Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 36 (1956-1957)
Heft: 7

Rubrik: Kulturelle Umschau

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: 12.12.2025

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

Drei Rembrandt-Ausstellungen in den Niederlanden

Den holländischen Museen war dieses Jahr natürlicherweise die Aufgabe gestellt, durch das Ausstellen der Werke Rembrandts seines 350. Geburtstages zu gedenken. Die Ausführung dieses Auftrags gestaltete sich dreiteilig. Zunächst in allererster Linie die Ausstellung der Gemälde, die am 18. Mai durch Ihre Majestät die Königin im Rijksmuseum in Amsterdam eröffnet wurde und dann zwischen dem 6. und 8. August nach dem Museum Boymans in Rotterdam umzog, um dort bis zum 20. Oktober zu bleiben. Hundert Bilder auf Leinwand und Holz, aus allen Teilen der Welt, repräsentieren hier den Meister auf die vollendetste Weise. Von 1626 bis zu Rembrandts Todesjahr 1669 sind aus nahezu jedem Jahr Bilder von seiner Hand zu sehen. Es ist das Verdienst der Organisatoren, daß sie durch diese interessante Unternehmung einen ganz anderen Ausblick auf den Künstler vermitteln als die beiden wichtigen Ausstellungen seines Werks, die der frühere Direktor des Rijksmuseums, Dr. F. Schmidt Degener †, in den Jahren 1932 und 1935 in Amsterdam organisierte. Viele werden sich noch an diese eindrucksvollen Ereignisse erinnern. Damals lag der Akzent auf dem tiefsinnigen Psychologen würdiger Männergestalten und zarter Frauen, die mit breitem Pinselstrich in braunen, roten und goldenen Tönen auf die Leinwand gezaubert waren. Jetzt aber bekommt man einen bei weitem vielseitigeren Meister zu sehen: den jungen Leidener Humanisten — ich zögere nicht, hier diese Bezeichnung für einen Maler zu gebrauchen, in dessen ganzem Leben Bücher, Gelehrte und Mythologie eine so große Rolle gespielt haben —, den anekdotischen Erzähler biblischer Geschichten, wovon Bode und Hofstede de Groot seinerzeit noch ungerne etwas wissen wollten, den populären Amsterdamer Porträtisten, den Künstler der Landschaft, und natürlich wurde die Sehensweise des älter gewordenen Meisters nicht vergessen, auf die Schmidt Degener im besondern die Aufmerksamkeit gelenkt hatte. Eine wahre Sensation bilden die sechs Gemälde, welche die Ermitage in Leningrad auslieh. Sie verließen das Land zum erstenmal, seit Katharina die Große sie im 18. Jahrhundert erworben hatte: *Saskia als Flora* (aus dem Jahre 1634), das *Porträt von Baartje Martens* (ca. 1640), der ergreifende *Abschied von David und Jonathan* (1642), die sehr menschliche *Heilige Familie mit Engeln* (1645), das *Porträt einer alten Frau im Lehnstuhl* (1654) und dasjenige des *Dichters Jeremias de Decker* (1666). Zusammen mit dem späten *Porträt eines Herrn mit weißem Haar* aus dem Museum von Melbourne sind dies Werke, die nur sehr wenige in Westeuropa aus eigener Anschauung kannten. Die Russen aus der Zeit vor 1914 haben als Restauratoren von Gemälden immer einen guten Ruf genossen; es war interessant zu konstatieren, daß die heutigen diese Tradition unverändert fortsetzen: die eingesandten Bilder auf Leinwand und Holz sind in ausgezeichnetem Zustand. An die Ausstellung der Gemälde schließt sich diejenige der Radierungen des Meisters. Diesmal ist nicht, wie im Jahre 1932, das Gesamtwerk ausgestellt (dieses kann man täglich im Amsterdamer Kupferstichkabinett besichtigen), sondern eine Aus-

wahl, in welcher mit Sorgfalt besonders interessante Abzüge versammelt sind. Verschiedene Radierungen sind in mehreren Fassungen zu sehen, so daß der Betrachter Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers erhalten kann. Die 122 Nummern sind natürlich in erster Linie dem «Rijks Prentenkabinet» entnommen, einige stammen jedoch aus anderen Sammlungen: aus der reichen Teylers Stichting in Haarlem, aus der Bibliothèque Nationale in Paris, aus dem Art Institute in Chicago etc. Der Katalog ist durch die umfassende Kenntnis des Herausgebers, K. G. Boon, zu einem Musterbild von Gelehrsamkeit und Forschung auf diesem Gebiete geworden.

Um das Publikum nicht allzu sehr zu ermüden, ist die Ausstellung der Zeichnungen Rembrandts getrennt durchgeführt worden. Sie begann im Rotterdamer Museum und wurde am 6. und 7. August gegen die Gemälde aus Amsterdam ausgewechselt. 256 Nummern, in Rotterdam noch vermehrt um fünf aus dem Museum von Budapest, fordern von denjenigen, die alles in sich aufnehmen wollen, einen ziemlichen Aufwand an Energie, aber eine Energie, die viele gerne aufbrachten. Aufs neue sieht man hier den Meister von der Jugend bis ins Alter in seiner Vielseitigkeit. Zahllose rasche und doch tief in die Materie eindringende Skizzen, treffende Entwürfe und sorgfältige Studien repräsentieren hier gesamthaft ein noch größeres Repertoire, in welchem als einziges Thema das Stilleben fehlt. Wiederum kann man in Gedanken mit Rembrandt um Amsterdam spazieren, so wie es Frits Lugt seinerzeit in seinem klassisch gewordenen Buch getan hat, entlang der Amstel und dem Ij. Wiederum erlebt man, welch genialer Schilderer des Alltagslebens, der häuslichen Sorgen und des häuslichen Glücks Rembrandt gewesen ist; seine Porträtstudien und die vielen biblischen Darstellungen sprechen für sich selber...

