

Alfred Lehmann

## Cézanne – Vortrag von Alfred Lehmann

1949

**C**ÉZANNE – EIN NAME, ein Name unter anderen. Man spricht von „führenden“ Künstlern. Cézanne aber sieht man in der Rolle eines Vorläufers. An den Wänden der Bürger ist seit zwei Jahrzehnten die Schwind'sche "Morgenstunde" durch von Goghs "Sonnenblumen" ersetzt. Man scheint vom Gewaltigen angerührt, wünscht nicht mehr das Liebliche; aber es bedarf einer sozusagen plakatierten Fasslichkeit dabei. Natürlich bleibt man van Gogh das eigentliche Verstehen schuldig. Die besondere Art von Berausung, die man sucht, findet man bei Geringerem mehr. Wie viel weniger noch vermag man sich Cézanne zu nähern.

Was an den Meistern wirklich groß ist, versagt sich solchem Interesse. All diese Leute sind aus sich selbst nichts. Sie sind gelenkt, sie folgen Versprechungen leichten und mühelosen Gewinns aus einer Interpretation, die etwa behauptet, Cézanne habe noch nicht gewagt, was die Späteren taten; die bei Herausgabe einer Cézanne-Mappe ein paar geringe Stricheleien Cézannes aus dem Werk auswählt und so den Meister dem Surrealismus näherückt.

Ganz anders erscheint alles, wenn wir uns von dem Getriebe der Kunstöffentlichkeit entfernen und diejenigen befragen, die dem einzigartigen Phänomen der Cézanneschen Kunst wirklich sich zu nähern verstanden haben.

Die Bibliographie weist siebenhundert Werke auf, die über den Meister geschrieben sind und einhellig eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung bezeugen, der nur Weniges in der gesamten Geschichte der Malerei sich vergleichen lässt.

Cézanne war lange verkannt. Die Wende trat ein, als die Besten der jüngeren Künstlergeneration sich zu ihm bekannten. Auf dem Bilde von Maurice Denis "Hommage à Cézanne" sehen wir die Maler Denis, Bonnard, Redon, Roussel, Serusier, Vuillard und den Kunsthändler Vollard ehrend versammelt vor einem Stillleben Cézannes. Ein Malerzeugnis unserer Tage entnehmen wir einem Brief von Max Beckmann: "Es gelang ihm, einen überspannten Courbet, einen mysteriösen Pissarro und schließlich eine neue mächtige malerische Architektur zu schaffen, in der er wirklich der letzte Altmeister wurde, oder ich möchte lieber sagen, er wurde der erste Neumeister, der sinnverwandt mit Piero della Francesca, Uccello, Grünewald, Orcagna, Tizian, Creco, Goya und van Gogh dasteht".

Für die Betrachtung der Kunst Paul Cézannes, mit der wir jetzt beginnen wollen, ist gegeben das Werk, das leider sehr unzureichend in einer knappen Folge von Nachbildungen, die der Farbe ermangeln, sichtbar werden wird; Es ist weiter gegeben die Biographie, die uns den Menschen nahe bringt, wir zählen ihr zu die Zeugnisse der Freunde und die Briefe und Äußerungen Cézannes, von denen René Huyghe sagt, sie seien von edelster Humanität ernährt, das Lichteste und Weiteste von allem, was die Impressionistengeneration über Kunst zu sagen gewusst habe, ausgenommen vielleicht Degas.

All dies wollen wir entstehen sehen, in der Folge der Ereignisse; ineinander verflochten, doch ohne innerhalb der einzelnen Zeitabschnitte die zeitliche Unterscheidung zum äußersten zu treiben.

Einen guten Teil des Ganzen wird die Darstellung der Interpretation ausmachen, die ja bereits ihre eigene Geschichte hat. Nicht zu verkennen ist die ganz andere Aufnahme des Werks vor Erscheinen der gründlichen kunstwissenschaftlichen Analyse Fritz Novotnys als hernach. Ja, es finden sich hier unvereinbare Gegensätze, die uns große Mühe machen werden, wenn wir am Ende zu eigenem Urteil zu kommen versuchen.

## **Leben und Werk**

Im Jahre 1839 wurde Paul Cézanne als Sohn einer Familie italienischer Abkunft in Aix en Provence geboren. Der Knabe geht in Aix zur Schule, schreibt Verse, eine größere lateinische Versdichtung, zeichnet viel, wünscht Maler zu werden, beugt sich aber der strengen väterlichen Autorität und studiert die Rechte bis zum ersten Examen. Dann, im Jahre 1861, setzt er es durch, mit seinem Freunde Zola nach Paris übersiedeln und sich der Malerei widmen zu dürfen. Er besucht die Académie Suisse. Er fordert viel von sich und wird bald mutlos. Schon im nächsten Jahr kehrt er nach Aix zurück und arbeitet im väterlichen Bankgeschäft. Im Jahre 1862 jedoch finden wir ihn schon wieder in Paris, und auch das Nichtbestehen der Aufnahmeprüfung der Ecole des Beaux Arts kann ihn nicht mehr hindern, in sich für die Zukunft nichts anderes als ein Maler zu sehen.

Wie sind die Anfänge dieser Malerei? Das kindliche Kopieren aus dem Magazin pittoresque hatte wohl schon das innere Sehen von Gestalten, Szenen in dem Knaben ausgelöst. Irgendwann ist er den Meistern begegnet, Delacroix, Daumier, Courbet, und er hat gelernt, sie klar zu sondern. Aber es sieht sie nicht wie man sie zu sehen pflegt. Wenn er sie kopiert, so macht er nicht mit technischen Mitteln die Oberfläche einer zweiten Leinwand derjenigen einer ersten gleich. Das Übernommene wird Eigenes. Er fasst die wesentlichen Bezüge der Teile kräftig auf. Was fehlt, ist das Vermittelnde. Und noch stärker ist das Rauhe, Ungefüge spürbar, wenn eigene Bildgedanken verwirklicht wurden. Die Urweiber, Mord- und Entführungsszenen in einem dunkel quellenden Barock haben auf diejenigen, die sie zu sehen bekamen, erschreckend gewirkt. Das kümmert den jungen Maler nicht. Er hat seine Überzeugungen, und er denkt sie nur auf Grund eigenen Urteils zu ändern. Zola der Freund, es war in diesen Jahren noch eine innige Freundschaft, berichtet: "Paul etwas beweisen zu wollen, wäre gleichbedeutend mit dem Versuch, die Türme von Notre Dame dazu zu bringen, eine Quadrille zu tanzen".

Zola schreibt die Kritik für den Événement, verteidigt Manet gegen das Publikum, das so sehr wütet, dass Zola sich zurückziehen muss. Und dies, obwohl die jungen Künstler schon in einer zweiten Generation gegen die akademische Konvention Sturm laufen, alle großen Maler Revolutionäre sind. Zola macht Cézanne mit Manet bekannt, zuvor schon hatte er Courbet, Pissarro, Guillaumin kennengelernt. Cézanne besucht das Café Guerbois, in dem sich die Impressionisten treffen, Manet das Wort führt, selten. An Pissarro schließt er sich an; über seine Malerei hat er die schönen Worte gesprochen: „Huble et colossale“. Mit ihm malt er in den Jahren 1873 und 1874 in Auvers und Pontoise plain air. Es ist dies die zweite kurze Periode seines Schaffens. Die Bilder erscheinen den älteren auf den ersten Blick weniger ähnlich als denen der Impressionisten, ist es doch ihr Programm, das er sich zu eigen gemacht hat. Dieses Programm weist auf eindringliches Naturstudium hin. Die Landschaft ist bevorzugter Gegenstand. In dieser Malerei wird nichts erfunden, vom ersten bis zum letzten Strich wird mit bohrender Aufmerksamkeit nach der Natur gearbeitet. Ändert sich die Beleuchtung, so wird die Staffelei abgeschlagen und am nächsten Tag dieselbe Beleuchtung abgewartet. Es geht um die Wahrheit, die überzeugende Treue der Wiedergabe der Dinge in der Atmosphäre, dem Licht, das sie einhüllt, eben zu diesen Stunden, zu denen gemalt wird. Das Gewoge von helleren und dunkleren Farbtönen, das aus der Natur zum Auge des Malers dringt, wird in Flecken auf die Leinwand gebracht, und in diesem Fleckengefüge ist die Bildeinheit gesichert. Schönheit? – Der Impressionist ist überzeugt, dass so reiche und kräftige Farbzusammenhänge, wie sie sein Auge von der Natur empfängt, nicht zu ersinnen wären. Deshalb hat man bei Manet immer sein Auge gepriesen.

