

Lorenz Dittmann

Cézanne und der Cézanneismus der Künstlergruppe „Karo-Bube“

Versucht man, einen angemessenen Begriff der Kunst Cézannes zu gewinnen, so tut man gut daran, sich den Aussagen des Künstlers selbst anzuvertrauen. Cézanne stellte sich die Aufgabe einer wahrnehmenden Durchdringung der sichtbaren Natur und der Erfassung ihres Geistes in Bildern, deren Gesetze dieser Aufgabe entsprechen konnten. Aufschlussreich für Cézannes Naturverehrung ist folgende Stelle aus einem Brief vom 8. September 1906 an seinen Sohn, geschrieben also wenig mehr als einen Monat vor seinem Tode: „Hier am Ufer des Flusses vervielfältigen sich die Motive; dasselbe Sujet, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von äußerstem Interesse und von solcher Mannigfaltigkeit, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich einfach bald mehr nach rechts, bald mehr nach links wende.“¹

Auf die Darstellung der Natur also kam es Cézanne an, genauer: auf die Darstellung ihrer „Mannigfaltigkeit“. In einem undatierten, „Bekanntnisse“ betitelten Text antwortete Cézanne auf die Frage: „Welches ist nach ihnen das Meisterwerk der Natur?“, „Ihre unendliche Vielfalt!“²

„Alles ist, besonders in der Kunst, im Kontakt mit der Natur entwickelte und angewandte Theorie“, lautet eine berühmte Aussage Cézannes, formuliert in einem Brief an den Maler Charles Camoin vom 22. Februar 1903.³ Bei dieser Zweiteilung in „Natur“ und „Theorie“ ist aber „Natur“ das Grundlegende. In einem Brief vom 28. Januar 1902 an denselben Empfänger heißt es: „Man spricht in der Tat mehr und wohl auch besser über Malerei, wenn man sich vor dem Motiv befindet, als wenn man sich in rein spekulativen Theorien ergeht, in denen man sich recht häufig verirrt.“⁴ Und an den Maler Émile Bernard schrieb Cézanne am 25. Juli 1904: „Ich will nicht theoretisch Recht haben, sondern angesichts der Natur.“⁵

Auch das Studium der bewunderten Meister im Louvre stand für Cézanne im Zeichen der „Arbeit der Natur“. Sein Rat an Camoin vom 3. Februar 1902 lautete: „Machen Sie, wenn Ihnen das zusagt, Studien nach den großen dekorativen Meistern Veronese und Rubens, doch so, als wenn Sie nach der Natur arbeiteten (...). Aber Sie tun vor allem gut daran, nach der Natur zu studieren.“⁶ Im gleichen Sinne schrieb Cézanne am 23. Dezember 1904 an Émile Bernard: „Ihr Bedürfnis, einen moralischen und intellektuellen Stütz-

punkt in Werken zu finden, die man sicher nicht übertreffen wird, veranlaßt Sie zu beständigem Aufpassen, zu unablässigem Suchen nach den von Ihnen vermuteten Interpretationsmitteln, die Sie gewiß dazu führen werden, Ihre Ausdrucksmittel vor der Natur zu erfüllen; und seien Sie überzeugt, daß Sie an dem Tage, da Sie sie besitzen werden, ohne Mühe und an Hand der Natur die von den vier oder fünf großen Venezianern angewandten Mittel wiederfinden können.“⁷ Ein Brief vom 12. Mai 1904, ebenfalls an Émile Bernard, enthält die Passage: „Der Louvre ist ein gutes Lehrbuch, doch darf er immer nur ein Vermittler sein. Das wahre und großartige Studium, das es zu unternehmen gilt, ist das der Mannigfaltigkeit des Naturbildes.“⁸ Ausführlicher formulierte Cézanne Ähnliches in einem undatierten Brief des Jahres 1905 an Bernard: „Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Doch dürfen wir uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln unserer berühmten Vorgänger beizubehalten. Suchen wir, uns von ihnen zu entfernen, um die schöne Natur zu studieren; trachten wir danach, ihren Geist zu erfassen, und bemühen wir uns, uns unserem persönlichen Temperament entsprechend auszudrücken.“⁹

Es geht Cézanne also darum, den „Geist“ der „schönen Natur“, die „Mannigfaltigkeit des Naturbildes“ zu erfassen und darzustellen. Nötig dazu sind Naturstudien, Theorie – und das „persönliche Temperament“. Über letzteres heißt es in einem Brief an Charles Camoin vom 22. Februar 1903: „Nur die ursprüngliche Kraft, id est das Temperament, kann einen an das zu erreichende Ziel bringen.“¹⁰ Die Natur soll dargestellt werden, ihr „Geist“ und ihre „Mannigfaltigkeit“ – und dies ausschließlich durch Farbe.

Eine grundlegende Aussage Cézannes überlieferte der Maler Maurice Denis von seinem Besuch bei dem Künstler im Jahre 1906: „Cézanne sagte: ‚Ich wollte sie kopieren, die Natur, ich konnte es nicht. Aber ich war zufrieden mit mir, als ich entdeckte, daß man die Sonne nicht *wiedergeben* kann, sondern daß man sie mit etwas anderem *darstellen* muß, (...) mit der Farbe.“¹¹

In Cézannes Kunst wird alles Licht durch Farbe dargestellt: „Licht und Schatten sind ein Farbverhältnis, die zwei Hapterscheinungen unterscheiden sich nicht durch ihre allgemeine Intensität, sondern durch ihren eigenen Klang“, so lautet ein Satz in einem von Léo Languier überlieferten Text: „Cézanne spricht“¹², mit dem eine Reihe brieflicher Äußerungen Cézannes übereinstimmen.

Auch die Zeichnung wird von Cézanne durch Farbe dargestellt. Sätze in dem genannten Text verdeutlichen diese Besonderheit: „Form und Umriß eines Gegenstandes werden uns durch die Gegensätzlichkeit und den Kontrast gegeben, die aus ihrer besonderen Farbgebung entstehen.“ „Die reine Zeich-

nung ist eine Abstraktion. Zeichnung und Farbe sind nicht unterschieden, da ja alles in der Natur farbig ist.“¹³

Aber auch alle Modellierung wird durch Farbe dargestellt. Émile Bernard überlieferte des Künstlers Auffassung dazu in seinem Artikel über Paul Cézanne aus dem Jahre 1904: „Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Diese Kontraste aber werden nicht von Schwarz und Weiß hervorgebracht, sondern von der farblichen Empfindung. Aus der richtigen Beziehung zwischen den Farbtönen ergibt sich die Modellierung. Wenn sie harmonisch nebeneinandergesetzt werden und alle vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst.“ „Man sollte nicht modellieren sagen, man sollte *modulieren* sagen.“ „Zeichnung und Farbe unterscheiden sich in nichts; während man malt, zeichnet man auch; je harmonischer die Farbe wird, desto genauer wird die Zeichnung. Wenn die Farbe ihren höchsten Reichtum erhält, hat die Form ihre Fülle erreicht. Die Kontraste und die Beziehungen zwischen den Farbtönen, das ist das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung.“¹⁴