Neben den zwei großen gleichzeitigen Ausstellungen veranstaltete das Museum «De Lakenhal» in Leiden, der Geburtsstadt des Meisters, eine Ausstellung unter dem Titel «Rembrandt als Lehrmeister». Hier sind Beispiele seines Frühwerks zu sehen, so die *Flucht nach Ägypten,* die kürzlich im Museum von Tours entdeckt worden ist, der interessante, wenn auch noch nicht sehr starke *Bileam* aus dem Musée Cognacq Jay in Paris, einige Porträts, darunter dasjenige des *Herzogs von Bedford* und die *Clementia des Kaisers Titus,* welche früher als Leihgabe des Herrn J. J. M. Chabot im Zentralmuseum von Utrecht hing, seit Kriegsende jedoch permanent in der «Lakenhal» zu sehen ist. Das auf Holz gemalte Werk ist vor kurzem gereinigt worden und präsentiert sich nun wieder ganz in der unangenehmen, spät-manieristischen Härte der Farben und Konturen, in welcher der noch unvollendete Künstler seine jugendliche Virtuosität auslebte.

Rembrandts Tätigkeit als Lehrmeister, das Leitmotiv der Ausstellung, begann mit dem Gefährten seiner Leidener Jahre, Jan Lievens. Wie nahe kommt dessen *Auferweckung des Lazarus* aus dem Museum von Brighton in Thema und Auffassung dem gleichnamigen Gemälde Rembrandts im Rijksmuseum, wie weit steht dieser etwas larmoyante Christus von dem mächtigen Wundertäter aus Amsterdam entfernt! Später, in dem monumentalen, nüchternen und durchgearbeiteten *Porträt eines jungen Mannes* (National Gallery of Scotland, Edinburgh) sehen wir Lievens unter dem Einfluß Rembrandts Fortschritte machen. Darauf folgen Beispiele aus dem Werk der ganzen weitreichenden Schule, die der Meister um sich versammelt hatte: Bilder von Bol und Backer, Doomer, Dou, Drost, eine große Anzahl von Gerbrandt van den Eeckhout, Barent und Carel Fabritius — dessen große Auferweckung des Lazarus ein Höhepunkt der Ausstellung ist! —, von Flinck, Hoogstraten, den beiden Koninck, natürlich von Nicolaes Maes, von Van der Pluym und schließlich von Aert de Gelder. Ein großer Saal mit Zeichnungen, vollendet das Ganze. Es ist außerordentlich interessant, genau verfolgen zu können, wie alle diese Künstler unter den Einfluß

Rembrandts gerieten, in der Wahl ihrer Gegenstände, in den Farben und in der Behandlung von Hell und Dunkel, ohne jedoch etwas von seinem Geist zu übernehmen. Viele von ihnen gehörten einer jüngeren Generation an und haben sich, von ihrem Standpunkt aus gesehen zu Recht, dem Geschmack ihrer Zeit angepaßt. Mit der Zeit veränderten sich ihre Ideen, ihre Weltanschauungen wurden unbeschwerter, die helleren Töne der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begannen vorzuherrschen. Salomon Konincks *Wut des Ahasver* (D. Katz, Dieren) zeigt eine elegante Esther, die an Jan Mijtens denken läßt, die *Maria mit dem Kind* von Eeckhout aus dem Museum von Braunschweig weist in die Richtung des virtuosen, glatten Werks eines Adriaen van der Werff. Das Kolorit des *Goldwägers* von Carel van der Pluym (H. Fraenkel, London) macht den Anschein, als ob es bereits dasjenige eines Künstlers aus dem 18. Jahrhundert wie Jan Ekels präludiere. Wenn man zu Aert de Gelder kommt, z. B. zu seiner *Familiengruppe van Boerhaave mit einer Landschaft im Hintergrund,* dann erscheint trotz und gleichzeitig wohl auch dank Rembrandts Lektionen die englische Porträtkunst des 18. Jahrhunderts nicht mehr allzu fern. Ebenso schimmern die ersten Anknüpfungspunkte zu den deutschen religiösen Malern des 18. Jahrhunderts hie und da durch, u. a. in der bereits genannten *Auferweckung des Lazarus* von Carel Fabritius mit den vielen lebhaften, ziemlich kleinen Figuren, die aus einem dunklen Hintergrund hervorleuchten. So verbreitet und vertieft die Ausstellung in Leiden die Einsicht in Rembrandts Bedeutung als Lehrer von Zeitgenossen und Nachfahren in hohem Maße. Er stand mitten im Zentrum des europäischen Kunstlebens!

Auch die Ausstellungen in Amsterdam und Rotterdam sind von Erfolg gekrönt, nicht allein weil sie ein so zahlreiches Publikum anziehen, wie es noch keine Kunstausstellung in den Niederlanden je zuvor getan hat, sondern weil sie gleichzeitig für die Rembrandtforschung neue Gesichtspunkte aufzeigen. Unter diesen sind verschiedene bereits durch Publikationen bekannt geworden, andere kann man in den nächsten Jahren erwarten. Zu nennen sind die neuen Identifikationen einiger Porträts, welche für die Kenntnis von Rembrandts Umgebung und für die Datierung seines Werks besonders wichtig sind. Die zwei großen Leinwand-Gemälde aus der Sammlung Robert de Rothschild (Paris) heißen nun dank der glücklichen Entdeckung von Frl. Dr. I. H. van Eeghen nicht mehr länger Maerten Daey und Machteld van Doorn, sondern *Marten Soolmans* und *Oepjen Coppit.* Das männliche Bildnis ist 1634 datiert, das weibliche wurde vielleicht erst um 1640 hinzugemalt. Ob der alte Mann, der Rembrandt in seinen jungen Jahren so oft als Modell diente, sein Vater war, ist wiederholt bezweifelt worden. Herr Wijnman hat nun in der Rembrandtnummer der Zeitschrift «Amstelodanum» in Form einer Frage den Namen des Amsterdamer Kunsthändlers Hendrik van Uylenburgh für diese Gestalt genannt und in der Folge versucht, in einem der sogenannten Bildnisse der Schwester des Malers, Liesbeth van Rhijn (aus dem Museum von Stockholm), Uylenburghs Frau Maria van Eyck zu erkennen. In ihrem Hause hat Rembrandt seine spätere Frau, Saskia van Uylenburgh, kennen gelernt.

