

EINES Tages zeichneten Delacroix und der Bildhauer Barye – berühmt durch seine Tierplastiken – im Pariser Zoologischen Garten einen Panther. «Ich weiß nicht, wie es kommt», sagte Delacroix, «in Ihrer Zeichnung bewegt sich der Schwanz des Tieres, bei mir bleibt er hölzern.» «Das kommt
5 daher», war Baryes Antwort, «daß ich das Tier mache, wie ich es sehe, während Sie es machen, wie Sie es sich von vornherein gedacht haben.» Diese Anekdote wirft ein helles Licht auf ein Moment, das für die französische Kunstentwicklung im neunzehnten Jahrhundert von ausschlaggebender Bedeutung gewesen ist: etwas machen, «wie ich es sehe» – in der künstlerischen
10 Gestaltung das festhalten, was man vor Augen hat – unkonventionell sehen, zeichnen, malen, nicht so, wie eine Schulmeinung es vorschreibt oder wie der Publikumsgeschmack es haben will – das ist das instinktmäßige oder klar erkannte Bestreben, das in den stärksten Begabungen nicht zur Ruhe kommt und das zu einer erstaunlichen Fülle und Mannigfaltigkeit der malerischen
15 Leistungen geführt hat. In dem Schaffen der Künstlergeneration, dem der vorliegende Band gewidmet ist und das sich in den letzten vier Jahrzehnten des Jahrhunderts entfaltet hat, erreicht diese Tendenz den Höhepunkt.

DIE KAMPFJAHRE DES IMPRESSIONISMUS

20 **D**IE heroische Zeit der werdenden neuen Malerei, «Freilicht» und «Impressionismus», sind die sechziger und siebziger Jahre. Im März 1863 trat Manet in der vor zwei Jahren gegründeten Galerie Martinet am Boulevard des Italiens, die schon das eine und andere Bild von ihm gezeigt hatte, mit einer Sonderschau von vierzehn Gemälden und einer Anzahl Radierungen hervor. Von der offiziellen Kunstausstellung, dem «Salon», wurden in
25 diesem Frühjahr so viele Arbeiten zurückgewiesen, daß die kaiserliche Regierung, um den Unwillen der Künstler zu beschwichtigen, die Einrichtung eines Salons der Refusierten anordnete; er wurde Mitte Mai 1863 eröffnet und enthielt 687 Werke, obwohl nicht alle Zurückgewiesenen sich beteiligten. Von Manet sah man das «Frühstück im Grünen», es war der Clou der
30 Ausstellung. Im nächsten offiziellen Salon, 1865, erschien die «Olympia» – mit dem gleichen Effekt: Skandal beim Publikum – intensivste Anteilnahme der jungen Künstlergeneration, die hier lernen konnte, wie sie die male-
rische Erscheinung der Welt wiederzugeben habe.

Von den Pariser Malerateliers, die neben der Akademie sich der Ausbildung
35 der Jugend widmeten, war eins der beliebtesten das von Gleyre (1806 bis 1874), der, ein gebürtiger Schweizer, der Kunstauffassung Ingres' nahestand, also vor allem auf das Zeichnerische Wert legte. Hier schlossen sich 1862 vier junge Maler, die später Führer der neuen Kunst werden sollten, in gleichgerichtetem Streben zusammen: Monet, Sisley, Renoir und der in

40 Deutschland wenig bekannte Frédéric Bazille (er ist sehr jung im Deutsch-
Französischen Krieg gefallen). Von Manets Beispiel angeregt, versuchten
sie, denselben Weg zu gehen, ja sie gingen ihn einseitiger oder, wenn man
will: konsequenter als er selbst. Manet malte zwar, etwa von 1867 an, in zu-
nehmendem Maße im Freien; er hat aber deshalb keineswegs das Malen im
45 Atelier aufgegeben, sondern hier weiterhin eine Anzahl bedeutender Werke
geschaffen. Er war zudem ein geborener Großstadtmensch, mit eingewur-
zelter Liebe zum Boulevard. Die Jüngeren widmeten sich fast ausschließlich
der Freilichtmalerei; sie wohnten auf dem Lande, wandten sich vor allem
landschaftlichen Motiven zu und behandelten in der gleichen Art auch das
50 Figürliche.

Die eindringliche Wirkung von Manets Malerei wurde verstärkt durch den
direkten Einfluß seiner Persönlichkeit. Er besuchte regelmäßig das Cafe
Guerbois an der Avenue Clichy auf Montmartre. Und hier bildet sich seit
Mitte der sechziger Jahre ein wachsender Kreis Gleichgesinnter um ihn,
55 einer jener Cénacles, die in der französischen Geistesgeschichte des neun-
zehnten Jahrhunderts eine Rolle gespielt haben. Zunächst waren es Maler;
außer den nächsten Anhängern Männer wie Fantin-Latour, Degas, die
Landschafter Pissarro und Antoine Guillemet, der Kupferstecher Desbou-
tin, bisweilen Cézanne; dann aber auch namhafte Vertreter der Literatur:
60 Zola, Zacharias Astruc, die Kunstschriftsteller Duranty und Philippe Burty.
In den lebhaften Diskussionen über realistische Kunst hatte Manet mit sei-
nem Temperament, seinen geistreichen Einfällen und treffenden Formulie-
rungen anerkanntermaßen die Führung. Den Zusammenkünften machte der
Kriegsausbruch 1870 ein Ende. Fantin-Latour hat im Salon dieses Jahres
65 ein großes Bild «Ein Atelier in Batignolles» ausgestellt, auf dem um Manet,
der vor seiner Staffelei sitzt, sieben Maler und Schriftsteller gruppiert sind.
Obwohl eine solche Ateliergemeinschaft in Wirklichkeit nicht bestanden
hat, wurden Manet und seine Freunde nun die «Schule von Batignolles» ge-
nannt; auch bezeichnete man sie in den siebziger Jahren als die «Manet-

