Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 22 (1954-1955)
Heft: 7

Artikel: Der Apfel Cézannes
Autor: Kesser, Armin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758601

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: 08.01.2026

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

DER APFEL CÉZANNES

Von Armin Kesser

Vier Wochen vor seinem Tode, am 21. September 1906, schrieb Cézanne an einen jüngeren Freund und Schüler: «Ich bin alt, krank und habe mir geschworen, lieber beim Malen zu sterben, als dem entwürdigenden Siechtum zu verfallen, welches den Greisen droht, die sich von sinnenverrohenden Leidenschaften beherrschen lassen.» Der Tod kam, wie er ihn gewünscht oder gesehen hatte. Cézanne brach am 15. Oktober nachmittags auf dem Rückweg vom «Motiv» zusammen, während ein heftiger Gewitterregen niederging. Ein Wäschereikutscher fand ihn, hob den Besinnungslosen in seinen Karren und brachte ihn nach Aix zurück. Aber schon am folgenden Morgen saß der Alte vor seiner Staffelei im Garten unter der Linde, und setzte das Bildnis des Gärtners Vallier fort, der kurz nach Tagesanbruch zur Sitzung erschienen war. Die Krise wiederholte sich; diesmal gab es keinen Aufschub. Das letzte unvollendete Bildnis Cézannes war der Gärtner Vallier. Seine letzten Zeilen, das Kommandowort des Sterbenden, sind an einen säumigen Farbenhändler gerichtet: «Es sind schon acht Tage vergangen, seit ich Sie um zehn Tuben gebrannten Lack 7 gebeten habe, und ich erhielt noch keine Antwort. Was geht denn da vor? Eine Antwort bitte, und zwar schleunigst!»

Dieses Leben kannte kein anderes Abenteur als die Kunst; keine andere Passion als die vor der Leinwand; keinen anderen Kampf als den mit dem Engel. (Er hätte sich wohl den «Engel» verbeten und statt dessen den bescheideneren Ausdruck «Realisierung» eingesetzt.) Seine tiefe Werkredlichkeit mißtraute den großen Worten und hielt sich mit Vorliebe an den behaglichen Atelierjargon mit seinen abgenützten Vokabeln, wie «Sensation», «Temperament», «Effekt» oder eben «Realisierung». Von seiner Malerei sprach er als von «Versuchen», und seine größten Entdeckungen nannte er «kleine Fortschritte». Es bleibt immer denkwürdig, daß dieser schweigsamste Maler zum meistberedeten wurde — und zwar schon zu Lebzeiten — und daß der Mann, der nur mit Mühe ein theoretisches Wort zu Papier bringen konnte, die doktrinär-fieberhaftesten Kämpfe entfacht hat.

«Ich habe beschlossen, meine Arbeit schweigend zu verrichten, bis zu dem Tage, da ich mich fähig fühle, das Ergebnis meiner Versuche theoretisch zu verteidigen», schreibt er 1887, in dem Schmerzensjahr nach dem Erscheinen von Zolas «L'Oeuvre», das die Pariser Oeffentlichkeit für einen Schlüsselroman aus dem Impressionistenkreis halten mußte, mit Cézanne-Lantier im Mittelpunkt, dem verwilderten Genie, das in Wahn und Selbstmord endet. Der scheue Provinzmensch Cézanne fühlte die ganze Indiskretion des Zeitalters, der Kunstparasiten und Presseleute auf sich losgelassen und schrieb an Zola einen hochförmlichen Dank- und Absagebrief, der von weit her kam und das Band zwischen den Jugendfreunden für immer durchschnitt. Die Schuld lag freilich nicht bei Zola, denn das Publikum wird immer bereit sein, die geistig-sittliche Bemühung, welche ein Kunstwerk verlangt, an die Sensation einer «lebenswahren Geschichte» zu tauschen. Cézanne, der Literaturkenner und glänzende Latinist, tief eingeweiht in alle Werkschliche der künstlerischen Schöpfung, die mitunter das Sakrileg am Nächsten, Vertrautesten, ja an sich selbst erzwingt, hat nach der Ueberwindung des ersten Schocks kaum daran festgehalten, daß ihn Zola in der Figur Lantiers abschildern und verurteilen wollte; er war klug, war Künstler genug, um das Stoffliche des Romans von seiner inneren (Artisten-)Logik zu trennen; aber er mußte die Oeffentlichkeit, die Gaffer und Gönner weghaben, um seine Arbeit zu tun: Wie Nietzsche wollte er fortan «nicht mehr verwechselt werden». Als die Stunde kam, sein Werk theoretisch zu verteidigen, blieb es bei Winken, bei hervorgestammelten doktrinären Ansätzen wie der berühmten Formel «traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône»; die Doktrin wurde ihm «Vaterland und Familie» (Meier-Graefe), aber sie war — was immer die Späteren daraus gemacht haben — von ihrem Schöpfer nie völlig abzulösen, blieb Ausdruck, theoretischer Monolog einer Kunst, die aus sich selber leuchtet.

