



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Auguste Renoir**

**Meier-Graefe, Julius**

**München, 1920**

II.

**urn:nbn:de:hbz:466:1-44408**



Tannhäuser. Skizze einer Dekoration für den Dr. Blanche. 1879. (1,42:0,57)  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

## II.

Die Hauptwerke des Jahres 1874 bringen einen Ausgleich. Es sind zum großen Teil Bildnisse in Interieurs. Das früheste des Jahres mag das lebensgroße Damenporträt sein, das jetzt im Luxembourg hängt\*). Die Dame steht ganz in Schwarz vor einem schwarzen Flügel. Das Schwarz entsteht nicht etwa aus Mischungen, es ist wirklich und wahrhaftig richtiges Beinschwarz. Und das Resultat ist so hinreißend, daß man versucht ist, der heute so verhaßten Farbe alles abzubitten, was ihr moderne Koloristen nachgesagt haben. Freilich ist es nicht das regungslose Neutrum, mit dem Carolus Duran seine stattliche Dame im Luxembourg schmückte, noch weniger jene dicke Masse der deutschen und englischen Romantiker, in der der Blick wie in einem Sumpf versinkt. Es ist Farbe. Man spürt durch die tonreiche Seide den Körper hindurch. Auf dem Flügel spielen sonnige Lichter, die keinen Eindruck von Dunkelheit zulassen. Rechts auf dem Flügel baut sich aus den Notenheften ein farbenreiches Stilleben seltenster Schönheit auf, dem das Schwarz nur den kostbaren Rahmen verleiht. Ebenso steht die Farbe des Kleides zu den prunkenden Akkorden des Teppichs und dem zarten Fleisch des stolzen Gesichtes, das wir uns mit der gleichen, kühlen Würde nicht in anderer Umgebung vorzustellen vermögen.

\*) Es stellt die Gattin eines Musikverlegers namens Hartmann dar, der das Bild testamentarisch dem Museum vermacht hat.

Berühmter als dieses mit Unrecht unterschätzte Meisterwerk ist das Doppelbildnis geworden, das Renoirs Bruder und ein Modell, namens Nini, in der Baignoire eines Theaters darstellt und den Titel „Die Loge“ trägt\*). Das Bild verdankt seinen Ruf der Opulenz seiner Erscheinung, die in dem Oeuvre in der Tat nahezu einzig ist. Man ist sehr weit von den Bohémiens des Cabaret de la Mère Anthony, ebenso weit von der bürgerlichen Koketterie der „Lise“, fast ebenso weit von dem „Ménage Sisley“ und dem „Garçon au chat“, obwohl diese Bilder als Vorbereitung gelten mögen. Wir sind in der „Grand Monde“ des Luxus und der Eleganz. Niemand würde in der gelassenen Dame, so wenig sie ihre natürliche Liebenswürdigkeit verbirgt, den Beruf der kleinen Nini erkennen, die Renoir damals oft ohne die prächtige Hülle, wie Gott sie geschaffen, gemalt hat. Die Seide knistert, die Perlen leuchten, die Blumen glühen, und der Partner trägt mit Gelassenheit die orthodoxe schwarz-weiße Eleganz des Gentleman. Auch wenn die Beleuchtung und die Operngucker fehlten, wüßte man, daß sich das Paar im Theater befindet, zum Ansehen und zum Angesehenwerden.

In der Stellung der beiden Figuren zueinander hat Renoir einen zufälligen Moment gewählt, aber ihn so glücklich getroffen, daß der Zufall nur die Sicherheit des Betrachters steigert. Die Halbfiguren sind auf einen verhältnismäßig geringen Raum zusammengerückt, und die wesentliche Wirkung mag in dem Räumlichen liegen, das man trotz der Enge wie eine freie Wallung empfindet. Die schöne Frau dehnt sich als echte Pariserin vollkommen aus in breiter, prächtiger Fülle, und der Herr hinter ihr, für dessen Nebenrolle nur das winzige Dreieck bleibt, bewegt sich ungehindert in der Tiefe. Sehr geschickt ist der schräge Ausschnitt mit der Brüstung erfunden. Ihn benutzt der Parallelismus zwischen Brüstung, Schulter- und Armlinie der Dame und weiter dem Arm des Herrn. Dazwischen laufen auf Grau und Blau die schwarzen Schlangenlinien der Streifen des Kleides. Ihr Rhythmus zieht das Schwarz des Fracks mit in das Spiel hinein und sorgt für eine unauffällige sehr wirksame Verbindung zwischen den beiden.

In der „Danseuse“ desselben Jahres wurde das Vaporöse,

\*) Sammlung Durand Ruel. Eine kleine, nicht sonderlich glückliche Wiederholung aus derselben Zeit in der Sammlung Dollfus.



La loge. 1874.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,65 : 0,81)

das schon in der „Lise“ beginnt und in der „Loge“, zumal in der männlichen Gestalt des Bildes, fortgesetzt wird, zum Stil erhoben. Das junge Fleisch erscheint noch fester in dem losen Hauch des Kleides und im Duft des braunen Haares. Die bläuliche Gaze läuft fast mit dem Hintergrund zusammen und raubt dem Umriß die Schärfe. Die rosa Schuhe sind fast das einzig Greifbare an Farbe, und trotzdem wirkt das Bild farbiger als alle Vorgänger. Wenn man vor ihm die alten Engländer nennt, um die Wirkung zu deuten, so muß man sich gleichwohl klar sein, daß hier etwas entfernt Gainsborough-artiges auf ganz anderen Wegen entstand. Während Monet und Pissarro sich im Kriegsjahre nach London zurückzogen, wurde Renoir Soldat. Er sah die Themse erst mehrere Jahre später und hat als echter Franzose nie Gefallen an dem Lande der bedeckten Sonne gefunden. Die Beziehung des Meisters zur Schule Gainsboroughs ist ganz zufälliger Art und geht mehr auf die Vorgänger der Engländer zurück als auf einen ihrer Meister. Auch die Farbe der „Loge“ mag an den Meister der „Miß Siddons“ erinnern, weil die Farbenkultur, von der es Zeugnis ablegt, notwendigerweise auch die Mittel der Engländer umfaßt. Man findet darin geradeso gut Watteau, Velasquez und die Venezianer. Aber daneben ist in diesem Bilde und in allen Bildern Renoirs ein Element wirksam, das man weder in Velasquez, noch bei den Venezianern, am wenigsten bei den alten Engländern findet.

Die „Loge“ und die „Danseuse“ leben in unserer Erinnerung als Werke, die mit allem Raffinement des Handwerks ausgestattet sind. Zumal die „Loge“, zu deren Üppigkeit schon das Motiv nicht wenig hinzufügt. Sie erscheint wie eine Sammlung aller vorher erlangten Resultate. Jedesmal, wenn man vor dem Bild selbst steht, ist man genötigt, von diesem Eindruck allerlei abzuziehen. Kein alter Meister hat sich mit so geringen Mitteln begnügt. Gerade die Farbe, die in unserer Erinnerung einen immer größeren Aufwand entfaltet, ist auffallend einfach. Die Palette beschränkt sich auf das Schwarz und Weiß-Grau, auf das verschossene Blau und das blasse Rosa und ein wenig bräunliches Gelb. Die von dem Hauptkontrast abweichenden Farben treten so wenig hervor, daß man nahezu von einer Schwarz-Weiß-Wirkung reden könnte. Man mag die Weichheit, mit der die zurücksitzende Gestalt des Herrn gegeben ist, wie das duftige helle Grau das Weiß des Plastron um-



La danseuse. 1874.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,93 : 1,42)

hüllt, bewundern. Um so simpler erscheint die Dame, an die man schließlich immer in erster Linie denkt. Ihr Gesicht ist ganz dünn — fast hauchartig — gemalt. Der rosa Fleischtön scheint wie auf modellierter Form koloriert. In groben Strichen liegen die gelblich-braunen Ponys auf der glatten Stirn. Andere Details des Gesichtes sind fast ängstlich gezeichnet. Mit dem Apparat der Engländer verglichen, scheinen Renoirs Mittel kindlich. Aber, und darin beruht der Unterschied zwischen dem Modernen und allen Gainsborough und Reynolds: diese Mittel — mögen sie sein, wie sie wollen — gehören und gehorchen ihm. Er durchdringt sie, spannt sie mit seiner Empfindung, und ihre Dürftigkeit tritt nur zutage, um seine Empfindung durchblicken zu lassen. Dadurch verlieren sie, sobald wir uns von dem materiellen Anblick des Bildes befreien, ihre Art, werden zu der seinen, zu seinem, nur ihm eigentümlichen Ausdruck von Pracht, Luxus und Eleganz, und nur mittels eines unbewußten Rückschlusses finden wir die Farben schön, während wir in Wirklichkeit den Ausdruck bewundern. Bei den Engländern geht es uns gerade umgekehrt. Wir sehen reiche Mittel in einer uns von den alten Meistern her geläufigen Art verwendet und sind, wenn wir vor den Bildern stehen, wie geblendet. Das Auge kann im einzelnen nachprüfen: so ist dies und jenes bei Tizian, bei Rubens, bei Rembrandt, bei van Dyck gemacht. Die Pracht behält ihren dekorativen Wert: die Bilder möblieren vortrefflich die Wände. Aber jener transzendente, aus dem Geringen entstehende Prachtbegriff kommt nicht zustande. Die Spannung bleibt aus, weil der über das Dekorative hinauszielende Zweck fehlt. Wir blicken nicht durch das gespannte Netz der Mittel hindurch auf die Empfindung, werden vielmehr von den Mitteln auf unwesentliche, sensuelle Reize gelenkt. So erscheinen die Mittel wie irreführende Hinderungen. Sie liegen wie Schminke auf wesenlosen Gesichtern.

