudem nicht vollständig. Cézanne fährt fort: „... oder, wenn Ihnen das lieber ist, des Schauspiels, das der Pater omnipotens aeterna Deus vor Ihren Augen ausbreitet.“ Cézanne war nichts weniger als ein Formalist.

Ohne den Hinweis auf die Stilleben der neunziger Jahre und die späten Aquarelle würde diesen Betrachtungen das Wesentliche fehlen. War die Muschel des Stillebens mit der Uhr schon eine Huldigung an die Formensprache des Barocks, so ist es in wachsendem Maße das Stilleben mit dem Putto (um 1895, Stockholm). Cézanne hat ihn nach Puget kopiert, hat aber durchaus etwas Eigenes

aus ihm gemacht. Er stellt ihn auf eine gelbe Kommode in die Mitte des Bildes, gibt links und rechts von ihm die Früchte und ordnet dem kleinen, ausschreitenden Kerl die Draperie eines Vorhangs in Blau und Gelb zu, der sich über der Kommode ausbreitet. Die Bewegung liegt hier nicht nur in dem plastischen Motiv, sie liegt vor allem in den Farben des Puttos, des Vorhangs und der Wand, die wie Licht und Luft den Raum erfüllen. Das sind die neuen Gegengewichte zu dem blockhaften Aufbau der Komposition, wie sie Cézanne in den neunziger Jahren fortschreitend entwickelt. Für sein Stilleben war ihm dabei der Putto ein willkommenes Motiv, aber er verwirklicht seine Konzeptionen auch ohne diesen Bewegungsträger, wie uns das Stilleben des Museums in New York zeigt.

Zu den stärksten künstlerischen Erlebnissen der letzten anderthalb Jahrzehnte gehörte zweifellos die Begegnung mit den späten Aquarellen durch die Gedächtnisausstellungen für Cézanne. — Bei Manet vollzog sich im Rahmen seiner Formauffassung etwas Ähnliches auf dem Wege von seiner ersten zur zweiten Fassung des Stillebens „La brioche fleurie“ (1870 und 1876; Glasgow und New York), gemeint ist das französische Nationalgebäck mit Rose und Früchten.

Es gibt für die Charakterisierung des entwicklungsgeschichtlichen Geschehens in der Malerei des späteren 19. Jahrhunderts kaum etwas Aufschlußreichereres als eine vergleichende Gegenüberstellung der beiden Fassungen dieser Komposition von Manet: zunächst sorgfältige zeichnerische Wiedergabe aller Einzelheiten — Tisch, Serviette, Messer, Gebäck, Rose, Früchte usw.; schließlich uneingeschränkte Preisgabe aller zeichnerischen Mittel zugunsten eines die Farbmaterie durch breite Pinselführung betonenden Vortrags. An die Stelle des neutralen Hintergrundes tritt eine farbig ornamentale Behandlung der Wand, die sie gleichsam zu einem eigenen, sehr aktiven Blumenstilleben macht. Es ist bemerkenswert, daß wir die letzte Steigerung der Malerei Manets in einem verwandten Sinne bei Corinth in den Blumen-Stilleben seiner späten Jahre und erst recht in seinen Walchensee-Landschaften wiederfinden.

Für Cézanne beziehen wir uns abschließend auf zwei seiner Aquarelle: Früchte mit Bratpfanne in Blau (Louvre) und Früchte auf dem Küchentisch mit Flasche, Krug und tiefblauer Vase (New York, Privatbesitz). Auch hier ist das „Realisieren im Sinne der Venezianer“ nicht erreicht. Trotzdem sind diese Aquarelle vollendet. Sie sind Wunder in Form und Farbe. Die Venezianer — Tintoretto und Veronese — haben Stärkeres kaum gemalt. Wenn diesen Aquarellen ein paar Werke der Kunst unsrer Zeit an die Seite zu stellen wären, dann möchten wir ein Glasgemälde von Rouault in Assy, Stilleben von Braque wie seine Sonnenblumen und daneben eine Zeichnung mit Kürbis und Kanne von Matisse aus den vierziger Jahren nennen.

Was Cézanne vor einem Bild von Delacroix sagte, gilt auch von seinen Aquarellen: „Wenn ich Ihnen von der Freude an sich

spreche, sehen Sie, dann meine ich das so: Durch die Farbe gehen einem alle Gegenstände wie Wasser in die Kehle. Delacroix, seine Revolution war notwendig, damit man die Natur wieder entdeckte.“

Cézanne arbeitete, wie er sich vorgenommen hatte, bis zur letzten Stunde seines Lebens. Was wir mit Cézanne und den ihm folgenden Generationen bejahen, ist nicht das Neue an sich, ist vielmehr das nach einer inneren Gesetzlichkeit sich entfaltende Erleben und Gestalten im Sinne Rilkes: „Wolle die Wandlung! Sei von der Flamme begeistert!“

Literaturverzeichnis

- L. VENTURI: Cézanne, son art, son oeuvre, 2 Bände. Paris, Paul Rosenberg 1936
R. M. RILKE: Briefe über Cézanne. Insel Verlag, 1952
FR. NOVOTNY: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien, Schroll, 1938
B. DORIVAL: Cézanne. Hamburg, Krüger, 1949
G. SCHMIDT: Aquarelle von P. Cézanne. Basel, Holbein Verlag, 1952
M. RAYNAL: Cézanne. Genf, Skira, 1954
MEYER-SCHAPIRO: Paul Cézanne. Köln. Dumont-Schauberg.