Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 9

Artikel: Cézanne und Marées
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-27029

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

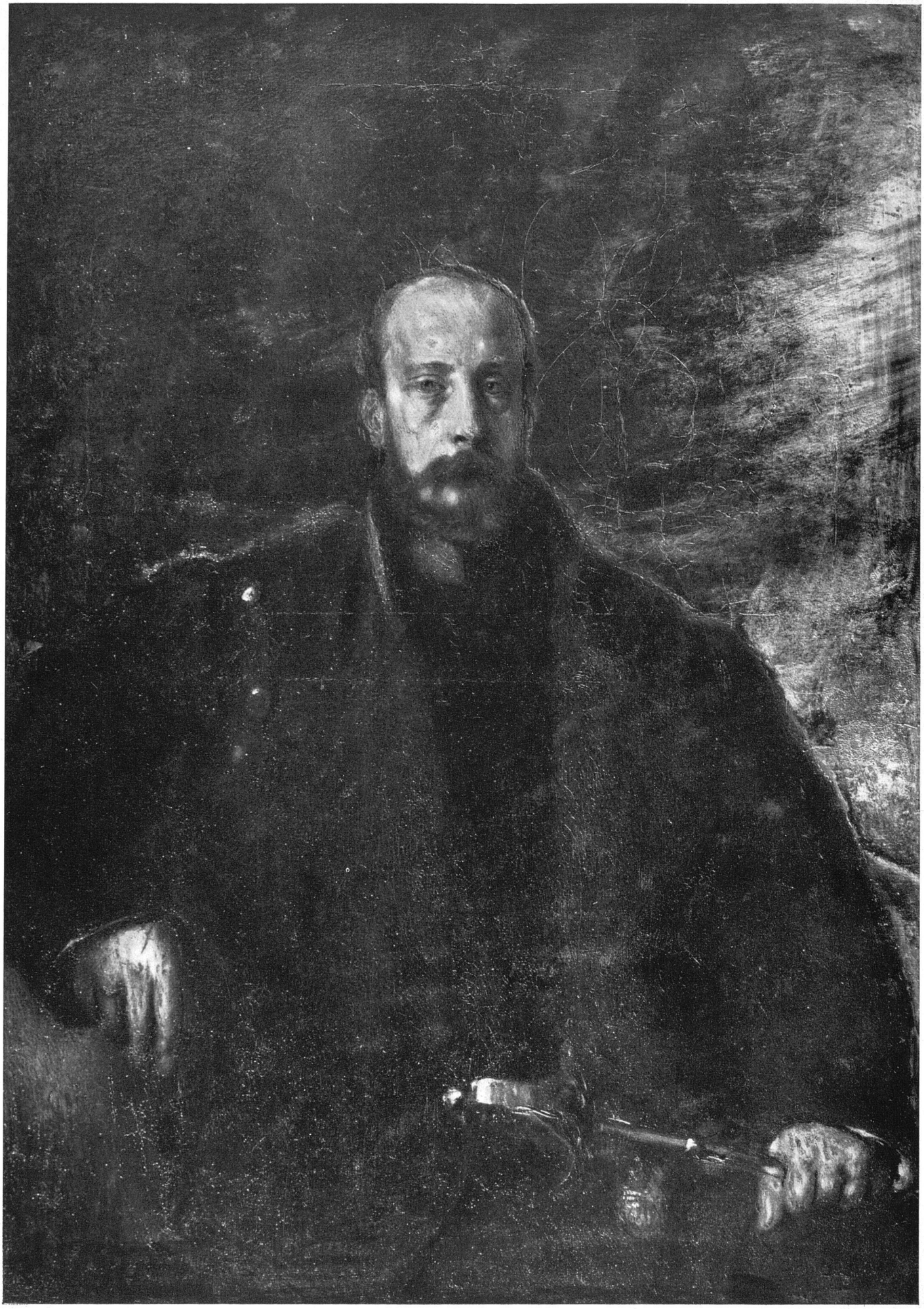
CÉZANNE UND MARÉES

Von Gotthard Jedlicka

Wer Cézanne und Marées nebeneinanderhält und miteinander vergleicht, ruft damit zugleich die wesentlichsten Probleme der französischen und deutschen Malerei des letzten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts auf. Cézanne und Marées sind, in Frankreich und Deutschland, innerhalb der Malerei ihres Jahrhunderts aus der selben Generation herausgewachsen, die kunstgeschichtlich gesehen allerdings nur bedingt als die selbe Generation zu bezeichnen ist. Ihre Geburtsdaten sind ungefähr die der französischen Impressionisten, Paul Cézanne ist 1839 in Aix-en-Provence, Hans von Marées 1837 in Elberfeld geboren: beide also, was von einer gewissen Bedeutung sein mag, in der Provinz und abseits von den großen Mittelpunkten des geistigen und künstlerischen Lebens ihrer Nation. Sie gehören, im Zusammenhang der europäischen Malerei betrachtet, zur selben Künstlergeneration, wie Hodler und Vincent van Gogh, die beide 1853 geboren sind, zur selben Generation gehören. Die europäische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts stellt eine geistige und künstlerische Schicksalsgemeinschaft dar, deren Verflechtung über Europa hinweg und durch die europäische Kunst hindurch einmal gründlich dargestellt werden müßte; denn erst aus dieser Kenntnis heraus läßt sie sich richtig erkennen und darstellen. Wenn wir im folgenden die Malerei von Cézanne und von Marées vergleichen, stellt sich das Problem der Generation in der Kunstgeschichte, von dem Wilhelm Pinder in einem vielumstrittenen Buch, das geistreich und problematisch ist, schreibt, in der ganzen Vielfalt der möglichen Problemstellungen, die wir auf diesem knappen Raum aber nur antönen können.