Will man so recht den Unterschied zwischen Renoir und einer nur auf den Apparat gerichteten Kunst erkennen, so vergleiche man eines der vielen kleinen Mädchen, die Renoir damals gemalt hat, z. B. die Kleine in der Schürze\*), von 1875, oder, noch besser, das Bildnis der kleinen Tochter Durand Ruels, von 1876, mit der berühmten Miß Alexander von Whistler.

\*) Mlle Legrand, Tochter eines Beamten im Hause Durand Ruel.



Mlle Legrand. Gegen 1875.  
Kollektion J. und G. Bernheim, Paris.  
Photographie Druet.

(0,60 : 0,81)



Die Engländerin wurde von Whistler mit großer Eleganz gekleidet, aber blieb ein Kostümbild. Die verliebte Mutter, die es sich zum Muster nimmt, wird nicht schlecht fahren. Jeder Backfisch, so oder so ähnlich gekleidet, wird reizend aussehen. Aber man macht sich keine Vorstellung, wie dieses Damenkind eigentlich unter den Kleidern aussieht. Man kommt nicht über die engen Grenzen der Details hinaus. Die kleine Durand Ruel ist „Gosse“ ganz und gar, ebensosehr zum Abküssen wie die andere zum Ansehen, appetitlich mit dem freien Hals und den nackten Ärmchen, ganz Kind, junger Speck. Aber sie zeigt außer diesem Unterschied, den man vielleicht objektiven Verhältnissen zuschreiben könnte, ein anderes mit dem Kinde Whistlers unvereinbares Wesen. Auch sie ist sehr niedlich angezogen. Das blau-weiße Kleidchen steht ihr vortrefflich. Doch würde man vergeblich versuchen, daraus ein Muster für die Wirklichkeit zu gewinnen. Schon die Farbe läßt sich schwer bestimmen: dieses in Weiß schimmernde Blau, das in der Schürze um eine Nuance schärfer hervortritt, in dem Bändchen um den Hals, in der Schleife des Haares wiederkommt und die ganze Atmosphäre um das kleine Persönchen einhüllt bis auf den rotgeblühten Hintergrund, wo es sich zu matten Tönen verflüchtigt. Und wo wären solche Stoffe zu haben? Diese gehauchte Seide, neben der jedes, auch das feinste Gewebe grob und roh erscheint, die von der Sonne gewebt wurde. Nie wird man bei irgendeiner Einzelheit an Wirkliches denken, immer aber wie etwas Unabweisbares Wirklichkeit sehen, jene Wirklichkeit da vor uns, das kleine farbige Ding vor der verschossenen Tapete, das soeben hereingekommen ist, guten Tag zu sagen, jeder Zug Kind, unverfälschte Natur. Zwischen dem Bilde des Engländers und dem des Franzosen liegen Unterschiede wie zwischen Sein und Schein, und diese überbrückt nicht die billige Einsicht, daß von dem einen eine Art Distinktion ausgeht, die dem anderen mangelt. Die Art fördert uns nicht, befriedigt nur Schneidertriebe. Vielleicht war der Backfisch, den sich Whistler stellte, vornehmer als das kleine Modell Renoirs. Von dieser Vergangenheit ist nichts mehr übriggeblieben. Im Reiche der Kunst wird man das Kind Renoirs königlich nennen, während die Engländerin kaum an eine frisch gebackene Lordship heranreicht. Will man dem Whistler ein als Gegenstand vielleicht besser entsprechendes Sujet gegen-



Mlle Durand Ruel. 1876.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,75 : 1,12)

überstellen, so mag man auf die kleine Tänzerin Renoirs zurückgehen. Der wesentliche Unterschied bleibt der gleiche. Mir scheint das Porträt der kleinen Durand-Ruel wertvoller, es ist mehr Natur, d. h. Malereinatur, organischer Reichtum an Malerischem. Man spürt keinerlei Hemmnisse mehr zugunsten sekundärer Rücksichten. Die Vision des Malers ersetzt zum erstenmal vollkommen das Vorbild der Natur. Dieser Eindruck entscheidet gegen jede innere Beziehung zu den Engländern, die manche Kritiker aufzustellen versucht haben, und zwar zu allen Malern Englands, ob sie Gainsborough oder Whistler oder Turner heißen. Ihr Wesen ist dem seinen von Natur aus fremd. Das Kolorit des späteren Renoir kommt — gleichwie das Kolorit des späten Monet — zuweilen Turners Palette nahe, und daher sehen manche seiner atmosphärischen Landschaften von weitem den bekannten Phantasien aus Turners letzter Zeit ähnlich. Aber diese Ähnlichkeit ist, bei Lichte betrachtet, nicht größer oder kleiner als die zwischen gefärbtem Glas und einem Bergkristall. Viel eher ließe sich in dem späten Monet eine Verwandtschaft mit Turner nachweisen. Die Engländer sind geschickte Seefahrer. Sie fahren mit reich beladenen Schiffen um die Kunst herum. Renoir ist kristallisierter Reichtum, der in der Tiefe des heimischen Bodens wächst. Er greift zur Kunst, um sich eine unentbehrliche Ausdehnung zu verschaffen, und setzt in der Kunst nur die eigene Natur fort. Dabei findet er immer höhere Formen, immer reichere Variationen. Aber mag auch die Wirkung der reifsten Bilder noch so differenziert sein, stets bleibt mit ihr der sichere Eindruck einer ganz ungekünstelten, unteilbaren, unentbehrlichen Aussprache verbunden.

Die siebziger Jahre sind für Renoir, was für Manet die sechziger waren. Die Werke dieser Zeit werden stets die größte Stimmenzahl für sich haben, so wie die Olympia oder das Déjeuner sur l'herbe. Sie zeigen den Künstler dem Laien so vorteilhaft wie möglich. Er besitzt die traditionelle Vollendung, ist als Persönlichkeit vollkommen kenntlich und dabei doch noch den überlieferten Werten so nahe, daß die Prüfung leicht fällt. Langsam verändert sich das Bild. Man wird genötigt, schärfer zuzuschauen, aber es fällt nicht schwer. Mit natürlicher Stetigkeit, allmählich, nie sprunghaft geht das Wachstum vor sich. Die kommenden Jahre sind für Renoir nicht, was für den Manet der

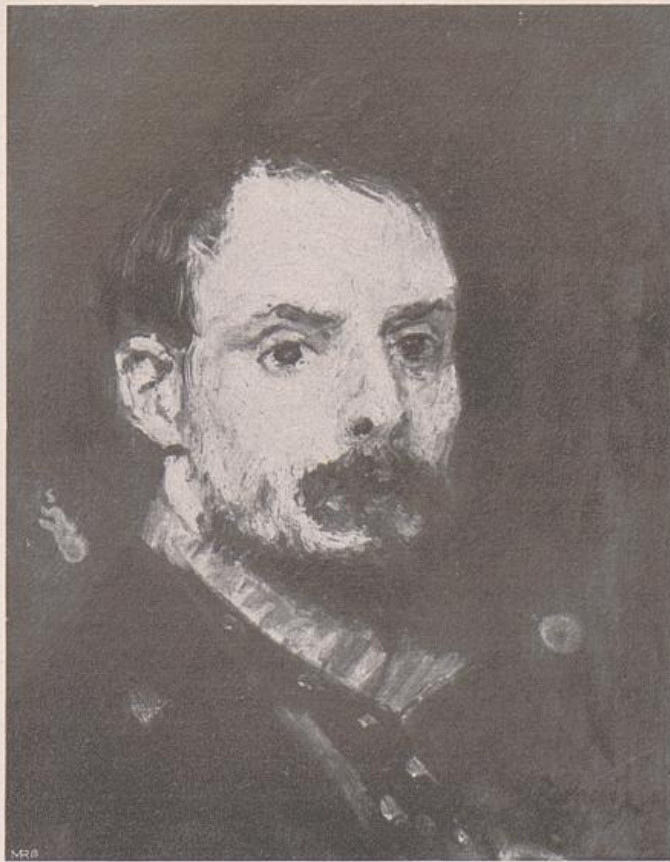
„Olympia“ und des „Déjeuner sur l'herbe“ die folgende Periode war. Wohl legt er sich wiederum auf die Ausbildung des Mittels und kommt dabei mit dem Problematischen der Zeit in Berührung. Aber er verliert nichts dabei. Die Entwicklung, die sich bei Manet nicht ohne Schwächung der Vision vollzog, ist hier mit einer Steigerung verbunden. Renoir hat bis dahin sich und anderen sein Recht auf Existenz nachgewiesen. Nun hebt die höhere Existenz an, die Verfeinerung des Persönlichen, die Kondensierung seiner Resultate, die Formulierung seines Begriffs von Modernismus. Er gleicht dem Dichter, der nach der Exposition der materiellen Tatsachen zur psychologischen Handlung schreitet.