Gleichzeitig legte Cézanne den größten Wert auf das Plastische, das „Sphärische“ der Bildgegenstände. Cézanne hat auch dies ins Wort gebracht. Darüber geben uns die Maler R. P. Rivière und J. F. Schnerb aus ihrer Begegnung mit dem Künstler im Januar 1905 einen lebendigen Bericht: „Die Farbe und die Modellierung waren für ihn nämlich untrennbar, und dies ist von einem technischen Standpunkt aus gesehen vielleicht der Teil seiner Kunst, den er am meisten vertieft hat, jener Teil, in dem ihn seine hartnäckigen Studien wirklich zum Meister gemacht haben. – ‚Ich gebe mir Mühe, die zylindrische Seite der Gegenstände wiederzugeben‘, sagte er. Und einer seiner Lieblingslehrsätze, den sein provenzalischer Akzent in einer unvergeßlichen Musik ertönen ließ, war: ‚Alles ist sphärisch und zylindrisch.‘ (...) – Wenn er diese Formel aussprach, zeigte Cézanne sowohl auf einen Apfel oder einen objektiv sphärischen oder zylindrischen Gegenstand als auch auf eine gerade Fläche wie eine Mauer oder einen Fußboden. Man vergleiche jetzt mit seinen Bildern; man wird feststellen können, daß einer der Gründe für ihr solides Aussehen vom Wissen kommt, das er in die Modellierung von Flächen eingebracht hat, sei es nun eine Wiese oder ein Tisch, auf dem sich einige Früchte befinden.“¹⁵

In dieselbe Richtung zielen Äußerungen Cézannes wie die in einem Brief an Émile Bernard vom 25. Juli 1904: „Um Fortschritte zu machen, gibt es nur eins: die Natur; im Kontakt mit ihr wird das Auge erzogen. Es wird konzentrisch infolge des vielen Schauens und Arbeitens. Ich will damit sagen, daß es in einer Orange, einem Apfel, einer Kugel, einem Kopf einen kulminie-

renden Punkt gibt, und dieser Punkt ist – trotz der gewaltigen Wirkung von Licht, Schatten und Farbeindrücken – stets unserem Auge am nächsten.“¹⁶ Cézanne meinte damit eine von allem Beleuchtungslicht unabhängige, „objektive“ „Sphärizität“ der Dinge.

Und auch den Bildraum stellt Cézanne durch Farbe dar. Einiges dazu ist angedeutet in einem Brief an Bernard vom 15. April 1904: „Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Objektes, einer Fläche nach einem zentralen Punkt führt. Die mit dem Horizont parallel verlaufenden Linien geben die seitliche Ausdehnung, das heißt einen Ausschnitt der Natur oder, wenn Ihnen das lieber ist, des Schauspiels, das der Pater Omnipotens Aeternae Deus vor unseren Augen ausbreitet. Die zu diesem Horizont senkrecht stehenden Linien geben die Tiefe. Nun liegt aber die Natur für uns Menschen mehr in der Tiefe als in der Fläche, daher die Notwendigkeit, in unsere durch die roten und gelben Farbtöne wiedergegebenen Lichtvibrationen eine genügende Menge von Blau zu mischen, um die Luft fühlbar zu machen.“¹⁷ Benannt wird damit Blau als Farbe der Luft, des Raumes, der „Ferne“.¹⁸

Wie sehr es Cézanne dabei auf Darstellung der richtigen Raumdistanz ankam, darüber gibt ein Bericht von Karl Ernst Osthaus von seinem Besuch bei Cézanne im April 1906 Auskunft: „Die Hauptsache in einem Bilde, meinte er, sei das Treffen der Distanz. Daran erkenne man das Können des Malers. Er folgte dabei mit den Fingern den Grenzlinien der Schichten auf seinen Bildern. Er zeigte genau, wie weit ihm die Suggestion der Tiefe gelungen war und wo die Malerei sie ausließ. Hier sei die Farbe eben Farbe geblieben und nicht Ausdruck der Entfernung geworden. Seine Darlegung war so überzeugend und lebhaft, daß ich mich nicht erinnerte, mein Auge in so kurzer Zeit ähnlich geschult zu haben. Er war sehr befriedigt, als ich ihm dies gestand.“¹⁹

Schließlich ist Cézannes Farbe „musikalisch“ – worauf in des Künstlers Aussagen allerdings nur der Ersatz von „Modellieren“ durch „Modulieren“ hinweist. „Modulieren“, „Modulation“ sind aber auch Begriffe der Musiktheorie. Maurice Denis schrieb in seinem erwähnten Text über Cézanne: „Die Masse findet bei Cézanne ihren Ausdruck in einer Farbskala (gamme des teintes), in einer Serie von Flecken. Diese Flecken werden kontrastiert oder analog gereiht, je nachdem, ob sich die Form unterbricht oder fortsetzt. Das ist es, was er lieber *modulieren* als modellieren nannte. Man kennt das im Ganzen funkelnde und kraftvolle Ergebnis dieses Systems: Ich werde die harmonische Fülle und lichte Fröhlichkeit seiner Bilder nicht beschreiben. (...) Jedes *modulierte* Objekt zeigt seine Rundung durch mehr oder weniger große

Hervorhebung der Farbe. Wenn es sich im Schatten befindet, hat seine Farbe an den Farbenreihen des Hintergrunds teil. Der Hintergrund ist ein Gewebe von verhaltenen Farben, die dazu bestimmt sind, das Hauptmotiv zu begleiten. Aber welcher auch immer der Vorwand sei, man findet auch hier wieder chromatische Reihen, in denen sich die Farben in Tönen und Halbtönen kontrastieren oder ineinander übergehen.“²⁰

So zeigt sich der Rang der Kunst Cézannes schon in ihrer Kraft der Synthese aller bildnerischen Gestaltungsmittel. Cézanne stellt die Bilddinge in ihrer Körperlichkeit dar, den Bildraum in seinen unterschiedlichen Tiefendistanzen, die Zeichnung, das Bildlicht – allein durch Farbe, durch eine in ihrer Harmonie und ihrem chromatischen Reichtum „musikalische“ Farbe. Und damit ist über den tieferen Gehalt dieser Kunst noch nichts ausgesagt.

Cézannes Kunst ist frei von aller Schematisierung. Die folgenden Kurzbeschreibungen einiger Werke Cézannes im Puschkin-Museum Moskau und in der Eremitage St. Petersburg sollen vornehmlich die Vielfalt dieser Kunst andeuten, mit der sie der „Mannigfaltigkeit der Natur“ entsprechen konnte.

Im Früchte-Stilleben der Eremitage zu St. Petersburg, gemalt um 1879/80 (Kat.Nr. C 1), ist der Bildgrund in einem Akkord von graumoduliertem Braun – dem Ton der Kommode – und gründurchsetztem Graublau – der Tapetenfarbe – gehalten, einem Akkord, den Cézanne sehr liebte und vielfältig variierte. In der Koloritgeschichte erscheint er, auf höchstem Gestaltungsniveau bei Rubens, als Ocker-Grau-Klang seiner Bildgründe, vor allem bei seinen Ölskizzen sichtbar, der alle Buntfarben aus sich entlässt.²¹ Rubens wurde von Cézanne aufs höchste geschätzt und es ist sehr wohl möglich, dass Cézanne diesen Farbakkord in vollem Wissen um seine Bedeutung für Rubens verwandte. Cézanne führt ihn vornehmlich in die Farbigkeit von Stilleben ein, auch ein Hinweis darauf, welchen Rang er seinen Stilleben zusprach.

Aus dem Blaugrau der Tapete wird das Bläulichweiß der bemalten Schüssel rechts empor gestuft, eine noch höhere Stufe auf der Blaugrau-Weiß-Skala nimmt die aufgetürmte, weiße, blauverschattete Tischdecke ein. In der Karaffe und dem hohen, schlanken Milchkrug kehrt diese Farbreihe nach links hin zum Ton der Tapete und zur Dunkelheit zurück. Das dunkle Braun des Tisches aber öffnet sich zum Hellbraun der Brote und zum Gelb der Zitronen. Sie fassen die Rottöne beider Äpfel zwischen sich. Im dunkleren und im orangetonigen Rot der zwei Äpfel links kommt diese Farbenreihe zum Abschluss.

