

Imagination wieder als „die Königin aller Fähigkeiten“ (Baudelaire) inthronisieren möchten. Sie suchen die direkte Ansprache, den Dialog, so wie damals überall, auf der Straße, im Hof der Sorbonne, im Odéon-Theater das Gespräch gesucht wurde: ein neues, säkularisiertes Pfingstwunder, wo jeder mit jedem redete. Nur wenn man den Mai-Aufstand in seiner anarchisch-utopischen Anfangsphase als Kettensprenger und explosionsartigen Protest gegen die immer totalere Gängelung des Individuums erkennt, begreift man, wie es zu den treffenden Parolen und der schlagkräftigen graphischen Formulierung kommen konnte (Abb. 1). Sie erinnert ans Montmartre-Kabarett von einst, an Revolutionsgraphik aller Breiten, an Posada, Dada und die deutschen Expressionisten, hat aber allen diesen Anregungen und natürlich auch denen aus der Werbung und den Comic Strips das Spontane und vor allem den Humor voraus, dessen Opfer in erster Linie — man denke an Daumier und das birnenförmige Haupt Louis-Philippes — der General de Gaulle mit seiner Nase als karikaturale *pars pro toto* und die Polizei sind. Die Sicherheitskompanien (C. R. S.) mit ihren Helmen und Schilden gegen den Pflastersteinhagel wurden zum Roboter-Inbild aller anonymen Kräfte, denen der Einzelne heute schutzlos ausgeliefert ist. Mit diesen Einsatzgruppen hatte das wohlwollende Staatsmanagement scheinbar sein wahres Gesicht gezeigt, wenn die Bürger sich nicht mehr wie Schafe (Abb. 2) — eine oftbenutzte Kürzel — zur Arbeit, ins Bett oder vors Fernsehen schicken lassen wollten. Beim Polizisten kommt es deshalb zu einer Schwarzweißzeichnung im Wortsinn, die — selten genug auf diesen Plakaten — bis zur Verteufelung oder gar Dämonisierung reichen kann und sich dabei der Kinowerbung für Samouraimfilme und Science Fiction-Monstren sowie, im Schriftbereich, der SS-Rune bedient.

Daß man mit Zeichen und Andeutungen auskam, weist wieder auf Studenten und deren abgekürzten, ironisch anspielenden Umgangston hin. Solche Konzentration auf Einsilbigkeit und schwarzen Humor kennzeichnet vor allem die Protestphase. Als die politische Kanalisierung einsetzt und man Tagesforderungen der Arbeitnehmer zu unterstützen beginnt, reicht das Vokabular der Anarchie nicht mehr aus. Mit „Die Phantasie an die Macht“ war kein Fließband zu verlangsamen.

Günter Metken

PAUL CÉZANNE — AQUARELLE

Kunsthalle Tübingen, 16. Januar bis 21. März 1982; Kunsthau Zürich, 2. April bis 31. Mai 1982.

Die auf den ersten Blick weder publikumsfreundliche noch zu meditativer Versenkung einladende Kunsthalle in Tübingen, deren häßliches Neubaumfeld eher abstößt als anzieht, schaffte mit einer außergewöhnlichen Ausstellung dennoch beides: die Aquarelle von Paul Cézanne, noch nie zuvor in solcher Fülle präsentiert (quantitativ und qualitativ), lockten — gemessen an der Größe des Hauses — kaum zu bewältigende Besucherströme an, die trotz des abweisenden Ambientes

ganz in die ohnehin nicht leicht zu konsumierende Bildwelt Cézannes einzutauchen schienen. Die ungebrochene Faszination, die seine eher spröde, in ihrer Konsequenz hermetische Bildwelt auszuüben vermag, ist als Faktum selbst wieder faszinierend. In ihrer scheinbaren Simplizität stellt sie außergewöhnliche Anforderungen an den Betrachter, der hier vergebens vordergründig Unterhaltsames und kurzfristig Sensationelles suchen würde. Diese Herausforderung wird jedoch immer wieder angenommen, freilich nicht nur zum Vorteil Cézannes. Wie kein anderer Künstler seiner Zeit erlitt er das zweifelhafte Schicksal, von nachfolgenden Künstlergenerationen systematisch als Vorbild vereinnahmt und einseitig als Vorläufer interpretiert worden zu sein. Dem entsprach auch eine gängige kunsthistorische Einordnung, die Cézanne in der Rubrik der Vorläufer der Moderne ablegte und damit seiner in sich abgeschlossenen, als Ganzes nicht fortsetzbaren künstlerischen Leistung nur bedingt gerecht wird.