Das große Reiterbildnis, das seinerzeit in Panshanger nur schlecht zu sehen war (vgl. z. B. darüber die Kommentare von Bode und Hofstede de Groot), wird wahrscheinlich später als 1649 entstanden sein. Signatur und Datum, welche darauf stehen sollen (wie es viele Autoren einander brav nachschrieben), waren unmöglich aufzufinden. Wahrscheinlich beruht die ganze Datierungsfrage auf der unsorgfältigen Interpretation des im Jahre 1885 erschienenen Katalogs der Porträts von Panshanger.

Bei den Zeichnungen fragt man sich, ob diejenigen mit einer Aussicht von einem Hügel über die flache niederländische Landschaft (Rijks Prentenkabinet Amsterdam) nicht auf dem an der holländisch-deutschen Grenze gelegenen Elterberg entstanden sein könn-

ten, an einem Ort, den auch Philips Koninck besucht haben muß.

Wie es bei solchen Ausstellungen immer der Fall ist und auch sein muß, gewinnt man den Eindruck, daß einige Zuschreibungen mit Vorsicht aufzunehmen sind und wohl noch diskutiert werden müssen, sowohl bei den Gemälden als bei den Zeichnungen (z. B. die zwei «Englischen» von Windsor Castle und der Kathedrale von St. Albans aus der Albertina, bzw. aus der Teylers Stichting). Wer in den Katalogen — derjenige der Gemälde ist durch die betreffende Abteilung des Rijksmuseums zusammengestellt, derjenige der Zeichnungen von Herrn E. Haverkamp Begeman mit viel Sorgfalt und Sachkenntnis geschrieben — «zwischen den Zeilen» zu lesen versteht, erkennt, daß auch die Organisatoren der Ausstellungen dazu neigen, in der Zeichnung der *Hinterseite des Amsterdamer Armbrust-Schießstandes* aus dem Museum Fodor (Amsterdam) die Hand eines Schülers von Rembrandt zu sehen und daß sie nicht einmütig glauben, das *Atelier* aus Glasgow sei vom Meister selbst gemalt worden. So kann man weiter gehen. Eine ganze Reihe neuer Einblicke und Probleme eröffnen die drei großen Rembrandtausstellungen sowohl dem Fachmann wie dem interessierten Laien. Zeitungen und Zeitschriften widmeten ihnen natürlich viel Aufmerksamkeit, allen voran «Oud-Holland», wo eine ausführliche Abhandlung von Dr. A. van Schendel über eine röntgenologische Untersuchung der *Stallmeister* erschien, die in den letzten Jahren stattgefunden hat. In der gleichen Zeitschrift schnitt Clara Bille noch einmal die Fragen an, welche die *Eintracht des Landes* aus dem Museum Boymans und den «Stammbaum» des *Claudius Civilis,* der leider nicht nach Holland gelangen konnte, betreffen. Dies ist zusammen mit noch andern, kleineren Beiträgen eine wertvolle Ergänzung der Rembrandtliteratur geworden, ebenso wie die Sondernummer der «Konshistorisk Tidskrift», die anläßlich der Rembrandtausstellung in Stockholm letztes Jahr erschien. Wir können hier auf diesem Gebiet unmöglich nach Vollständigkeit streben. Der Strom von Publikationen ist zurzeit bestimmt noch nicht versiegt. Wir schweigen auch über die verschiedenen Rembrandtausstellungen, die in andern Ländern durchgeführt wurden: in Stockholm, London, Bonn, Moskau etc. Mehr denn je steht Rembrandt dieses Jahr im Mittelpunkt des Interesses. Alle diese wahre und warme Anteilnahme läßt es sinnvoll werden, des großen, genialen Künstlers zu gedenken. Und das Gedenken an Rembrandt ist von gutem, wenn es Anlaß gibt zur Vertiefung des Verständnisses, zur Forschung und zur Liebe für die Kunst.

Remmet van Luttervelt

Paul Cézanne

Zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich

Der französische Maler *Paul Cézanne* gehört zu den großen Erscheinungen in der Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, und durch den Umfang seines Werkes, die Intensität des in diesem Werk erfüllten Anspruchs gehört er zugleich zu den großen Gestaltern der abendländischen Kunst. Die mehr als 90 Gemälde, ein gutes halbes Hundert Aquarelle und etwa 60 Zeichnungen umfassende Ausstellung, die das Kunsthaus Zürich in diesem Spätsommer (bis zum 7. Oktober) zeigt, hat als äußeren Anlaß die fünfzigste Wiederkehr des Todestages von Cézanne — 22. Oktober 1906. Die

innere Notwendigkeit, die Totalität einer künstlerischen Persönlichkeit in der Mannigfaltigkeit ihrer formgewordenen Aussage zu erfassen und sich mit ihr auseinanderzusetzen, drängt sich freilich bei Cézanne immer wieder auf: darum, weil von seinem Werk eine lebendige Verbindung zur Malerei der ganzen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besteht, und weil die Späteren, bewußt und auch unbewußt, von dem formalen und künstlerischen Gehalt dieses Werkes Anregungen empfangen und Nutzen gezogen haben. Die Ausdeutung und Auswertung, welche die Malerei von Cézanne hierdurch erhalten hat, darf nun allerdings nicht mit dem Kern seines Werkes verwechselt werden, der unteilbar und festgefügt in der Persönlichkeit von Cézanne, der Besonderheit seiner Vision, der besonderen menschlichen und künstlerischen Sphäre, in der es emporwuchs, eingeschlossen ist.

