

Christoph Wagner

## **„Primitivismus“ und Konstruktion des Sichtbaren. Facetten der Cézanne-Rezeption in der Kunsttheorie der Moderne und im russischen Cézanneismus**

In der Kunsttheorie des frühen 20. Jahrhunderts ist keine Malerei so vielschichtig untersucht und diskutiert worden wie diejenige Paul Cézannes: Die Analyse seiner gesetzmäßigen Anordnung der Farben als „Harmonie parallel zur Natur“, seiner Verschmelzung von Farbe und Form und seiner kompositorischen Konstruktion des Sichtbaren versprach, nicht nur den Schlüssel zu einer neuen Methode der malerischen Darstellung, sondern zu einer neuen Form des Sehens zu liefern. Zweifellos sah man in Cézannes Kunst die „kopernikanische Wende“ der Malerei auf dem Weg in die Moderne vollzogen, indem die Reflexion des Sehens selbst in neuer Form in die Darstellung einfließen konnte.<sup>1</sup> Als „Vater der Moderne“ war Cézanne spätestens seit der Publikation Julius Meier-Graefes im Jahre 1910 und der Sonderbund-Ausstellung im Mai 1912 in Köln etabliert. Vielfältig spiegeln sich die unterschiedlichen Arten der künstlerischen Rezeption Cézannes auch in den kunsttheoretischen Schlüsselschriften dieser Zeit, die ihrerseits Impulse für die Cézanne-Rezeption nachfolgender Künstler gegeben haben. Auch für die künstlerische Cézanne-Rezeption der russischen Cézanneisten lassen sich hier wichtige Aspekte erschließen. Dies gilt zuvörderst für die kunsttheoretischen Publikationen Wassily Kandinskys, die nicht nur aus der Auseinandersetzung mit der westlichen Kunst, sondern – weit mehr als bisher beachtet – auch aus der Reflexion der aktuellen Impulse der russischen Avantgarde dieser Jahre Anregungen empfangen haben: Kandinsky hat gerade aus der Gegenüberstellung der Malerei Cézannes und der russischen Kunst ein ästhetisches Argument gewonnen, das auch in der Cézanne-Rezeption der russischen Avantgarde eine zentrale Rolle spielte.

Schon in Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“, die 1910 entstand und noch vor ihrer Publikation im Jahre 1912 auf dem Zweiten Allrussischen Künstlerkongress in St. Petersburg im Dezember 1911 vorgetragen und in russischen Zeitungen reflektiert worden war, ist Cézanne Anknüpfungspunkt für eine Integration der russischen Volkskunst in die künstlerische Moderne: Kandinsky deutet hier Cézannes Kunst als Paradigma einer „melodischen Komposition“, in der unter der Ebene der gegenständlichen Darstellung eine malerische Form liege, die durch „primitive geometrische

Formen (...) einer allgemeinen Bewegung“ diene.<sup>2</sup> Als Beispiel einer solchen musikanalog „klar daliegenden melodischen Konstruktion mit offenem Rhythmus“ verweist er auf Cézannes Werke *Die Badenden* (Kat.Nr. C 3).<sup>3</sup> Dieser Form der Komposition stellt Kandinsky das komplizierte „symphonische Prinzip“ einer Kompositionsform gegenüber, das er unter anderem in der russischen Ikonenmalerei und Volkskunst, aber auch in der altdeutschen Malerei und in der Kunst der Perser und Japaner zu erkennen glaubte.<sup>4</sup> Beide Formen der Komposition versteht er als Auftakt zur künstlerischen Epoche einer zukunftssträchtigen Gegenwartskunst, die vom „bewussten, vernünftigen Kompositionellen“ geprägt werde, indem „der Maler bald stolz sein wird, seine Werke *konstruktiv* erklären zu können“.<sup>5</sup>

Wie zentral für Kandinsky diese Gegenüberstellung der komplexen Konstruktion des Sichtbaren in der Rezeption der Kunst Cézannes einerseits und der russischen Volkskunst andererseits war, erhellt weiterführend der 1912 publizierte Almanach „Der Blaue Reiter“:<sup>6</sup> Wassily Kandinsky und Franz Marc hatten sich erst im Laufe der Herausgeberberatungen im September 1911 dafür entschieden, im Almanach auch Werke Cézannes abzubilden.<sup>7</sup> Die getroffene Werkauswahl ist dabei ebenso überraschend wie aufschlussreich: Von den drei reproduzierten Gemälden repräsentiert lediglich Cézannes *Stilleben mit Äpfeln, Birnen und Trauben* von 1879/80 (Abb. 1)<sup>8</sup> paradigmatisch seinen Stil, wohingegen die beiden abgebildeten Frühwerke aus dem Zyklus *Die Jahreszeiten* mit der Darstellung von *Herbst* und *Winter*<sup>9</sup> (Abb. 2, 3) eigentümliche, noch an Ingres' Kunst orientierte stilistische Züge einer fast volkstümlich wirkenden Formensprache tragen.<sup>10</sup> Mit Blick auf die kunstvolle Bildregie, die die gesamte Bildauswahl des Almanachs bestimmt,<sup>11</sup> spricht manches dafür, dass auch die Auswahl der Gemälde Cézannes einem spezifischen künstlerischen Kalkül entsprungen ist: Offensichtlich versuchten die Herausgeber unausgesprochen an Cézannes Kunst eine Seite aufzuzeigen, die über die verbreitete Vorstellung von Cézanne als Vorläufer der Kubisten und der „Großen Abstraktion“ hinausging und Verbindungsmöglichkeiten zur Seite der „Großen Realistik“ eröffnete.<sup>12</sup> Tatsächlich harmonieren gerade diese beiden Frühwerke Cézannes in ihrem figurativ märchenhaften Darstellungsmodus auf eigentümliche Weise mit den – in sieben Abbildungen – zahlreich im Almanach vertretenen Werken Henri Rousseau des Zöllners,<sup>13</sup> den Kandinsky als „Vater dieser Realistik“<sup>14</sup> titulierte, wie mit den volkstümlich naiven Darstellungen russischer Bilderbogen, Lubok bzw. Lubki genannt (Abb. 4).<sup>15</sup> Zweifellos geht die Aufnahme von nicht weniger als sieben solcher volkstümlicher Graphiken Russlands auf die herausgeberische Entscheidung Kandinskys zurück. Zwar wurden an keiner Stelle des

