

6. Schlußbetrachtungen

Wie sich im Laufe dieser Untersuchung herausgestellt hat, sind alle hier vorgestellten Werke zeitlich und zeitlos zugleich. Temporale Bezüge erscheinen in unterschiedlichen Ausprägungen und in differenzierter Gewichtung. So präsentiert sich der Zeitaspekt teils unvermittelt und direkt, teils läßt er sich erst nach einer analytischen Betrachtung der konzeptionellen Gegebenheiten evozieren.

Zeit zeigt sich in der lebensnahen Wiedergabe der Ereignisse in *Le déjeuner des cantoniers* und *Le pont de l'Europe*. Weder Renoir noch Monet waren daran interessiert, das Ereignis aus dem Fluß der Zeit zu lösen und es dingfest zu machen wie Cézanne. Sie bemühten sich um eine authentische Schilderung des Geschehens. Die Handlungsabläufe erscheinen folglich nicht festgefroren und isoliert wie bei Cézanne, sondern sind in den Lauf der Zeit integriert. So schildern *Le déjeuner des cantoniers* und *Le pont de l'Europe* jeweils einen Zustand zwischen dem Gewordensein und dem Werden: Die Übergänge zwischen den einzelnen Zeitkategorien sind fließend, Vergangenes geht nahtlos in die Gegenwart über, und auch diese beharrt nicht in ihrem Sein, sondern verweist schon auf das zukünftige Ereignis. In diesem Sinne handeln beide Werke vom Fortgang der Zeit, vom Wandel oder von der Veränderung.

Auch bei Degas geht es um den Lauf der Zeit. Der Wandel steht unmittelbar bevor und kündigt sich durch das in das Bild hineinlaufende Beinpaar einer Tänzerin an. Wie sich gezeigt hat, wird der Wandel durch dieses Motiv so offensichtlich herausgestellt, weil die ihm innewohnende Bewegung eine größere Prägnanz hat als die der übrigen Handlungsfelder. Gleichermaßen ist es durch die Symbolhaftigkeit seiner Thematik mehr als alle übrigen Motive dafür

prädestiniert, Analogien zum Zeitverlauf herzustellen: Dieses Motiv symbolisiert das Fortschreiten im Laufe der Zeit - die Veränderung. Zeit verbirgt sich auch hinter der dezentralisierten Darstellungsart dieses Bildes: Es hat den Anschein, als seien die Figuren bestrebt, das Zentrum zu verlassen, um auf keinen Fall den Eindruck einer unwillkürlichen Formation zu erwecken. Sie streben auseinander, zu den Bildrändern hin und lassen das kompositorische Kalkül, das selbstverständlich auch in diesem Werk vorhanden ist, vergessen. Das Bildformat hat Mühe, das Geschehen zu fassen, denn das Ereignis ist flüchtig. Es läßt sich kaum bändigen und sprengt die Grenzen des traditionellen Bildraums. Dezentralisierte Bewegungsabläufe und die Tendenz, nicht mehr nur formatfüllend, sondern vielmehr formatsprengend zu sein, verleihen diesem Bild eine außergewöhnliche Dynamik: Die Bewegung ist omnipräsent - und somit auch die Zeit. Auch Pissarros Bild handelt vom Verlauf der Zeit und von der Veränderung: es schildert den Weg vom „Vorher“ zum „Nachher“.

Während bei Renoir, Monet, Degas und Pissarro Zeitlichkeit mehr oder weniger direkt thematisiert worden ist, und Aspekte von Zeitlosigkeit erst nach einer Analyse der gestalterischen Elemente sichtbar werden, ist dies bei Cézanne genau umgekehrt. Im Unterschied zu seinen Kollegen war Cézanne nicht an der Wiedergabe temporärer Erscheinungen interessiert; er zielte auf das Dauerhafte und Beständige ab. Damit war die Entstehung einer völlig neuen Gestaltungsmethode verbunden, die sich neben der Fundierung auf die ewigen Formen der Geometrie und den vornehmlich orthogonal strukturierten Bildräumen auch in der Stabilität des Farbauftrages zeigt: Die feste Struktur des Farbauftrages, mit der Cézanne seine Bilder überzogen hatte, löst im Gegensatz zur impressionistischen Manier nicht auf, sondern suggeriert Beharrlichkeit der Substanz.: Durch das engmaschige Netz ihrer chromatischen Bestandteile erinnern

