

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Heft: 10

Artikel: Ingres und Cézanne als Bildnismaler
Autor: Näf, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-26365>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Jean-Auguste-Dominique Ingres *La famille Gatteaux* Bleistift 1850

Sammlung Paul Bran

Ingres und Cézanne als Bildnismaler

Von Hans Näf

Die große, schöpferische Malerei des französischen 19. Jahrhunderts läßt sich als ein einziges umfassendes Aufbrechen in die möglichen Gegensätze zur Kunst des Meisters begreifen, dessen Werk als das solideste am Anfang der Epoche steht: es ist, als würde die Kunst von *Ingres* in der Entwicklung über *Géricault*, *Delacroix*, *Daumier*, *Corot*, *Courbet*, *Manet*, die programmatischen Impressionisten, *Degas*, *Renoir*, *Seurat*, *Gauguin* und *Toulouse-Lautrec* umgestülpt wie ein Handschuh im Herabstreifen von der Hand, um bei *Cézanne* endlich ihren polaren Gegensatz zu erreichen. Dieser tritt in seiner ganzen Reinheit heraus, weil die These von *Ingres* sowohl als die Antithese von *Cézanne* unter genau gleichen Voraussetzungen formuliert werden. Beide Maler sind dem Statischen zugewandte Temperamente, die sich an Bildgegenstände von ruhiger, überprüfbarer und stets die gleichen Daten liefernder Zuständigkeit halten. Ihre stärksten Äußerungen stammen nicht aus Phantasie und Eingebung, sondern aus einem Bewußtsein, das die Dinge an sich herankommen

läßt und in unwandelbarer und buchstäblich mühseliger Liebe künstlerisch fördert und bewältigt. In der höchsten Form äußert sich das darin, daß beide der flüchtigen Vision und dem zufälligen Ausschnitt die umständlich durchdachte Komposition und dem entzückten Hier und Jetzt der unwiederholbaren Augenblicklichkeit das außerhalb aller zeitlichen Modifikationen liegende Dauernde vorziehen, darin weder Vorkunft noch Folge wirksam sind. Der unter all diesen Gemeinsamkeiten sich darstellende Gegensatz, der hier ins Auge gefaßt werden soll, bringt sich am schärfsten in der Bildnismalerei zum Ausdruck, welche unter allen künstlerischen Disziplinen den verbindlichsten, zudringlichsten und tyrannischsten Gegenstand besitzt. Nirgends rächt es sich so deutlich wie in der Porträtkunst, wenn der Bildgegenstand über dem Nenner des künstlerischen Sehens nicht restlos als Kunstwerk aufgeht. In der verschiedenen Art aber, wie dieser Bildgegenstand über diesem Nenner bei *Ingres* und bei *Cézanne* gebrochen wird, erschließt sich die wohl

mächtigste geistige Amplitude, welche die französische Kunst im 19. Jahrhundert durchschwungen hat.

Ingres ist dem Analytiker seines Werkes durch sein eigenes Wort behilflich. In seinen schlichten Äußerungen zur Kunst hat er mit aller Arglosigkeit, ja Borniertheit seines Denkens Dinge gesagt, die sein Werk noch heute klarer bezeichnen, als es mit allem kunstwissenschaftlichen Aufwand möglich ist. Die Äußerung, welche als der Schlüssel zu seiner künstlerischen Welt gelten kann, besagt, daß «die Kunst sich nie auf einer höheren Stufe der Vollkommenheit befinde, als wenn sie so stark der Natur gleiche, daß man sie für die Natur selber nehmen könne» (Henri Delaborde: *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris 1870, S. 116).

