



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Auguste Renoir**

**Meier-Graefe, Julius**

**München, 1920**

III.

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



Girardon. Bleireliefs in den Gärten von Versailles.

### III.

Renoir war zu einer eigenen reichen Form gelangt, hatte sie in zahlreichen Meisterwerken gesichert, und endlich nahten die ersten Zeichen des Erfolges. Der „Salon“ öffnete sich ihm, wenn auch immer noch widerstrebend, und zu den Enthusiasten waren einige vermögende und einflußreiche Liebhaber dazugekommen, die den Künstler stützten. In diesem Moment gab er seiner Kunst eine Richtung, die sich zu den bisher erreichten Resultaten nahezu in Gegensatz stellte, allen Anschauungen seines Kreises, zumal den Maximen des Impressionismus widersprach und keinem Pariser Liebhaber genehm sein konnte. Mehr als alles andere bestätigt dieser kühne Versuch, der zu einer zweiten Reihe von Meisterwerken führte, den Optimismus des Meisters.

Diese Entwicklung umfaßt die Etappen von dem „Moulin de la Galette“ zum „Déjeuner des Canotiers“ von 1881; von dem Gruppenbild der Familie Charpentier zu dem der Kinder Bérard von 1884, in der Berliner Nationalgalerie; von den weichen Fleischstudien der siebziger Jahre zu den „Baigneuses“ von 1885, in der Sammlung Blanche in Paris. Man könnte noch viele andere Zwischenglieder nennen. Das Stück enthält die Erfüllung der Ahnungen, die man schon an die Werke des Debütanten knüpfen konnte, einen in seiner Vollkommenheit in der französischen Kunst unserer Tage alleinstehenden Ausgleich zwischen den beiden Faktoren, die Courbet ungeeint ließ, der Materie und der Arabeske. Der Geist Delacroix' schwebt über der bisher durchlaufenen Bahn. Die folgende Entwicklung steht unter Ingres' Ägide.

Renoir hatte die Auflösung der Formen seiner ersten Zeit erreicht und ihr Grau zu einer sprühenden Materie umgewandelt. So hatten es, jeder auf seine Art, alle Impressionisten gemacht. Renoir erkannte die Gefahren dieser notwendigen Entwicklung und

ging daran, das Auseinanderfließende wieder zusammenzuziehen und aus seinen massenhaften Fragmenten eine endgültige Form zu bilden, noch fester als die Werke des Debüts, aber infolge der Art der Teile vollkommen harmonisch und frei von allen abkürzenden Härten.

Renoir kam nicht ohne weiteres zu Ingres. Der Ingres der Odaliskien und der antikisierenden Motive galt der jungen Generation, die für die Natur schwärmte und Delacroix Altäre errichtete, als der allem Lebendigen feindliche Akademiker, und Renoir war kein Stürmer, der sich gegen jede Meinung seines Kreises wehrte. Er hatte eine ganze Weile gebraucht, bis er von Delaroche, den ihm ein alter Bildhauer, ein wohlmeinender Mentor seiner ersten Jugend, als Vorbild empfohlen hatte, zu Delacroix gelangt war. Und es war unter seinen Kameraden ausgemacht: wer Delacroix schätzte, konnte für Ingres nichts übrig haben. Nur Degas machte eine Ausnahme, und es ist nicht unmöglich, daß die enge Freundschaft, die damals Degas und Renoir verband, bei der Veränderung der Meinung über den Odaliskienmaler ihr Wort mitgesprochen hat. Aber Degas stand schon damals ganz abseits, wehrte sich energisch, zu den Impressionisten gezählt zu werden, deren Name ihm mehr als fatal war, und teilte kaum eine der Anschauungen seiner Freunde. Wie mir Renoir erzählt hat, hängt der Beginn seiner Beziehungen zu Ingres drolligerweise mit Delacroix zusammen. Als er 1875 die „Noce juive“ im Louvre kopierte, hing neben dem Bild das Porträt der Madame Rivière, das meisterlichste unter den Frauenbildnissen Ingres'. Der Delacroix-Schwärmer konnte sich bei aller Begeisterung für den Meister seiner Wahl, dessen Bild er mit aller Liebe zu wiederholen suchte, nicht abhalten, zuweilen nach dem Nachbar zu blicken. Die Komposition gefiel ihm, ihre einfache, ohne weiteres leserliche Struktur und ihr gehaltener Schwung. Sie entfernte sich von der Natur so wenig wie Delacroix oder Courbet und brachte dabei eine Fülle von Arabesken hervor, die dem naiven Blick wohlthaten. Es entging ihm nicht das Abgelegene dieser Schönheit. Sie schien den Fragen des Tages entrückt, war nicht so ergreifend, nicht annähernd so reich wie die Geste Delacroix'. Aber er glaubte, auch in dem Schwung Delacroix', allen Behauptungen der Freunde zum Trotz, etwas entfernt Ähnliches zu spüren, freilich nicht mit dieser Ge-

lassenheit, nicht mit dieser abwehrenden Kühle, auch nicht so sichtbar; viel feuriger und versteckter zugleich, umwallt von tausend anderen Elementen. Vielleicht dachte er an den Mentor seiner ersten Jugend, den Delaroche-Schwärmer, der gegen Delacroix und Ingres die gleiche Abneigung gehabt hatte. Er sagte sich, daß die Kameraden die Kluft zwischen den beiden Künstlern überschätzten; denn er fühlte in sich selbst, was beiden gemein war. Er entdeckte bei näherem Studium der Ingresschen Bilder manche Elemente in dem verkannten Akademiker, die seiner eigenen Anschauung verwandt waren, die er selbst tastend gesucht hatte: die rundliche Fülle des Körpers, seine räumliche Ausdehnung, seinen klaren Umriss.

Die Beziehung zu Ingres ist ein neuer Beleg für Renoirs Traditionsgefühl. Aber man wird sich, noch mehr als bei der Betrachtung seines Verhältnisses zu Delacroix hüten müssen, den Einfluß zu überschätzen. Viele andere Momente, vor allem natürliche Neigung, ergänzten die Anregung. Auch die 1881 unternommene Reise nach Italien, hat ihr Teil beigetragen. Wörtliche Hinweise, von der Art derer, die den Einfluß Delacroix' charakterisieren, fehlen, wenn man nicht etwa die Antwort Renoirs dafür nehmen will, die er mir auf meine Frage, ob er sich mit Ingres verwandt fühle, gab: „Je le voudrais bien.“

Um das Jahr 1881 entsteht das „Déjeuner des Canotiers“, eine Hymne auf das Sommerleben an der Seine\*). Junge Leute in lichten Kleidern, die Männer zum Teil in armlosen Trikots, sind unter einem Zelt nach soeben beendetem Mahle beisammen. Es ist ein weiterer Akt aus dem Leben froher Jugend, das Renoir vorher in „Moulin de la Galette“ beim Tanze gezeigt hatte. Wieder ein großes Format, aber mit viel weniger Figuren, deren Verhältnis zum Umfang des Bildes groß genug gewählt

\*) Das Bild hieß auf der Renoir-Ausstellung von 1883 „Diner à Chatou“. In Chatou sind damals mehrere Bilder mit Canotiers erstanden. Die Szene ist ein Restaurant am Pont de Chatou, das dem Père Fournaise gehörte. Diesen hat Renoir in dem Bildnis des Mannes mit der Pfeife verewigt, das ebenfalls auf der Ausstellung von 1883 hing und sich jetzt in der Privatsammlung Durand Ruels befindet. Auch die Mère Fournaise hat er damals gemalt. Die Dargestellten sind Freunde des Malers und Modelle. Das Mädchen vorn, das mit dem Hunde spielt, ist die spätere Gattin des Künstlers. Der Herr im Zylinder im Hintergrund ist Renoirs Gönner Ephrussy.

wurde, um eine bis zur Porträtähnlichkeit gehende Detaillierung zu gestatten. Von der Massenschilderung, die sich auf den flüchtigen Eindruck der Bewegung beschränkte, ist nur die ausgleichende Lichtbehandlung übriggeblieben. Man glaubt die Scherze der Pärchen zu hören, fühlt den Niederschlag träger Zufahrenheit nach den Freuden der Tafel, wenn sich die gemeinsame Stimmung in einzelne Zwiegespräche löst. Diese absichtslos psychologische Momente heiterster Art streifende Schilderung wird mit wenigen scharf beobachteten, ganz intimen, ganz typischen Gesten gegeben. Die Kleine, die sich vorn am Tische mit ihrem Toutou amüsiert und darüber alles andere vergißt, die gedankenlose Betrachtung ihres Gegenübers, die kecke Blague der anderen, der lose Witz, der eins der Dämchen im Hintergrund veranlaßt, sich die Ohren zu verstopfen, alle diese Dinge erzählen Bücher von dem frohen Milieu, in dem noch einmal der Geist Murgers lebendig wird. Aber nirgends tritt eine novellistische Absicht hervor. Alle Einzelheiten erhalten von der gleichmäßigen Behandlung des Pinsels den Anschein des Zufälligen. Beabsichtigt scheint nur ein lichtvolles Abbild gesteigerten Lebens. Im Vordergrund merkt man die vorsichtig tastende Absicht, das Bild mit abwechselnden Höhen und Tiefen, Kontrasten und Diagonalen zu organisieren. Der schräge Tisch und die kraftvollen Umriss der beiden Canotiers im Vordergrund wirken wie die Hauptäste des Bildes, um die sich lockere Zweige gruppieren. Noch läßt die strotzende Üppigkeit des Stillebens — eine weitere Fortsetzung des Frankfurter „Déjeuner“ — kein geschlossenes lineares Gefüge zu. Der Rhythmus wird hier wie in „Moulin de la Galette“, und zwar jetzt viel sicherer als früher, von der Farbenverteilung getragen.

Im Winter des Jahres 1881 ging Renoir über Venedig nach Rom und Süditalien. Daran schloß sich im Frühjahr des folgenden Jahres ein Aufenthalt in Algier, der sich bis zum Beginn des Sommers hinzog. Die Bilder, die er in Italien malte, bringen keinen wesentlichen unmittelbaren Beitrag zu der Entwicklung, die uns hier beschäftigt. Venedig, wo er mehrere Landschaften malte, gab ihm nur Farben. In Rom hat er, wie Duret behauptet, gar nicht gemalt. In Neapel entstanden meistens wiederum rein landschaftliche Motive, daneben aber mindestens ein bedeutungsvolles Werk, ein sitzendes nacktes Mädchen in Lebensgröße, die blonde



(1,73 : 1,28)

Le déjeuner des canotiers. 1881.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

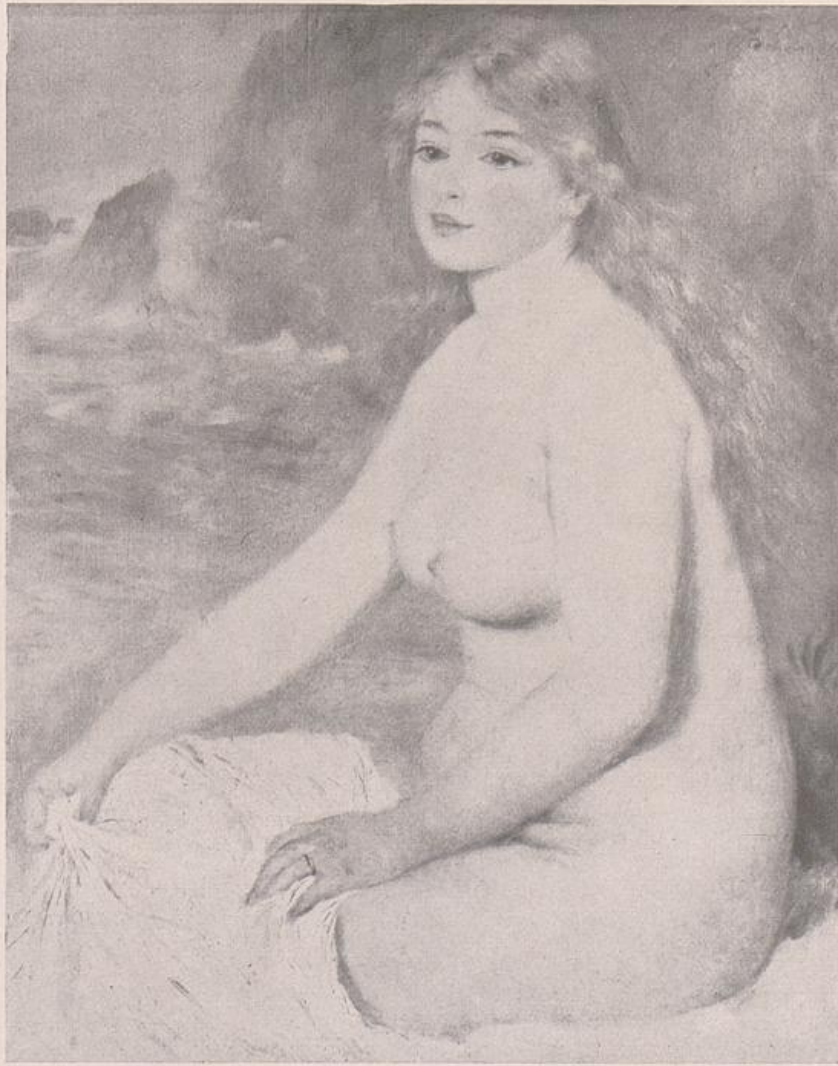
„Baigneuse“, in der das Süße der südlichen Zone, wie es einem nordischen Temperament erscheint, befreit von aller konventionellen Fadheit, verkörpert wird. Das Bild ist, wie wir sehen werden, der Vorgänger einer ganzen Reihe von Werken, in denen sich der Künstler zu immer entschiedeneren Formen entwickelt. Den Zauber dieser „Baigneuse“ aber hat er kaum je übertroffen\*).