Die „Melodie“ der Farben ist zugleich Rhythmik der Farbformen, ist deren Bewegung hin zum Licht, das von links in das Bild einfällt. Nach links wölbt

sich die Schüssel, die Tischdecke steigt, einem Bergmassiv vergleichbar, in diese Richtung auf, Karaffe und Krug neigen sich leicht nach links und auch die Blätter des Tapetenmusters wachsen auf nach links, dem einfallenden Licht entgegen.

Das um 1890 entstandene Stillleben *Pfirsiche und Birnen* des Moskauer Puschkin-Museums (Abb. 1) wird farbig dominiert vom gedämpften, graublau verschatteten Weiß in Tischtuch, Teller, Zuckerdose und floreal ornamentiertem Krug und der bläulichen und bräunlichen Helligkeit der Wand, kontrastiert gegen die Neutral- und Halbneutralfarben Grau und Braun, die an vielen Stellen des Tisches und des Fußbodens ineinander übergehen. Schwärzlichblaue Dunkelheit führt im Wandsockel von der rechten oberen Bildecke, vom Braun eines Stuhlbeins, zur linken oberen Tischecke, die sich hier ins Graue verändert. In das Weiß des Tisch-tuchs sind das Grün, Orange, Rot und Gelb der Birnen und der Pfirsiche eingebettet, auch vielfältig ineinander überführt und mit graublauen Schattensäumen an das Weiß angeschlossen. So verbinden sich alle Farben in durchgehender Kontinuität und prägen sich dennoch zu entschiedenem Eigencharakteren aus. Der Kontinuität und ständigen Modulation der Farben entspricht der Verweisungszusammenhang der Formen. Eine Gesamtbewegung durchzieht das Bild, mit dem Tischtuch aufsteigend von rechts und über viele Wellen, die Falten und Früchte aus sich entlassen, strömend nach links und dort zu ihrem Abschluss kommend. Der Früchteteller wächst nach links, Dose und Krug sind leicht nach links geneigt. Auch die Raumbewegung führt hierhin, in den Nahraum, mit dem sich senkenden schwarzblauen Wandsockel zum Standort des Malers und des Betrachters. Von links fällt auch das Licht der Sonne in das Bild.

Die Brücke über den Teich von 1895/98 im Puschkin-Museum (Abb. 2) zeichnet sich durch eine streng geometrische, gleichsam kristalline Bildstruktur aus. Die Bäume mit ihren Unterteilungen, die in entgegengesetzten Schrägen geführten Pinselstriche unterstehen ihr ebenso wie die den Grund freilassenden Leerstellen, die Lichtstreifen in den Baumkronen. Im Balkenwerk der Brücke wird die Struktur zur Dinggestalt und mit deren Spiegelung im Wasser noch gesteigert und zugleich entmaterialisiert. Hier wechseln die Farbschrägen mit vertikal gesetzten Farbstrichen und am Bildschluss, rechts unten, mit Farbhorizontalen.

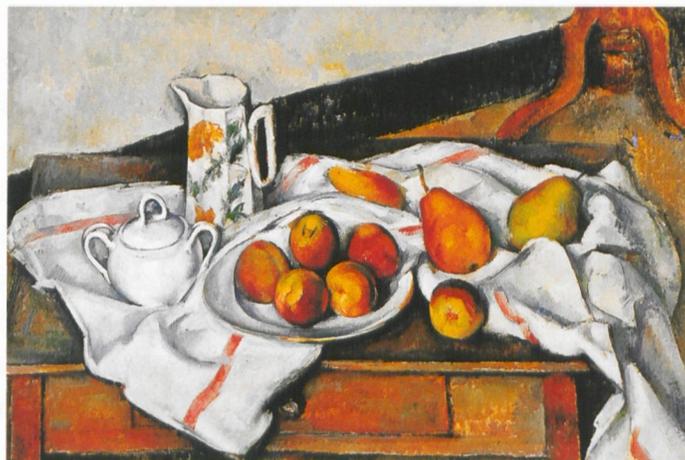


Abb. 1

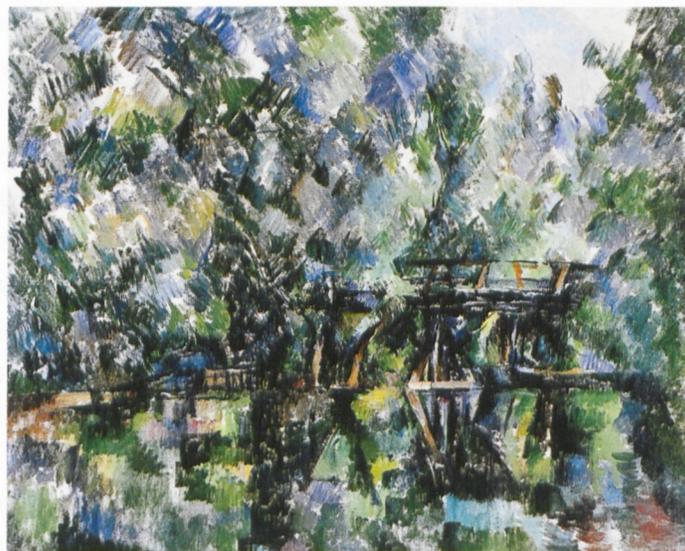


Abb. 2

Fast ausschließlich Grünnuancen bestreiten die Bildfarbigkeit – aber welcher Reichtum von Grünabstufungen, von Ockergrün zu Schwarzgrün, welcher ständiger Wechsel von warmen und kühlen Tönen entsteht vor unseren Augen! Kein Grünfleck wiederholt sich, denn auch farbig verwandte Stellen unterscheiden sich prägnant in ihrer Form, ihrer von Energie und Lebendigkeit gespannten Gestalt. Im stereometrischen System zeigt sich ein Höchstmaß an Leben!

Allerorten blitzt die Helligkeit des Grundes in Form von Lichtpunkten und Lichtbändern zwischen den Grünbezirken auf – alles andere als ein Zeichen von Nicht-Vollendung – vielmehr bewusst als Medium der Lichterfüllung eingesetzt, und damit zugleich der Weitung des Bildraums dienend. Das auf den ersten Blick so dichte Farbgefüge beginnt sich bei genauer, intensiver Betrachtung in unmessbare Tiefen zu öffnen.

Wie alle Werke Cézannes ist auch dieses auf die sehende Intelligenz des Betrachters angelegt – nicht als ob es das „Sehen selbst“ darstellte, nein: es nimmt das vorgegebene Motiv ganz ernst und erschließt dieses Motiv der langen währenden und leidenschaftlichen Betrachtung im Geheimnis seiner Sichtbarkeit und darin der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Natur.

Ganz anders wirkt die *Blaue Landschaft* von 1904–1906, in der Eremitage St. Petersburg (Abb. 3) mit ihren sonoren Klängen aus dunklem intensivem Blau und Grün – die Assoziationen an Orgelakkorde wachrufen – im Kontrast zum Ocker der Bodenzone und zum helleren Blau des Himmels. Die Bildbewegung steigt aus der Horizontalen über kugelige, Buschwerk andeutende Gebilde auf zu einem schwarzen hochragenden Baum, der schwarze und schwarzgrüne Äste nach rechts entsendet und zwischen ihnen wie dunkle Flammen züngelnde Zweige. Das Flackern und Züngeln reißt das von den Ästen gefasste Blau des Himmels mit sich. Ein großer blauer Bogen senkt sich, die Äste durchkreuzend, nach rechts herab, rahmt die Krone eines zweiten Baumes. Der Horizont der Landschaft wölbt sich diesem Bogen entgegen und noch in der Ocker-Rosa-Fläche des Weges vorne, umgeben von der Helligkeit des Leinwandgrundes, klingt das Motiv des Bogens nach.

