

## Paul Cézanne: Die Badenden

Autor(en): Dorothea Christ

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1989

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/97e04c17-ba7f-48f9-9267-5586087bd2a9>

### Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform [www.baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

### Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

## Paul Cézanne: Die Badenden

Zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel 10.9.–10.12.1989

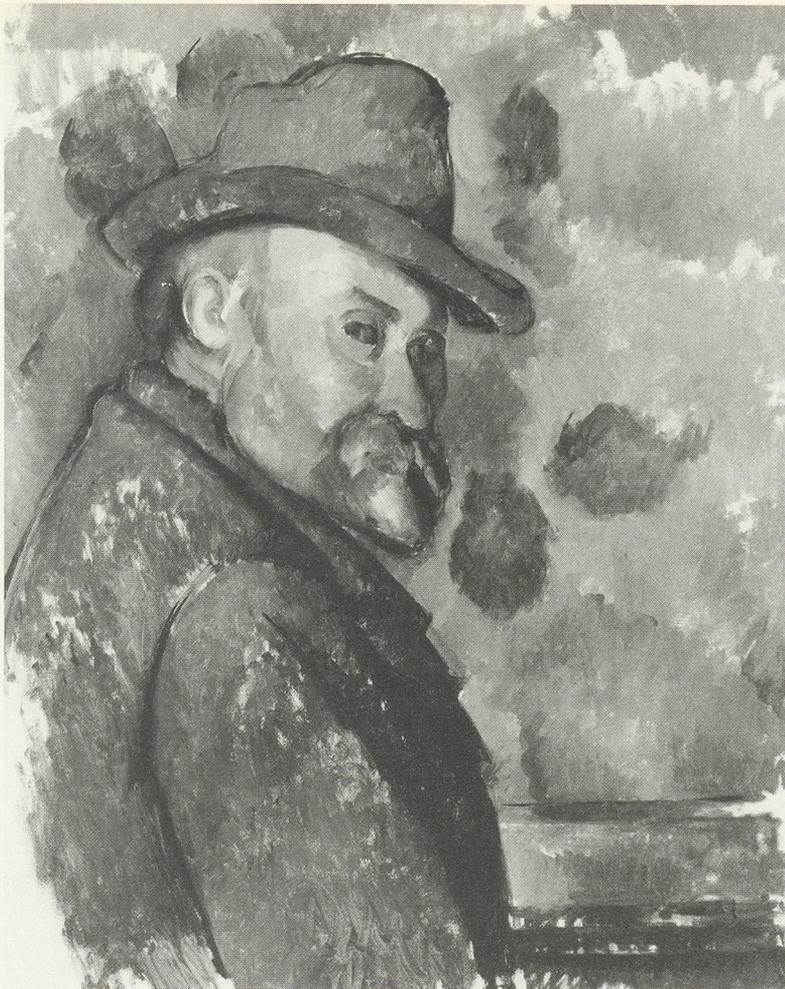
Schlangen von Einlassbegehrenden wie bei Monets Seerosen haben sich diesmal nicht bis in die Dufourstrasse gebildet. Aber ein Ansturm auf teils hoffnungslos überbuchte, meist auf lange Frist überhaupt ausgebuchte Führungen ergab sich: gegen 400 Führungen in 13 Wochen! Im Halbstundentakt folgte sich allabendlich Gruppe um Gruppe; auch während der Öffnungszeiten täglich zwischen 10 und 17 Uhr stiess man immer wieder auf grössere und kleinere Gesellschaften, die aufmerksam den Ausführungen ihrer Betreuer zuhörten. Noch nie wurde so sehr nach «Einführung» gefragt. Und darin äusserte sich auch ein hervorstechender Charakterzug der Ausstellung. Es handelte sich nicht um eine voraussetzungslos zu geniesende «Schaustellung». Es handelte sich um die Begegnung mit Originalen zu einem Thema, auf das sich die Mehrheit der Besucher zuerst einstellen musste. Einfühlung, Geduld und Ausdauer wurden dem Betrachter abgefordert, brachten dann aber auch dem Laien reichen Gewinn.