Von Neapel ging Renoir nach Palermo. Dort malte er Wagner. Das Porträt ist etwa eine Fortsetzung der mit den Bildnissen Choquets begonnenen Art, die uns im ersten Augenblick übertrieben weichlich erscheinen mag, bis wir merken, wie gut sie der Art des Dargestellten angepaßt ist. Der Wunsch, Wagner zu malen, war mitbestimmend für die Reise nach dem Süden gewesen. Renoir ist leidenschaftlicher Musikfreund — man braucht es den Kennern seiner Bilder kaum zu sagen — und gehörte mit Fantin-Latour zu den ersten Bewunderern Wagners in Frankreich. Er hat 1879 für den Dr. Blanche eine Dekoration gemalt, deren Motive aus dem „Tannhäuser“ genommen waren\*\*), und manches andere Bild jener Zeit könnte als freie, veredelnde Interpretation Wagnerischer Motive gelten. Das Bildnis soll, wie Wagner dem Maler sagte, das einzige nach dem Leben gemalte Porträt sein. Jedenfalls ist es ein merkwürdiges Dokument. Es gibt gewisse Seiten Wagners mit verblüffender, fast erbarmungsloser Psychologie. Es steht dahin, wie weit sie dem Maler bewußt war; jedenfalls beweist das Bild, wie frei sich der Künstler vor dem Gegenstand seiner Verehrung fühlte. Wagner war mit dem Resultat nicht sonderlich zufrieden und meinte, er gleiche auf dem Bilde einem protestantischen Pastor\*\*\*).

\*) Nach Paris zurückgekehrt, gab Renoir das Bild dem Sammler Vever und malte für Durand Ruel eine Replik, die nahezu alle Schönheiten der ersten Fassung besitzt. Das Bild der Sammlung Vever wurde auf der Vente Vever von Durand Ruel erworben und befindet sich heute in seiner Privatsammlung. Die Replik ist heute in der Sammlung P. Gallimard.

\*\*) Es sind zwei Supraporten die für das Haus des Dr. Blanche in Dieppe bestimmt waren. Renoir hat sie zweimal gemalt, da die ersten Exemplare nicht in den Maßen stimmten. Diese befinden sich bei Durand Ruel und sind auf S. 43 und 74 abgebildet. Sie sind in ganz hellen Farben sehr lose skizziert. Die zweiten Exemplare, ebenfalls aus 1879, mehr detailliert und nicht so glücklich, befinden sich in der Sammlung Blanche in Paris.

\*\*\*) So erzählte mir Cheramy. Außer Renoir war ein deutscher Konkurrent mit derselben Absicht zur Stelle. Wagner bewilligte eine Sitzung von 20 Minuten,



Baigneuse. Ende 1881.

(0,65 : 0,81)



Der Aufenthalt in Algier war für Renoir im geringeren Maße das, was für Delacroix die Orientreise gewesen war. Der reiche Himmel brachte die Farben zur vollkommenen Reife und verbannte die letzte Unsicherheit des Koloristen. So könnte man vermuten, die ganze Reise habe Renoir eher von dem Wege entfernt, den wir ihn kurz vorher einschlagen zu sehen glaubten. Die Folge beweist das Gegenteil. Er hat sicher auf der Reise neben allem anderen auch sein „Museum“ bereichert und sich mit Eifer die Vorbilder Ingres' in Rom angesehen, auch wenn ihm der Augenblick nicht das Mittel gewährte, die neuen Erfahrungen zu nutzen. Der Weiterentwicklung des Problems, das wir im Auge haben, ist die Reisetimmung nicht förderlich. Diese kommt zunächst immer dem Impressionisten zugute. Und vergessen wir eins nicht, das man sich nie genug vor Augen führen kann: der Künstler schafft nicht, um später einem Forscher die systematische Darstellung seines Werdegangs zu erleichtern. Es ist fraglich, ob sich Renoir je über den Unterschied zwischen Farbe und Linie klar gewesen ist, den wir hier, um zur Klarheit zu gelangen, aufstellen, und der vergessen werden muß, sobald die Absicht erreicht ist.

In mehreren kurz darauf entstandenen Einzelgruppen, die mit älteren Motiven zusammenhängen, betont Renoir immer mehr die vereinfachende bildhafte Wirkung. Die drei Panneaus des Tanzes, eine Illustration des Walzers in verschiedenen städtischen und ländlichen Kostümen und Formen geben ungefähr in Lebensgröße je ein tanzendes Paar, dessen Silhouette das ganze Bild füllt. Auf dem Panneau „Danse à la campagne“ der Sammlung Decap ist als Hintergrund das Stück eines menschenvollen Biergartens mitgegeben, wie zur Erinnerung an die Zeit des „Moulin de la Galette“, von der sich diese Bilder schon so weit entfernen. Das

und Renoir soll tatsächlich nicht länger gebraucht haben. Das kleine Bild befindet sich im Besitz des Herrn de Bonnières in Paris. Eine Wiederholung machte Renoir, ebenfalls sehr skizzenhaft, im Jahre 1893 für Cheramy, der sie noch besitzt (auf S. 155 abgebildet). Eine Zeichnung von der Hand Renoirs, figurierte, wie oben erwähnt, in der „Vie Moderne“ Jahrgang 1883, S. 129 mit der Unterschrift: „Portrait de Wagner, d'après le portrait à l'huile que Renoir fit à Palermo le 15 janvier 1882, le lendemain du jour où Wagner terminait Parsifal“. Die Zeichnung hält sich nicht ganz an das Gemälde. Ein Abdruck des Klischees der „Vie Moderne“ findet sich in Durets „Peintres Impressionistes“ p. 32. Vor kurzem hat Vollard eine Lithographie Renoirs nach dem Gemälde herausgegeben.



La danse à la campagne. 1883. (0,98:1,80)  
Sammlung Decap, Paris.  
Photographie Durand Ruel.

auf dem großen Tanzbilde flüchtig dahinflutende Leben sammelt sich jetzt in mächtigen Einzelgestalten, und man meint schon die Elemente des Stils fassen zu können, der den Tänzern das Statuarische verleiht. Doch konnte das Problem unzweideutig nur mit der klassischen Aufgabe der Malerei entschieden werden: mit der Darstellung des Nackten. Auf diesen würdigsten Gegenstand richtete sich jetzt die ganze Energie des Meisters. Er kam in vielen Einzelfiguren schrittweise dem Ziel näher und erreichte es eigentlich schon in der „Baigneuse“ von 1885, die sich wie ihre vier Jahre vorher entstandene blonde Vorgängerin



La danse à la Campagne. 1883. (0,90:1,80)  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

im Besitz von Durand Ruel befindet. Wieder eine sitzende nackte Gestalt, wieder in lichten Tönen. Aber während wir dem stillen Zauber des am Strande Italiens ruhenden Mädchens um so leichter verfielen, je weniger er von uns beanspruchte, fühlen wir hier den Trieb, uns ernster zu fesseln. Man träumt nicht mehr von dem süßen Sensualismus eines glücklichen Himmelsstrichs. Stärkere Empfindungen fassen uns an und zwingen uns gebieterisch, Stellung zu nehmen. Diesmal kehrt die Gestalt dem Betrachter den Rücken zu und greift mit beiden Händen nach hinten in das schwere kastanienbraune Haar, auf dem blaue Reflexe liegen. Eine Wallung der Düne verbirgt die Füße. Kniee und Schenkel sind in ein dickes



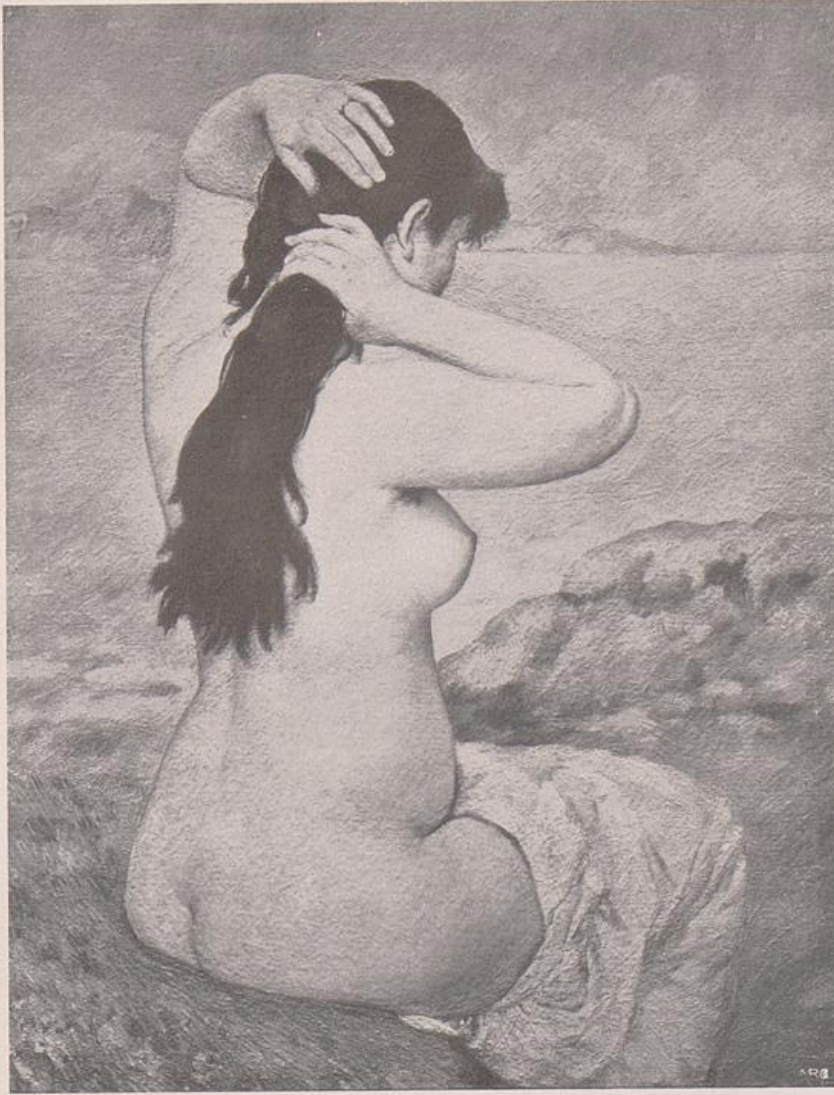
La danse à la ville. 1883. (0,90:1,80)  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

Badetuch geschlungen. Aus dieser weichen, weißen Masse wächst der gewaltige Umriss des Körpers. Eine einzige Linie scheidet im Halbkreis Schenkel und Tuch und steigt über die sanfte Wölbung des Bauches zur vollen Brust. Hier steht das Fleisch unmittelbar vor dem Horizont. Die Linie läuft von der Brust in die Armkugel hinein und dann fast wagerecht weit hinaus in den spitzen Winkel des Ellbogens. Wie eine Plastik steht der Körper vor dem Himmel. Das Auge glaubt ihn umkreisen zu können. In Marmor übertragen, würde man eine Schönheit genießen, die unsere zeitgenössischen Bildhauer bisher versagen. Erst Maillol hat begonnen, sich von der Geschlossenheit solcher Formen Rechenschaft zu geben,

aber seiner rationellen Gestaltung fehlt etwas von der ungebrochenen Natürlichkeit des Malers. Übrigens ist Renoir selbst eines Tages der Versuchung unterlegen und hat zum Meißel gegriffen. Leider geschah es in sehr später Zeit — es ist erst wenige Jahre her — als die schreckliche Gicht bereits die Hände erfaßt hatte. Immerhin besitzen wir einen kleinen Knabekopf, den er nach seinem jüngsten Sohne in Ton modellierte und dann als Medaillon am Kamin des Eßzimmers seiner neuen Villa in Cagnes in Stein wiederholen ließ\*). Es fällt nicht schwer, von diesem bescheidenen Zeugnis eines die Gesetze der Plastik instinktiv erfassenden Bildners auf Möglichkeiten zu schließen, die vielleicht nur der äußeren Umstände bedurften, um zu Realitäten zu werden. Aber wir wären undankbar, wollten wir diesen Möglichkeiten mit Bedauern nachsinnen. Wichtig ist, zu erkennen, wie weit der Maler seine Grenzen zog, und daß er der Tätigkeit auf anderem Felde nicht bedurfte, um sie zu erweisen; noch wichtiger, daß er mit diesen Fähigkeiten in den Grenzen des Malers blieb. Die „Baigneuse“ hätte in Stein eine herrliche Venus gegeben. Freuen wir uns, daß sie in Malerei mit solcher Macht erstand. Diese Venus Anadyomene entlehnt ihre Reize keiner antiken Skulptur. Sie erweist ihre Herkunft glaubhafter für unsere Begriffe. Sie ist wirklich die Schaumgeborene. Renoir läßt ihr lichtiges Email aus dem Farbenzauber der Umgebung hervorgehen und vermeidet so die unbewegliche Isoliertheit gemalter Plastik. Was uns Zeichnung scheint, ist konzentrierte Materie des Malers. Lichte, organisch aus den verwendeten Farben gewonnene Abtönungen geben die Modellierung. Das Haar, die einzige dunkle Stelle, ist nur an einer einzigen Stelle oberhalb der Stirn gegen die Luft gestellt, sonst überall von dem prangenden Fleisch umgeben. Was die Linie schließt, öffnet die Farbe.

