

Bemerkungen zur Cézanne-Ausstellung in Paris

Autor(en): **Jedlicka, Gotthard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **23 (1936)**

Heft 9

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-19937>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bemerkungen zur Cézanne-Ausstellung in Paris

Die Malerei Cézannes kann vielleicht am besten begriffen werden, wenn man berücksichtigt, woher sie kommt und wohin sie führt. Man darf von ihr sagen, dass sie unmittelbar und mittelbar die künstlerische Gestaltung eines halben Jahrhunderts bestimmt. Von welcher andern Malerei darf man das noch behaupten? Sie wird schon darum immer und immer wieder im Mittelpunkt der künstlerischen Teilnahme stehen. Cézanne kommt von den Venezianern, aber auch Delacroix, Corot, Dauterive, Courbet her; er führt durch den Impressionismus, mit dem er sich – vor allem mit Pissarro – auseinandergesetzt hat, zum Kubismus, der sich auf ihn als seinen Propheten und Wegbereiter beruft – er fasst also manches zusammen, was ihm vorgeht und nimmt voraus. Der Kubismus verhält sich zu Cézanne wie der Neoimpressionismus zum Impressionismus. «Les uns voyaient en lui un législateur, les autres y cherchaient l'anomalie», schreibt der Maler Simon Lévy in einem Brief an den Kunstschriftsteller André Salmon. Beide Gruppen von Malern haben ihn also nicht richtig verstanden. Die einen ahnten seine Technik nach, die andern entnahmen ihm die Struktur der Bilder – und weder die einen noch die andern taten es aus seinem Geist heraus. Nach seinen eigenen Worten ist es Cézanne auf die Verwirklichung seiner «Sensation» angekommen. Wie ist das Wort nun zu übersetzen? Grundgefühl? Empfindung? Eindruck? In jedem Fall meint Cézanne damit die Totalität des optischen Erlebnisses: das optische Erlebnis, das durch das Auge hindurch mit einer menschlichen Ganzheit erfasst und dargestellt ist. Dieses Erlebnis hat ihn zu einer neuen Farbe, zu einer neuen Zeichnung, zu einer neuen Bildordnung geführt. Und weil es ein grosses Erlebnis ist, so hat es auch eine reiche Realisierung erhalten. Die «Sensation» im Sinne Cézannes ist vorerst eine Angelegenheit des künstlerischen Individuums. Cézanne hat ihr aber eine allgemeine Geltung verschaffen wollen, die gleiche Geltung, die die Impressionisten für ihre Malerei beansprucht haben. Darum hat es ihn dazu gedrängt, aus seiner eigenen Gestaltung allgemeine Gesetze herauszubilden. Er hat sie immer wieder aus der leidenschaftlichsten Auseinandersetzung mit der Natur geschaffen und hat sie nie ohne das Erlebnis zu verwenden vermocht. In der Zeitschrift «Occident», Juli 1904, heisst es: «Beim Malen gibt es zwei Dinge: das Auge und das Gehirn. Beide müssen sich gegenseitig unterstützen. Man muss an ihrer wechselseitigen Entwicklung arbeiten; am Auge mittels des optischen Studiums der Natur, am Gehirn mittels der logischen Entwicklung und Ordnung der künstlerischen Erlebnisse; sie schafft die Ausdrucksmittel.» In einem Brief an Emile Bernard vom 15. April



Cézanne. Jeune Italienne accoudée, 1896. Collection Bakwin, New-York

1904 (also wenige Jahre vor dem Tode des Meisters): «Man behandle die Natur gemäss Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so dass jede Seite eines Objektes, einer Fläche, nach einem zentralen Punkt führt. Die mit dem Horizont parallel laufenden Linien geben die seitliche Ausdehnung, id est einen Ausschnitt der Natur... Die zum Horizont senkrecht stehenden Linien geben die Tiefe. Nun ist aber die Natur für uns Menschen mehr Tiefe als Horizontalfläche, daher die Notwendigkeit, in unsere durch die roten und gelben Farbtöne wiedergegebenen Lichtvibrationen eine genügende Menge von Blau zu mischen, um Luftwirkung zu erreichen.» Aber Zylinder, Kugel und Kegel hat Cézanne, im Gegensatz zu seinen Nachfolgern, von der Natur abgeleitet (immer wieder) und nie aus einer abstrakten geometrischen Gesetzmässigkeit entwickelt. Darum ist er mit seiner Vereinfachung lebendig geblieben und nie zur eigentlichen Abstraktion, die Dekoration wird, gekommen. Und darum wirkt sie mit unverminderter Kraft bis in die Gegenwart hinein. Aber ganz so einfach, wie Cézanne selbst sie schildert, ist seine künstlerische Gestaltung doch nicht!

Was unterscheidet seine typische späte Landschaft, in der er sich so rein verwirklicht, von der impressionistischen Landschaft, wie sie durch Monet, Pissarro, Sisley vertreten wird? Die Unterschiede sind gross. Sie sind so gross wie zwischen Gesetz und Zufall. In der Landschaft