Wenn Goethe den Künstlern das Schweigen auferlegt, so scheint es Pflicht der Kunstgeschichte, es zu brechen. Der Dichter Joachim Gasquet war der erste, der Cézanne «zum Reden brachte». Sein Buch (1921 in erster Auflage) greift zwar schon auf Dokumente und Vorgänger zurück, aber es ist grundlegend geworden um seiner Lebendigkeit willen und der glücklichen Verbindung von Gestus und Wort, die auf echter Zeugenschaft des Auges und des Ohrs beruht. Die große vielstimmige Cézanne-Literatur, die sich an ihn anschließt, kommt denn auch in dem Versuch überein, jenen Rest, der Schweigen ist, gewaltsam zu artikulieren und Cézanne bald für den Symbolismus (Gauguin) oder die kubistische Doktrin, bald für die Expressionisten oder die Neue Sachlichkeit in Anspruch zu

nehmen. Gegen die Redensart vom «Vorläufertum Cézannes» hat sich mit Recht Lionello Venturi gewendet; er schützt ihn vor zeitgenössischen Mißverständnissen und gibt ihm den unabhängigen Rang zurück, den er in der Geschichte des Impressionismus einnimmt. Sein Bündnis mit den Ultras der pleinairistischen Schule, die Zusammenarbeit in Auvers-sur-Oise mit Monet und Guillaumin, mit Renoir und Sisley, vor allem aber mit Pissaro, dem er sich förmlich in die Lehre gab, zeugen nicht sowohl für das Verlangen nach Orientierung und kollegialem Beistand als auch für eine ungeheure Selbstzucht, denn Cézanne gehörte zu den großen Gewissenhaften, die sich ein Aeußerstes an Unterwerfung auferlegen, um an der Grenze, am Widerstand ihr Anderssein zu erfahren, seine Kraft, seine Notwendigkeit. Die Bescheidenheit, schreibt er einmal, kennt niemals sich selbst. Der Ueberwinder des Impressionismus tritt schon in den Bildern hervor, die der Formdoktrin Pissaros am nächsten zu kommen scheinen, etwa in dem berühmten «Haus des Gehängten», das zwischen 1872 und 1873 gemalt wurde; es ist, als habe eine unsichtbare Hand das Lichtgestöber Pissaros zerteilt und an die Stelle des Pittoresken eine neue, antikisch-trockene Formenklarheit gesetzt. Es ist daher berechtigt, wenn ihn der barocke Theodor Däubler, dessen kritische Niederschriften «de la première heure» heute noch gültig sind, einen «herben zurückfassenden Gegenwirker des Impressionismus» nennt.

Hatten die Impressionisten das Freilicht entdeckt oder doch erstmals voll ausgenützt, die Atmosphäre, den Reiz der bewegten, gelockerten Bildform, so sucht Cézanne den imaginären Punkt auf, an dem dieses Licht- und Schattentheater vorüberwandelt, das unbewegte oder ptolemäische Ich, an dem es seinen Wiederholungscharakter, seine Dauer enthüllt. Daher die Schwierigkeit, in seinen Bildern die Tagesstunde zu bestimmen. Seine späten Landschaften — Oelbilder und Aquarelle — sind dem Zeitstrom entrückt und scheinen, wie der durchsichtige Kristall, die Lichtquelle in sich selbst zu tragen. Der weibliche Charakter des klassischen Impressionismus ist häufig hervorgehoben worden; man gedachte seiner Lust am Spiegel und seiner Neigung zum atmosphärischen Verschweben, zur Verschmelzung mit dem flüssigen Kontur. Demgegenüber hat die Kunst Cézannes einen unstreitig männlich-zölibatären, ja asketischen Zug. Von seinen Landschaften läßt sich sagen, daß sie keine Atmosphäre haben. Der intime Dunstkreis, welcher Menschen und Dinge umgibt, ist zugunsten des gewaltigen Elementes preisgegeben, das die Griechen den Aether nannten, unter den Weltstoffen der fünfte, wie die Pythagoräer und Aristoteles lehrten. Kein Zweifel, daß die Gunst der provenzalischen Wit-