Cézannes Bilder mehr an Mosaik als an Malerei. Neben den vibrierenden, licht- und luftgefüllten Bildräumen der Impressionisten wirken diese feststrukturierten Bildgefüge eher wie gemauert als wie gemalt. Mit der orthogonalen Richtungsgebundenheit der Kompositionsschemata verleiht Cézanne seinen Bildern etwas Statisches. Derartig gefertigt, erwecken diese Werke den Anschein einer grenzenlosen Solidität - die festgefügtten Landschaften und die skulpturalen Figuren scheinen erhaben gegenüber den Veränderungen in Raum und Zeit. Sie trotzen dem Lauf der Zeit und verharren in einem immerwährenden und unveränderlichen Sein.

Das Gegenteil davon findet sich bei Renoir, Monet und Pissarro. Zeitlosigkeit im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit wird in *Le déjeuner des cantonniers*, *Le pont de l'Europe* und *Mädchen beim Geschirrspülen* durch die impressionistische Malweise dokumentiert. Impressionistische Bilder sind diffus und verschwommen, nicht fest strukturiert, sondern flüchtig. Folglich scheint auch das dargestellte Ereignis nicht mehr greifbar nahe zu sein, sondern räumlich - und damit auch zeitlich - versetzt. Es mutet an wie ein Erinnerungstück, wie ein Ereignis, über das sich schon die Schleier der Vergangenheit gelegt haben. Das Frühstück der Bootsfahrer, das Ende der Eisenbahnfahrt und das Ereignis des Geschirrspülers fanden außerhalb unserer Zeit statt. Wir wissen, daß diese Ereignisse längst vorüber sind, aber wir können es auch sehen: Die unkonkrete, nebulöse Ausführung weist auf eine raum-zeitliche Distanz zu uns. Somit sind die Geschehnisse in *Le déjeuner des cantonniers*, *Le pont de l'Europe* und *Mädchen beim Geschirrspülen* zeitlos im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit.

Die Zeitlosigkeit bei Pissarro und Degas läßt sich jedoch noch aus einer anderen Perspektive erklären: Pissarro hatte eine Skizze zur Vorlage dieses Bildes gemacht, die notwendig bereits etwas Vergangenes oder Nicht-mehr-Seiendes darstellt. Somit machte er die Zeitlosigkeit

per se zur Grundlage seiner Bildaussage. Bettet er den Gegenstand dieser Skizze in ein landschaftliches Motiv ein, das einem anderen Zeitrahmen zuzuordnen ist, dann fügt Pissarro disparate Zeitebenen zusammen. Der Temporalaspekt, der sich auf diese Weise ergibt, ist folglich ein willkürliches Konstrukt - ein Artefakt. In diesem Sinne ist die dargestellte Zeit in dem Bild *Mädchen beim Geschirrspülen* eine „Unzeit“. Derselbe Befund zeigt sich bei Degas, denn auch er hatte nicht Zeitgleiches abgebildet, sondern fragmentierte Zeit im willkürlichen Verbund. Somit ist auch die Zeit der Ballettprobe eine künstliche Zeit - eine Illusion.

Grob vereinfachend läßt sich hinsichtlich des Zeitaspektes folgendes feststellen: Der manifesten Zeit bei Renoir, Monet, Degas und Pissarro steht Cézannes latente Zeit gegenüber.

Zeit in ihrer ursprünglichen Bedeutung galt als eine periodische Wiederkehr eines Gleichen, später wurde sie als eine Abfolge wiederholbarer und nicht wiederholbarer Ereignisse definiert - als ein Maß von Bewegung. Dies ist, wie sich gezeigt hat, auch heute noch ihre wesentliche Definition. Zeit bedeutet somit Wandel und Veränderung. Im Unterschied zu Cézanne, der sich zur Auseinandersetzung mit der temporären Erscheinung nicht bereit fand, wurde der Wandel bei Renoir, Monet, Degas und Pissarro thematisiert. Am eindringlichsten zeigt er sich jedoch bei Monet und Degas.