70 bande» (bande à Manet) – in der Öffentlichkeit herrschte die Überzeugung,
daß er, auch wenn seine Bilder nicht in den Impressionisten-Ausstellungen
zu sehen waren, der eigentliche Führer der neuen Kunst sei.
Es waren Kampfjahre. Der Gegner war die anerkannte Kunst; nicht nur ein
verknöchertes, sondern ein mächtiger, rücksichtsloser und gefährlicher Geg-
75 ner, dessen Sachverwalter – Akademiker und Juroren – mit Unterdrückung
und Ausschluß von den offiziellen Ausstellungen arbeiteten. Da sie nur
dann, wenn sie konventionelle Sachen einschickten, Aussicht hatten, zum
Salon zugelassen zu werden, mußten die Jungen auf neue Ausstellungsmög-
lichkeiten bedacht sein. 1874 beschlossen sie, eine eigene Ausstellung zu ver-
80 anstalten, unter dem Namen «Société anonyme des artistes peintres, sculp-
teurs et graveurs». Im ganzen waren es dreißig Künstler, die teilnahmen.
Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne und Guillaumin
vertraten am entschiedensten die neue Kunstauffassung. Manet beteiligte
sich nicht, sondern stellte im Salon aus. Das Ausstellungslokal – eine Reihe
85 von Zimmern, die dem Photographen Nadar gehörten – war in der beleb-
testen Gegend von Paris gelegen, am Boulevard des Capucines 35. Eröffnung
war am 15. April, der Zulauf von Neugierigen ziemlich groß. In der Aus-
stellung hing ein Bild von Monet, betitelt «Impression; aufgehende Sonne».
Dieses Wort griff ein Redakteur des Charivari (Louis Leroy) auf und schrieb
90 eine Kritik mit der Überschrift «Impressionisten»-Ausstellung; nebenbei:
einen gänzlich ablehnenden und höhnischen Artikel. Die Namengebung
wurde keineswegs sofort populär; die beteiligten Künstler selbst lehnten sie
ab. In der Hoffnung auf einigen materiellen Erfolg, der hier ausgeblieben
war, versuchte man es im März 1875 mit einer Auktion im Hotel Drouot.
95 Es wurden ausgerufen Arbeiten von Monet, Sisley, Renoir und Berthe
Morisot, insgesamt siebenzig Bilder; der Erlös betrug etwas über 10000 Francs
(was einen Durchschnittspreis von kaum 150 Francs je Bild bedeutet).
Die zweite Ausstellung fand 1876 in der Kunsthandlung Durand-Ruel, Rue
Le Peletier, statt. Diesmal beteiligten sich nur neunzehn Aussteller; auch

100 Cézanne und Guillaumin waren nicht vertreten. Der Gruppenname «Impressionisten» hatte sich jetzt beim Publikum und bei der Kritik bereits durchgesetzt. Welche Aufnahme die Ausstellung fand, geht aus der Besprechung von Albert Wolff, einem damals tonangebenden Kritiker, hervor: «Fünf oder sechs Verrückte, darunter eine Frau, haben sich hier zusammen-

105 getan und ihre Werke ausgestellt. Ich sah, wie Leute vor diesen Bildern sich vor Lachen wälzten ... Die sogenannten Künstler nennen sich Aufrührer, Impressionisten. Sie nehmen ein Stück Leinwand, Farben und Pinsel, werfen auf gut Glück einige Farbenkleckse hin und setzen ihren Namen darunter.»

Ohne sich durch solche Erfahrungen abschrecken zu lassen, mieten sie 1877

115 wieder eine Etage in der Nähe der Großen Boulevards und nennen sich nun selbst «Impressionisten», nicht mehr «Anonyme Gesellschaft». Diesmal sind es siebzehn Aussteller; von den Hervorragenden fehlt keiner, und 241 Bilder werden vorgewiesen. Es ist diejenige Impressionisten-Ausstellung, die zum Pariser Ereignis wurde. Ungemein starker Besuch; Entrüstung, Ulkstim-

120 mung, Wutausbrüche im Publikum. Die Kritik wirft den Prominenten Monet und Cézanne «tiefste Unwissenheit in bezug auf Zeichnung, Komposition und Farbengebung» vor. Bald darauf findet wieder eine Auktion statt, deren fünfundvierzig Bilder einen ähnlich geringen Preis wie vor zwei Jahren erzielten. 1878 bringen, auf der Versteigerung einer Privatsammlung,

125 drei Bilder von Renoir insgesamt 156 Francs.

Die materiellen Konsequenzen der Fehlschläge waren für die Künstler bedrohlich. An Verkäufe, die zur Existenz ausgereicht hätten, war nicht zu denken. Der Kunsthändler Durand-Ruel, der ihnen bisher geholfen und Interessenten für sie geworben hatte, stand selbst vor leeren Kassen. Obwohl ihnen

130 jede Wehleidigkeit fernliegt, sind Hilferufe an die nächsten Freunde und Gesuche um Vorschüsse und kleine Darlehen bei ihnen allen jahrelang die Regel. Monet schreibt 1879 an Duret: um zu existieren, müsse er bettelgehen; er habe nicht einen Sou, um Farben und Leinwand zu kaufen. Pissarro gesteht 1884 (im Alter von 54 Jahren!): «Ich bin am Ende; ich verliere den Kopf.»