Übrigens war es mit der leiblichen Existenz noch nicht weit her. Choquet, der treue Prophet Cézannes, Renoirs erster Helfer, der schon 1874 auf der ersten Impressionistenausstellung mit Wort und Tat energisch für ihn eintrat und sich und seine Frau mehrmals von ihm malen ließ, verfügte bei seinen Aufträgen nur über bescheidene Mittel. Auch die Enthusiasten zahlten Mitte der siebziger Jahre nur wenige Hunderte für mittlere Bilder und waren ihrer zu wenig, um den vielen talentvollen Hungerleidern Brot zu geben. Der Einfluß Durand Ruels, der schon Anfang der siebziger Jahre die Werke der Impressionisten zu verbreiten suchte, war ganz gering, und über die wenigen Kritiker, die für sie eintraten, machte man sich lustig. Die gewohnte Taxe im Hotel Drouot blieb noch längere Jahre recht niedrig\*). Renoir hat sich noch in der

\*) Hier einige Zahlen. Am 24. März 1875 veranstaltete Durand-Ruel eine Vente von Gemälden Monets, Sisleys, Renoirs und der Berthe Morisot im Hotel Drouot. Es kam am Tage der Ausstellung zu tollen Skandalszenen, die in Prügeleien ausarteten, und die Auktion konnte nur mit Hilfe der Polizei durchgeführt werden. Die zwanzig Gemälde Renoirs brachten zusammen 2251 Frcs. Dabei waren, wie mir Durand Ruel erzählte, einige Preise von Freunden „hochgetrieben“ und mußten nachher von dem Ergebnis abgezogen werden. Unter den Bildern befanden sich mehrere Meisterwerke. „La Source“ (hier abgebildet) wurde mit 110 Frcs. zurückgezogen (dreißig Jahre später verkaufte sie Durand Ruel für 70000 Frcs. an den Prince Wagram). „Avant le bain“ (ebenfalls hier abgebildet) wurde für 140 Frcs. an den Sammler Hecht verkauft. (Dieser verkaufte das Bild später an Duret. Auf der Vente Duret am 19. März 1894 erwarb Durand Ruel das Bild für 4900 Frcs.) „Le Pêcheur à la ligne“ kaufte der Verleger Georges Charpentier für 180 Frcs. (Auf der Vente Charpentier im Jahre 1907 brachte das Bild 14050 Frcs.) Den höchsten Preis, 300 Frcs., erzielte eine der schönsten frühen Landschaften „Une vue du Pont Neuf.“ — Am

Zeit, da die Werke entstanden, die vielen Freunden seiner Kunst für die meisterlichsten gelten, recht kümmerlich durchschlagen

28. Mai 1877 wurden 45 Bilder von Caillebotte, Pissarro, Renoir und Sisley im Drouot verkauft. Durand Ruel, der Veranstalter, blieb fern, da die kurz vorher in seinem Lokal veranstaltete zweite Ausstellung der Impressionisten wieder einen Sturm der Entrüstung entfesselt hatte, und er auf diese Weise die Gemüter zu beruhigen hoffte. Der Erfolg war der gleiche. Die 16 Gemälde Renoirs brachten 2005 Frcs. Die Preise haben sich in den nächsten zehn Jahren nur wenig verändert. Das Porträt der Mme. Charpentier und ihrer Kinder wurde Renoir von seinem Freunde, dem Verleger Charpentier, mit 300 Frcs. bezahlt. (Es brachte auf der Vente Charpentier 1907 84000 Frcs.) Das Bildnis der Schauspielerin Samary, das mit der „Famille Charpentier“ im Salon von 1879 figurierte, eins der schönsten Bildnisse Renoirs, erwarb Durand Ruel vom Künstler für 1500 Frcs. (Er verkaufte es dem Prince de Polignac für 2000 Frcs. und kaufte es in den neunziger Jahren von dem Sammler für 8000 Frcs. zurück. Es ging dann in verschiedene Sammlungen, bis es vor einigen Jahren dem Sammler Morosoff in Moskau für eine hohe Summe zufiel.) Auf der Vente Hochédé im Juni 1878 brachten drei Gemälde Renoirs zusammen 156 Frcs. Es waren der Pont de Chatou (42 Frcs.), Jeune fille dans un jardin (30 Frcs., gegenwärtig in der Privatsammlung Durand Ruels) und die Femme au Chat, die 1900 auf der Pariser Centennale ausgestellt war (84 Frcs.), ebenfalls bei Durand Ruel, (hier abgebildet). In den achtziger Jahren stiegen die Preise langsam. Die hier abgebildeten „Pêcheuses de Moules“ wurden Renoir von Durand Ruel mit 2500 Frcs. bezahlt. Die erste Renoir-Ausstellung, die Durand Ruel in einer Wohnung des Hauses 9 Boulevard de la Madeleine vom 1. bis 25. April 1883 veranstaltete, für die Duret eine kurze Vorrede schrieb, hatte in einem kleinen Kreise einen gewissen Erfolg. Viele Bilder waren aber auch noch in den neunziger Jahren spottbillig zu haben. Das Bildnis einer Dame als Page, heute eine der Perlen der Sammlung Prince Wagram, stand lange vor einem Trödlerladen der Rue de Rennes auf der Straße. Der Trödler hatte mit Kreide den verlangten Preis auf die Leinwand geschrieben: 80 Francs. Ein anderes Bild derselben Sammlung, „Les enfants de Catulle Mendès (Salon 1890) wurde dem gutmütigen Künstler, der damals noch keineswegs aller Sorgen ledig war, von seinem Freunde(?) Catulle Mendès mit 100 Frcs. bezahlt. Aber auch die normalen Preise für Werke, die nicht gerade den beliebten siebziger Jahren angehörten, waren auf den großen Ventes der letzten Jahre recht bescheiden. Renoirs Hauptwerk, „L'après-midi des enfants à Wargemont“ (Nationalgalerie, Berlin), wurde auf der Vente Bérard im Mai 1905 von den Experten auf 20000 Frcs. geschätzt und zu 14000 Frcs. verkauft. Duret erzählt in seinen „Peintres Impressionistes“ ausführlich, welche Schwierigkeiten Renoir als Testamentvollstrecker des 1894 gestorbenen Caillebotte zu überwinden hatte, um auch nur einen Teil des Vermächtnisses an das Musée du Luxembourg zu bringen. Ich erinnere mich noch gut des Entsetzens, das der Caillebotte-Saal anfangs hervorrief. Und noch vor wenigen Jahren verursachte die Aufnahme des geschenkten Bildnisses der Schwarzen Dame Renoirs an dasselbe Museum nicht geringe Bedenken.



Selbstbildnis. Gegen 1875.  
Sammlung Donop de Monchy, Paris.  
Photographie T. Pagnioud.

(0,29 : 0,38)

müssen. Wohl blieb ihm die äußerste Not, der Hunger, der den armen Sisley nie verließ, und den Monet, der nicht hauszuhalten wußte, oft genug zu kosten bekam, erspart, weil er seine geringen Bedürfnisse mit den zu jedem Preis angenommenen Porträtaufträgen zu decken wußte. Ein wenig mag ihm auch seine Mutter geholfen haben, die damals in Louveciennes wohnte und bescheidene Einkünfte besaß. In der Nähe, in Chatou, Croissy, Bougival pflegte Renoir im Sommer zu malen. Wenigstens konnte er sich bei der Mutter satt essen. Zuweilen, so erzählte er einmal, steckte er sich während des Essens die Taschen voll Brot, um es Monet zu bringen. Immerhin blieb auch ihm kaum eine Bitterkeit erspart, und selbst