Hinsichtlich der Zeitlosigkeit hat sich ein gegenteiliger Befund ergeben: Hier steht der manifesten Zeitlosigkeit, die sich in den Werken Cézannes gezeigt hat, latente Zeitlosigkeit bei Renoir, Monet, Degas und Pissarro gegenüber. Diese hat sich in den Bildern: *Le déjeuner des cantoniers*, *Le pont de l'Europe* und *Mädchen beim Geschirrspülen* als eine Begleiterscheinung der impressionistischen Malweise herausgestellt, die mit ihrer Fundierung auf die Wiedergabe einer

bestimmten Erscheinung a priori auf Flüchtigkeit, das heißt Zeitlosigkeit im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit verweist.

Ein komplizierterer Sachverhalt hinsichtlich dieser Thematik zeigt sich bei Degas und Pissarro, die fragmentierte Aspekte unterschiedlicher Zeiten zusammengefügt haben, um daraus ein einheitliches Bild von Zeit zu entwerfen. Die mangelnde Authentizität dieses Entwurfs kann als ein Indiz für die Zeitlosigkeit der Bilder: *Die Ballettprobe* und *Mädchen beim Geschirrspülen* genommen werden. Denn beide Bilder stellen auf diese Weise etwas dar, das so_nie existiert hat, ein Nicht-Seiendes. Folglich ist auch die Zeit, die durch diese Werke repräsentiert wird, eine Nicht-Seiende, eine Illusion.

Wie schon die Aspekte Zeit und Zeitlosigkeit, äußert sich auch der Bezug auf das aktuelle Zeitgeschehen in den hier vorgestellten Werken auf unterschiedliche Weise; teils ist er direkt vorhanden, teils offenbart er sich erst nach einer analytischen Betrachtung der gestalterischen Komponenten.

Dokumentationen des aktuellen Zeitgeschehens finden sich nur bei Renoir, Monet und Degas. Im Gegensatz zu Pissarro und Cézanne haben sich diese Künstler direkt mit den Geschehnissen ihrer Zeit auseinandergesetzt und Zeittypisches abgebildet. Die Lokomotive, Rauch und Dampf sind Repräsentationen des Zeitalters der technischen Innovationen und der Änderungsdynamik. Der Bahnhof Saint-Lazare steht für den Beginn des Eisenbahnzeitalters in Frankreich und symbolisiert somit den Übergang in eine neue Zeit. Das Zeitgemäße des Bildes *Le pont de l'Europe* wird von Monet noch erhöht, indem er im Hintergrund das modernisierte Stadtbild der Ära Haussmann erkennen läßt. Auch Degas nimmt Bezug auf seine Zeit, wenn er das Ballett und die Oper zum Thema seines Bildes macht, denn die Opéra war nicht nur der krönende Abschluß der Haussmannschen Aktivitäten; bis zur Jahrhundertwende galt sie als das

Glanzstück des kulturellen Lebens im Paris des 19. Jahrhunderts. Renoir schildert ebenfalls ein charakteristisches Ereignis seiner Zeit, wenn er seine Freunde bei einem sonntäglichen Ausflug in das Pariser Umland zeigt, denn diese Vorstadtvergnügungen gehörten für die Pariser ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den bevorzugten Freizeitbeschäftigungen.