135 Zwar hörten auch in den folgenden Jahren die Ausstellungen nicht auf, die achte und letzte fand im Mai/Juni 1886 statt (übrigens nennt sich seit 1879 die Gruppe nicht mehr «Impressionistes», sondern «Artistes Indépendants»). Der unermüdliche Durand-Ruel veranstaltet in Paris und im Ausland Sonderausstellungen der einzelnen Meister. Aber alle diese Unternehmungen
140 dienten mehr dazu, die Namen bekannt zu machen. Erst um die Mitte der neunziger Jahre hebt die Zeit an, wo die Impressionisten auf dem Kunstmarkt «gefragt» sind. In der Jahrhundert-Ausstellung der französischen Malerei, die 1900 im Rahmen der Pariser Weltausstellung stattfand, erhielten die Impressionisten, nicht ohne Schwierigkeiten, einen eigenen Saal, in dem
145 ihre historische Bedeutung nun nicht mehr übersehen werden konnte. In der lange währenden Kampf- und Notzeit hat sich die menschliche Vornehmheit dieser Männer und ihre phrasenlose Kameraderie nicht minder als ihre künstlerische Kraft bewährt. Es gilt, was Duret von ihnen schreibt: «daß weder Verachtung, Hohn noch Armut sie je von ihrem Wege abge-
150 bracht haben. Sie wurden von der Überzeugung ihrer Prinzipien und ihres Werkes getragen.»

MONET

155 **M**ONET ist der Name, der mit der allgemeinen Vorstellung vom Impressionismus am engsten verknüpft bleibt. Nicht so sehr deshalb, weil man sich erinnert, daß der Titel einer seiner Landschaften Anlaß zu der Gruppenbezeichnung gegeben hat, sondern weil in seiner Malerei das Prinzip sich am reichsten und konsequentesten entfaltet hat. Die Landschaftsmalerei, der er fast sein ganzes Leben gewidmet hat, lernte er in
160 sehr jungen Jahren in Le Havre kennen, als ihm Boudin, ein Meister, der vor allem Strand- und Küstenmotive der Normandie gemalt hat, Anleitungen gab. Von diesem Vorbild war es dann in den ersten Pariser Jahren nicht allzu weit bis zu Corot und Courbet, an deren dunkle Tonigkeit sich der nicht besonders eifrige Gleyre-Schüler zunächst hält. Unter dem Einfluß Manets,
165 dessen helle Farbengebung ihn sofort gefangennimmt, bevorzugt er einige Jahre lang das Figurenbild. Er malt nun in großem Format Gesellschaften im Grünen, deren heitere Stimmung zum guten Teil aus dem farbigen Zeitkostüm gewonnen wird, oder ein Frühstück im Innenraum, wo ihn die Gesichter kaum mehr interessieren als das Stilleben auf dem gedeckten Tisch.
170 Das schönste, was damals entsteht, ist das Porträt seiner ersten Frau, Camilla, höchst originell in der Rückenansicht gegeben, mit einer charmanten Wendung des Gesichts über die rechte Schulter, und erstaunlich in der Behandlung des von der momentanen Bewegung durchströmten Kleides. Im selben Jahre, 1866, malt er Kirche und Platz Saint-Germain-l'Auxerrois in einer

175 Weise, die bei aller Klarheit und Festigkeit des Aufbaus das Werden des modernen Straßenbildes schon ahnen läßt. Die blühenden Baumkronen, die Kutschen und Figürchen sind skizzenhaft hingesezt und machen doch einen völlig überzeugenden Eindruck.

Dann wählt er Argenteuil an der Seine zum Wohnsitz und beschränkt sich
180 fortan fast ganz auf die Landschaft. Zwar geht er nach Kriegsausbruch außer Landes, entschließt sich zu längerem Verweilen in Holland und London und wird hier nicht nur durch neue Natureindrücke angeregt, sondern auch durch die Berührung mit fremden Kunstweisen: mit japanischen Holzschnitten und mit der Malerei Turners. Ohne daß Einflüsse von diesen Seiten
185 her sich zunächst durchsetzen, nimmt er 1872 die Arbeit in der Heimat wieder auf. Das Seinetal und namentlich Argenteuil beschenkt ihn mit entzückenden Motiven. In den Bildern dieser Zeit verbindet sich die Leuchtkraft von Himmel und Wasser aufs glücklichste mit dem satten Grün der Bäume und Wiesen, mit Bauwerken, Segelbooten, kleinen Figuren, deren
190 Eigenart deutlich erkennbar bleibt und die inmitten der Natur eine Art pflanzenhaftes Leben führen.

Mit den Jahren gewinnt ein bestimmtes Interesse bei ihm immer mehr die Oberhand. Schon 1872 hat er einen Versuch in dieser Richtung gemacht, als er, zaghaft noch, einen Sonnenaufgang über dunstiger Wasserfläche zeigt –
195 jenes Bild, das in der Ausstellung von 1874 das Publikum skandalisierte und von dem der Gruppenname sich herleitet. Je älter er wird, um so bewußter konzentriert er sich auf die Betrachtung und künstlerische Erfassung des Atmosphärischen, das sich ihm als ein Reich von unerschöpflichen Eindrücken erschloß. Aus diesem Schauspiel, das in unaufhörlichem Wechsel
200 vor seinem Auge abrollt, gilt es, das Momentane mit dem ganzen Zauber des Flüchtigen herauszugreifen und festzuhalten. Ohne daß die Liebe zu der ihm vertrauten Natur schwindet, zu dem, was er an den Ufern des Seinetals und im eigenen Garten vor Augen hat, geht er nun zu einer weniger seßhaften Lebensführung über. Seit den achtziger Jahren unternimmt er aus-

205 gedehnte Reisen: an die Meeresküsten der Bretagne und des Südens, nach Norwegen, nach Venedig, nach London. Überall steht er vor seiner Staffelei im Freien. Er, den Manet den Raffael des Wassers genannt hat, ist von der Leidenschaft besessen, das Ineinanderweben von Himmel, Wasser und Licht in immer neuen Wundern zu erleben.