So arbeitet nun Cézanne. Doch bereits hat er auch versucht, seine Bilder vor die Augen des Publikums zu bringen. Er entschließt sich, nachdem der Salon ihn mehrmals refused hat, mit den Impressionisten an ihrer ersten großen Ausstellung 1874 mit drei Werken teilzunehmen. Kurz darauf, 1877, zeigt er sechzehn Werke. Die Impressionisten, Manet, Pissarro vor allem, schätzen seine Arbeiten sehr, während Manet zu ihnen so wenig Zugang findet wie zu denen Renoirs. Die beträchtliche Wut des Publikums gegen die Impressionisten aber ist nun gelinde im Vergleich zu der, die sich

gegen Cézanne richtet. Andere lachen. Ein Kritiker schreibt: „Man tritt vor die Bilder des Herrn Cézanne, um das Zwerchfell zu erschüttern“. Die Niederlage ist offensichtlich. Cézanne gibt weitere Versuche, in die Öffentlichkeit zu treten, für lange Zeit auf. Er zieht sich zurück.

Die auf der Ausstellung des Jahres 1877 gezeigten Werke erscheinen anders als die früheren. In wenigen Jahren ist Cézanne durch den Impressionismus hindurchgegangen. Ohne das Gewonnene preiszugeben, hat er nun den ihm wesentlich eigenen reifen Stil entwickelt. Wir sind bei der dritten Schaffensperiode angelangt. Immer noch ist alles Ton. Doch ist die Atmosphäre, die in der impressionistischen Malerei die Dinge eingehüllt hat, schwächer wirksam, die Eigenfarbe der Dinge, die Lokalfarbe, hat ein höheres Recht. Starke Umformungen lassen das Bild weniger als Projektionsfläche im Sinne zeichnerischer oder malerischer Perspektive als vielmehr als Formgebilde erscheinen; ist doch in der großformigen einfachen Ordnung der Teile eine ganz andere Festigkeit. Zugleich aber fühlen wir uns vom Leben nicht weggeführt. In dieser Monumentalität ist Wahrheit und Macht der Dinge, ja es ist, als ob das Hinter-den-Dingen, der Weltgrund der Philosophen sich enthüllen würde. Der große Teil der Bilder ist wieder nach der Natur gemalt, Landschaften, Stillleben, Portraits, die lange Reihe der Selbstbildnisse. In einigen frei gestalteten Kompositionen ist ein Schema deutlicher abzulösen, so in den großen Badenden, an denen Cézanne beinahe ein Jahrzehnt hindurch gearbeitet zu haben scheint. Die wie ein Tor sich in der Bildmitte öffnende Baumgruppe lässt vom Himmel ein Dreieck frei, das sich in der Wolke und in den Gruppen der Badenden vielfach wiederholt. Viel genannt sind Bilder wie der „Knabe mit der roten Weste“, die „Kartenspieler“, neben Selbstbildnissen die Bildnisse Choquet, Geffroy, Gasquet, Frau Cézanne; unter den Landschaften ist das bevorzugte Motiv der Berg Ste Victoire, schon auf einem der frühesten Bilder, dem Bahndurchstich, dargestellt.

Die Jahre der Zurückgezogenheit bringen für Cézanne wenig an äußeren Ereignissen. Aus der kleinen Gruppe der Sammler, die sich über die allgemeine Ablehnung hinweggesetzt haben, ist vor allem Choquet zu nennen, dessen Einfluss es gelingt, 1889 ein Bild auf die Exposition Universelle zu bringen. Zuvor, 1882, kam das einzige Mal durch Vermittlung Guillemets ein Bild in den Salon; es wurde totgehängt. Die Lage ist durch die Tatsache gekennzeichnet, dass bei dem kleinen Farbenhändler Tanguy Mengen Cézannescher Bilder aufgestapelt liegen, die niemand haben will und um die auch Cézanne sich nicht mehr kümmert. Es wird berichtet, der Maler habe zeitweilig seine Leinwände im Walde nach der Arbeit einfach stehen lassen. Er dachte selbst, nie verkaufen zu können.

Cézanne hat die Orte seines Aufenthalts oft gewechselt, vor allem wohl aus dem Bedürfnis nach vielgestaltiger Landschaft. Erst im Jahre 1899 macht er sich in seiner Vaterstadt Aix ansässig. Nun wird man immer mehr auf ihn aufmerksam. Die jungen Künstler sehen in ihm den Bahnbrecher, den Begründer einer neuen Malerei. Wir haben schon darüber berichtet, wie dies sichtbaren Ausdruck fand durch die Ausstellung des Bildes von Maurice Denis „Hommage à Cézanne“. Sammler, Schriftsteller, Kunsthändler schließen sich den jungen Künstlern an. Nach einigen anderen Ausstellungen hatte die 1894 von dem Kunsthändler Vollard in Paris veranstaltete Ausstellung von vierzig Werken am meisten zu der Wertschätzung dieser Kunst beigetragen.

Aus den letzten Lebensjahren berichten uns einige junge Maler und Schriftsteller, Bernard, Gasquet und Camoin, über die Palette, die Arbeitsweise, das Denken des Meisters. In diesen aus persönlichem Umgang wertvollen Aufzeichnungen wird uns vor allem der Mensch Cézanne nahegebracht, vieles geklärt. Bernard schreibt: War es doch, damit sein Name endlich bekannt wurde, nötig gewesen, dass die Spekulation sich der Mehrzahl seiner früheren Werke bemächtigte und eine Art Börsenpapier mit Hausse und Baisse daraus machte... Cézanne, dem all das ganz fern lag, hatte nichts damit zu tun haben wollen. Ein Kunsthändler hat diese Angelegenheit, für die es dem Künstler an aller Eignung fehlte, besorgt". Bedenken wir zunächst: Cézanne ist die Sorge um den Lebensunterhalt, die so viele Künstler wie Gauguin und van Gogh völlig zermürbt hat, erspart geblieben. Solange der Vater lebte, hat er von ihm eine auskömmliche Rente erhalten, nachher hat ihn die Erbschaft zum reichen Manne gemacht. Doch ändert er damit seine Lebensweise nicht. Er liebt seine Arbeit und hat geringe Bedürfnisse. Hat er unter den vielen Zurückweisungen gelitten? Er charakterisiert die Académie und den Salon mit scharfen Worten: „Der Grund, dass die offiziellen Salons stets so schlecht sind, ist der, dass die von ihnen praktizierten Methoden zu weitläufig sind. Es wäre besser, mehr persönliche starke Empfindung, mehr Beobachtung und mehr Charakter zu verwenden". Und doch sagt er auch: „Ich möchte im Salon Bouguereaus angenommen werden. Ich weiß sehr gut, was der Hintergrund ist. Es fehlt mir an der genügenden Realisierung". Zweifelt er am Wert seiner Leistung? Er ist sich ihrer Höhe bewusst, er sagt: „Ich bleibe der Entdecker des Weges, den ich eröffnet habe". Doch ist er nie mit sich zufrieden, ist sein Leben das unauffälligste, das sich denken lässt. Er nimmt nicht einmal Modelle, da man dies in einer Kleinstadt unschicklich finden könnte. Er geht am Sonntag zur Messe und sagt: „Ich will mir meinen Anteil am Mittelalter holen". Zu den wenigen, die bei ihm Zutritt haben, ist er offen, lebhafter Freundschaftsempfindungen fähig, zuweilen heftig ausbrechend, wenn es um die großen Dinge geht, die Kunst. Ihr dient er ohne Hintergedanken, mit Hingabe, aufopfernd mit seiner ganzen Kraft. Er wird immer müder, das Werk wächst unter seinen Händen. Die anderen aber, die draußen, kann er nicht verstehen, vielleicht will er es auch nicht; die Kollegen, diese Bürger, die ihn ein wenig belächeln. Es ist da etwas, er sieht sich vor. Er nennt sich selbst „timide", furchtsam, und zur Einsamkeit bestimmt. Er tut alles ganz. Die Halbheit der anderen, ihre Konvention, die er verabscheut, hat er schnell wieder vergessen, und so denkt er wohl ganz naiv, zu einer Leistung müsse die Anerkennung gehören. Wir wissen es, er hätte die Anerkennung, den Orden, den Courbet und Degas abgelehnt haben, angenommen.