Es ist klar, daß die heute Lebenden durch das wache Interesse, das sie Cézanne entgegenbringen, das Recht zu einer eigenen Interpretation seiner Malerei haben — und daß sie diese mit ihren eigenen Augen sehen, würdigen und zu verstehen suchen dürfen. Gerade das letztere, seine Malerei zu «verstehen», fällt uns heute leichter als den Menschen vor 50 bis 70 Jahren, weil wir wissen, was in der europäischen Malerei seither geschehen ist. Aber dieses Verständnis schließt den Sinn für das Einmalige dieser großartigen künstlerischen Leistung, für den Grund ihrer absoluten Andersartigkeit gegenüber der Malerei ihrer Zeit doch nicht restlos auf. Cézanne war ein sanfter Rasender, ein stiller Fanatiker, der kompromißlos und unerbittlich einem ganz bestimmten Ziele zustrebte: er wollte, fern aller künstlerischen Empirie und selbstverständlich fern aller Eklektik, die durch seine Sinneseindrücke beeinflußte Vision der Dinge um ihn — Landschaften, Menschen, Häuser, Früchte und ein oder zwei andere, hintergründigere Motive — so auf der Leinwand verwirklichen, daß eine neue Wirklichkeit — nicht nur das Abbild scheinbarer Wirklichkeit — entstünde: er wollte ein neuer Schöpfer sein. Schon durch diesen Anspruch trat er weit aus der Gruppe anderer, selbst bedeutender Maler seiner Zeit hervor — wir denken nur an die Impressionisten —, deren Ziele, zugegebenermaßen, viel partieller waren. Vergleichbar im Drang nach radikaler Neuformung mag ihm unter seinen Zeitgenossen nur Van Gogh sein, doch kann dessen meteorhaftes Aufsteigen und Absinken auch wieder nicht zum Vergleich herangezogen werden, weil es als vulkanische Erscheinung zu gelten hat, und weil in dem dunklen Schicksal des Holländers fast kein Platz für rationales Begreifen ist. Cézanne jedoch ist rational sehr wohl zu begreifen: sein Leben, scheinbar arm an äußeren Ereignissen, in Wahrheit prall voll von Spannungen, Reibungen, Widerspenstigkeiten in der privaten Sphäre sowohl wie in seinen Beziehungen zur Öffentlichkeit, liegt klar vor uns, und das dennoch Verborgene darin ist es nicht, was zur Aufklärung seines Werkes mehr als spekulativ dienen könnte: dieses Werk, um das ihm alles ging, das ihn aufrecht erhielt bis wenige Tage vor seinem Tode — der ihn im 68. Lebensjahr, in der Folge einer Erkältung ereilte, die er sich beim Malen im Freien zugezogen hatte —, und das ihn durch alle Widerstände und Verständnislosigkeiten seiner Mitwelt sicher trug.

Die Anfänge seiner künstlerischen Entwicklung waren schwierig. Nicht nur, daß Cézanne zuerst das Veto eines bürgerlicher Tüchtigkeit ergebenen Vaters gegen die Malerei als Beruf niederringen mußte —, auch was ihm in der damaligen offiziellen Malerei geboten wurde, konnte nicht wegweisend für ihn werden. Aus der Vaterstadt Aix-en-Provence nach anfänglichem Rechtsstudium nach Paris gelangt, wurde er von der Ecole des Beaux-Arts als Schüler zurückgewiesen. An der Académie Suisse lernte er andere Maler kennen, die etwas älter und auch schon erfahrener waren als er, und die später zum Kreis der Impressionisten hinzutraten. Seine eigene Ausbildung

vollzog sich dennoch abseits von diesen — bis auf die Jahre nach 1870, als Cézanne mit Pissarro in Pontoise erneut zusammentrifft und nun auch durch diesen beeinflußt wird — und erhielt ihre Impulse eher durch seine regelmäßigen Besuche des Louvre. Der erste ganz starke künstlerische Eindruck ist Delacroix: der Schwung, die Leidenschaft, die romantisch-heroisch sich gebende Größe dieses Malers trafen in Cézanne auf verwandte Züge. Seine Kopie nach Delacroix *Die Freiheit führt das Volk (Der 28. Juli 1830)* (Kat. der Zürcher Ausstellung Nr. 12) und andere, in Zürich nicht gezeigte Bilder dieser Art lassen die Frage auftauchen, was aus Cézanne wohl hätte werden können, wenn nicht noch stärkere Regungen in ihm zum Durchbruch gekommen wären. Aber sind die früher aufgetretenen Neigungen deswegen ganz verschwunden? Cézannes eigenes späteres Urteil über die Malerei seiner Jugendjahre ist vernichtend — aber so etwas sagt sich leicht aus gesicherter Reife und muß für uns nicht allzu verbindlich sein. Überraschend sind die düsteren, ja makabren Motive, die Bildern aus den frühen Jahren zugrunde liegen — von den in Zürich ausgestellten sind dies *Der Mord* (Kat. Nr. 5), *Mordszene* (Kat. Nr. 11), *Die Betrunkenen* (Kat. Nr. 15) — und dann vor allem jene Bilder mit Totenschädeln, die in dieser Epoche häufig auftreten und in seinem Spätwerk dann noch einmal, in starker Synthese, vorkommen; ihr wohl berühmtestes *Drei Totenschädel auf einem Orientteppich* (Kat. Nr. 83) aus dem Jahre 1904 gehört einer Schweizer Privatsammlung an. «Comprenez un peu, je touche à la réalisation», sagte der alte Cézanne vor diesem Bilde zu dem Kunsthändler Vollard. In solchem Ausspruch steht gewiß die persönlich-objektive Wertung des formal Erreichten durch den Künstler obenan. Aber erstaunlich bleibt doch, daß dieses Urteil — und wie geizte Cézanne sonst mit noch so bescheidener Anerkennung seiner eigenen Arbeit gegenüber! — nun gerade vor einem Bild dieser Art und Thematik gefüllt wurde.