terung, zumal der Gegend um Aix, viel zu der Unbeirrbarkeit und Festigkeit des Blicks beigetragen hat, die den späten Cézanne charakterisieren, wie umgekehrt die Stimmung als malerische Qualität an den europäischen Norden und seine Wetterwinkel geknüpft bleibt. Das wilde brennende Arles ist für Van Gogh ebenso bezeichnend wie für Cézanne der Garten von Aix mit seinen Platanen, seinen Wasserspielen und vom Süden her die Hauche der Côte d'Azur. «Es existiert somit kein Licht für den Maler», heißt es in einem Brief an Emile Bernard. Diese unscheinbaren Worte signalisieren einen Wendepunkt in der Geschichte des malerischen Sehens. Sie besagen, daß nunmehr auch das Licht der universellen Formalisierung unterliegt, die den Gegenstand zugunsten der reinen Farb- und Flächenwerte entstofflicht. Es gibt nicht mehr die Dinge und unter ihnen so etwas wie das Licht, das der Maler nach Belieben ausbreiten, führen oder wie einen Stoff drapieren könnte, sondern es gibt nur die optischen Sensationen, das Verhältnis der Flächen und der Farbwerte untereinander, die ipso facto Lichterscheinungen sind. Für den absoluten Maler bleibt das Licht an die Farbe gebunden. Es kann uns nicht gegenständlich werden, denn es ist die Bedingung der Sehweise selbst. Dergleichen Ueberlegungen sind nun freilich nicht neu; sie begegnen in Goethes Farbenlehre und in den großartigen Worten, mit denen Prometheus die farbenbringende Eos begrüßt:

> «So tritt sie lieblich hervor, erfreulich immerfort,
> Gewöhnet Erdgeborner schwaches Auge sanft,
> Daß nicht vor Helios' Pfeil erblinde mein Geschlecht,
> Bestimmt, Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht!»
> (Pandora)

Wer in Cézanne nur den Primitiven einer neuen Malweise sieht, einen Proto-Kubisten, den unerforschliche Gebrechen daran hindern, ein rechtschaffener Abstrakter zu sein, verschließt sich den Blick für den wahrhaft komplexen Tatbestand, den sein Beispiel, seine bloße Nennung evoziert. Die jüngste Ehrung Cézannes in der Pariser Orangerie («Hommage à Cézanne», Juli bis Oktober 1954) hat schwerlich dazu beigetragen, die Ansichten über das geniale Vorläufertum Cézannes zu zerstreuen oder auch nur zu berichtigen. Der Grund hierfür liegt weniger bei den ausgestellten Bildern als bei der Kritik und ihren Suggestionen, die anfangen, selbst das ungeübte Auge mit Historismus zu beschlagen. Man erblickt eine Winterlandschaft von düsterer Laune, die Töne grau und braun, ein unsüßes dramatisches Stück Malerei und sagt sich: Von hier ist der ganze Vlaminck ausgegangen. In der medizinischen