Wenn Cézanne sich über Malerei äußert, so beziehen sich seine Äußerungen immer auf den Schaffensvorgang. So lesen wir in einem Brief an Bernard: „Der Künstler soll jedes Urteil, das nicht auf der intelligenten Beobachtung des Charakteristischen beruht, von der Hand weisen. Er soll sich vor der Neigung zum Literarischen hüten, welche so oft der Grund ist, dass sich der Maler vom wahren Weg, d.h. vom konkreten Naturstudium entfernt, um sich allzu lange in ungreifbaren Spekulationen zu verlieren". Einmal jedoch bestimmt er die Kunst im größeren Ganzen, es ist eine Philosophie der Kunst. Es geschieht in dem hier folgenden Zwiegespräch zwischen Cézanne und Gasquet:

CÉZANNE: „Der Künstler ist nur ein Auffangbecken der Eindrücke, ein Gehirn, ein Registrierapparat... Wahrhaftig, ein guter Apparat, zerbrechlich, kompliziert, vor allem in Beziehung zu anderen... Aber wenn er sich einmischt, wenn er, der Armselige, es wagt, sich eigenwillig in das zu mengen, was er wiedergeben soll, so durchdringt er es mit seiner Geringheit. Das Werk ist von geringerem Wert.“

GASQUET: „Alles in allem wäre also der Künstler für Sie der Natur unterlegen?“

CÉZANNE: „Nein, das habe ich nicht gesagt. Sie wollen in diese Richtung, ja? Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Warum an die Schwachköpfe denken, die sagen: ‚Der Maler ist immer geringer als die Natur!‘ Es ist parallel zu ihr. Wenn er sich nicht eigenwillig einmischt... Verstehen Sie mich recht. All sein Wollen sollte Schweigen sein. Er muss in sich zum Schweigen bringen all die Stimmen der Voreingenommenheit, muss vergessen, vergessen, ein Schweigen schaffen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner empfindlichen Oberfläche die ganze Landschaft einprägen. (Um sie auf der Leinwand festzuhalten, sie äußerlich sichtbar zu machen, wird dann das Handwerkliche sich einschalten, aber das ehrfürchtig Handwerkliche, das ebenfalls nur bereit ist zu gehorchen, unbewusst, da es seine Sprache beherrscht, das wiederzugeben was es enträtselt, die beiden einander parallelen Texte, die geschaute Natur, die erfüllte Natur, die die dort ist (er zeigt auf die grüne und blaue Fläche), die die hier ist (er greift sich an die Stirn), die sich alle beide innig verbinden sollen, um Dauer zu gewinnen, um ein Leben anzunehmen, das zur Hälfte menschlich, zur Hälfte göttlich ist, das Leben der Kunst... das Leben Gottes. Die Landschaft spiegelt sich vermenschlicht sich in mir, denkt sich in mich hinein. Ich objektiviere sie, geben sie wieder, halte sie auf der Landwand fest... Neulich haben Sie zu mir von Kant gesprochen... Mir scheint, dass ich das subjektivierte Bewusstsein dieser Landschaft sein müsse, wie meine Leinwand ihr objektiviertes Bewusstsein. Meine Leinwand, die Landschaft, beide außerhalb meines Ich, aber eines chaotisch, fliehend, verwirrt, ohne logisches Denken, jenseits jeder Vernunft; das andere beständig, sensibel, kategorisiert, das an der Modalität teilhat, am Schauspiel der Ideen... an ihrer Individualität.“

GASQUET: „Sie sagten, man müsse alles vergessen. Warum dann diese Vorbereitung, dieses lange Nachdenken angesichts der Landschaft?“

CÉZANNE: „Oh, weil ich nicht mehr unschuldig bin. Wir sind zivilisiert. Der klassische Kummer ist in uns, ob wir wollen oder nicht. Ich will mich deutlich durchsichtig ausdrücken in meiner Malerei. Man hat bei den Nichtwissern die Hoffnung auf das Barbarentum gesetzt, das ist noch abscheulicher als die Schule an sich: Man kann heute nicht mehr unwissend sein. ...Ich will wissen, mehr wissen, um mehr zu fühlen, mehr fühlen, um mehr zu wissen. Als Allererstes will ich einfach sein. Die halbe Realisationen zustande. Ich will ein wahrhafter Klassiker sein, wieder klassisch werden durch die Natur, durch das Empfinden. ...Man muss durch die Natur zum Louvre kommen und wieder zur Natur zurückkehren durch den Louvre.“

Tritt bei Cézanne das Persönliche hinter dem Werk auch mehr zurück als bei anderen Künstlern, wie van Gogh, ist er vom Romantiker immer mehr zum Klassiker geworden, so wird man doch sagen

dürfen, dass nach der Betrachtung seiner Werke nichts den Geist dieser Kunst klarer zeigen kann als diese Gespräche Cézannes mit den Freunden. Der Meister, der in den letzten Jahren leidend ist, mal, solange es seine Kräfte erlauben. Er stirbt am 22. Oktober des Jahres 1906.

### **Die Interpretation**

Wir haben uns bisher von den gewonnenen Daten nicht allzu weit entfernt. Das brauchte nicht zu verhindern, dass das Gewonnene zu einem lebensvollen Ganzen in intuitiver Betrachtung sich einte. Die intuitive Begegnung des Betrachters mit dem Kunstwerk und den sich auf dieses beziehenden Zeugnissen wird ja bei aller analytischen Kleinarbeit das Wesentliche bleiben. Wenden wir uns nun der Interpretation der Kunst Cézannes im einzelnen zu, so wird es geboten erscheinen, eine starke Gegensätzlichkeit, die in einer Hauptsache zwischen älterer und neuerer Auffassung dieser Kunst besteht, eingangs zu erörtern, sie bezieht sich auf den Gefühlsgehalt der Cézanneschen Malerei.

Maurice Raynal findet: „Cézannes Kunst entspringt keineswegs verstandesmäßiger, sondern einzig und allein höherer, gefühlsbedingter Eingebung“. Karl Scheffler schreibt: „Cézanne ist ein großer Ergründer. Die Art wie er die Farbe empfindet, ist sakral im Gegensatz zu der sinnlichen Anschauung Manets oder der naiven Zärtlichkeit Renoirs. Die künstlerische Verwunderung vor der Erscheinung ist bei Renoir ein Entzücken, bei Cézanne ist sie nahezu ein Überwältigtsein“. Auch Friedrich Rintelen zieht den Vergleich zwischen Manet und Cézanne: „Manet ist der Meister, der die Formeln für die Darstellung des spezifisch modernen Lebens gefunden hat, das ist eine große Leistung und erklärt den Ruhm des Künstlers vollauf... Ein Sinn für gleichmäßig ornamentale Füllung der Bildtafel verbindet sich mit dem Sprechenden der Figuren zu einem oft wahrhaft gleißenden Schauspiel. Schauspiel, das ist, glaube ich, das Wort. Eigentliche Lebenswärme strömen seine Bilder nicht aus... Manet wird einmal als lehrreicher Vertreter jenes Zeitalters gelten, das bis in die Reihen der Geistigen hinein den Schein, die Technik, den Aufschwung der Bilanzen allzu hoch geschätzt hat. Er verkörpert auf eine eminent geistreiche Art die Zeit der Weltausstellungen... Die Monumentalität Cézannes findet auf zwei Gebieten den schönsten Ausdruck, im Portrait und im Stilleben. Sein Schönstes aber ist das Portrait eines Landarbeiters, der den Arm aufgestützt am Tische sitzt und ein Pfeifchen raucht. Es ist begreiflich, dass Cézanne diesen Typ unserer Zeit am besten verstanden hat. Es ist der einfachste und nach dem einfachsten strebte er hin. Aber das ist schließlich mehr als Verständnis. Das ist Religion; und ich zaudere nicht zu sagen, dass dieses von allen Bildern das ergreifendste sei in seiner Größe. Es ist dieselbe Frömmigkeit darin wie die, welche zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten Lenain in seinem „Ländlichen Abendessen“ gemalt hat, wo es ist, als seien wir Zeugen einer altchristlichen Agape.“

Diese drei Bezeugungen intuitiven Erlebens der Kunst Cézannes, so wird man sie wohl richtig benennen, lassen keinen Zweifel darüber, dass aus dem Erleben dieser Kunst auf stärkste Beteiligung des Gefühls beim Schaffen des Künstlers, ja auf religiöses Gefühl, geschlossen worden ist.

In überraschendem Gegensatz dazu schreibt Hans Sedlmayr, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Wiener Universität, in seinem „Verlust der Mitte“ (1948), einem Buche, das unsere weitere Aufmerksamkeit noch beanspruchen wird:

„Cezannes Malerei ist, ihrer inneren Absicht nach, die Darstellung dessen, was das von allen intellektuellen und gefühlshaftern Beimischungen gesäuberte ‚reine Sehen‘ in der sichtbaren Welt vorfindet. ...Sie fordert ein Verhalten, wie es im Leben nur unter ganz bestimmten seltenen Bedingungen sich einstellt, einen Zustand äußerster Teilnahmslosigkeit des Geistes und der Seele an den Erlebnissen des Auges. ...In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Novotny die Kunst Cézannes mit Recht als außermenschlich und lebensfern bezeichnet. Aus der Darstellung des menschlichen Gesichts erscheint bewusst aller menschliche Gefühlsinhalt ausgeschlossen.“

Schwer zu vereinen mit dem Sinn der bisherigen Ausführungen Sedlmayrs ist dann folgender Satz: „Wir erblicken in Cézannes Bildern die Welt des Alltäglichen in einer Erscheinungsweise, in der sie bedeutender, ja ‚wirklicher‘ (seiender – wenn man so sagen darf) erscheint als die gewohnte“.