210 Sein intensives Freilichtstudium und die Erfahrungen, die er dabei sammelt, führen ihn zu einer neuen Arbeitsmethode. Er wird inne, daß dasselbe Landschaftsmotiv durchaus nicht immer das gleiche ist. Es kommt ihm nicht darauf an, einen bestimmten Landschaftsausschnitt porträtmäßig wiederzugeben, zu welchem Zwecke vor allem die Struktur des Naturvorbildes

215 herausgearbeitet werden müßte. Sondern er will die Eindrücke festhalten, die dieser Ausschnitt, vom selben Standort aus betrachtet, zu verschiedenen Tageszeiten, in verschiedenen Beleuchtungen, in verschiedenen atmosphärischen Zuständen gewährt. Jeder dieser Eindrücke bedeutet für ihn ein neues Bild. Er geht daher 1890/91 zu dem über, was man (nicht gerade

220 schön) das «Seriensystem» nennt. Er malt nach demselben Motiv zehn bis fünfzehn Bilder, und zwar gleichzeitig derart, daß er jedes Bild zu einer bestimmten Tagesstunde und unter bestimmten Luft- und Lichtverhältnissen vornimmt. So entstehen außer anderen die Heuhaufen-, die Pappel- und die Seerosenserie, die Ansichten von der Themse und die Serie von der Fassade

225 der Kathedrale von Rouen. Wenn man die beiden Proben, die von der letztgenannten hier reproduziert werden, mit der achtundzwanzig Jahre früher gemalten Ansicht von Saint-Germain-l'Auxerrois vergleicht, so wird deutlich, zu welcher Wandlung der optischen Wahrnehmung und Bildgestaltung der konsequente Impressionismus geführt hat. Das Körperhafte, Gegen-

230 ständliche löst sich immer mehr auf, geht in das Flimmernd-Flächenhafte über. Monet selbst hat gerade von diesen Bildern gesagt, daß sie eine ungeheure Anstrengung der Geisteskraft erfordert und ihm schwere Ermüdungszustände verursacht haben.

Die Gefahr liegt bei dieser Methode darin, daß sie ins wissenschaftliche Re-

235 gistrierten ableiten kann. Monet ist ihr nur selten erlegen. Bei der außerordentlichen Intensität, die seinem künstlerischen Schaffen eigen war, ist es ihm vielmehr geglückt, ein Stadium zu erreichen, wo das Malerische dem Musikalischen verwandt wird.

Das gerechteste und ehrenvollste Wort über Monet hat Cézanne gesagt –
240 Cézanne, der berufen war, der Formaflösung des reinen Impressionismus eine neue Bildarchitektur entgegenzustellen, und der doch zeitlebens seine tiefe Bewunderung für den Kameraden bekundet hat: «Monet ist nur ein Auge, aber, mein Gott, was für ein Auge!»

PISSARRO UND SISLEY

245

ZEHN Jahre älter als Monet, bleibt Pissarro zunächst für längere Zeit und enger der Tradition verbunden als dieser. Einen Teil seiner Jugend hat er auf einer der Antillen-Inseln, St.-Thomas, verbracht, wo er als Sohn jüdischer Eltern geboren wurde; 1855 kommt er, zwar nicht
250 zum ersten Male, aber nun endgültig nach Frankreich. Er meidet die berühmten akademischen Lehrateliers, findet aber Anschluß an Corot. Dieser, damals erst von wenigen geschätzt, rät ihm, sich immer an die Natur zu halten, was Pissarro, der schon auf St.-Thomas sich gewöhnt hatte, im Freien zu
255 arbeiten, in seiner Kunstauffassung festigt. So malt er in der ersten Zeit intime Landschaften aus der Umgebung von Paris, von denen einige auch in die Salonausstellungen Eingang fanden. Sie stehen mit ihrer Dunkeltonigkeit, den braunen, grauen und grünen Valeurs der Malweise der älteren Generation (Courbet, Corot) nahe.

260

Als er Manets Bilder sieht, ist er schon über dreißig Jahre alt; 1866 macht er seine persönliche Bekanntschaft. Er nimmt nun teil an den Zusammenkünften im Café Guerbois, befreundet sich mit Monet und den anderen und fängt selbst an, eine Rolle in dem Kampf um die Freilichtmalerei zu spielen. In den drei Jahren vor dem Siebzigerkriege, als er in Louveciennes, nicht weit von Versailles, wohnt, hellt sich seine Palette zusehends auf. Er malt
265 hier, in kleinem Format, Motive aus den Dörfern und von der Landstraße, an der sein Haus gelegen war. Für diese Bilder erhielt er, wenn überhaupt,

die bescheidensten Preise; später wurden sie hoch bezahlt, zumal da der größte Teil seiner damaligen Produktion bei der Belagerung von Paris zugrunde gegangen ist.

270 In das Jahrzehnt 1872 bis 1882, als er seinen Wohnsitz in Pontoise hatte, fällt die Bekanntschaft mit Cézanne, der damals eine Zeitlang in Auvers arbeitete. Die Beeinflussung ist gegenseitig. Bei Pissarro äußert sie sich in einer Vorliebe für festeren Bildaufbau mit architektonischen Einzelheiten und für eine stärkere Leuchtkraft der Farbe, die in ziemlich breiten Flächen
275 aufgetragen wird. Die Verwandtschaft mit der Naturauffassung der Maler von Barbizon schwindet immer mehr. Pissarro hat den Blick für das anspruchslose und alltägliche Motiv, für die Schönheiten, die das ländliche Milieu mit seinen Wiesen, Feldern, Nutzenpflanzungen bietet; er sieht sie nicht auf das berühmte «Malerische» hin an. In den Kohlfeldern und Ge-
280 müsegärten, die er jetzt mit kräftigen Farben hinsetzt, war es die Nüchternheit des Themas, die die Besucher der Impressionisten-Ausstellungen schockiert hat. Man sah in Pissarros Darstellung nichts als bäurische Grobheit. «Noch niemals hatte jemand es gewagt», schreibt Duret, «die einfache Form in der Natur, das Ländliche, die Erscheinung des Ackers so systematisch
285 wiederzugeben.» Dieser Realismus, diese vom Konventionellen freigewordene Beobachtung und absolut ehrliche Wiedergabe befremdeten das Publikum im gleichen Maße wie die neue Farbengebung. In Wahrheit führten sie näher an die Natur heran und befähigten den Künstler, Schönheiten aufzudecken, die bisher unbeachtet geblieben waren. «Die Felder, die er in ihrer
290 Einfachheit aufzeichnet, haben eine Seele und strömen einen ganz eigenen Reiz aus» – mit dieser Erkenntnis blieb Duret vorerst allein.