Im Mittelgrund jedoch sperrt sich, mit der Dachkontur eines Hauses, eine die Waldzone durchschneidende Schräge gegen die Harmonien der einander antwortenden Kurven. Dieses Haus bildet mit seiner dichten ockerfarbenen Mauer ein Zentrum der Festigkeit. Zu ihm hin verdichten sich die Bögen der tiefblauen wie die der in weiße Helligkeit aufgelichteten grünen, ocker- und rosatonig modulierten Büsche. Das Blau vertieft sich stellenweise zu schwärzlicher Dunkelheit, zwischen den Ästen blitzt das Weiß des Grundes auf. Cézannes späte Bilder wiederholen die Spannung neuzeitlicher Helldunkelbilder,



Abb. 3

verwandelt in den Kontrast von Tieffarbigkeit zum Lichtgrund des Bildes.

In der *Blauen Landschaft* dient diese Kontrastspannung von Farben und Dunkelheit zum alles durchwirkenden Licht der Erscheinung eines ekstatischen Aufstiegs und seiner freudigen Rückkehr in das vibrierende Leben der Landschaft.

Auch der Charakter der *Montagne Sainte-Victoire*-Gemälde wechselt von Bild zu Bild. Das Gemälde der *Montagne Sainte-Victoire* der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 4), entstanden zwischen 1896 und 1898, wirkt harmonisch in Farbe und Rhythmus. Eine überall ähnliche Farbstufung und eine das ganze Bild hindurch vergleichbare Proportion der Farbformen bestimmen die Komposition. Sie bewirken, dass, trotz räumlicher Tiefe, der Berg eigentümlich nah erscheint. Seine Ferne gewinnt er kraft der Farben.

Farbraum und Farbformen stehen zueinander in verhalten-

ner Spannung – und das steigert die räumliche Kraft der Farben. Die Bäume, in kurvigen Gruppen zusammenge-

fasst, beziehen sich in ihrer von Blau und Blaugrün nach Gelbgrün gestuften Farbigkeit komplementär auf die ocker-

rötlichen Töne der Felsen. Aber nur gewissermaßen „punk-

tuelle“ Komplementärkontraste können entstehen, sind sie doch eingebunden in die Modulationen von Blau nach

Gelbgrün und Ockergelb nach Ockerrot. Solch punktuelle

Komplementärkontraste sind für Cézannes Farbgestaltung

eigentümlich. Farbige Vermittlung vollzieht allein der Berg-

abhang rechts, mit Folgen von Blaugrün, Grün, Ocker-

rötlich, Blau und Weißlich. Die ockerrötlichen Töne der Felsen, welche die

Straße begleiten, aber bleiben vom Grün gebunden, spannen sich nicht aus

zum lichten Blau des Berges, zumal dieses Blau durchzogen ist von kühlem

Rosa. So setzt Cézanne Komplementärkontraste genau nach ihrer räum-

lichen Reichweite ein.

Rhythmisch aber bauen sich die Farbformen auf in Schwung und Gegen-

schwung, in Kurven, die die nur angedeutete Raumspirale der Straße in sich

aufnehmen. Schon mit der Kurvengestalt des Baumes nahe der Bildmitte

setzt ein Motiv ein, das in der plastischen Gliederung des Berges vielfach



Abb. 4



Abb. 5

nach Schwarz vertieftes Blau, dunkles Grün, dunkles Purpurbraun dringen von links, von unten, von rechts gegen die Bildmitte vor, in der Gelb, Ocker, Ockerrot und helles Grün sich stufen und lichthaft aufstrahlen im Kontrast zur rahmenden Dunkelheit. In seiner Proportion der Ebene vergleichbar, stößt das Bergmassiv empor zum Himmel, moduliert in Blau und Grün, von Ocker- und Rosabraun-Tönen begleitet und gipfelnd in kühlem Weiß, in einem Licht, das durch keine Farbbezüge mehr gebunden wird. Der Himmel scheint durch die Bewegung des Berges zu erbeben. Farbflecken in kühlem Grün und Blau strahlen von ihm aus, halten zugleich Himmel und Erdzone zusammen. Der Komplementärkontrast von Gelborange und Blau spannt sich nun

über das Ganze der Bildgestalt. Die Ebene scheint im Berg sich zu spiegeln, ein Licht der Erde scheint von der Ebene auszustrahlen.

Leidenschaftliche Erregung und visionäre Kraft sind nun in die Darstellung des Bergmassivs eingezogen. Aber die konstruktive Präzision geht dabei nicht verloren. Alle Farbflecken schließen sich zu kristallinen, räumlich strukturierten Gebilden zusammen, die Bäume, Häuser, Gliederungen der Erde und des Berges darstellen oder zumindest ahnen lassen. Des Künstlers Wille zur Vergegenwärtigung einer übernatürlichen Einheit aller Dinge der Natur, der Bäume, der Ebene, des Berges, des Himmels lässt die Besonderheit des konkreten Motivs, der *Montagne Sainte-Victoire, gesehen vom Atelier Les Lauves*, nicht untergehen.

Ein großer, schlanker Mann sitzt auf einem Hocker, der Kopf in seiner Rechten ruhend und mit dem rechten Arm auf einen Tisch gestützt. Ein Vorhang dient als Folie für die Figur in der Breite von aufgestütztem Arm zur Mitte der linken Schulterpartie. Die rechte Bildecke besetzt der Ausschnitt eines Bildes im Bild. Das ist das Motiv des Manns mit Pfeife im Puschkin-Museum, Moskau (Abb. 6), gemalt 1890/92. Nach links geneigt wächst die Gestalt des Manns nach oben und diese Neigung bestimmt den ganzen Bildaufbau, den Vorhang mit seiner lang gezogenen rechten Kontur, die der Kontur des abwärts geführten Armes entspricht, und ihrer nahezu senkrechten linken Kontur. Diese ist nur mehr ganz zart nach links geneigt und bildet so den Abschluss der rhythmischen Komposition zusammen mit dem Tisch, dessen Oberkante zu ihr in einem nahezu reinen rechten Winkel steht. Die stereometrisch-kristallinen Formen des Tisches konstituieren den festen Schluss der Bildrhythmik, die mit den lang fließenden Kurven des Bildes im Bild einsetzt. Dargestellt ist hier ein Ausschnitt aus Cézannes Porträt seiner Frau, das



Abb. 6

sich im Detroit Institute of Arts befindet. Kurvenbögen und Winkel, nahezu rechte und spitze, bilden das „Vokabular“ des Formenaufbaus des Bildes – in größter Einfachheit und gelassener Selbstverständlichkeit, ohne jeden Zwang, ohne alle Schematisierung unmittelbar beitragend zum Ausdruck der Figur des Mannes. Die Fähigkeit zur Verlebendigung geometrischer Formen, die Fähigkeit, Leben, Bewegung durch geometrische Formen darstellen zu können – das ist eines der Wunder der cézanneischen Kunst.