Was sich hieraus mit Klarheit gewinnen läßt, ist die Einsicht, daß es Ingres um eine imitative und also illusionistische Kunst zu tun war. Was dabei unter Imitation zu verstehen ist, bedarf seinerseits der Präzisierung. Ingres hat die Dinge in einer Deutlichkeit nachzubilden gewußt, wie vor und nach ihm kein anderer Künstler. Es ist eine Deutlichkeit, die weit über jede photographische Wirklichkeit hinausgeht und mit den bloßen Mitteln des Auges überhaupt nicht zu gewinnen wäre. So wie Ingres die Dinge darstellt, sind sie in der Wirklichkeit gar nicht schaubar, denn der Maler ist an der Welt seiner Gegenstände noch mit andern Organen als dem Auge beteiligt: er nimmt sie auch als haptische Phänomene wahr, und der ganze Bereich des Tastbaren, welcher in sich die Werte des Volumens und der Stofflichkeit begreift, findet sich in dieser Malerei auf beispiellose Weise in Sichtbarkeit verwandelt. Die letzte Wirklichkeit von Ingres' Kunst aber stellt sich erst in der Verarbeitung der optischen und haptischen Eindrücke der Sinnlichkeit durch die kombinatorischen Fähigkeiten des Verstandes her. Eine so ausgefallene und zugleich richtige Form wie etwa die der linken Hand auf dem Bildnis der Madame Delphine Ingres aus der Sammlung Oskar Reinhart würde einem naiven Schauen überhaupt nie zuteil, sondern ergibt sich erst durch eine Rechnung des Verstandes, der das denkbare Gebilde dann auch zu schauen gewillt ist. Es wird erlaubt sein, dem Phänomen einer solchen Kunst mit einer eigenen Bezeichnung zu begegnen: Was Ingres hervorbringt, das sind nicht einfach *Seh-*, sondern *Kenntnisbilder*, die als solche ein ungemeines Maß von Darstellungswerten in sich aufzunehmen begabt sind.

Unter den künstlerischen Mitteln, mit denen Ingres den in so vielen Schichten erkannten Gegenstand reproduziert, ist zuvörderst die *Zeichnung* zu nennen. Diese, im weitesten Verstand sowohl als Technik als vor allem als Anschauungsform, ist das Element, in welchem er seine ganze Welt zu fassen versuchte, und das Substrat, auf dem seine ganze Kunst aufruht. «Selbst der Rauch muß sich durch den Strich ausdrücken lassen» (Delaborde, S. 124), äußerte er, und was er der Zeichnung alles wiederzugeben zumutete, hält er in dem Satze fest:

«Zeichnen bedeutet nicht bloß Umrisse wiedergeben, die Zeichnung besteht nicht bloß im Strich: die Zeichnung bedeutet auch Ausdruck, innere Form, Raum, Modellierung. Seht zu, was darnach übrig bleibt! Die Zeichnung umfaßt $\frac{7}{8}$ von dem, was die Malerei ausmacht» (Delaborde, S. 123). In der Zeichnung erreicht Ingres denn auch seine höchste Meisterschaft, seine höchste Geistigkeit. Sie ist gleichsam die reine Form dessen, was der kombinatorische Verstand aus den Eindrücken der Sinnlichkeit hervorgebracht hat. Was Ingres in der ungemainen Abstraktion einer Linie von einer in der Wirklichkeit durch unendliche Daten zusammengesetzten Wesenheit zu erhalten weiß, hat in seinem ganzen Jahrhundert nicht mehr seinesgleichen. Seinem Strich eignet eine ebenso unvergleichliche Fülle wie Einfachheit und eine großartige Schlichtungskraft vor der Wirklichkeit. Es ist dabei bedeutsam, daß die Ingres'sche Linie in Umriß und Volumen vor allem die Binnenformen des Gegenstandes erzeugt. Sie beschäftigt sich stets nur mit *einem* Körper, den sie auf dem neutralen Grunde des Papiers oder der Leinwand – und gleichsam in Gegensätzlichkeit dazu – zu entwickeln sucht. Der Strich von Ingres hat nicht die Tendenz, die Fläche aufzuteilen oder zu rhythmisieren – er arbeitet an den Gegenständen und nicht an dieser Fläche selbst, die nur die Folie für das auf ihr Hervorbringende abgibt. Sie wäre förmlich ersetzbar, wenn man die Figuren und Dinge auf ihr ausschneiden würde, die einem keinen Zweifel ließen, wo der Schnitt zu führen wäre. Ein solcher Strich hat kaum je den Charakter der Berührungslinie. Er beschreibt nicht die Grenze von zwei Dingen, sondern die Begrenztheit des je einzelnen Dings.