In sehr sichtbarer Weise steht die Malerei des jungen Cézanne in einem Gegensatz zu seinem späteren Werk: in der Farbe und im Farbauftrag. Die Farbe in seinem Frühwerk zeigt sich fast nur in dunklen Tönen, und sie wird mit schweren, breiten Farbstrichen, in Farbbändern, pastos, ja zuweilen mit dem Spachtel aufgetragen. Seine spätere Malerei hingegen kennt fast nur noch helle Töne, und auch an sich dunkle Bildteile treten in ihr zumeist in stark aufgehellten Tönungen auf. Bei einem Maler, welcher aus der von hellem, transparentem Licht erfüllten Landschaft der Provence kam — und wie sehr hat der reife Cézanne dieses Licht, diese Beleuchtung dem Licht und den Farben jeder anderen Landschaft Frankreichs vorgezogen! —, ist die anfängliche Verdunklung seiner Palette bis zu einem gewissen Grade stimmungshaft bedingt. Zum Teil ist sie aber auch auf die ihm vorgewiesenen oder selbstgewählten Beispiele der älteren Malerei zurückzuführen, zu welcher der junge Cézanne in Beziehung getreten war. Erst Pissarro lehrte ihn, die impressionistische Malweise, wenn nicht sklavisch nachzuahmen, so doch in einigen ihrer Grunderkenntnisse zu berücksichtigen. Es scheint, als ob in Cézanne selbst sich zuerst feinste Schichten einer Farbempfindlichkeit bloßlegen mußten, bevor er in die Lage kam, die Luft in ihrer Farbwirksamkeit zu begreifen, das Spiel der Reflexe des Lichts in seiner Malerei aufzufangen. Seine frühen Landschaftsbilder wirken oft etwas unbeholfen, ungewollt naturalistisch, schwer. Die schönen Beispiele der Zürcher Ausstellung von den um 1880 in der Ile-de-France entstandenen Bildern, und das ebenfalls ausgestellte, der gleichen Zeit angehörende Bild des heimatlichen *Jas de Bouffan* (Kat. Nr. 35) beweisen den Durchbruch, der sich inzwischen in seiner allgemeinen, und insbesondere in seiner farbigen Vision vollzogen hat: kleine blaue, grüne, gelbe, zuweilen auch rote Farbmassen, viel leichter aufgetragen, dominieren und sichern den auf die Erfassung des Ganzen einer

Landschaft gerichteten und daher schon willentlich abstrahierenden Blick des Malers.

Anderes tritt zu dieser Entwicklung hinzu: Cézannes Anliegen, der hergebrachten Perspektive zu entsagen, und weiter, die übliche Kompositionsweise eines Bildes aufzugeben. Dieser Vorgang läuft darauf hinaus, daß statt der Zeichnung eine Umrißbildung angestrebt wird. Sie entspricht den im ganzen Flächenraum des Bildes sich vollziehenden Ausgleichen und Auseinandersetzungen zwischen benachbarten Farbeinheiten und Farbmodulationen. Die Umrißbildung soll den Gegenstand weniger isolieren, als daß sie zwei aneinandergrenzende Farbwerte bindet. In der kunstwissenschaftlichen Literatur hat sich der Wiener Kunsthistoriker *Fritz Novotny* in seinem Buch «Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive», Wien 1938, eingehend mit dieser Seite der Malerei von Cézanne befaßt. Novotny schreibt: «Besonders starken Einfluß ... hatte die ‚molekulare', den Eigenwert des Einzelgebildes verneinende malerische Bildstruktur Cézannes auf die Komposition. Die Komposition ... war der radikalsten Entwertung ausgesetzt: es gibt in Cézannes Bildern keine Komposition im eigentlichen Sinne mehr. Das ist eine der revolutionärsten Entwicklungsumwandlungen, welche die Geschichte der Malerei aufzuweisen hat.»

Gegenüber dieser für die Herausarbeitung bestimmter Tatbestände sehr wertvollen Untersuchung müssen wir festhalten, daß Cézanne keineswegs ein «intellektueller» Maler war, der seine Erkenntnisse verstandesmäßigen Konstruktionen verdankte. Seine Vision war primär optisch-sinnlich bedingt, seine Einstellung zur Natur nicht kalkuliert, sondern hingebungsvoll-suchend. Unablässiges Nachdenken über die Grundgesetze der Natur, und, daraus folgernd, über die Gesetzlichkeiten des Bildraums, brachte ihn indessen dazu, einen konsequent neuen Aufriß der Bildfläche nach quantitativen, räumlichen und farbigen Wertungen statt nach rein visuell-imitativen Gesichtspunkten vorzunehmen. Seine Malerei erhält dadurch in ihren reifen und ausgeprägten Werken jene «kubistische» Härte, die Spätere dazu veranlaßt hat, in Cézanne einen Stammvater des Kubismus, ja des Konstruktivismus zu sehen. Die Verlagerung des Rhythmus vom Bildgeschehen in den gesamten Bildraum ist freilich eine Tat, die in der modernen Malerei mit dem Namen Cézanne verbunden bleibt. Mit dieser Tendenz macht die Hartnäckigkeit des Malers auch nicht bei den Porträten (und Selbstbildnissen) halt, von denen er zahlreiche ausgeführt hat und die in einigen überzeugenden Proben in der Zürcher Ausstellung vertreten sind. Cézanne war ein strenger Porträtist, seine Modelle hatten nichts zu lachen, und die kleinste Veränderung in ihrer Haltung, ja eine scheinbar unbedeutende Änderung in der Ausgestaltung des Raumes, in dem das Bildnis entstand, konnte Cézanne für längere Zeit verstimmt den Pinsel aus der Hand legen lassen. Seine Bildnisse haben etwas Statisches, von Grund auf Gewachsenes (so wie seine Landschaften das Tektonische, das in langen geologischen Entwicklungsprozessen Geschichtete einer Formation spürbar machen), seine Figuren gewinnen an Überpersönlichem, Paradigmatischem, was ihnen an psychologischer Typisierung abgeht. In dem Meisterwerk *Knabe mit roter Weste* (Kat. Nr. 70) aus der Sammlung E. G. Bührle ist wohl die absolute Höhe dieser entindividualisierten, entsentimentalisierten Darstellung erreicht: hier hat jeder Quadratzentimeter Farbe auf der Leinwand die gleiche zentrierende und formbildende Kraft, die künstlerische und malerische Spannung tritt in den Falten der Hemdärmel des Jungen in der selben Lebhaftigkeit in Erscheinung wie in seinen Augenwinkeln, und das ganze Bild wirkt so, wie wenn seine Oberfläche von hundert Saugnäpfen überzogen wäre, die den Blick des Betrachters in gleicher Weise und mit fast magischer Gewalt an sich und in sich lenken.

