

Manuel Mayer

BEI CÉZANNE ZU HAUSE

Die *Plaine provençale* von 1883-85

Einführung

Paul Cézannes Gemälde *Plaine provençale* hat mit dem Jahr 2017 – als eines der zahlreichen Werke der Hahnloser/Jaeggli-Stiftung – im Kunstmuseum Bern ein vorläufig neues Zuhause gefunden. Das bietet Anlass zu der Frage, wie sich ein derartiges Landschaftsgemälde, in dem der Blick nach Draußen schweift, gegenüber seiner Behausung verhält.

Man fragt sich das nicht ganz zu Unrecht, hat doch die Wissenschaft Paul Cézanne bereits seit einiger Zeit eine Bleibe in der Evolutionstheorie der Moderne zugewiesen und dadurch einen Maler theoretisch in Gewahrsam genommen, der sein Zuhause auf Kosten der Theorie so häufig verließ, um von vollbrachter Arbeit mit greifbaren Ergebnissen heimzukehren.

Diesen haptisch fassbaren Ergebnissen der Malerei widmet sich der vorliegende Aufsatz in dem vollen Bewusstsein, dass in den Grenzen seiner Form viel mehr nach heuristischen denn nach holistischen Einsichten zu streben sei. Werden die medialen Schranken dem Verfasser bewusst, kann er seine Verpflichtung zu neuen Möglichkeiten führen. So erreicht seine Konzentration auf einen bestimmten methodischen Bereich erneute Klärung und Schärfung der Grundbestandteile seiner Disziplin.

Aus diesem Grunde umreißen wir im vorgelegten Aufsatz die Bildanalyse als eine fundamentale, eigenständige Abteilung der tradierten Methodik des Faches Kunstgeschichte. Die Untersuchung des Kunstwerkes ist – wie sich zeigen wird – das notwendige Komplement historischer Kontextualisierung.



Paul Cézanne, *Plaine provençale*, 1883-1885, Öl auf Leinwand, 58,5 x 81 cm, Dauerleihgabe der
Hahnloser/Jaeggli Stiftung, Kunstmuseum Bern
(Hahnloser/Jaeggli Stiftung, Villa Flora, Winterthur; Foto: Reto Pedrini, Zürich)

I. Zum Auftakt – Die Protagonisten

Der geneigte Baum des Vordergrundes – Repoussoir und erste Nebenrolle

Blickfang des Cézanne-Gemäldes *Plaine provençale* ist der nach rechts ins Bild geneigte, große Baum des linken Vordergrundes. Die Wucht seiner ausladenden Krone belastet sichtlich den feinen Stamm. Folglich kippt er vom linken Bildrand her in die Darstellung hinein. Die grundlegende Anziehungskraft des dominanten Gewächses fußt im Gegeneinander von Krone und Stamm, d.h. im spannungsvollen Widerspruch dem eigenen Zusammenhang gegenüber.

Die gewachsene Neigung des Baumes wird nur deshalb nachvollziehbar, weil sich die flächig, lineare Achse des Stammes im ganz gegensätzlich kreisenden Schwung seiner plastisch schwellenden Krone fortsetzt. Wir erkennen die Baumneigung, weil sie sich in ihren Teilen widerspricht und dabei die bildlich festgelegte Gesamterscheinung auf ihr eigenes Gegenteil, die flüchtige Verfallsbewegung hin umkehrt. Damit ist aber gerade dasjenige an der Bildpräsenz des geneigten Baumes ergreifend, was an ihr selbst nicht zu greifen und daher als Bewegung die Infragestellung seiner bestehenden Bildlichkeit ist. Es ist dies seine Beziehung auf etwas Bedeutenderes als er selbst.

Das nahe Haus im Mittelgrund – Hauptrolle und Darstellungszentrum

Die fesselnde Kraft des Bildes liegt folglich in unmöglicher Festlegung ihres Beginns und damit in ihren weitreichenden Konsequenzen für eine geradezu dramatische Entwicklung des Geschehens in Richtung des eigentlichen Protagonisten.

Während sich die Baumkrone ganz aus dem Farblicht und seinem Schattenwurf zu voluminöser Last emporballt, kippt sie auf der großen Flächigkeit ihres Stammes umso mehr nach rechts ins Bild hinab. Dadurch wird die Gestalt eines nahe im Mittelgrund stehenden Hauses bedroht, das eine zentrale Position im Bilde einnimmt.