Das äußere Schicksal von Cézanne und Marées ist verschieden verlaufen. Die entscheidenden Stationen von Marées waren München, Florenz und Rom. Für Cézanne kam seiner ganzen Anlage nach nur Paris in Frage. Größere Reisen ins Ausland hat er nie unternommen. Wie sehr Marées' Entscheidung für Italien eine geistige Entscheidung war, erkennt man, wenn man in Betracht zieht, daß es eigentlich auch für ihn nicht nur möglich, sondern, wie für eine ganze Reihe anderer deutscher Maler, gegeben gewesen wäre, nach Paris zu fahren, sich mit der französischen Malerei auseinanderzusetzen, sich an ihr zu bilden. Welch großer geistiger und künstlerischer Gewinn den deutschen Malern bei einem solchen Aufenthalt je und je zugekommen ist, zeigt sich, wenn man aus dem Oeuvre von Leibl, Thoma, Scholderer herausgreift, was sie in Paris und unter dem Einfluß der französischen Malerei gemalt haben. Und eigentlich hätte Marées auch die besondere Art seiner Anlage, die sich in seiner frühen Tonmalerei auswirkt, nach Paris führen müssen. Die deutschen Maler, die sich noch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bei einem Auslandsaufenthalt für Italien, für Rom oder Florenz entschlossen, wußten genau, daß ihnen damit für ihre eigentliche Entwicklung als Maler, für ihr Malerhandwerk, kein Gewinn zuwuchs. Ihre Entscheidung war eine solche geistiger Art, war weniger Ausdruck eines künstlerischen als eines weltanschaulichen Programms. Sie bekannten sich damit, im Gegensatz zu den Meistern des schönen Handwerks (Leibl, Thoma, Scholderer), nicht zur Tonmalerei eines Courbet, sondern zur italienischen Malerei der Vergangenheit und zu einem bewußten Outsidertum. Sie haben es fast alle nach kurzer Zeit mit einem ungemeinen Verlust an unbefangenem Erlebnis und an Farbmaterie bezahlt. Und die entscheidende geistige und künstlerische Entwicklung hat nicht durch sie hindurch, sondern zum größten Teil an ihnen vorbeigeführt.

Der eigentliche Träger der geistigen und künstlerischen Entwicklung der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ist die Farbe; und vor allem, weil sie sich so sehr zur Farbe und sogar zur Farbmaterie bekannte, hat die französische Malerei dieses Zeitraums diese wundervolle Entfaltung erlebt, die auch auf die übrigen europäischen Länder einwirkte. Im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts hat jeder der Großen in Frankreich seinen besonderen Beitrag an diese Entwicklung gegeben. Schon in der Malerei von Géricault tritt ein mächtiges Farbgefühl auf: ein neues und starkes Empfinden für die Farbe und für die Farbmaterie, das sich bei Delacroix, dem geistigen und künstlerischen Erben von Géricault, noch bereichert, vertieft, steigert, löst, entfaltet. Der Malerei von Delacroix kommt schon darum eine entscheidende Bedeutung für die ganze spätere französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zu, weil in ihr auf eine ungewöhnlich glückliche Weise verschiedene Einflüsse nebeneinander wirksam sind: Tizian, Tintoretto, Rubens und Rembrandt und darüber hinaus fast jeder Künstler der abendländischen Malerei, in dessen Gestaltung die Farbe eine besondere Rolle spielt. Es ist auch wesentlich, daß dieses neue Gefühl für die Farbe und die Farbmaterie in der Roman-



Hans von Marées, Bildnis des Bruders, 1871. München, Neue Staatsgalerie / Portrait du frère de l'artiste / Portrait of the artists brother

tik einsetzt, in einer Zeit des erhöhten Lebensgefühls, das in der Malerei nach Darstellung der Bewegung und Bewegtheit drängt, das Zeichnung und Farbe lokkert, die sich gerade darum auch reicher gegenseitig zu durchdringen vermögen. Die selbe Lockerung des Farbgefüges als Folge der innern und äußern Bewegung und Bewegtheit läßt sich im übrigen auch in der Malerei von Daumier und sogar in jener von Corot verfolgen. Und von nun an wird in der französischen Malerei die Gestaltung aus der Farbe heraus, die Auseinandersetzung mit der Farbe mit wenigen Ausnahmen der eigentliche Ausgangspunkt der Gestaltung. Darauf geht es zurück, daß sich die zeichnerische Form, die zu allen Zeiten schicksalhaft mit der Farbe verbunden ist, im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts in der französischen Malerei fortschreitend amorphisiert.

Wie ganz anders aber sind die Voraussetzungen in der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Welche erschreckend geringe Bedeutung am Ende des achtzehnten und zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in der deutschen Malerei der Farbe zukommt, erkennt man vor dem Werk von J. A. Carstens, vor der Malerei von Runge, der im übrigen tiefgründige und geistvolle Untersuchungen über die Farbe angestellt hat, vor den künstlerischen Bestrebungen der Lukasbruderschaft zu Rom. Wenn dann bald darauf, im jungen Menzel, ein erstaunlich intensives Farbgefühl sich manifestiert, so tritt es ebenso unerwartet wieder zurück, wie es sich gemeldet hat, scheint sich Menzel selber über dessen Bedeutung nie klar geworden zu sein. Latent mag es bei einigen deutschen Malern dieses Zeitraums und der folgenden Jahrzehnte vorhanden gewesen sein, aber es ist eigentlich immer nur bei einer intensiven Begegnung mit der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts in Erscheinung getreten: bei Wilhelm Leibl, Hans Thoma. Wie wenig sich aber das französische Farbgefühl mit dem deutschen Farbgefühl deckt, wie sehr sich im Gegenteil der seelische, geistige, künstlerische Gegensatz zwischen französischem und deutschem Wesen gerade darin Ausdruck verschafft, erkennt man bei einem Blick auf die Malerei des Deutschen, in dem man den eigentlichen deutschen Impressionisten gesehen hat: Max Liebermann. Die Impressionisten sind Koloristen, welche mit komplementären Farben des Spektrums in amorphisierter Pinselschrift gestalten. Liebermann aber ist, obwohl die Deutschen selber in ihm einen repräsentativen Impressionisten sehen, zeitlebens ein Graumaler geblieben, der malend auf keine einzige Möglichkeit einer entwickelten zeichnerischen Handschrift, die eine freie Entfaltung der Farbe verunmöglichte, verzichtet hat und auf den der Ausspruch zurückgeht: «Ich habe es jetzt (in Holland) wieder gesehen: die Natur ist einfach und grau.» Wenn man die Entwicklung von Cézanne und Marées richtig bewerten will, muß man das alles bedenken.

