

„Gleichzeitigkeit“ eine objektive Realität zu verleihen, wäre eine zeitlose Fernwirkung zwischen den beiden Ereignissen (d. h. eine Fernwirkung, die den räumlichen Abstand mit unendlich großer Geschwindigkeit überbrücken würde). Eine zeitlose Fernwirkung ist aber gerade nach der speziellen Relativitätstheorie unmöglich; physikalische Wirkungen können sich höchstens mit Lichtgeschwindigkeit durch den Raum ausbreiten. In den Fällen aber, in denen (nicht „gleichzeitige“) Ereignisse durch ein reales, in zeitlichem Nacheinander ablaufendes physikalisches Geschehen miteinander verbunden werden können, in denen also dem „früher“ und „später“ nach dem Gesagten eine objektive Wirklichkeit entspricht, ist nach der Relativitätstheorie eine Umkehr der zeitlichen Reihenfolge dieser Ereignisse in keinem Maßsystem irgendeines Beobachters möglich.

Es ergäbe sich also, daß man auch von philosophischer Seite aus an der Objektivität der zeitlichen Beziehungen „früher“, „später“ und „gleichzeitig“ nur insoweit festzuhalten brauchte, als von der Relativitätstheorie her keine Schwierigkeiten bestehen.

Das Gesagte bedürfte natürlich genauerer Ausführung und Begründung. Es wäre auch zu bemerken, daß sich aus dem Verzicht auf die Objektivität der Gleichzeitigkeit Folgerungen für den Begriff der räumlichen Länge (Breite usw.) ergeben; denn die Länge z. B. eines Stabes ist doch der Abstand zwischen den Raumpunkten, die *zur gleichen Zeit* mit dem Anfang bzw. Ende des Stabes zusammenfallen. Auch von der Atomphysik her müßte der Begriff des zeitlichen Nacheinander und räumlichen Nebeneinander einer Prüfung unterworfen werden, um seinen Realitätsgehalt festzustellen.⁷

Paul Cézanne: Die neue Welt

HERBERT SCHADE SJ

Die seelische Zerrissenheit, die den modernen Menschen charakterisiert, ist nicht immer Zeichen einer physischen Krankheit oder Ausdruck moralischen Versagens. Oft ist sie die Folge eines fehlenden Weltbildes. Die Ergebnisse der Naturwissenschaften und die Erkenntnisse der Geisteswissenschaften haben das alte Weltbild zerstört, ohne daß es bis jetzt gelungen wäre, ein neues Bild der Welt zu entwerfen, das den Forderungen aller Wissenschaften in gleicher Weise gerecht würde.

Nach Auffassung des modernen Menschen sind die Vorgänge im Weltall

⁷ Einiges siehe *W. Büchel*, *Scholastik* 30 (1955) 233, bes. 235 ff.; 31 (1956) 1, bes. 15 ff.

alles eher als harmonisch zu nennen. Auch das soziale Gefüge der Welt ist bedroht. Die Spannungen zwischen Masse und Person gefährden die Ordnung. Der Gebrauchswert der Dinge und ihre Symbolkraft haben kaum noch Beziehungen zueinander. Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften, Kultur und Zivilisation gehen eigene Wege. Damit fehlt die Architektur des Weltgebäudes der Alten, ihr Oben und Unten, die heilige Stadt und ihre sakrale Mitte. Die Dinge erscheinen gespalten in ein Außen und ein Innen, eine materielle Schicht und einen ideologischen Oberbau. Und der Mensch ist zerrissen in Trieb und Geist.