Eine Studienausstellung also, mühselige Seh- und Denkarbeit anstelle wohliger-erwärmenden Schaugenusses? Das eine schliesst das andere nicht aus. Vielleicht sind wir allgemach doch an den Punkt gelangt, der mehr noch als Neugier und Bedürfnis nach Selbstbestätigung sehr viele Menschen zur Begegnung mit der Aussage eines Meisters führt: zum Wunsch nämlich nach vertieftem Verständnis, nach Erfahrungserweiterung, nach Auseinandersetzung mit Massstäben, die nur an grosse Schöpfungen anzulegen sind. Unbestrittenermassen steht Cézanne heute als der grosse Klassiker der Moderne da. Aber nicht zu vergessen: das «... Que nous veut-on encore avec M. Paul Cézanne ... irrémédiable raté?», das Camille Mau-

clair 1905 unwillig aufwarf, hallte noch bis gegen den Zweiten Weltkrieg nach. Cézanne zählte nie zu den fraglos populären Künstlern in breitesten Schichten. Er bereitet vielen auch heute noch Mühe.

Man wird und muss wohl auch künftig immer wieder durch aufwendige Propaganda-Strategien das Interesse für Projekte wie «Die Badenden» von Cézanne wecken und ankurbeln. Unternimmt ein öffentliches Institut wie das Basler Kunstmuseum eine «schwierige» Ausstellung, so bleiben eben immer doch schlagende Besucherzahlen eine Art von Rechtfertigungsfaktor, der im Abschätzen von Budgetrisiken und in der Kritik am Wagnis zählt. Das geweckte Interesse erbrachte hier immerhin rund 137 000 Eintritte; das ist mehr, als die Holbein-Ausstellung 1988, weniger als die Monet-Ausstellung 1986 sie zu verzeichnen hatten.

Es gibt aber andere Rechtfertigungsgründe für eine nicht a priori auf breite Popularität angelegte Ausstellungsunternehmung. Sie zählen womöglich mehr als das Inszenieren verlockender Touristen- und Kulturbummelerattraktionen. Auch eine *Öffentliche* Kunstsammlung, aufgebaut und präsentiert für Laien sowohl wie für Kunstsachverständige, hat nicht nur die Verpflichtung zu Mehrung, Erschliessung und Präsentation ihres Besitzes, sondern auch zur Vertiefung des Verständnisses und zur Forschung auf dem Feld ihrer Bestände. Daraus erwächst das Konzept spezifischer, wissenschaftlich orientierter Ausstellungsprojekte. Sie brauchen keineswegs trocken und langweilig zu sein, sondern können weit hinausführen über den Charakter von «Insider-Turnieren» und jedem Interessierten Erkenntnisse und Bereicherung bringen. Es kann ja nicht primär darum gehen, Basler Hotelbetten und



△  
Cézanne, coiffé d'un  
chapeau mou  
1890-1894. Öl auf Lein-  
wand, 60×49 cm  
(V.579\*); Bridgestone  
Museum of Art,  
Ishibashi Foundation,  
Tokyo.

Gaststätten zu füllen und Touristen-Busse anzulocken. Es geht darum, Horizonte zu erweitern und verwahrte Schätze in den Zusammenhang historischer und künstlerischer Leistung zu stellen. Diesem Ziel folgen seit Jahren manche Basler Museen. Für eine Sammlung, wie sie das Kunstmuseum birgt und pflegt, hat derartige Museumspolitik noch besondere Bedeutung: In einer Epoche rasanter Preissteigerungen kann man mit beschränkten Ankaufsmitteln bei Erwerbungen auf dem Kunstmarkt nicht mehr Schritt halten. Wohl aber auf dem Feld sinnvoller, und darum ebenfalls spektakulärer, Ausstellungsereignisse.

Diesen Anspruch erfüllte die Cézanne-Ausstellung, welche sich ausschliesslich dem Thema der «Badenden» widmete, vollauf.

Das Konzept, eine Phase oder gar ein spezifisches Thema eines namhaften Künstlers herauszustellen, ist dem Basler Kunstmuseum nicht neu. Seit Jahren bestimmen solche Unternehmungen («Frühwerk», «Spätwerk», entscheidende «Entwicklungsjahre») sowohl Gemälde- wie Graphik-Ausstellungen: das Spätwerk von Picasso, die Savarinbox-Monotypien von Jasper Johns, die Nymphéas von Monet, Holbeins Bildniszeichnungen und – bevorstehend – die Jahre von Picassos und Braques Zuwendung zum Kubismus, Charakter und Bestände der historischen Amerbach-Sammlung... Das sind abgeschlossene oder bevorstehende Vorhaben, die sich rechtfertigen und sich wohlthuend abheben von Experimenten à la mode. Im übrigen: auch die Cézanne-Ausstellung hat sich materiell nicht «zur Katastrophe ausgewachsen», wie manche befürchteten. Trotz immenser Ausgabeposten, unter denen vor allem Versicherungs- und Transportkosten ins Gewicht fallen, schloss die Rechnung nicht defizitär ab.