Latente Aspekte der Zeitbezogenheit werden erst nach einer Reflexion auf die bedeutsamsten Errungenschaften des 19. Jahrhunderts sichtbar. Wie sich gezeigt hat, war dieses Jahrhundert maßgeblich durch den Wandel geprägt. Es war eine Zeit des Aufbruchs, der Veränderungen, der technischen Innovationen. Technische Errungenschaften, wie die industrielle Nutzung der Dampfkraft und die Mechanisierung des Transportwesens bedingten den Übergang in ein grundlegend neues Zeitverständnis; die lineare Zeit, als die immer schneller laufende Zeit des Industriezeitalters, verdrängte die letzten Oasen vorindustrieller Gemächlichkeit und wurde bald zum Regulator des ökonomischen und sozialen Lebens. Die Ökonomisierung der Zeit brachte eine beständige Beschleunigungsverdichtung mit sich: im Namen der Ökonomie liefen die Maschinen immer schneller - und mit ihnen nicht nur die unmittelbar betroffenen Menschen, die diese Maschinen bedienten, sondern bald auch die ganze Gesellschaft.

Geschwindigkeit - als Überwindung von Zeit und Raum - kam in ihrer unmittelbar sinnlichen Wahrnehmbarkeit primär durch die Mechanisierung des Transportwesens zum Ausdruck. Die Verkürzung der Reisezeit auf ein Drittel der traditionellen Zeit bewirkte eine kolossale Verschiebung des gewohnten Raum-Zeit-Kontinuums: Die Zeit schrumpfte, während der Raum expandierte, denn nun wurde während einer Reise im gleichen Zeitraum ein Vielfaches der alten Eindrücke wahrgenommen. Der Umgang mit dieser ungewohnten Fülle simultaner Eindrücke brachte die *panoramatische Sichtweise*

hervor. Diese verfiel sich nicht mehr im Detail - weil dafür die Zeit nicht ausreichte -, sondern verflüchtigte sich im Panorama. Die geballte Vielfalt visueller Eindrücke war seit dem Beginn des Eisenbahnzeitalters omnipräsent: Man fand sie in der Bahn, in der Stadt und in den Kaufhäusern. Die aus ihr resultierende flüchtige und panoramatische Sichtweise, die mehr oder weniger egalisiert und Differentes indifferent wahrnimmt, wurde kennzeichnend für diese Epoche der aufsteigenden Moderne.

Beinahe zeitgleich mit der Etablierung der panoramatischen Sichtweise erwachte in der bildenden Kunst ein bis dahin ungewohntes Interesse an der Wirklichkeit. Ihren Ursprung fand diese Entwicklung in der *Schule von Barbizon*, die sich ab 1835 von den traditionellen Themenbereichen der offiziellen Kunst abgewandt und die unverfälschte Natur für sich entdeckt hatte. Mit der Freilichtmalerei in den Wäldern von Fontainebleau erhielten völlig unübliche Motive den Einzug in die Sphären der Kunst. Es entstanden ländliche Idyllen und bäuerliche Motive, die nicht mehr - wie bis dahin praktiziert - Hintergrundkulissen für die Schilderung bedeutsamer Ereignisse aus Mythologie, Allegorie oder Historie waren, sondern durchaus Selbstzweckcharakter hatten. Diese Entwicklung führte zur Etablierung der Landschaftsmalerei als eigenständige Bildgattung und zur Positivierung des Banalen.

Das gesteigerte Interesse an der Wirklichkeit oder an der ungeschönten Realität wurde durch die Erfindung der Fotografie¹ und insbesondere durch das Bekanntwerden japanischer Farbholzschnitte noch erhöht. 1855 erstmals auf der Pariser Weltausstellung gezeigt und ab 1862 dadurch in Umlauf gebracht, daß sie in dem Pariser Geschäft

¹ Wie sehr die Fotografie das gesteigerte Interesse an der Realität forciert hatte wird deutlich, wenn man der Tatsache gewahr wird, daß die ersten Daguerreotypen mit der Lupe betrachtet wurden, um so noch mehr an Wirklichkeit zu enthüllen. (Vgl. Schivelbusch 1995, S. 222)

La Porte Chinoise als Packpapier gedient hatten, erweckten die japanischen Holzschnitte sehr schnell das Interesse der französischen Künstler, denn diese Arbeiten unterschieden sich grundlegend von der abendländischen Kunst: Sie fokussierten mit ihrer Hinwendung zu alltäglichen, genrehaften Motiven einen völlig anderen Themenbereich, als es die traditionell orientierte, offizielle Kunst im Paris des 19. Jahrhunderts getan hatte. Wie sich gezeigt hat, wurde der japanische Holzschnitt mit seiner völlig neuen Motivwahl, den asymmetrischen Kompositionsschemata, den kühnen Aufsichten und den angeschnittenen Szenen wegweisend für die Herausbildung des neuen Malstils, der sich ab den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts im Pariser Raum entwickelt hatte.