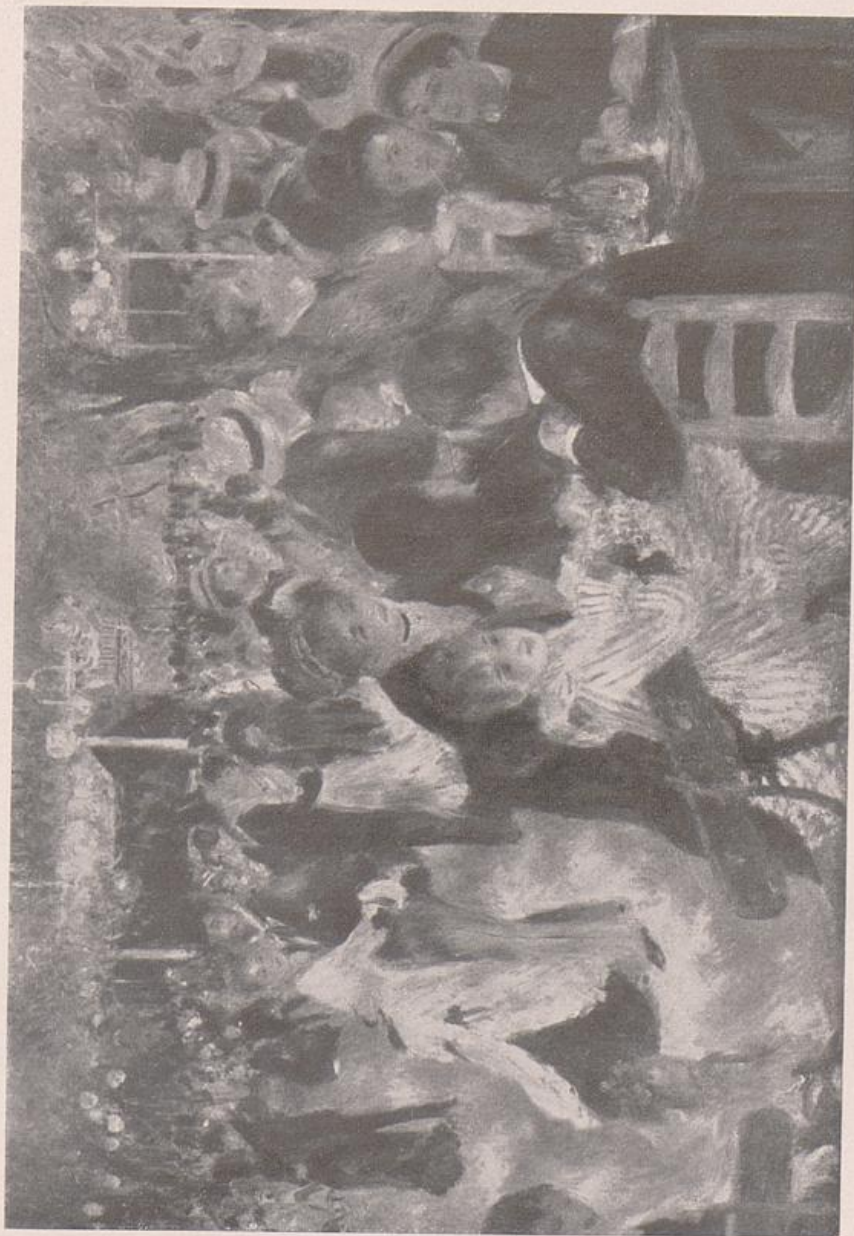
seiner spartanischen Lebensweise, für die es keinen materiellen Genuß gab, gelang es nicht immer, der Sorge zu entlaufen. Das kleine Selbstbildnis der Sammlung Donop de Monchy, das aus der Mitte der siebziger Jahre stammen dürfte, zeigt einen mit äußerster Energie ringenden Menschen. Es ergänzt die Charakteristik, die wir der Feder des Bruders verdanken\*). Die scharfen Linien des Gesichtes verraten kaum noch Spuren der weichen Züge, die dem sorglosen Gast der Mère Anthony gehörten. Wieder mag man über die seltene Art des Naiven nachdenken, die sich hinter diesem Gesichte verbarg. Die Züge wurden hart, nicht die Bilder. Die Bilder wurden immer froher und weicher.

Die Entwicklung geht zunächst in die Richtung der Farbe. Renoir sucht die von allen möglichen Reminiszenzen durchsetzte Palette zu reinigen und Monets Forderung einer chromatischen Harmonie besser als vorher zu erfüllen. Man muß sich diese Entwicklung nicht als mechanische Prozedur vorstellen. Der Unterschied zwischen der „Loge“ und dem großen Bild im Musée du Luxembourg, „Moulin de la Galette“\*\*), von 1876, erschöpft sich nicht mit der objektiven Reinigung der Farben. Denn diese wird erst bei der Analyse des Bildes offenbar, bestimmt nicht die Totalität des Eindrucks, ganz abgesehen davon, daß die absolute Reinheit in dem Gemälde noch lange nicht erreicht ist. Noch schwankt die Basis zwischen ungelöstem Schwarz und Blau. Was in die Augen springt, ist die größere Lebendigkeit des Ganzen. Die vielen Gestalten sind viel weniger porträtiert als das magistral präsentierte Paar in der Loge. Während man sich bei diesem der Wollust der Erinnerung an alle je vor Bildern genossenen Freuden

---

\*) In dem oben erwähnten Aufsatz der „Vie moderne“ von 1879 schildert Ed. Renoir so den Bruder in jungen Jahren: „L'air pensif, songeur, sombre, le front courbé, l'oeil perdu, vous l'avez vu vingt fois traverser en courant le boulevard; oublieux, désordonné, il reviendra dix fois pour la même chose sans penser à la faire; toujours courant dans la rue, toujours immobile dans l'intérieur, il restera des heures sans bouger, sans parler; où est son esprit? Au tableau qu'il fait ou au tableau qu'il va faire; ne parle peinture que le moins possible. Mais si vous voulez voir son visage s'illuminer, si vous voulez l'entendre — o miracle — chançonner quelque gai refrain, ne le cherchez pas à table, ni dans les endroits où l'on s'amuse, mais tâchez de le surprendre en train de travailler.“

\*\*) Eine sehr weitgetriebene Skizze (oder Wiederholung kleineren Umfangs) von großer Schönheit befindet sich in der Sammlung Prince Wagram.



Moulin de la Galette. 1876.  
Musée du Luxembourg, Paris.  
Photographie Druet.

(1,77 : 1,32)



überläßt, leitet das Tanzbild den Sinn des Betrachters auf eine wie Neuheit wirkende Natur. Das Fleisch wird nicht mehr wie in den früheren Werken sauber modelliert, sondern wird Teil einer mehr pantheistischen Anschauung. Wie in der „Lise“, in dem Mädchen der Nationalgalerie, in dem „Ménage Sisley“ und so vielen anderen Bildern sehen wir Menschen im Freien, aber es scheint fast, als ob das Freie vorher ein übernommener Begriff gewesen wäre, für einen dekorativen Hintergrund geeignet, während es jetzt ein Kosmos ist mit Luft und Licht, in dem sich Menschen bewegen. Der Pinsel trifft die Leinwand wie die Sonne die unter den Bäumen tanzende Menge. Dieser Vertiefung des Natürlichen dient die Reinigung der Palette. Wie in jedem gelungenen Gemälde bindet die Farbenverteilung die Vielheit der Erscheinungen. Dieses ordnende, d. h. rhythmische Element gelangt, wie schon Delacroix zeigte, da, wo reine Farben als Basis dienen, zu einer viel ausgiebigeren Wirkung, als die alte Methode, weil innerhalb reiner Farben die Variationen der Harmonien ohne Gefährdung der Einheitlichkeit viel weiter getrieben werden können. Freilich stützt sich die Einheitlichkeit auf andere Elemente als in den früheren Bildern. Der Farbenfleck wird der Träger der Wirkung. Was vorher fest zusammengefügt war, wird geteilt. Die Auflösung der vorher erlangten Form zugunsten einer neuen geht zunächst nicht ohne Opfer vor sich. Es wogt von Farben in diesem fröhlichen Tanz, wo die Sonne mitzutanzten scheint, aber man wird eine gewisse Unruhe nicht los, wenn man der Geschlossenheit der früheren Werke gedenkt, und nicht jeder Betrachter findet gleich in der Einsicht, daß neue Zwecke neue Formen bedingen, vollen Ersatz. Man muß sich hineinsehen. Es ist dazu eine Art jenes guten Willens erforderlich, dessen man beim Eintritt in so eine tanzende Gesellschaft bedarf. Man muß mitmachen, will man nicht in einer Ecke Trübsal blasen. Es ist ein kleiner Ruck erforderlich, um die Welt so, wie sie hier gesehen wird, zu sehen. Aber ich weiß keinen Modernen, dem man diese aktive Teilnahme leichter gewährte, der mit dem Strudel seiner Laune so viele Möglichkeiten des Anschlusses bringt, in dessen Rhythmen man so leicht die lichte Menschlichkeit ihres Schöpfers erkennt. Fast scheint die Frohheit des Betrachters allein zu genügen, um solche Bilder, auch die späteren, die viel höhere Ansprüche stellen, zu begreifen.



La Grenouillère. Gegen 1873.  
Sammlung Thomsen, Hamburg.