Voraussetzung zum Gelingen einer derartigen Ausstellung bilden klares Konzept und klare Zielsetzung. Und ein weiterer Anspruch stellt sich: sinnvolle und begründete Bezugnahme auf eigene Bestände, oder aber auf in Basel entwickelte Aktivitäten. Bei der Ausstellung von Picassos Alterswerk war das offenkundig gegeben: der erfolgreiche Kampf um Verbleib zweier früher Werke, die grossmütige Geste des Künstlers, der unser Museum mit zwei Alterswerken beschenkte. Bei Monets Seerosenbildern ist nie zu vergessen, dass Lukas Liechtenhan die erste Nachkriegsausstellung mit Nymphéas aus dem Nachlass des Künstlers veranstaltete und damit das Interesse für die damals noch wenig beachteten «Relikte» entscheidend förderte. Und Cézanne? Französische, amerikanische und russische Museen besitzen unverhältnismässig gewichtigere Kollektionen von Cézanne-Bildern als unsere Kunstsammlung, die auf eine ärgerliche Kette verpasster oder verunmöglichter Chancen zurückblicken kann. Dabei hatte bereits Wilhelm Barth 1921 in der Kunsthalle eine vielbeachtete Ausstellung veranstaltet – zu Ankäufen jedoch kam es erst viel später. Heute hängen

\* V=Venturi,  
Oeuvrekatalog.



◀  
Trois Baigneuses  
1879–1882. Öl auf  
Leinwand, 53 × 55 cm  
(V.381); Musée du Petit  
Palais, Paris.

△  
Baigneur aux bras écar-  
tés um 1883. Öl auf  
Leinwand, 32,5 × 24 cm  
(V.544); Sammlung  
Jasper Johns.

▷  
Cinq Baigneuses  
1885–1887. Öl auf Lein-  
wand, 65,5 × 65,5 cm  
(V.542).

◁  
Sept Baigneurs  
1896–1897. Öl auf Lein-  
wand, 37,5 × 45,5 cm  
(V.387); Sammlung  
Beyeler, Basel.





drei Leihgaben und vier dem Museum gehörende Gemälde in der Galerie. Im Kupferstichkabinett jedoch liegt ein grosser Schatz von Cézanne-Zeichnungen, die 1935/36 erworben und später durch Zuwachs vermehrt werden konnten. Die «Basler Cézanne-Zeichnungen» erregten bei Ausstellungen im Ausland grösstes Aufsehen. Unter den Gemälden nimmt gewiss «Cinq Baigneuses» von 1885–1887 den Platz ein, den Georg Schmidt dem Werk zusprach: diese Erwerbung von 1960 stelle die Krönung seiner ganzen Tätigkeit am Museum dar – das heisst: sie steht als ein Meisterwerk erster Ordnung im Rahmen unserer Sammlung da. Dies sind nun alles Bezugspunkte, die sich mit der aufwendigen und sorgsam erarbeiteten Ausstellung über das Thema der «Badenden» verknüpfen. Kommt dazu, dass sich die amerikanische Gelehrte Mary Louise Krumrine jahrelang mit dem Stoff der «Badenden» befasste und nach einer Ausstellungsmöglichkeit Umschau hielt, die weit auseinander befindliche Originale zusammenführen konnte. Museumsdirektor Christian Geelhaar bot diese Gelegenheit.

Ihm ist es auch zu verdanken, dass die Präsentation der Ausstellung die Werke in einleuchtende Bezüge zueinander setzte und damit auch die Bedeutung des Motivs, das Cézanne nahezu vier Jahrzehnte beschäftigte, im Sinne eines für ihn zentralen Themas überblickbar machte. Wieviele von den über 200 «Badenden»-Darstellungen Cézannes sollten gezeigt werden? Wieviele waren von Leihgebern überhaupt erhältlich? Jahrelange Vorverhandlungen und ein striktes Festhalten am Ziel, die immer reinere und reifere Entwicklung des Themas an den Originalen einer weitgespannten Auswahl erlebbar zu machen, bestimmten das Vorgehen. 72 Ölgemälde, 20 Aquarelle, 32 Zeichnungen und 4 Lithographien hingen in zehn Sälen des zweiten Obergeschosses. Die chronologische Hängung, beginnend mit Frühwerken und einer der ersten «eigentlichen» Baigneuses-Kompositionen in sommerlicher Landschaft, mündend schliesslich im Alterswerk der «Grandes Baigneuses» aus der National Gallery in London, erwies sich als die schlüssige Lösung für die Präsentation. Im einzel-