Auch die Erfindung der Fotografie war prägend für die Entwicklung der künstlerischen Moderne, denn angeschnittene Bildformate, die das Flüchtige und Zufällige kennzeichnen sowie die Asymmetrie des Bildaufbaus waren gleichermaßen charakteristisch für fotografische Arbeiten. Die beeindruckendste Wirkung der Fotografie bestand jedoch in ihrem völlig neuen Umgang mit der Zeit. Wie das Beispiel der Pariser Sternwarte gezeigt hatte, schuf die Fotografie virtuelle Präsenzen oder eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen; sie konservierte den vergangenen Augenblick und stellte ihn als Fragment einer nahen oder fernen Vergangenheit völlig unchronologisch in den Bereich der Gegenwart.

Latente Aspekte von Zeitbezogenheit sind in allen Werken vorhanden. Als das Resultat einer analytischen Betrachtung der sozio-kulturellen Landschaft des 19. Jahrhunderts symbolisieren sie den sogenannten Zeitgeist. Dieser zeigt sich in Cézannes Kunst am auffälligsten in dem Anliegen des Bewahrenwollens. Cézanne zielte primär auf das Wesentliche und Unveränderliche ab und entwickelte in diesem Zusammenhang eine Formensprache, die dem Bereich der Geometrie

entlehnt ist. Figur und Landschaft wurden fortan einem Gestaltungsmuster untergeordnet, dessen Hauptelemente Kugel, Kegel und Zylinder waren. Mit der Unterordnung der realen Erscheinung unter das Primat der geometrischen Struktur erhielten Cézannes konservatorische Bestrebungen ein solides Fundament. Dies vor allem deshalb, weil die Formen der Geometrie in der platonischen Ideenlehre als die zeitlosen und unvergänglichen Urbilder aller Erscheinungen gelten.

Folglich können Cézannes regungslosen und stillebenhaften Figuren als Synonyme für die Unvergänglichkeit interpretiert werden. Resistent gegenüber den Veränderungen in Raum und Zeit, werden sie zu beständigen Identitäten, die im Strom der dahinfließenden Zeit ein Dauerhaftes und Unvergängliches darstellen. In diesem Sinne reflektieren sie ein kulturelles Bedürfnis änderyndynamischer Gesellschaften - und somit durchaus ein Grundanliegen ihrer Zeit. Gleichermaßen repräsentieren sie die simultane Anwesenheit des Ungleichzeitigen. Wenn Cézanne seiner Haushälterin und den provenzalischen Kartenspielern überzeitliche Züge verleiht, indem er ihren Gesichtern die Idee allgemeiner Gemütszustände einschreibt und ihre Erscheinungen in die Formensprache der Geometrie übersetzt, dann stellt er disparate Zeitebenen nebeneinander und folgt damit dem Beispiel der Fotografie. Zugleich symbolisieren diese stilisierten Figuren aber auch das neue Selbstverständnis der Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.

Aspekte von Zeitbezogenheit lassen sich auch aus der indifferenten Darstellungsart herleiten. Wenn in den Bildern *La femme à la cafetière* und *Die Kartenspieler* sowohl das räumliche Umfeld als auch die Accessoires in derselben Art ausgeführt wurden wie die Figurendarstellungen, dann läßt diese Arbeitsweise Analogien zur panoramatischen Sichtweise erkennen, deren leitendes Prinzip die

Egalisierung gewesen ist. Diese zeigt sich auch in dem Bild *Das Haus des Gehängten*, in dem alle Dinge gleichermaßen strukturiert erscheinen.