Das Porträt der Madame Cézanne in der rechten oberen Bildecke ist im Klang von Graublau (Gewand), Rotbraun (Hintergrund) und Ockergelb (eingerollter Teil der Leinwand) gehalten – mithin in einer Anspielung auf die Grundfarbentrias Blau, Rot und Gelb, der maßgeblichen Farbkonfiguration der neuzeitlichen Malerei. Aus dieser Trias entfaltet Cézanne den Reichtum der Farbtöne in der Gestalt des Mannes und in den Dingen seiner Umgebung. In Jacke, Weste und Hose des Pfeifenrauchers wechseln dunkle Rotbrauntöne und Blaugrautöne meist mittlerer Helligkeit in mannigfaltigster Abstufung miteinander ab, gefügt in leicht nach links geneigten Streifen, die zugleich die Figur modellieren. Cézanne, der Braun- und Grautöne wie kaum ein anderer gestaltet, hat die Schönheit der Halbneutral- und Neutralfarben, hier zum sonoren, vollklingenden Akkord von Rotbraun und Blaugrau vereint. Der Bildgrund führt den Blauton im Gewand der Madame Cézanne in ein helles, dichtes, weißliches Blau empor, der Wandsockel rechts setzt den Gelbton dieses „Bildes im Bild“ gesteigert fort. Im Kontrast dazu erscheint die Kleidung des Mannes als Dunkelfarbigkeit, während der Hemdausschnitt das helle Blau des Grundes ins Weißliche auflichtet. Dunkel wirkt auch der Vorhang. Blautöne, ins Schwärzliche vertieft, werden hier nach Grün moduliert. Antlitz und Hut akzentuieren Rottöne und rötlich, purpurrötlich ist auch das Tischtuch, braunrötlich sind die Tischbeine. Aus dem Akkord von Rotbraun und Graublau entstehen Sandgelb, Grün und Purpurrot, also erneut ausgeprägte Buntfarben.

Der Bildraum weitet sich mit der Neigung der Figur. Im sandbraunen Wandsockel rechts erscheint eine eigenartige Winkelform; sie weist nach rechts unten, in die Richtung der Raumweitung. Der Tisch wirkt merkwürdig verzerrt, die Platte erweitert sich nach außen, zum linken Bildrand, zugleich verjüngt sich das umgeschlagene Tischtuch in diese Richtung, Anzeichen der Raumspannung und Raumöffnung an diesem Bildort. Die linke untere Bildecke besetzt ein unregelmäßiges, graubraunes Viereck – die in Draufsicht gegebene Sitzfläche eines Hockers, als zusätzliches Indiz von Raumweitung. Zwischen den Tischbeinen wird der Vorhang zum transparenten rötlich-grauen Farbschleier.

Die Raumweitung dient auch der Entschwerung des Bildgefüges. Schwer scheint der Mann sich aufzustützen, und dennoch ragt er auf, wächst er empor. Zu diesem Eindruck sei ein Detail erwähnt: Die auf dem Bein aufliegende Hand, die linke des Mannes, bildet mit ihrer Daumen-Zeigefinger-Kontur einen nahezu rechten Winkel. Die untere Kontur der Weste wiederholt, aufsteigend, diesen Winkel und nach erneutem Aufstieg erscheint ein ähnlicher heller Winkel zwischen aufgestütztem Arm und Jacke – dort, wo eigentlich der Vorhang zu erwarten wäre.

Sinnend, gelassen und gelöst mutet das Antlitz des Mannes an und voll potentieller gelenkiger Bewegungskraft seine Gestalt. Am Ellbogen des aufgestützten Armes, dem Punkt, der die Schwere des Körpers konzentrieren sollte, löst Cézanne die Konturen flackernd zu Tisch und Vorhang auf und Ähnliches vollzieht er an der Schulter, die zum herabgeführten Arm vermittelt.

Es leuchtet ein, dass keiner der „Cézanneisten“ die Kunst Cézannes in ihrer Komplexität, die zugleich Einfachheit ist, in ihrer Synthese von Kraft und Zartheit „fortsetzen“ konnte. Jeder „Cézanneist“ akzentuierte *eine* Schicht der Kunst Cézannes und nutzte sie als Grundlage seiner eigenen, unverwechselbaren Gestalt- und Ausdruckssprache. So geht eine Vielzahl von Wirkungen von dieser Kunst aus, unterschiedliche Cézanne-Rezeptionen konnten sich formieren. Nur jene Werke der Gruppe „Karo-Bube“ werden im Folgenden angesprochen, die, nach Auffassung des Autors, eine nennenswerte Nähe zur Kunst Cézannes aufweisen. Und diese Werke werden vornehmlich nach ihrem Bezug zur cézanneischen Kunst beschrieben, ihr Eigenwert kommt damit nicht angemessen zur Sprache.

Pjotr Kotschalowski stellt sich 1911 in seinem *Selbstbildnis in Grau* (Kat.Nr. 12) als mächtige und massige Persönlichkeit dar. Plastische Gestaltung entsteht im Anzug durch Veränderung der Farbe aus schwärzlicher Dunkelheit zu weißlicher Aufhellung, also entlang der Grauskala. Nur in Gesicht und Händen geht Modellierung mit Farbabwandlung zusammen, aber auch hier nicht, wie bei Cézanne, durch deren kontinuierliche Modulation. Mit der Farbkontinuität entbehrt die Darstellung auch die durchgehende Formverwandtschaft, die Cézannes Werke auszeichnet. So haben etwa die Hände formal kaum etwas mit den Armen und den Beinen gemein. Vielmehr behält jeder Bildteil seine eigensinnige, linear umgrenzte Individualität. Gerade das aber steigert das Monumentale der Gesamterscheinung. Auch auf Raumkontinuität legt Kotschalowski keinen Wert. Unabhängig von aller Umwelt ragt die Figur vor einem unbestimmten Grund auf, vor einem Grund, in dem „irgendwo“ das ovale Landschaftsbild zu schweben scheint.

Wie bei Cézanne aber ist auch hier Farbe als „Substanz“ aufgefasst. Die lang gezogenen, stellenweise zu Flächenbezirken sich versammelnden Pinselstriche lassen den Eindruck einer schweren, langsam in sich bewegten Materie aufkommen. Ausdruckslos und abweisend erscheint das Antlitz. Die Figur schaut den Betrachter nicht an, lässt aber auch keinen Innenbezug des Blickes erkennen. Die ungelente, in sich gegründete Wucht des Bildes vermittelt etwas Cézanneisches, erinnert aber eher an Werke des frühen Cézanne als an seine Spätwerke.

Eine mächtige Bewegung durchzieht Kotschalowskis 1912 gemalte *Landschaft bei Siena* (Kat.Nr. 13). Mit der Straße führt sie nach links bildeinwärts, ein Querriegel von Büschen bricht schroff diesen Bewegungszug ab. Von den aufwachsenden Bäumen am linken Bildrand spannt sich die Kurve des Hügels nach rechts, sinkt dort rasch, entlässt zwei mehr über- als hintereinander gestaffelte Landschaftswellen. Nahe der Bildmitte versammeln sich Bauten, gegliedert in zwei Gruppen, rechts steigen drei grüne Felder zu einer Kirche empor. Ein dunkelgrüner Horizontstreifen schließt, leicht gewölbt, den Erdbereich. Darüber erstreckt sich eine schmale Himmelszone in fahlem Blau.

Die Komposition des Bildes verrät das Studium cézanneischer Landschaften. Der abfallende Vordergrund, die plötzlich in einer Kehre verschwindende Straße sind Motive, die bei Cézanne immer wiederkehren. Kotschalowski aber steigert die Heftigkeit des Bewegungszuges ungemein, die Konturen der Bäume und Büsche gewinnen, vor allem im Querriegel, ornamental-expressive Qualität. Nicht in kontinuierliche Folgen sind die Farben gestuft, sondern in langen, schnellen Strichen spontan und unregelmäßig aufgetragen. Es bilden sich Grünbezirke und rötlichbraune, von grauweißlichen Schleiern halb verhüllte. Nahe der Bildmitte bricht sich, im Hügel des Mittelgrundes, ein Rotorange-Ton Bahn. Die meist schräg geführten Farbstriche akzentuieren nicht den Bildraum, sondern die flächenplastische Dichte der Landschaftsstruktur.