Wir haben gesagt, daß es in den Bildern von Cézanne keine Komposition im herkömmlichen Sinne gebe, bes-

ser, daß die Komposition durch die besondere Art der Struktur des Bildraums ersetzt werde, die keine Übergänge von gelockerter zu gesteigerter Spannung, von weniger wichtigen zu wichtigsten Partikeln kennt, sondern nur die Verstrebung sämtlicher Bildelemente zur Erzielung eines aus souveränen Teilen zusammengesetzten autonomen Ganzen. Die Richtigkeit dieser Behauptung scheint in der betont akzentfreien Gegenständlichkeit der Stillleben, namentlich aus den späteren Jahren, voll bekräftigt zu werden. Hier, wo die gegebene Form eines menschlichen Körpers, einer so oder anders gegliederten Landschaft fehlt, erschließt sich für Cézanne das ideale Feld für eine freischöpferische Strukturierung des Bildraumes. Da liegen Äpfel, kleinere runde Früchte, neben Karaffen und Kannen, eine Serviette, eine bunt gemusterte Tischdecke bauscht sich in barocker Faltung, ein ebenso barockisierter Putto steht unvermittelt im Gewirr alltäglichster Gegenstände (Kat. Nr. 71, 74, 205). Und doch dürfen wir uns durch die wie zufällig auf- und nebeneinander geschichtete Mannigfaltigkeit des zusammengewürfelten Bildmaterials nicht irre machen lassen: die Leidenschaft des Malers hat sich hinter die meist kühl wirkende Farbigkeit — blaue und bräunliche Töne stehen im Vordergrund — wie hinter einen Schutzschild zurückgezogen, um sich in formal konzentriertester Wiedergabe der einzelnen Bildteile, straffster, fast brutal zu nennender Darstellung ihrer Beziehungen im Raum auszuleben. Die perspektivische Verkürzung scheint zuweilen gleichsam in die Objekte hineingeknetet, nicht durch eine äußere «normale» Sicht auf ihr gegenseitiges Verhältnis übertragen, so daß man diese Bilder oft aus einem scharfen Seitenwinkel natürlicher zu sehen vermag, als wenn man frontal an sie herantritt. Und doch regiert auch hier noch immer der festgefügte, im ganzen klare Umriß, die gesicherte, vollerfühlte Gegenständlichkeit der Objekte. Denken wir hier nur einen Augenblick an ein Stilleben von Braque, sogar an eines der am meisten ausgewogenen, am meisten gegenstandsnahen dieses Malers, so wird uns der Abstand bewußt, den die bei aller Abstrahierung formgetreue Malerei von Cézanne von der Sehweise eines zeitgenössischen Künstlers trennt. Cézannes Äpfel haben nicht die seidige Fruchtigkeit eines Früchtestillebens von Chardin, nicht die vergeistigte Sinnlichkeit der Darstellung ähnlicher Motive durch Manet: auch sie sind vom Geistigen hier ertastet, von der Vision erhöhter Wirklichkeit erschaut und gestaltet, aber sie liegen wie mit einem kristallisch harten Schliff versehen vor uns, ihre Wiedergabe verzichtet auf die Ingredienzen bloßer Natürlichkeit, zeigt sie uns vielmehr in der formelhaften Unvergänglichkeit ihrer geometrisch-plastisch empfundenen Urform.

Der alte Cézanne hat sich, wie man weiß, unablässig mit der Darstellung nackter weiblicher Körper vor dem Hintergrund einer Flußlandschaft beschäftigt. Zwar ist auch dieses Motiv schon in der Malerei seiner früheren Jahre — *Der Liebeskampf*, 1875/76 (Kat. Nr. 27) — anzutreffen, wobei hier die sinnenhafte Ausdeutung des Themas noch stärker hervortrat. Rührend war es, wie der Sechzigjährige, teils aus Rücksichtnahme auf die provinzielle Mentalität seiner Aixer Mitbürger, teils auch aus einer eigenen inneren Scheu oder Hemmung, die Modelle dieser großen Bilder mit einer Vielzahl weiblicher Akte durch fiktive Vorbilder zu ersetzen bemüht war. So beobachtete er von fern badende Soldaten, um wenigstens die Bewegungen unbekleideter Körper und die Einwirkung des Lichts auf diese in natura studieren zu können. In andern Fällen mußte er zu Erinnerungen an Pariser Modelle seine Zuflucht nehmen, denn in Aix, wo er in seinen letzten Jahren meist arbeitete, konnte er solche nicht auftreiben. Alle diese Bilder und Entwürfe nach badenden Frauen scheinen sich uns heute wie zu einem immensen Freskowerk zusammenzufügen. In ihnen tastet Cézanne nach jener höchsten Form, die, zu einer anderen Zeit, mit wesent-