Wir wollen die vergleichende Betrachtung damit beginnen, daß wir die Stoffwelt des einen neben die des andern halten. Cézanne und Marées unterscheiden sich schon im Ausmaß ihrer Stoffwelt: die des Franzosen umfaßt viel mehr als die des Deutschen. Cézanne hat vom Beginn seiner künstlerischen Gestaltung an bis zuletzt, von seiner Jugend bis in sein Alter große Kompositionen, Ganzfiguren-, Halbfiguren-, Brustbildnisse, Landschaften und Stilleben gemalt und hat sich auf allen diesen Stoffgebieten in jeder Periode seiner Entwicklung entscheidend verwirklicht. So hat er die französische Malerei auch auf allen diesen Gebieten schöpferisch geprägt, bereichert, weitergeführt. Die Stoffwelt von Marées wirkt daneben viel enger. Marées hat große Kompositionen, Bildnisse, aber nie reine Landschaften und nie Stilleben gemalt, und mit zunehmenden Jahren hat er sich immer mehr auf die Figurenkomposition beschränkt. Darin wirkt sich, wenn diesem Sachverhalt auch keine entscheidende Bedeutung zukommt, doch ihre verschiedene schöpferische Spannkraft und Spannweite aus. Man darf dabei allerdings auch das eine nicht vergessen: Marées war reicher angelegt, als er sich in seiner Malerei verwirklichte.

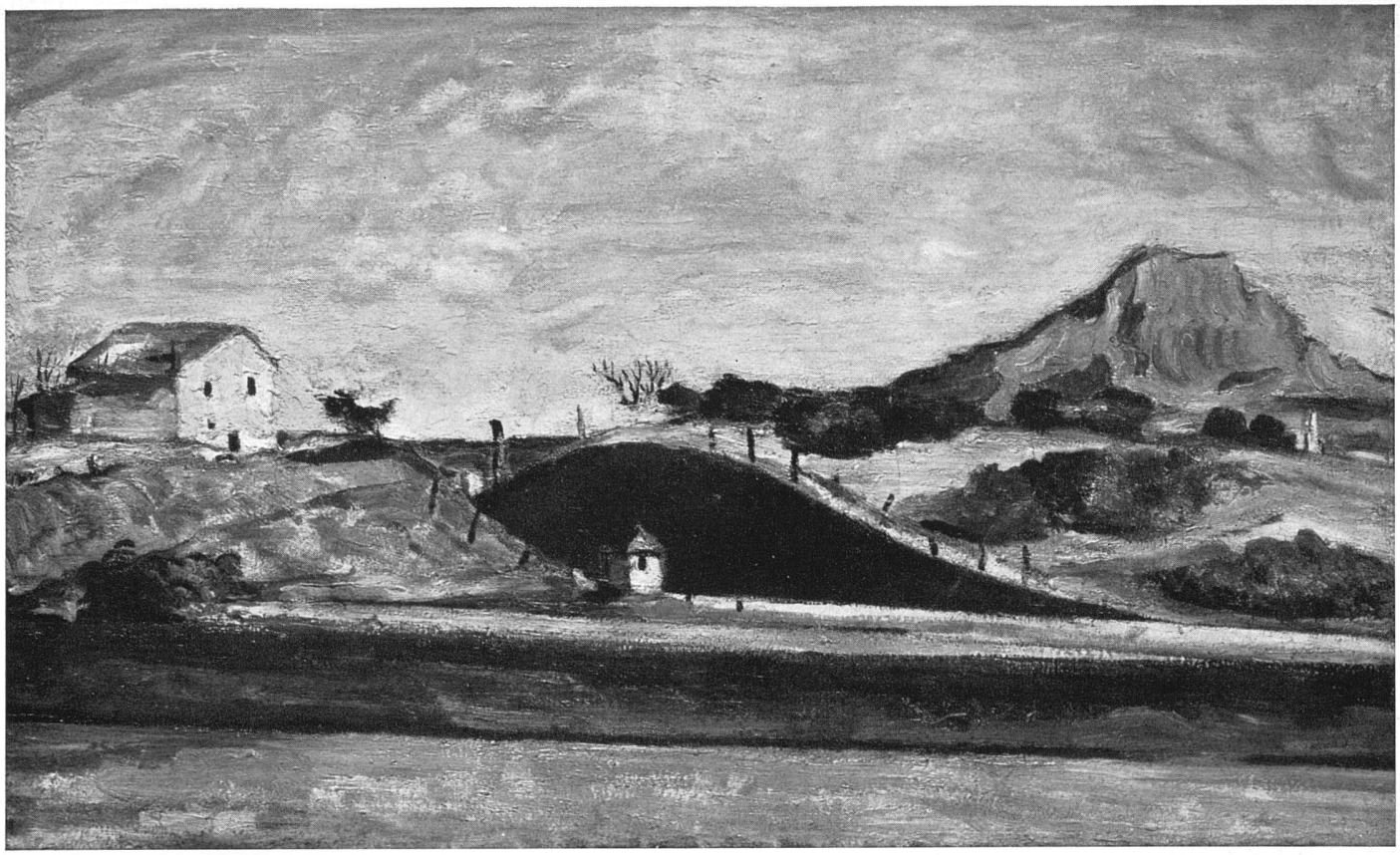
Die Malerei von Cézanne ist generationsmäßig an die des Impressionismus gebunden. Aber unmittelbar hat diese für ihn nur für eine ganz kurze Zeit schicksalhafte Bedeutung gehabt. Wir fragen besser: Was unterscheidet die Malerei Cézannes von jener des programmatischen Impressionismus? als daß wir fragen: Was verbindet sie mit dem Impressionismus? Die Hauptmerkmale der Malerei des programmatischen Impressionismus sind: Verwendung der reinen Farben des Spektrums in einem komplementären Auftrag, der die Farbenkomplemente zur maximalen Wirkung gelangen läßt, wobei die Farbe komma- oder tupfenförmig aufgetragen wird. Häufig bleibt, damit auch die Simultaneffekte der reinen Farben spielen können, die weiße Leinwand zwischen den einzelnen Farbtupfen stehen. Die programmatische impressionistische Malerei schließt jede selbständige Zeichnung aus, der noch in der Malerei von Delacroix eine große Bedeutung zukommt; der Umriß soll sich überall aus der Begegnung der kleineren und größeren Komplexe komplementärer Farben ergeben. Und nach diesem Programm hat Cézanne überhaupt kein einziges seiner Bilder gemalt. Aber durch diese impressionistische Malerei, mit der sich alle Generationsgenossen von Cézanne auseinandersetzten, ist dessen Farbempfindlichkeit ungewöhnlich gesteigert worden. Was Cézanne geben will (mit den Bildern der reifen Zeit), das ist, im Gegensatz zu den programmatischen Impressionisten, die leuchtkräftige Farbe. Das große Erlebnis der Impressionisten ist das Erlebnis des Lichts; das große Erlebnis des reifen Cézanne ist das Erlebnis der Farbe: dieses will er gestalten, und diesem Gestaltungswillen unterordnet er alle seine Mittel und Möglichkeiten. Er ersetzt, um der Farbe ihre autonome Wirkung, Leuchtkraft und Strahlungskraft zurückzugewinnen, die reinen Farben des Spektrums durch ein gestuftes System reiner und gebrochener Farben, die er über die Fläche hinweg «moduliert», er ersetzt den tupfen- und kommaförmigen