Groteske «Die Autopsie» spüren wir die Spanier und Daumier; aber was bei ihnen Bühne oder Parodie geblieben wäre, hat sich beim frühen Cézanne zu einer grellen Meditatio mortis gewandelt, so daß wir schon an die unheimlichen Nachtstücke des großen Beckmann erinnert werden. In manchen Stilleben ist Derain gegenwärtig, der jüngstverstorbene Meister der Nature morte und einzige Cézanne-Schüler, der zeitweilig mit seinem Vorbild al pari stand. Welch eine Familie, ungleich an Haupt und Gliedern und dennoch einer dem anderen verwandt! Nein, Cézanne war kein Vorläufer in dem Sinne, wie etwa Géricault ein Vorläufer von Delacroix war; auf ihn folgte kein Erfüller, kein Messias, sondern der tausendfältig dissonierende Chorus der zeitgenössischen Malerei. An ihm wird der Unterschied deutlich zwischen dem bloßen Vorläufer und dem sinnbildlichen, präfigurierenden Typus, der von der Idee des Opfers nicht mehr zu trennen ist. Damit hängt zusammen, daß seine Leiden und sein Ueberwinden, seine Siege und seine Niederlagen wesentlich die unseren geblieben sind. Die Unsicherheit Cézannes vor der bewegten menschlichen Gestalt, seine Porträtkunst, die das Menschengesicht dem Stilleben angleicht, sein Verlangen nach dem großen Wandbild und das Versagen vor der Massenszene, Klassik, aber beschränkt auf die außermenschlichen Sphären, höchste Form, gewonnen aus Lebensverzicht: Das sind Züge oder Konfliktlagen, die uns nah gegenwärtig berühren, denn sie umschreiben — fünfzig Jahre nach Cézannes Tod — noch immer einen Teil unserer künstlerischen Situation.

In den Briefen Rilkes aus dem Jahr 1907 kann nachgelesen werden, was Cézanne dem zweiunddreißigjährigen Dichter bedeutete. Das Jahr hatte eine Cézanne-Ausstellung im Salon d'Automne gebracht, und Rilke wanderte so lange zu den Bildern, bis dort die obligaten Automobile einzogen, «die, jedes mit seiner fixen Idee von Schnelligkeit, lang und dumm dastehen . . .» Die Besonderheit Rilkes, das, was ihn beeindruckte, nicht nur zu bewerten und zu genießen, sondern in Worten nachzubilden — *zu machen,* wie er wohl sagte —, und zwar mit einem Ernst und einer plastischen Genauigkeit, die in der Kunstliteratur unerhört ist, erhebt diese Briefe in den Rang eines unschätzbaren Quellenwerks der Cézanne-Erkenntnis und -Auslegung. Rilke sammelt die geringste seiner Lebensnachrichten, Briefe, Anekdoten, und es scheint ihm, als ob hier die Kunst selbst ihr Haupt erhebe: streng, außermenschlich, gezeichnet von Leiden und Einsamkeit! Für die Generation, die mit Rilke jung war, bedeutete Cézanne ein Ruf zu den Sachen. Der große Alte hatte vor allem die romantische Bildbühne weggekehrt, das Pittoreske, die Anekdote, den Akademismus aus der Malerei ge-

tilgt; er hatte den mythischen Apfel gebracht, der nicht eßbar ist, Sinnbild einer asketisch-strengen Kunstübung, die vom Zweck und allen Gefälligkeitsansprüchen geläutert ist.

Die Selbstverständigung der modernen Kunst hat mit geringen Ausnahmen über Cézanne geführt. «Wenn ich hinaufkäme zu Euch», schreibt Rilke unter dem Eindruck des Malers, «so würde ich gewiß auch den Prunk von Moor und Heide, das schwebend helle Grün der Wiesenstücke und die Birken neu und anders sehen; zwar hat diese Verwandlung, da ich sie einmal ganz erlebte und teilte, einen Teil des Stundenbuches hervorgerufen; aber damals war mir die Natur noch ein allgemeiner Anlaß, eine Evokation, ein Instrument, in dessen Saiten sich meine Hände wiederfanden; ich saß noch nicht vor ihr; ich ließ mich hinreißen von der Seele, welche von ihr ausging; sie kam über mich mit ihrer Weite, mit ihrem großen, übertriebenen Dasein, wie das Prophezeien über Saul kam; genau so. Ich schritt einher und sah, sah nicht die Natur, sondern die Gesichte, die sie mir eingab. Wie wenig hätte ich damals vor Cézanne, vor Van Gogh zu lernen gewußt. Daran, wieviel Cézanne mir jetzt zu tun gibt, merk ich, wie sehr ich anders geworden bin. Ich bin auf dem Wege, ein Arbeiter zu werden . . .»