Das Zeitgemäße dieses Werkes resultiert ferner aus der Tatsache, daß es sich hierbei um ein reines Landschaftsmotiv handelt. Wie sich gezeigt hat, etablierte sich die reine Landschaft als eigenständige Bildkategorie erst ab 1835, als sich die Maler von Barbizon der unverfälschten Natur zuwandten. Ihren Höhepunkt fand sie im Impressionismus, der ab 1865 an die Errungenschaften der Schule von Barbizon anknüpfte. Als ein reines Landschaftsmotiv, das weder symbolisch überhöht noch die Hintergrundkulisse für ein tragisches Ereignis ist, zeigt *Das Haus des Gehängten* die Nähe zum Impressionismus. In diesem Sinne ist es zeitgemäß.

Mit der Schule von Barbizon, der Erfindung der Fotografie und dem Bekanntwerden japanischer Farbholzschnitte einher ging, wie sich gezeigt hat, ein bis dahin ungewohntes Interesse an der Wirklichkeit. Mit der Positivierung des Banalen öffneten sich die Bildräume für die „Prosa des Lebens“, die insbesondere auch durch *La femme à la cafetière* und *Die Kartenspieler* repräsentiert wird.

Das Zeitgemäße des Bildes *Mädchen beim Geschirrspülen* zeigt sich in der Positivierung des Banalen und dem flüchtigen Pinselduktus der Impressionisten. Während das Erstgenannte Analogien zur Schule von Barbizon, der Fotografie und dem japanischen Holzschnitt aufweist, entspricht die impressionistische Malweise mit ihrer Flüchtigkeit und dem Abzielen auf den Gesamteindruck der panoramatischen Sichtweise. Denn der impressionistische Pinselduktus - meist kleinteilig und gestrichelt - ist locker und fragmentarisch. Er setzt aus Farbsegmenten mosaikgleich das Abbild des Motivs zusammen. Diese Fragmentierung, die den Gegenstand in seine chromatischen Bestandteile zerlegt und somit den Eindruck von Fragilität und

Flüchtigkeit erweckt, entspricht der Wahrnehmung während einer Eisenbahnreise: der Zerstörung des Raumes.

Die impressionistische Darstellungsart kann auch bei Monet und Renoir als ein Indiz für den latenten Zeitbezug genommen werden. Wenn sich Monet seit Anfang der siebziger Jahre primär auf die Visualisierung atmosphärischer Veränderungen konzentriert hatte, dann wird auch in diesem Anliegen ein Zeitbezug erkennbar, denn die Auseinandersetzung mit dem Wandel impliziert bereits per se die Beschäftigung mit einem wesentlichen Merkmal dieses Jahrhunderts. Der Zeitbezug oder die Aktualität zeigt sich auch dahingehend, daß diese Arbeitsweise im Zusammenhang mit dem Bekanntwerden japanischer Farbholzschnitte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris gesehen werden muß. Serienmäßige Ansichten desselben Motivs, die ein wesentliches Merkmal japanischer Holzschnitte darstellen, waren vor 1855 in Europa nicht üblich.

Aus der Motivwahl, die sich - sieht man einmal von der zentralen Bedeutung ab, die die Eisenbahn zu Monets Zeiten hatte - eigentlich auf ein ganz alltägliches Ereignis konzentriert hatte, läßt sich ebenfalls ein Aspekt von Zeitbezogenheit herleiten.

Auch bei Degas wird die motivische Zeitbezogenheit nicht nur dadurch ausgedrückt, daß hier eine bedeutende Kultureinrichtung des 19. Jahrhunderts vorgestellt wird. Das Zeitgemäße des Bildes *Die Ballettprobe* zeigt sich auch darin, daß hier ein relativ banales Ereignis thematisiert worden ist. Hierin werden Analogien zur Fotografie und zum japanischen Holzschnitt erkennbar. Diese finden sich auch in den kompositorischen Gegebenheiten, denn Dezentralisierungen, ansteigende Perspektiven und angeschnittene Motive sind Gestaltungselemente, die gleichermaßen für den japanischen Holzschnitt wie auch für die Fotografie charakteristisch sind. So

schildern die Bilder *Le déjeuner des cantoniers*, *Le pont de L'Europe* und *Die Ballettprobe* zum einen bedeutsame Ereignisse ihrer Zeit, zum anderen repräsentieren sie den sogenannten Zeitgeist, da ihre gestalterischen Elemente an maßgeblichen Gegebenheiten ihrer Zeit orientiert sind. In diesem Sinne implizieren diese Werke eine doppelte Zeitbezogenheit.