Paul Cézanne, Selbstbildnis, 1890. München, Neue Staatsgalerie / Portrait de l'artiste / Selfportrait

Hans von Marées, Das Bad der Diana, 1863. München, Neue Staatsgalerie / Diane au bain The bath of Diana

Auftrag, der das Auge reizt und den Blick nirgends zur Ruhe kommen läßt, durch schmale, parallele Pinselstriche, die stellenweise Farbschraffuren gleichen: die waagrecht, senkrecht oder diagonal geführt sind, die aber nirgends formumreißende oder formbetonende Bedeutung haben. Die überlieferten Gestaltungselemente (Linearperspektive, Schichtung des Bildraums durch Überschneidungen, Umriß, selbständige Zeichnung usw.) reduziert er, aber hebt er, im Gegensatz zu den Impressionisten, nicht auf.

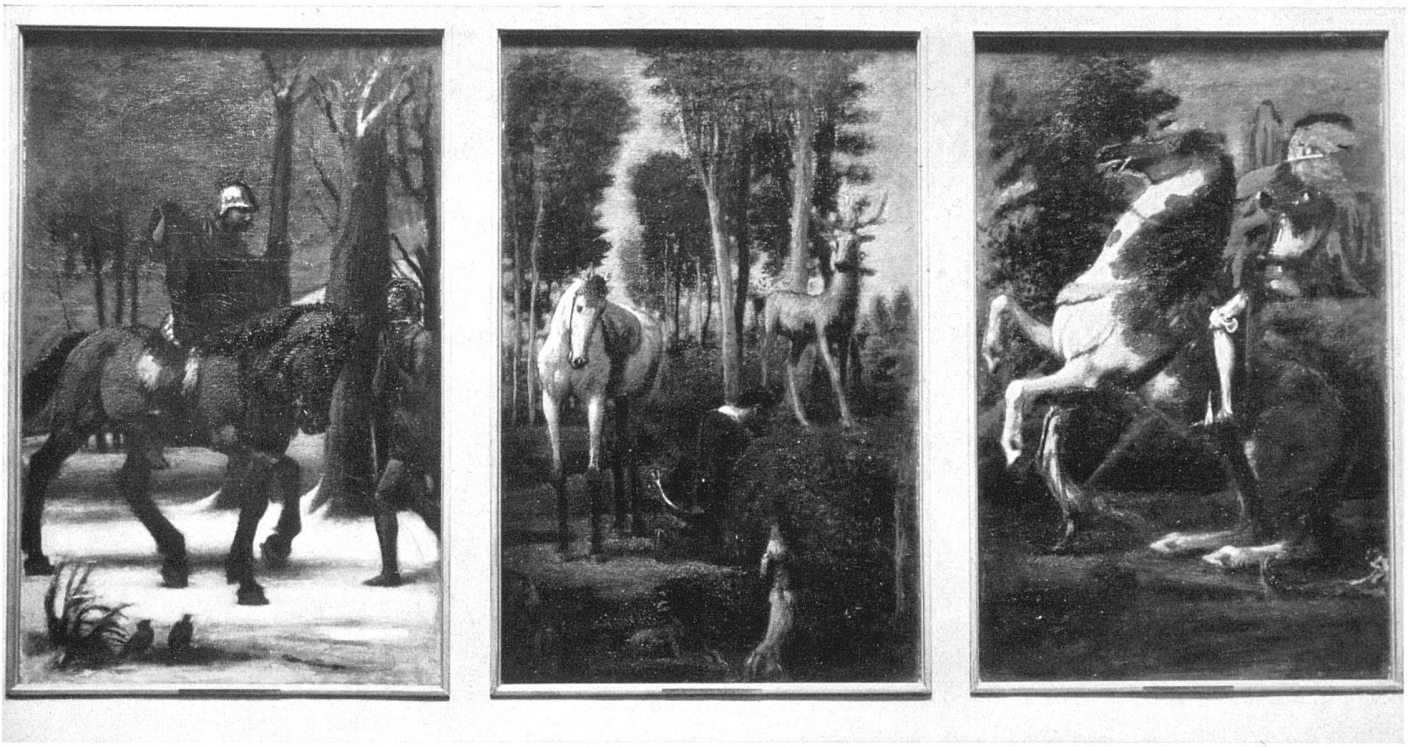
Und wie geht Marées vor? Alle diese Probleme der Farbe, die Cézanne bewußt und unbewußt, leidenschaftlich bewegen, haben für Marées nicht existiert. Er spricht sehr viel von Form, aber er spricht sehr wenig von Farbe. Seine frühe Malerei ist gepflegteste Tonmalerei, wobei er aber nicht von der Welt der sichtbaren Erscheinung und deren Farbe und Farbigkeit ausgeht, sondern mit seinen Kompositionen Visionen niederschreibt, Bildträume verwirklicht. In allen diesen Kompositionen entwickeln sich die Farbtöne widerstandslos auseinander heraus, ist auch, da es sich dabei meist nur um wenige Farbtöne handelt, von vornherein eine farbige Einheit vorhanden, mit der sich Marées auch begnügt. Diese ganze Entwicklung vollendet sich in den Fresken in der zoologischen Station in Neapel. In diesen Fresken erreicht die Gestaltung von Marées zum ersten – und zum letztenmal ein vollendetes Gleichgewicht zwischen Form und Farbe, zwischen Bildfläche und Bildraum. Zu einem Zeitpunkt, in dem sich Cézanne in seiner Malerei erst mühsam sucht, hat Marées mit diesen Fresken eine Gruppe von Meisterwerken geschaffen, die in der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts einzig dastehen. Damit setzt dann aber eine heftige innere Krise ein. Marées beginnt die Forderungen an sich immer stärker