Dieses Haus des nahen Mittelgrundes befindet sich nicht zufällig an seinem Ort im Gemälde. In der Breitenausdehnung ausgewogen um die Bildmittelvertikale gelagert, duckt es sich aus seiner Höhererstreckung senkrecht nahe unter die Bildmittelwaagrechte hinab. Da die vertikale Aufrichtung des Gebäudes entlang der Bildmittelvertikalen unter die Last ihres Gegenteils, die Bildwaagrechte, fällt, drückt sich der innerste Gegensatz des Senkrechten an seiner waagrechten Gegensachse aus. So wird deutlich, dass der Fall des Hauses entlang der

Bildmittelvertikalen die Gegenvertikalaufrichtung aus der lastenden Grenze seiner eigenen Breitenerstreckung heraus körperlich fassbar machte. Im Gegeneinander des Auf und Ab entlang der Bildmittelsenkrechten wird das senkrechte Fallen des Gebäudes genau dann zu einer fassbaren Beziehung auf die Bildmittelwaagrechte hin, wenn es selbst im Begriff ist, genau diese Beziehung zu unterlaufen. So verliert sich im Waagrechten nicht nur alles vertikal Aufgerichtete, sondern auch alles Waagrechte an sich selbst und damit an den Grundzusammenhang von Senk- und Waagrecht im Entstehen des Begriffs vom Hausvolumen. Die bislang nur vorgestellten und folglich fiktiven Definitionen von Vertikalität und Horizontalität weichen schließlich ihrer begrifflichen Ausdehnung in Breite und Höhe eines bewohnbaren Körpers.

Das heißt, dass sich das Haus nur deshalb vertikal um die Bildmittelvertikale erheben kann, weil es dort seine Gedrücktheit unter die Gegenbildachse, also die Bildmittelwaagrechte, zentral vor unsere eigenen, vertikal vor dem Bild aufgerichteten Augen stellt. Das Gebäude gerät folglich durch die Neigung des Baumes, sobald dieser seine statische Widersprüchlichkeit im Niederdrücken des Hauses entlädt, an seine zentrale Position im Bild. Der innere Zwist des Baumwiderspruches findet sich in der Anzweiflung der restlos ausgewogenen Zentralstellung des Baus um das Bildflächen-Gegenmittelachsen-Kreuz wieder, sobald er die vertikale Mittelposition der Behausung an deren eigenem Gegensatz, der waagrechten Zentralstellung, in Frage stellt.

Auf diese Weise wird der fallende Baum seiner inneren Widersprüchlichkeit enthoben. Sein Konflikt entlädt sich im Haus, wodurch er selbst eine Rückstabilisierung erfährt und im Bild verankert wird. Wenn dabei am zentralen Gegenmittelachsen-Kreuz der innere Widerspruch der ganzen Bildfläche, das Format, ins Spiel kommt, dann darf mit Fug und Recht behauptet werden, dass die Bedrohung der zentralen Stellung des Hauses für uns Betrachter im Zentrum dieses Bildes steht.

II. Handlung – Das Bild wird zum Körper

In dieser Bedrohung liegt denn folglich auch der Beginn des Bildgeschehens. Aus der proportionalen Beziehung der dargestellten Protagonisten zu ihrem Format gerät das tief in die Mitte hinabgedrückte Haus in den Bann des großen Baumkippens, das, wie wir jetzt sehen, sich ganz den Grenzen der Bildausdehnung verdankt. So leitet sich die Tatsache, dass der Baum aus seiner geraden Aufrichtung herausneigte, vollkommen aus der straff aufgerichteten Vertikalität des ihm unmittelbar benachbarten, linken Bildrandes her. Der Fall der Vertikalität des Bildes wird in Richtung ihres Gegenteils, die waagrechte Lage des unteren Bildrandes, zur Ursache für das Kippen des Baumes nieder auf das Haus. Dieser vom Künstler herbeigeführte Konflikt um die Zentralposition des Gebäudes setzt folglich die entsprechende, vom Maler im Format vorgefundene Konfliktsituation des Bildausdehnungsgegensatzes voraus.

So bildet sich zwischen dem rechten, unteren Baumkronenkontur und dem hinteren, linken Dachgiebelumriss eine Parallelbeziehung aus, die einen stammesähnlichen Durchblickssteg hervortreten lässt. Dieser Durchblick setzt die Neigung des Stammes in Richtung des unteren Bildrandes bei radialer Rückbeziehung auf den aufrechten, linken Bildrand hin fort. So schafft er den notwendigen Schritt zwischen der fallenden Baustammdiagonale und einem vor dem Hause zu Boden gefallenem Gebüsch, dessen Schattenwurf sich in Richtung des Baumstammfußes zurückspitzt. Aufgrund dieses Schattens zielt das gefallene Vordergrundsgebüsch waagrecht auf den Erhebungsmoment des Stammes und scheidet aus fallender Vertikalität heraus einen waagrechten Geländestreifen in Richtung des unteren Bildrandes hin ab. Dieser markiert unter Verdichtung des Gegensatzes von Gewächs-Grün und Gesteins-Ocker die Abgrenzung der unmittelbaren Vordergrundzone.