(0,55 : 0,45)

Am schwersten fällt die Entscheidung bei den rein landschaftlichen Motiven. Ich kenne kaum eine Landschaft der achtziger Jahre, die sich neben das kostbare kleine Bild mit dem Badewagen „La Grenouillère“ der Sammlung Thomsen in Hamburg oder das noch frühere Bild gleichen Titels der Sammlung Theo Behrens stellen läßt. Selbst die strahlenden Ansichten Venedigs haben nicht den unerklärlichen Reiz jener Bilder. Der Umstand, daß die späteren Landschaften reinere und lichtere Farben und mit ihnen andere, glänzendere Seiten der Natur zeigen, bleibt für diese Empfindung ganz unwesentlich. Renoir war kein Landschaftler wie Monet, Sisley oder Pissarro. Die großen Primitiven sind auch nie Landschaftler gewesen. Seinem naiven Sinn gab das menschenleere Motiv nicht genug zu tun. Seine Ansichten des Südens aus der mittleren Zeit sind fast immer um eine Nuance zu unruhig oder wirken wie Farbenspiele, denen der eigentliche Zweck abgeht. Die Landschaft mit den blühenden Kastanien der Berliner Nationalgalerie, von 1881, oder der „Pont de Chemin de fer à Chatou“



Landschaft. Gegen 1875.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,55 : 0,46)

desselben Jahres sind Beispiele. Er mußte fabulieren können. Wohl hat er viele Bilder wie ein Landschaftler gemalt, so die „großen Boulevards“, die noch 1875 entstanden, auf denen kaum eine Einzelheit des Menschengewimmels greifbar wird. Schließlich könnte man auch „Moulin de la Galette“ eine Landschaft nennen. Aber das Gewimmel, das er scheinbar so souverän und unempfindlich für das einzelne behandelte, gab ihm doch die Möglichkeit, sich auszudehnen, seine Laune spielen zu lassen. Er bedurfte der Vielheiten, um einfach zu werden. Man braucht nur die „grands Boulevards“ mit ähnlichen Motiven von Monet oder Pissarro zu vergleichen, um zu erkennen, wieviel der Lyriker, der aus den unscheinbarsten Zufälligkeiten die Elemente seines Spiels gewinnt, vor dem Analytiker voraus hat. Renoir brauchte wie Manet in seinen Bildern Menschen, um sich hinzugeben. Er wäre versiegt, wenn man ihm verboten hätte, Frauen zu malen. So un-



La source. 1876.  
Sammlung Prince Wagram, Paris.  
Photographie Durand Ruel.

(1,08 : 1,30)

wesentlich der Gegenstand für unsere Betrachtung sein mag, so wichtig galt er dem Künstler.

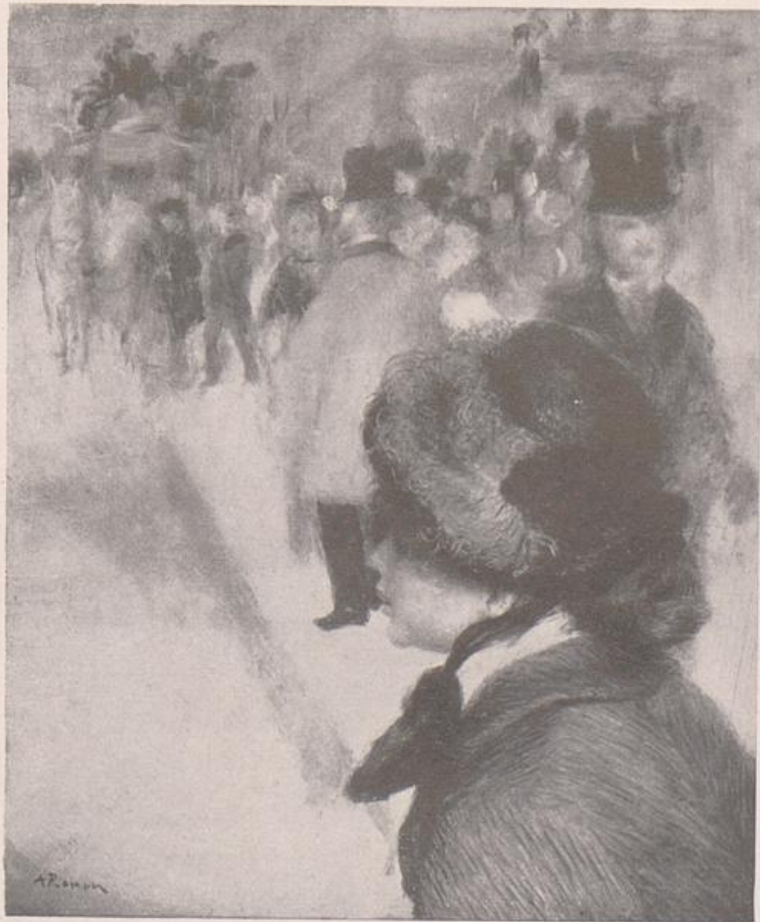
In der Darstellung des Menschen im Freien übertraf Renoir bald das Niveau des „Moulin de la Galette“. Noch experimentierte er. Die vielen Studien nach Gruppen im Freien von der Art der reizenden „Tonelle“, früher in der Sammlung Viau, dienten ihm nur zu Studien der Bewegung des Lichtes. Und demselben Zweck mag das Bild mit dem fast lebensgroßen Mädchen vor der Quelle gedient haben: „la Source“. Wir spüren nichts von solchen Absichten mehr. Aus den Lichtstudien sind Märchen geworden.

Die fast chromatische Reinheit wurde schon in der „Balançoire“ des Luxembourg erreicht, die noch 1876 entstand; einer schönen Symphonie in Blau. Reine violette Töne geben die Quadrierung des rosa Weges durch die Sonnenflecke und die Schatten der Figuren. Muß man in dem Werk dieser Palette eine bedingungslose Anerkennung der Farbtheorien Monets sehen? Mir scheint es mehr als zweifelhaft, denn in vielen gleichzeitigen Bildern, wie z. B. dem kostbaren Frauenbildnis einer deutschen Sammlung (1876), und auch später hat Renoir Schwarz verwendet und ist gut dabei gefahren. Er ging nie wie Monet von der Palette aus, um zu Bildern zu gelangen. Die Farbe blieb das Mittel, das er seinen Zwecken unterwarf. In dem kleinen Bilde von 1876, das unter dem Titel „Atelier de l'Artiste“ Monet, Pissarro und drei andere Freunde des Künstlers vereinte, versuchte Renoir zum erstenmal, seine Erfahrungen mit dem Pleinairismus auf ein Gruppenbild im Zimmer zu übertragen. Es blieb Skizze. Aber kaum zwei Jahre später gelang der Versuch über alle Maßen in dem großen Bildnis der Familie Charpentier, das seinem Autor im „Salon“ von 1879 den ersten notablen Erfolg eintrug und ihn jetzt in Amerika, im Metropolitan Museum von New York, würdig vertritt. In der Palette ließ Renoir auch bei diesem Hauptwerk die Konsequenz der modernen Koloristik außer acht. Glücklicherweise, möchte man hinzufügen, denn man kann sich kaum denken, wie die kostbaren schwarzen Töne im Kleid der Dame und in dem Bernhardiner zu ersetzen wären. Sie sichern die Buntheit des Zimmers und geben, zumal mit dem Gelb und Lila des Teppichs und den zarten Tönen der kleinen Mädchen, wundervolle Kontraste. Die Anordnung fordert die alten Meister in die Schranken. Die große, scheinbar zufällig entstandene Kurve vom



La famille Charpentier. 1878.  
Metropolitan Museum, New York.  
Photographie Druet.

(1,90 : 1,545)



Place Pigalle. Gegen 1880.  
Sammlung Prince Wagram, Paris.  
Photographie Druet.

(0,55 : 0,65)

Ende der pompösen Schleppe des Damenkleides bis zu dem Kopf des Hundes läßt den ganzen Komfort des Milieus zur Geltung kommen. Diesen Umriß bereichert die Struktur der verschiedenen Materien. Sie wirken wie gestickt mit Farben, dabei doch leicht und ganz natürlich. Huysmans meinte von dem Bilde, die Farben sähen wie „effacées avec un tampon de linge“ aus\*). Man glaubt hier in der Tat schon die Interieurbehandlung eines Bonnard an-

\*) L'Art Moderne (Charpentier, Paris 1883) im Appendice. Er legt hier irrtümlich das Bild in das Jahr 1876, hat es aber selbst in seinem „Salon“ von 1879 übrigens etwas unsicher besprochen.



Le déjeuner. 1879.  
Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

(0,81 : 1,00)





Panneau. Gegen 1878.  
Sammlung Volland, Paris.