In der Zeichnung liegt alles beschlossen, was der Kunst von Ingres wesentlich ist. Jener kärgliche Achtel, mit dem noch andere Kunstmittel sich am Werk beteiligen dürfen, ist nicht das Integral, sondern ein Akzidens seiner Malerei. Die *Farbe* zunächst hat keine höhere Funktion, als den in der Abstraktion der Zeichnung festgehaltenen und auf eine geistige Weise schaubar gewordenen Gegenstand zu versinnlichen. Mit Ingres' eigenen Worten heißt das: «Die Farbe fügt Schmuck zum Bild, doch ist sie nur seine Dienerin, da sie die wahren Vollkommenheiten der Kunst lediglich liebenswerter macht» (Delaborde, S. 132). Eine so verstandene Farbe wird sich nie von den Gegenständen emanzipieren, deren bloßes Attribut sie bleibt. Sie hat den Charakter dessen, was das Französische im Gegensatz zur «couleur» als die «teinte» bezeichnet – ein Unterschied, der sich deutsch am besten verbal ausdrücken läßt: die Dinge werden durch diese Farbe nicht *ge-malt*, sondern *be-malt*. Die Farbwerte, deren sich Ingres bedient, sind nicht die der bloßen Augensinnlichkeit zuteilwerdenden des Scheins, sondern die der Objektivität des Gegenstandes selbst zukommenden.

Das hängt schon aufs engste mit der Rolle zusammen, welche dem *Licht* in dieser Malerei zugewiesen ist. Auch dieses tritt wie die Farbe in einer bloßen Dienerrolle

auf. Die in der Zeichnung festgelegte und in der Farbe versinnlichte Form erhält durch das Licht nochmals eine schärfere Prägung. Seine Aufgabe ist es, die Modellierung genauer zu formulieren. Ingres hat Kraft jenes Lichtes, das die Gegenstände und ihre Farben auflöst und in seinen Spielen nach eigener Lust neu zusammensetzt, völlig entmachtet. Da es die Dinge selbst und nicht ihre Atmosphäre zu malen gilt, so hat in dieser Kunst jeder nicht von Gegenständen erfüllte Raum die Qualität der Leere, darin sich die Dinge in umso intensiverer Wirklichkeit ihres Volumens und ihrer Stofflichkeit darstellen. Das Bildganze ist so nicht ein sich potenzierendes Ineinander des Einzelnen, sondern ein additives Nebeneinander. Das Licht bleibt überall an der scharf begrenzten Oberfläche der Dinge liegen, geht mit ihnen keine Verbindung ein, verwandelt ihr objektives Dasein nicht und bleibt ein bloß Hinzugekommenes. Die Gegenstandsfarbe anzutasten oder gar in die Körper einzudringen, ist ihm nicht zugestanden. Es ist die Dienerin der plastischen Form der Dinge, die selber in seinen Dienst zu nehmen es sich nirgends gestattet.