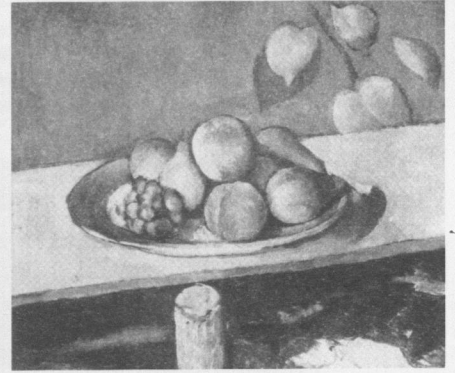


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

Almanachs Abbildungen der Werke Cézannes denjenigen der Lubki direkt gegenübergestellt, aber Kandinsky weist den Leser des Almanachs ausdrücklich darauf hin, dass „von einem Cézanne zu einem russischen Volksblatt [weitergehend], seine Seele viele Vibrationen erleben“ werde.<sup>16</sup> In einem Brief an Franz Marc vom 29. Oktober 1911 hat Kandinsky seine künstlerische Wertschätzung dieser russischen Bilderbogen näher erläutert: „Ich finde eine unendliche Ähnlichkeit zwischen Rousseau und den russischen Volksbildern, die so konstruktiv sind, daß ich sie unbedingt einmal ausmessen werde. Im letzten Grunde doch die Zahl, wenn auch 0,3333...“.<sup>17</sup> Interessanterweise berührt sich dieses ästhetische Argument Kandinskys mit demjenigen, das Roger Allard in seinem Beitrag über „Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei“ im Almanach zur Charakterisierung der historischen Bedeutung der Kunst Cézannes vorbringt. Für Allard ist „Cézannes Kunst das Arsenal (...), aus dem heute die moderne Malerei sich die Schwerter zum ersten Waffengang holt“.<sup>18</sup> Dies gelte vor allem für den Kubismus, der „die schlichten, abstrakten Formen in bestimmten Beziehungen und Maßverhältnissen zueinander“ gibt: „In dieses mathematische Chaos eine künstlerische Ordnung zu bringen, ist die Aufgabe des Künstlers. Er will den latenten Rhythmus dieses Chaos erwecken“.<sup>19</sup>

Dass diese Suche nach „abstrakten Verhältnissen“ und Zahlenproportionen in der „mathematischen Konstruktion“<sup>20</sup> des Sichtbaren nicht auf die künstlerischen Lösungen Cézannes und des Kubismus beschränkt werden kann, ist eines der wichtigen Anliegen Kandinskys in seinen Ausführungen „Über die Formfrage“ im Almanach: Zwischen den Polen der „Großen Abstraktion“ und der „Großen Realistik“ könne über die kubistischen Lösungen hinaus „alles als eine mathematische Formel oder einfach als eine Zahl dargestellt“ werden: „Es gibt aber verschiedene Zahlen: 1 und 0,3333... sind gleich berechnete, gleich lebende innerlich klingende Wesen. Warum soll man sich mit 1 begnügen? Warum soll man 0,3333... ausschließen? Damit verbunden stellt sich die Frage: warum soll man durch ausschließliche Anwendung von Dreiecken und ähnlichen geometrischen Formen und Körpern den künstlerischen Ausdruck schmälern?“<sup>21</sup> Interpretiert man diese Ausführungen Kandinskys vor dem Hintergrund seiner oben zitierten brieflichen Notiz an Marc, so zeigt sich, dass Kandinsky mit der Zahlenproportion aus 0,3333 stillschweigend auf Gesetzmäßigkeiten der russischen Volkskunst anspielt. Zwischen den Zeilen führt Kandinsky auch an dieser Stelle eine ästhetische Dialektik ein, in der unausgesprochen neben der paradigmatischen Konstruktion des Sichtbaren bei Cézanne und den Kubisten die russische Volkskunst ihre Berechtigung finden sollte.



Zweifellos waren diese Überlegungen den Künstlern der russischen Avantgarde wie etwa David Burljuk oder den Gründungsmitgliedern der „Karo-Bube“-Vereinigung, Michail Larionow und Natalja Gontscharowa, vertraut: Im Almanach hatte Kandinsky Gontscharowas Zeichnung *Weinlese*<sup>22</sup> (Abb. 5), die ursprünglich als Umschlagabbildung den ersten Ausstellungskatalog der „Karo-Bube“-Gruppe zierte, reproduziert. In ihrer archaischen Einfachheit der Formensprache und Erzählung, zu der ein für Gontscharowa spezifischer religiöser Ernst des Themas hinzukommt, ist die Zeichnung deutlich an Vorbildern der russischen Volkskunst und den Lubki



Abb. 4

(vgl. Abb. 4) orientiert. Tatsächlich wurden Gontscharowas Arbeiten ausdrücklich als „neue russische Lubki“ in der „Ersten Lubki-Ausstellung“ im Februar 1913 zusammen mit volkstümlichen Bilderbogen präsentiert.<sup>23</sup>