nen dann Aufreihungen gleichartiger Versionen von Einzelfiguren oder Gruppenkompositionen, die sich heute weit verstreut in Museums- und Privatbesitz befinden. Solche Repetitionen von auf den ersten Blick fast identischen Versionen bemessenen bis kleinen Formates stellten zweifellos für viele Besucher eine Herausforderung dar. Wie langweilig – vier- bis fünfmal das selbe Bild! Aber sehr rasch bewährte sich das Wagnis: jetzt begannen auch ungeübte Augen die verschiedenen Tonarten fast identisch angelegter Bilder zu verstehen, den Reichtum von Cézannes schöpferischer Kraft zu erfassen und damit die Eindringlichkeit des Ringens um die Realisierung der Bildidee mitzuerleben.

Das von den Motiven getragene *Thema* ist es, und nicht das Motiv noch so kunstvoll entwickelter Aktkompositionen in freier Natur, das den Betrachter zunehmend fesselt. Vorab erleichtert dem «naiven» Betrachter die Qualität von Farbgebung und Farbbehandlung den Zugang – Die berühmte – oder berüchtigte – «Hässlichkeit» von Cézannes Aktfiguren, die ihn dem zeitgenössischen Publikum als bedauernswerten, lächerlichen Naiven erscheinen liess, bedeutet indes auch heute noch für viele eine Hürde. Die Farb Stimmung eines Gemäldes vermag wohl als erstes darüber hinwegzutragen – dann aber bald auch das Verständnis dafür, dass diese *verformten*, von Cézanne nach seinen Bedürfnissen *geformten* Körper Träger von Aussagen sind, die anders nicht schaubar gemacht werden könnten: dynamische und beharrende Kräfte, erschüttertes und gefundenes Gleichgewicht, Mass und Zucht im Zusammenspiel einzelner Elemente, Übereinstimmung zwischen Geschöpf und Natur. Wie schwierig ist es auch heute noch, nach Jahrzehnten möglicher Erfahrung mit gegenständlicher Kunst, den Unterschied zwischen dem Abbild einer Naturdarstellung und einer neugeschaffenen Bildwirklichkeit fassbar zu machen, die nicht der gewohnheitsmässig geprägten Sicht der Realität folgt, sondern aus bildnerischen Mitteln ein neues Äquivalent schafft. Sehgeübten und Erfahrenen fällt das weniger schwer; sie haben ja zumeist auch einlässliche oder ge-



△  
Les Grandes Baigneuses  
1900–1906. Öl auf Leinwand,  
172,2×196,1 cm (V.721); National  
Gallery, London.

lehrsame Literatur verdaut. Aber – Absicht der Ausstellung war es doch, auch jenen Besuchern (der Mehrzahl!) den Weg zu Cézannes Leistung zu öffnen, die gefühlsmässig, spontan Zugang suchen und die notwendige Sehschärfe erst gewinnen müssen, um seine Methoden der Bildgestaltung zu würdigen. Hier tat nun die hervorragende Hängung ihre Wirkung. Wer vier Mal den stehenden Jüngling mit ausgestreckten Armen an der selben Wand findet und damit zugleich auch Wandel und Entwicklung eines Cézanne-Motivs über ein Jahrzehnt hin miterlebt, steht vor einem Anschauungsunterricht, wie er sich in dieser Form nie mehr wieder-

holen kann. Oder ähnlich: wer den Weg von den «Trois Baigneuses» (die einst der junge Matisse erwarb und von denen er sich erst 37 Jahre später zu Gunsten des Musée du Petit Palais wieder trennte) über vier Versionen der «Baigneuses»-Komposition (darunter diejenige, die Picasso gehörte) zu den «Cinq Baigneuses» verfolgt, der gewahrt – was Reproduktionen nie zu vermitteln vermögen –, wie jede einzelne Fassung ihr eigenes Farbklima, ihren eigenen Formcharakter und damit ihre spezifische Aussage besitzt. Welche Aussage denn? Das anfängliche Erschrecken über so viel «Willkür und Hässlichkeit» im Aufbau menschlicher Leiber



überwindend, empfand der Betrachter just vor den Sequenzen der Variationen bald, dass er wohl noch nie Zeuge einer so engen Verschmelzung zwischen Geschöpf, Naturszenerie, Stimmung und Ausdruck war, wie jetzt vor Cézannes Skizzen und Kompositionen. Durch den Rhythmus der Malweise, durch den Bildbau, durch die Konsequenz der Farbgebung, durch das Gleichgewicht von greifbaren Objekten (Körper, Vegetation, Tücher, Wasser...) und nichttaktile Elementen (Wolken, Dämpfe, Luft, Licht, Schatten, Reflexe, Bewegung...) ergibt sich eine Harmonie, die durch alle Schichten des Wahrnehmens und der Empfindung dringt.