Der Künstler, in dessen Werk diese Not des modernen Menschen in besonderer Weise zum Austrag kommt, ist Paul Cézanne. In seiner Jugend versucht er wie im Rausch, die Einheit der Welt zu erfassen. Delacroix und die Maler des Barocks sind ihm dabei Vorbild. Als das nicht gelingt, bemüht er sich mit den Impressionisten um die Welt der Sinne und des Lichts und gestaltet die Oberfläche der Dinge. Doch bald erkennt er, daß den vibrierenden Oberflächen impressionistischer Bilder eine innere Struktur fehlt, und baut schließlich in mühsamer Kleinarbeit ein Werk auf, das zwischen sinnenhafter Erfahrung und innerseelischer Empfindung Brücken schlägt, bis eine neue Vorstellung von Welt im Bild erscheint. Der alte einsame Mann, der tagaus tagein zur heiligen Messe und vor „sein Motiv“ geht, baut zwar nicht mehr die Weltarchitektur der Alten auf, aber er schafft eine neue Dingerfahrung von hohem künstlerischem Rang. Er baut an den Fundamenten einer neuen Welt.

Sturm und Drang

Das Werk Paul Cézannes macht die wohl größte Revolution in der modernen Malerei sichtbar. Eine kopernikanische Wende der Kunst, die einer naiven Beschreibung der Außenwelt den Abschied gibt, um an ihrer Stelle eine bis dahin unbekannte Innenwelt zu entfalten. Realismus und Impressionismus werden aufgegeben und dafür die subjektive Welterfahrung der künstlerischen Persönlichkeit gesetzt, die „reine Malerei“. So vollzieht sich im Werk dieses Mannes eine ähnliche Umwälzung, wie sie das Werk Kants in der Philosophie heraufbeschworen hat. Das Leben dieses Revolutionärs aber — und auch darin ist Cézanne dem Philosophen von Königsberg vergleichbar — verläuft in den Bahnen eines erkonservativen Bürgers.

Schon seine Herkunft machte ihn zum guten Bürger. Paul Cézanne wurde am 19. Januar 1839 in Aix-en-Provence als Sohn eines Hutmakers geboren, der es verstanden hatte, eine in Konkurs geratene Bank mit großem Geschick zu sanieren und so für seine Familie alle Voraussetzungen eines soliden bürgerlichen Lebens zu schaffen. Als der Vater, Louis Auguste Cézanne, 1886 im Alter von 88 Jahren starb, hinterließ er seiner Frau und seinen drei Kindern ein Vermögen von mehr als einer Million Francs. Seinen Kindern ließ dieser weitschauende Mann eine gediegene Ausbildung zukommen. So schickte er Paul 1852 auf das Collège Bourbon in Aix, an dem der spätere Künstler 1859

seine Reifeprüfung bestand. In diesen Jahren legte Cézanne den Grund seiner humanistischen Bildung. Vor allem regte ihn das Studium der alten Sprachen an. Im Latein gelang es ihm mit großer Leichtigkeit, Verse zu schreiben. Seine Briefe weisen eine ganze Reihe solcher Gedichte auf. Nur im Zeichnen stand er an zweiter Stelle. Hier holte sich jedes Jahr ein anderer den Preis, nämlich Emile Zola, der spätere Romanschriftsteller.

Mit diesem Namen rühren wir an das menschlich gewichtigste Ereignis von Cézannes Jugend, an die Freundschaft zwischen den beiden Künstlern. Auf der Schulbank ist diese Freundschaft gewachsen. Die gemeinsame Liebe zur Kunst hat sie vertieft. Aber die Kunst war es auch, die diese Freundschaft nach ungefähr dreißig Jahren zerstört hat. Im Jahre 1886 bricht Cézanne mit Zola, der ihn in seinem Roman „L'Oeuvre“ als Vorbild für den Helden des Buches, den gescheiterten Maler, Claude Lantier, benutzt hat. Abgesehen davon, daß es eine große Geschmacklosigkeit war, das tragische Schicksal und die Erfolglosigkeit des Freundes der Öffentlichkeit preiszugeben, hat Zola Cézanne falsch gezeichnet. Darüber hinaus wissen wir heute, daß der Schriftsteller der kleinere von den beiden Künstlern war. Zola verhalf trotz aller Erfolge unter seinen Zeitgenossen nur einem oft fragwürdigen Realismus zum Durchbruch, während es Cézanne gelang, geistige Vorgänge in den Griff zu bekommen, um deren Erfassung sich noch die Gegenwart müht.