Die Beteiligung Ingres' an dieser Schöpfung und an ähnlichen erscheint gering. Es ist nicht leicht, zwischen der von Leben strahlenden Frau dieses die Natur bändigenden Naturalisten und der zierlichen Odaliske des Klassizisten eine Verwandtschaft zu entdecken. Man mag Ingres noch so hoch stellen und bei der Beurteilung seiner Kompositionen alles mitsprechen lassen, was er uns mit seinen Bildnissen schenkte, nie wird man sich ganz von

\*) Abgebildet auf S. 134. Die Wiederholung in Stein machte ein Handwerker. Die Photographie wurde nach einem Gipsabguß des Tonmodells genommen.



Baigneuse. 1885.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,73 : 0,92)

der Last seiner Umwege befreien, nie vergessen, wieviel Künstliches in seiner Art steckte, wie dünn schließlich die Natur unter dem Druck seiner Kunst wurde. Nie werden bei dem Anblick der „Baigneuse“ ähnliche Schranken fühlbar. Die Form scheint nur die Natur zu vergrößern. Der Begriff dieses Stils formt sich erst nachträglich in unserem Bewußtsein, weil wir seine Wirkung erkennen. Und welchen Namen außer dem des Künstlers könnten wir ihm geben? — Sicher sah Renoir in dem Meister des „Bain Turc“ mehr ein wertvolles Prinzip als ein für ihn wesentliches Vorbild. Geht es uns, die, getrieben von der verheerenden Macht entgegengesetzter Prinzipien, Ingres (vielleicht nicht unbewußt) überschätzen, die sich in der immer drohenden Anarchie nach konservativen Elementen sehnen, nicht ähnlich?

Doch besteht zwischen den beiden Künstlern eine, wenn auch nur sehr zarte Beziehung. Sie wird viel deutlicher, sobald wir von dem sitzenden Typus der Baigneuses absehen und die weniger straffen, nicht weniger reizvollen Motive mit liegenden Frauen heranziehen, von denen Renoir, meistens in kleinem Format, unzählige gemalt hat. Ihrer Zartheit waren die Arabesken Ingres' leichter zugänglich. Man muß an Corots Anteil denken, um unter der Üppigkeit der Renoirschen Schönen die Linien Ingres' zu entdecken. Renoir vollendete die von Corot begonnene Belebung der Odaliske. Er rückte den gebenedeiten Leib, den Corot im Dämmerlicht gesehen hatte, in helle Sonne und malte ihn mit ungebrochenen Farben. Doch behielt der in vollem Lichte ausgestellte Körper eine seltene Gabe: die Grazie, die besser als Schatten und Gewänder verhüllt. Eine Grazie eigener Gesittung, die wiederum den Unterschied gegen Ingres sehen läßt und zu der Verwandtschaft mit Corot beiträgt. Ihre Art ist den Odaliskien fremd, so graziös sie auch ihre schmiegsamen Glieder bewegen. Aber Corots Mädchen, die noch nicht zu den Nymphen seiner Landschaften geworden sind, die noch, sich selbst überlassen, träumen, haben etwas davon. Es ist die Grazie der Natur, die keines Bewußtseins bedarf, die sich aus angeborenem Instinkt zwecklos entfaltet, die man nicht als Form, sondern als Empfindung erkennt. Dafür besaß Renoir ein Darstellungsmittel, das man nur mit einem Paradox bezeichnen kann, seine Ungeschicklichkeit; ein Paradox, an das uns die Natur mit vielen reizenden Beispielen



Zeichnung zu den „Baigneuses“. Gegen 1885.  
Sammlung Prince Wagram, Paris.  
Photographie Druet.

(0,94:0,75)

gewöhnt hat. Linkisch, wie die rundlichen Körper ihre Glieder regen, ist der Strich des Malers, der sie festhält. Es ist das Linkische des Autodidakten, kann man einwenden, das einem Ingres fehlt und fehlen mußte; es ist die geborene Form für einen Maler, wird man zugeben, der zögernd, spielend, tastend zu seiner Art von Vollendung gelangt; einer Vollendung, die selbst auf ihrem höchsten Punkte noch lose Empfindung bleibt. Mehr als alles andere bewahrt dieses Linkische des Malers die Gestalten vor jeder allzu engen Berührung mit der Plastik. Wieder mag man sich wie bei Cézanne fragen, ob dieses Ungeschick nicht große Geschicklichkeit genannt werden müßte.

Erst ein kluger Meister der folgenden Generation sollte die Rundung im Sinne Ingres' vollenden. Aber was wäre Maurice Denis, wenn man in der Linienreinheit seiner spiritualisierten Wesen nicht einen letzten Rest der drolligen Ungelenkigkeit Renoirs entdeckte. Daß uns Bonnard näher steht, verdankt er vielleicht nur seiner tieferen Verwandtschaft mit der Natürlichkeit Renoirs.

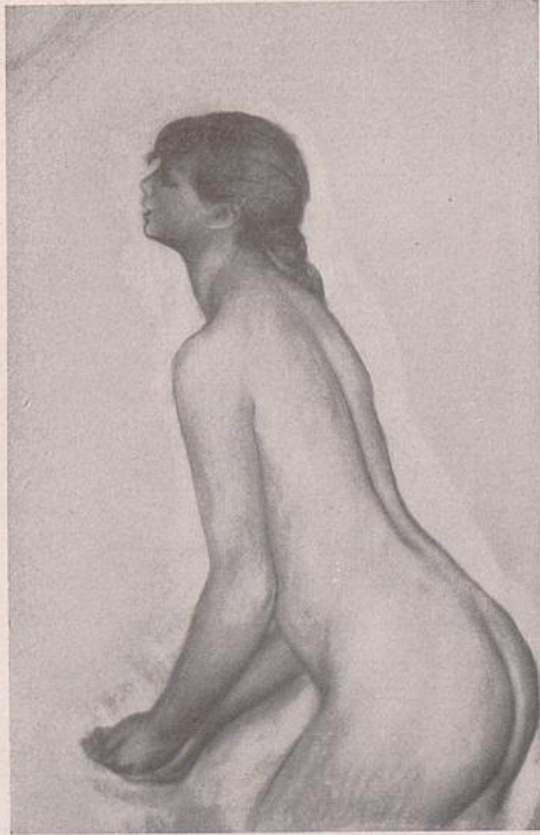




Zeichnung zu den „Baigneuses“. 1885.  
Sammlung Vollard, Paris.

In der großen Badeszene von 1885 der Sammlung Blanche, stellte Renoir die gewonnenen Typen seiner Baigneuses zum ersten Male zu einem figurenreichen Gemälde zusammen\*). Der Winkel eines Waldsees mit fünf Mädchen am Ufer und im Wasser. Zwei

\*) Die flüchtige Wiederholung des Bildes, die sich bei Vollard befindet, malte Renoir gegen 1902. Es ist die Ergänzung eines aufgegebenen alten Entwurfs, auf dem sich ursprünglich nur die beiden Mädchen zur Linken befanden, und zwar die eine von ihnen, die Hauptgestalt des zweiten Plans, in wesentlich geänderter Stellung. Renoir fügte den rechten Teil hinzu und übermalte das Ganze in wenigen Stunden, lediglich darauf bedacht, die Gestalten in Atmosphäre zu hüllen, ohne Rücksicht auf die eigentlichen Vorzüge des Hauptwerks. Die Wiederholung ist mehr ein interessanter Beleg für die Modifikation der Anschauung Renoirs in dem letzten Jahrzehnt als eine Ergänzung des Werkes. (Siehe die Abbildung unter den Werken des vierten Kapitels.)



Zeichnung zu den „Baigneuses“. 1885.  
Sammlung Volland, Paris.

liegen und sitzen auf ihren Badetüchern, eine dritte steht im Wasser und droht, die eine, die schon trocken ist und abwehrend Hand und Beine hochgestreckt, zu bespritzen; im Hintergrund, im Wasser noch zwei andere Mädchen, das eine von ihnen mit der bekannten Pose, die Hände im Haar.

Das Bild spielt im Werke des Meisters eine bedeutsame Rolle. Er hat sich lange damit beschäftigt, hat viele Zeichnungen dafür gemacht und ist später wiederholt auf das Motiv zurückgekommen. Es stellt eine der Höhen Renoirs dar, nicht die einzige, auch nicht die höchste, sowie die Entwicklung, die es krönt, keineswegs die einzige dieses reichen Daseins ist. Es ist ein Sammelpunkt, der Forscher verdankt ihm die wertvollsten Aufschlüsse. Man kann von hier aus zurück und vorwärts am besten das ganze Werk

überblicken und — soviel mögen mir die zahlreichen Freunde Renoirs, die mit diesem Bilde nicht einverstanden sind, zugeben — es ist seiner ganzen Art nach einzig; es gibt keine zweite Manifestation der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, aus der man so weitgreifende Hinweise ähnlicher Art gewinnen könnte.

Von den fünf Mädchen des Bildes sind nur die drei im Vordergrund entscheidend; die beiden anderen, von denen man nur Teile sieht, gehören zur Bewegung des Wassers und wurden, wie die Zeichnungen beweisen, von dem Landschaftler hinzugefügt. So wird also die Verminderung der figürlichen Teilnehmer fortgesetzt, die wir schon in der Etappe zwischen den beiden vorhergehenden Hauptwerken, von dem „Moulin de la Galette“ zu dem „Déjeuner des Canotiers“, bemerkten. Die Masse, die der Impressionist zur Belebung des Bildes brauchte, verschwindet zugunsten des Typus. Mit dem Typus bereichert sich das lineare Element. Die Komposition im Sinne der Alten tritt in keinem anderen Bilde stärker hervor. Und in keinem anderen tritt der Impressionismus weiter zurück. Die Körper sind nicht aus jener losen Fleckenkunst gewonnen, die dem Auge überläßt, die Form zu bilden. Hart und fest wie kalligraphische Zeichen stehen sie vor uns, aus einer dichten Materie gebildet, deren Einzelheit man für ein aus geschmolzenen Perlmutter gewonnenes Email nehmen könnte. Man kann sich nichts dem Geiste der Manet, Cézanne und Monet Fremderes denken als diese Körper.

Aber wenn das aktuelle Mittel dem Anschein nach verschwindet, die Geistesart des Schöpfers dieses Bildes wird uns dadurch nicht entfremdet. Wir fühlen Renoir ebenso greifbar, wie wir diese Körper sehen; nur schärfer umrissen, endgültiger als vorher. Die neue Art entsteht aus der früheren, aber wächst über vieles vorher Geschaffene hinaus, und wir genießen die Unabhängigkeit von der Aktualität wie die stolze, allem Kleinlichen entrückte Geste eines Denkmals.