zu spannen und zu überspannen. Vom Beginn seines Aufenthalts in Italien an sammelt er alle seine Kräfte mit einer dämonischen Ausschließlichkeit auf die bildnerische Darstellung der menschlichen Gestalt. «Die Figur war also der Ausgangspunkt aller seiner Entwürfe», schreibt Karl von Pidoll in seiner Schrift «Aus der Werkstatt eines Künstlers». Und er führt einen Ausspruch von Marées an: «Dazu möchte ich gelangen, eine einzelne Figur con amore durchzuführen; hiezu gehören aber viele ruhige Jahre.»



Paul Cézanne, Der Bahndurchstich, 1869. München, Neue Staatsgalerie / La tranchée / The railway cutting

Darum sah Marées auch keinen großen Unterschied zwischen Skulptur und Malerei: im Gegensatz zu Cézanne, zu jedem bedeutenden französischen Maler des neunzehnten Jahrhunderts. «Formvollendete Darstellung galt ihm als Endzweck beider, nur daß der Bildhauer seine Vorstellungen an den plastischen Formen selbst, im Raume und unter Zuhilfenahme des räumlich verbreiteten Lichtes entwickelt, während der Maler den Raum und das Licht auf der Fläche mitzuschaffen habe. Die Farbe an sich war es also nicht, was für ihn den Maler ausmachte, sondern die Farbe als Mittel zur Formengestaltung und Raumbildung. Wegen dieses Hinzutretens der Raum-Darstellung auf der Fläche und des daraus hervorgehenden Umsetzungsprozesses plastischer Vorstellungen nannte er die Kunst des Malers wohl auch die geistreichere, erfindungsvollere» (Karl von Pidoll). So existiert auch für Marées, was in dieser Form für Cézanne überhaupt nicht existiert: das Problem des Hintergrundes im Bild, von dem er häufig spricht und das er entweder in einem überlieferten Sinne löst, oder um das er, meist ohne Erfolg, kämpft. «Nichts erfordert mehr Kunst als ein guter Hintergrund», sagte er zu Pidoll. Das Problem des «guten Hintergrundes» hat aber für Cézanne zu keinem Zeitpunkt seiner künstlerischen Entwicklung als gesondertes Problem existiert, kann für ihn überhaupt nicht existieren: weil er ein Bild nicht vom Bildraum, sondern von der Bildfarbe aus konzipierte.