Wesentlich für den Ausfall dieses vordersten und tiefsten Landschaftsstreifens in Richtung des unteren Bildrandes war, dass sich Gebüsch und Schatten horizontal gegensätzlich auf das senkrechtere Entspringen des Baumstammes bezogen und dabei das radial aufgefächerte Fallbeziehungsverhältnis von vertikalem Bildrand, Baumstamm und Durchblickssteg in sich selbst auf das Landschaftsterrain hinab fortgesetzt haben. So wurden Gebüsch und Schatten zu einer ersten Ankündigung der unteren, liegenden Bildgrenze und ihrer Gegenkraft zum gefallenem, linken Bildrand.

Nun bildet die Schattenspitze des gefallenem Gebüsches – eingefasst in diese winkelig-radiale Gefällebeziehung zwischen den gegenläufigen Bildrändern – selbst eine winkelige Spitze aus, die ihrerseits ein radiales Drehverhältnis anzeigt. Dadurch ist die Schattenspitze dem

Kreismittelpunkt des Baumfallens im Kontaktmoment von niederliegendem Terrain und aufragendem Stammesfuß zugeordnet. Das bedeutet, dass das gefallene Gebüsch samt Schattenspitze in seiner Beziehung zur Baumneigung aus dem Bildrand heraus dasjenige verkörpert, was dem Baum nach dem Fall unmittelbar bevorsteht, das Niederliegen auf dem Terrain seiner Wachstums-Herkunft.

Erst die Vervollständigung dieses zweiten, größeren Dreischritts aus Bildrandvertikale, Baumdiagonalneigung und dem Liegen von Gebüsch und Schattenspitze schafft demnach die entscheidende Verknüpfung von linkem und unterem Bildrand. Schließlich grenzte das Niederlasten des Baumes in Gestalt des schattenwerfenden Gebüsches den farblich dichtesten Vordergrund-Terrainstreifen waagrecht zur Bildrandhorizontalen aus. Die Last des Baumes in Gestalt des gefallenen Gebüsches quetschte das Terrain zur leiblich erdigen Farbschwellung auf uns Betrachter hin hervor. Dadurch wurde der Geländestreifen genau dort zur körperlich stärksten Annäherung der Leinwandbilddarstellung an unser Schauen, wo sich eben diese Leinwand aus ihrer Darstellung heraus in ihr absolutes Gegenteil, den Keilrahmen-Umbruch des Bildrandes geradezu bildlich ins Jenseits verlor.

Nur ist dieser Verlust auch der entscheidende Gewinn. Denn dieses Umbrechen drängt jene plastische Tiefe der um den Keilrahmen gespannten Leinwand hervor, die zwischen uns und dem Träger des Bildes – hier der dahinterliegenden Wandfläche – vermittelt. Dieses verknüpfende Band der Keilrahmen-Leinwand-Stärke ist als umbrechende Verkörperlichung des gemalten Terrainstreifens nun gerade das, was die gemalte, farb-plastische Schwellung der Geländeverdichtung in seinem Gegensatz folgerichtig auf uns hin umsetzt. Denn was im Terrainband ein gemaltes Niederliegen in die Tiefe des Waagrechten auf der Fläche der Leinwand war, konnte es doch letztlich nur sein, weil sich darin eine vertikale Abwärtsbewegung ausdrückte, durch die sich das Bild im keilgerahmten Umbrechen zur eigenen, plastischen Stärke erst wirklich waagrecht in die ganze Tiefe seines Körpers legen konnte und damit den entscheidenden Anstoß für die unmittelbar räumliche Verbindung des Bild-Trägers mit dem davorstehenden Betrachter gab.

Folglich dreht sich das, was im gemalten, leinwandflachen Terrainstreifen als eine farbig auf uns zuschwellende Kontaktaufnahme mit dem waagrechten Niederliegen des unteren, plastischen Bildrandes erscheint, in die tatsächlich körperliche Kontaktaufnahme dieses Bildrandes mit dem Gegenüber seines Trägers und Betrachters spiegelbildlich um.