Die Tübinger Ausstellung gibt einmal mehr und in dieser Form nicht wiederholbar die Gelegenheit, sich ganz neu der Auseinandersetzung mit Cézanne zu stellen und damit vielleicht auch eine Chance, festgefahrene Urteile zu revidieren. Gerade die Aquarelle bieten sich dafür gut an, spricht sich doch hier das Cézanne Wesentliche ganz besonders deutlich und verständlich aus und zwar paradoxerweise zunächst dadurch, daß sie Erwartungen zutiefst widersprechen; das nach gängigen Vorstellungen schon durch die Technik „flüchtigste“, auf größte Unmittelbarkeit bedachte Bildmedium wird zum Träger äußerster Konzentration und Strenge. In einem oft stockenden, bedächtigen Prozeß und durch bewußtes Ausschalten aller äußeren Ablenkungen wird schrittweise — und das erscheint im Aquarell besonders frappant — „Wahrnehmung“ anschaulich gemacht und damit objektiviert.

Die Gruppierung nach Themen, die in sich wiederum chronologisch gehängt sind, erleichtert dabei das Nachvollziehen dieses komplizierten Vorganges, der eine immer größere Realitätsdichte durch immer weitere Reduktion erreicht. Reduktion meint dabei ein Doppelpes: Es handelt sich einerseits um ein Zurückdrängen subjektiver Befindlichkeiten und andererseits um eine Einschränkung aller vordergründig beschreibenden Stimmungswerte im Bild, wobei das eine ohne Zweifel untrennbar mit dem anderen verbunden ist. Der Einführungstext von Götz Adriani zeichnet den damit einhergehenden Entwicklungsprozeß mit bewundernswerter Detailtreue nach; es ist ohnehin ein Verdienst unter den vielen dieser Ausstellung, Früh- und Spätwerk in einer bis dahin kaum versuchten Deutlichkeit zu konfrontieren. Dadurch wird eine innere Logik in der Diskontinuität von Leben und Werk offenbar, die bisher leicht durch eine Überakzentuierung des Spätwerkes übersehen werden konnte. Wenngleich Adriani manchmal dazu neigt, dem Frühwerk zum Ausgleich zu viel Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, werden dadurch doch neue Gesichtspunkte ins Blickfeld gerückt.

„Was uns fehlt, ist nicht der Stil noch jene Flexibilität des Bogens und der Finger, die mit dem Namen Talent bezeichnet wird. Wir haben ein zahlreiches Orchester, eine reiche Palette, vielfältige Mittel. An Kunstgriffen und Tricks kennen wir viel, mehr als man vielleicht je davon gekannt hat. Nein, was uns fehlt, ist das innewoh-

nende Prinzip, die Seele der Dinge, ja, die Idee des Sujets.“ Flauberts Klage über das Defizit seiner dem Positivismus verfallenen Zeit scheint auf den ersten Blick wenig mit Cézanne zu verbinden, dem vordergründige Virtuosität zutiefst wesensfremd war. Gleichwohl entspricht diese Aussage in ihrem inhaltlichen Kern vollkommen seinem eigentlichen Anliegen, wie er Flaubert auch durch eine primär auf Anschauung gegründete Realitätsdarstellung vergleichbar ist. Die „Idee des Sujets“ war es, auf die sich auch Cézannes Suche konzentrierte und um derentwillen er eine Möglichkeit der Realitätsaneignung im Bild zu äußerster, nicht mehr überschreitbarer Konsequenz führte.

Naturanschauung, Naturversenkung wird bei Cézanne nicht nur zunehmend gereinigt von allen romantischen Reminiszenzen (im Sinne eines „gerührten“ oder auch „rührseligen“ In-der-Natur-aufgehen, indem eine subjektive Gestimmtheit in jener wiedergefunden wird), von Idyllischem und Anekdotischem, sondern weitgehend auch von unmittelbar sinnlichen Aspekten. Es ist „Wahrnehmung“ im wörtlichen Verständnis, die mit äußerster Konzentration versucht, psychische Stimmungsschwankungen auszuklammern. Deshalb verzichtet Cézanne m. E. auch weitgehend auf solche Naturansichten, die zunächst stärker an die Sinnlichkeit appellieren; es gibt keine dramatischen landschaftlichen Prospekte und Szenarien, keine augenfälligen Unterschiede verschiedener Tages- und Jahreszeiten bzw. Witterungen (keine Extreme wie Morgen- oder Abendstimmung, Dämmerung oder Sonnenuntergang, Gewitter etc., damit auch nicht die damit verbundenen sinnlichen Reize). Adriani weist sicher zu Recht darauf hin (S. 56), daß Cézanne seine Natursicht auch deshalb an der „kargen Klarheit“ der Provence ausrichtete, weil dort der Jahreszeitenwechsel optisch vergleichsweise gering ins Gewicht fällt.