lich anderen äußeren Möglichkeiten, Michelangelo erreichen konnte. Um 1900 war es keinem genialen Maler mehr gegönnt, den Traum der Erschaffung eines künstlerisch vollendeten, zeitgerechten Menschenbildes in einen angemessenen Rahmen zu übertragen. Cézanne würde zwar auch ohne diese Unternehmung an Bedeutung kaum verlieren. Daß er sie, mit unzulänglichen äußeren Mitteln, zu jener Höhe führen konnte, die wir bewundern, bleibt eine erstaunliche Leistung mehr in seinem an Erstaunlichem reichen Oeuvre. Es kann kein Zweifel sein, daß dieser Südländer, der neben einer das Skurrile streifenden Absonderlichkeit seines Wesens eine feine geistige Bildung von Jugend auf besaß, in irgend einem Bezirk seiner so revolutionär wirkenden Seh- und Malweise den Hang zu antikisch-klassischem Lebensideal besaß. Man fragte Cézanne einmal, was Klassik für ihn sei, wollte er auf seine Weise doch selbst in diese überzeitliche Kategorie gehören. Seine Antwort war: «Imaginez Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends.» Den Wohllaut der Malerei von Poussin, ihre serene Ruhe und ungetrübte Reinheit hat Cézanne auch in den monumentalen Darstellungen seiner Spätzeit nicht hervorgebracht: die geheime Dramatik, das Nach-den-Sternen-Greifen seines stolzen und leidenschaftlichen künstlerischen Willens konnte dies nicht zulassen. Wenn wir ihn heute trotzdem als einen Klassiker der Moderne rühmen, so meinen wir damit, daß dieser Maler mit der durchaus neuen Form seiner künstlerischen Aussage Werte geschaffen hat, die unvergänglich sind.

Heinrich Rumpel

Internationale Musik-Festwochen Luzern

Wenn sich auch der Grundplan der Luzerner Musik-Festwochen während der letzten Jahre gleich geblieben ist und die Veranstalter stets für ein hohes Niveau besorgt gewesen waren, kann man doch sagen, daß die diesjährigen Festwochen ganz besonderes Format aufwiesen. Die Ursachen liegen an verschiedenen Orten. Bereichernd wirkte die Verpflichtung zweier Orchester, des Schweizerischen Festspielorchesters und des Philharmonia Orchestra of England, die sich beide als Ensembles von hohem Rang erwiesen. Daß sich die Kammermusikabende nicht nur organisch ins Ganze eingliederten, sondern auch absolute Höhepunkte brachten — wir meinen vor allem die Wiedergabe des gesamten Italienischen Liederbuchs von Wolf durch Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau —, fiel ebenso werbend ins Gewicht. Größte Bedeutung kommt sodann dem verhältnismäßig großen Anteil an neuer Musik zu. Luzern kann und will selbstverständlich kein Zentrum des musikalischen Avantgardismus sein, aber es trug in diesem Jahr kräftig dazu bei, Hauptwerke des neuen Schaffens in der allgemeinen Konzertpraxis verankern zu helfen.

Dies galt besonders für Bartók. Man hörte zwei seiner wichtigsten Kompositionen: Das zweite Klavierkonzert und das Violinkonzert. Beide Male vermochte die Wiedergabe bis zum Kern vorzustoßen. Beim Klavierkonzert entdeckte man in Géza Anda einen faszinierenden Bartók-Interpreten; den Stab führte *Ferenc Fricsay,* der sich auch in Kodalys Tänzen aus Galanta als authentischer Gestalter neuer ungarischer Musik erwies und den Abend mit der «Eroica» beschloß. Das Violinkonzert war die pièce de résistance des von *Ernest Ansermet* betreuten Programms; wie sich Isaac Stern als Solist und Ansermet als Dirigent mit dem ebenso

schwierigen wie gehaltvollen Werk auseinandersetzten, gehört zu den nachhaltigsten Eindrücken der ganzen Festwochen. Das zeitgenössische Gegenstück zu Bartók bildete Honeggers fünfte Sinfonie («Di tre re»); Ansermet steigerte ihre Bekenntniskraft ins Monumentale, um dann in Debussys «Ibéria» sein ureigenstes Element zu erreichen.

Das Chor- und Orchesterkonzert verdankte seine außergewöhnliche Note nicht allein dem Umstand, daß *Paul Hindemith* als Dirigent gewonnen werden konnte; es brachte darüber hinaus die schweizerische Erstaufführung von Hindemiths Kantatentrilogie «Ite angeli veloces» über Texte Paul Claudels. Der Versuch, die Hörer als einstimmig singende «Menge» in den Organismus des Kunstwerks einzubauen, konnte angesichts des vom Blatt singenden Publikums natürlich nicht die erwartete erhebende Wirkung zeitigen. Das Konzert gab aber immerhin einen bedeutsamen Vorgeschmack von den Möglichkeiten einer «Mündigwerdung» des sonst stummen Publikums durch das Mittel der Antiphonie; es bedeutete nicht zuletzt die Verwirklichung eines liturgischen Prinzips auf der profanen Ebene. Damit ist freilich nur ein Teilaspekt des Werkes aufgezeigt, und er ist künstlerisch nicht einmal der wichtigste; die tiefsten Eindrücke zeitigte nämlich die Vertonung des «Custos de nocte» in Form eines großartigen Tenor-Rezitativs, wo Hindemiths Imagination, durch keine praktisch-formalen Absichten eingeengt, eine seltene visionäre Kraft erreichte. Die berufenen Solisten waren Eugenia Zareska und Ernst Häfliger. Im ersten Teil des Abends legte Hindemith mit einer beglückend unprätentiösen Wiedergabe von Bachs Magnificat ein schönes Bekenntnis zum Ethos der Bachschen Kunst ab; zu den bereits genannten Solisten kamen hier noch die Sopranistinnen Maria Stader und Annemarie Jung sowie der Bariton Heinz Rehfuß.