Sedlmayrs Cézanne-Darstellung ist zugrunde gelegt die schon eingangs erwähnte von ihm als maßgeblich bezeichnete kunstwissenschaftliche Analyse der Kunst Paul Cézannes von Fritz Novotny in dessen „Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive“. Dieses Buch erschien 1938, zwei Jahre nach dem kritischen Oeuvre-Katalog Lionello Venturis.

Unsere bisherigen auf die Interpretation gerichteten Untersuchungen haben so große Widersprüche gebracht, dass wir uns so nicht zufrieden geben können. Die Kenntnis der Novotnyschen Ausführungen erweist sich als unerlässlich; wir wollen im Folgenden den Versuch machen, aus dieser scharfsinnigen und vielschichtigen Arbeit wenigstens die Hauptergebnisse zu referieren.

Am Anfang stehen einige grundsätzliche Bemerkungen, wie diese: „Eine Betrachtung der Gestaltungsweise Cézannes ist gleich verfehlt, wenn sie nur formalistisch gerichtet bleibt, wie wenn sie, die Besonderheiten des Bildes als Gebildes außer acht lassend, die Analyse gleichsam im Illusionsraum vollzieht. Es ist versucht, den Mittelweg zu finden, der allein der Darstellung der Eigenart Cézannes angemessen erscheint. ...Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Kunst Cézannes zwischen Impressionismus und abstrakter Malerei, die beide in ihrem Verhältnis zur natürlichen Raumercheinung einander entgegen gerichtet sind, legt es nahe, dem Raumproblem in Hinsicht auf jene Gegensätzlichkeit im Verhältnis zur Naturerscheinung, hauptsächlich zur wissenschaftlichen Perspektive, besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.“

Der Hauptgegenstand der Novotnyschen Untersuchungen in der Landschaftsdarstellung Cézannes. In den ersten Kapiteln werden Fragen erörtert im Zusammenhang mit der Motivwahl, dem Bildausschnitt, den Abänderungen der wissenschaftlichen Perspektive und Zutaten und Umgestaltungen kompositioneller Art.

In Hinsicht auf die Motivwahl ist festgestellt: Die stereometrische Vereinfachung, das oft Kubische der Massengestaltung, das Architektonische des Bildaufbaus ließen von vornherein vermuten, dass ihnen eine Vorliebe für bestimmte räumliche und körperhafte Elementargebilde schon in der Auswahl der Landschaftsmotive entspräche. Dies ist nicht der Fall.

Auf die Abbildtreue und ihr Verhältnis zum Gestaltungsvorgang beziehen sich folgende Sätze: Dass Cézanne den ziemlich geringen Unterschied zwischen zwei Ansichten des Ste Victoire vermerkt,

erscheint seltsam im Hinblick auf die künstlerische Formung, die in dem Abbild des Berges zu verschiedenen Graden des Zusammenwirkens von summarischer Charakterisierung und steigender Idealisierung führt. Diese ganz sonderbare Mischung, die natürlich nicht nur in diesem einzigen Falle auftritt, wohl aber hier besonders deutlich ist und leicht nachweisbar, stellt das charakteristische Verhalten Cézannes zu der Aufgabe des Landschaftsportraits dar. Innerhalb dieser, auf dieser Stufe der Bildgestaltung ist das einfache Schematisieren der Körperraum- und Freiraumstruktur nicht entscheidend, es kommen nur relativ unbedeutende Eingriffe in den Gesamtaufbau eines Landschaftsmotivs und in die Gestalt seiner wesentlichste Einzelobjekte vor. Im allgemeinen sind die entscheidenden Größen- und Raumrelationen des Motivs so weit mit der Naturerscheinung übereinstimmend gebildet, dass eine erstaunliche exakte Feststellung des Standortes gelingt, von welchem aus Cézanne die betreffenden Bilder gemalt hat. (Topographische Beschreibung und Bilddokumentation bei Johnson und anderen.)

Untersuchungen über den Bildausschnitt ergeben folgendes: Cézanne hat das Bestreben, den Bildraum zu einem Nacheinander von Plänen aufzubauen, die parallel zur Bildfläche stehen. Für die Wahl des Ausschnittes heißt das, dass der Maler sich für einen Standort entschied, von dem aus die Landschaftsobjekte sich in möglichst vielen Frontalansichten darbieten. Cézanne weicht nun aber schrägen Tiefentführungen nicht aus. Man könnte Cézanne gleich gültig finden in der Wahl grundlegender Ansichtsformen des Landschaftsraumes, die eben in die eigentliche Raumgestaltung nicht eingreift. Doch widerspricht dem das Fehlen einer typischen Gattung des Raumausschnitts, in Cézannes Landschaften kommt niemals ein ganz tiefer Horizont mit leerem unverstelltem großen Himmelsraum vor. Ein weiteres Problem gibt die Frage der Ausschnittsgröße, die sich von den bisherigen Fragen des Bildausschnitts nicht abtrennen lässt. Zum künstlerischen Wesensmerkmal wird sie nur durch ihr Verhältnis zu einer vom Landschaftsobjekt nahegelegten Größe des Blickfeldes. Es ist für Cézanne bezeichnend, dass er häufig eine Fernraumlanschaft darstellt, aus welcher er einen kleineren Ausschnitt wählt als er zur charakterisierenden Erfassung des Fernblicks geeignet erscheint und als es einem sozusagen neutralen Blickfeld eines ruhig in normaler Sicht vom Standort des Malers die Gegend Betrachtenden entsprechen würde. Die Fluchtlinienkonvergenz ist dann geschwächt. Ein extremes Gegenbeispiel gibt dazu die Landschaftsraumbildung van Goghs. Er hat den aufgerissenen Blickwinkel. Wie er die Fluchtlinienkonvergenz übertreibt, also aus der Perspektive Ausdruckswerte zieht, ist der Ausschnittswinkel in einem außerordentlich starken Maße gegenüber der normalen Blickfeldgröße übersteigert. Was in Cézannes Art der Bildausschnittform bezeichnend erscheint, ist eine seltsame Zurückhaltung gegenüber den Möglichkeiten eines Gestaltungsausdrucks in der Raumperspektive, die auch schon im Bildausschnitt gegeben sind und in den aufgezählten, noch außerformalen Entscheidungen über den Blickwinkel und anderes liegen.

Die Frage nach der Abänderung der wissenschaftlichen Perspektive: Der bezeichnete kleine Ausschnitt der Fernlandschaft vermag die objektive Erscheinung der dargestellten Landschaft abzuändern. Es kommt Raumreduktion zustande. Hingegen ist das nahe liegende Mittel zur

Tiefenraumreduktion, die Vermeidung langer schräger Fluchtlinien, in viel geringerem Maße festzustellen als der oberflächliche summarische Erinnerungseindruck an Cézannesche Bilder vermuten lässt. Die Art aber, wie diese Fluchtlinien behandelt sind, könnte wohl eine nach allem zu erwartende Raumreduktion zur Folge haben. Es kommen oft Fälle einer gleichsam zögernden Fluchtlinienbewegung vor. Tatsächliche Abweichungen von der natürlichen Linearperspektive sind: Schau vor Untersicht und ein Gegenstück zu ihr, übersteigerte Draufsicht, doch sind beide Abweichungen nicht durchgehend bestimmende konstitutive Merkmale. Die raumschiebende Kraft großer Vordergrundobjekte wird verringert, zuweilen sind sie verkleinert. Im Zuge dieser Vordergrundschwächung ist auch ein charakteristisches Abklingen der Raum- und Flächenakzente gegen den unteren Bildraum hin zu beobachten. Häufig ist ein Vordergrundstreifen verwendet, der gegen den Mittelgrund horizontal abschließt. Von großer Bedeutung ist, dass kompositionelle Umdichtungen, Hinzufügungen oder Weglassen von Gegenständen überhaupt nicht vorzukommen scheinen.

Die Komposition nimmt in Cézannes Malerei nicht die gesicherte Stellung eines selbstverständlichen Bildaufbauelements ein, sondern ist Gegenstand eines sehr bezeichnenden Experimentierens. Ein Streben nach klassisch-harmonischer Kompositionsform ist deutlich, aber dieses könnte nicht jene Wertungs- und Bedeutungsschwankungen erklären. Hier greifen andere Elemente der Bildgestaltung ein. Sie, die Auswirkungen der malerischen Kleinstruktur, ergeben eine Wandlung des Wertes der Komposition überhaupt.