Kotschalowskis Stillleben *Brote auf Grün* von 1913 (Kat.Nr. 15) zeigt – undenkbar für Cézanne – die Bildgegenstände nahezu symmetrisch und pyramidal angeordnet. Aber gerade eine solche Anordnung bewirkt eine für Stillleben ungewöhnliche Monumentalität. Räumlichkeit wird zugunsten einer ganz nahen Präsentation reduziert, bewirkt auch durch die Größe der Dinge und deren enge Umschließung durch die Bildgrenzen. Die beiden Zöpfe scheinen sich aufzurichten, und so auch die Gebäck-Kringel. Dass sie nicht in die Tiefe führen, ist durchaus cézanneisch, nicht aber diese Opposition zum Bildraum. Das Empfinden für den Maßstab schwindet. Der Blick scheint

sich auf einen engen Bühnen-Ausschnitt zu richten und die Bilddinge wirken als Träger einer Handlung. In der formalen Vereinfachung der Gegenstandswiedergabe hat Kotschalowski viel von Cézanne übernommen, in der gleichsam „theatralischen“ Repräsentation trennt er sich entschieden von seinem Vorbild.

Sehr anders wirkt Kotschalowskis *Brücke in Nara* von 1918 (Kat.Nr. 17). Des Künstlers Stil hat sich sehr verändert.

Eine grüngestufte Uferzone öffnet sich winklig zu einem engen Landschaftsausblick mit einem Streifen Wasser, über das eine hohe, auf drei massigen Pfeilern ruhende Brücke führt. Leicht von unten gesehen ist der Überbau der Brücke und sie senkt sich ein wenig und von ihrem tiefsten Punkt steigt, über einem roten Giebel, ein hoher Schornstein auf. Die Raumspannungen verdichten sich an diesem Bildort. Die Brückenpfeiler spiegeln sich im Wasser – die Spiegelungen aber erscheinen nicht weniger „real“ als die „realen“ Bauteile.

Das Bild ist cézanneisch in seiner allgemeinen Art der Farbstufung, mit oft vergleichbaren Proportionen der Farbflecken – und steht in dieser Hinsicht der Kunst Cézannes näher als Kotschalowskis *Landschaft bei Siena* (Kat. Nr. 13) – uncézanneisch aber ist die Farbenfolge und deren Funktion. Die Farben sind nicht in Modulationen gegeben, die zugleich der Modellierung dienen würden, vielmehr bilden sich expressive Farbreihen und -zonen, die sich, etwa in den Brückenpfeilern, vom plastischen Gehalt lösen.

Von Nervosität, von Erregung ist Kotschalowskis 1918 gemalter *Geigenspieler* (Kat.Nr. 16) bestimmt. Der Künstler löst stellenweise die Konturen der Gestalt auf; dies könnte das Bild mit Cézannes *Mann mit Pfeife* verbinden, dessen Schulterpartie in ähnlicher Weise zum Hintergrund sich öffnet. Aber schon ein flüchtiger Vergleich zeigt, dass dieses Detail keine Nähe zur Kunst Cézannes begründen kann. Denn Kotschalowski geht es auch hier nicht um stetige Körpermodellierung aus genau gesetzten Farbfolgen, sondern um die Darstellung eines in sich bewegten und leidenschaftlich in sein Musizieren versunkenen Mannes, dergestalt, dass, futuristischen Werken sich nähernd, verschiedene Bewegungsphasen eines Bildelements ahnbar werden – so etwa beim Violinbogen – und die ausgeprägte Parallelkurve unterhalb des die Geige haltenden Armes lässt unmittelbar dessen Schwungbewegung assoziieren. Über den Farbgrund in Grau- und Brauntönen – die als solche wieder an Cézanne denken lassen – legen sich schwarze lineare Strukturen vornehmlich zur Präzisierung der Figur, aber ohne Modellierungskontinuität mit den Grau- und Braunzonen.

Ilja Maschkow übernimmt in seinem Stillleben *Äpfel und Birnen auf Weiß* von

1908 (Kat.Nr. 33) manches von der Auffassung Cézannes: ein reich gestuftes Weiß, das Hintergrund, Tischdecke, Serviette und Fruchtschale in einem Gesamtton zusammenfasst und in den Früchten Buntfarbakzente von Rot, Grün und Gelb in vielen Ton- und Helligkeitsgraden. Auch geht, Cézannes Intentionen entsprechend, Körpermodellierung mit Farbmodulation überein. Dennoch erweist sich die Gesamtwirkung des Bildes nicht als cézanneisch. Das liegt zum einen an der leicht schräg nach links in die Tiefe führenden Anordnung des Tisches. Cézanne bevorzugt eine die Bildfläche betonende, zum Hintergrund parallele Stellung der Tische und Kommoden und der auf ihnen gezeigten Früchte, Schalen und Tücher. Zugleich aber vermitteln diese „flächig“ dargebotenen Bilddinge einen entschieden plastischen und räumlichen Eindruck und sehr häufig bildet die Grenze zwischen Tisch oder Kommode zum Grund eine Horizontale, die als Horizont einer Welt, eines in sich geschlossenen Kosmos aufzufassen ist. Maschkow jedoch lässt die Tischkante, die er vorne durch farbige Schatten klar vom Grund trennt, hinten im Serviettenaufbau verschwinden. Damit erhält das Weiß des Grundes eine eigentümliche Ambivalenz, wird gleichsam ortlos. Auch zielt Maschkow kaum darauf ab, die Farben der Früchte miteinander und zum Weiß zu vermitteln, sondern belässt jedes in seiner Individualität.

Sehr anders gibt sich Maschkows *Stilleben. Kamelie* von 1913 (Kat.Nr. 35), sorgfältig und ordentlich. In nur wenig aufgelockerter Symmetrie sind Gebäck, Brezel, Brote, Früchte um den Kamelienstock gruppiert. Dem Studium Cézannes verdankt sich die farbige Modellierung der Bilddinge, auch in deren farbigem Bezug zum Hintergrund mag noch Cézanneisches anklingen, aber die Anordnung, die Komposition des Ganzen hat mit Cézanne nichts zu tun. Der große Rhythmus cézanneischer Stilleben wird hier zum statischen Nebeneinander in sich verharrender Einzelgegenstände.

Zeigen sich schon hier zarte Dunkelkonturen um die Gegenstände und ihre Unterteilungen gelegt, so verstärkt sich diese Tendenz in Maschkows 1914 gemalter Landschaft vom *Genfer See* (Kat.Nr. 36) zum Dekorativen hin. Die Dunkelkonturen werden nicht mehr von den Bildgegenständen bestimmt, sondern diese sind nun Teile einer übergeordneten, dekorativen und vornehmlich linearen Bildeinheit. In Schwüngen und Gegenschwüngen, Vertikalen und leicht geneigten Schrägen entfaltet sich ein rhythmisch bewegtes Bildmuster, das alles Räumliche ins Flächige zurückbindet. Nur ein wenig im Farbklang lebt etwas von Cézannes Kunst fort.