David Burljuk war im Almanach mit einem Beitrag „Über die ‚Wilden‘ Russlands“ vertreten:<sup>24</sup> Burljuk rühmt Cézannes Malerei mit Blick auf „die Verhältnisse des Bildes“ als „Offenbarung der neuen Wahrheiten und Wege“ einer antiakademischen Kunst, die er von den Wurzeln der „barbarischen“ Kunst [...] der Ägypter, Assyrer, Skythen usw.“ bis zur Kunst der Gegenwart aufsteigen sieht.<sup>25</sup> Unter diesen Vorzeichen spricht er von „Cézanne, dem ‚Schwerfälligen‘“<sup>26</sup> und bildet dazu ein eigenes Werk ab (*Porträt der Mutter des Künstlers*,<sup>27</sup> Abb. 6), das in seiner archaisch reduzierten Formensprache über abstrakt farbig gegliedertem Grund das Ideal einer spezifisch russischen Neuinterpretation Cézannes dokumentieren soll. Im gleichen Kontext erscheint die stärker kubistisch orientierte *Porträtstudie* seines Bruders Vladimir Burljuk, die einige Seiten zuvor im Almanach abgebildet ist (Abb. 7).<sup>28</sup> David Burljuk insistierte darauf, dass die russischen Künstler, von denen er an erster Stelle Michail Larionow, desweiteren u. a. Natalja Gontscharowa, Pjotr Kotschalowski, Ilja Maschkow, Wassily Kandinsky, Marianne Werefkin nennt, „gleich den großen französischen Meistern (z.B. Cézanne, van Gogh (sic), Picasso) (...) neue Prinzipien des Schönen“ gefunden haben.<sup>29</sup> Die ästhetische Dialektik zwischen Cézanne und der russischen Kunst ist hier bis zur russischen Avantgarde ausgedehnt.



Abb. 5

Der mit Burljuk befreundete Michail Larionow stand mit Kandinsky noch bis 1913 in Verbindung, um am geplanten, aber niemals realisierten zweiten Almanachband mitzuarbeiten, in dem Kandinsky bezeichnenderweise den Anteil der Volkskunst noch weiter verstärken wollte: Eine briefliche Notiz vom 5. Juni 1913 an Franz Marc erhellt, dass Kandinsky den Anteil der Volkskunst bis „an die Grenze des Kitsches“ durch Einbeziehung alter „Geschäftsbilder

und Reklamebilder“ sowie „Budenmalereien“ zu erweitern versuchte.<sup>30</sup> Wie sehr auch Larionow die russische Volkskunst und insbesondere die Volksbilderbogen als zentrale Anregungsquelle der russischen Avantgarde schätzte, zeigt die Tatsache, dass er half, die erste Lubok-Ausstellung im Februar 1913 vorzubereiten,<sup>31</sup> und schon im folgenden Monat eine von ihm selbst initiierte zweite Lubok-Ausstellung mit Druckwerken aus seinem eigenen Besitz folgen ließ.<sup>32</sup> Im selben Jahr hat auch Alexander Schewtschenko programmatisch die Bedeutung des „Neo-Primitivismus“, so der Titel seiner 1913 erschienenen Schrift, in der russischen Avantgarde theoretisch reflektiert: „Als Ausgangspunkt für unsere Kunst betrachten wir den Lubok, das Primitive, die Ikone, weil wir darin die stärksten und unmittelbarsten Wahrnehmungen des Lebens finden und darüber hinaus die reinste Form der Malerei.“<sup>33</sup>

Diese ästhetische Dialektik zwischen Cézanne und der russischen Volkskunst bildet auch in der künstlerischen Cézanne-Rezeption der russischen Avantgarde ein zentrales Motiv und gibt dieser ein eigenes – in der westlichen Kunst in dieser Akzentuierung des ‚Primitivismus‘ nicht anzutreffendes – Gepräge. In welcher unterschiedlicher künstlerischer Form sich die russischen Avantgardisten um Verbindungen zwischen Cézannes höchst kultivierter Bildsprache und den vitalen ‚primitivistischen‘ Traditionen der russischen Volkskunst bemühten, kann an einigen Beispielen betrachtet werden: Michail Larionow knüpft in seinem um 1907 entstandenen *Stilleben mit grünen Birnen* (Kat.Nr. 23) noch unmittelbar an die Tradition der Stilleben von Cézanne an – man vergleiche z.B. dessen *Früchte-Stilleben* von 1879/80 (Kat.Nr. C 1) – allerdings hebt er den festen Bildbau Cézannes zugunsten einer verstärkten Dynamisierung des Blicks in der energisch bewegten Malfaktur<sup>34</sup> und einer bewusst akzentuierten Kontingenz des Bildausschnitts auf. Demgegenüber steht seine Darstellung eines *Soldaten (Rauchender)* von 1910/11 (Kat.Nr. 26) schon unter neuartigen ästhetischen Vorzeichen: Larionow verbindet hier die komplexe Farbfaktur cézannescher Prägung mit den Traditionen einer elementar das Motivische zusammenfassenden Figuraldarstellung, wie sie in den russischen Bilderbogen zu studieren ist (vgl. Abb. 4), und verwandelt auf diesem Wege das cézanneske Motiv des *Rauchers* in eine Figur von ganz eigener Prägung. Die wild aufbrechenden Liniengänge des Pinselduktus verleihen der Soldatengestalt dabei in Verbindung mit der gesteigerten Helldunkelkontrastik und den diskontinuierlich eingelagerten Farbflächen einen Cézannes *Raucher* fremden Ausdrucksgehalt.

Mit anderen künstlerischen Ergebnissen setzte sich auch Natalja Gontscharowa in diesen Jahren mit den spannungsvollen Verschmelzungen zwischen Cézannes Malerei und der programmatischen Rezeption russischer Volks-