Das Ergebnis dieser Untersuchung läßt sich abschließend wie folgt zusammenfassen: Zeit ist von Renoir, Monet, Degas und Pissarro insofern thematisiert worden, als daß ihre Werke insgesamt Handlungsverläufe schildern. Im Gegensatz dazu hat Cézanne den isolierten Augenblick, das heißt einen Stillstand im Kontinuum der Bewegung gegeben.

Zeitlosigkeit zeigt sich somit ausschließlich bei Cézanne direkt. Indirekt ist sie in allen anderen Werken vorhanden. Als das Resultat der Konjunktion disparater Zeitebenen erscheint sie bei Pissarro und Degas. Zeitlosigkeit im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit wird ferner durch die impressionistische Malweise dokumentiert, die sich in den Arbeiten von Renoir, Monet und Pissarro zeigt.

Gleichermaßen nehmen die hier vorgestellten Werke in unterschiedlichen Ausprägungen Bezug auf ihre Zeit. Während sich Renoir, Monet und Degas sowohl direkt als auch indirekt mit dem aktuellen Zeitgeschehen auseinandersetzen, indem sie zum einen Zeittypisches abbilden, zum anderen Gestaltungsmethoden anwenden, die charakteristische Merkmale ihrer Zeit entweder implizieren oder aber an diesen orientiert sind, findet bei Cézanne und Pissarro eine Auseinandersetzung mit dem aktuellen Zeitgeschehen nicht statt. Zeitgenössisches ist bei ihnen nur latent vorhanden und offenbart sich erst nach einer Analyse der gestalterischen Gegebenheiten.

Wie sich gezeigt hat, lassen sich hinsichtlich des Aspektes „latenter Zeitbezug“ drei Kategorien bilden, die als Konsequenzen der bedeutendsten Errungenschaften des 19. Jahrhunderts - und somit als charakteristische Merkmale dieser Zeit angesehen werden können. Dies sind: die Positivierung des Banalen, die panoramatische Sichtweise und das Gleichzeitige des Ungleichzeitigen.

Die Positivierung des Banalen wird von allen Werken gleichermaßen repräsentiert. Ähnlich verhält es sich mit der panoramatischen Sichtweise, die sich zum einen in der indifferenten Behandlung der Sujets und zum anderen in der impressionistischen Stilart zeigt. Während die egalisierende Darstellungsart in allen Werken anzutreffen ist, findet sich die Flüchtigkeit des impressionistischen Pinselduktus nur bei Renoir, Monet und Pissarro.

Das Gleichzeitige des Ungleichzeitigen ist nicht nur bei Cézanne, sondern auch bei Pissarro und insbesondere bei Degas vorhanden. Der Unterschied zu Cézanne ist jedoch, daß die antagonistische Zeitstruktur bei ihnen unsichtbar bleibt.

Cézanne stellte die temporale Differenz heraus: Er verband das Alte mit dem Neuen. Cézanne war der erste Künstler, der von der naturalen Vorgabe abstrahierte und Figuren und Landschaften auf ihre geometrischen Grundformen reduzierte. Auf diese Weise bildete er nicht einfach ab, sondern schuf eine der Natur übergeordnete Bildarchitektur, in der sich Zeitgenössisches mit der Ewigkeit platonischer Ideen verbindet. Die Besonderheit und auch die Modernität von Cézannes Kunst besteht wesentlich in der Darstellung virtueller Präsenzen - oder in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Primär ist dieses charakteristische Merkmal der hier vorgestellten Werke auf sein grundsätzliches Anliegen des Bewahrenwollens zurückzuführen. Wie sich im Rahmen dieser Untersuchung gezeigt hat, ist Cézanne der einzige Künstler gewesen, der keinen Zeitverlauf