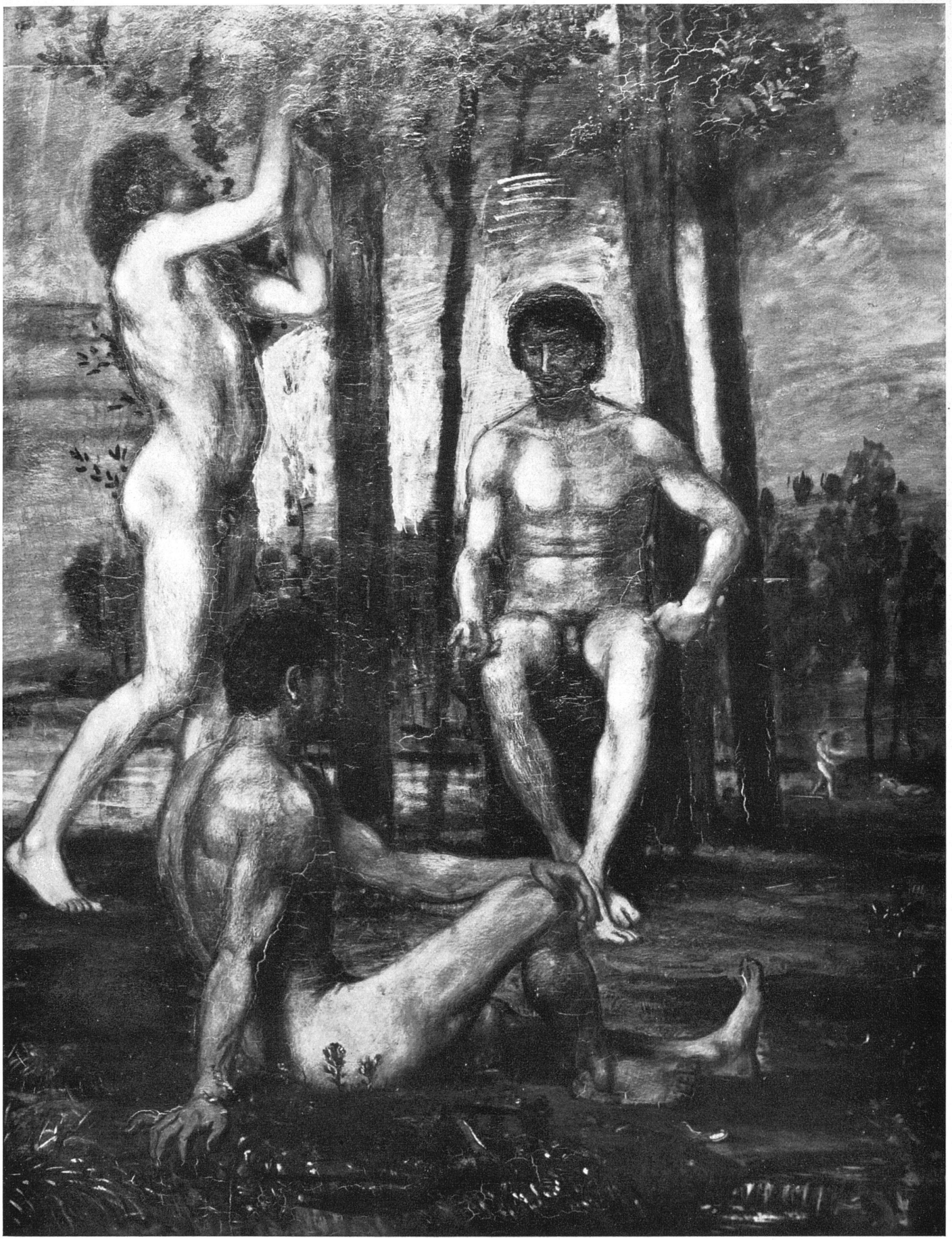
Die künstlerische Entwicklung von Cézanne und von Marées zeigt sich am deutlichsten, wenn man ihre frühen neben ihre späten Werke hält. Bei beiden besteht zwischen früher und später Gestaltung ein solcher Unterschied, daß man unvereinbare Gegensätze vor sich zu haben glaubt. Auch aus dieser Entwicklung läßt sich der große geistige und künstlerische Gegensatz zwischen ihnen herausschälen, der sich, in so verschiedener Lagerung, immer und überall nachweisen läßt. Bei beiden vollzieht sich der Stilbruch, der die entscheidende Wandlung herbeiführt, zur selben Zeit; in den selben Jahren – um 1873. Beim einen, Cézanne, führt die Entwicklung von den leidenschaftlichen Frühwerken, die mit dunklen und ungewöhnlich pastosen Farben gemalt sind, zu einer ständig zunehmenden Bereicherung der künstlerischen Substanz und der künstlerischen Einsicht, zu einer in jeder Beziehung reifen und gefestigten Gestaltung aus dem Farbenerlebnis heraus, mit einer reichen Stufenleiter von Farben und Farbtönen, die nach den Forderungen der «Modulation» aufgetragen sind. Die frühe Malerei von Marées hingegen ist eine Malerei voll träumerischer Anmut, voll wohliger Tonigkeit, voll abseitiger Idyllik: Soldatenbilder, Lagerleben, abendliche Unterhaltungen im Walde; und eine realistische, ungewöhnlich gepflegte und leicht idealisierte Bildnismalerei. In dieser Malerei lebt sich eine große, naive Begabung aus. Vision und Talent entsprechen sich darin vollkommen.



Hans von Marées, Die drei Reiter, 1885–87. München, Neue Staatsgalerie / Les trois cavaliers / The three riders

In seiner späteren Malerei, die in Rom entsteht, lebt ein willentlicher Kanon, eine bewußte Abstraktion, welche sich meist nicht nach einer organisch-künstlerischen Notwendigkeit vollzieht, sondern nach einem willentlichen Entschluß. Von nun an sieht er in der Farbe nur noch ein Mittel zur Formgestaltung und Raumbildung: Mittel zu einem Zweck also, welcher den eigentlichsten und reichsten Möglichkeiten der Farbe widerspricht. Seine frühe Malerei ist von einer verhältnismäßig reichen Tonigkeit, aus der sich da und dort dunkelleuchtende Farben erheben. Seine späte Malerei ist, was ihre farbige Haltung anbetrifft, wie aus der frühen Malerei ausgekocht, sie wird mit wenigen Farben, unter denen ein eigentümliches Braun vorherrscht, bestritten, die immer wieder übereinandergelegt werden, so daß jede folgende Schicht, im Gegensatz zur Übermalung Cézannes, die frühere Schicht ganz überdeckt, überkrustet: nicht deren Farb- oder Farbtongehalt stuft, sondern reduziert, ja erstickt. In seiner spätesten Malerei hat Marées, in einer hektisch erzwungenen Einsamkeit, mit einer unheimlichen Verbissenheit, unter ausschließlicher Betonung der Form, sogar mit einer Farbenfeindseligkeit um die Verwirklichung seiner künstlerischen Vision gekämpft, die nicht mehr die eines Malers, sondern die eines heimlichen, verhinderten Plastikers ist.