III. Publikum – Der Körper tritt in den Raum

Dabei dürfen wir nicht übersehen, wie sehr die Spitze des Gebüsch-Schattens in ihrem Kreisverhältnis auf der Fläche gerade von einem räumlichen Verhältnis der dargestellten Körper im Bildraum zeugt. Indem die gefallen Lasten von Baum und Bildrand in Gestalt des Gebüsches und seines Schattenwurfes das Terrain zu einem Farbgegensatz aus Grün und Ocker zu waagrechter Verdichtung nach unten hin und einer locker darüber aufsteigenden Geländefügung aufschlüsseln, entsteht die räumlich nachvollziehbare Unterscheidbarkeit des gemalten Geländes. So sehen wir in der horizontalen Geländeverdichtung zum unteren Bildrand hin den unmittelbaren Vordergrund, der sich deutlich von einer mittleren Geländezone, auf der das Haus steht, abhebt. Wenn wir also den Dreischritt aus Baumneigung, Durchblick und schattendem Gebüsch als Lasten-Dreischritt erkennen, dann verkeilen sich die gegensätzlichen Bildränder zur Stabilisierung des ganzen Gemäldekörpers genau in Umkehrung von unten her nach links hinauf zu einem Gefüge, das die Landschaft räumlich umfasst.

Dabei wohnt der ebenso räumlich begründeten Zuspitzung des Gebüsch-Schattenwurfes nach links hinüber gerade jenes flächige Radialverhältnis inne, welches aufgrund des Durchblicksstegs im Radius vom vertikalen Baumkippen in die Hausdachneigung und Geländeverdichtung auf den linken Bildrand waagrecht stützend zurückstößt. Im Grunde der uns plastisch angenäherten Terrainverdichtung zum unteren Bildrand hin liegt damit bereits dasjenige, was den Fall des linken Bildrandes selbst beinhaltet, das heißt eine Anziehung des vertikalen durch den waagrechten unteren Bildrand, eine Anziehung, die sich in der Verdichtung des Terrains als horizontale Wendung des ganzen Keilrahmen-Konstruktes aus Richtung des Gemälde-Trägers auf uns Betrachter hin verleiblicht und von hier aus zum linken Bildrand hin zurückaufrichtet.

Schließlich ist der Ausfall des flächigen Gebüsch-Schattenradius aus dem Kreiszusammenhang von Haus, Baum und linkem Bildrand zugleich die schlagartig räumliche Hervorwuchtung des zum Streifen verdichteten Vordergrund-Terrains, welches sich in seiner inneren Farbkonkurrenz von Ocker- und Grün körperlich auf uns Betrachter genau dann hervorwendet, wenn es die Leinwandfläche vom unteren Bildrand aus körperlich hinauf in Richtung unseres Einblicks in die Bildraumtiefe und damit in die sukzessiv aufsteigende Landschaftsferne zum aufgerichtet liegenden Himmelsband zurückstößt.

IV. Zuhause

Im Betroffensein von den Lasten der Bildgegensätze gelangt das Haus also in die Einhausung von Betrachter- und Landschaftsraum. Dabei wurde sein Dach im hinteren Giebelkontur unmittelbar von der Neigung des großen Baumes erfasst. Dementsprechend folgte der Giebelkontur vorne links in Parallelität zum hinteren diagonal nach.

In diesem Sinne drückte der Baum das Haus am Dach also nicht nur unter die Mittelwaagrechte des Bildes hinab, sondern drängte es zugleich nach rechts ins vertikale Zentrum hinein. Dabei geriet der Bau in eine Drehung um das eigene Volumen, durch die er eine aufgefächerte Dreiergruppe kleinerer Bäume mittels der Giebelfassade in Richtung des niedergefallenen Gebüsches hervorschob.

So fügt sich das Gebüsch in den Fächer der Gewächs-Dreiergruppe ein und schafft darin zugleich den notwendigen Gegenfallradius zum bisherigen Kippen des großen Baumes. Folglich lässt sich das Haus von der Widerstandskraft des fallenden Großbaumes also nur um denjenigen Grad verdrängen, um den es durch Hervorschiebung der Baumdreiergruppe das Fallresultat des Großbaumes im liegenden Gebüsch anschließen und zur erweiterten Vierer-Gegenfall-Gruppe nach rechts zurückauffächern kann. In dieser neuen Vierer-Gegenradius-Gewächsgruppe schlägt das geschlagene Haus zurück und nötigt den Fall des großen Baumes zum Innehalten in seiner Schräglage.