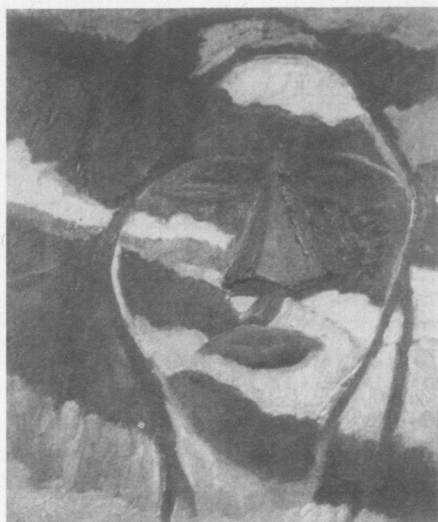


Abb. 6

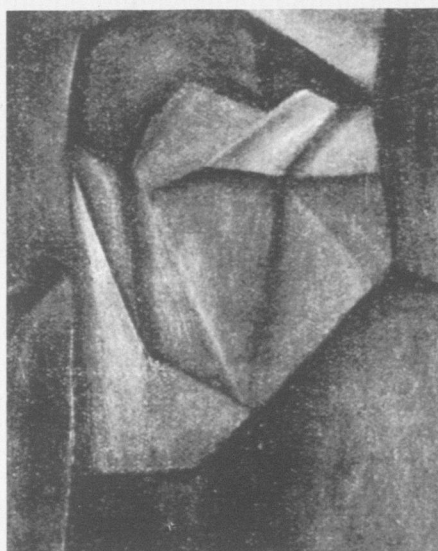


Abb. 7

kunst auseinander: Steht ihre *Landschaft mit roter Erde* (Kat.Nr. 6) von 1907/08 Cézannes Kunst noch sehr nahe, wengleich die Pinselfaktur schon farbig-expressiv gesteigert erscheint, zeigt ihr 1908/09 entstandenes *Stilleben mit Schachbrett* (Kat.Nr. 8) eine weitreichende Verflächigung und einen neuen – an volkstümlichen Dekorationen orientierten – Sinn für die ornamentalen Wirkungen der einzelnen Formen und Farben. In den Gemälden *Frau mit rotem Hütchen* (Kat.Nr. 10) von 1910 und *Der Raucher* (Kat.Nr. 11) von 1911 schließlich hat Gontscharowa Cézannes kleinstufige Modulation der Farbe vollständig zugunsten eines holzschnittartig verflächigten, prägnanten Erscheinungsbildes der dargestellten Figuren aufgegeben. Hier hat die Auseinandersetzung mit den volkstümlichen Graphiken (vgl. Abb. 4) zu einer in der Modellierung, Helldunkel- und Farbverteilung neuen Darstellungsform geführt, die Gontscharowa mit Larionow, Vladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch und anderen in trotziger Programmatik 1912 in Moskau als „Eselsschwanz“-Malerei präsentierte.<sup>35</sup> Dass Gontscharowa ihre Darstellung des *Rauchers* (Kat.Nr. 11) als „im Stil der Tablett-Malerei“ ausgeführt charakterisierte, unterstreicht, wie provokativ man die primitivistischen Stilpotentiale der Volks- und Gebrauchskunst zugunsten der Cézanne-Rezeption akzentuierte, ähnlich wie Kandinsky 1913 die Einbeziehung alter „Geschäftsbilder und Reklamebilder“ sowie der „Budenmalereien“ ankündigte.<sup>36</sup> Wie weit die stilistische Bandbreite in dieser künstlerischen Ausdeutung der Polarität zwischen Cézanne und der russischen Volkskunst reichte, zeigt die Gegenüberstellung der beiden *Raucher*-Darstellungen von Larionow und Gontscharowa (Kat.Nr. 26, 11), die beide nahezu gleichzeitig entstanden sind und beide in der Ausstellung der Gruppe „Eselsschwanz“ 1912 zu sehen waren: Während Larionow seinen farbigen Vortrag in einem bewusst krude-expressiven Duktus treiben lässt, strebt Gontscharowa eine von scharf begrenzten Sichelformen geprägte Verhärtung der Formen an, wie sie in diesen Jahren auch im Schaffen des – ebenfalls der Künstlergruppe der „Eselsschwanz“-Ausstellung zugehörigen – Vladimir Tatlin zu beobachten ist.<sup>37</sup>

In anderer Form spiegelt sich im malerischen Schaffen Pjotr Kontschalowskis der Versuch, Anregungen aus der Volks- und Gebrauchskunst mit Aspekten aus dem künstlerischen Idiom der Malerei Cézannes zu verbinden: So bildet Kontschalowskis *Stilleben Brote auf Grün* von 1913 (Kat.Nr. 15) den kuriosen Extremfall einer wörtlichen Übersetzung eines Bäckereischildes in den cézanneischen Farbklang aus Grün- und Ockertönen. Freilich hat sich Kontschalowski auf eine solche Verschmelzung des Erbes von Cézanne mit Elementen der Volkskunst nur gelegentlich eingelassen. Gemälde wie sein *Selbstbildnis in Grau* (Kat.Nr. 12) von 1911 oder die *Landschaft bei Siena*



(Kat.Nr. 13) von 1912 zeigen, wie sehr er auf den Spuren Cézannes nach einer gesetzmäßigen Konstruktion des Sichtbaren und einer neuen Festigkeit der Formen suchte. Dabei erscheint die aus Cézannes Kunst gewonnene Matrix des Sichtbaren sogleich durch die eigenen stilistischen Möglichkeiten gebrochen und neu interpretiert. Damit ist eine zweite grundsätzliche Form der künstlerischen Cézanne-Rezeption in Russland aufgewiesen, die freilich vielfältige Entsprechungen in der westlichen Kunst hat:<sup>38</sup>

Die Suche nach einer gleichsam subkutanen geometrischen Konstruktion des Sichtbaren in Cézannes Kunst ist in ihren analytischen Differenzierungen besonders deutlich in den Cézanne-Studien Johannes Ittens zu beobachten. Itten hat seine analytischen Recherchen in der Malerei Cézannes umfassend dokumentiert: Seine Aufzeichnungen und Skizzen können hier als Schlüssel dienen, um die Recherche nach den Gesetzmäßigkeiten in der Kunst Cézannes, wie sie auch die russischen Cézanneisten faszinierte, genauer zu verstehen.