Man muß weit zurückgehen, um die Quellen des Werkes zu finden. Die unmittelbaren Anreger des Künstlers bleiben außerhalb der eigentlichen Szene, auch Ingres, an den man am ersten denken könnte. Ingres wäre über die Zumutung, vier strampelnde Beine auf einem Fleck zu zeigen, außer sich geraten. Von den zwanzig oder

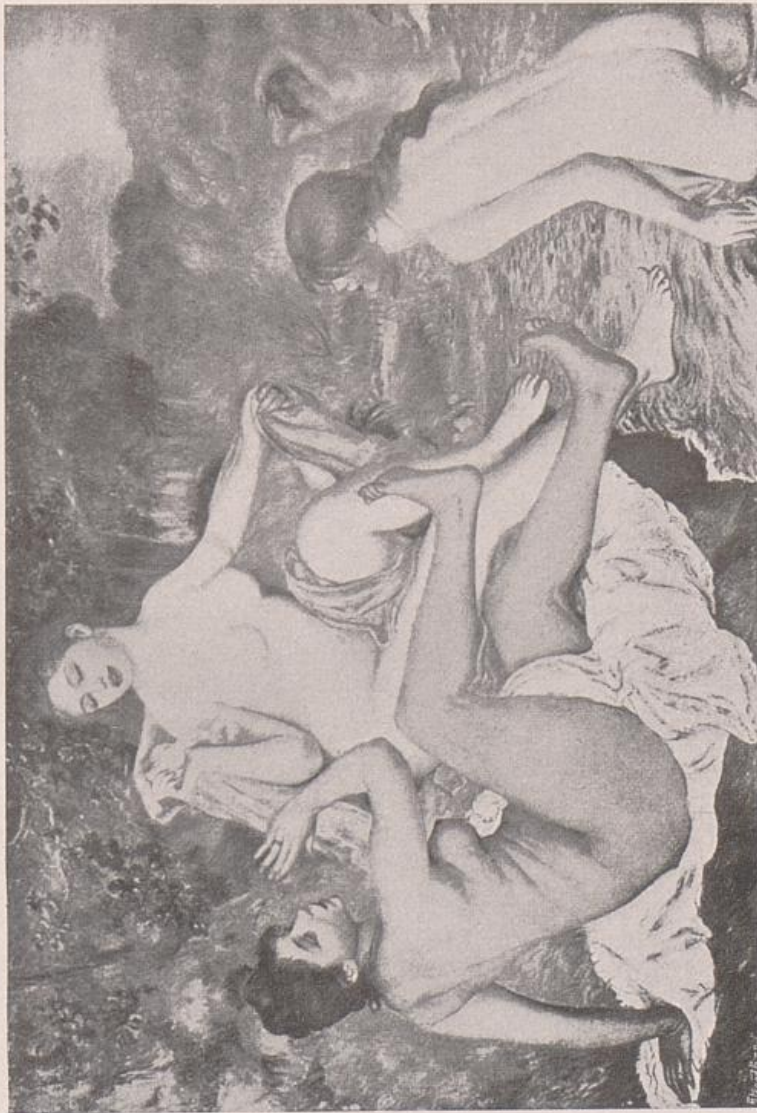


Zeichnung zu den „Baigneuses“. 1885. (Annähernd Größe des Bildes.)  
Früher Sammlung J. und G. Bernheim, Paris.  
Photographie Druet.

dreißig Weibern im „Bain turc“ sieht man kaum vier Füße. In dem Bruch mit dieser traditionellen Behutsamkeit, die alles versteckt, was der getragenen Pose gefährlich werden könnte, zeigt sich ein neuer Geist. Renoirs Form ist aus einem unvergleichlich größeren Rohmaterial gewonnen, schon aus diesem Grunde reicher an Variationen. Wohl kommt etwas von dem Frauenhaften des „Bain turc“ in den „Baigneuses“ wieder, aber was außerdem in dem Renoir steckt, findet sich nicht in dem „Bain turc“. Wie Puppen, die gewisse Seiten von Frauen wunderbar vorspiegeln, sitzen die nackten Sklavinnen Ingres' in dem engen Raum. Ihre Existenz ist beschränkt wie das Dasein der Frauen im Harem, und sie gleichen seltenen, im Treibhaus gezogenen, Blumen. Renoirs Mädchen sind im Freien, und man spürt sie als freie Wesen. Die Natur ist ihr Harem. Auch jetzt noch in der Strenge der Form scheint ihrem Wesen keine Schranke gezogen, und nur ihre strahlende Gesundheit wird zum Stil. Nie dringt Ingres' Erscheinung so tief, nie sichert er so mächtig die Tiefe, wie es hier mit der Gestalt des zweiten Plans geschieht, die wie eine vielarmige Klammer den Raum nach allen

Seiten umfaßt. Und so scheint das ganze, mächtig in uns eindringende Bild einen größeren Komplex von Zeit und Kultur zu umfassen. Der Gedanke dringt weit über Ingres hinaus und spürt in dem vorhergehenden Jahrhundert ähnlichen Formen nach. Ich habe bei einer anderen Gelegenheit die „Baigneuses“ und Fragonards Bild gleichen Titels im Louvre verglichen und kam zu keinem Resultat. Wir wissen, wieviel in Renoir vom Dixhuitième steckt. Alles, was man an ihm dekorativ nennen könnte, hängt damit zusammen. Die Panneaux für Blanche, die wertvollere Dekoration für Charpentier, von der hier ein Stück abgebildet ist, alles Sachen, die kurz vor den „Baigneuses“ entstanden, gehören dahin. Es sind leichte, duftige Improvisationen, die den Salon einer Du Barry schmücken könnten. Nichts findet sich davon in dem Bilde. Herr Blanche, der Besitzer, brachte mich auf eine Spur. Seinem Winke folgend, fand ich im Park von Versailles, in den Blei-Reliefs, die das schöne Bassin der Allée des Marmousets schmücken, das Vorbild des Werkes. Die Reliefs sind von dem 1715 gestorbenen Girardon, dem die Gärten von Versailles so viel Schönes verdanken, und stellen das Bad der Diana dar. Nackte Frauen spielen im Wasser; einige liegen am Ufer. Unter ihnen findet man eine in der Haltung der Hauptgestalt unseres Bildes ähnliche Gestalt. Auch die kleinere, die im Wasser steht und mit den Händen zu spritzen droht, kommt wieder, und das ganze Motiv ist ähnlich. Renoir hat es gezeichnet. Ich habe die Zeichnung bisher nicht finden können. Blanche hat sie gesehen, sie war im Besitz des Sammlers und Malers Maitre, des Freundes Renoirs. In einem der ersten Entwürfe, auf dem die Komposition noch aus sieben Gestalten bestand (Sammlungen Vollard und Prince Wagram), ist die Beziehung noch deutlicher.

Es ist im wesentlichen eine gegenständliche Beziehung, weniger greifbar als die von Pauli nachgewiesene merkwürdige Beziehung des „Déjeuner sur l'herbe“ von Manet zu dem Stich von Marc Anton. Die Formen haben wenig gemein. Man spürt in dem Renoirschen Gemälde das Relief. Aber der Ausdruck geht weit über das schäkernde Spiel der zierlichen Figuren Girardons, die wie plätschernde Wellen die Fläche malerisch bewegen, hinaus. In dem Renoir treffen sich ältere, stärker wogende Rhythmen der französischen Kunst. Man denkt an herbere Darstellungen der Frau, an eine



(1,70 : 1,15)

Les baigneuses. 1885.  
Sammlung J. E. Blanche, Paris.

stolzere Plastik, an eine Diane de Poitiers, an die schlanken Linien einer stolzeren Malerei, an jenes lichte, jugendfrische Bild eines Unbekannten des siebzehnten Jahrhunderts, das als seltenes Kleinod einer verschollenen Schule den Louvre ziert: die jagende Diana. Es gibt Bilder, die wie Wecker wirken, die mit ihrer Kraft ganze Reihen vergessener Beziehungen aufdecken. Es ist, als trete ein junger Fürst in den lange verlassenen Saal der Ahnen und nähme mit seiner frohen Stimme allein den Staub von den Wänden. Der Wald von Fontainebleau, in dem der junge Renoir die „Lise“ malte, lichtet sich und läßt das zinnenreiche Schloß des prachtliebenden Franz I. erkennen, der aus Italien die Künstler zu sich rief. Wir erblicken hinter Primaticcio, dem Führer der alten Schule von Fontainebleau, die großen Meister des Schwesterlandes. Sie scheinen in neuem Gewande aufzustehen, von einem Hauch jener Frische belebt, die das Werk des Enkels bewegt. Alles Große der lateinischen Kunst, das sich mit lichter Freude am Dasein vereint — und was ließe sich in jener frohen Kunst nicht mit ihr vereinen! — scheint lebendig zu werden.

In den „Baigneuses“ drängt der Schwung der Renaissance die spielerischen Reize späterer Zeiten in den Hintergrund. Er unterdrückt sie nicht, wir fühlen sie in der Landschaft, die dem Bilde die wallende Harmonie, den Gestalten die unentbehrliche Luft zum Atmen gibt. Aber er ist die Dominante des Bildes. Alles Dekorative, das so viele Bilder der Zeit ziert, tritt zurück, und wir genießen eine seltene Gabe der modernen Malerei, die uns mit den Eigenheiten der zeitgenössischen Kunst nur schwer vereinbar erscheint: das Monumentale.

Täuschen wir uns nicht über den Begriff der modernen Kunst. Der Impressionismus hat nicht alle künstlerischen Absichten unserer Zeit absorbiert. Als Renoir dieses Bild malte, hatte Puvis de Chavannes bereits seinen Ruf als Monumentalmaler begründet. In England saßen die Präraffaeliten in ihrer sicheren Festung. Deutschland hatte seinen Böcklin. In Skandinavien regten sich andere Stilisten. Und bald begann in allen Ländern die Reaktion auf den Impressionismus. In Frankreich versuchten Künstler, die aus dem Impressionismus hervorgegangen waren, wie Seurat, Gauguin und van Gogh, gewisse Besitztümer ihrer Lehrer zu erhalten und in neuen Schulen fortzupflanzen. Die Stilbewegung

in anderen Ländern, zumal in den germanischen, verzichtete darauf und griff, wie in England der Präraffaelitismus, ohne genügende natürliche Vermittlung auf alte Stilelemente zurück.

Der Zeit nach gehören alle diese Erscheinungen zur modernen Kunst, dem Geiste nach nur sehr wenige. Den meisten ist die große Leistung der Generation Manets eine auf sich selbst beschränkte Erscheinung, gut für den Amateur. Sie erblicken nicht in ihr eine organisch entwickelte Form nicht nur der Malerei, sondern des Geistes unserer Zeit, so sicher zeugend für unsere Epoche wie die Romane Flauberts und Dostojewskis, so voll von Neuheit wie die Malerei Venedigs im sechzehnten, die der Holländer im siebzehnten Jahrhundert und so wenig in der Zirkulation der Kunst zu entbehren, wie jene Eroberungen vergangener Epochen. Die Sehnsucht nach einfachen Formen, die Abneigung gegen die analytischen Absichten des Impressionismus ist eine natürliche Folge, aber der Widerstand muß sich als positive Leistung erweisen, soll er nicht zur belanglosen Reaktion führen. Die nach geschlossenen Linien und Farben sehnsüchtigen Stilisten vergessen zuweilen, daß man erst etwas haben muß, das sich lohnt, abgeschlossen zu werden, bevor man das Gehäuse für solche Zwecke errichtet. Sie sind Fassadenarchitekten, die nicht an die innere Einrichtung des Hauses denken, und begnügen sich mit hohlen Formen. Es ist fraglich, ob unsere zerrissene Zeit noch einen mit den Künsten in unmittelbarer Verbindung stehenden Stil hervorzubringen vermag. Es fehlen ihr dafür nahezu alle sozialen Bedingungen. Aber so viel steht fest, daß kein Archaismus, und sei er auch noch so versteckt, dahin gelangen wird. Alle solchen einseitigen Stilversuche scheinen im Gegenteil nur geeignet, die Fiktion des Daseinszwecks der Kunst in unserer Zeit noch mehr zu durchlöchern. Sie entwürdigen ein hohes Symbol der Gesittung zu einem Gegenstand der Spielerei. Nur eine ohne Knebelung der Empfindung, aus der spezifischen Formenwelt unserer Zeit gewonnene Sprache hätte Aussicht, zu dem allgemein angenommenen Begriff zu werden, den wir Stil einer Epoche nennen. Sie wird nur dann künstlerischen Wert besitzen, wenn sie sich an den ergänzenden Formen der Vergangenheit sättigt und mit der Überlieferung durchtränkt. Steht das Alte im Vordergrund, ist es nicht so aufgegangen in der neuen Form wie das Alte, das wir in dem



Bilde Renoirs erkennen, in seiner neuen, ihm eigenen Anschauung, so bleibt das Resultat wertlos, ebenso wertlos wie die Versuche der jüngsten Franzosen, die es umgekehrt machen und mit neuen, außerhalb aller Tradition liegenden Formen zu einem Stil gelangen zu können glauben.