In seinen späteren Jahren beschäftigt sich Marées immer wieder mit der Idee des motivischen Zyklus, vor allem in der Gestalt des Triptychons: was einem verschleierten Bekenntnis zu einer literarischen Malerei nahekommt, welcher er auf der andern Seite doch so leidenschaftlich den Kampf ansagt. Im Triptychon «Die drei Reiter» geht er unbestreitbar von einem literarischen Einfall aus: von dem Einfall, drei Reiter der christlichen Legende, drei heilige Reiter darzustellen – den heiligen Martin, den heiligen Hubertus, den heiligen Georg. Sobald nun aber die motivische Abfolge festgelegt ist, nein: schon in ihrer Anordnung, meldet sich der Künstler, der so ordnet, daß sich die Abfolge zu einer höhern Einheit zusammenfügt, daß sich ein neues klassisches Bildmotiv ergibt, eine Variation über Reiter und Pferd: das schreitende Pferd, das stehende Pferd, das sich bäumende Pferd, wobei das Motiv des Stehens von den Motiven des Schreitens und Sichbäumens eingefaßt wird und alle Motive von der Umgebung aufgenommen oder kontrapunktisch weitergeleitet werden. Gerade vor diesem Triptychon erkennt man, wie sehr sich bei Marées, und wahrscheinlich ganz unbewußt, literarische und formale Vision auseinander heraus ergeben und miteinander verquicken, erkennt man aber auch, daß auf diese Weise viele entscheidende Elemente der künstlerischen Gestaltung von vornherein ausgeschlossen werden. Was Marées damit vor allem gibt, sind Variationen über ewige Gesetze der bildenden Kunst: nicht nur der Malerei, sondern auch der Architektur und der Plastik. Wenn wir von einer solchen Komposition aus nach dem Oeuvre von Cézanne blicken und uns fragen, was sich in diesem damit vergleichen läßt, so können wir zu einer vergleichenden Betrachtung nur die verschiedenen Fassungen seiner «Badenden Frauen» heranziehen.



Hans von Marées, Drei Jünglinge unter Orangenbäumen, 1875–80. München, Neue Staatsgalerie / Trois jeunes gens sous des orangers / Three young men under orange trees

Die verschiedenen Fassungen der «Badenden Frauen» von Cézanne erscheinen auf einen ersten Blick hin fragmentarischer als die «Hesperiden» oder «Die drei Reiter» von Marées. Wer vom Motiv ausgeht, nach diesem fragt und nach der bloßen Lesbarkeit der Bilderzählung urteilt, versteht die Kompositionen von Marées sogleich, während er vor denen von Cézanne, vor den verschiedenen Fassungen der «Badenden Frauen» fragend und rätselnd verbleibt. Aber was in diesem Sinne beim einen als Stärke, beim andern als Schwäche erscheint, wendet sich ins Gegenteil, sobald man nicht mehr nach dem Motiv, nach der Bilderzählung, sondern nach dem Bilde als selbständiger und in sich selber beruhender Ganzheit, fragt. Cézanne und Marées gehen bei der künstlerischen Gestaltung, bei der Bildentwicklung von einem gegensätzlichen Ausgangspunkt aus. Cézanne geht vom Bilde aus, Marées von der Bilderzählung. Beim Malen verdichtet sich die Vision des einen, die von der Welt der sichtbaren Erscheinung ausgeht und eine solche der Farbe ist, in den wesentlichen Elementen der Komposition, der Farbe und Zeichnung bis zu einer mehr oder weniger deutlichen Lesbarkeit des Motivs oder des Motivkomplexes, die aber nie als eigentliches Ziel der künstlerischen Gestaltung auftritt. Denn was Cézanne zuerst und zuletzt beschäftigt, ist immer nur das Bild. Weil Marées – auch in seinen einfachsten Kompositionen – von einer mehr oder weniger endgültig festgelegten Bilderzählung ausgeht, die rasch und leicht gelesen werden kann, schaltet er viele Mittel und Möglichkeiten der Zeichnung und Farbe von vornherein aus, die sich nur aus dem Prozeß der Bildentstehung selber ergeben und die sich nachträglich nicht mehr in den Entwicklungsprozeß einschmelzen lassen. Die großen Kompositionen von Marées können mißverstanden werden, indem man als Abbild lesen kann, was von diesem ausgeht und darüber hinaus zum Sinnbild drängt. Die großen Kompositionen von Cézanne versteht man oder versteht man nicht; man versteht sie, wenn man sie als autonome künstlerische Schöpfungen erlebt, darin Gleichungen und Gleichnisse sieht, man versteht sie nicht und wird sie nie verstehen, wenn man darin nur ein Abbild der Welt der sichtbaren Erscheinung sucht – was sie nie geben wollen.