Programmatisch steht am Anfang seines ersten Stuttgarter Künstlertagebuchs unter der Grundsätzlichen ankündigenden Überschrift „Vom Bilde“ ein Skizzenblatt mit Kompositionsanalysen nach vier Gemälden Cézannes, *Selbstporträt mit Mütze* (Barett), 1898–1900 (Vgl. Kat.Nr. C7), *Montagne Sainte-Victoire*, 1896–1898, *Der Raucher*, 1890–92, *Bildnis Madame Cézanne*, 1894/95 (Abb. 8).<sup>39</sup> Angestoßen durch den Besuch der für die Cézanne-Rezeption insgesamt epochalen Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912, hatte Itten 1913 – also noch im Erscheinungsjahr – die Cézanne-Monographie Julius Meier-Graefes erworben und nach den darin abgebildeten Reproduktionen Studien zum kompositorischen Aufbau der Gemälde Cézannes unternommen.<sup>40</sup> Dabei standen die Reduktion der Darstellungen von Cézanne auf Hauptlinien, deren „architektonischer Aufbau“ und die bildgebende „Beziehung der Bildlinien zum Bildrahmen“ im Vordergrund (Abb. 8).

Wie sehr Ittens künstlerische Auseinandersetzung mit Cézanne auf prinzipielle Fragen des Künstlerischen zielte, ist auch in seinem Vortrag „Über Komposition“ von 1917<sup>41</sup> zu erkennen, in dessen Zentrum eine rhythmische Analyse von Cézannes *Chocquet-Porträt*<sup>42</sup> steht. Emphatisch führt Itten aus: „Paul Cézanne, der Einsame, bemüht sich allein um die reine Kunst. (...) Das ist intensivstes, konzentriertestes Sich-Versenken in das Geheimnis des Rhythmus der lebendigen Form und Farbe. Es ist ein Sich-Klarwerden über das Wesen der *innern Lebendigkeit* dieses Kopfes.“<sup>43</sup> Itten war überzeugt, auf diesem Wege in Cézannes Kunst zeitlose Gesetzmäßigkeiten des Bildlichen, der „reinen Kunst“, freilegen zu können, und glaubte, dass Cézannes Kunst

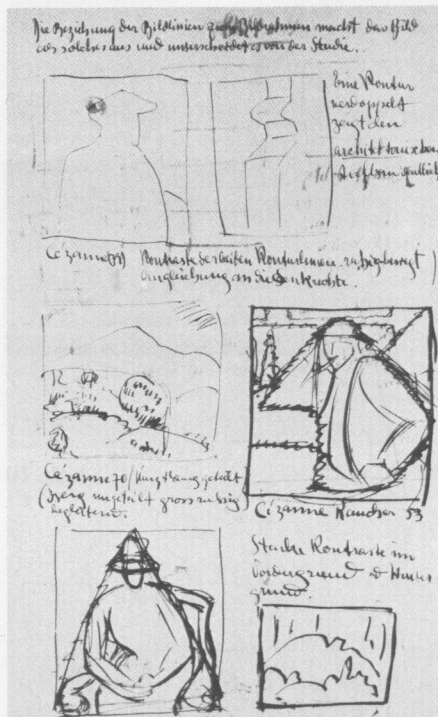


Abb. 8



in dieser Hinsicht „in bezug auf [ihr] Formempfinden den ägyptischen [Kunstwerken] nahesteht“.<sup>44</sup> Dieser Gedanke findet sich schon in dem bei Künstlern äußerst populären Buch von Hedwig Fehheimer von 1914 über die „Plastik der Ägypter“,<sup>45</sup> wie ja auch David Burljuk im Almanach allgemein Cézanne in eine bis zu den Ägyptern ausgedehnte kunsthistorische Perspektive eingereiht hatte.<sup>46</sup> Fehheimer deutete Cézannes Kunst als zentralen Beweis für die „Verwandtschaft, die das moderne Kunstempfinden mit künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter verbindet“,<sup>47</sup> indem dort schon Cézannes Grundforderung „Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône“ „vorausgenommen“ worden sei.<sup>48</sup> Die Kompositionsmethoden ägyptischer Reliefbilder stimmten mit denjenigen der Kompositionen Cézannes überein, indem beide die „Verhältnisse zwischen Kurven und Geraden“ nach klaren Proportionen bestimmten.<sup>49</sup> Cézannes Malerei rückte damit in den Rang eines Paradigmas für die scheinbar über die Jahrtausende hinweg gleich bleibenden überzeitlichen Gesetzmäßigkeiten der Kunst. Der analytischen Suche nach diesen Gesetzmäßigkeiten in der Konstruktion des Sichtbaren bei Cézanne hat sich Itten ein Leben lang immer wieder gewidmet und noch in den sechziger Jahren empfahl er seinen Studierenden, Cézannes Kompositionen auf Transparentpapier zu kopieren und auf die kompositorischen Hauptlinien und Verhältnisse hin zu analysieren.<sup>50</sup> Dass Itten selbst diese Praxis pflegte, kann mit Blick auf die – hier erstmals publizierten – kompositorischen Nachzeichnungen Ittens nach den Abbildungen in Julius Meier-Graefes Buch „Cézanne und sein Kreis“, das Itten am 26. November 1918 erwarb, studiert werden (Abb. 9, 10)<sup>51</sup>: So hat er versucht, die Gesetzmäßigkeiten der Tektonik, der Balance und der Proportion in den Cézanne-Gemälden *Schneeschemelze in L'Estaque* von 1870 – bei Meier-Graefe noch als *Die roten Dächer* tituliert – (Abb. 9)<sup>52</sup> oder *Stilleben mit Apfelkorb*<sup>53</sup> (Abb. 10) aus den 1890er Jahren durch die Reduktion auf tragende Hauptlinien freizulegen.

Unter diesen künstlerischen Vorzeichen ist auch Kotschalowskis Annäherung an Cézanne in seinem *Selbstbildnis in Grau* (Kat.Nr. 12) und in seiner *Landschaft bei Siena* (Kat.Nr. 13) zu verstehen: In großen übergreifenden Kurven und Massenbewegungen scheint sich das Gefüge der Landschaft aufzuwölben. Gegenüber Cézanne ist dabei deutlich die tektonische Binnenstrukturierung des Farbauftrags reduziert: Die Landschaft scheint – anders als bei Cézanne – nicht aus sich selbst heraus emporzuwachsen, sondern wird von übergreifenden Kräftelinien bestimmt.