Cézannes frühe Werke erreichen jedoch noch nicht die Tiefenschichten dieser Welt. Vielmehr versucht er durch die Malerei von mythologischen Versatzstücken und Kulissen, ähnlich wie Richard Wagner in der Musik oder Delacroix in der Farbe, sich der Welt zu bemächtigen. Der Ausdruck mythologisches Versatzstück oder Kulisse für diese Art der Besitzergreifung von der Welt erscheint insofern gerechtfertigt, als das mythologische Thema nicht das eigentliche Anliegen des Künstlers enthält. Die dahinterliegende sinnhafte oder geistige Erfahrung aber hat noch keine Ausdrucksmöglichkeit gefunden. Sie wird gleichsam mit mythologischen Motiven verstellt. Die Bilder tragen oft Titel erotischen Inhalts wie „Die Orgie“, „Die Entführung“, die „Versuchung des heiligen Antonius“ und ähnliche. Stilistisch ist der Einfluß des Barocks ebenso spürbar wie eine romantisierende Haltung. Hektische Farben und wilde Bewegungen verraten die seelische Not des jungen Menschen, der unter einer starken Sinnlichkeit leidet, die aber durch eine noch größere Schüchternheit unterdrückt wird. In diese Zeit fällt seine Auseinandersetzung mit dem Elternhaus und sein enttäuschendes Liebesabenteuer mit Hortense Fiquet, seiner späteren Frau. Sein Vater, der nüchtern denkende Bankier, zwingt den jungen Paul zunächst zum Studium des Rechts. Die Unsicherheit in Fragen des eigenen Berufs läßt den Jungen nachgeben; aber die Entscheidung ist noch nicht gefallen. Besonders Emile Zola drängt ihn zu einer klaren Lösung: „Ich beklage Dich, denn Du mußt unter dieser Ungewißheit leiden, und das wäre für mich ein neuer Grund, den Knoten zu durchhauen. Eines oder das andere: entweder sei wirklich Advokat oder sei wirklich Künstler, aber bleibe nicht ein namenloses Wesen, das eine farbbeschmutzte Toga

trägt.“¹ Im April 1861 gibt der Vater endlich nach, und Paul darf die Académie Suisse in Paris besuchen.

Cézanne hat Hortense wohl in den Jahren 1869/70 als Modell in Paris kennengelernt. Um den Aushebungen für den Krieg zu entgehen, zog er mit ihr nach L'Estaque bei Marseille. Nach dem Krieg wurde ihm 1872 in Paris sein erstes und einziges Kind, sein Sohn Paul geboren, den er vor dem Vater verheimlichen mußte, weil die Ehe noch nicht geschlossen war. Erst 1886 heiratete er Hortense Fiquet; aber es fehlten dieser Ehe alle Grundlagen. Cézanne hatte kaum zu ihr oder anderen Frauen irgendwelche Beziehungen. Er war dem andern Geschlecht gegenüber sehr mißtrauisch: „Ich brauche keine Frauen“, erklärte er, „sie würden mich zu sehr stören.“² Sozial gesehen hatte Cézanne sich alle Zugänge zu den Menschen verbaut: Mit dem Vater hatte er beständig Konflikte, die Freundschaft mit Zola zerbrach, seine Frau wurde ihm fremd. So blieb die Malerei sein einziger Ausweg.