Dies gelingt jedoch nur, weil das Haus diese Vierer-Gegenradius-Gewächsgruppe als neuen, flächigen Zusammenhang auf die Bildfläche hin hervorschiebt und damit selbst hinter den Vier-Pflanzen-Flächenfächer ins Bildtiefe zurücktritt. Der Fall des großen Baumes setzt sich nur dann in der Vierer-Gegenradius-Gewächsgruppe nach rechts hin fort, wenn er in der Zurückdrängung des Gebäudes hinter den Vier-Pflanzen-Flächenfächer den entscheidenden Widerstand gegen das eigene Verfallen findet. Da dies aber den Anschluss des Vier-Pflanzen-Flächenfächers an die Bildfläche voraussetzt, erhält der große Baumfall seinen rückstabilisierenden Widerstand nur aus der Spannkraft der Leinwandfläche des Gemäldes. So dringt das Haus genau dann verwaagrechtend unter die Bildmittelhorizontale und in die Tiefe des Bildraumes, wenn es im Widerstand gegen das Großbaum-Fallen die Gegen-Vierer-Baum-Gruppe zu dessen vertikaler Rückversicherung aus dem Terrain hervorgeschoben und dabei selbst seine direkte Abkunft von der Kraft der Bildmittelsenkrechten hergeleitet hat. Im Gegenmittelachsen-Kreuz verkörpert die Darstellung Cézannes also nichts Geringeres als die Erscheinung der plastischen Widerstands-Kraft der über einen Keilrahmen gespannten Leinwandfläche.

In diesem Moment schiebt das Gebäude die eigene Beziehung zu den beiden gegensätzlichen Bildmittelachsen auf den Verursacher seiner Betroffenheit, den großen Baum, zurück und bildet aus dessen Widerspruch gegen den eigenen Zerfall eine zusammenhängende Gewächs-Agitationsfläche im Vier-Pflanzen-Flächenfächer, die aus dem Widerstand des Hauses dahinter insgesamt zur Vereinigung mit der Bildfläche nach vorne auf uns Betrachter drängt.

Das ist nicht verwunderlich, war doch der Verursacher der Hausbelastung und –bewegung letztlich nicht der große Baum allein, sondern dessen waagrechte Belastung durch das vertikale Aufragen des linken Bildrandes. Das Gebäude schafft das Gegenmittelachsen-Bildflächige im Zusammenschluss der grünen Gewächse vor seiner Giebelwandfläche folglich dadurch, dass es die durch das Großbaum-Fallen empfangene vertikale Last des Bildäußeren so tief in die Waagrechtheit der Bildmitte und damit ins Erdreich des Bildes hinabschraubt, dass dieses Waagrechte selbst zum Vier-Gegenbäume-Radius ausfällt und den waagrechten Terraintreifen auf die waagrechte Bildkante niederwirft.

Bei dieser Eindrehung des Hauses und seines Vier-Gegenbäume-Radius in den Terraintreifen hinab – man erinnere sich des Gebüsch-Sturzes samt Schatten – wurde die Bildmittelsenkrechte so umkreist, dass sich die räumliche Lage des Hauses im Bilde nicht mehr von der geradezu perspektivisch-räumlich waagrechten Tiefenlage der dabei entstehenden Landschaft unterscheiden ließ. Nachdem sich der Bau unter Druck des vertikalen Bildrandes ins Erdreich gebohrt hatte und dabei aus entstehender Gegensatzreibung heraus die vier kleinen Bäume zum Widerspruch gegen das große Baumfallen hat aufwachsen lassen, ermächtigte das in den unmittelbaren Vordergrund niedergefallene Terrain im Rückprall vom viel niedriger darunter liegenden, waagrechten Bildkantenbruch das Aufstehen der gemalten Landschaft zum Erhalt des großen Baumes und seiner Stützfunktion für den linken Bildrand. Wenn sich die Gegensätze der Fläche also in der Verkörperung des Raumes lösen, dann dreht sich das Haus sein eigenes bewohnbares Volumen gerade in der Einsehbarkeit seiner Türöffnung zu, die aus sich heraus zum Verbindungsmoment von Gebüsch-Schatten und Baumstamm blickt.