Im Bild *Modelle* verbindet Maschkow 1918 (Kat.Nr. 37) dann dieses dekorative Bildsystem mit der starken Plastizität der weiblichen Körper. In der Farbigkeit findet der Künstler hier seine ganz eigene Stimme, ohne allen Rück-

bezug auf ein cézanneisches Erbe. Treffend beschreibt Gleb Pospelow dies Eigene, die „ ‚Trompetenklänge‘ der frischen Farben“, die „breite Pinselführung (...), völlig frei von primitivistischem Ansturm und primitivistischer Verwegenheit. Ihre Bestimmung besteht darin, den satten Farben die Möglichkeit zu geben, sich gleichsam wie Wellen über die große Leinwand breit zu ergießen.“²²

In Maschkows 1910 geschaffenen *Porträt eines Dichters* (Kat.Nr. 34) ist – außer der Körpermodellierung durch Farbe und einer Bildvereinheitlichung von Figur und Grund – von der Kunst Cézannes nichts mehr übrig geblieben. Man möchte kaum glauben, dass dieses Bild vom selben Maler stammt wie das zwei Jahre zuvor entstandene *Stilleben Äpfel und Birnen auf Weiß* (Kat.Nr. 33). Dort herrschen Zartheit, Subtilität, ja Eleganz, hier Wucht, Wildheit, „Primitivismus“. Heftig durchpflügen dunkle Pinselstriche den Grund und die Figur. Pospelow erklärt die historischen Umstände dieses Umschwungs: „Das Jahr 1910 war die Zeit der engsten Zusammenarbeit des Künstlers mit Larionow und mit der Gontscharowa. Gerade damals lehrten und arbeiteten diese drei – (...) – in Maschkows Studio. (...) Es versteht sich von selbst, daß die primitivistischen, darunter die damals entstandenen ‚Soldaten‘-Bilder [Larionows] (...) an Maschkow nicht spurlos vorübergehen konnten.“²³

Von Aristarch Lentulows Bildern sei seine Anfang der zwanziger Jahre entstandene *Landschaft mit ausgetrockneten Bäumen* (Kat.Nr. 29) ausgewählt. Von Cézanne ist auch hier die Gleichsetzung von Körpermodellierung und Farbstufung übernommen. Aber schon beim Begriff „Körpermodellierung“ muss die Beschreibung stocken, denn nicht eigentlich „modelliert“ erscheinen hier die Bildgegenstände, sondern gegliedert in klar unterschiedene große Farbstufen. Die Stufen liegen nicht, wie bei Cézanne, so nahe beieinander, dass sie die Modellierung nicht gefährden, sondern bilden Sprünge, welche die Farben zum Pulsieren bringen. Mit der Körperlichkeit der Bilddinge wird auch der Bildraum auf ein Minimum reduziert und es entsteht der Eindruck einer farbigen Intarsie, einer Einlegearbeit, bei der Farbstücke zu einer lückenlosen und gleichzeitig vibrierenden Gesamtwirkung sich zusammenschließen.

Alexander Kuprin orientiert sich vor allem in seinen Stilleben an der Kunst Cézannes. In seinem 1912 gemalten *Stilleben mit Kürbis* (Kat.Nr. 18) gibt er die Dinge in einer Draufsicht wieder wie Cézanne in einigen seiner Spätwerke. Aber auch hier betont Cézanne die Horizontale als feste Basis seiner rhythmischen Farbform-Kompositionen. Kuprin gibt diese Basis auf, führt den Tisch in einem weiten Bogen nach unten, den auch die seitlichen Vertikalfalten kaum zu stützen vermögen. Auf der sich neigenden Tischplatte

scheinen die vorne liegenden Früchte, das Heft und das Kästchen darauf sich mühsam gegen den Zug nach unten behaupten zu müssen. Aus der weißen Tischdecke formt der Künstler eine ovaloide Schüsselfalte als konkaven Rahmen für die Fruchtschale. Unharmonisch stößt die rechte Kante dieses Faltengebildes gegen den intensiv-farbigen Kürbis. Auch Cézanne lässt aus seinen Servietten und Tischdecken oft rhythmische Phantasiegebilde entstehen, nie aber derart im Kontrast zum stofflich Möglichen wie Kuprin in seinem Bild.

Ähnlich verhält es sich bei Kuprins *Stilleben mit blauem Tablett* von 1914 (Kat.Nr. 19). Den optischen Schwerpunkt bildet das blaue querovale Tablett. Von ihm aus entwickeln sich die Farbformgruppen von Kanne und Fruchtteller rechts, der Früchte links und auch das Faltengebilde des Tischtuchs, das Grund und Gegenständliches, Raum- und Flächenbindung ineinander verschleift und der Bildstatik widerstreitet.

1921, in seinem *Tablett mit Früchten und einer Flasche* (Kat.Nr. 22), schließlich lässt Kuprin das Körperhafte des weißen Tuches verschwinden in einem Unbestimmten, das stellenweise zu Faltengraten und -tälern konkretisiert wird. undefiniert bleiben auch Bildort und Bezug von Fläche und Raum. Die von Cézanne übernommene Öffnung der Konturen – sichtbar vor allem beim oberen Rand der Fruchtschale – gewinnt damit eine neue Funktion: Nicht mehr der Verbindung aller Bildelemente dient sie, sondern der Infragestellung des Gemalten im Verhältnis von Gegenstand, Abbild und autonomem Zeichen.

Auch Kuprins Landschaft *Olivenbäume: Mentona* von 1914 (Kat.Nr. 20) verdankt Cézanne wichtige Anregungen. Und auch hier bleiben bedeutende Unterschiede. So fasst Kuprin die Baumkronen zu einer ungeteilten, stark in sich bewegten Farbmasse zusammen, während Cézanne immer die Besonderheiten der Einzellerscheinung zur Geltung bringt. Kuprin schafft ein rhythmisch-dekoratives Bildganzes, das sich zu Gegenstandsverweisen verdinglicht.

Robert Falk entdeckt für sich in Cézannes Kunst die Möglichkeit zu zarter, subtiler, lyrischer Gestaltung. „In einer Reihe von Werken kam Falk den cézanneischen Formen unvergleichlich näher als Kuprin und selbst Kotschalowski“, stellt Pospelow fest, und, scheinbar gegensätzlich dazu: „Im Grundinhalt seiner Kunst ist Falk Cézanne nicht nur etwas ferner als Kuprin, sondern wohl noch ferner als irgendeiner seiner ‚Karo-Bube‘-Freunde. Seinem Schaffen wohnt etwas inne, das ihn überhaupt an den Rand der cézanneischen Bewegung stellte. Während die Welt bei den Cézanneisten (und vor allem bei den Künstlern des ‚Karo-Bube‘) sozusagen in der materialisierten



Abb. 7

Einheit ihrer stofflichen Zusammensetzung dargestellt wurde, wurde sie bei Falk eher als menschlich beseelt, überfeinert-personifiziert und sogar fast geheimnisvoll offenbart.²⁴ Aber auch Cézanne erfasste und gestaltete den „Geist der Natur“, aber aus seiner eigenen „ursprünglichen Kraft“ – so bleibt aus dieser Gegenüberstellung vor allem das „Überfeinerte“ für Falk festzuhalten.

Falks *Krim-Landschaft* von 1915 (Kat.Nr. 1) kann an Cézannes Landschaften der Montagne Sainte-Victoire erinnern. Die Farbformen der Bäume, Bauten und des Berges aber bleiben den Vorbildern der Wirklichkeit ungleich ferner als bei Cézanne. Farbformen schichten sich übereinander, der Bildraum gewinnt keine Weite, keine Kraft der Tiefenerstreckung, wie immer bei Cézanne. Zudem gliedert Falk das Bildfeld in einzelne Zellen, mit Einzelfiguren an Einzelorten im Vordergrund. Auch verzichtet der Künstler auf die Modellierung der Bildgegenstände, er löst sie auf in Farbsilhouetten, die er sorgfältig miteinander verknüpft und gegeneinander auswägt.