Es folgt nun die Betrachtung der Raumbildung im Verhältnis zur gesamten Bildgestaltung, sie enthält für uns das Wesentliche: Es wird die Frage gestellt, ob den betrachteten Einzelzügen in der Landschaftsraumdarstellung Cézannes nicht allgemeine Prinzipien der Raumgestaltung zugrunde liegen, es ist mit anderen Worten das, was bisher in Bezug auf die Wirklichkeitsnähe geprüft wurde, nun auf seinen künstlerischen Bedeutungsgehalt zu betrachten, dabei war schon von Formwerten die Rede, welche die Ursachen für Abweichungen von der natürlichen Raumerscheinungen bildeten.

Die Landschaftsgestaltung Cézannes ist von der Bedeutung der freien Komposition her am wenigsten zugänglich. Die Abbildtreue in topographisch-gegenständlicher Beziehung ist so groß, dass sie das ausschließt. Gestalt und Anordnung der Einzeldinge im Landschaftsraum sind in der Darstellung fast immer als mit dem Motiv übereinstimmend erkennbar, das was man die Fixpunkte und Hauptnerven des Landschaftsbildes nennen könnte. Die Überschneidungsstellen von Hügelkurven, die Distanzbeziehungen einzelner Gebäude im Flächenraum einer Fernlandschaft, das Achsengefüge einer Gruppe von Bäumen entsprechen den natürlichen Gegebenheiten. Einer formalistischen Betrachtung der Kunst Cézannes muß nicht nur diese Tatsache gleichgültig sein, sondern auch, dass sie eine überraschende ist. Denn diese Art des Verhaltens zur Naturerscheinung, die nicht aus dem Einzelwerk für sich zu ersehen ist, hat ja keinerlei Berührungspunkte mit den rein formalen Wirkungswerten des Bildes. Trotzdem bedarf der Versuch, in eine Gesamtbetrachtung der Landschaftsmalerei den Vergleich mit der Naturerscheinung einzubeziehen, kaum mehr einer beson-

deren Rechtfertigung. Denn nicht weniger verfehlt als eine naive Freude über die Richtigkeit der dargestellten Landschaftsmotive ist im Falle der Kunst Cézannes die bloß formalistische Betrachtung und Wertung, die zu der Beschränkung führt, in seinen Werken im Grunde nichts anderes als wesentlich zu sehen als abstrakte Farbharmonien. (Berichte über den Malvorgang bei Bernard und Gasquet).

Den objektiven Daten stehen freilich Abweichungen gegenüber, die zu beschreiben das Ziel der vorangegangenen Untersuchungen war und die überhaupt erst die Möglichkeit zum Erkennen von Gestaltungsgesetzen geben. Die Abweichungen und Umbildungen können weder als relativ belanglos angesehen werden noch als Erscheinungen, die das gerade Gegenteil bedeuteten als einfache Ausdrucksformen von Tendenzen zu wirklichkeitsferner Gestaltung. Es wird aus ihnen ein Grundgesetz der Wirklichkeitsgestaltung ganz deutlich sichtbar: Für den Landschaftsmaler Cézanne war das Grundschema der optischen Motivwirklichkeit eine selbstverständliche elementare Vorschrift. Alle Abweichungen von der Wirklichkeit haben den Charakter einer sonderbaren Zurückhaltung.

Was an der Wirklichkeit der Landschafterscheingung für Cézanne verpflichtend war, ist aus diesem Verhalten zum Teil zu sehen: Es ist nicht der Allgemeinbegriff einer Gesamtrealität, der auf einen objektiven, der Entscheidung durch das malerische Sehen vorangehenden Gehalt gar nicht prüfbar ist, sondern es sind jene größten Elementargegebenheiten, die wir bisher des Öfteren als das Grundschema der Motiverscheinung bezeichneten. Ihnen gegenüber stehen Postulate der künstlerischen Formung, die mit jenen in Einklang zu bringen in sehr verschiedenem Maße schwierig war. Zwischen ihnen vollzieht sich ein immerwährender Ausgleich. Einen Sonderfall dieses Verhaltens stellt die Gestaltungsweise der Raumperspektive dar.

Die Bildstruktur Cézannes setzt der Anwendung der strengen Perspektive bedeutende Schwierigkeiten entgegen.

Zwei Hauptmöglichkeiten vor allem müssen in dieser Problematik der Raumperspektive unterschieden werden, je nachdem, ob in einer Malerei der Bildfläche eine über ihren Wert als optische Projektionsfläche oder als Spielraum dekorativer Wirkung hinausgehende Wirkungsform zukommt oder nicht. (Zur Erklärung Dürers Glastafelmethode.) Es ist dies im Wesentlichen der Unterschied zwischen einer Malerei, in der die Struktur der Inselführung sichtbar ist, und einer solchen, in der die Malstruktur nicht oder nur in untergeordnetem Maße erkennbar bleibt. Ist die Struktur der Pinselführung sichtbar, so ist die Allgemeinaufgabe einer künstlerischen Projektionsform noch vermehrt um die Forderung, den perspektivischen Illusionsraum mit der Oberflächenstruktur des Bildes in Einklang zu bringen. Selbstverständlich gibt es auch in der andren Art von Malerei Beziehungen zwischen Bildfläche und Bildraum; trotzdem besteht diese größte Zweiteilung zu Recht, und sie kann als Grundlage dienen, um die besondere Form Cézannes in Bezug auf diese Verknüpfung von Darstellungsproblem und Formproblem zu erkennen.

Die systematisch strengste Lösung des Problems, den Flächenwert der Bildstruktur künstlerisch wirksam zu bilden, ohne den Illusionswert der Bildfläche zu beeinträchtigen, war mit dem entwickelten Impressionismus des 19. Jahrhunderts gefunden.

Die Bildform Cézannes ist von dieser Lösung verschieden, ohne von der Aufgabe im Geringsten abzulassen. Die Bildfläche hat bei ihm dreifache Bedeutung: Sie ist einmal illusionistische Projektionsebene, zum anderen Fläche der dekorativen Form in weitester Begriffsbedeutung, und schließlich hat sie die Oberflächenstruktur bewahrt. Der Beziehungsreichtum ist zu ganz neuartiger Wirkung gesteigert, dass der Unterschied zwischen den beiden älteren Arten geringer erscheint als der zwischen Cézanne und den Impressionisten. Gegenüber impressionistischen Bildern wirken diejenigen Cézannes in einem außerordentlichen Grade als Formgebilde, als Gebilde, in welchem der Bildebene ein neuartiger intensiver Wirkungsgehalt zukommt. Die Bildfläche hat einen Realitätsgrad, den auch die in ihren Detailmitteln naturfernstes impressionistische Bilder nicht besitzen. Die Illusionsmöglichkeit und Illusionsrichtigkeit des Darstellungsraumes wird in impressionistischen Bildern von Wechselbezug zwischen Bildraum und Bildfläche nicht berührt. Der Bildraum Cézannes dagegen ist seinem Wesen nach anders als der natürliche Raumausschnitt, dessen Abbild er gibt, und zwar infolge einer Eigenschaft, die in der Gesamtwirkung seiner Kunst eine überaus wichtige Rolle spielt: Das Zusammenwirken von Bildebene und Darstellungsraum ist so beschaffen, dass es die Einführungsmöglichkeit negiert oder zumindest erschwert, Wirkungen, die sich in den Gefühlswerten des Kalten, Abweisenden, Außermenschlichen, des Fehlens menschlicher Anteilnahme dieser Gestaltungsform aussprechen. Diese Gefühlselemente bestimmen für den Betrachter den geistigen Gehalt der Kunst Cézannes.

Es wurde diese Bildform von ihren Wirkungen her beschrieben, die Ursachen liegen vor allem in der Bildstruktur im Kleinen, in der Darstellung der Einzelobjekte wie der kleinsten Teilelemente des malerischen Aufbaus.

Bei der Malerei Cézannes beobachten wir im Vergleich zum Impressionismus den Übergang von der Welt der Objekte zu einer Welt der Elemente.

Im Impressionismus war ein einziges über die Einzeldinge dominierendes konkretes Element noch dargestellt worden, die lichterfüllte Atmosphäre. Sie ist bei Cézanne nicht mehr Darstellungsgegenstand. Die Unterordnung der Einzeldinge unter ein Gemeinsames entbehrt so eines materiellen Gegenstandes und tritt unverhüllt zutage. Diese Frage nach dem geistigen Gehalt soll vorläufig außer Betracht bleiben.

Mit der charakteristischen Fleckenmalerei Cézannes, die oft genug nebeneinander die Zerlegungsform impressionistischer Pinselstrichtechnik und einen Aufbau aus großformigen Farbflecken verwendet, die sich im allgemeinen mit Teilformen der dargestellten Objekte decken, war die Bildebene als Projektionsfläche im Sinne des Impressionismus, als malerische Materialisation der optischen Sehebene, sehr wesentlich reduziert.