Nun endlich steht in Form, Farbe und Licht formuliert der Gegenstand von Ingres als Kunstwerk da und gibt seine metaphysische Meinung zu erkennen. Isoliert, sich selbst genügend, von autonomer Schönheit, objektivierbar und objektiviert, ist er ein in Endlichkeit und Vollendung faßbar gewordenes Gebilde – der reine Ausdruck dessen, was man als die Perfektomanie seines Schöpfers bezeichnen kann. Wenn dieser Gegenstand nun der Mensch selber ist, so gibt sich der Sinn dieser Begrenztheit und Autonomie des Einzelnen geradezu physiognomisch zu erkennen. Jedes dieser Gesichter ist eine Schranke gegen die Dämonie und den Gigantismus des Außer- und Übermenschlichen, der Ausdruck einer Welt nach menschlichem Maß und menschlicher Würde. In der ruhigen Gelassenheit des Daseins seiner Menschen vermag Ingres denn auch die psychischen Züge zu höchster Schaulbarkeit hervorzulocken. Man wird mit allen diesen Gestalten so gut vertraut, daß man glaubt, ihre Vergangenheit oder ihre Zukunft vermöchten einen nicht in Verwunderung zu setzen, sondern könnten höchstens eine schon vorhandene Kenntnis bestätigen. Es sind in diesen Bildnissen sogar Wesenheiten potentiell vorhanden, die Ingres selbst gar nicht darzustellen vermocht hätte. So wäre es ihm gewiß nicht gelungen, den in seinem Geigenspiel entfesselten Paganini darzustellen, aber man kann sich vor Ingres' gelassener, magistraler Zeichnung im Louvre dennoch vorstellen, in welcher dämonischer Exaltation dieser Mensch aufzugehen fähig war, wenn er aus der Beherrschtheit heraustrat, in welcher ihn sein Porträtist festgehalten hat. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Ingres, der kein durchdringender Geist, sondern ein in seiner Beschänkung sehr großer Meister der Portraitmalerei war, seine Modelle eigentlich zu durchschauen wußte. Er hat nie eine Seele so entblößt, wie es zuweilen Goya mit seinem lieblos scharfen Blick getan hat. Das Pandämonium der übermächtigen und unkontrollierbaren

inneren und äußeren Gewalten, denen der Mensch ausgeliefert ist, hat Ingres nicht sehen wollen. «In den Bildern, die sich die Kunst vom Menschen macht, ist die Ruhe die Hauptschönheit des Körpers, gleich wie im Leben die Gelassenheit der höchste Ausdruck der Seele ist», hat er gelegentlich notiert. In dieser Ruhe und Gelassenheit aber hat er den Menschen in einem Punkt zu fassen gewußt, von dem aus dem Betrachter die Wege zu den fernsten Landschaften der Seele offenstehen – Wege freilich, die er selber gehen muß. Der Mensch aber, dem man auf ihnen begegnen kann, wird sich wie eine Karikatur ausnehmen von seiner eigenen Idealität, deren Naturalist Ingres ist.

Am Bildnis der M^{me} Devauçay im Musée Condé in Chantilly mag sich das Gesagte als relevant erweisen. Diese ganze Malerei spielt sich nicht sowohl *in*, als vielmehr *auf* der Leinwandfläche als einer toten, neutralen Ebene ab, die im oberen, «leeren» Teil des Bildes als solche sichtbar ist. Darauf erhebt sich der Bildgegenstand in einer nicht nur redensartig unvergleichlichen zeichnerischen Durchbildung von magistraler Präzision und Bestimmtheit. Der in der Zeichnung fixierte Gegenstand erfährt alsdann in der Farbe eine Versinnlichung oder gar Materialisierung und wird durch ein mehr gedachtes, denn erfahrbares Licht noch deutlicher in jener tastbaren Dinglichkeit formuliert, die Ingres ausdrücklich gefordert hat: «Wir gehen materiell nicht wie die Bildhauer vor, aber wir müssen skulpturale Malerei schaffen» (Delaborde, S. 126). In dieser skulpturalen Malerei ist jeder Gegenstand in der je eigenen Begrenztheit bestimmt und festgehalten. So fügt sich etwa das Kleid als eine eigene Wesenheit zu jener anderen des Leibes, dessen plastische Präsenz sich auch noch in der Verhüllung der Gewänder erhält: die ganze herrliche Veranstaltung des Kleides hat auf der schwellenden Konvexität des sich in seiner wunderbaren Endlichkeit verselbständigenden Leibes statt. Dieser Leib, dessen «Hauptschönheit» nach Ingres' Bestimmung die «Ruhe» ist, trägt nun aus seinen Umhüllungen heraus sein wundervolles Haupt in die Leere des Raumes empor, darin es in reiner Weise geltend wird. Das Antlitz ist von jener gesammelten und serenem Gelassenheit beseelt, darin sich nichts verfangen kann, das sich der Meßbarkeit und also Bewältigung mit menschlichem Maß entzieht. Nicht, daß man dem hier abgebildeten Menschen keine Augenblicke der Leidenschaft oder der Befangenheit zuzutrauen wagte, aber der Genius hat ihn in einem Zustand zu sehen gewußt, darin er keiner übermächtigen Gewalt ausgeliefert ist und der das Ideal eines Menschseins darstellt, so wie Ingres es konzipiert hat. Es ist der Verdacht gestattet, daß sich der Anblick dieser Frau in der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit dem Maler so wenig wie die besondere Art seines Lichtes als das dargestellt hat, als was er sie im Kunstwerk evoziert. Ingres mag auch hier eine Wesenheit dargestellt haben, die man nicht einfach augenblicklich wahrnehmen, wohl aber in langem Umgang zu kennen bekommen kann: die Idealität eines Individuums. Nicht trotzdem, sondern deshalb