Der endgültige Rückzug in die Provence, weg von den Ablenkungen und Fremdheiten der Metropole, der Wiedereintritt in die vertraute Umgebung der Kindheit, — darin könnte darüber hinaus auch eine Hilfe gesehen werden, sich der eigentlichen „Realität“ leichter zu vergewissern: je vertrauter uns etwas ist und je weniger wir durch Äußerlichkeiten abgelenkt werden, desto besser und umfassender können wir es begreifen. In diese Richtung weist auch die Beschränkung auf wenige Motive und gleichbleibende atmosphärische Bedingungen, wodurch umgekehrt gleichzeitig alles dem Motiv Äußerliche ausgeklammert wird. Darin kann auch eine mögliche Erklärung für das immer wieder diskutierte Problem des Fragmentarischen, das insbesondere bei den Aquarellen eine Rolle spielt, gesehen werden. Bis auf wenige Fälle ist bei Cézanne der Bildausschnitt unabhängig vom Rahmen und der Begrenzung des Blattes in sich abgeschlossen und mit sich identisch, — dies manchmal dann besonders deutlich, wenn das Motiv, wie im Falle der „Blumenvase“ (Kat. Nr. 87, Fitzwilliam Museum, Cambridge), „Leerstellen“ aufweist. Voraussetzung hierfür war die Unabhängigkeit von der traditionellen Vorstellung des Bildes als eines Blicks durch ein Fenster, selbstverständlich jedoch auch von der impressionistischen Augenblicks-Sehweise. Es ist vielmehr ein vom Künstler gewählter Ausschnitt, in dem alle als wesentlich erkannten Merkmale des Motives zur Erscheinung kommen, ein besonders signifikanter Teil, in dem die Idee des Gan-

zen aufleuchtet. Dies kann folgerichtig dazu führen, daß gerade dort die größte Vollständigkeit erreicht wird, wo nach herkömmlichen Vorstellungen nur ein fragmentarisches Bild gegeben ist und das Motiv zu den Rändern hin offen bleibt.

Wodurch Cézanne diese äußerste Reinheit und Klarheit erreichte, wie sie sich in den späten Aquarellen manifestiert, läßt sich letztlich nur erahnen. Adriani kommt sicher einer Lösung nahe, wenn er hierfür eine zunehmende Neutralisierung der Inhalte in Anspruch nimmt, wobei allerdings zu fragen bleibt, wie er sich diese ermöglichte. Man kann hier Goethes oft zitierte Äußerung im Zusammenhang mit der „Italienischen Reise“ 1787/88 anführen, in der eine Einstimmung auf die eigentliche „Wahrnehmung“ mit einer bewußten Selbstdisziplinierung in Verbindung gebracht wird: „Ich lebe sehr Diät und halte mich ruhig, damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen“ (zit. nach O. Stelzer, Goethe und die bildende Kunst, Braunschweig 1949, S. 30). Goethe, dessen Anschauungs- und Schönheitsbegriff in vielen Punkten Cézannes bildnerischem Denken vergleichbar ist, meint damit, daß nicht subjektive Empfindungen, geschweige denn Empfindlichkeiten die Wahrnehmung trüben, verändern dürfen, um zu einer reinen Anschauung zu gelangen.