Deshalb wird man mein Interesse an dieser Periode des Meisters verzeihlich finden. Weniger als Bild unter den vielen Meisterbildern Renoirs scheinen die „Baigneuses“ (und die damit zusammenhängenden Bilder) bedeutend — darüber mag man streiten — vielmehr als einer der unendlich seltenen Hinweise unserer Zeit auf die Möglichkeit einer einfachen, ohne Kompromisse, ohne wesentliche Verzichtes gewonnenen monumentalen Form. Ich sage Hinweis und meine nicht, hier sei das Ziel schon erreicht. Es kann mit dem Willen des Künstlers allein bekanntlich nicht erreicht werden. Noch haben wir ein Staffeleibild vor uns. Aber es geht uns hier wie vor manchen Werken von Marées, von denen man glauben möchte, daß sie lediglich durch eine mechanische Vergrößerung zum Denkmal verwandelt werden könnten. Was daran fehlt, ist nur noch unser Unvermögen, würdiger Denkmäler unserer Art zu bedürfen.

Und daran mußte, wie es sich nahezu von selbst versteht, diese Periode des Meisters versiegen. Es fand sich kein Staat, um diesem Künstler ein Denkmal zu übertragen. Der bis zur Selbstopferung gesteigerte Altruismus eines isolierten Deutschen, der zwei Jahre darauf in Rom unbekannt und verlacht aus dem Leben ging, war dem Franzosen nicht gegeben, konnte ihm nicht gegeben sein. Er blieb in seinem Land, umgeben von Kunst und von Künstlern. Die Gründe fehlten, die einen Marées getrieben hatten, das seine zu verlassen und sich aus einem Atelier eine bessere Heimat zu zimmern.

Renoir ging auf diesem Wege nicht weiter, aber er versuchte, die erlangten Vorteile auf andere Gebiete seines Schaffens zu übertragen. Viele Bilder jener Zeit werden mehr oder weniger von der Strenge der „Baigneuses“ getroffen. Die Form, die sich vorher immer weiter auszudehnen schien, um die Farben aufzunehmen, zieht sich zusammen und sucht dabei die Farbigkeit noch zu erhöhen. Ein die Farbe und die Linie bestimmendes Schema gibt den freiesten Erscheinungen eine vorher nicht erreichte Prägnanz.

Doch wird das Schöpferische in nichts gehindert. Der Aufschwung der Renoirschen Produktion um die Mitte der achtziger Jahre läßt die reiche Ernte um die Mitte der siebziger Jahre weit hinter sich. Der Reichtum der Arten wiederholt sich auf einem weit höheren Niveau. In den Werken wirkt eine geeintere, mächtigere Anschauung, und sie verdoppelt gleichsam die Vielheit der Motive.

Neben den „Baigneuses“ steht das bedeutendste Gruppenbildnis Renoirs. Es ist das große Gemälde der Berliner Nationalgalerie, das Interieur mit den drei Kindern „L'après-midi des enfants à Wargemont“. Renoir malte es schon im Sommer 1884 in dem kleinen Orte Wargemont an der Küste bei Dieppe, auf der Besitzung eines reichen Mannes, namens Bérard, für den er damals mehrere Bilder geschaffen hat. Die Dargestellten sind die Töchter des Herrn Bérard. Renoir hat sie vorher wiederholt in Einzelbildnissen gemalt. Sie sind in einem Raum, den nur die moderne Kunst darstellen konnte. Früher hat es solche Zimmer in der Malerei nicht gegeben, und man ist vor dem Bilde versucht, sich zu fragen, ob es solche Zimmer je vorher in der Wirklichkeit gab. Es ist ein Sommerhaus draußen auf dem Lande, dessen Wände der Sonne, der Freude nicht den Einlaß verwehren. Ein Sitz der Sonne. Das Licht flutet hindurch. Ein Licht, das nicht blendet, nicht erhitzt, nicht erschlaft, das den Schatten entbehrlich macht. Eine Lichtatmosphäre, die diesen Menschen, diesen Dingen natürlich ist, da sie mit ihnen entstand. Eigentlich ist der Raum ebensogut Sitz eines Märchens. Farben leben darin. Sie brauchen nichts Gegenständliches zu geben, so reich ist ihr Dasein an sich. Die Rosa, die lichten Grün, das Blau und Rot und vor allem das Orange scheinen die Personen des Märchens. Sie spielen miteinander. Die blauen und grünen Töne vereinigen sich in dem weißgeränderten Sofa. Stellenweise liegt das Grün als Hauch auf dem Blau; an den hellsten Stellen scheint das Gemenge ganz vom Licht absorbiert. Noch heller steht dahinter die holzgetäfelte Wand, in der das Blau fast zu Weiß verdunstet. Auf dem Sofa aber sitzt das reizendste Mädel, das Renoir je gemalt hat und ist mit tiefem Ernst ganz bei der Lektüre des rotgetupften Bilderbuchs. (Welcher Genremaler hat dergleichen je so charakteristisch geschildert!) Etwas von dem Duft der Tänzerin des Jahres 1874 umgibt die Kleine, aber berührt kaum ihr eigentliches

Wesen. Dies ist greifbar da, mit allen Details, sachlich, lebhaftig. Über den schlanken Beinchen (in glatten Strümpfen von dumpfem Dunkelblau) sitzt das kokette Röckchen, blau und weiß kariert; darüber prall das Trikot im Blau der Strümpfe, und darauf das Köpfchen im goldigsten Duft des Orange. Dieselben Farben kommen immer wieder, in starken und in feinsten Kontrasten. Sähe man sie außerhalb des Bildes nebeneinander, so würde man es für unmöglich halten, aus dieser krassen Buntheit, fast ohne Mischung, ein Zimmer mit Menschen zu schaffen, von so subtilen Eigenschaften, wie sie das lesende Mädchen zeigt. Der Verteilung gelingt alles. Sie läßt die aus Orange und Rot gewonnene Farbe des Haares des ältesten Backfisches in dem spiegelnden Parkett wiederkommen, wiederholt das Orange, zu Rot und Grün gestellt, in den Gardinen und, dunkler durchwirkt, in der Tischdecke. Und, wohl verstanden, alles das mit einer äußerst beschränkten Anzahl von Tönen, mit einer derben pastosen Materie. Mit Abtönungen ist alles erreichbar. Nie aber wäre mit ihnen der starke Klang des Bildes gelungen. Renoir beschränkt die Töne innerhalb derselben Farbe auf ein Minimum. Nur das Blau ist reich degradiert. Es geht vom tiefsten Ton in dem Blumentopf mit den grünroten Blumen zu der lichten Wand, aber ist fast identisch als farbiges Stilmittel wiederholt in allen Augen der Gesichter, hier von einem reinen Ultramarin, das wie frisch gebrochener Stein wirkt. Die Orange, Rosa und Rot werden im wesentlichen nur durch die Mengen und die Kontraste modifiziert und haben wenig Töne. Das Orange verschärft sich nur in dem gelben Stuhl, behält sonst ungefähr denselben Tonwert. Auch das Grün bewegt sich im Zimmer auf annähernd gleicher Höhe. Jenseits des Fensters aber zaubert der Impressionist daraus einen Reichtum lichter Töne, die, ohne bestimmte Dinge zu umkleiden, die Vorstellung lachender Natur erwecken.

In den Figuren, abgesehen etwa von dem Mädchen auf dem Sofa, das sich um eine merkbare Nuance von den anderen unterscheidet, ist von einem auflösenden Impressionismus nichts zu spüren. In ihnen kommt wieder der Maler der „Baigneuses“ zum Wort, und es ist merkwürdig, wie er neben dem Koloristen, ja, mit Hilfe des Koloristen, Geltung gewinnt. Die festen runden Gestalten der Gruppe wurden ganz synthetisch geschaffen. Die



L'après-midi des enfants à Wargemont. (Die Kinder Bérard.) 1884.  
Nationalgalerie, Berlin.

(1,70 : 1,30)

Gesichter sind bei aller Wahrscheinlichkeit des Bildnishaften zu Typen geworden\*). Die Vereinfachung bringt sie der in ganz gleichen Farben gemalten Puppe nahe, die dem ältesten Mädchen auf dem Schoß sitzt. Diese Puppe ist gewissermaßen der Anfang einer stufenweisen Steigerung des physiognomischen Ausdrucks. Das Wagnis, Menschen nach dem Schema eines Spielzeugs zu bilden, war außerordentlich im Jahre 1884 und mag noch heute, trotz der hundert Stilisierungen unserer Zeit, auf überzeugungstreue Naturalisten wie ein Hohn auf die ahnenreiche Menschheit wirken. Dem Kunstfreunde ist die damit erlangte Festigkeit des Figürlichen unentbehrlich. Dadurch erhält die logische, aber in ihrer kühnen Konsequenz über alle Tradition weit hinausgehende Harmonie der Farben Maß und Ziel. Man weiß nicht, wie es zugeht, daß sich die in diesem Bilde mit solcher Entschiedenheit entwickelten Elemente der Farbe und der Linie das Gleichgewicht halten. Vielleicht wäre das gleiche Resultat bei einer Darstellung des Nackten nicht zu erreichen gewesen. Das Problem in den „Baigneuses“ war einfacher. Die Kostüme und die Einzelheiten des Interieurs sind unübersehbare Hilfen, aber waren auch ebensoviel Klippen. Es gehörte ein Renoir dazu, um mit allen Gegebenheiten zu dem äußersten Grade von Realisierung zu gelangen und ein Werk zu schaffen, das wie die „Baigneuses“ aller Vorteile strenger Stilisierung teilhaftig ist, ohne daß wir ein übernommenes Stilelement nachzuweisen vermöchten. Damit mag der merkwürdige Gefühlsinhalt des Werkes zusammenhängen, der Eindruck eines Bildnisses, das mit seiner ganzen Sachlichkeit in die Gefilde des Märchens übergeht.

---

\*) Bei der Ausbildung des Typischen kam Renoir die Vertrautheit mit den Dargestellten zu statten, die er vorher einzeln gemalt hatte. In den Einzelbildnissen hatte er mit größter Gewissenhaftigkeit alle Züge der Gesichter studiert und nach einem linearen Ausdruck gesucht. Die merkwürdigste dieser Vorstudien, die so wenig von den gewohnten Studien des Malers haben, ist das Mädchen im Besitz des Sammlers Gangnat, der es auf der Vente Bérard erwarb. Es ist dasselbe Mädchen, das in dem Berliner Gemälde auf dem Sopha sitzt. Alle Details sind mit der Genauigkeit eines Prärafaeliten gezeichnet. Jede Improvisation ist peinlich vermieden, die Tusche verschwindet nahezu, die Fläche ist glatt wie auf einem Ingres. Man könnte an eine vergrößerte Miniatur auf Elfenbein denken und ist stets aufs neue erstaunt, wenn man dieses Bild mit dem bei aller Derbheit weichen, luftigen Berliner Gemälde vergleicht.

Der Umfang der Wirkung erhebt das Bild über alle vorhergehenden Gruppenbildnisse. Man mag manche Eigenschaften der „Familie Charpentier“ vermissen, das Virtuositum von altmeisterlichen Gnaden, das alles, was Pinsel und Farbe an schmeichlerischen Reizen vermögen, zum Lobe der objektiven Eleganz des Gegenstandes aufbot. Man wird nicht die Eleganz der „Loge“ finden, den Pomp des Bildnisses der schwarzen Dame, die pikante Allüre der „Lise“. Aber alle diese Eigenschaften, mit denen sich wohl ein Stück Renoirs verband, erscheinen bruchstückhaft neben dem neuen Begriff der Schönheit, den wir in den „Kindern Bérard“ erkennen. Dieser Begriff ist weiter. Er besteht nicht aus einer an eine bestimmte Art von Menschen gebundenen Eleganz, aus einem spezifischen Pomp, aus einer bestimmten pikanten Allüre, aber besitzt alle diese Eigenschaften und noch mehr dazu. Und er besitzt sie in einer weniger abhängigen, mehr produktiven Form. Er nötigt uns, sie als solche zu erkennen, ohne uns unmittelbar an irgendein aktuelles Muster zu erinnern. Die Eleganz, der Pomp, die Pikanterie der „Kinder Bérard“ sind zeitloser und gegenstandloser. Sie behaupten sich z. B. trotz den nahezu ungraziösen, jedenfalls nichts weniger als eleganten Gestalten der beiden Mädchen am Tisch und teilen sich dem Raum mit, obwohl sie keineswegs das anspruchslose Zimmer eines Landhauses verhüllen. Sie sind Eigenschaften der Anschauung geworden. Wir erkennen in ihnen das Erfinderische, dessen Art wir schon bei dem Vergleich des Bildnisses der kleinen Durand Ruel mit der Miß Alexander Whistlers fanden. Die Art hat jetzt einen so hohen Grad gewonnen, daß uns der Reichtum mancher früheren Bilder aus fast denselben Gründen überwunden erscheint, die wir gegen Whistler fanden. So läßt uns der neue Renoir z. B. die gar zu porträtierte Üppigkeit der „Familie Charpentier“ erkennen. Wir sehen die Gestalten und Dinge dieses Bildes für einen Zweck bestimmt, der uns nicht mehr genügt, finden das Stilleben im Hintergrund, so schön es ist, zu stillebenhaft, in einem gewissen Sinne unsachlich, trotzdem es mit größter Sachlichkeit gemalt ist, finden den einfachen Blumentopf am Fenster des Zimmers von Wargemont unvergleichlich schöner, weil er in demselben Sinne sachlicher ist. Der ganze Aufbau der Gruppe in dem älteren Werke erscheint ein wenig gesucht, ein wenig künstlich und, merkwürdigerweise,

trotzdem uns nicht entgeht, daß die Personen viel objektiver gegeben wurden als in den „Kindern Bérard“, trotzdem dort von der hier versuchten Synthese nichts oder so gut wie nichts bemerkt wird. Man könnte sagen, die „Familie Charpentier“ sei von dem Auge erfaßt worden, die „Kinder Bérard“ vom Geiste; sie sind in viel höherem Grade Schöpfung.