Pissarro ist auch der einzige unter den großen Impressionisten, der dem Bauern, dem Landarbeiter ein anhaltendes Studium gewidmet hat; in Gemälden und noch mehr in kleinen Gouaschen, in denen er sich dann auf das
295 Figürliche beschränkt. In Freilichtbildern der achtziger und neunziger Jahre zeigt er Mädchen und Frauen bei einer – nicht allzuschweren – ländlichen

Beschäftigung, umspielt von Sonnenlicht und von Reflexen. Da diese Darstellungen nichts mit der üblichen Genremalerei gemein haben, bekam er alsbald den Vorwurf zu hören: er kopiere Millet; worauf er zu antworten pflegte, Millets Darstellungen hätten etwas Biblisches, die seinen, obwohl er
300 Jude sei, nicht. Das heißt: er verzichtet als Moderner auf das Arbeitsethos und auf das Getragen-Symbolhafte, das in Millets Kunst mitklingt, und hält sich allein an das, was er in der Wirklichkeit sieht.

Als er Mitte der achtziger Jahre nach Eragny (im Departement Oise) übergesiedelt ist, wo noch einige seiner reifsten Landschaften entstehen, beschäftigen ihn längere Zeit hindurch hauptsächlich technische Probleme. In dem Bestreben, die Ausdrucksmöglichkeiten seiner Malerei zu steigern, nähert er sich damals dem Neoimpressionismus Seurats und macht Versuche mit Farbteilung und pointillistischem Farbauftrag.
305

1896 befällt ihn ein Augenleiden, das ihn nötigt, auf das Malen draußen in der Natur zu verzichten. Der Fünfundsechzigjährige zieht nun in die Stadt und malt hier im Zimmer hinter geschlossenem Fenster Ansichten, auf die er von oben herabschaut. Zunächst in Rouen die Kathedrale, die Brücken, den Hafen. Dann in Paris den Blick auf Avenuen und Boulevards, auf den
315 Tuileriengarten, den Pont Neuf und die Seine. Mit diesen Stadt- und Straßenbildern hat er ein Thema erschlossen, das erst in der impressionistischen Darstellung seinen ganzen Reiz offenbart. Statt romantischer Architekturmalerei der Atem der Großstadt. In Fernsicht erlebt, bietet sich dem Auge eine weite, mannigfaltige Welt dar: Die breite Straßenschlucht, von mächtigen Häuserblocks flankiert, führt in die Tiefe; auf dem Pflaster die kribbelnde Menschenmenge und das Durcheinander der Fahrzeuge, die noch nicht motorisiert sind; der ganze Raum bis zum Zeltdach des Himmels hinauf erfüllt von einer vibrierenden Atmosphäre, bald staubig, bald schnee- oder regenfeucht, bald sonnenflimmernd. Die mit kleinen Flecken und kommaartigen Strichen arbeitende Pinselführung durchzieht das Bild ihrerseits mit
325 einer fein schwirrenden Bewegung und schafft eine kostbare Bildhaut.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei nach den Grundsätzen und Möglichkeiten des Pleinair, die bei Monet und Pissarro aufgezeigt worden ist, verläuft in entsprechender Weise bei Sisley. Der Nationalität nach Engländer, gehört er mit seiner Kunst doch durchaus zu Frankreich. Er ist derjenige in der Gruppe, der sich fast ausschließlich auf die Landschaft beschränkt hat. Seine Anfänge weisen ebenfalls auf Corot hin, und unter den Meistern von Barbizon dürfte ihm Daubigny dem Temperament nach am nächsten stehen. Sein Verhältnis zur Natur hat nichts Problematisches und Leidenschaftliches; es wirkt eher wie eine freie, glückerfüllte Neigung, die von den reizvollen Landschaften der Isle-de-France und bei Fontainebleau, wo er die letzten zwanzig Jahre gelebt hat, immer wieder geweckt wird. Mit einer gewissen Vorliebe malt er Flußlandschaften und erfreut sich an dem zart bewölkten Himmel und dem Spiel des Lichtes über der Wasserfläche; das volle Sonnenlicht gibt er mit einer Skala von rosa-violetten Tönen wieder, die das Publikum damals heftig ablehnte. Wie Monet studiert er den Wechsel im Motiv zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, ohne aber wie dieser zur Seriendarstellung überzugehen und ohne das Ganze als rein atmosphärische Erscheinung zu behandeln. Vielmehr weiß er, das Schwebende und Flüchtige der Naturerscheinung und das Stabile des von Menschenhand Gebauten in seinen Bildern zu einer wohltuenden Harmonie zu verbinden. Seine Kunst, lange Zeit erbärmlich bezahlt, fand ein Jahr nach seinem Tode jene Anerkennung, die sich in hohen Preisen ausdrückt, und ist mit den beiden hervorragenden Sammlungen von Moreau-Nélaton und des Grafen Isaac Camondo in den Louvre gelangt.