Auf Cézanne bezogen könnte dies bedeuten, daß die in den frühen Arbeiten unvermittelt und unverhüllt zutage tretende psychische Problematik, die Kompensation sexueller Obsessionen in der Brutalität und Offenheit der Szenerie und ihrer Darstellung — die nur auf den ersten Blick von dem Themengeschmack seiner Zeit geprägt ist — auch das nur scheinbar ganz Andere im Spätwerk erhellt. Beinahe amüsant ist es, in diesem Zusammenhang einen Blick auf die Figureszenen zu werfen; hier sind in der Ausstellung frühe und späte Beispiele aufschlußreich konfrontiert, wodurch ein ungewöhnlicher Läuterungsprozeß evident wird. Unordnung und Chaos der frühen Blätter steht in den späten Badenden eine ätherische Reinheit gegenüber, die sogar soweit geht, daß Blatt für Blatt nach Geschlechtern getrennt wird. Die männlichen Badenden wirken im Vergleich zu den weiblichen tektonischer und vereinzelter, sie erscheinen stärker in Horizontale und Vertikale gegliedert. Die weiblichen Badenden, die, wie übrigens alle Akte bei Cézanne, nicht nach dem „lebenden“ Modell gemalt sind, sind demgegenüber weitaus stärker verknäuelte; die durch Diagonalen bestimmten Körper lassen sich kaum auseinanderdividieren und sind in die umgebende Landschaft formal eingebettet, zu einer unlösbaren Einheit mit ihr verbunden. Wie auch immer man diese Beobachtung interpretieren wird — sei es, daß Cézanne die Idee des Arkadischen deutlicher mit dem Weiblichen identifizierte oder jedoch, daß in dieser Einheit von weiblichen Akten und Landschaft eine Fremdheit, die sich im Frühwerk als Bedrohung artikulieren konnte, erhalten bleibt — die Trennung nach Geschlechtern legt doch zumindest die Deutung nahe, daß die Problematik des Frühwerkes nicht gelöst, sondern nur durch extreme Selbstdisziplinierung zurückgedrängt wurde. Was hier an selbstaufgelegter Strenge, an dem fast manischen Festhalten an immer denselben wenigen, bescheidenen Motiven erkennbar wird, ist auch Hilfsmittel, ist Schutz gegen latente, als Bedrohung empfundene und nur mühsam bezwungene Leiden-

schaften. Nicht von ungefähr war für Cézanne die Versuchung des Hl. Antonius, in der die Affinität von Leidenschaft und Askese thematisiert ist, von entscheidender Bedeutung. Flauberts „Tentation de Saint Antoine“ war 1874 in der endgültigen Fassung erschienen; wenngleich Cézannes bildnerische Umsetzungen des Themas (vgl. Kat. Nrn. 6, 7) nicht als Illustration zu Flaubert verstanden werden können, scheint zumindest doch sicher zu sein, daß er die aus unterschiedlichsten religiösen, mystischen und gnostischen Quellen zu einem komplizierten Gedankengebäude verwobene Erzählung Flauberts kannte. Das dort thematisierte Problem der Versuchung bzw. der Möglichkeiten, ihr in ihren unterschiedlichen Erscheinungsweisen zu begegnen, war zumindest zeitweilig auch für Cézanne existentiell. Sein Ausweg scheint der der Verweigerung gewesen zu sein (während sich in der Frühzeit eher Verachtung ausdrückte). Diese Position hat, wie Eduard Beaucamp in seiner Rezension dieser Ausstellung mit Recht hervorhob (vgl. FAZ vom 26. Januar 1982, Nr. 21, S. 21), eine Parallele in der Lebensvorstellung Arthur Schopenhauers, ohne daß damit eine bewußte und de facto nachprüfbare Beeinflussung behauptet werden sollte.

Cézannes „Réalisation“, oft unzureichend mit Verwirklichung (eines vorgegebenen Naturmotivs) übersetzt, verbindet nichts mit einem positivistischen Realismusbegriff, wie er bei Courbet in „idealer“ Form veranschaulicht wurde, es ist nicht der Versuch eines „objektiven Realismus“, sondern weit eher eines subjektiven, ganz auf die Person des Künstlers bezogenen Objektivierungsprozesses subjektiver Einsichten in die Natur. Und es ist damit gleichzeitig auch ein „Sich seiner selbst vergewissern“. Das Paradoxon einer „Anschauung im Intellekt“, als die Cézannes „Naturversenkung“ in ihrer reinsten Form definiert werden könnte, entspricht bis zu einem gewissen Grad einer möglichen Bestimmung von Erkenntnis, wie sie Kant u. a. in der „Kritik der reinen Vernunft“ formulierte; er geht dort davon aus, daß Erkenntnisse auf Sinneswahrnehmungen beruhen, die durch die reale Außenwelt vermittelt werden, daß sie gleichzeitig jedoch auch auf den Verstand angewiesen seien, in dem die a-priorischen Formen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, unabhängig von der Erfahrung bereitliegen. Das meint letztlich auch die Formulierung: „Begriffe ohne Anschauung sind leer ... Anschauungen ohne Begriffe sind blind“ (zit. nach E. Cassirer [Hrsg.], I. Kants Werke, Werk III, 8, Berlin 1912 ff.), eine Äußerung, die leitmotivisch über dem Werk von Cézanne stehen könnte.