Doch auch in der Malerei blieb der Erfolg aus. Jahr für Jahr wies der Salon seine Bilder zurück. Die Zeitungskritik riß sie herunter, und das Publikum machte sich über sie lustig. Wie die sozialen Schwierigkeiten für den jungen Menschen kaum zu bewältigen waren, gab dem frühen Cézanne auch die kunstgeschichtliche Lage seiner Zeit unlösbare Fragen auf: die großen Epochen des Barocks und des Klassizismus gingen unwiderruflich verloren. Der Realismus der Gegenwart und ihr Naturalismus, den unter anderen Courbet und Zola vertraten, genügten seinen Bemühungen nicht. Noch war die Zeit nicht gekommen, Erfahrungen einer personalen Innenwelt zu gestalten. Vorher galt es noch, den Sinnenrausch des Impressionismus durchzustehen. Aus diesem Zwiespalt fand Cézanne nur einen Ausweg: er suchte Halt in der Vergangenheit. So griff er Themen der großen Barockmeister auf und bemühte sich, Ingres, den er im Grund seiner Seele ablehnte, nachzueifern. Gelegentlich unterzeichnete er sogar eigene Bilder mit dem Namen Ingres und dokumentierte damit die innere Unsicherheit seiner frühen Kunst. Auch die Wege des Realismus ist Cézanne gegangen. Das Porträt seines alten Vaters berichtet davon. Es ist verständlich, daß es nur unter Aufbietung eines ungesunden Erregungszustandes gelang, die fremden Malweisen, namentlich die Themen der Vergangenheit und ihre Mythologie zu erfassen. Dem Publikum konnte die Übersteigerung seines Kunstwollens nicht verborgen bleiben. Man lehnte ihn ab. Diese anstrengenden Versuche des Malers rufen ein geschichtliches Gesetz in Erinnerung: Jede Vergangenheit ist unwiederholbar. Imitiert man sie, so droht die Gefahr des Klischees oder einer ungesunden Verkrampfung.

Zwischen Naturalismus und Impressionismus

Der eigentliche Maler des Übergangs vom Naturalismus zum Impressionismus war Manet. Dieser Künstler suchte nicht die nächste Entwicklungs-

¹ Hans Graber, Paul Cézanne. Nach eigenen und fremden Zeugnissen. Basel 1942, Benno Schwabe u. Co., S. 49.

² Graber, a. a. O. S. 83.

stufe zu überspringen, sondern er leitete dazu über. So können wir bei Manet beobachten, wie der gekonnten Wiedergabe der Außenwelt allmählich ihre Auflösung in Farbfetzen und Sinneseindrücke folgt, ohne daß die Substanz der menschlichen Gestalt verwischt wird. Sein „schwimmendes Atelier“ aus der Münchener Pinakothek, das den Künstler in einem Boot unter freiem Himmel malend wiedergibt, wies inhaltlich wie formal der kommenden Malergeneration den Weg. Auch hier war eine große Erlebniskraft am Werk und eine starke Empfindsamkeit, der es unmöglich war, die Welt durch die photographische Linse festumrissen und dinghaft zu sehen. Auch einem Manet genügte der Realismus nicht, aber in die Tiefenschichten Cézannes stieß er nicht vor. Deshalb vermißte Cézanne bei Manet vor allem das „Temperament“. Allerdings war Manet in seiner Ausgewogenheit Cézanne überlegen. Wenn man sich über die Malerei im 19. Jahrhundert orientieren will, muß man die Bilder Manets betrachten.

Die geistige Wende, die im Werke Manets sichtbar wird, hat auch Cézanne geprägt. Vor allem war es der Weg in die freie Natur, den Cézanne den Impressionisten nachgegangen ist. Immer wieder sah man ihn mit seiner Staffelei ins Freie ziehen und nach „seinem Motiv“ suchen. Dieses Suchen nach dem Motiv hatte aber einen anderen Charakter als die Bemühungen seiner zeitgenössischen Malerkollegen. „Monet ist nur Auge“, erklärte Cézanne, und gibt damit das unterscheidende Merkmal. Die Wiedergabe des vibrierenden Lichtes genügte Cézanne nicht, er verlangt eine „Organisation“ der Eindrücke. Der Maler müsse dem Gesehenen seine geistige Struktur aufprägen. Deshalb bemühte sich Cézanne zwischen Sinneseindruck und personalem Erlebnis Brücken zu schlagen. In diesem Sinne spricht der Künstler von „seiner kleinen Sensation“. Damit meint Cézanne nicht den Eindruck allein, den bestimmte Ausschnitte der Natur auf ihn machten, sondern das Erlebnis, das sie in ihm auslösten, die Innengestalt der Dinge und der Welt.