Cézanne bedeutete für Rilke die Ablösung von der Stimmungslyrik, wie geistig, wie hochgetrieben diese auch sein mochte. Er bedeutete das Ende der artistischen Selbstverwöhnung und den Beginn des harten sachlichen Sagens. Die Formel hieß nicht mehr «wie ich es sehe», sondern «wie es ist» oder, genauer noch, «wie es mich anblickt». Was aber ist Natur im Sinne Cézannes? Die imponierende Cézanne-Literatur überblickend, finden wir keine Arbeit, die diese Frage auch nur zu streifen sich hätte getrauen dürfen. Einige Winke mögen dem zuteil geworden sein, der unseren Ausführungen über Cézannes Lichttheorie mit Nachdenken gefolgt ist. «Imaginez Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends», soll Cézanne zu Joachim Gasquet gesagt haben. An Stelle von «Poussin» dürfen wir lesen «Komposition», «Harmonie» im Sinne L. B. Albertis, der das Vollkommene also definiert: «Die Form muß derart beschaffen sein, daß man kein Stückchen ändern oder wegnehmen könnte, ohne die Harmonie des Ganzen zu zerstören.» Wie in allen starken Geistern verbindet sich in Cézanne der Revolutionär mit dem Wiederhersteller. Er suchte das Menschenunmögliche, den Stil auf Grund der Natur, ohne die Gesellschaft, und fand in einem Zeitalter der äußersten Formlosigkeit die große geläuterte Form und etwas, das vielleicht noch mehr ist: die Stilüberwindung, die Einheit von Kunst und Gegenstand, ihr Ineinandergehen bei aufgelassenen Grenzen.

Cézanne hat sich der Nachwelt durch sein Spätwerk empfohlen; es scheint uns indessen zweifelhaft, ob diese Interpretation auf das Klassische hin heute noch zu bestehen vermag. Die Zeugen der gegenwärtigen Kunstanarchie haben Anspruch auf den unverkürzten, den ganzen Cézanne. Das Jugendwerk mit seinen gewaltigen Auflehnungen gegen die klassizistische Formschleckerei, seinem an Selbstzerfleischung grenzenden Hohn auf die großen arrivierten Zeichenlehrer ist nicht sowohl der Gegensatz als die erfüllte Bedingung jener weltüberlegenen Heiterkeit, die wir an seinen spätesten Schöpfungen bewundern. Das Klassische bei Cézanne berührt uns so stark, weil es von dem Sieg über das Elementare, Barbarische, das es bändigt, gleichsam noch zu zittern scheint. So ruht auch die attische Heiterkeit auf dem Rücken des Tigers. Im Zeitalter Cézannes konnte Klassik nie etwas anderes bedeuten als einen befristeten Sieg, einen Zustand auf Abruf, wenn man will; sie begründet keine Akademien mehr. Haben wir das Porträt Achille Emperaires genügend beherzigt, das der kaum Dreißigjährige gemalt hat? «Ein Zwerg», so schildert Gasquet diesen Maler und Jugendfreund Cézannes, «aber mit dem Kopf eines Van Dyckeschen Edelmannes, eine Feuerseele mit stählernen Nerven, ein eiserner Wille in einem windschiefen Körper, Geisteskraft, aber in der erbärmlichsten Hülle, eine Mischung aus Don Quijote und Prometheus.» Das Bildnis stellt den verzwergten Titanen auf überdimensionierter Tafel dar, sitzend im geblümten Lehnstuhl aus dem Vaterhause Cézannes, die Beine, nur in Unterhosen, auf einen Schemel gezogen, der das leidvoll Groteske der Bildwirkung erhöht; alle Kraft und Schönheit aber ist in der herabhängenden Linken und in dem wundervollen Haupt versammelt, das sich wie ein Feuerberg über Trümmern erhebt. Die Auseinandersetzung eines Künstlers mit dem eigenen Jugendtitanismus kann sich nicht schonungsloser manifestieren. Wenn wir uns nicht täuschen, war es zuerst Monet, der auf die Ironie Cézannes verwiesen hat. Sie hat sich später im Stilleben beschwichtigt und in den Landschaften, die vom Menschen entvölkert sind, und wir lieben sie so, weil sie die Welt vor dem sechsten Schöpfungstage spiegeln —: Das Paradies ohne den Menschen.