Wie ist aber trotzdem die Herabsetzung des Geltungswertes der Einzeldinge erreicht und wie die Eigentümlichkeit der Bildräumlichkeit in der Flächenraumbeziehung?

Dies wird durch das Mittel der Kontrastverringeringung erwirkt.

Die Homogenität der Gesamterscheinung wird erreicht durch Besonderheiten in der Farbgebung und Linienbildung.

Es gibt keine koloristische Akzentsteigerung, es leuchtet nicht eine Farbe aus anderen hervor, es ist von einer Farbgleichwertigkeit zu sprechen.

Die Linie ist von eigentümlicher Spannungslosigkeit. Sie umschließt in fortwährend wechselnden Intensitätsgraden den einzelnen Körper, gelangt bald zu voller graphischer Ausdrücklichkeit, bald ist sie im vorsichtigen Aneinanderstoßen zweier Farbflächen zu vager Beiläufigkeit geschwächt, dann geht sie überhaupt unter. Sie trägt so zur Homogenität und Kontrastschwächung der ganzen Bilderscheinung bei wie das System der Farb- und Fleckmodulationen, und in dieser Homogenität der ganzen so gearteten Bildstruktur ist die Möglichkeit geschaffen, dass das Einzelobjekt seinen Selbständigkeitswert einbüßt, ohne dass dies an die Wirkungskraft einer malerisch zu verstehenden Projektionsfläche gebunden wäre. Die Umriss dieser Art sind vielfach Konzentrationsstellen der gesamten Bildstruktur (Strukturadern).

Die Umrissverunklärung ist ein Umweg zu einer Verfestigung, aber nicht der Projektiven eines exakten Wirklichkeitsraumwertes, es bleibt in Hinsicht auf den Wirklichkeitsraum bei einer Unklarheit der Detailbeziehungen, es ist aber ein sehr bedeutendes Mittel der Verbundenheit von Bildraum und Bildfläche gegeben.

Wir hatten beim Impressionismus Übersetzungsformen, aber noch keine Umwertungsformen des Raumes, wie sie jetzt bei Cézanne zu finden sind, wenn die Gegend des Umrisses als Konzentrationsstelle der Beziehungen benachbarter Farbteile und der Flächenraumbeziehungen gestaltet ist. Immer ist darauf zu achten, dass die malerische Optik, eine so wesentliche Rolle auch ihren Problemen im Bewusstsein des Malers zukam, in der endgültigen Bildform nicht für sich allein, sondern nur in ständiger Wechselwirkung mit der Gegenständlichkeit der Dinge steht.

Es bedeutet keinen Widerspruch, wenn die früher beschriebene Abwehr gegen die Einfühlung in den Illusionsraum besteht und trotzdem die dargestellte Objektwelt nicht als eine überwirklich-phantastische Raumwelt erscheint. Es sind nur diese Körper und Räume durch jene Flächenraumrelationen auf eine besondere Weise modifiziert. Sie ergibt die Wirkung, die sich in den Gefühlswerten des Kalten, Abweisenden ausspricht. Diese Gefühlselemente bestimmen für den Betrachter den geistigen Gehalt der Kunst Cézannes, auch wenn er wohl erkennt, dass sie nicht im gleichen unmittelbaren Sinn Ausdruck einer für sich bestehenden Anschauung von den Dingen der Außenwelt ist, wie irgendeine Ausdruckskunst, z.B. die van Goghs.

Zu Cézannes berühmter Äußerung „Tout dans la nature se modèle selon le cône, la sphère et le cylindre! sagt Novotny:

Wenn auch im allgemeinen eine in gewissem Maße geometrisierte, von den stereometrischen Grundformen der Kugel, des Kegels und des Zylinders durchsetzte Objektgestaltung die Absichten dieser Malerei unterstützt, so könnte sie doch nicht allein zum gleichen Ziel kommen. Gerade sie ist nicht imstande, eine lebendige Bildräumlichkeit zu schaffen. Der Bildraum Cézannes ist aber ein

Lebenserfüllter. Das Eigenartige dieser Raumlebendigkeit, die an den oft derb schematisierten und deformierten Dingen in Erscheinung tritt, ist auch ein Resultat der Einwirkung, welche von der Bildraum und Bildfläche bindenden Projektionsform, d.h. dem Bild als Formgebilde, auf den Wirklichkeitswert des dargestellten Raumes, also das Bild als Abbild, ausgeht. Wir haben bisher nur die Gefühlswerte des Kalten, Abweisenden, von der natürlichen Raumlebendigkeit Entfernten, erwähnt. Solche negativen Ausdrücke drängen sich zuerst auf. Es entspricht ihnen aber nicht ein wirkliches Negativum, wie: geringer Raumgehalt, Gleichgültigkeit gegenüber dem Wirkungsreichtum des Naturraumes. So muss die Frage gestellt werden: Was hat dieser Bildraum, dessen Bindung mit der Bildebene niemals vergessen werden kann, trotzdem mit dem realen Raum gemeinsam, was bedeutet er, soweit er als Illusionsraum hinzunehmen ist, im Vergleich zum Wirklichkeitsraum und was als Lebensraum der Dinge, die sich in ihm befinden?

Im Vergleich ist das Netz der Farbflächen der impressionistischen Bildfläche Ausdruck des den Einzeldingen übergeordneten Elements der Atmosphäre. Diese ist aber selbst wieder nicht nur Darstellungsthema, sondern stoffliches, malerisch sichtbar gemachtes Symbol des Raumkontinuums, das von diesem Element erfüllt ist. Die organische Lebendigkeit in einem Bilde Cézannes ist von grundsätzlich anderer Art, da sie weder von der Wiedergabe der Atmosphäre und den damit verbundenen Möglichkeiten, organisches Leben sinnfällig zu machen, noch von der Raumsensation der einzelnen Objekte ausgeht – Kontrastverringern, Akzentschwächung wirken ja in der Gegenrichtung -.

Mit dem Aufgeben einer Darstellung der Atmosphäre ist auch der Verzicht auf ein für die Raumlebendigkeit sehr wesentliches Element verbunden, der Verzicht auf Stimmung. Im denkbar weitesten Umfang des Begriffs fehlt sie der Raumwelt Cézannes. Es wirken hier weiter eine Schematisierung der Dinge, Behandlung der Beleuchtung. Es ist die maskenhafte Starre der Gesichter der Portraitierten, in der Landschaftsdarstellung die völlige Unbewegtheit der Laubmassen, der Wasserflächen. Dennoch kann man, wenn man von einem Vergleich mit anderer Landschaftsmalerei absieht, nicht von Unlebendigkeit überhaupt sprechen. Von ganz anderer Richtung herkommend nähert sich die Lebendigkeit der Bildorganik doch einer Ausdrucksform des Wachsens. Die dualistische Wirkung der Umrissbildung mit ihren bisweilen bis zur Raumverunklärung gehenden Folgen, die Modulationen der Farbmassen nach Farbwert, Dichte und Helligkeitsgehalt schaffen jene oft in Betrachtung der Kunst Cézannes erörterten Vibrationen, den wie ständig vor den Augen des Beschauers sich vollziehenden Wechsel und Ausgleich von Formkräften, der, vom Betrachter in den Darstellungsraum verlegt, den grundlegenden Eindruck eines Werdens der Dinge ergibt.

Dass der Bildraum in Cézannes Malerei in seiner Gesamtheit nicht als ein nach subjektiven Gesetzen geformtes Raumgebilde wirkt, bedeutet ein sehr wesentliches Merkmal dieser Raumgestaltung. Der Sinn dieses Raumes lässt sich metaphorisch mit Verwendung der Terminologie Kants wie folgt umschreiben: Er weicht vom Wirklichkeitsraum ab, ohne ihn transzendent zu übersteigen, er geht nicht über den Raum der optischen Erfahrung hinaus, sondern veranschaulicht gleichsam deren Grundbedingung in malerischer Form. So wie der homogene Grundstoff, aus dem die Dinge zu

bestehen scheinen, als ein Schema der Materie bezeichnet werden kann, so gibt jene Mittelstellung der Raumform den Charakter des Schemas des Raumes, in welchem die Objekte entstehen.

Diese Raumform wirkt wie vor jeder Entscheidung zu einer gefühlhaften oder verständnismäßigen Erfassung der natürlichen Raumerscheinung stehend. Es scheint, dass diese charakteristische Mittelstellung der Bildraumwirkung durch keine Eigenschaften, die sich innerhalb des Gebietes des Illusionsraums auswirken, erreichbar wäre, sondern, dass sie ihre wesentliche Ursache in der Beschränkung der Einfühlungsmöglichkeit und damit in der Bindung zwischen Bildebene und Darstellungsraum hat.