(1,51 : 0,59)

gedeutet zu finden\*). Unter der Hülle eines gewissen Konventionalismus, der die Pikanterie vergrößert, verbirgt sich mancher Hinweis auf die Zukunft. Die Früchte und Blumen auf dem Tischchen des Hintergrundes deuten auf die prickelnde Süßigkeit der späteren Stilleben Renoirs. Das 1879 in helleren Tönen gemalte „Déjeuner“, das seit kurzem im Städelschen Institut in Frankfurt hängt, bringt eine Fortsetzung dieser Stillebenkunst, und dazu drei prachtvoll Porträts. Der Herr in der Ecke ist wohl wieder der Bruder des Künstlers. Von seinen beiden Partnerinnen gibt unsere Abbildung nur einen dürftigen Begriff. Sie sind in Wirklichkeit die Früchte dieses reichen Tisches. Die eine der Grisetten hat ein Likörgläschen in der Hand. Der Herr steckt sich eine Zigarette an. Welcher Dichter vermöchte das Behagen jener *Après-Déjeuner*-Stimmung zu schildern! Die gleichzeitige „*Femme à la grenouillère*“ der Sammlung Sulzbach in Paris ist eine Ergänzung des „Déjeuner.“ Von dem Tisch ist nur eine Ecke sichtbar mit einem blonden rosigen Mädchen in blauem Kleid und gelbem Strohhut. Jenseits gleitet der Blick auf die Windungen der Seine. Es ist, als entstände die Landschaft aus dem blaugrünen Duft, der das Mädchen umgibt. Sie bestätigt, was wir von Renoirs Landschaftertum sagten. Es

\*) Es ist hier nicht der Ort, des näheren auf die zahlreichen Beziehungen zwischen Renoir und dem bedeutendsten Künstler des jüngeren Frankreichs einzugehen. Nur auf ein wenig bekanntes Interieur Renoirs sei hingewiesen, das diese Beziehungen sehr deutlich macht: der Tisch mit der Melone und den Blumen der Sammlung Donop de Monchy in Paris. Auch manche figürlichen Bilder Renoirs wirken wie freie Vorbilder Bonnard's, z. B. die hier abgebildete „*Place Pigalle*“ mit der davoneilenden Grisette im Vordergrund.



Panneau. Gegen 1878.  
Sammlung Vollard, Paris.

(1,51 : 0,59)

gibt kaum eine schönere Landschaft von ihm als diesen Hintergrund.

In diesem an Werken reichen Jahre 1879 entstand das große Bild mit den „Pêcheuses de moules“, das 1880 im „Salon“ ausgestellt war und heute im Hause Durand Ruels hängt\*). Die blauäugigen, flachshaarigen Fischerkinder des Nordens scheinen an einen fernen farbenrunkenen Strand verschlagen. Das Bild ist viel weniger virtuos gemalt als die meisten Werke aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre und nicht frei von Dissonanzen, die zu dem Phantastischen beitragen. Man glaubt einen primitiveren Sinn zu erkennen. Ist die ungewohnte Szene daran schuld? Ich glaube vielmehr, daß sich hier eine neue Richtung in der Entwicklung des Malers vorbereitet, die in den achtziger Jahren bestimmend werden sollte.

Außer den „Pêcheuses de moules“ erschien im Salon von 1880 das schlafende Mädchen im Hemd und blauem Rock auf rotem Sessel: „La femme au chat“\*\*). Auf seinem Schoß liegt eine

\*) Gegen 1890 malte Renoir eine Wiederholung des Werkes. Die Komposition wurde annähernd beibehalten, dagegen das Format ein wenig verbreitert und stark verkleinert. Die neue Technik (siehe Kapitel IV) verändert vollkommen die Wirkung der Gestalten. Renoir teilte die Flächen mit einem losen System farbiger Striche, lockerte gewissermaßen die Pracht der ersten Fassung, machte das Bild organischer, aber nahm ihm den phantastischen Zauber, den kein Einwand gegen die schwerfällige Malerei zu schmälern vermag. — Beide Fassungen sind hier abgebildet, die Wiederholung unter den Bildern des vierten Kapitels.

\*\*\*) Den Kopf mit dem Strohhut hat Renoir noch einmal gemalt. Das Bild befindet sich ebenfalls in der Sammlung Durand Ruel.

schlafende graue Katze, eingewiegt in das strahlende Blau des Kleides, und scheint teil an dem Traum zu haben, der das Mädchen umfängt. Was würde Delacroix, der an Courbets schlummernder Spinnerin Gefallen fand, zu dieser Darstellung schlafenden Lebens gesagt haben! Die Erinnerung an Courbet klingt in diesem Bilde noch wie ein leises Echo mit; aber was der vermochte, das in die Poren der Leinwand gepreßte animalische Dasein, scheint hier mit noch größerer Wahrscheinlichkeit in eine höhere Sphäre getragen. Immer noch bleibt das Wesen animalisch. Wäre es anders, so wäre das Resultat Lüge. Aber diese Erkenntnis beherrscht nicht wie vor Bildern Courbets den Betrachter. Sie ist nur der Pol, um den sich höhere Empfindungen gruppieren, und befestigt eine Manifestation, die man versucht ist, seelisch zu nennen. Diese Erscheinung hängt mit dem Farbigen zusammen. Ich meine damit nicht die Palette, sondern die in dem Farbigen wahrnehmbare Empfindung, die unendlich höher steht als Courbets altmeisterlicher Realismus. Die Farbe leistet im Bilde Renoirs mehr als in dem Courbets. Sie gibt nahezu ein Doppelwesen. Einmal hilft sie zur Verdeutlichung des Körpers, des Endlichen, und weiter führt sie ein scheinbar davon unabhängiges Dasein. Sie schafft eine für sich bestehende Harmonie, die uns zum Unendlichen leitet. Das für sich lebende, sprühende, glühende Blau, das den schlafenden Körper und das schlafende Kätzchen umhüllt, drückt besser, als jede physiognomische Anspielung vermöchte, das Allegorische des Bildes aus. Es wirkt, gerade weil der Künstler auf jeden direkten gegenständlichen Hinweis verzichtet, so stark symbolisch, wie ein zauberhaftes Abbild bunten weiblichen Traumlebens. Diesen Zauber versagt Courbet, so sicher er alles Sichtbare traf, und nie hat ein anderer Maler solche Ahnungen verbildlicht. Die lässige Hingabe der Frau im Traum hat Fragonard oft mit Meisterschaft geschildert. Doch können wir uns vor dem Renoir nicht einer leisen Verachtung jener schnell erschöpften Erotik erwehren. Man möchte, in Renoirs Zauber befangen, fast glauben, daß der berühmteste Frauenmaler des Dixhuitième ein künstliches Wesen vor sich sah.

Solcher Bilder hat Renoir einige Hunderte gemalt. Immer Mädchen, schlafend, sitzend, liegend, nackt, bekleidet, mit nichts als ihren Träumen beschäftigt; Frauen in der ersten Blüte mit ihren



La femme au chat. 1878/79.  
Sammlung Arnhold, Berlin.

(0,90 : 1,20)

Kindern. Man hat die Masse getadelt. Ganz dasselbe könnte man mit nicht geringerem Recht Rubens vorwerfen. Wer die Masse tadelt, der mangelt des Sinns für Nuancen auf einem Feld, wo Nuancen alles bedeuten. Innerhalb einer Art, der nur die Schönheit eine Grenze zieht, leben Tausende von Individuen. Was sie einander ähnlich macht, die farbige Form des Malers, scheint das durch keine Unterschiede zu verwischende elementare Wesen des Weibes zu sein, und wir empfinden die Gemeinschaft wie eine sichere Gewähr für die Lebensfähigkeit dieser Geschöpfe. Das gemeinsame Zeichen der Art hindert nicht eine weitgehende Charakteristik. Da ist das Mädchen aus dem Volke, da die Tochter des Bürgers, da die Aristokratin. Wir erkennen sie nicht auf den ersten Blick, keine abgebrauchten äußerlichen Unterschiede unterscheiden. Im Nackten zeigt Renoir die Rasse. Da ist das robuste Kind des Landes, das in allen Fährnissen der Großstadt die kostbare Einfalt behält, die wir so oft an der kleinen Pariserin bewundern. Da ist die geborene, zarte, schlanke Großstädterin. Sie sieht natürlicher aus, als Kenner der Französin zugeben mögen. Aber dringt der Kenner tief genug in jenes widerspruchsvolle Wesen, auf dessen Grunde sich immer noch die naive Lebensfreude erhält? Gute Augen können auch heute noch in dem sündigen Paris viele Mädchen Renoirs auf der Straße vorbeieilen sehen. Der Typus ist mindestens ebenso sachlich wie die Cocotten Lautrecs. Hier walzt in üppiger Schleppe die verwöhnte Schöne im Saal des Faubourg St.-Germain, mit der kaum wahrnehmbaren naschhaften Keckheit in Blick und Haltung, und führt den Herrn, während sie sich führen läßt. Dort tanzt sie im billigen Sommerkleidchen in Bougival, nur selige Sonntagsfreude. Solche, sich dem Genre nähernden Szenen, die ein zusammenfassender Griff über alles Genrehafte erhebt, sind verhältnismäßig selten. Renoir bedarf nicht des Mannes, um die Frau, wie er sie sieht, zu schildern. Er gibt von ihr nicht nur das, was sie dem Manne gibt. Sein Instinkt erhebt sich über die fälschende Beziehung der Geschlechter zu einander. Er zeigt die Frau am liebsten allein und trifft etwas von der verwünschten Einsamkeit des Weiblichen inmitten unserer Welt. Oder er zeigt sie mit der Freundin, der Vertrauten, zeigt jene Fülle zartester Beziehungen zwischen Mädchen und Mädchen, Frau und Frau, die untrennbar von dem Weiblichen sind, an die



Damenbildnis. 1876.  
Deutscher Besitz.  
Photographie Durand Ruel.