RENOIR

AUGUSTE Renoir, der jüngste der großen Impressionisten, empfing wie seine Kameraden aus dem Gleyre-Atelier die lebhaftesten
355 Eindrücke von den im Jahre 1863 ausgestellten Arbeiten Manets und begann nun, nach einigen romantischen Anfängen, die er selbst wieder vernichtet hat, mit einer neuen Malkunst. In seinem ersten markanten Werk, «Bei Mutter Anthony», gibt er unbekümmert, wenn auch noch nicht ganz überzeugend, einen Ausschnitt aus der ihm vertrauten Wirklichkeit, das Bei-
360 einander seiner Freunde in einer ländlichen Gaststube, vergreift sich dabei allerdings im Maßstab und beschränkt sich auf den Gegensatz von mattem Grau-Weiß und bräunlichen Tönen. Als bald geht er zu dem damals aktuellen Thema über: Einzelfigur, Paar oder kleine Gruppe im Freien. Seine Freundin Lise malt er 1867 lebensgroß, beim Spaziergang im Wald von
365 Fontainebleau, und zwei Jahre später als sitzende Halbfigur vor niedriger Gartenmauer und durchsonntem Laubwerk. Wenn man nicht wüßte, daß es sich beide Male um dasselbe Modell handelt, würde man kaum darauf kommen; Auffassung und Behandlung zeigen, welche verschiedene Möglichkeiten malerischer Gestaltung in dem jungen Renoir zur Verwirklichung
370 strebten. Das größere Bild besitzt, wie schon die Zeitgenossen (Zola) erkannt haben, eine gewisse Verwandtschaft mit der im Jahre vorher gemalten «Camilla» Monets. Die Abhängigkeit besteht jedoch höchstens darin, daß Renoir zum Bewußtsein gekommen ist, was für ein herrliches malerisches

Motiv so eine charmante Frau in dem wallenden Kostüm der Zeit, hinein-
375 gestellt in ein nicht zu enges, nicht zu weites Raumvolumen, abgibt. Die
Lösung ist in jedem Falle ganz persönlich; das Psychologische und das
Koloristische: Charakter, Haltung, Raumbeziehung und Raumbelebung in
der «Lise» sind unverkennbares Eigentum von Renoir. So wurden denn
auch, als es im Salon von 1868 ausgestellt war, die Vorzüge des Bildes von
380 den Malern und den berufenen Kritikern anerkannt. Thore-Bürger lobt die
Natürlichkeit und Wahrheit; und geradezu begeistert äußert sich Zacharias
Astruc über die Delikatesse der Farbenskala, die Einheitlichkeit und Klar-
heit der Impression, und die ausgezeichnete Lichtverteilung: «... die weißen
Partien, in der Sonne, sind köstlich.»

385 Einen ganz anderen künstlerischen Charakter besitzt das 1869 entstandene
kleinere Bild «Im Sommer», das Renoir unter der Bezeichnung «Studie» in
den Salon schickte. Nicht nur daß an Stelle der lässigen Eleganz der Pariserin
im Grünen hier eine anspruchslose naive Natürlichkeit in Erscheinung tritt
– es werden in engem Raumvolumen die vollen, runden, beinahe prallen
390 Körperformen modelliert und plastisch zur Geltung gebracht, zu welchem
Zweck auch Einzelheiten wie die Linienführung in dem gestreiften Rock
und die Kurve der Stuhllehne mitzuwirken haben. Diese gesunde Körper-
lichkeit ist von der gleichen pflanzenhaften Vitalität erfüllt wie die «Seine-
fräuleins» von Courbet. Und damit ist die künstlerische Kraft genannt, die
395 als etwas Wesensverwandtes den Jüngeren berühren mußte und als Wesens-
komponente in seiner weiteren Entwicklung neue Ausdrucksformen ge-
winnen sollte. Der Einfluß von Courbets Kunst, die während der Welt-
ausstellung von 1867 ihm in einer Sonderschau eindrucksvoll vor Augen
stand, geht eine Zeitlang neben dem Einfluß Manets her und wird vor
400 allem in der Aktdarstellung sichtbar.

Das im Format etwas reduzierte Doppelbildnis des befreundeten Malers Sis-
ley und seiner Frau ist das dritte bedeutende Figurenbild im Freien, das
Renoir vor dem Deutsch-Französischen Krieg geschaffen hat. Mit diesen

Werken hat er sich als einer der Begabtesten unter den Anhängern der neuen
405 Malerei erwiesen; und so gibt ihm Fantin-Latour einen Platz in seinem Huldigungs-
bild für Manet, dem 1870 gemalten «Atelier in Batignolles», wo Renoirs
jugendliche Erscheinung rechts hinter dem Meister steht.
Befreundet mit Sisley und Monet, hat Renoir, zuweilen im Wettstreit mit
ihnen, in den Jahren um 1870 auch Landschaften gemalt. Das Interesse für
410 Landschaftsmotive hält sein ganzes Leben hindurch an und läßt in seinen
Modifikationen die Entwicklungsphasen seines malerischen Stils erkennen –
aber sein Hauptinteresse galt dem Figurenbild.
Mitte der siebziger Jahre erreicht er einen neuen Höhepunkt. Er malt: 1874
«Die Loge», 1876 «Die Schaukel» und «Ball im Moulin de la Galette», 1879
415 «Nach dem Essen» und 1881 «Das Frühstück der Ruderer». Alles das sind
Szenen aus dem bürgerlichen Leben, wie sie in Paris täglich bald hier, bald da
sich abspielen. Keine bedeutenden Ereignisse, keine spannenden Vorgänge;
nichts von Pathos und Sentimentalität. Sondern Augenblicke heiteren Bei-
sammenseins, festlicher Bewegtheit, jugendlicher Lebensfreude und Lebens-
420 genusses, dem noch das Hastige und Forcierte fehlt. Renoir hat die Fröhlich-
keit seines Herzens darüber ausgegossen. Mit Darstellungen von solcher
Intensität und solchem Charme steht er allein in der damaligen Malerei, ob-
wohl an «Frühstücks»- und «Picknick»-Bildern wahrlich kein Mangel ist.
Wohl aber setzt er – sicher ohne sich dessen bewußt zu sein – eine franzö-
425 sische Tradition fort, die, wenn nicht in der Malerei, so doch in der Graphik
zu finden war. Um die Mitte des Jahrhunderts war Gavarni ein ebenso inner-
lich beteiligter Beobachter der Pariser Leichtlebigkeit gewesen; besonders
der Gavarni, der 1852/53 die große Folge der «Masques et Visages» schuf, von
der Tag für Tag eine Lithographie in der Zeitschrift «Paris» des Grafen von
430 Villedeuil erschien. Und was die Goncourts von Gavarnis Kunst geschrieben
haben, das gilt auch von der Renoirs. Auch bei ihm ist die Bewegung im
Fluge erhascht, die Natur auf der Tat ertappt. Aber es fehlt völlig das Skep-
tische und die Ironie, die bei Gavarni schon in der Konzeption, nicht erst