Folglich sieht unser Einblick in die Türöffnung zugleich in das Körpervolumen des Hauses hinein und erkennt darin den entsprechenden Raum in der Fläche dieses Gegensatzes. Denn was in Gebüsch, Gebüsch-Schatten, Krone und Baumstamm zu einem flächig-pfeilartigen Verweis auf die untere, linke Bildecke hin zusammentrat, das wird nun durch den dunklen Hauseingang um den notwendig dritten Zwischenschritt zum Radius vervollständigt. Das Dunkle der Türöffnung liegt genau zwischen den beiden Gegensatzdunkelheiten von Stamm und Gebüsch-Schatten und fügt ein Diagonalverhältnis in ihre Pfeilspitze Widersprüchlichkeit

hinein. Dabei wird diese Diagonalverbindung nur im tiefenräumlichen Verhältnis dieser drei Gegenstände als Beziehung auf die Rechtwinkeligkeit der linken, unteren Ecke der Bildfläche verständlich. Aus dem winkligen Flächenverhältnis von Stamm und Gebüsch-Schatten führt daher ein diagonal tiefenräumlicher Weg vom Hauseingang in die Bildecke zurück. Wir erkennen das Volumen des Hauses gerade in einer Türöffnung, die das Gegensätzliche des sie einhausenden Eckkonflikts und damit die innere Widersprüchlichkeit der Bildfläche körperlich einsieht. Denn in diesem Konflikt sieht sich das vertikal wach aufgerichtete Flächenformat der Tür im gegensätzlichen Querformat, wie es aus dem Bildeckenkonflikt heraus sich zum Gesamtgemälde aufspannt, seinem Betrachter zu Füßen gelegt und dort – bei Abschiebung dargestellter Lasten auf unsere augenblickliche Reaktion – zur Ruhe gelegt.

V. Durchführung und Umkehr der Verhältnisse

Betrachten wir den kleinen Vier-Pflanzen-Flächenfächer genauer, dann treffen wir in seiner Niedrig- und Kleinteiligkeit das exakte Gegenteil der einheitlich und straff in die Höhe ragenden großen Baumneigung unseres Anfangs an. Dabei ist auf die Unterteilung der vier Gewächse zu achten, welche das waagrecht niedergefallene Gebüsch von den drei übrigen, mehr oder weniger aufrechten Bäumchen in unmittelbarer Hausnähe trennt. Die engere Dreiergruppe der stehenden Pflanzen bildet in direkter Beziehung zur Dreiecksgiebelfassade des Gebäudes selbst einen dreiecksgleichen Fächer aus.

Die latente Absonderung des Gebüsches von der engeren Haus-Bäume-Dreiergruppe ist dafür verantwortlich, dass diese Dreiergruppe nun selbst die Ausscheidung des Gebüsches in sich hineinspiegelt. Denn der kleine, gedrungene Baumbusch rechts des Gebäudes wird durch die rechte Hauswand ebenfalls von den übrigen Pflanzen abgesondert, so dass nun das liegende Gebüsch, von hier aus betrachtet, zum äußersten Teil einer neuen Gegendreiergruppe wird.

Wesentliches Kriterium der Abtrennung des rechten Hauswandbaumes ist es, dass dieses buschige Gewächs das einzige bleibt, das neben dem Haus und nicht, wie alle übrigen, vor ihm steht. Die Hauskante bildet hier die entscheidende Zäsur.

Aber auch für die zuerst genannte Ausscheidung des Gebüsches aus der Haus-Bäume-Gruppe – das sehen wir jetzt im vergleichenden Rückblick – war eine ebensolche Kante verantwortlich. Sie findet sich aber nicht – wie beim Hauswandbaum – als Störung in der Beziehung zu den übrigen Gewächsen, sondern gerade auf der Gegenseite, d.h. in Richtung des räumlichen Umbruchs zur Terrainstreifen-Verdichtung, als Schattenkante. Dieses umgekehrte Kantenverhältnis führt nun dazu, dass wir Gebüsch und Hauswandbaum

spiegelbildlich als äusserste Partien derselben Haus-Bäume-Gruppe wahrnehmen. Verstehbar wird dieser aus Gegensätzlichkeit entstandene Zusammenhang jedoch nur, wenn wir sehen, wie sehr Cézanne seine Bildgegenstände als aufeinanderbezogene und daher aufeinander lastende Körper begriffen und sie dabei in bewegte Wechselbeziehung versetzt hat.

Sobald nämlich Gebüsch und Gebüsch-Schatten, die zusammen den anfänglich auftaktig vierten Einzelschritt für die sich nach rechts aufdrehende Dreiergruppe darstellten, jetzt umgekehrt zum dritten Schritt einer Vierergruppe mit Auftakteinzelschritt im Hauswandbaum auf das Terrain zurückfallen, kommt der Vorgang im neuen vierten Schritt des zum unteren Bildrand hin ausfallenden Terraintreifens zum gültigen Abschluss, da dieser nun einen Fünferschritt mit der Baum-Vierergruppe bildet, in dem Hauswandbaum und Terraintreifen eine engere Baum-Dreiergruppe vor der Fassade umrahmen.