Auguste-Dominique Ingres Mme Delphine Ingres, née Ramel 1859 Sammlung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur Photo: Hans Link, Winterthur

glaubt man einen Menschen zu kennen, wenn man ihm in Ingres' Kunst begegnet ist. Denn er ist in ihr mehr er selbst, als er es selber je zu sein vermochte. Und so bewährt sich das gleiche Maximum von Darstellungswert, welches die Kunst von Ingres der äußeren, meßbaren Wirklichkeit gegenüber erreicht, auch in der Dimension des Psychischen.

Die Kunst von Ingres hat die Darstellungswerte auf eine Höhe getrieben, wo die Gegenständlichkeit so nachdrücklich auf den Betrachter einredet, daß sich dessen Bewußtsein nur künstlich den rein formalen Kunstmitteln zuwendet. Es ist ein hervorragendes Kennzeichen solcher imitativer und illusionistischer Kunst, daß sie auch jenem Betrachter Zutritt gewährt, der nicht in erster Linie die künstlerische Form, sondern etwas dahinter oder darüber liegendes Außerkünstlerisches sucht. Diesem außerkünstlerischen Interesse aber bietet die Kunst von Cézanne keine Handhabe mehr. Sie enthält nichts, an was sich die Publikums sentimentalität zu halten vermöchte – keine Gefühle, keine Moral, keine Stimmung, nichts Anekdotisches. Zu diesem Werk hat Zugang allein, wer die reine Form, das Künstlerische selber zu schauen begabt ist. Der faszinierende Umbruch, der sich in der Malerei von Ingres bis Cézanne vollzogen hat, ist, auf die einfachsten Begriffe gebracht, derjenige von einer illusionistischen zu einer immer mehr dem rein Dekorativen zuneigenden Kunst, die sich der abstrakten Idealität der Kunst überhaupt asymptotisch anzunähern beginnt. In gleicher Unmittelbarkeit, wie sich vor Cézannes Malerei das Bewußtsein des Betrachters den formalen Qualitäten zuwendet, hat sich Cézanne vor die elementarsten Tatsachen seines Handwerks gestellt: vor die Leinwand und vor die Farbe, mit welcher es die Weiße jener möglichst wesentlich zu vernichten galt. Dieser Vorgang und nicht die Nachbildung irgendwelcher Dinge der äußeren Wirklichkeit ist das Hauptanliegen von Cézanne. Es geht bei ihm wesentlich nicht mehr darum, irgendetwas abbildend darzustellen, sondern vielmehr etwas bildend hervorzubringen. Seine Kunst *hat* nicht so sehr einen Gegenstand, als daß sie selber einer *sein* will. Die abstrakten und ihrer tiefsten Absicht nach absoluten Formen dieser Malerei wollen die Wirklichkeit nicht in erster Linie nachbilden, sondern sich vielmehr selbst im Kontakt mit dieser Wirklichkeit entwickeln und entfalten. Es gibt in der Epoche kaum eine Kunst, die sich noch auf empirische Bildgegenstände einläßt, diese aber in höherer Weise entwirklicht als die Malerei von Cézanne.