Dieser kaum faßliche Versuch brachte ihn natürlich in einen dauernden Konflikt mit seiner sensualistischen Umwelt. Der Kampf mit der Umwelt setzt sich im eigenen Inneren fort, er wird zum Gewissenskonflikt. Die Frage, wieviel vom Erscheinungsbild der Welt er aufgeben oder beibehalten sollte, hat Cézanne immer bewegt. „So wird auch Cézanne, nachdem er die Leitsätze der Impressionisten auf das gewissenhafteste praktisch erprobt hatte, neben Manet, Degas, Renoir der entschiedenste Gegner des Impressionismus. Unaufhörlich auf der Suche nach dem, was er persönlich für wahr hält, kann diese Tendenz, die Erscheinung der Dinge wiederzugeben und nicht ihr Wesen, Cézanne nicht befriedigen. Wesenheit und Ordnung sind untrennbar für ihn: so gelangt er auf dem Weg über die Ordnung zu jener wundervollen Synthese eines gegebenen Rohmaterials — der Natur — und seines ordnenden Willens, als der Wurzel seiner Schöpferkraft.“³

³ Maurice Raynal, Cézanne. Genève-Paris-New York 1954, Albert Skira, S. 48.

Die Strukturen der Welt

Es fällt nicht schwer einzusehen, daß Cézanne um die Grundlagen des Menschen gerungen hat: Er wollte erfahren, was ist und wie es ist. Er wollte sich ein Bild von der Welt machen, mit der er durch die Sinne verbunden war, und erkannte, daß dieser Vorgang schöpferischer Art ist. Es genügt nicht, in die Natur hinauszugehen, einen Ausschnitt der Landschaft zu wählen und diesen Ausschnitt auf die Malfläche zu bannen. Die Sinneseindrücke fordern eine geistige Ordnung. Wem es nicht gelingt, Ordnungen in der Welt zu sehen, dem fehlt auch das Weltbild. Und ohne ein Weltbild gibt es kein Gottesbild; denn diese Welt ist wie ein großer Tempel, dessen Portale wir öffnen müssen, um zum Gottesbild zu gelangen.

Diese allgemeinen Einsichten brachten für den Maler eine Reihe von Forderungen mit sich: „Ein Bild machen, bedeutet komponieren“, so nennt Cézanne eine dieser Forderungen.⁴ „Die Natur muß man nicht reproduzieren, man muß sie darstellen. Wodurch? Durch plastische und farbige Äquivalente“, so lautet eine zweite Anweisung Cézannes.⁵ Schließlich schreibt er an Emile Bernard: „Erlauben Sie mir, Ihnen zu wiederholen, was ich Ihnen schon hier sagte: Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so, daß jede Seite eines Objekts, einer Fläche, nach einem zentralen Punkt führt. Die mit dem Horizont parallel laufenden Linien geben die seitliche Ausdehnung, das heißt einen Ausschnitt der Natur oder, wenn Ihnen das lieber ist, des Schauspiels, das der Pater Omnipotens Aeterna Deus vor unsern Augen ausbreitet.“⁶

Damit sind die epochemachenden Konstruktionsanweisungen für die moderne Malerei gegeben: der Aufbau der Welt nach geometrischen, beziehungsweise stereometrischen Grundformen. So haben die Kubisten und ein Teil der modernen Architekten Cézanne verstanden. Tatsächlich ist ein tieferliegendes Grundgesetz durch den Maler neu entdeckt: die geistige Leistung des Künstlers überhaupt besteht in der Gestaltfindung. Die Materie ruft nach der Form. Diese Form aber muß der Künstler geben. „Nach der Natur malen bedeutet nicht, das Objekt kopieren, sondern seine Eindrücke, Erlebnisse realisieren.“ „Beim Maler gibt es zwei Dinge, das Auge und das Gehirn. Beide müssen sich gegenseitig unterstützen. Man muß an ihrer wechselseitigen Ausbildung arbeiten: am Auge mittels Studium vor der Natur, am Gehirn mittels Ordnung und logischer Entwicklung der Eindrücke, Erlebnisse. Sie schaffen die Ausdrucksmittel.“⁷