Während das rechtwinkelige Flächengefüge von Hauswandbaum und Terraintreifen das nahe liegende Winkelverhältnis der rechten, unteren Bildecke und damit der Bildgrenzenrahmung aufgreift, erweist sich die dabei gerahmte innere Baum-Dreiergruppe als ebenfalls begründet im zweiteiligen Gegensatz. Denn der stehende Hauswandbaum und das liegende Gebüsch umfassen selbst als Gegensätze von Stehen und Liegen zwei diagonal dazwischenliegende Mittelbäume, prägen aber durch den Schattenwurf des liegenden Gebüsches ein gegen die Fläche gerichtetes Raumverhältnis aus.

Da der Schatten des Gebüsches in Richtung des Hauses niederfällt, wird die räumliche Distanzierung des Hauses hinter die Baumgruppe sichtbar. Während der Terraintreifen dabei waagrecht zum unteren Bildrand hin ausfällt, bildet sich ein klarer radialer Zusammenhang aller vier Bäume im Raum und damit zugleich ein wesentlicher körperlicher Kontext mit dem Gebäude aus. So ist für die Absonderung des rechten Hauswandbaumes von der engeren Dreiergruppe der rechte, vertikal aufragende Fassadenumbruch der Giebelfront verantwortlich, der uns nur als Gegensatz von Hausfassade und angrenzender Landschaft, d.h. als Konflikt von ockerheller Fassaden- und dunklgrüner Landschafts-Schatten-Farbe erscheint.

Letztendlich entscheidet also der Gegensatz von Ocker und Grün die Trennung von flächiger Hausfront und tiefer Landschaftsvegetation. Damit wird aber deutlich, dass die Pflanzlichkeit der vier Bäume auf dem Terrain der Landschaft nur dann zusammenhängt, wenn dies in der körperlichen Gestalt des Hauses geschieht, also nur dort, wo das Haus aus der reinen Flächenhelligkeit der Giebelfront die Dunkelheit seiner Gegensätzlichkeit leiblich in der Fassadenkante umfasst und zwar so, wie die gegensätzlichen Bildgrenzenschenkel ihre Bildfläche.

Folglich schafft das räumlich höchste Senkrechtstehen innerhalb der Haus-Bäume-Gruppe in Gestalt jenes Baumes, der sich am stärksten auf die maximale Zuspitzung der Giebelfassade hin nach links neigt, eine deutliche Beziehung zum flächig vertikaleren Stehen der rechten Fassadenumbruchskante, zumal der Stamm dieses höchsten Hausgiebelbaumes zusammen mit der Fassadenkante aus dem gleichen Punkt des Terrains entspringt. Hausgiebelbaum und Fassadenkante besitzen daher denselben Ursprung und zitieren in bewusster Gegenrichtung die ebenso gemeinsame Verwurzelung von linker Bildgrenze und kippendem Großbaum inmitten ihres Konfliktes mit der unteren Bildgrenze. Diese gemeinsame Verwurzelung bewirkt die Bildung der linken, unteren Bildecke, welche – nach außen kantig wie der Fassadenumbruch des Hauses – nach innen hin den Raum für ein Bild vom plastisch greifbaren Zuhause umfasst.

Infolgedessen setzt sich der flächige Radialfall des Großbaumes vom linken Bildrand her im Aufprall auf sein gefallenes Gebüsch-Gegenteil in der Vier-Baum-Kreisfiguration genau dann folgerichtig nach rechts über die Fläche des Bildes hin fort, wenn der lebendig saftige Zusammenhang grüner Vegetation am Widerstand trockener Helligkeit eines terrainhaft steinernen Gebäudes körperlich den Raum in Gegenrichtung nach vorne hin auf uns Betrachter öffnet. Tritt das Haus dabei zurück und der Terrainstreifen hervor, wird die alles zusammenfassende Fläche des Bildes in Rückbeziehung auf den Bildträger hinter dem Bilde zur Aufschichtung auf unser Betrachten hin. Im immer schräger werdenden Diagonalverhältnis von Hausdistanzierung und Terrainstreifen-Annäherung schlägt uns das zunehmende Wegkippen und Hervorrutschen der vor uns aufgerichteten Gemäldefläche ins Angesicht und nötigt uns im Stützreflex zur Schlussreaktion.