Wie sehr einzelne Künstler das Ziel verfolgten, Cézannes Bildvorstellungen auf eine paradigmatische kompositionelle Struktur hin zu reduzieren, zeigt



Abb. 9

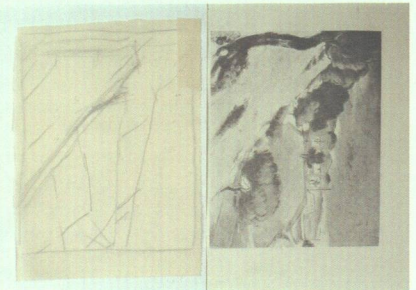


Abb. 10



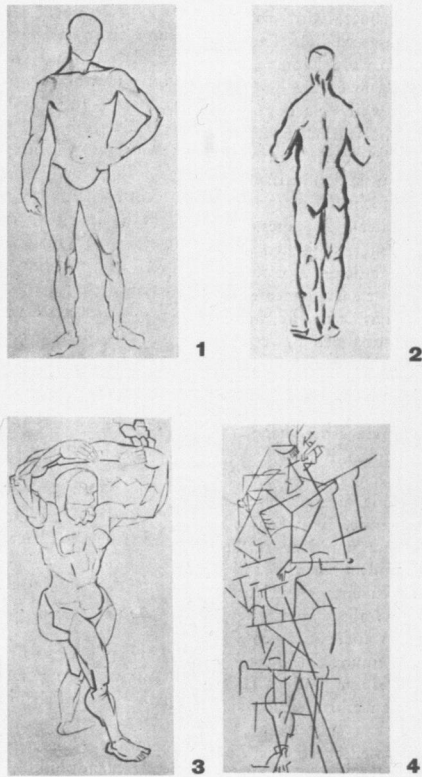


Abb. 11

auch Vladimir Tatlins Gemälde *Nacktmodell* von 1913 (Kat.Nr. 51), das stilistisch augenfällig unter den Vorzeichen von Picassos Kubismus entstand. Es ist fast wörtlich zu verstehen, wenn Tatlin seine Darstellung programmatisch „Komposition aus einem Nacktmodell“ nannte, denn tatsächlich ist die kompositorische Struktur dem Sichtbaren hier geradezu modellhaft eingeschrieben.

Auch im Bereich der Stilleben- und Landschaftsdarstellung hat diese Form der Cézanne-Rezeption bis in die zwanziger Jahre hinein in der russischen Kunst vielfältige Spuren hinterlassen: Der Vergleich der beiden Gemälde von Alexander Kuprin, *Stilleben mit blauem Tablett* von 1914 (Kat. Nr. 19) und *Tablett mit Früchten und einer Flasche* von 1921 (Kat.Nr. 22), macht exemplarisch deutlich, wie im Laufe der Jahre in Kuprins Schaffen die Matrix des Sichtbaren abstrakter wird, der Grad der Modellierung des einzelnen Gegenstands abnimmt, sich die Bestimmung der Formen und der gesamten Komposition auf wenige Linien reduziert. Während sich in Cézannes Stilleben – wie im *Früchte-Stilleben* von 1879/80 (Kat. Nr. C 1) – die Farbe und Form der Dinge untrennbar voneinander Zug um Zug aufzubauen scheinen, beschreitet Kuprin in umgekehrter Richtung den Weg einer bewussten künstlerischen Reduktion des Sichtbaren, die freilich die Errungenschaften des ‚cézanneschen Sehens‘ notwendigerweise zur Voraussetzung hat. Ähnliches lässt sich in den Landschaftsdarstellungen Robert Falks (Kat.Nr. 1, 4) und Aristarch Lentulows (Kat.Nr. 27, 29) beobachten: Die Geometrie des Sichtbaren ist hier nicht aus der Faktur der Farbe wie bei Cézanne, sondern aus einer kompositorischen Matrix übergeordneter Hauptlinien entfaltet.

Dass die verschiedenen Formen der Cézanne-Rezeption in der russischen Kunst nicht konfliktlos nebeneinander bestanden, sondern als konkurrierende malerische Kulturen aufeinander trafen, reflektiert rückblickend exemplarisch die kunsttheoretische Schlüsselchrift Kasimir Malewitschs „Die gegenstandslose Welt“<sup>54</sup> von 1927: Aus der Perspektive der Avantgarde der Abstraktion der zwanziger Jahre bewertet Malewitsch den Cézanneismus lediglich als Durchgangsstadium in der künstlerischen Entwicklung jedes einzelnen Künstlers, die vom Impressionismus ausgehend über die Cézanne-Rezeption und die verschiedenen Spielarten des Kubofuturismus bis zu abstrakten Gestaltungen reiche. Die stilistischen Stufen, die der einzelne Künstler in seinen „Darstellungsveränderungen der ‚Natur‘ unter dem Einflusse additionaler Elemente der malerischen Kulturen Cézannes und des Kubismus“ durchlaufe, hat Malewitsch auch zeichnerisch dokumentiert (Abb. 11)<sup>55</sup>: Vom „faserartigen ‚Geschwungenen‘“ bei Cézanne reiche diese Entwicklung über die „sichelförmigen additionalen“ Elemente des Kubismus