Die Bilder dieser analytischen und konstruktiven Epoche Cézannes stehen in einem unmittelbaren Gegensatz zu seiner romantisierenden und barocken Frühzeit. Damals war alles Emotion, jetzt sind die Bilder gebaut. Die rein perspektivische Sicht der Welt tritt zurück. Neue objektive Gesetze prägen die Bildwelt. Die Gestalten und Dinge erscheinen schwerelos und wie durch-

⁴ Graber, a. a. O. S. 293.⁶ Graber, a. a. O. S. 253.⁵ Graber, a. a. O. S. 289.⁷ Graber, a. a. O. S. 290.

sichtig. Das Licht durchwirkt die Erscheinungen wie einen lebendigen Teppich. Gerade, Quadrate, Kuben und Kegel bilden das Gerüst der Bildflächen. Diese Malweise fordert ein Höchstmaß an Zucht und — den Verzicht auf Erfolg. Die Umwelt Cézannes, ob man sie nun impressionistisch oder historizistisch nennen will, liebte den Effekt. Cézanne aber war sehr bescheiden geworden. Jede Effekthascherei war ihm fremd. Seine Motive bildeten Häuser, Berge und Bäume oder einfache Stilleben. Der Gegenstand trat in den Hintergrund, Form und Farbe entfalteten ihr eigenes Leben. Nicht mehr dem Was, sondern dem Wie galt seine Aufmerksamkeit.

Die neue Welt

Bis dahin konnten wir der allgemeinen Cézanneauffassung folgen. Jetzt aber müssen wir darauf hinweisen, daß der Satz vom Aufbau der Welt nach Kugel, Kegel und Kubus — der Grundsatz der Kubisten — oft falsch verstanden worden ist. Dem Betrachter seiner Bilder kann nicht verborgen bleiben, daß Cézanne die Zerlegung der Sinneseindrücke nicht bis zu den Extremen der Kubisten vorgetrieben hatte. Der Maler nahm Rücksicht auf den Eigenwert der Gegenstände. Haus, Baum und Apfel wurden nicht in stereometrische Gebilde aufgelöst, sondern behielten ihre Sprache. Damit wurde der Welt der Sinneserfahrung ein Maß an Objektivität belassen, das ihr die Malerei des 20. Jahrhunderts im Kubismus und in der abstrakten Kunst abgesprochen hat. „Die Natur — ich wollte sie kopieren. Es gelang mir nicht. Aber ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckte, daß sich zum Beispiel die Sonne nicht einfach wiedergeben ließ, daß man sie vielmehr durch etwas anderes zum Ausdruck bringen mußte ... durch Farbe.“⁸ Sicher widerlegt Cézanne mit diesem Satz einen oberflächlichen Realismus. In seinem Werk aber hat er nie die Gestalt der Dinge völlig aufgegeben. Mit anderen Worten Cézanne kennt keine „reine Malerei“.

Dazu kommt ein zweites: Obwohl es dem Maler darum ging, personale Werte zu geben, das Ergriffensein der Seele ins Bild zu bannen, hat er nie das psychologische Element einseitig herausgestellt. Seine Bildnisse geben weder die seelische Verfassung des Porträtierten wieder, noch sind sie Vorwand, eigene psychische Haltungen ins Bild zu setzen. Aus diesen Bildern spricht vielmehr ein Höchstmaß von Objektivität: es wird gesagt, was der Mensch ist und was ihn trägt. Der Maler stellt also nicht das Erlebnis des einzelnen dar oder das Spiegelbild seiner fotografischen Oberfläche. Auch wird das Bild nicht zur bloßen Projektionsfläche künstlerischer Einfälle, sondern Cézanne sucht die Gestalt der Welt. Die Übermacht objektiver Kräfte über das Zufällige, einzelne und Psychologische kommt sinnenfällig zum Ausdruck. So hat man in den Bildern der Badenden den Eindruck, daß diese Menschen entsinnlicht und von jeder Schwerkraft befreit sind. Ein Gesetz