Das Gemälde hängt in der Berliner Nationalgalerie als Pendant zu dem wenige Jahre vorher entstandenen Meisterwerke Manets, „Dans la Serre“, mit den beiden starken Gestalten, und man kann bei der Betrachtung dieser vollgültigen Dokumente der beiden Meister den Umfang einer Bewegung ermessen, der man ein wenig voreilig einen Sammelnamen gab. Kaum ein Atom ist diesen Werken, deren Autoren sich bei ihrem Start verhältnismäßig nahe waren, gemeinsam. Zwischen beiden ist nicht zu entscheiden. Manet übt in seinem Werke königlich eine königliche Gabe. Seine Kraft steht auf dem Gipfel, seine Klugheit läßt nichts von ihr verloren gehen. Nichts von seiner unnachahmlichen Fähigkeit, mit einem Pinselstrich Leben zu geben, bewirkt die Schönheit des anderen Werkes. Hier ein ursprünglich ganz lyrisches Gestalten, dessen Art nur selten intellektuellen Entscheidungen zu gehorchen pflegt, und dem gerade die klare Einsicht in seine Zwecke das Endgültige einer klassischen Form verheißt. Dort gewaltige Natur. Vielleicht dringt Manets Werk schneller zu uns. Es ist, als brauchten wir nur die Augen zu öffnen, um es zu empfangen, und es mag uns deshalb elementarer erscheinen. Aber täuscht nicht dieser Eindruck der ersten Sekunde? Mit mächtiger Hand räumt Manet alles hinweg, was uns von der Natur trennt. Das feine Netz der Tradition widersteht nicht seinem Griffe. An ihre Stelle rückt das Temperament, das blitzschnell der Neuart flüchtiger Erscheinungen folgt. Aber wehe dem Werk, wenn das Temperament einmal nicht dem Zügel gehorcht, wenn die geschickte Hand auch nur ein Geringes ihrer Geschmeidigkeit einbüßt. Manet ist eine Kunst auf Messerschneide, ein Einzelfall, von dem wir uns keine Brücke in die Zukunft denken, kaum wünschen können. Renoir steht gesicherter da. Er beweist uns noch heute, wie wenig die Hand neben der Anschauung bedeutet, und man wird von ihm bezwungen, ohne je nach seinem Temperament zu fragen. Die „Kinder Bérard“ zeigen mehr und weniger

als Temperament. Weniger, denn noch sind in dem Gewebe der Erfindung ein paar Maschen offen, die Manet nie geduldet hätte. Mehr, viel mehr, denn nie vermöchte der ungestüme, auf die Natur gerichtete Sinn solche Übertragungen des Daseins zu erfinden. Alle Hast, die dem überhitzten Großstädter die Nerven bis zum Zerreißen spannt, bleibt dem sonnigen Zimmer fern. Das kühne Wagnis — verwegener als alles, was Manet je gewagt hat — kommt ohne gespannte Gesten zustande. Die ins Sublime gesteigerte Sensation enthüllt uns eine Welt von Kindern.

Das Werk war ein kühner Anlauf. Gemächlich kam Renoir hinterher und malte im selben Geiste Bilder geringeren Umfangs, die das erlangte Resultat benutzten und ergänzten. Es gibt viele Stilleben und Studien jener Zeit in derselben Palette. Der schöne Blumenstrauß der Sammlung Blanche (datiert 1885) könnte auch in dem Zimmer von Wargemont stehen. Der Vergleich solcher Bilder mit den Stilleben früherer Jahre ergibt auf einem bescheideneren Gebiete dieselbe Steigerung, die den Unterschied zwischen den großen Werken ausmacht, wie man überhaupt an den zahllosen Stilleben Renoirs die Entwicklung am besten erkennt; denn sie wiederholen sich mit der Regelmäßigkeit der Natur. Was die Jahreszeit bringt, das erscheint ebenso pünktlich jeden Frühling, Sommer und Herbst auf der Leinwand des Künstlers. Zwischen den roten Pivoines von 1870, bei Durand Ruel, und den etwa sieben oder acht Jahre später gemalten Pivoines der Sammlung Alphonse Kann — um ein Beispiel von Hunderten zu nehmen — ist kaum eine Gemeinschaft. Die ersten wurden einem reichen Garten entnommen, dessen Gärtner Delacroix war. Sie scheinen gut geeignet, eine schöne Vase zu schmücken, aber sind, wenn man so sagen darf, abgeschnitten. Ein wesentlicher Teil ihres Daseins ging dahin, bevor sie in das Bild gelangten. Die späteren scheinen erst hier ihre Existenz zu beginnen. Sie sind reicher an Eigenschaften, mit denen sie den Anschein der Übereinstimmung mit ihren Modellen erwecken, aber alle diese Eigenschaften wachsen gleichsam erst aus der Farbe hervor. Die Farbe gibt den Blumen das Blumige, noch bevor sie zu dem deutlich erkennbaren Abbild einer Gattung der Botanik werden. Die Stilleben der zweiten Hälfte der siebziger Jahre sind üppige Wucherungen der Materie, die der Maler kaum zu bändigen vermag, während die früheren



mehr wie eigenartige Übertragungen schöner Bilder aussehen. Und fast ebenso groß ist der Unterschied zwischen den Blumen der siebziger Jahre und den Stilleben aus der Zeit der „Kinder Bérard“. Die Üppigkeit wird gemildert. Unter dem kaum fühlbaren Druck weiser Vereinfachung bereichern sich die Blumen um einen unentbehrlichen Begriff: sie werden stiller. Wir mögen diese Änderung dem gereiften Geschmack zuschreiben, ohne zu übersehen, wie aktiv der Geschmack auftritt. Er entzieht den Bildern nichts von ihrer Vitalität. Die Kraft bleibt dieselbe, nur ist sie jetzt weniger greifbar. Wir sehen weniger, wo sie ansetzt, wie die Wirkung zustande kommt, empfinden sie mehr als ein Ganzes. Zu dieser Unteilbarkeit des Eindrucks trägt unsere Unabhängigkeit von der Kontrolle an der Wirklichkeit nicht wenig bei. Kein Gedanke an das draußen im Garten Gesehene vermöchte den Glauben an das im Bilde Sichtbare zu erschüttern. Die Natur scheint alle ihre Macht der Harmonie abzugeben. Es geht uns mit Renoirs Blumen wie mit seinen Menschen. Wir leben mit seinen Sinnbildern wie mit lebenden Wesen, die uns so nahe vertraut sind, daß ein sehr stiller Verkehr genügt, um die Harmonie aufrechtzuerhalten.

Stilleben Manets sind eindringlicher. Man glaubt nahezu, in seinen Rosen, seinen Fliederbüschen, seinen Pfirsichen die Natur besser zu erkennen als in wirklichen Rosen, wirklichem Flieder, wirklichen Früchten. Eine außerordentliche Steigerung des Sensuellen lehrt uns, mit den Augen zu riechen, zu tasten, zu schmecken. Nie gibt uns Renoir solche Suggestionen. Er hat sich nach jener Zeit stärkerer Wirkungen bedient. Zehn Jahre später begann seine farbenfroheste Periode, deren strahlende Früchte man vielleicht der stillen Schlichtheit der Blumen aus der Zeit der „Kinder Bérard“ vorziehen mag. Nie verläßt seine Gebilde jene ungreifbare Hülle, die sie vor jeder derben Sinnlichkeit schützt. Seine Blumen blühen in ewiger Frische auf geweihter Erde. Und wir möchten so wenig die natürliche Distanz zwischen ihnen und uns verringern, wie es uns in den Sinn kommt, den Bacchanten Poussins in leibliche Nähe zu kommen.

Die Stilleben um 1885 mildern den Eindruck von Strenge, den die figürlichen Darstellungen hervorrufen. Kein Figurenbild aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre verleugnet die Ten-

denzen der „Baigneuses“. Wohl haben wir kein Werk, auf das sich der Begriff des Monumentalen mit gleichem Recht anwenden ließe. Die Gärten von Versailles haben Renoir nicht wieder verführt. Die Komposition im Sinne der „Baigneuses“, über die sich die Freunde entsetzten, mag auch ihm schließlich wie ein Abweg erschienen sein. Vielleicht hatte er sich zu sehr dabei gequält, zweifelte an seiner Anlage für solche Dinge, und der äußere Anlaß fehlte, der die Bedenken besiegt hätte. Nichtsdestoweniger hielt er in allen Bildern der nächsten Jahre mit Konsequenz auf die Geschlossenheit der Formen, auch wenn er sich die Verwendung, die ihnen natürlich gewesen wäre, versagte. Dieses Verhalten setzte ihn allen den Gefahren aus, die jeden Künstler, der seine Kunst über die Geleise der Zeit hinaus entwickeln will, bedrohen. Wir werden sehen, daß sie ihn nicht unberührt ließen. Was ihn schützte, war sein glücklicher Instinkt, sein natürlicher Reichtum an Möglichkeiten. Wenn ihn einmal der Wunsch, eine Erscheinung aufs äußerste zu vereinfachen, in die Enge getrieben hatte, kamen ihm ungerufen zehn andere Motive in den Sinn, die ihn wieder ins Freie lockten. Sein Spieltrieb ließ ihm keine Zeit, sich lange ins Problematische zu verirren. Es gibt Bilder, deren Wesen mit dem Zeichnerischen nahezu erschöpft wird, in denen wir die Gefahr einer Übervorteilung des Farbigen sehr nahe glauben, und die trotzdem keine Reste lassen, nicht nur, weil das Extrem einer Verhärtung des Zeichnerischen vermieden wird und der Anteil des Farbigen gerade noch gewahrt bleibt, sondern weil uns der Spieltrieb des Künstlers überwindet, weil sich seine Subjektivität nicht endgültig gefangen gibt, weil wir ihn — über sich, über uns — lächeln sehen. In der Landschaft mit der Gruppe der Mutter, die ihr Kind säugt\*), scheint die Modellierung alles zu bedeuten. Renoir ist in der zeichnerischen Abstraktion seines Typus kaum je weiter gegangen, und er hat kaum je mutwilliger, sorgloser gespielt. Mit dem ungemein beschränkten Mittel kommt ein unverlierbarer Beitrag zu Renoirs „Frauenliebe und -leben“ zustande. Auch der aller Kunst Fernstehende, dem jede Ahnung von der weitverzweigten Problemenwelt, die hier berührt wird, fehlt, dem der Renoir der vorhergehenden und der folgenden Zeit

\*) Die Gattin des Künstlers mit dem ältesten Sohne Pierre; aus 1886, Sammlung Prince Wagram; S. 123 abgebildet.