bis zu den „Geraden‘ des Suprematismus“.<sup>56</sup> Es ist aufschlussreich für seine ästhetische Position, dass er den Cézanneismus seiner Schüler in den Metaphern einer „Infektionskrankheit“ beschreibt, die er einer „bakteriologischen Untersuchung“ unterzieht, um sie schließlich mit verschiedenen „Dosen von Kubismus“ zu kurieren:<sup>57</sup> „Es gelang mir, zwei Gruppen von Schülern zusammenzustellen. Die eine arbeitete im Sinne bewussten, theoretischen Schaffens, die andere im Sinne des unbewussten, intuitiven Gestaltens. Dabei stellte ich fest, dass die Schüler der ersten Gruppe nach Überwindung des Cézanneismus auf dem Weg der theoretischen Erfassung mühelos bis ins letzte (vierte) Stadium des Kubismus folgen konnten, während die Schüler der zweiten Gruppe über Cézanne kaum hinaus kamen.“<sup>58</sup> Und Malewitsch fährt fort: „Einer der unter meiner Beobachtung stehenden Maler der cézanneschen Kultur hielt, trotzdem ihm erhebliche Dosen von Kubismus zugeführt wurden, besonders lange stand; sein ‚künstlerischer Organismus‘ zeigte starken Widerstand gegen das additional Element des Kubismus. Das unterbewusste Zentrum, das ganz ausgesprochen auf cézanneische Harmonien eingestellt war, kämpfte gegen das Bewusstsein, das bereits vom Kubismus theoretisch überzeugt war und ständig das kubistische ‚Sichelförmige‘ anwandte.“<sup>59</sup> Letztlich aber müsse jeder Künstler in seiner individuellen Entwicklung diesen Prozess durchlaufen, um zu neuen malerischen Möglichkeiten vorzustoßen. Wie sehr Malewitsch dabei an die historische Notwendigkeit dieses künstlerischen Entwicklungsprozesses vom Impressionismus über den Cézanneismus und Kubismus bis zur freien Abstraktion glaubte, dokumentiert das kuriose Faktum, dass er selbst – wie die Forschung erst seit einigen Jahren weiß<sup>60</sup> – diesen Entwicklungsgang in seinem Œuvre nachträglich zu konstruieren versuchte: So gehört ein „Frühwerk“ wie die *Schwester* (Kat.Nr. 32), das Malewitsch auf „1910“ datierte und das scheinbar seinen Stilwechsel vom Impressionismus zum Cézanneismus dokumentiert, zu einer Werkgruppe, die Malewitsch nachträglich in den späten zwanziger Jahren seinem Œuvre hinzufügte, um seine Theorie am eigenen künstlerischen Werdegang zu illustrieren: Das fingierte künstlerische Dokument einer von Malewitsch für überwunden erklärten Cézanne-Rezeption erweist sich so am Ende als Beleg für die Fortdauer der künstlerischen Virulenz Cézannes, auch in der nachrevolutionären russischen Avantgarde.

1 Siehe hierzu weiterführend K. Badt: *Die Kunst Cézannes*, München 1960. – L. Dittmann: *Zur Kunst Cézannes*. In: *Festschrift für Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag*, hg. von M. Gosebruch, Berlin 1961, S. 190–212. – G. Boehm: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M. 1988. – G. Boehm: *Paul*



- Cézanne und die Moderne, in: Cézanne und die Moderne, Ausst.Kat., Basel 1999, S. 10–27.
- 2 W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1952, S. 139. Vgl. zur Cézanne-Rezeption G. Adriani: Cézanne. Gemälde, Köln 1993, S. 27ff. und W. Feilchenfeldt: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland, in: G. Adriani: Cézanne, S. 293–312.
  - 3 W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, S. 140. Abb. V.  
Paul Cézanne, *Les Grandes Baigneuses*, 1906, Öl auf Leinwand, 208,3 x 251,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
  - 4 W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, S. 141.
  - 5 Ebda, S. 142.
  - 6 Zuerst erschienen München 1912; vgl. W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuauflage von K. Lankheit, München/Zürich 1984.
  - 7 Siehe hierzu K. Lankheit in: W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 310f.
  - 8 *Pommes, poires et raisin*, 1879/80, Öl auf Leinwand, 38,5 x 46,5 cm, Eremitage, St. Petersburg, (ehemals im Besitz von Bernhard Koehler, Berlin), Inv. Nr. 3K 1580 (abgebildet im Almanach „Der Blaue Reiter“ von 1912 als Abbildung Nr. 65, nach S. 55). Vgl. auch das stilistisch verwandte *Früchte-Stilleben* von 1879/80, Kat.Nr. C 1.
  - 9 Beide Werke Öl auf Leinwand, 314 x 104 cm, entstanden 1860/61 als Dekoration in *Jas de Bouffian*, Musée du Petit Palais, Paris.
  - 10 Tatsächlich hat Cézanne beide Bilder eigentümlicherweise mit dem Namen „Ingres“ signiert. John Rewald weist auf die Beziehungen zu Ingres' *Jupiter und Thetis*-Darstellung hin (The paintings of Paul Cézanne. A catalogue raisonné. Vol. 1, New York 1996, S. 66).
  - 11 Siehe hierzu F. Thürlemann: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986 sowie Der Almanach „Der Blaue Reiter“. Bilder und Bildwerke in Originalen, hg. vom Schloßmuseum des Marktes Murnau, Murnau 1998.
  - 12 Siehe zur Bestimmung dieser programmatischen Unterscheidung Wassily Kandinskys Beitrag „Über die Formfrage“. In: W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 132–182, S. 147.
  - 13 Man denke z.B. an Rousseaus *Damenbildnis (Portrait de femme – Jaäwigha)*, um 1895, Öl auf Leinwand, 160,5 x 105,5 cm, Musée National Picasso, Paris, Inv. Nr. RF 1973–90, abgebildet in: W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 138.
  - 14 Ebda, S. 172.
  - 15 Bilderbogen, Russland, 19. Jahrhundert, Lithographie, Maße unbekannt, abgebildet im Almanach, W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 46. Vgl. auch die Abbildungen auf S. 47, 95, 218, 222, 223, 229. Hierzu auch B. Salmen: Russische Bilderbogen („Lubok“, „Lubki“). In: Der Almanach „Der Blaue Reiter“, S. 111–119.
  - 16 W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 181.
  - 17 W. Kandinsky/F. Marc: Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hg. von K. Lankheit, München/Zürich 1983, S. 69.
  - 18 W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 78.
  - 19 Ebda, S. 79.
  - 20 Ebda, S. 173.
  - 21 Ebda, 173.
  - 22 Um 1910, Bleistift auf Papier, 28,5 x 37,0 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris, abgebildet in: W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 195.
  - 23 N. G. Minjailo: Der Lubok und die russische Avantgarde. In: Russische Avantgarde 1910–1934. Mit voller Kraft, hg. von W. Hornbostel/K. W. Kopanski/T. Rudi, Hamburg 2001, S. 37–40, S. 38. Vgl. die Bildangaben zu Abb. 4 und 5 in Anm. 15.
  - 24 D. Burljuk: Die „Wilden“ Russlands. In: W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 41–50.
  - 25 Ebda, S. 48f.
  - 26 Ebda, S. 49.
  - 27 Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt. Die Abbildung befand sich im Almanach auf Seite 18, Abb. 26 (vgl. W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 49).
  - 28 Um 1911, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt. Im Almanach befand sich die Abbildung auf