Vergleicht man Falks *Landschaft mit hohen Bäumen* von 1920 (Kat.Nr. 4) mit Cézannes *Ufer der Marne* von 1888/90 in der Eremitage St. Petersburg (Abb. 7), so entdeckt man beträchtliche allgemeine Übereinstimmungen in den Farbformen der Baumkronen. Sehr anders aber ist der Ausdrucksgehalt dieser Farbformen: bei Cézanne kontrastieren die bogigen Elemente mit mächtig aufragenden Senkrechten, das Grün spannt sich von tiefen Tönen zu sehr hellen Partien, die den Leinwandgrund durchschimmern lassen, so ein vibrierendes, nach außen drängendes Leben vergegenwärtigend, bei Falk antworten einander lappige, nach abwärts gerichtete und eigentümlich passiv wirkende Formen, in flächiger Gliederung oder durch dünne schwärzliche Strichelung organisiert.



Abb. 8

Falks 1918 gemalte *Dame im roten Kleid* (Kat.Nr. 3) ist undenkbar ohne Cézannes *Dame in Blau* in der Eremitage zu St. Petersburg (Abb. 8). In diesem zwischen 1900 und 1904 gemalten Werk schuf Cézanne das Porträt einer sonntäglich gekleideten Frau mit ernstem, gesammeltem Ausdruck in einer von ihr aus entworfenen Umwelt. Falk vermehrt, bei vergleichbarer Anlage der Frauengestalt, die Brechungen in den Falten der Kleidung, verunklärt dadurch deren Haltung, steigert die Aufsicht auf das Tischchen rechts von ihr, lässt die linke Hand der Frau wie gebrochen herabhängen, kontrastiert das betonte Rot ihrer Kleidung mit schwärzlichen „Schatten“-Partien, im Hintergrund einen Branton mit Weißgrau und gewinnt aus alledem ein neues „Pathos“ der Bilderscheinung, ein Pathos im Sinne des Leidens wie auch des Wirkungsvollen, des Sich-zur-Geltung-Bringens.

Wladimir Roschdestwenskis Cézanne-Rezeption vollzog sich in mehreren

Phasen. Sie setzt ein mit kraftvollen Werken wie der *Nächtlichen Landschaft mit Pappeln* aus dem Anfang des zweiten Jahrzehnts (Kat.Nr. 41). Hier mag man sich an Cézannes Bilder des *Château noir* erinnert fühlen, mit dem Ockergelb des Baus hinter tiefdunkelgrünen Bäumen und vor dem sonnigen Blau des Himmels. Roschdestwenski lässt das Grün seiner Bäume vor schwärzlichen Schatten aufleuchten und die Helligkeit der Gebäudequader vor dem dunklen Rahmen der Landschaft.

Auch Roschdestwenskis *Porträt der Mutter des Künstlers* von 1918 (Kat.Nr. 42) kann noch einmal an Cézannes *Dame in Blau* erinnern, diesmal aber im Farbklang, nicht im Formaufbau. Die Farben reichen von dunklem Blau nach Graublau, lichthem, kühlem Grün und hellem, wie transparent wirkendem, reich in sich moduliertem Grau.

Das Antlitz aber führt Roschdestwenski zu einer Individualität formal „zufälliger“ Züge, wie sie bei Cézanne nie zu finden sind. Vielfältig antworten die farbigen Formen einander, sie scheinen auch räumlich sich zu entfalten und es entsteht ein gleichsam atmosphärischer Gesamteindruck. Cézanne hatte von der „enveloppe“ gesprochen, der Umhüllung, die Ding- und Raumfarben miteinander vermittelt. Roschdestwenski erzielt sie auf seine Weise.

Im Bild *Stiller See* variiert Roschdestwenski 1921 (Kat.Nr. 43) erneut cézanneische Motive. Unverkennbar spielt er in Form und Rhythmik der großen Baumgruppen auf Cézannes 1888/95 gemaltes Bild *Ufer der Marne* im Puschkin-Museum an (Abb. 9), und wiederum übersetzt er Cézannes Stil ins Atmosphärische, das die Farben in einem Raummedium bricht, vor allem beim Spiel von Realität und Spiegelung im Wasser. Damit verhält er sich gewissermaßen retrospektiv. Die kraftvoll-festen Farbkörper Cézannes löst er in ein Flirren nah verwandter, bisweilen gleichsam wolkgig wirkender Farbbezirke auf. Diese Farbbezirke aber trennen sich mehr als bei Cézanne von der Aufgabe der Gegenstandskennzeichnung. So kann dies Bild auch als ein halb-abstraktes, in sich vibrierendes Farbmosaik gesehen werden.

Beim *See in den Bergen* von 1926 (Kat.Nr. 44) verzichtet K. Roschdestwenski wiederum auf Atmosphärisches, gestaltet aber mit anderen Möglichkeiten ein halb-abstraktes Gefüge aus Farbzellen, die sich zueinander in der Art von „Passagen“, langsam zu den Zellengrenzen anwachsenden Dunkelheiten, vermitteln. Das Studium frühkubistischer Werke muss vorangegangen sein: Man vergleiche etwa Georges Braques Bild *Schloss in Roche-Guyon* von 1909 (Abb. 10), ehemals in der Sammlung Schtschukin, heute im Puschkin-Mu-



Abb. 9



Abb. 10

seum, Moskau aufbewahrt. Wie in Braques Bild teilt sich im Vordergrund eine Kurve links von einer Schräge rechts. Dazwischen wachsen mit Giebeln geschlossene Hausquader auf. Roschdestwenski aber setzt eine mittlere Waagrechte dagegen und bezieht sie auf die Horizontlinie. Bei Braque dominieren die Vertikalen und ein kristallartig-halbtransparentes, nahezu abstraktes Gebilde entsteht vor unseren Augen. Roschdestwenski verdichtet den Bildraum zur eng geschichteten Farbebene, in die er auch noch das cézanneische Motiv der Straßenkurve einbezieht.

So gewinnt jeder der genannten Künstler der Gruppe „Karo-Bube“ mithilfe seines Cézanneismus eine eigene Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeit, die von Werken Cézannes unabhängig wird.

- 1 Paul Cézanne: Briefe. Die neue, erg. und verb. Ausgabe der gesammelten Briefe von und an Paul Cézanne, aus dem Französischen übers. und hrsg. v. J. Rewald. Zürich 1979, S. 304–305.
- 2 Gespräche mit Cézanne. Hg. v. M. Doran. Aus dem Französischen von J. Bischoff. Zürich 1982, S. 128.
- 3 Cézanne: Briefe, S. 275.
- 4 Ebda, S. 262.
- 5 Ebda, S. 285.
- 6 Ebda, S. 263.
- 7 Ebda, S. 288.
- 8 Ebda, S. 282.
- 9 Ebda, S. 294.
- 10 Ebda, S. 275.
- 11 Gespräche mit Cézanne, S. 211.
- 12 Ebda, S. 32.
- 13 Ebda, S. 32, 33.
- 14 Ebda, S. 54, 55.
- 15 Ebda, S. 113–114.
- 16 Cézanne: Briefe, S. 285.
- 17 Ebda, S. 281.
- 18 Zu Blau als Farbe der Ferne vgl. K. Badt: Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 41ff.
- 19 Gespräche mit Cézanne, S. 123.
- 20 Ebda, S. 216. Vgl. Badt: Die Kunst Cézannes, S. 28ff.
- 21 Hierzu vgl.: L. Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987, S. 220–225.
- 22 G. Pospelow: Moderne russische Malerei. Die Künstlergruppe Karo-Bube. Stuttgart 1985, S. 192.
- 23 Ebda, S. 162.
- 24 Ebda, S. 208, 208–209.