VI. Im Reflex zur Hülle – Schluss

Denn die Feststellung des Gegensatzes zwischen dem Liegen und dem Stehen der rahmenden Grünpflanzen der Vier-Bäume-Gruppe vor dem Haus liegt in ihrer gestaltenden Farbentsprechung. Wenn die farbliche Assoziation der gegensätzlichen Gewächse am jeweiligen Rand der Vierergruppe dazu beiträgt, dass wir in der Terrainstreifen-Verdichtung zum unteren Bildrand hin den dritten Viererschritt der Dreiergruppe ohne Hauswandbaum erkennen, dann liegt das daran, dass die den Hauswandbaum vertikal absondernde rechte Hauswandkante selbst der völlige Gegensatz zum waagrecht niederliegenden Terrain darstellt. Auch hier ist es die farbliche Gestaltassoziation, die dies ermöglicht. Denn die Fassadenflächen erscheinen schon der Farbe nach mit dem Terrain und seiner steinernen Struktur verwandt. Das Haus besteht im Wesentlichen aus dem Material des steinigen Geländes. Somit wird das Niederliegen des Gesteins im Terrainstreifen zur Grundlage seines eigenen Aufstehens in den Hauswänden. Dies jedoch nur, weil sich die ockrige Steinfarbigkeit der Hauswand rechts dank des gegensätzlich dunkelgrünfarbigen Schattenwurfs von der Umgebung abhebt, ein Schattenwurf, der in Richtung des ebenso grünen Hauswandbaumes zu seinem innersten Farbgegensatz ausfällt. Nur aus ihm heraus richtet sich der tote, warm und hell ockrige Stein des Hauses im Reflex gegenüber dem gegensätzlich lebendigen und kühl-dunklen Grün der umgebenden Vegetation aus seinem eigenen Niederliegen empor.

Deshalb ist es kein Zufall, dass die Verdichtung der Körperlichkeit im weitgehend ockrigsteinigen Terrainstreifen am unteren Bildrand wesentlich dadurch zustande kommt, dass helle Grünreflexe kontrastierend in diesen hineintreten. Erst aus dem Gegenspiel der unterschiedlichen Farben entsteht deren Plastizität.

Wenn also Hauswandbaum und Terrainstreifen – beide als vierter Schritt – ein gegensätzliches Entsprechungspaar sind, das die dazwischenliegende Dreiergruppe rahmt, dann doch nur, weil Hauswand und Terrainstreifen ein solch rahmgleiches Gegenpaar darstellen. Und dies deshalb, weil bereits die Hauswand ein eigener Gegensatz aus lebendig ockerheller und matt-grünschattiger Farbe und damit aus Wärme und Kälte ist, der im ersterbenden Niederfallen des Gebüschgrüns und dem Ausfließen seines dabei ins Erdreich versiegenden Grünschattens umgekehrt wird.

Denn jetzt ist es das Grün des ermatteten Vordergrund-Gebüsches und das geradezu verblutende Versickern seines dunkelgrünen Schattens in den ockerhell verdichteten Terrainstreifen, das in seiner Kühle pflanzliches Leben an die vertrocknete Hitze der

Terrainstreifenverdichtung abtritt. Von dort aus sind die letzten, zart nach rechts hinab versiegenden Hellgrün-Reflexe im Geländestreifen das, was im Verblässen ihrer Herkunft aus dem Gebüsch die Lebendigkeit des Ockerterrains zum massiven Pulsieren auf den unteren Bildrand hin hervorstößt und dabei die Kante des Bildes zum plastischen Impuls auf uns Betrachter hin bewegt.

Dadurch kehrt sich der Kontrast aus warmem, hellem, statisch-totem Gesteins-Ocker und kaltem, dunklem und fluid-lebendigem Pflanzen-Grün allein im Wechsel von Vierer- zu Dreiergruppe aus dem nach rechts Auf- ins nach links Herabkreisen über die Dreier- in die Vierergruppe in seinen eigenen Gegensatz zurück. In der dabei entstehenden Terrainverdichtung erstirbt das lebendige Pflanzen-Grün zur leiblichen Verlebendigung des toten Gesteins-Ockers, das uns unter Herauskippen des Gemäldeleibes in der Keilrahmen-Umbruchskante die Stufe zum Eintritt in die Behausung des in Landschaft beheimateten Cézanne-Hauses hervorstößt.

11. April 2019

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-63925

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6392>

DOI: 10.11588/artdok.00006392