(0,40 : 0,60)

unsere heute mehr als je vergrößerte Männlichkeit nie heranreicht.

Wer die Masse tadelt, liebt nicht die Frau, kennt nicht ihren Reichtum, ist selber im Herzen arm. Ebensogut könnte man jenen unverwüstlichen Rosenstöcken in den Gärten zerfallener Paläste, die das Werk der Menschen überdauern, vorwerfen, immer noch Blüten zu treiben. Die Menge gehört zu dem Symbol der Fruchtbarkeit. Es strömt von Leben aus diesen hundert und aberhundert Mädchenaugen, Mädchenlippen, Mädchenbrüsten. Eine paradiesische Fleischeslust, noch unverlangend, noch ungekrümmt von Leidenschaft, noch Idylle, und doch von starken Sinnen strotzend. Die Liebe dieser prachtvollen Geschöpfe entwirrt nicht. Man sieht ihre Zeugen in den Kindern Renoirs. Wer hat je solche Babys gemacht! Die Putten der Alten sehen wie Versatzstücke daneben aus. Wie hätte auch je eine Zeit, die nicht alles aufs Spiel der Farbe setzte, das formlos Farbige des jungen Fleisches treffen können!

Aber wer in Renoir nur einen Koloristen sieht, hat ihn nie gesehen. Gewiß, die Farbe, diese und keine andere, diese in Weiß schwimmenden Blau und Rosa, die selbst da, wo sie sich ganz enthüllen, nur wie die kühlen Oberflächen von reicherer, in der Tiefe glühenden Farben scheinen, ist sein, sie enthält ihn wie der Leib die Seele. So spricht nur er. Seine Sprache klingt wie die Stimme eines Vertrauten, die uns mit jedem neuen Wort alle anderen wiederholt, die sie je zu uns gesprochen hat. Gewiß, wir könnten uns nie von diesem Zeichen seiner Art befreien, möchten es nie entbehren, können es nie genug ergründen, nie genug bewundern. Es ist der Schlüssel, der uns in den Zauber führt. Ist man aber ganz eingedrungen, fühlt man sich so heimisch in seiner Welt wie in dem Herzen des Vertrauten, so mag sich der Schlüssel als Schlüssel, das Zeichen als Zeichen erweisen, und das Mittel, das uns führte, gering erscheinen gegen die Fülle, die sich uns jetzt offenbart. Dann möchte man den Worten Schweigen gebieten. Wir vernehmen nicht mehr mit unseren gewohnten Organen und bedürfen keiner Zeichen mehr. Wer sänne, von der Macht eines Gedankens im Innersten getroffen, dem Laut nach, der ihn zu uns brachte.

Das Koloristentum ist zu eng für einen Renoir, sowie es zu



Les pêcheuses de moules à Berneval. 1879.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(1,30 : 1,75)



endlich für einen Rubens oder Delacroix erscheint. Wie ein breiter Strom fließt das Werk an uns vorüber. Seine Wellen, in denen sich zauberische Gebilde spiegeln, tragen uns in eine höhere Anschauung. Diese ist Renoir, ist es mehr als seine Palette, und sie ist mehr wert, ist seltener, ist einzig. Unsere Zeit hat Intellekte. Wir machen erstaunliche Analysen und reduzieren die Welt auf ein paar Zahlen. Und hier schafft einer aus dem Dunst der Großstadt einen Garten, in dem Milch und Honig fließen und Menschen wandeln, die nie den Niedergang der Rassen gespürt. Schafft sie aus Fleisch und Blut, ohne Phantasmagorien, mit dem Licht, das die Haut lebender Modelle streift; schafft sie aus unserer entgötterten Welt, mit unserem Materialismus, naiv wie ein Giotto, überschäumend wie ein Rubens. Keiner der großen Männer Frankreichs des letzten Jahrhunderts hat so überzeugend die unbändige Gesundheit dieses Volkes erwiesen, von dessen Verderbtheit und Niedergang so manche Fabeln handeln. Daß die farbenreiche Pariser Kunst einen glänzenden Koloristen mehr hervorbrachte, das ist weiter nicht merkwürdig. Da der Maler ein großer Künstler ist, muß er notwendig irgendwie zum Positivismus beitragen. Eins ist die Folge des anderen. Aber daß der Positivismus in unseren Tagen zu einem so unverhohlenen Ausdruck gelangen, daß das Land der großen Skeptiker und kleinen Blagueurs ein so unverhohlenes Zeugnis strahlender Lebensbejahung hervorbringen konnte, das mag als Wunder und als ein glückliches Wunder gelten.



Tannhäuser. Skizze einer Dekoration für den Dr. Blanche. 1879. (1,42 : 0,57)  
Sammlung Durand Ruel, Paris.



(0,61 : 0,50)

Les grands Boulevards. 1875.  
Sammlung Oscar Schmitz, Dresden.  
Photographie Durand Ruel.



Entwurf einer Dekoration für M. Charpentier. Gegen 1875. (0,29 : 0,45)  
Sammlung J. und G. Bernheim, Paris.  
Photographie Druet.



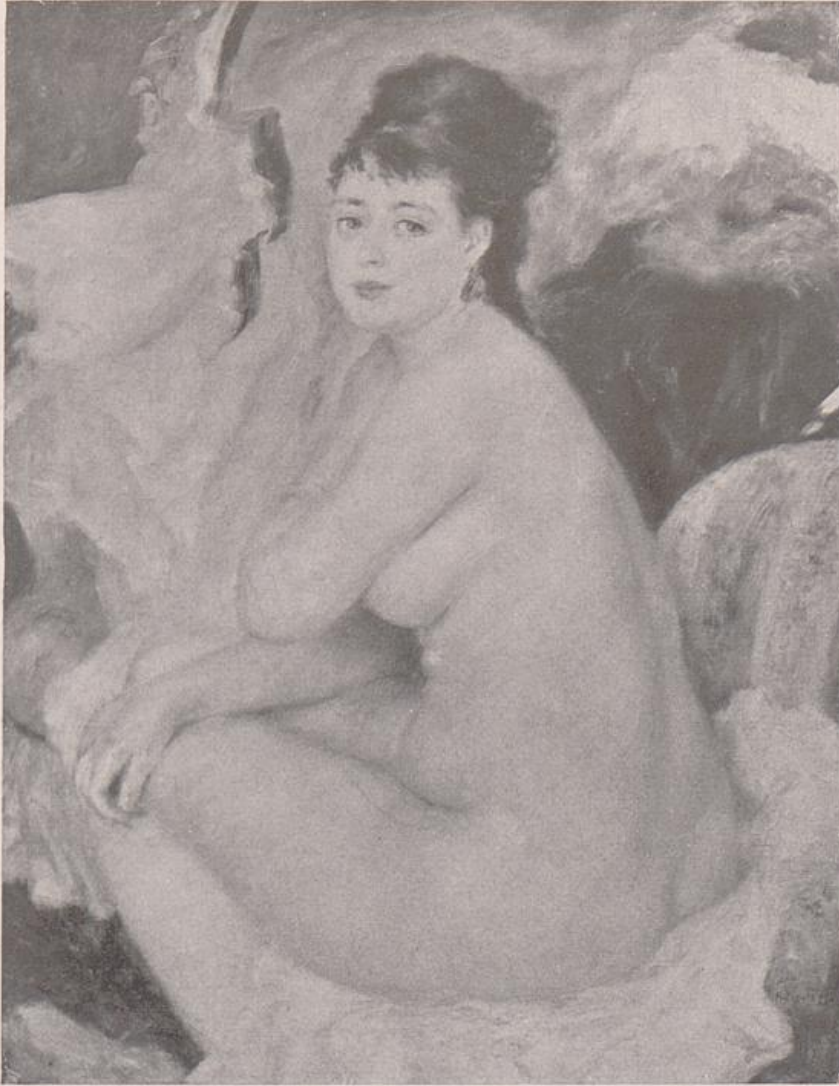
Sur l'herbe. Gegen 1875.  
Sammlung Prince Wagram, Paris.  
Photographie Druet.

(0,74:0,60)



Frauenbüste. Gegen 1875.  
Sammlung Durand Ruel, New York.

(0,65 : 0,81)



Aktstudie. Gegen 1875.  
Sammlung Stchoukine, Moskau.  
Photographie Durand Ruel.

(0,75 : 0,92)



Junges Mädchen. Gegen 1875.  
Sammlung Prince Wagram, Paris.  
Photographie Druet.

(0,54:0,65)



Ingénue. Gegen 1876.  
Früher Sammlung Alphonse Kann, Paris.  
Photographie Druet.