dargestellt hat. Im Gegensatz zu Renoir, Monet, Degas und Pissarro war Cézanne nicht an der Wiedergabe temporärer Erscheinungen interessiert. Er zielte auf das Dauerhafte und Beständige ab. Um dieses Ziel zu erreichen, verzichtete er sowohl auf die Darstellung explizit zeitbezogener Ereignisse als auch auf die von Handlungsabläufen. Gleichermaßen übersetzte er die naturale Vorgabe in die ewigen Formen der Geometrie und schuf auf diese Weise eine bis dahin unbekannte Formensprache, in der sich das Alte mit dem Neuen in maximaler Deutlichkeit verbindet.

In Cézannes formstrengen Figuren und der verwaisten Landschaft zeigen sich die Aspekte von Zeitbezogenheit und Zeitlosigkeit in simultaner Präsenz. Sowohl *La femme à la cafetière* als auch *Die Kartenspieler* sind einerseits konkrete Personen, Zeitgenossen Cézannes, die als seine Haushälterin und als Landarbeiter vom „Jas de Bouffan“ identifiziert werden konnten. In diesem Sinne sind sie zeitlich. Ihre stilisierte Darstellungsart verweist jedoch auf einen außerzeitlichen Bereich. Ausgerichtet auf die Primärform von Kugel, Kegel und Zylinder, repräsentieren diese erstarrten und streng geometrischen Figuren einen Restbestand platonischen Gedankengutes. In diesem Sinne verweisen sie auf Unvergänglichkeit und Dauer. So erkennt man einerseits das Neue, die Zeitgenossenschaft oder Zugehörigkeit zum 19. Jahrhundert, die sich in den Resten von Individualität, die hinter der geometrischen Form durchaus noch vorhanden sind, zeigen, andererseits symbolisiert die abstrahierte Darstellungsweise das Alte, immer schon Dagewesene, das Wesentliche und Unvergängliche. Diese Simultaneität disparater Zeitebenen zeigt sich auch in dem Bild *Das Haus des Gehängten*. Zwar sind die konservatorischen Tendenzen hier weniger anschaulich als in den Figurendarstellungen, denn sie lassen sich eher in dem Festgefügteten des Farbauftrages ausmachen als in der geometrischen Strukturierung des Bildraumes. In der Festigkeit der Farbstruktur, die alle Dinge erscheinen läßt, als beständen sie aus

derselben Materie wie das Mauerwerk, kann in dem Sinne das Anliegen des Bewahrenwollens erkannt werden, als daß sie von der tatsächlichen Stofflichkeit von Hügel, Gras und Laub absieht und diese in einem überzeitlichen Sinne dingfest zu machen sucht. So sind auch in diesem Bild zwei disparate Zeitebenen präsent: die Gegenwart des 19. Jahrhunderts, repräsentiert durch die bauliche Substanz dieser Zeit und Zeitlosigkeit im Sinne eines immerwährenden Seins.

Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zeichnet sich als der maßgebliche Unterschied zu den anderen hier vorgestellten Künstlern ab. In ihr liegt auch die Begründung für Cézannes Modernität, denn indem er in der flüchtigen Erscheinung dauerhafte Strukturen erkennt und diese festzumachen sucht, entspricht er einem wesentlichen Bedürfnis änderungsdynamischer Gesellschaften, die, wie sich gezeigt hat, dem permanenten Wandel und der daraus entstehenden Inkonstanz der Werte mit einem strukturellen Konservativismus oder einer kompensatorischen Langsamkeit zu begegnen suchen. Dies geschieht durch die Hinwendung zum Alten und Bewährten. So entsteht eine kulturelle Landschaft, in der das Alte neben dem Neuen existiert. Auch Cézanne stellt das Alte neben das Neue: Zwar stellen seine Bilder Zeitgenössisches dar, aber sie tun es in einer zeitlosen Art. Das Besondere und Neue an Cézannes Kunst besteht folglich in der Thematisierung der temporalen Differenz - in der sichtbaren Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