in der Unterschrift mitwirken. Und an Stelle raffinierter Schwarz-Weiß-
435 Effekte haben wir hier nun eine reif entwickelte, in großem Format sich ent-
faltende Freilichtmalerei; ein unerschöpfliches Spiel von blondem Sonnen-
licht, violetten Schatten, leuchtend grünem Laub und farbigen Reflexen. Man
vergleiche eines dieser Bilder mit den «Seinefräuleins» von Courbet, und man
wird erkennen, welch außerordentliche Fortschritte die koloristische Erfas-
440 sung der Wirklichkeit in knapp zwanzig Jahren gemacht hat.

Als der «Ball im Moulin de la Galette» 1877 in der dritten Impressionisten-
schau ausgestellt war, hob der junge Georges Rivière (ein Freund Renoirs,
der später seine Biographie geschrieben hat) in einer ausführlichen Würdi-
gung die epochemachende Bedeutung des Werkes hervor; seine Darlegungen
445 haben noch heute ein gewisses aktuelles Interesse: «Es ist ein geschichtliches
Werk, ein wertvolles Monument des Pariser Lebens und von einer strengen
Genauigkeit. Niemand vor ihm hat daran gedacht, ein Ereignis des täglichen
Lebens in einem Bild von so großem Umfang darzustellen. Dieses Bild be-
sitzt eine sehr große Bedeutung für die Zukunft, und wir legen Wert darauf,
450 sie hervorzuheben: Herr Renoir und seine Freunde haben begriffen, daß die
Historienmalerei nicht die mehr oder weniger spaßhafte Illustrierung ver-
gangener Geschichten ist. Sie haben einen Weg geöffnet, auf dem sicher
andere folgen werden. Mögen die, welche Geschichtsbilder malen wollen,
die Geschichte ihrer Epoche malen, anstatt den Staub vergangener Jahr-
455 hunderte aufzuwirbeln.»

Schon in den Werken der sechziger Jahre fällt die porträthafte Erfassung
der Figuren auf, namentlich in den Bildern der stehenden «Lise» und des
«Ehepaars Sisley». Dieser Blick für das Individuelle einer Erscheinung, der
sich zunächst in einer kleinen Anzahl von Freundesbildnissen übte und ver-
460 vollkommnete, trug ihm die Beachtung und Aufträge einflußreicher Inter-
essenten ein, noch ehe Théodore Duret in seiner ersten Broschüre über die
Impressionisten (1878) schrieb: «Renoir exzelliert im Porträt». Auf diesem
Wege kam er aus dem materiellen Elend, das er jahrelang durchzumachen

hatte, heraus. Auch als Porträtist hielt er sich strikte an das Prinzip der
465 Natürlichkeit und Wirklichkeitstreue, das er seinem ganzen Schaffen zu-
grunde legte. Sein jüngerer Bruder Edmond läßt sein Verfahren in wenigen
Worten vor uns erstehen: «Wenn er ein Porträt malt, bittet er sein Modell,
die gewohnte Haltung beizubehalten, sich zu setzen, wie es sich zu setzen
pflege, sich zu kleiden, wie es sich zu kleiden pflege, damit nichts nach Be-
470 fangenhait und Vorbereitung rieche.»

Trotz dieser Ablehnung von Pose und Effekt hatte er das Glück, daß ein
paar Damen der Pariser Gesellschaft sich von ihm malen ließen. Zuerst Ma-
dame Charpentier, die Gattin des Verlegers, in deren Salon sich die be-
deutendsten Repräsentanten der literarischen und künstlerischen Welt ver-
475 sammelten. Er hat von ihr zwei Bildnisse gemalt, zunächst ein Brustbild
1877 und im Jahr darauf eines in ganzer Figur zusammen mit ihren beiden
Töchterchen und dem großen Neufundländer; eines der schönsten Familien-
bilder, die im neunzehnten Jahrhundert geschaffen worden sind. Mit Frau
Charpentier verband ihn jahrelange Freundschaft; sie protegierte ihn nicht
480 nur, sie unterstützte ihn durch ihr Verständnis für seine Arbeit, und er hat
an sie zahlreiche Briefe gerichtet, die voll von guter Laune und Humor sind.
Ebenso hat er von einer damals berühmten Schauspielerin und Sozietärin
der Comédie Française, M^{lle} Jeanne Samary, ein Brustbild und ein Repräsen-
tationsbild (1879) gemalt. Am ergiebigsten an Aufträgen wurden aber für
485 ihn die Beziehungen zu der Familie Bérard, für die er im Laufe der Jahre
zwölf Bildnisse gemalt hat, namentlich Kinderbilder. Es war ihm gegeben,
daß er auch in solchen Fällen die Gefahren der Serienproduktion vermied;
immer wieder entzündet sich seine Phantasie, tritt sein Einfühlungsvermö-
gen vor der individuellen Erscheinung in Tätigkeit. «Er erfaßt nicht nur die
490 äußeren Züge, sondern hält in ihnen den Charakter und das innere Wesen
des Modells fest.» Diese Fähigkeit, das aus dem Innern strömende Leben der
Frau und des Kindes in seinen zarten Nuancen zu erspüren und malerisch
festzuhalten, unterscheidet seine Bildniskunst von den Pastellen des späten