⁸ Graber, a. a. O. S. 289.

durchwaltet alle, ein großer Rhythmus ist vor der Person. In fortwährendem Dialog mit den Sinneseindrücken und seiner Erlebniswelt webte der Künstler diesen Teppich der Welt, das Bild unseres Daseins. Man hat von dem Urbild gesprochen, das zu formen ihm gelungen sei, dem Weltplan und der kosmischen Schau. Tatsächlich ging es ihm um die Form der Welt, um die Erfassung und Gestaltung dieser überpersönlichen Wahrheit: Sein und Schicksal ist jedem vorgegeben, ohne jedoch die Gestalt des einzelnen, ob Ding oder Person, auszulöschen.

Seine religiöse Haltung, den konsequenten Besuch der heiligen Messe und seine Zurückhaltung Frauen gegenüber hat man als Schwäche angesehen. Und er selbst schreibt: „... ich bin im Leben schwach, und da ist es schon besser, ich stütze mich auf Rom.“⁹ Oder im Brief an seine Nichte zur Erstkommunion: „Ich empfehle mich Deinen Gebeten an, denn wenn uns einmal das Alter erreicht hat, finden wir nur noch Halt und Trost in der Religion.“¹⁰ Jedoch kommt in diesen Sätzen dieselbe Grundhaltung zum Ausdruck, die ihn auch in der Malerei zum Objektiven hinführt: die Erfahrung der menschlichen Grenzen, der Kontingenz. Diese Erfahrung der eigenen Brüchigkeit läßt uns nach einem festen Halt suchen, macht uns unruhig nach der Wahrheit.

Der tiefe Zweifel an seiner Leistung hat Cézanne immer wieder angeregt, Natur und Bild in seiner Kunst tiefer zu erfassen. „Ich weiß nicht, ob Du meine Ansicht teilen wirst — ich werde sie deshalb nicht ändern — aber ich fange an, inne zu werden, daß l'art pour l'art ein mächtiger Schwindel ist. Das unter uns.“ So schreibt er an Zola.¹¹ Die Kunst lebt nach Cézanne kein eigenes Dasein in einem schönen elfenbeinernen Turm, sondern sie gilt ihm als besondere Form der Wahrheitsaussage. Deshalb kann man bis in den fragmentarischen Charakter seines Werkes hinein diese Kontingenzerfahrung und das Bemühen um Objektivität verfolgen. Der Zweifel an seiner menschlichen Existenz hat ihn aber auch die Autonomie des Menschen, seine Eigengesetzlichkeit und Selbstherrlichkeit verachten gelehrt. Er hat ihn in die Kirche gerufen, weil er dort einen festen Halt wußte. „Ich will mir meinen Anteil am Mittelalter nehmen“, raunte er Emile Bernard beim Verlassen der Kirche am Weihwasserbecken zu.¹²

So zeichnen sich in Leben und Werk des Künstlers vergleichbare Strukturen ab; und beide — Leben und Werk — stellen als Summe die dialektische Forderung: Nur durch eine personale Auseinandersetzung mit der Welt gelangt der moderne Mensch zu ihrer objektiven Gestalt. Oder mit den Worten Cézannes: „Wir müssen durch die Natur, das heißt durch den Sinneseindruck wieder klassisch werden.“¹³

⁹ Raynal, a. a. O. S. 15.

¹¹ Graber, a. a. O. S. 84.

¹³ Graber, a. a. O. S. 235.

¹⁰ Graber, a. a. O. S. 197.

¹² Graber, a. a. O. S. 236.