Was den Gegenstand nun betrifft, der Cézannes Kunst *ist*, so handelt es sich um eine Malerei, deren Bilder sich nach einem immanenten Gesetz entwickeln, dessen Strenge zu wirken beginnt, sobald der erste Farbfleck in der Leinwand liegt. Jeder dieser Farbflecke will im Gemälde ein Zentrum bilden, von dem aus sich dessen ganze übrige Fläche als eine Harmonie begreifen soll. Von hier aus beginnt man etwas von der ungeheuren

Anstrengung zu ahnen, die Cézanne es sich kosten lassen mußte, diese zahllosen Zentren so zu synchronisieren, daß die ihnen zugehörigen Harmonien unter sich selbst wiederum einen harmonischen Akkord ausmachen. Diese Arbeit nannte Cézanne «moduler», und die weißgelassenen Stellen seiner Leinwände bezeichnen nichts anderes als seine Verzweigung an der kaum zu leistenden Aufgabe (vergl. Cézanne: Briefe, Einleitung von Gotthard Jedlicka, S. 46). Sie sind nicht als zur Bildrechnung gehörig zu verstehen wie etwa bei Toulouse-Lautrec, sondern haben einen geradezu metaphysischen Sinn: es sind die Stellen der Leinwand, wo es nicht mehr gelang, das weiße Nichts der Malfläche *wesentlich* zu vernichten, und wo es deshalb stehen blieb.

Eine solche Malerei, die nicht in erster Linie Gegenstände imitieren, sondern vor allem eine Malfläche gliedern und rhythmisieren will und also gleichsam ihr eigener Gegenstand ist, kann oder vielmehr muß auf alle Mittel Verzicht leisten, die dem Illusionismus dienen. Die Perspektive zunächst wird dabei nicht einmal motivisch umgangen, sondern vielmehr malerisch entwertet, indem alle Gegenstände farbig so in die Fläche hervor- oder zurückprojiziert werden, daß diese selbst in höchster Fülle wertig wird (vergl. Fritz Novotny: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive). Die skulpturalen Volumina werden farbig entkörperlicht. Das Licht in seiner dialektischen Form als Hell und Dunkel wird zu reiner Farbigkeit aufgehoben. Die sichtbare subjektive Pinselschrift, von der Ingres gesagt hat, sie sei «ein Mißbrauch der Ausführung» und zeige «anstatt des dargestellten Objektes das technische Verfahren» (Delaborde, S. 150), wird nicht nur nicht verleugnet, sondern geradezu auf ihre künstlerische Wirksamkeit hin berechnet. Das Zeichnerische, das immer am meisten gegenständliche Bedeutungen zu bewältigen vermag, verschwindet in dieser Malerei, welche der Farbe die größte Herrlichkeit, nämlich die Selbstherrlichkeit sichern will, mehr und mehr und bewahrt sich schließlich nur noch in der Begegnung der Modulationen.