Manet, in denen das Modell, bei allem Zauber des Kolorits, gewissermaßen
495 in der statuarischen Ruhe der Porträtsituation verharrt. Und so konnte
Duret von Renoir schreiben: «Sein rascher und leichter Pinselstrich verleiht
Anmut, Geschmeidigkeit, Hingabe, macht den Fleischtönen durchsichtig, färbt
die Wangen und Lippen mit leuchtendem Inkarnat.»

Im Oktober 1881 reist Renoir, nachdem er bereits im Frühjahr mehrere Wo-
500 chen in Algier gewesen, nach Italien. Die Eindrücke, die er dort in den
nächsten drei Monaten empfängt, und die Wandlung, die sie in ihm vor-
bereiten, werden in den Briefen an Frau Charpentier angedeutet. Anfangs ist
von Raffael und der Raffaelverehrung noch in spöttischem Ton die Rede
(um 1880 war die Raffaelmode, den jüngeren Künstlern ein Greuel, auch in
505 Paris noch nicht außer Kurs). Als er dann aber Originalarbeiten in Rom
sieht, findet er sie «voll von Können und Weisheit»; und wenn er auch das
echt französische Geständnis macht, in den Ölgemälden ziehe er Ingres vor,
so ruft er doch vor den Fresken aus: «wunderbar an Einfachheit und Größe!»
In Neapel kamen die pompejanischen Wandmalereien hinzu, sie und – die
510 Sonne! Alles das verschmilzt sich in ihm zu einer neuen Anschauung vom
Wesen der Kunst, zu einer neuen schöpferischen Tendenz. Nicht sofort,
aber im Februar, als er auf der Rückreise in L'Estaque bei Cézanne haltmacht,
schreibt er an Frau Charpentier: «Ich glaube, ich werde die Größe und die
Einfachheit der alten Meister gewonnen haben. Raffael, der nicht im Freien
515 arbeitete, hatte doch die Sonne studiert, denn seine Fresken sind voll davon. So
bin ich denn durch vieles Beobachten im Freien schließlich dazu gelangt, nur
noch die großen Harmonien zu sehen, ohne mich um die kleineren Details
zu kümmern, welche die Sonne auslöschen, anstatt sie zu entzünden.»

In den nächsten beiden Jahren arbeitet bei ihm das Bestreben, über den Im-
520 pressionismus mit einer mehr zeichnerisch-plastischen Gestaltung hinaus-
zukommen, hauptsächlich unter der Oberfläche. Erst als er im Sommer 1884
bei den alten Freunden Bérard in Wargemont (in der Normandie) ein großes
Bild von den drei Kindern im Zimmer malt, wird es ein Innenraum in einer

ganz lichten Nachmittagsstimmung mit Farbflächen und Stoffen von schimmernder Helligkeit, aber ohne Flimmern und Schwirren der Farbpartikel, und mit klar umrissenen, in die Fläche hinein gebannten Körpern. «Die großen Harmonien» – etwas Freskenhaftes ist in seine Malerei gekommen. Die Entwicklung des Meisters ist nicht bei dieser einen Lösung stehen-
525 geblieben. Schon in Bilder mit verwandtem Thema, die in den neunziger Jahren entstehen («Am Klavier», 1892), wird wieder etwas von der Wärme und dem Blumigen des früheren Kolorits hineingenommen. Was bleibt, was immer mehr zunimmt und sich in immer köstlicheren Offenbarungen ent-
530 hüllt, ist die Freude an den festen und doch zarten Formen des jugendlichen Mädchenkörpers. Beides verschmolzen, dieses Plastische und ein Kolorit, das sich bis zur Glut steigern kann, ergibt dann den Altersstil, in dem von
spezifisch Pariserischem nicht mehr viel zu spüren ist. Ende der achtziger Jahre setzt das neuralgische und rheumatische Leiden Renoirs ein, das zeit-
weise pausiert, aber unheilbar ist, das ihm das Arbeiten mit der verkrümmten Hand unsäglich erschwert, aber seinen Arbeitswillen nicht gemindert und
540 kaum seine innere Heiterkeit getrübt hat. Auf Rat des Arztes und aus eigenem Antrieb zieht er nun immer mehr den Aufenthalt in heißen Landstrichen vor, in Burgund, wo Frau Renoir ihre Heimat hatte (Essoyes), am Mittel-
meer, wo sie sich in Cagnes, unweit von Nizza, ansiedelten.
Südliches Licht, blühende Rosen, jugendliche Leiber, die sich in wahrhaft
545 paradiesischer Nacktheit und Unbefangenheit vor seinen bewundernden Augen entfalten, sind der Anlaß für die zahlreichen Kompositionen und Studien der letzten beiden Jahrzehnte. Das Thema ist zeitlos. Die Subtilität der Mittel, die er ausgebildet hat, bringt Lebensreichtum und Lebensbejahung, die darin enthalten sind, in neuer Weise zum Ausdruck. Das Literarische in der
550 Kunst verabscheute er. Die Malerei war seiner Meinung nach dazu geschaffen, die Wände zu schmücken; und auch ein Staffeleibild sollte etwas Liebenswürdiges und Fröhliches sein. Er hat mit seiner im edelsten Sinne anmutigen Kunst gezeigt, daß solche Wünsche auch in unserer Zeit erfüllbar sind.