von Cézanne überwiegt ein einheitlicher Grundakkord, aus dem heraus sie sich erst erschliesst. Die impressionistische Landschaft hingegen ist nur ganz selten und gleichsam zufällig auf einen solchen Grundakkord zurückzuführen. Cézanne und die Impressionisten haben ein verschiedenes Verhältnis zum Bildraum. In der typischen, impressionistischen Landschaft sind Körperlichkeit und Raum aufgehoben und fast ganz durch die atmosphärische Stimmung ersetzt, die in der Fläche entwickelt wird. Cézanne hingegen hat einen konséquenten, eigenen Bildraum geschaffen. Alle seine Landschaften sind grossartig nach der Tiefe geschichtet. Die erste Ahnung der Möglichkeit eines solchen Bildraumes mag ihm vor der Malerei Poussins gekommen sein. Er hat ihn sich aber doch selber (und mit welcher Mühsal!) geschaffen. Am selbstverständlichsten erscheint der Bildraum in seinen spätesten Werken. Die impressionistische Landschaft ist die Antwort auf eine Summe von äusseren Reizen, die ohne Ueberprüfung, Reiz neben Reiz, auf die Leinwand geschrieben werden. Und der Betrachter wird auf hundertlei Arten angesprochen und erregt. Der Impressionismus hat die reine Zeichnung in ein Gekribbel von kurzen Strichen, von verschiedenartigen Punkten und Kommas verwandelt. Cézanne hat diese Amorphisierung der Zeichnung verneint. Er hat die farbige Wirkung, die auf eine solche Weise erreicht wird, abgelehnt. Er ist durch seine Farbe zu einer neuen Zeichnung gekommen, die sich, wie in der Natur, aus der Farbbegegnung ergibt. Er hat den Reiz durch den Extrakt ersetzt. Monet, Pissarro, Sisley sind eigentlich – in einem guten Sinne – naive Maler. Sie haben allen Kunstverstand aufgegeben und nur auf das Auge vertrauen wollen. Cézanne hat ein viel schärferes Auge als sie und einen viel differenzierteren Farbensinn, aber er misstraut dem momentanen Reiz, und mit seinem Auge verbindet sich ein aussergewöhnlich entwickeltes Farbgedächtnis. Die reinen Impressionisten sind unproblematische und unbelastete Naturen. Sie sind auch einseitige Maler. Sogar Monet, der ein leidenschaftliches Malertemperament besass, hat eine wirklich reiche innere Totalität gefehlt. Dies zeigt sich in seinen spätesten Werken, in denen er nur noch die Erinnerungen an Netzhautreize zu katalogisieren scheint. Dieser programmatischen Malerei gegenüber hat Cézanne den totalen Menschen und Künstler verlangt. Er hat in vollem Ausmass die Gefahr erkannt, die darin liegt, sich nur dem Reiz der Farben auf die Netzhaut anzuvertrauen. Er hat gegen die Hybris des blossen Auges, der blossen Augenempfindlichkeit protestiert. Er hat eine Malerei verlangt und geschaffen, in der Gefühl, Geist, Seele und Auge gleichermaßen von Farbe und Zeichnung her aktiviert werden.

Auch seine grossen Figurenbilder legen von dieser Anstrengung, aber vor allem von seinem Willen zum

Gesetz Zeugnis ab: die verschiedenen Bildnisse seiner Gattin (das Bildnis mit dem gestreiften Rock aus der Sammlung Paine-Boston), die «Femme à la cafetière», das Bildnis Gustave Geffroy, die «Jeune Italienne accoudée», das Bildnis Ambroise Vollard, «La vieille au chapelet». Diese Figurenbilder, unter denen wir die Italienerin der Sammlung Bakwin am höchsten zu stellen geneigt sind, wirken mit einer grossen Kraft auf den Betrachter. Wie er seine Landschaften von allen physiologischen Reizen befreit, mit denen der Impressionismus bis zum Exzess wirtschaftet, und einem grossen, einheitlichen Grundgefühl unterordnet, aus dem heraus er einen neuen Bildraum schafft, so befreit er seine Gestalten von jedem psychologischen Reiz, von jeder psychologischen Deutungsmöglichkeit. Er verwandelt alles zu einem Signum, das ohne Umweg zur Totalität zurückführt. Er malt darum weniger Gestalten als Symbole von Gestalten. Er kommt damit aber auch zu einer neuen Monumentalität, die dem Impressionismus einfach unmöglich war. Das zeigt sich vor allem, wenn man seine Figurenbilder – gerade die Italienerin – mit jenen von Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, Manet vergleicht. An alle diese andern Figurenbilder, sogar an jene von Ingres, die so kalt und abweisend erscheinen mögen, kommt man viel rascher und viel näher heran. Einen grossen Teil der Malerei erfasst man aus menschlichen Beziehungsmöglichkeiten heraus. In den Figurenbildern von Cézanne überwiegen Farbe und Struktur so sehr, dass man überhaupt nicht darüber hinaus zu einer psychologischen Erfassung vordringen kann. Nichts ist aufschlussreicher als eine vergleichende Betrachtung des Zolabildnisses von Manet mit Cézannes Bildnis nach Gustave Geffroy. Im Bildnis, das Manet nach Zola gemalt hat, bleiben die Gegenstände noch immer als solche bestehen – die Bücher, das Tintenfass usw. Bei Cézanne sind sie in Bausteine für das Bildganze umgewandelt. Manet malt wirklich ein Bildnis. Bei Cézanne hingegen ist das Bildnis nur ein sublimer Vorwand, um eine künstlerische Gesetzmässigkeit zu entwickeln. Dem Gesicht des Mannes, das bei Manet auch psychisch differenziert ist, kommt bei Cézanne keine grössere Bedeutung zu als seinen Händen, als den Blumen auf dem Tisch neben ihm, als dem Aschenbecher, als den Büchern in den Regalen! Cézanne hat eine neue Landschaft gebaut und besetzt. Er hat auch mit der menschlichen Figur das gleiche vorgenommen. Aber er hat sie nicht vermenschlicht, sondern, wenn man so sagen darf, «verlandschaftet». Die selbstherrliche Verwendung der menschlichen Gestalt als Träger einer Bildidee (die im Kubismus auf die Spitze getrieben wird), beginnt schon in der Malerei von Cézanne. Nur ist sie bei ihm in einer andern Tiefe begründet und erreicht eine andere Grösse als bei den Kubisten.

Gotthard Jedlicka