Hiermit beschließen wir die zusammenfassende Darstellung der Novotnyschen Analyse; alle wichtigen Stellen wurden wörtlich zitiert. Wir haben nun eine Reihe von festen Ergebnissen gewonnen. Der wichtigste Satz, dass die Kunst Cézannes als eines der reinsten und bedeutendsten Beispiele eines durchgehend mit innerer Notwendigkeit erfolgenden antagonistischen Zusammenwirkens abstrakter Formidealität und naturgegebener Wirklichkeitsdaten erscheint, erweist sich als berechtigt schon aus der Tatsache, dass sich der Standort des Landschaftsmalers Cézanne nach Jahrzehnten bestimmen und durch photographische Bilddokumentation belegen ließ. Viel weniger gesichert erscheinen die Feststellungen über den mangelnden Gefühlsgehalt der Cézanneschen Kunst. Kommen wir noch einmal zu dieser Kontroverse zurück, so wird gerade sie uns weiterführen.

Novotny selbst hat in seinem Buch Mühe, die Äußerungen über den geringen Gefühlsgehalt aufrecht zu erhalten. Er sieht sich genötigt zu folgenden Sätzen: „Gewiss wäre es unrichtig, überhaupt jede Ausdrucksabsicht bei Cézanne zu leugnen, sie hat nur im Ergebnis kaum irgendwo in seinen Bildern eine andere Bedeutung als die eines schwachen Nebenklangs. Es ist eine missdeutende Wertverschiebung, wenn man Cézanne als Expressionisten sieht wie Burger und Raphael. Der entgegengesetzte Fehler wäre die Annahme, dass es sich um ein Unberührtbleiben, wenn nicht des Menschen, so doch des Künstlers Cézanne, von den Gefühls- und Bedeutungswerten der Naturerscheinung handle, dass solche Erlebnisinhalte außerhalb seiner künstlerischen Erfahrung gelegen wären. Diese Annahme wäre natürlich zu primitiv.“ Es werden von Novotny angeführt Fälle pathetischer Übersteigerung in der Landschaftsschilderung, stärkere, von Bedeutungsinhalten erfüllte Objekt- und Menschenschilderung, das Memento Mori der drei Totenschädel und die tragische Note des Koloristischen bei der Frau mit dem Rosenkranz. Doch bleibt Novotny bei seiner Auffassung, zu der er sich auch in einer im Aushang zu findenden Kontroverse mit dem kubistischen Maler Lhote bekennt. Diese schreibt in „Nouvelle Revue Française“ unter dem Titel „Cézanne, l’Incompris“: „Gerade im Verzicht auf psychologische Vielfalt, die oft vom malerisch Bewältigbaren ins Illustrative abgeleitet, beruht die Möglichkeit wahre, Existenzialbilder von Menschen zu schaffen wie die Cézannes, in welchen gleich denjenigen Rembrandts das Mysterium des Menschen gestaltet ist“. Novotny antwortet darauf: „Freilich gibt es in der auf psychologische Inhalte gerichteten Portraitmalerei viel Literatur, und eine Menschenschilderung, die in der malerischen Architektonik eines

Gesichts ihr Hauptziel sieht, kann in ihrer beschränkteren Zielsetzung im Resultat mehr geben als eine Darstellungsweise, die einen größeren Reichtum an Mimik, Gesten, Attributen zu Hilfe nimmt; es kann so sein, muss aber nicht so sein“. Novotny bleibt dabei, dass Cézanne nicht zu den Menschenschilderern von Range Grecos, Rembrandts gehöre, das Maskenhafte, Ausdruckslose werde durch nichts, was trotzdem an Menschenschilderung gegeben sei, unwirksam gemacht. – Soweit Novotny.

Es ist also der Vergleich mit der Natur und mit anderen Kunstwerken, der Novotny hier zu abwertendem Verhalten bestimmt. In Vergleich gezogen sind dabei ausschließlich Werke sehr differenzierter Naturdarstellung späterer Entwicklungsphasen. Nun ist ja seit langem für uns alle Kunst, die Natur weniger differenziert darstellt, Kunst früherer Entwicklungsphasen, Kunst ferner Kulturkreise, auch Kunst und nicht mit Mängeln behaftet. Es ist sehr aufschlussreich, dass Novotny in anderem Zusammenhang findet, dass der Realitätsgrad von Cézannes Menschenbildern an die Art erinnere, wie in der Darstellungsform der Ostasiaten trotz allem Formalismus, trotz der einem Detailrealismus und einer weitgehenden Individualisierung entgegengerichteten Gestaltungsweise der Menschentypus exakt gewahrt ist. Sind diese Darstellungen der Ostasiaten dann als puppenhaft, außermenschlich zu bezeichnen? – Dieser Teil der Novotnyschen Analyse kann doch wohl, bei aller Wertschätzung für die Leistung im Ganzen, als unbefriedigend empfunden werden.

Die Feststellungen mangelnden Gefühlsgehalts haben, wie wir beobachten konnten, schon bei Novotny zur These von „reinen Sehen“ geführt. Sedlmayr formuliert sie für Cézanne und die nachfolgende Kunst in dieser Weise: „Die Auffassung der Aufgabe des Malers bei Cézanne führt nun allerdings zu einer besonders malerischen Malerei. Denn bei dieser Einschränkung auf das pure Sehen gewinnt in der Fläche die Farbe ein nie gekanntes Eigenleben. Cézannes Malerei zeigt das, was an pur Malerischem in größerer oder geringerer Stärke in jeder echten Malerei steckt, gleichsam in einem welthistorischen Experiment herausdestilliert und rein dargestellt, aber deshalb auch jederzeit im Begriff, sich zu verflüchtigen. Dieses Prinzip des reinen Sehens ist zugleich etwas sehr Natürliches und etwas sehr Künstliches. Es fordert ein Verhalten, wie es im Leben nur unter ganz bestimmten seltenen Bedingungen sich einstellt, einen Zustand äußerster Teilnahmslosigkeit des Geistes und der Seele an den Erlebnissen des Auges... Es ist gegen das Wesen des Menschen, aus dem Vorgang der Anschauung die anderen Sphären des Menschlichen zugunsten des puren Sehens so abzuziehen“.

Sedlmayr fährt im Hinblick auf die Entwicklung nach Cézanne fort:

„Cézannes Kunst ist ein Grenzfall. Sie ist wie ein schmaler Grat zwischen Impressionismus und Expressionismus, sie bereitet in ihrer unnatürlichen Stille den Ausbruch des Aussermenschlichen vor. Denn sie führt dazu, dass der Mensch im Widerspruch zur natürlichen Erfahrung mit den anderen Dingen auf eine Stufe kommt. Bald darauf wird bei Seurat der Mensch wie eine Holzpuppe, ein Mannequin oder ein Automat erscheinen. Später wird bei Matisse seine Gestalt keine größere Bedeutung mehr haben als das Muster einer Tapete, bei den Kubisten wird er auf eine Stufe mit einem Konstruktionsmodell herabgesetzt werden.“ – Soweit Sedlmayr.

Diese These vom „reinen Sehen“ bedarf einer sorgfältigen Prüfung. Sollte es diesen Zustand, der jede intellektuelle und gefühlshafte Beteiligung ausschließt beim Sehen und Darstellen der Dinge durch den Künstler, auf der Stufe Cézannes geben können? Es ist bezeichnend, dass Novotny bei den Drei Totenschädeln Cézannes den Gefühlsinhalt des Memento Mori erkennt; das ist Literatur. Worauf beruht der Eindruck des Seienden, des Lebensvollen, den ja auch die Vertreter des „puren Sehens“ trotzdem bei Cézanne gewinnen? Sicherlich darauf, dass beim Künstler Geist und Gefühl die ganze Fülle der Naturgegebenheiten gestaltend ergreifen, während bei irgendeinem Betrachter das Vorstellungsbild einer darzustellenden Person einzig und allein auf dem Ergreifen und Empfinden weniger dürftiger Züge der Mimik sich gründen kann und gar nicht zum Sehen der Form ausreicht.