Knapper als mit Zolas 1866 geprägter Formulierung «une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament...» kann man das nicht umschreiben. Es braucht dazu vielleicht bloss die Ergänzung, dass Cézanne unter dem von ihm hochgehaltenen Ausdruck «tempérament» jene allen Konventionen und Fremdanleihen gegenüber standhafte, stark ausgeprägte Persönlichkeit des Künstlers verstand, die ihm als Voraussetzung galt. Und dass «Schöpfung» in umfassendem Sinn zu verstehen ist: Natur und Mensch, Form und Elementarkraft. Dies zu einer Einheit zu bringen und es in eine Bild-Wirklichkeit zu übertragen, welche

△  
Ébauche des Grandes  
Baigneuses 1902–1906.  
Öl auf Leinwand,  
73,5 × 92,5 cm (V.725);  
Privatbesitz Schweiz.

nicht nachahmt, sondern Äquivalente schafft – das war Cézannes lebenslange Sorge: «...réaliser...». Aus den Reaktionen der Besucher zu schliessen, ist es der Auswahl der Exponate, der Konzentration auf ein zentrales Thema wie auch der Art der Präsentation gelungen, den Betrachter sowohl am gewaltigen Thema einer vom Künstler ins Bild gebannten Harmonievorstellung als auch am langwierigen, ein Lebenswerk erfüllenden Prozess der Bildgestaltung teilhaben zu lassen. Was bei Monets Seerosen spontan beglückte (dabei doch auch den Elan des Mitgehenwollens erforderte) – das konnte in dieser Ausstellung an der vielteiligen Abfolge kleinformatiger Werke miterlebt werden. Zum Verständnis von Krönung und Höhepunkt der Ausstellung, der Leihgabe der «Grandes Baigneuses» aus der National Gallery in London, bedeutete das Durchmessen von neun Räumen mit Werken von 1867 bis 1906 eine einmalige Gelegenheit. Das allein schon rechtfertigt das Wagnis, Leihgaben aus Amerika, Japan, Australien, Russland, Europa anzubieten. Eine Ausstellungsverlängerung kam allerdings mit Rücksicht auf die Leihgeber nicht in Frage.

Der Einbezug früherer Werke vor 1874, die nicht unbedingt mit dem Motiv «Badende» zu tun haben, erwies sich als überaus sinnvoll – ebenso wie die Idee, jeweils ein Selbstbildnis Cézannes aus der Epoche der Werkgruppe eines Saales einzufügen. So war er gewissermassen selber präsent in dieser Ausstellung. In den Frühwerken spricht sich aus, was Cézanne seinen Zeitgenossen so befremdlich machte: der Einbezug einer neuen, selbsterlebten Realitätsauffassung. Er führt zur Transformation altbewährter, in der Tradition verankerter Bildthemen. «Allegorie der Kunst» wird zur aktuellen Szene einer Literaten-Arbeitsstube; Manets elegante Boudoirstimmung der «Olympia» zum Blick in eine pompös-triviale Maison close, die «Gesellschaft im Freien» zum peinlich-bürgerlichen Familienpicknick auf grüner Wiese. Und schliesslich: diese Gruppierungen stämmiger, ungeschlachter, nervös überlängter oder sich in immer wiederholenden, bemessenen Bewegungen zusammenfinden-

der Badender? Stehen nicht auch sie (aber auf bestürzend neue Weise) im Kontext mit dem uralten Thema der «fête galante» – der Gesellschaft im Freien, die sich im bestimmten Formverhalten ihrer Epoche der Bewegung der Natur einpasst und damit das schwebende Gleichgewicht zwischen Selbstverständnis und Naturgefühl findet? In Cézannes «Badenden» äussert sich der unstillbare Durst nach einer universalen Harmonie, die Naturkraft und Geschöpflichkeit zum Einklang bringt. Dabei werden – wie bei Monet – mehr Erlebnisschichten einbezogen als bei harmloseren Szenen im Freien. Paul Cézanne und Claude Monet sind Künstler derselben Generation. Sie gingen auf verschiedenen Wegen einem ähnlichen Ziel zu und schätzten sich wohl aus diesem Grund gegenseitig sehr. Ihre Bilder konstatieren nicht; sie forschen. Sie fordern dazu heraus, die Wirkkräfte der Schöpfung in ihren wahrnehmbaren Freiheiten und Gesetzen zu gewahren.