Es gibt zu der Kunst von Cézanne eine unabhängige und in ihrer Geradheit erstaunliche zeitgenössische Parallele in der Dichtung von Mallarmé. Die eine Kunst vermag die andere zu erhellen und zu vertiefen. Als der mit seinen Sonetten beschäftigte Degas sich bei Mallarmé über die Schwierigkeit beklagte, seine Gedanken auszudrücken, begegnete ihm dieser mit dem tief sinnigen Scherz, daß man Gedichte ja nicht mit Gedanken, sondern mit Worten mache. Ähnlich sind Cézannes Bilder nicht sowohl mit Inhalten als vielmehr mit Farben erschaffen, deren Schönheit den Betrachter vor aller gegenständlichen Bedeutung berührt, die aber die inhaltliche Lesbarkeit ebenso hintansetzen wie die hermetisch-esoterischen Worte Mallarmés. Mit dem Werk des Dichters hat die Kunst von Cézanne auch das Praemeditierte und Angestrebte gemein, das durch Bewußtsein eine Schönheit zu erarbeiten trachtet, welche die bloße Inspiration nicht zu vergeben hat. In der Sprache



mlung Lecomte, Paris

Paul Cézanne Gustave Geffroy 1895

von Mallarmé heißt das: «J'installe par la science / L'hymne des cœurs spirituels / En l'œuvre de ma patience» (Prose pour des Esseintes, V. 5–7). Das Zufällige der Eingebung, das Flüchtige, die Momentaneität, die Stimmung hat Cézanne verachtet wie Mallarmé, der seinem eigenen Wort gemäß eine Kunst «de vues et non de visions» visierte (Prose pour des Esseintes, V. 22). Die vielleicht erstaunlichste Übereinstimmung zwischen diesen beiden Großen findet sich in der metaphysischen Bedeutung von Cézannes weißer Leinwand und Mallarmés «papier que la blancheur défend» (Brise marine, V. 7): es ist beide Male die Weiße des Nichts, vor deren furchtbarer Bedeutung nur die höchste Wesentlichkeit einige Konsistenz bewahrt. Als diese Wesentlichkeit aber ist die Kunst bestimmt, die hier eine Verabsolutierung erfährt, wie sie in der Geschichte des Geistes noch nie angestrengt wurde.

Was aber hat eine Kunst, die alle Energien der Darstellungskapazität entzieht, um sie dem Bildformalen zuzuwenden, in der Bildnismalerei zu geben, deren Gegenstand doch als der verbindlichste der Malerei überhaupt definiert ist? Man sollte meinen, die Porträtkunst hätte in der Richtung vom Darstellungswert zum Formalwert eigentlich nur Verluste zu erleiden. Es gilt indes zu begreifen, daß sie in der durchlaufenen Entwicklung auch einen neuen Sinn zu gewinnen hatte. Es ist, als hätte sich die Bildnismalerei einer neuen Sinngebung des Porträts zugewendet, nachdem sie das rein Darstellerische bei den Photographen verlässlich genug aufgehoben wußte. Bei Cézanne zumal ist es, als bekäme das Bildnis immer mehr die Bedeutung einer «hommage» an einen Menschen, dessen Züge palimpsestisch hinter einem herrlichen Bildformalen hervorschimmern, welches ihn dem Gedächtnis der Nachwelt einprägt.

Der Geist von Cézannes Kunst läßt sich in der Bildnismalerei nicht umfassender dartun als an dem großartigen Portrait von *Gustave Geffroy* in der Sammlung Lecomte-Pellerin. Es ist eines jener Werke Cézannes, die einen bedeutsamen horror vacui haben. Das Bild weist kaum eine neutrale, tote Fläche auf, sondern ist motivisch bis an den Rand mit Gegenständen gefüllt, an denen sich die Modulation realisieren kann. Kein Teilkomplex dieser Komposition aber könnte für sich allein aus seiner gegenständlichen Bedeutung heraus existieren. Jeder Punkt des Bildes besitzt seine Wirklichkeit nur aus einer umfassenden Funktionalität aller anderen Punkte heraus: alles hat sich hier gegenseitig zu dienen, damit sich die Herrlichkeit des Ganzen ergebe. Diese Malerei ist so sehr auf ihre Ganzheit hin konzipiert, daß es darin keine Haupt- und also auch keine Nebensachen gibt. Das zeigt sich deutlich in der Behandlung des Raumes. Dieser ist dem Motiv nach durchaus nicht untief, aber im Bilde wird aller Hintergrund so in die Fläche hervor- und aller Vordergrund so in die Fläche zurückgeholt, daß sich alles auf dem gleichen Plane abspielt und jede Hypotaxe des Motivs zur Parataxe des Werkes wird. Die Wirklichkeit