Die Bedeutung, die in einer Malerei der Farbe zukommt, oder nicht zukommt, läßt sich auch von der Zeichnung her erfassen, die mit dieser Malerei verbunden ist, sie vorbereitet, begleitet oder strukturiert. Je selbständiger die Zeichnung ist, je intensiver der schöpferische Prozeß sich ihrer bedient, um so mehr schließt sie das Eigenleben und die selbständige Entfaltung der Farbe aus. Das sieht man mit unüberbietbarer Deutlichkeit bei Cézanne und Marées. Beide haben gezeichnet. Aber ihr zeichnerisches Oeuvre hat ein verschiedenes Ausmaß, wie sich bei ihnen die Zeichnung auch verschieden zur Gestaltung im Bilde verhält. Bei Cézanne begleitet die zeichnerische Gestaltung viel mehr die Malerei, als daß sie sie vorbereitet, nie kommt ihr eine selbständige Bedeutung zu; bei Marées hingegen stellt die zeichnerische Gestaltung die erste Stufe auf dem Wege zur Bildidee und zum Bilde dar. Die einzelnen Zeichnungen sind dabei selbständige Gebilde. So tritt denn auch der seelische und geistige Adel von Marées, sein leidenschaftlicher und unermüdlicher Kampf um die reine Gestalt darin klar in Erscheinung. Aber auch hier erkennt man die Tragik, welche die ganze künstlerische Gestaltung von Marées durchwirkt. Nie ist ihm die Zeichnung Selbstzweck, spontaner Ausdruck eines starken Lebensgefühls, immer dient sie ihm dazu, Formzusammenhänge und Bildraumzusammenhänge zu klären, und aus dieser Absicht heraus nimmt sie denn auch oft eine fast abstrakte Strenge an. Die Zeichnung von Cézanne hingegen ist auf eine wunderbare Weise anspruchslos, sie bleibt immer nach allen Seiten hin offen, so daß sich aus ihr und über ihr die Farbe in ihrer ganzen Fülle und Stufung entfalten kann. Die Zeichnung von Cézanne ist die eines Künstlers, der als Maler fühlt und gestaltet, die Zeichnung von Marées ist die eines Künstlers, der noch als Maler vor allem plastisch zu empfinden scheint.

Cézanne und Marées haben eine Reihe von Selbstbildnissen gemalt. Die Selbstbildnisse von Cézanne und Marées sind Bekenntnisse von Künstlern. Sie sagen darin alles, was sie mit ihren so verschiedenen Mitteln zu sagen vermögen. Aus der chronologischen Abfolge dieser Selbstbildnisse ergibt sich das selbe, was wir aus ihrer übrigen Malerei zu erschließen vermögen. Vom ersten bis zum letzten Selbstbildnis bleibt Cézanne der Maler, der mit dem Selbstbildnis vor allem ein Bild gibt, der vom Erlebnis der Farbe und von der Farbe ausgeht und durch die fortschreitende Stufung der Farben und Farbtöne, der Modulation, zu einer so verdichteten Gestaltung gelangt, daß das Bild aus seinen eigensten Voraussetzungen: denen der Farbe, zu leben beginnt und man überhaupt nicht mehr nach einer kontrollierbaren physiognomischen Ähnlichkeit fragt. Marées hingegen bleibt vom ersten bis zum letzten Selbstbildnis der Künstler, der mit diesem mehr und anderes als ein Bild geben will. Obwohl er von der unmittelbaren Aufgabe des Selbstbildnisses ausgeht, diese so ernst nimmt, als es seine latente Erscheinungsfeindlichkeit zuläßt, trachtet er doch immer, das Selbstbildnis so zu vergeistigen, daß er: der Künstler, darin als Ausnahmemensch, als der Begnadete, Berufene, Auserwählte unter den Menschen erscheint. Aus diesem Grunde haben alle seine Selbstbildnisse eine so weihevolle, fast priesterliche Haltung, während die von Cézanne Bildnisse eines reichen und starken Menschen vor aller besondern Berufung oder Verberuflichung sind. Ein Selbstbildnis von Cézanne: vorerst einmal ein Bild, dann ein Selbstbildnis, das Bildnis, Landschaft, Stilleben in sich enthält, alles in einem ist; ein Selbstbildnis von Marées: ein psychologisches Dokument, Selbstbildnis, Selbstschau, geistiges Programm, weltanschauliches Manifest.

Die Gesamtheit der Malerei von Marées erscheint uns heute, wie sie schon seinen nächsten Freunden Konrad Fiedler und Adolf Hildebrand erschienen ist: als ein

Paul Cézanne, Stilleben mit Kommode, 1883. München, Neue Staatsgalerie / Nature morte à la commode / Still life with chest of drawers

mächtiges Fragment. Sie hat in der deutschen Malerei viel genützt und geschadet. Sie hat genützt und nützt, weil sie das Große mit einer unnachahmlichen Würde als Ziel aufstellt; sie hat geschadet und schadet, weil sie es oft mit untauglichen Mitteln zu erreichen sucht und manchmal so farbenfeindlich auftritt. Sie spricht nicht vor allem das Auge des Betrachters an, sondern lädt ihn, was immer gefährlich ist, zu einer metaphysischen Divagation ein. Eine Malerei, welche manchmal eine eigentliche Farbenaskese zu fordern scheint. Sie kommt erst dann zur Geltung, wenn man sich durch sie von ihr wegführen läßt, wenn man sie gleichsam nicht mehr sieht sondern nach-denkt: so sehr Marées selber als Maler und in der künstlerischen Gestaltung gegen jede Träumerei war. Gerade darin ist seine Malerei sehr deutsch, findet man von ihr aus einen Weg bis zu Runge zurück. Aber wenn die Malerei von Cézanne beglückt, vermag die Malerei von Marées doch oft zu erschüttern. Darüber hinaus kommt ihr für die deutsche Malerei eine große ordnende Kraft zu. Sie steht als ein mächtiger Markstein in der deutschen Kunst, und in der Entwicklung der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts stellt sie einen ebenso entschiedenen Abschluß dar, wie die von Cézanne in der Entwicklung der französischen. Durch sein geistiges Beispiel und durch seine Malerei hat Marées mit manchem formfremden Vorurteil auf dem Gebiete der Kunst aufgeräumt, wie er der deutschen Malerei die großen Forderungen, die reinen Maßstäbe, die klaren Entscheidungen zurückgewonnen hat. Es gehört zu seiner Tragik, daß er die eigenen Forderungen nicht zu erfüllen vermochte. Seine Malerei ist der Ausdruck einer unstillbaren Sehnsucht nach einer großen Vergangenheit, nach der Antike im Süden, in der zugleich, für Marées, die ewigen Gesetze der Kunst beschlossen liegen: nach einem verlorenen Paradies.