Fritz Burger schreibt in seinem „Cézanne und Hodler“ in diesem Sinne unter Bezugnahme auf Kants Satz „Die Kunst ist das einzige und ewige Organon und zugleich Dokument der Philosophie“ wie folgt: „Der Gegenstand ihrer Philosophie ist die Natur. Künstler und Nicht-Künstler verstehen zumeist unter der sichtbaren Natur die unendliche Summe von Gegenständen, die ihrem sinnlichen Vorstellungsbesitz zugrunde liegen. Sie vergessen aber, dass das Objekt ihrer Erkenntnis, eben weil es etwas Erkantes ist, gestaltet wurde, dass alles Erkennen schon Gestalten heißt. Der Laie denkt zumeist an den Gegenstand in seiner praktischen Bedeutung der Künstler an die Gestalt des Gegenstandes. Man übersieht nur, dass die Natur des Gegenstandes uns durch seine Gestaltung, d.h. durch einen Erkenntnisakt, gegeben ist, in dem seine Form und sein Wesen zugleich begründet liegen. Durch diese Gestaltung wird Gegenstand und Künstler, Phantasie und Wirklichkeit eins. Wir müssen deshalb nicht den Künstler im Gegenstand, sondern sein Denken in der Gestaltung desselben begreifen. Fiedler sagt von der Natur im Kunstwerk: ‚Der Künstler fasst eine Seite der Welt, die nur durch seine Mitte zu fassen ist, und gelangt zu einem Bewusstsein der Wirklichkeit, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann‘. Wenn wir vor einem Bild feststellen, dass dies oder jenes hier sichtbar oder so und so sein müsse, erklären wir nur, dass unsere Gesichtsvorstellung von dem Gegenstand im Bilde nicht sichtbar gemacht wurde, ohne uns bewusst zu werden, dass hiermit doch nichts über das Bild ausgesagt ist, und wie komisch es wirken muss, ein solches Kriterium zum Ausgang des Urteils zu machen. Der Gegenstand als solcher wäre danach als eigenstes Produkt des Künstlers, sein sichtbarer Wille, aufzufassen.“ Soweit Burger. Es ist der Ruhmestitel des neueren Kunstschaffens, die reine Anschauung als solche herausgebildet, die Kunst vom literarischen Beiwerk befreit zu haben.

In welcher Weise können wir nun das, was bei Novotny und Sedlmayr über das „reine Sehen“ gesagt ist, noch ins Verhältnis bringen zu dem, was Fiedler, Croce, Burger über die Anschauung sagen?

Die Anschauung ist geistiger Akt, Gestaltung, nicht eigentlich gefühlsbetont, aber ohne das Gefühl nicht denkbar. Bei Novotny und Sedlmayr fehlt dem puren Sehen geistige und gefühlhafte Beteiligung des Künstlers. Es ist ganz einfach der Mangel dessen festgestellt worden, was menschliches Sein, menschliche Teilhabe an der Welt ganz allgemein, gewissermaßen im Absehen von der Kunst, bestimmt. Eigentlich ist viel mehr ein menschliches als nur ein künstlerisches Kriterium gegeben,

die moderne Entwicklung hieraus als Krankheit diagnostiziert. Das ist sehr bedeutsam. Eine echte Problematik besteht, wenn wir in der Spannung bleiben zwischen der Forderung Sedlmayrs, das Menschliche im eigentlichen Sinn zu berücksichtigen, und der Forderung, aus der reinen Anschauung zu bilden. Wenn Burger dann sagt, der Gegenstand des Künstlers sei als sein eigenstes Produkt, sein sichtbarer Wille aufzufassen, so sehen wir die Kunst auf einem Wege, auf dem irgendwann die Willkür beginnen muss. Sie erweist sich offensichtlich in vielem nach Cézannescher Kunst. Es sind zuerst menschliche Symptome, denen künstlerische Symptome entsprechen, der Defekt liegt im Menschlichen, daher hat die Anschauung ihren Rang eingebüßt. Die Sedlmayrsche Feststellung vom Ausbruch des Außermenschlichen beginnt sich zu bewahrheiten. Cézanne, den ehrfürchtig Empfangenden, möchten wir mit diesen späteren Erscheinungen nicht, wie bei Novotny und Sedlmayr in Zusammenhang gebracht sehen.

Die Willkür ist auch in der Interpretation neuester Prägung zu erkennen. Es ist einfach falsch, wenn wir über Cézanne lesen: „Cézanne gilt ein menschliches Antlitz nicht mehr als eine Tischkante. Die Bilder Cézannes sind farbige Evidenzen dessen, was nicht ist. Der geheimnisvolle Faktor null, der sich irgendwo in der riesigen Weltmultiplikation befindet, hat hier seine malerische Wirklichkeit gewonnen. Diese Kunst will nicht mehr ein Vehikel äußerer Inhalte sein, sondern zu ihrem Selbstgenuss gelangen. An ihrem Ziel würde eine solche Kunst dort sein, wo sie in ihrer eigenen Angel zu schweben käme. ...Sie würde sich in dem Augenblick selbst erreichen, so sie sich selbst aufhobe.“

Solche Sätze wirken dann sehr einschüchternd auf diejenigen, die zum Verständnis der Kunst zu gelangen suchen. Sie fühlen sich unzulänglich, sie geben sich völlig auf und gehen mit einemmal auf jede Zumutung ein. Das dürfte gerade die Absicht dieser Zweckinterpretation sein.

Die Ferne der Kunst Cézannes zu allem, was folgte, wird weginterpretiert. Man hat keinen Gegenstand des Denkens, man hat überhaupt keinen Gegenstand mehr. Man hat nur noch einen unterschiedslosen Brei, aus dem die Willkür irgendetwas knetet.

## **Schluss**

Suchen wir nun zum Ende das Bild Cézannes, das durch diese Kontroversen schon ganz verdeckt ist, noch einmal für unseren Blick frei zu machen. Wie hat man an ihn herumgerätselt. Man hat ihn mit den Meistern des anbrechenden Holzschnitt-Zeitalters zusammen gesehen. Er ist nicht primitiv wie sie. Wenige Künstler haben über den Formprozess so tief und aus den ersten Voraussetzungen nachgedacht, einen so umfassenden Schaffensprozess damit verbunden. Er selbst sagt wohl, er sei auf seine Weise primitiv. Er ist es im Vergleich zur Schule, zur Akademie, die nach bewährten Regeln die Haut, die Oberfläche der Dinge bildet, an die wir nicht glauben. Das eine Mal finden wir seine Kunst keineswegs verstandesmäßiger, sondern einzig und allein höherer, gefühlsbedingter Eingebung entsprungen, das andere Mal ist er mit Gefühlsangel behaftet. Klärt nicht die Äußerung Cézannes diese Frage: "Mehr fühlen, um mehr zu wissen, mehr wissen, um mehr zu fühlen?" Muss sein Fühlen das zeitigen, was andere erwarten? Sein Fühlen ist an sein sehr spezifisch entwickeltes Denken gebunden.

Seine Äußerung, die Natur forme sich nach Kugel, Kegel und Zylinder, entsprach so sehr den Bedürfnissen der folgenden Generation, dass man darüber andere Äußerungen Cézannes vergessen hat: "Es wäre besser, mehr Charakter und mehr persönliches starkes Empfinden zu verwenden". Er fordert das Charakteristische. Seine Kunst ist gegenständlich.

Erinnern wir uns an die feine Bemerkung Friedrich Rintelens: "Ich teile den Glauben nicht, dass das Was in der Kunst nicht viel zu bedeuten hat, aber ich glaube, die Kunst müsse dahin gelangen, den Gegenstand vergessen zu machen, indem sie uns ganz durch ihn hindurchführe." Dies geschieht zufolge des Gestaltungsprozesses. Der Gegenstand ist eine fundamentale Lebensatsache. Hier beginnt die künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt. So sind die von Cézanne dargestellten Menschen wahrhaft gestaltet, anders existent als in der überreizten Delicatesse der hauptstädtischen Malerei. Der Mensch steht in einer anderen Seinsordnung. Cézannes Bildwelt ist seiend, sie hat sich nicht mit der Zeit ihres Entstehens von uns entfernt. Sein Prinzip ist von großem Vergleich noch einmal das der darstellenden Kunst aller Hochkulturen. Sollen wir darauf nicht mehr achten als auf alles andere? Freilich, wir befinden uns in einem Dilemma: Zu den kleinen Weisheiten, die heute kursieren, gehört vor allem diese, dass die Kunst immer neue Formen hervorbringe, dass ein Künstler, der einer Kunst anhängt, die gestern maßgeblich war und heute nicht mehr maßgeblich sein kann, weil sie gestern maßgeblich war, eben damit sein zweitrangiges Talent erweise. Jeder einigermaßen Gewitzte wird sich hüten, in solch selbstmörderischer Absicht vor die Öffentlichkeit zu treten. Doch ist zu sagen: Können wir im strengen Sinn von Kunst sprechen, wenn die Prinzipien seit langem preisgegeben sind? Wir müssen sie dort suchen, wo wir sie finden können. Der letzte, der um sie in ganzem Umfang wusste, war Cézanne. Er lehrt sie. Die beste Malerei der Folgezeit, die wir über den Irrungen und Wirrungen nicht übersehen wollen, enthält diese Prinzipien nicht mehr, ist Stückwerk im Vergleich.

Die Frage, vor die uns Cézanne stellt, der Maler, bei dem der Mensch aus der Tiefe seines Wesens sichtbar wird, ist keine ästhetische. Sie ist eine allgemeinste, die Frage, ob der Mensch dieses sein Leben noch einmal geistig zu durchdringen vermöge. Wird er es nicht können, so wird er als Mensch aufhören zu sein.