scheint in die Leinwandebene nicht nur projiziert, sondern förmlich gehämmert zu sein, der Malfläche so die maximale Wertigkeit sichernd. Und die gleiche Entwertung wie die räumlich-skulpturale Tiefe erfährt nun auch die psychische. Cézanne achtet ein menschliches Antlitz für die Kunst nicht höher als einen Rockzipfel. Er gibt das Physiognomische nicht in seiner psychischen Wesenheit, sondern in den genau gleichen malerischen Qualitäten wieder wie irgendeinen toten Gegenstand. Über das Formale des Geffroy-Bildes eine Dissertation zu schreiben, wäre vergleichsweise ebenso leicht, wie es unmöglich wäre, dem Dargestellten in einer psychologischen Abhandlung beizukommen. Das menschliche Antlitz ist hier ein neutraler Wirklichkeitskomplex, an dem sich die Formidee ebenso realisieren kann wie im Kontakt mit irgendeinem anderen sichtbaren Gegenstand. Der Mensch wird auf nichts anderes hin angesehen als auf die Form, die sich an ihm gewinnen läßt. So erhält sein Gesicht eine starre, unnahbare, fast ins Mythische übergreifende großartige Leere und eternisiert sich maskenhaft als reine Form.

Von Ingres bis Cézanne: diese Amplitude beschreibt nicht nur einen durch eine willkürlich zufällige Zeitrechnung festgelegten Weg zwischen zwei Jahrhunderten, sie bezeichnet auch zwei Urkonzeptionen der Kunst, zwei äußerste Möglichkeiten derselben. Die Malerei von Ingres bis Cézanne nimmt ihre Bahn in der Richtung vom Illusionismus zum Dekorativen, vom Darstellungswert zum Formalwert, von der inhaltlichen Lesbarkeit zum Hermetismus, von der Nachbildung empirischer sowohl als phantasiegeborener Gegenstände zur Hervorbringung von sich selbst genügenden Gegenständen, von der Motivtreue zur Selbstherrlichkeit des Bildes, vom Einklang von Natur und Kunst zur Gegensätzlichkeit der beiden Prinzipien, vom Glauben an eine in der Objektivität der Gegenstände enthaltene Sanktion der Kunst zum Glauben an ein der Malerei immanentes Gesetz, in dessen Nachfolge sich das Kunstwerk verabsolutieren und seiner eigenen Idealität annähern will. Nicht, daß Ingres oder Cézanne die hier angeführten äußersten Möglichkeiten völlig verwirklicht hätten, denn darin müßte die Kunst sich selbst vernichten. Formales bewährt sich nur am Inhalt, und Inhalt wird nur im Formalen faßbar. Wo aber das eine oder das andere völlig autonom wird, da gedeiht es gleichzeitig zum Unding. Ingres hat sich auf die Wirklichkeit nur so weit eingelassen, als er sie in der Form noch zu schlichten verstand, und Cézanne hat sich um die Form nur so stark bemüht, als er mit ihr noch Wirklichkeit bewältigte. Diese beiden großen Maler zu Beginn und am Ausgang des Jahrhunderts bezeichnen nicht den Anfang und das Ende, sondern die Richtung eines der großartigsten und wesentlichsten Prozesse, den die Malerei ihrer Art nach überhaupt durchlaufen kann – eines Prozesses freilich, der sich nicht als den Fortschritt auf ein Endziel der Kunst hin begreifen läßt; denn diese hat die wunderbare Eigenschaft, mitten auf dem Wege immer wieder am Ziel zu sein.