Zu den am längsten nachklingenden Begegnungen mit neuem Tonschaffen gehört nicht zuletzt die Aufführung der vier letzten Lieder von Richard Strauß durch Elisabeth Schwarzkopf und (am Dirigentenpult) *George Szell.* Man hätte sich die Atmosphäre der Verklärung und des zart-elegischen Abschieds, wie sie diesen Orchesterliedern eigen ist, kaum ergreifender gestaltet denken können. Stilistisch ergab sich von diesem Abendrot der Spätromantik eine Brücke zur sonntäglichen Matinée anläßlich des 70. Geburtstages von Othmar Schoeck; sie gewann ihre Eigenart aus der Beschränkung auf Kammermusik und Klavierstücke des Jubilaren und war dank der Mitwirkung von Hansheinz Schneeberger (Violine), Franz Josef Hirt (Klavier) und dem Schneeberger-Quartett gleichsam ein Berner Beitrag zu den Festwochen.

Herbert von Karajan war der einzige Dirigent, der zwei Sinfoniekonzerte dirigierte — sie waren beide ausverkauft. Das erste war Mozart gewidmet und umstellte ein konzertantes Mittelstück (Violinkonzert KV 219 und Konzertrondo «Ch'io mi scordi di te», von Irmgard Seefried und Wolfgang Schneiderhan makellos betreut) mit der Prager-Sinfonie und der großen Sinfonie in Es-dur. Karajans Interpretation erhält ihr eigenstes Profil durch das umfassende Auswerten aller formalen und expressiven Spannungsverläufe, wobei weder der Klang forciert noch die Struktur irgendwie verhärtet werden. Der Eindruck, vor etwas Neuem, erstmals Geprägtem zu stehen, stellte sich vor allem im letzten Sinfoniekonzert, das Beethovens «Pastorale» die Vierte von Brahms gegenüberstellte, in voller Unmittelbarkeit ein.

Drei Dirigenten waren in Luzern erstmals aufgetreten. Sowohl *Fritz Reiner* wie George Szell stammten aus Ungarn und hatten in den Vereinigten Staaten ein neues Wirkungsfeld gefunden. Reiner erwies sich in Richard Strauß' Tondichtung «Also sprach Zarathustra», vor allem jedoch in seiner sensiblen Wiedergabe von Berlioz' «Carnaval romain» als Anwalt eines exakten, bis zur Brillanz gehenden, die Klangfarben voll auskostenden und eher statisch als dynamisch gerichteten Musizierens, während Szell, noch mehr den

auch auf «Tiefe» ausgehenden «Ganzheitsmusiker» hervorkehrend, in Wagners Meistersinger-Vorspiel, Schumanns vierter Sinfonie und Ravels zweiter Daphnis-Suite eine beispielhafte und beglückende Gesamtschau grundkünstlerischen Gestaltens verwirklichte. *Wolfgang Sawallisch,* erst dreiunddreißigjährig und in Aachen tätig, gewann sich mit der warm empfundenen Wiedergabe einer Haydn-Sinfonie und der temperamentvoll angepackten fünften Sinfonie von Dvořák spontane Sympathien. Zwischen diesen Werken spielte Pierre Fournier mit Noblesse den Solopart von Schumanns Cellokonzert. Den von Reiner geleiteten Abend beschloß Beethovens Klavierkonzert in G-dur; fast unnötig zu sagen, daß Walter Gieseking, dieser Meister der pianistischen Nuance, eines triumphalen Erfolgs sicher war.

Der dem Collegium Musicum Zürich übertragenen Mozart-Serenade war wenigstens an einem Tag der zauberhafte Rahmen des im Scheinwerferlicht leuchtenden Löwendenkmals beschieden. *Paul Sacher* erzielte mit der Aufeinanderfolge der frühen Serenade KV 204 und dem Spätwerk des Klarinettenkonzerts eine sinnvolle Steigerung; sein Mozartverständnis trug einmal mehr die Frucht eines unaufdringlichen, ganz dem Werk zugewandten Musizierens. Im Südfranzosen Louis Cahuzac lernte man dabei einen erstaunlichen Klarinettisten kennen. Wie dem Programmheft zu entnehmen war, wird fortan ein weiteres einheimisches Streicherensemble an den Festwochen mitwirken: Die aus Schülern von Schneiderhan und Rudolf Baumgartner gebildeten «Festival Strings Lucerne». Der von Baumgartner am ersten Pult geleitete dreizehnköpfige Kammermusikkreis hat sich erstmals mit Werken von Corelli, Pergolesi, Purcell und Bach vorgestellt und mit seiner präzisen wie lebendigen Spielpraxis ein außerordentlich starkes Echo gefunden.

Nur am Rand können wir auf die übrigen Konzerte hinweisen, den Liederabend von Irmgard Seefried mit Gesängen der deutschen Romantik, den Sonatenabend Mainardi-Zecchi mit deutschen Sonaten für Violoncello und Klavier, das (wiederum in eine verblüffende Improvisation mündende) Orgelkonzert von Dupré und den Klavierabend von Rubinstein.

Noch ein Wort zum Beitrag des Luzerner Stadttheaters, zur «Möve» von Tschechow. So sehr man um den Gehalt dieses nihilistischen Schauspiels rechten kann, so eindeutig bleibt die künstlerische Bilanz: die dumpfmagische Atmosphäre gleichsam bis zum Greifen beschworen zu haben, ist das kaum hoch genug anzuschlagende Verdienst des meisterhaft spielenden Schauspieler-Ensembles, aus dem Käthe Gold als Nina und Tilli Breidenbach als Irina Hervorhebung verdienen.

Edwin Nievergelt