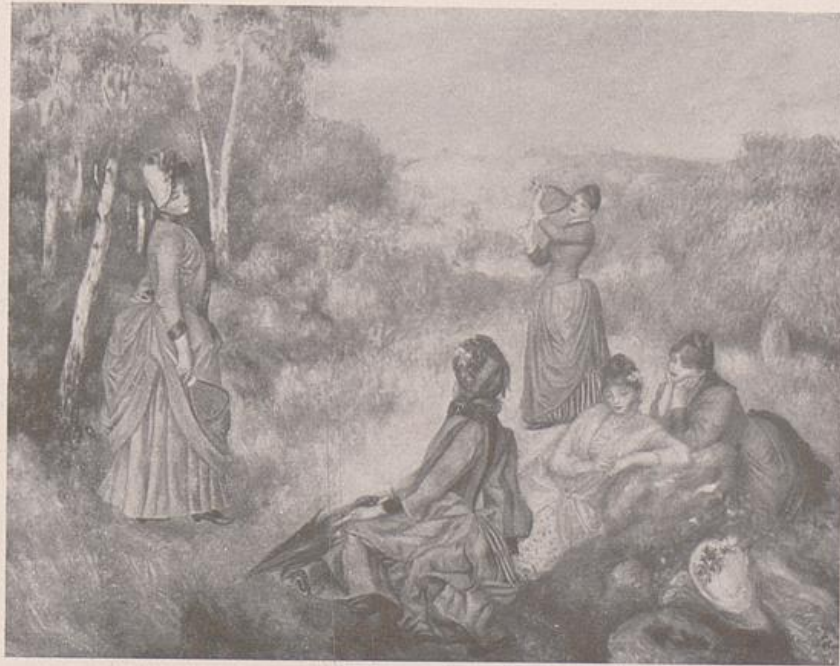
unverständlich bleibt, wird schwer der naiven Anmut der jungen Mutter widerstehen können. Ihre Gestalt entspricht in nichts den geläufigen Anschauungen von Grazie, aber was mit ihr unwiderstehlich getroffen wird, ist jedem Menschen noch viel geläufiger, und es dringt gerade infolge des lächelnden Widerspruchs gegen die Grazie banaler Überlieferung so tief ins Bewußtsein. Die Haltung der Beine, das ungesuchte Kleid mit seinen plumpen Falten, diese bedenklich nach hinten ausgebauchte Jacke und manche anderen Einzelheiten übertreiben die formlose Behäbigkeit. Im Innern der Gruppe aber quillen schwellende Linien. Da wölbt sich rosiges Fleisch. Das Auge spielt um geschwungene Formen, über das runde, vom Hut überrundete Gesicht, den säulenförmigen Hals, die kugelige Brust, das aus vielen Rundheiten gebildete Baby, und erfaßt die Fülle in diesem über die Kleidereleganz erhabenen Menschenkinde, erfaßt seine Beziehungen zu der Landschaft, die es umgibt, nicht nur die koloristischen, die das Fleisch zu einem organischen Teil der Helligkeiten machen, auch die weiteren, die tiefe Zugehörigkeit der lächelnden, Leben gebenden Mutter zu der lachenden Natur. Die typischen Formen des Fleisches könnten einen Karikaturisten verlocken, die Gruppe aus mathematischen Kurven nachzubilden. Vielleicht fände er in der Landschaft Ergänzungen der Rundung. So ähnlich könnte man auch mit manchen Madonnen der alten Kölner Meister und der französischen Primitiven verfahren, denen die Heiligkeit ihrer Aufgabe und die Strenge des Themas nicht die Laune verdarb. Die Munterkeit eines Cranach hat sich auch an solchen Rundheiten geletzt. Renoirs Madonna ist reicher, weil ihre Umgebung, die ganze Natur, von ihrem strahlenden Nimbus umfaßt, an ihrer Schönheit teilnimmt. Eher könnte man an Stephan Lochner denken.

Sehr selten unterlag die natürliche Lyrik dem Spekulativen. Wir bilden als Kuriosum die kleine Landschaft mit den ballspielenden Frauen ab, die ebenfalls aus dem Jahre 1886 stammt. Die Photographie lindert den Eindruck des Bildes. Die Figuren sind mit größter Genauigkeit einzeln gezeichnet und in starken bunten Lokalfarben gemalt, deren zähe Substanz mit der losen Umgebung nichts gemein hat. Man könnte sie, ohne die Landschaft zu berühren, aus ihr entfernen. Jede Linie der schlimmen Mode der achtziger Jahre wird verewigt, aber es bleibt nichts von den



Mutter und Kind. 1886.  
Sammlung Prince Wagram, Paris.  
Photographie Durand Ruel.

(0,65 : 0,81)

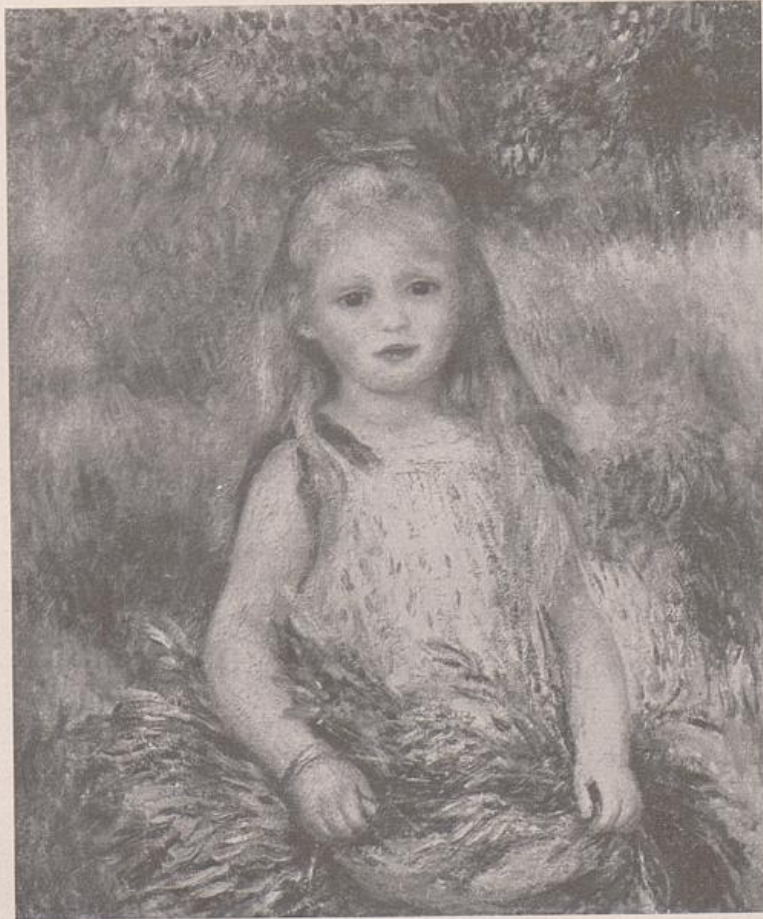


Das Federballspiel. 1886.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,65 : 0,54)

Menschen in den hermetisch geschlossenen Kleidern übrig. Es sind Modepuppen. In der Gruppierung steckt vielleicht etwas von der trockenen Phantasie des Seurat der „Grande Jatte“. Die Komik in dem Bilde Renoirs ist drastischer, weil sie nur zu unfreiwillig zustande kommt. Wir mögen heute über das geringfügige Dokument, das unter den zahllosen Meisterwerken Renoirs verschwindet\*), lächeln. Es hat eine ernste Seite. Sein Datum nötigt uns, in ihm keinen Zufall zu sehen. Es gehört zu den Bildern einer bedeutsamen Epoche und gewährt einen merkwürdigen Einblick in die Qualen und Zweifel des Naiven. Selbst ein Renoir, der sicherste unter den Künstlern seiner Generation, strauchelte, sobald er sich ganz seiner Zeit überließ, die ihm die natürliche Ausdehnung seiner Gaben versagte.

\*) Als ein weiteres Beispiel könnte man allenfalls eine unvollendete Landschaft im Besitze Vollards zitieren, auf der das Blattwerk der Bäume mit größter Genauigkeit detailliert ist. Das Figürliche des Bildes (eine Mutter mit Kind auf einer Bank; eine Magd im Vordergrund) ist nur angedeutet.



Das Mädchen mit den Garben. 1888.  
Früher Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,54 : 0,65)

Die besten Werke jener Zeit scheinen nur gezwungen dem engen Rahmen des Staffeleibildes zu gehorchen und sehnen sich nach größeren, würdigeren Flächen. Ihr robuster Auftrag scheint für die Leinwand zu rau. Es gibt Köpfe, die wie Fragmente von Fresken aussehen, z. B. der kleine Mädchenkopf der Sammlung Alphonse Kann\*). Das Pastose ist mit dem Mittel moderner Malerei nicht zu verwechseln. Es dient nicht dem Farbenfleck, sondern eher entgegengesetzten Absichten, um der Farbe jede Einzelwirkung zu nehmen. Der Auftrag ist nicht *al prima*. Das Bild entsteht durch Übermalungen, die allmählich das Plastische gestalten und gleichzeitig die Farbe verteilen. Das Verfahren entfernt sich von den Methoden der modernen Franzosen und nähert sich eher bis zum gewissen Grade der Malart unseres Hans von Marées, an den Renoirs Tendenzen jener Zeit oft, trotz aller Verschiedenheit der Mittel, erinnern. Selbst größere und vollkommener vollendete Werke von der Art des „Au jardin“\*\*), das Liebespaar im Grünen, dessen Motiv an Manets „Chez le Père Lathuille“ denken läßt — scheinen ohne wesentliche Veränderungen auf die Wand übertragbar. Die lockere Improvisation ähnlicher Szenen der früheren Zeit ist einer robusten Form gewichen, die selbst auf größte Entfernung in allen Einzelheiten ihre strahlende Frische bewahrt, ohne die Weichheit und Zartheit des jungen Renoir zu verleugnen. Unser Glaube an die Ausdehnbarkeit solcher Werke beruft sich nicht lediglich auf die Vereinfachung der Form. Diese ist nur eine Folge. Wir fühlen hinter ihr eine gereifere und gefestigte, allem Zufall, allem Flüchtigen entrückte Anschauung. Darauf beruht der wesentliche Unterschied mit dem im ersten Augenblick viel überraschenderen Bilde „Chez le Père Lathuille“. Für Manet war das Liebesmotiv nur ein Vorwand, um einen Moment des Daseins so lebensvoll wie möglich festzuhalten. Sein Temperament überspringt hier wie überall das Lyrische der Szene, und wir bewundern die kühne Sicherheit des Sprungs,

---

\*) Früher in der Sammlung Leclanché. Etwa 1887. Bei Durand Ruel gibt es andere Beispiele, wie das S. 125 abgebildete Mädchen mit den Garben in der Schürze, von 1888.

\*\*) Entstand 1885 in Chatou. Der Herr ist Renoirs Freund, der Maler Henri Laurent, der ihm damals oft als Modell gedient hat; die Frau ist die Gattin des Künstlers.



Au jardin. 1885.  
Sammlung Gerstenberg, Berlin.

(1,13 : 1,71)



der alles Genrehafte weit hinter sich läßt. Aber, könnte man fragen, wäre die Wirkung die gleiche, wenn es z. B. kein Genrebild gäbe und infolgedessen die Reaktion auf die blasse Sentimentalität ihre Würze verlöre? Würden wir auch dann noch die Höhe des Sprungs ebenso sicher zu messen vermögen? Zu großen Kunstwerken gehört die Wirksamkeit großer Impulse. Wir müssen über das Sichtbare hinweg auf starke Empfindungen blicken können, um die auf das höchste Maß gesteigerte Form dauernd zu ertragen. Man vermöchte dem Manet nicht den endgültigen Platz im Schloß unserer Träume anzuweisen, weil wir nicht immer mit gleicher Freude auf das mit größter Lebendigkeit dargestellte Paar blicken würden. Seine Form ist zu fertig, um unserer Empfindung etwas übrigzulassen, sie illustriert zu reich eine Seite des Lebens, die uns für die Ewigkeit zu klein scheint. Das andere Paar wird uns schon deshalb nicht zuviel werden, weil es sich nicht aufdrängt. Es nötigt uns nicht, uns mit den vergänglichen Einzelheiten seines Daseins zu beschäftigen, ist weniger eine Illustration des modernen Lebens als ein in zwei beliebigen Menschen gesammeltes Gefühl. Man wird nicht dem einen Bilde Renoirs alles geben wollen, was Manet versagt bleibt, aber wird in der Richtung solcher Bilder, in ihrer Art eine sicherere Gewähr für die Dauer der Freuden erblicken, die sehende Menschen aus der Kunst gewinnen können.

Mit dem Gruppenbildnis der Töchter seines Freundes Catulle Mendès, das 1888 entstand, wurde die robuste Periode des Malers nach einer besonderen Seite hin erweitert. Mit dem Bilde erschien Renoir 1890 ausnahmsweise im „Salon“, dem er seit 1883 ferngeblieben war. Man kann sich denken, daß er es für geeignet hielt, die noch immer widerspenstigen Kreise der Offiziellen zu gewinnen. Es ist bis zu einem gewissen Grade ein Salonbild. Die Subjektivität, die es so wenig wie irgendein anderes Werk Renoirs verschweigt, rückt mehr als sonst das eminente Können des Meisters in den Vordergrund, ohne zu große Zumutungen an den naiven Sinn des Betrachters zu stellen. Wer die Malerei liebt, kann eigentlich, sollte man glauben, den meisterlichen Qualitäten des Werkes nicht die Anerkennung versagen. Es fällt uns nicht leicht, uns heute eine Zeit vorzustellen, die auch vor diesem Bilde immer noch an dem Märchen von dem Revolutionär festhielt.