Über den außergewöhnlichen Rang der Ausstellung wie auch die Sensation, daß sie überhaupt zustande kam, ist, wie ich glaube, hinreichend und der Sache angemessen geschrieben worden. Die Bedeutung steht außer Frage, wenngleich beträchtliche konservatorische Bedenken gegen das Unternehmen an sich nicht ganz von der Hand gewiesen werden können. Jeder Cézanne-Enthusiast wird verblüfft über einige ganz „frische“, noch nie oder selten gezeigte Aquarelle sein, die erst die ganze Intensität und Klarheit seiner Farbigkeit bewußt machen, und gleichzeitig feststellen, wie weit der Zerstörungsprozeß demgegenüber bei den meisten anderen Aquarellen fortgeschritten ist. Die Kluft zwischen den Aquarellen, die durch Umwelteinflüsse beeinträchtigt sind, und denjenigen, die weniger dem Licht ausge-

setzt waren, ist so extrem und unser Urteil so deutlich von ersteren geprägt, daß der hier mögliche Vergleich tatsächlich zu einer Revision geliebter ästhetischer (Vor-)Urteile führen kann. Die z. T. fast schmerzhaft harten, kristallklaren Kontraste zwischen Farbe und Papierton weiß man zwar theoretisch, bewußt werden sie jedoch erst durch das Nebeneinander mit den oft ausgestellten Aquarellen, die durch das vergilbte Papier fälschlich eine eher tonig gedeckte Farbigkeit suggerieren.

Mag man es auch bedauern, daß damit bald kaum noch ein wirklich taufisches Aquarell des Künstlers auf der Welt zu finden sein wird, — in diesem einen, zugegebenermaßen heiklen Fall, ist man geneigt, alle Bedenken gegen eine gerade beim Aquarell offensichtliche, problematische Ausleihpolitik über Bord zu werfen, um ganz in die Schönheit dieser hermetischen, den ganzen Betrachter fordernden Bildwelt einzutauchen.

Carla Schulz-Hoffmann

ZEICHNUNGEN ALTER MEISTER AUS POLNISCHEN SAMMLUNGEN
Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 29. 11. 1981—17. 1. 1982 und in den Kunstsammlungen der Veste Coburg 14. 3.—25. 4. 1982.

Es ist sicher kein Zufall, daß die bedeutenderen polnischen Sammlungen eine repräsentative Auswahl ihrer älteren europäischen Zeichnungen jetzt erstmalig auch außerhalb ihres Landes ausstellen. Der internationalen Fachwelt und einem breiten Publikum wird die Gelegenheit geboten, sonst meist verborgene und noch nahezu unbekannt Schätze der Zeichnungskunst zu sehen und zu prüfen; umgekehrt erhalten die polnischen Bearbeiter ein vielfältiges Echo auf ihre Forschungen, die in den letzten Jahren außerordentliche Fortschritte gemacht haben. Zwei ähnliche polnische Unternehmungen im Ausland waren dieser vorangegangen — allerdings beschränkt auf italienische Blätter: die beiden Ausstellungen in der Fondazione Giorgio Cini zu Venedig 1958 und 1959 (vgl. die beiden Ausstellungs-Kataloge von Maria Mrozińska: *Disegni veneti in Polonia, Venezia 1958*; *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia, Venezia 1959*).

Die jetzige Darbietung, die wohl die kostbarsten Zeichnungen aller älteren Schulen aus ganz Polen in einer Spitzenauswahl vereinigt, war in nur leicht abweichender Form 1980 zunächst in der Heim Gallery in London, sodann in Birmingham, Dublin, Cambridge und Cardiff zu sehen (Ausst.-Kat.: *100 of the Finest Drawings from Polish Collections*. Heim Gallery, Winter Exhibition, London 1980); anschließend wurde sie im Nationalmuseum in Warschau gezeigt (Ausst.-Kat.: *Najcenniejsze Rysunki obce ze Zbiorów Polskich*, Nationalmuseum Warschau 1980). Dank der nun schon mehrmals mit viel Erfolg erprobten Austausch-Aktivitäten zwischen polnischen Museen und dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig konnte diese Ausstellung auch für Deutschland gewonnen werden. Es besteht sogar begründete Hoffnung, daß dies nicht die letzte Übereinkunft zwischen den beiden Direktoren, Stanislaw Lorentz vom Nationalmuseum Warschau und