- Seite 15, Abb. 22 (vgl. W. Kandinsky/F. Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, S. 43).
- 29 Ebda, S. 48.
- 30 W. Kandinsky/F. Marc: Briefwechsel, S. 226.
- 31 Hierzu N. G. Minjailo: Der Lubok, S. 38.
- 32 Ebda, S. 39.
- 33 A. Schewtschenko: Neo-primitivism. Ewo teorija. Ewo wosmoshnosti. Ewo dostishenija (*Neo-Primitivismus. Seine Theorie. Seine Möglichkeiten. Seine Leistungen*), Moskau 1913, S. 18.
- 34 Siehe zu den weitreichenden kunsthistorischen Perspektiven dieses wahrnehmungsgeschichtlichen Phänomens Ch. Wagner: Der beschleunigte Blick, Hann Trier und das prozessuale Bild, Berlin 1999.
- 35 Vgl. V. Krieger: Aufbruch in die Moderne. – Die erste Blüte der russischen Avantgarde. In: Russische Avantgarde 1910–1934, S. 11–24, S. 15f., und die Beiträge von C. Heinrich, J. Petrowa, N. Smolik und H. Gaßner in: Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde, Stuttgart 1998.
- 36 Vgl. Anm. 30.
- 37 Vgl. z.B. Tatlins Gemälde *Nacktmodell* von 1913 (Kat.Nr. 51) oder sein berühmtes Selbstporträt als *Matrose* von 1911 (Öl auf Leinwand, 71,5 x 71,5 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg), das in der „Eselsschwanz“-Ausstellung zu sehen war.
- 38 Siehe zur Rezeption Cézannes in der westlichen Kunst G. Adriani: Cézanne. Gemälde, S. 27ff. und W. Feilchenfeldt: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland, S. 293f., und jüngst G. Boehm: Paul Cézanne und die Moderne, S. 10ff.
- 39 Ittens Skizze befindet sich auf einem separaten Blatt im Tagebuch I, Herbst 1913, B, 36 x 22,5 cm (Johannes Itten Stiftung, Kunstmuseum, Bern). Vgl. J. Itten: Tagebücher. Stuttgart 1913–1916. Wien 1916–1919, hg. von E. Badura-Triska, Wien 1990, S. 14; siehe hierzu auch J. Itten: Bildanalysen, hg. von R. Wick in Zusammenarbeit mit A. Itten, Ravensburg 1988, S. 58.
- 40 J. Itten: Tagebücher, Bd. 1, S. 14, Bd. 2, S. 36, Anm. 222. Vgl. J. Itten: Bildanalysen, S. 58.
- 41 Manuskript, Vortrag vom 21. Mai und 6. Juni 1917, in: J. Itten: Tagebücher, Bd. 1, S. 223–239, S. 236f.
- 42 *Portrait de Victor Chocquet*, Öl auf Leinwand, 46 x 36 cm, 1876/77, Privatsammlung, New York.
- 43 J. Itten: Tagebücher, Bd. 1, S. 237, vgl. J. Itten: Bildanalysen, S. 72.
- 44 J. Itten: Tagebücher, Bd. 1, S. 237.
- 45 H. Fechheimer: Die Plastik der Ägypter, Berlin 1914. Ein Exemplar von Fechheimers Publikation befand sich auch in Ittens Bibliothek (Itten-Nachlass, Johannes Itten-Archiv, Zürich).
- 46 D. Burljuk: Die „Wilden“ Russlands, S. 48.
- 47 H. Fechheimer: Die Plastik der Ägypter, S. 1.
- 48 Ebda, S. 4.
- 49 Ebda, S. 4.
- 50 J. Itten: Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Weg zur Kunst, Ravensburg 1961, S. 84.
- 51 J. Meier-Graefe: Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte, München 1918 (Itten-Nachlass, Johannes Itten-Archiv, Zürich). Abb. 9/10: Johannes Itten: Skizzen auf Transparentpapier, Graphit (eingelegt in: J. Meier-Graefe: *Cézanne und sein Kreis*, München 1918, S. 99, S. 153).
- 52 Abb. ebda, S. 99. *La Neige fondue à l'Estaque*, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Privatbesitz, Schweiz.
- 53 *Nature morte: La corbeille de pommes*, 1890–1894, Öl auf Leinwand, 65,5 x 81,3 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.
- 54 K. Malewitsch: Die gegenstandslose Welt (1927), Faksimile-Nachdruck hg. von H. M. Wingler (Neue Bauhausbücher; Neue Folge), Mainz 1980.
- 55 Abb. 11: Illustration aus Malewitsch ebda, S. 11.
- 56 Ebda, S. 26.
- 57 Ebda, S. 44, 52.
- 58 Ebda, S. 49.
- 59 Ebda, S. 52.
- 60 J. Basner: Malewitschs Malerei: Mythen und Fakten. In: Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, hg. von E. Weiss, S. 74–80, bes. S. 76ff.