Les filles de Catulle Mendès. 1888.  
Sammlung Prince Wagram, Paris.  
Photographie Druet.

In Hinsicht auf die Palette ist das Werk eine Fortsetzung und Erweiterung der „Kinder Bérard“. Aber nur in dieser Hinsicht. Der eigentümliche Gefühlsinhalt des Berliner Bildes wird nicht weitergeführt. Wohl fehlt es nicht an Beziehungen. Es sind wieder drei Mädchen, manche Äußerlichkeiten verbinden sie mit den Kindern des Zimmers von Wargemont. Aber die Anschauung hat sich vollkommen verändert. Man hält sich bei der Betrachtung des Berliner Werkes nicht einen Augenblick bei der Frage auf, ob die Kinder wohl einmal ihren Modellen ähnlich gesehen haben. Man nimmt die Halberwachsene, den Backfisch, die Kleinste für Repräsentanten und zählt unwillkürlich die Puppe als viertes Glied dazu. Die leibliche Herkunft der Kinder bleibt draußen. Ihr Vater ist Renoir. Die Wirklichkeit, die ihn leitete, ist uns so gleichgültig, daß uns die Bezeichnung des Bildes als Bildnis ganz unwesentlich erscheint. Gerade in diesem Punkt setzt der Unterschied mit den „Töchtern Catulle Mendès“ am entscheidendsten ein. Sie sind nichts so sehr wie Bildnis. Renoir legt es mit der Wahl der Posen geradezu darauf an, uns innerhalb des Rahmens des Bildnisses zu halten. Wohl hat er auch hier das Typische gesucht, aber es identifiziert sich, wenigstens für den Anschein, mit der natürlichen Ähnlichkeit der Kinder einer Familie und gehört als solche zu den Aufgaben des Porträtisten. Man fühlt, diese Kinder sind mit den Mitteln Renoirs so scharf wie möglich getroffen. Er spielte nicht mit ihnen. Sie haben, als er sie um das Klavier gruppierte, so ausgesehen. Renoir ist kaum je konsequenterer Realist gewesen. Hinge dieses Gemälde an Stelle der „Kinder Bérard“ als Pendant zu dem Manet in der Berliner Nationalgalerie, so würde man sehr viel größere Mühe haben, eine prinzipielle Differenz zwischen den beiden Meistern nachzuweisen.

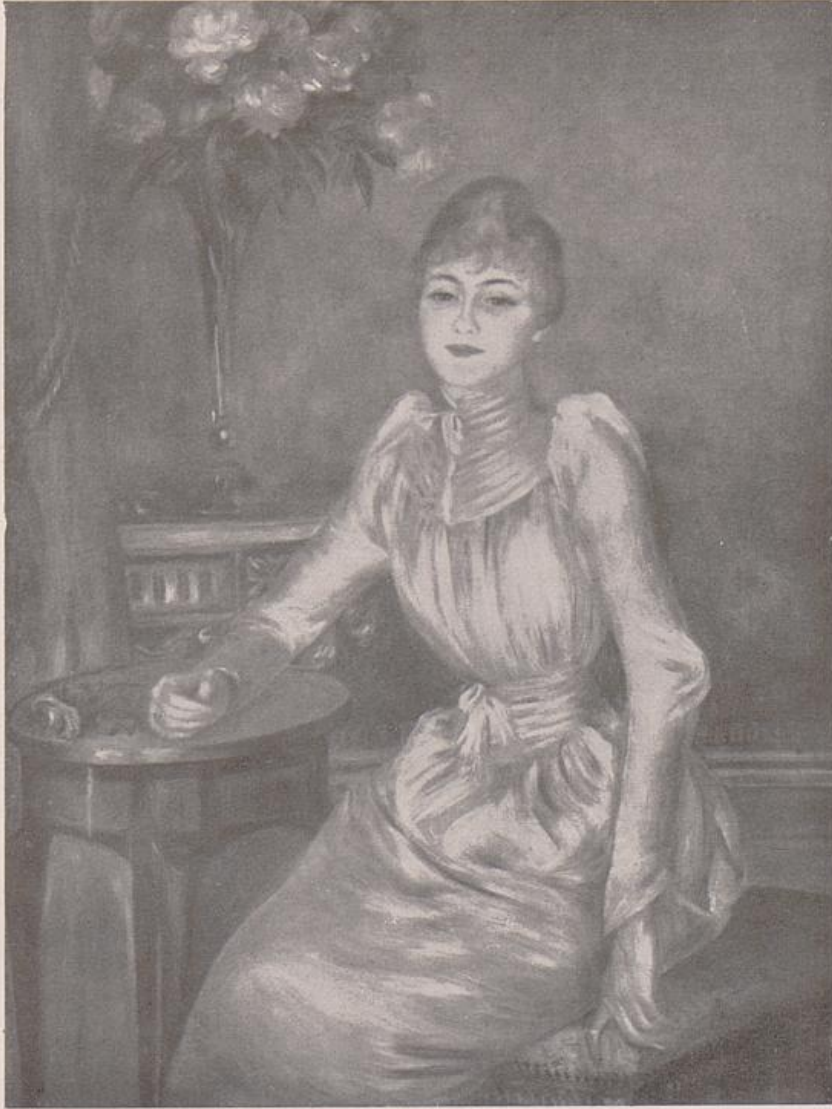
Diese im Vergleich zu dem Berliner Bilde engere Anschauung wird durch die reiche Organisation der Darstellungsmittel erweitert. Die Farbe schafft in den „Kindern Bérard“ die Atmosphäre für das lichte Märchen. So reich sie ist, nie verleugnet sie den Naiven, der mit ihr fabuliert wie ein Dichter mit seinen Bildern. Hier dagegen spricht der Lyriker nur in einem Nebensatze mit, immer noch vernehmlich genug, um uns an ihn zu erinnern; aber er hat nicht mehr die Führung. Alle Mittel werden zur Vergrößerung

der Leibhaftigkeit der Erscheinung benutzt. Die Farbe dient mit größter Treffsicherheit dem Stofflichen. Das Weiß der Kleider der beiden kleineren Mädchen, das hellbläuliche und hellrosa Töne begleiten, ist mit der Vehemenz eines Franz Hals hingestrichen. In dem Kleide der Klavierspielerin sitzen blaue Tupfen darauf (ähnlich wie in dem Kleide des ältesten Mädchens der „Kinder Bérard“, aber wie primitiv wirkt hier das Detail!). Man fühlt das Stärkemittel in dem blitzenden Mull, dessen Starrheit weiches, rundliches Fleisch umgibt. Darüber ergießt sich die rotblonde Flut der Haare. Die Gelb und die Rot des Haares vertiefen sich in dem leuchtenden Holz des Klaviers. Und so werden alle anderen Details gewonnen, aus einem einzigen starken Akkord, der die Leinwand in schwingende Membran verwandelt. Darauf beruht der robuste Reiz dieser musizierenden Kinder. Alle Bilder Renoirs sind Musik. Das Zimmer von Wargemont ist voll von harmonischen Klängen, aber es fehlt ihm die starke Einheitlichkeit der Wirkung. Wohl bedarf es deren nicht im gleichen Maße. Das Mädchen auf dem Sofa ist so reizend, daß wir leichten Herzens die formale Differenz übersehen, die es von der anderen Hälfte des Bildes trennt. Die ganze Harmonie ist loser, spielerischer, wie es dem lyrischen Gehalt des Bildes entspricht. In dem engeren Zimmer der musizierenden Kinder sind die Massen straffer zusammengezogen. In dem Organismus der Farbe und des Auftrags ist nicht die kleinste Lücke. Alle Mittel greifen ineinander, um die Vitalität der Erscheinung zu vergrößern. Der Dichter hat den Traum abgeschüttelt. Oder sind seine Traumgestalten so stark geworden, daß wir sie für Wirklichkeit nehmen?

Das Bildnis der Madame de Bonnières, von 1889, entfernt sich ein wenig von dieser Richtung. Die überschlanke Gestalt in himmelblauem Kleid steht vor einer roten Wand. Das blasse schmale Gesicht ist genau gezeichnet. Ebenso sind die wenigen Möbel des Interieurs, der Tisch und die Konsole mit dem unvermeidlichen Blumenbukett, das wie gewöhnlich die Farben des Bildes angibt, eingehend detailliert. Den Farben fehlt die Tiefe. Das Motiv spielt in sehr hellen und wenig bewegten Tönen. Aber es ist, als habe Renoir, nachdem das Bild die äußerste Glätte erreicht hatte — vielleicht die Glätte der kleinen Bérard in der Sammlung Gangnat — einen Schleier aus warmem Grau

darübergezogen. Dieser umhüllt das Blau des Kleides, die Möbel mit ihren bunten Einlagen, das Gelb der bronzenen Verzierungen und das Rot der Wand und umgibt die schwächliche Gestalt mit einer sehr zarten Atmosphäre. Man gelangt nicht leicht in ein rechtes Verhältnis zu dem Bildnis, am wenigsten, wenn man von den früheren, vor Gesundheit und Lebenslust strahlenden Geschöpfen Renoirs kommt, die sich der Übertragung in die malerische Form wie einer Liebkosung hingeben. Das spröde Bild der spröden Dame lockt weniger an. Ich mochte es lange nicht, fand es fade und von einer säuerlichen Süße, die solchen Zimmern mit solchen Tischchen und Konsolen eigen ist. Die dünne gläserne Eleganz des Milieus stieß mich ab. Allmählich gelang es mir, mich von der willkürlichen Abhängigkeit von dem Geschmack des gewählten Milieus zu befreien, und da wurde mir gerade die nüchterne Sphäre, aus der Renoir seine Gestalt gewinnt, zu einer Quelle von Genüssen. Ich erkannte die Tiefe des Schöpferischen innerhalb der scheinbar so engen Grenzen, sah, wie aus den säuerlich-süßen Farben geradezu psychologische Perspektiven wurden, und drang immer tiefer in die seltenen Eigenheiten dieser gemalten Existenz. Ich fand eine neue Seite des Weiblichen, die in Renoirs Enzyklopädie der Frau nicht fehlen dürfte. Ohne das Grau würde man nie dahin gelangen. Es ist kein Schleier, denn es läßt sich nicht wegdenken. Es steht als Farbe zwischen den anderen Farben und scheint die Lebensbedingung der anderen und des ganzen Bildes. Es gleicht dem kaum merkbaren warmen Grund hinter den Gestalten eines Flaubert, der ihre kahlen Reliefs mit einem Schimmer bekleidet.

Mit diesem Bildnis veredelte Renoir den robusten Realismus, dem er Ende der achtziger Jahre zuneigte. Eine Wendung scheint sich in ihm vorzubereiten. Er sucht wieder verschwiegenere Wirkungen. Doch entschließt er sich, ganz wie zehn Jahre vorher, nur langsam zu einer entschiedenen Änderung der Richtung. „Au piano“, die beiden Mädchen am Klavier, von 1892, im Musée du Luxembourg, erinnert nicht eben vorteilhaft an „die Töchter Catulle Mendès“. Die erste Fassung des Bildes, die Durand Ruel besitzt, ist glücklicher. Sie hat die Frische, wenn auch nicht den reichen Glanz der „Filles de Catulle Mendès“. Die energischen Striche des Pinsels beleben jedes Detail. Man fühlt, der Maler hatte die Natur



Mme de Bonnières. 1889.  
Früher Sammlung Vollard, Paris.

(0,88 : 1,15)

vor Augen. In der Fassung des Luxembourg hat er die Form weiter treiben wollen und hat dabei die Materie gefährdet. Die Stoffe sind matte, bewegungslose Flächen. Dem großen Vorhang, der in der ersten Fassung mit aller Renoirschen Üppigkeit gemalt ist, raubt der Mangel an Tiefen und geordneten Kontrasten jeden Reiz. Die Farben gehen widerstandslos ineinander über. Der Stoff beschwert das Bild wie eine regungslose Masse. In dem Holz des Klaviers, in dem Sessel des Vordergrundes scheint die Farbe alle Fähigkeit der Übertragung eingebüßt zu haben und schildert nur noch gleichgültige Einzelheiten der Wirklichkeit. Ein wenig mag die Verwendung schlechter Farbmittel schuld daran sein. Es ist, als hätte die Zeit alles Geschmeidige, Spielerische, Belebende aufgetrocknet und nur das Materielle übriggelassen. Verhältnismäßig am wenigsten werden die beiden Mädchenköpfe von den Mängeln betroffen, und sehr schön ist auch auf dem zweiten Bilde — vielleicht sogar noch schöner als auf dem ersten — der Blick in das Interieur jenseits der Portiere. Es blieb von der allzuweit getriebenen Realisierung unberührt. Man glaubt in ein Prachtgemach Delacroix' zu blicken.



Coco. Relief gegen 1907.



Au piano. 1892.  
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,89 : 1,18)