(0,46 : 0,55)





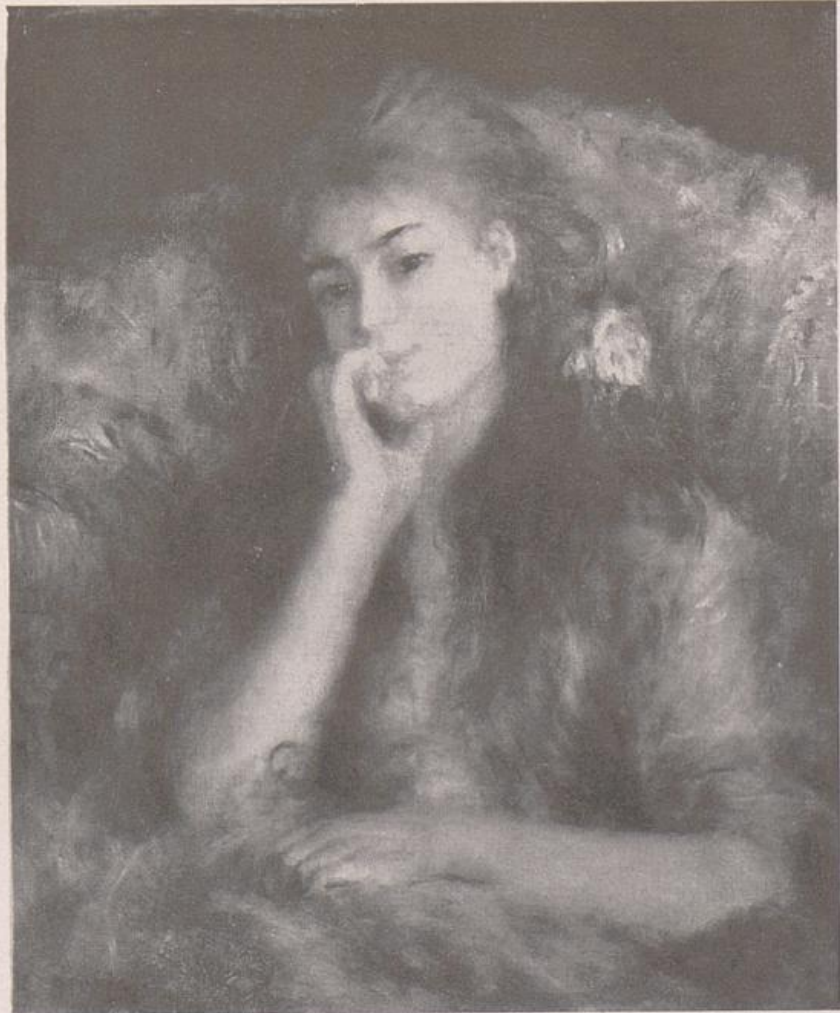
Bildnis des Herrn Choquet. 1876.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,36 : 0,46)



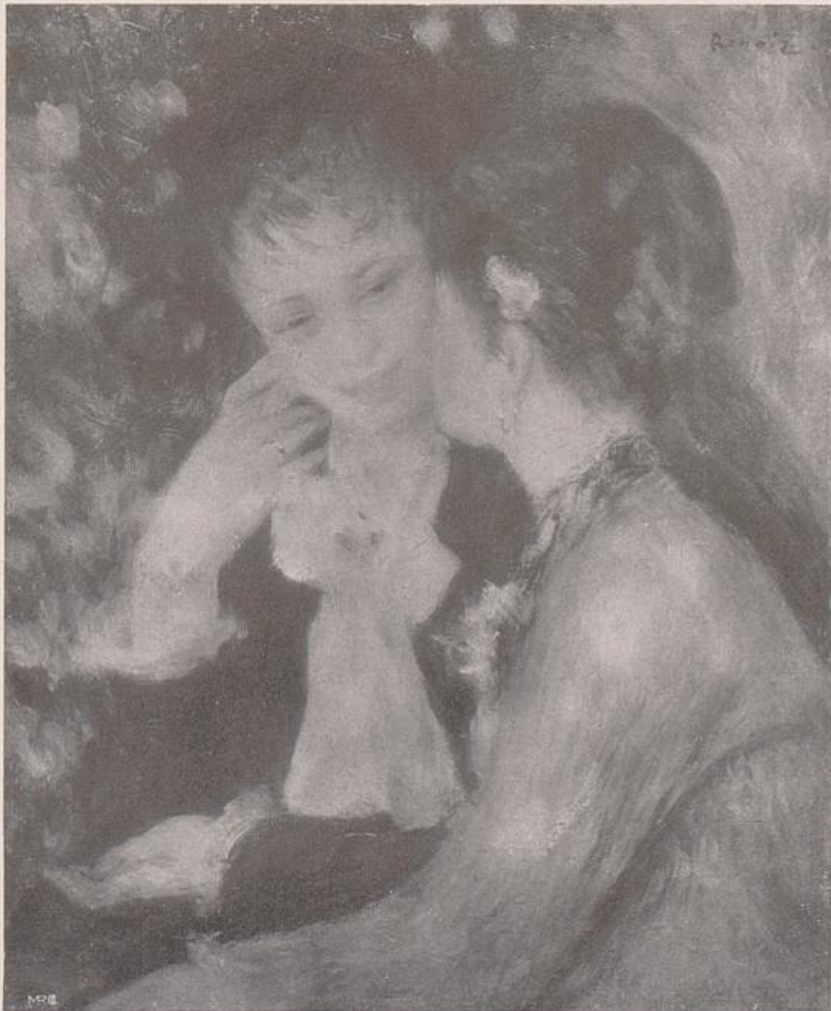
Le premier pas. Gegen 1877.  
Sammlung Pellerin, Paris.  
Photographie Druet.

(0,81:1,11)



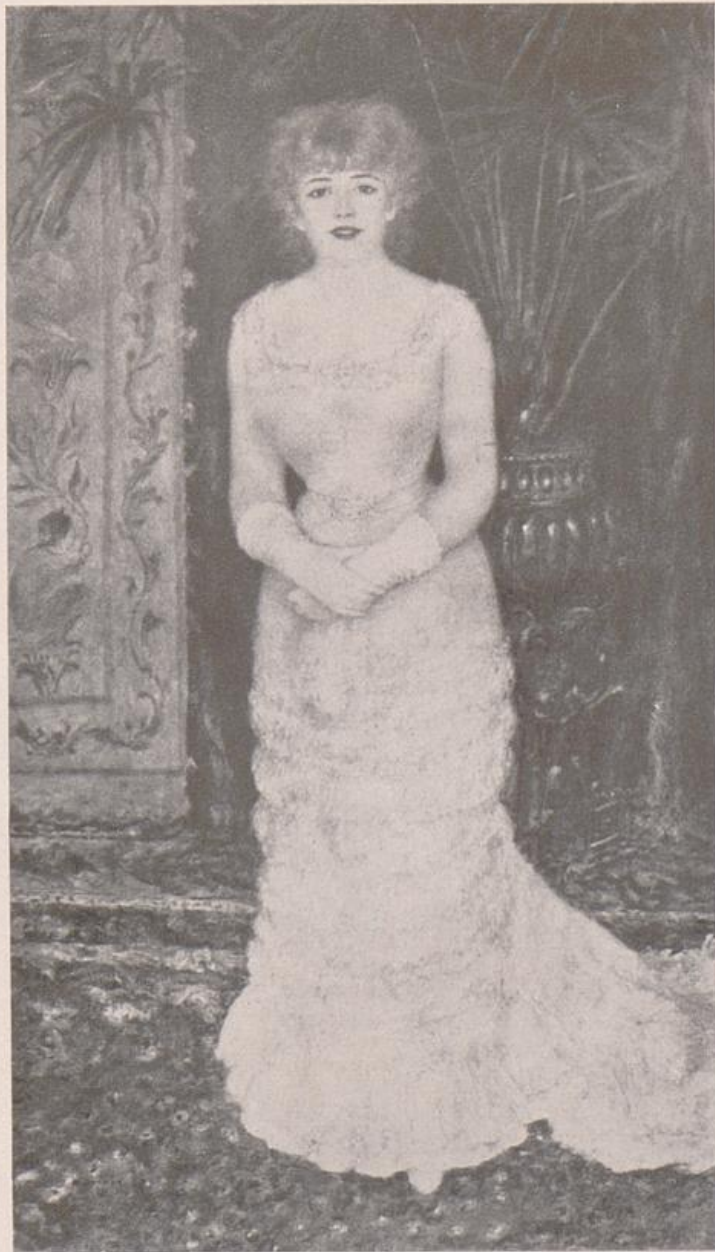
La pensée. Gegen 1877.  
Sammlung Jules Strauß, Paris.  
Photographie Druet.

(0,54:0,65)



Confidences. Gegen 1878.  
Sammlung Viau, Paris.  
Photographie Druet.

(0,50 : 0,61)



Mlle Samary. 1879.  
Kollektion Morosoff, Moskau.  
Photographie Durand Ruel.

(1,02:1,73)



Mädchenkopf. Gegen 1880.  
Sammlung J. und G. Bernheim, Paris.  
Photographie Druet.

(0,32 : 0,415)



Bildnis des Malers Cézanne (Pastell). 1880. (0,43:0,54)  
Sammlung Durand Ruel, Paris.