



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Auguste Renoir

Meier-Graefe, Julius

München, 1920

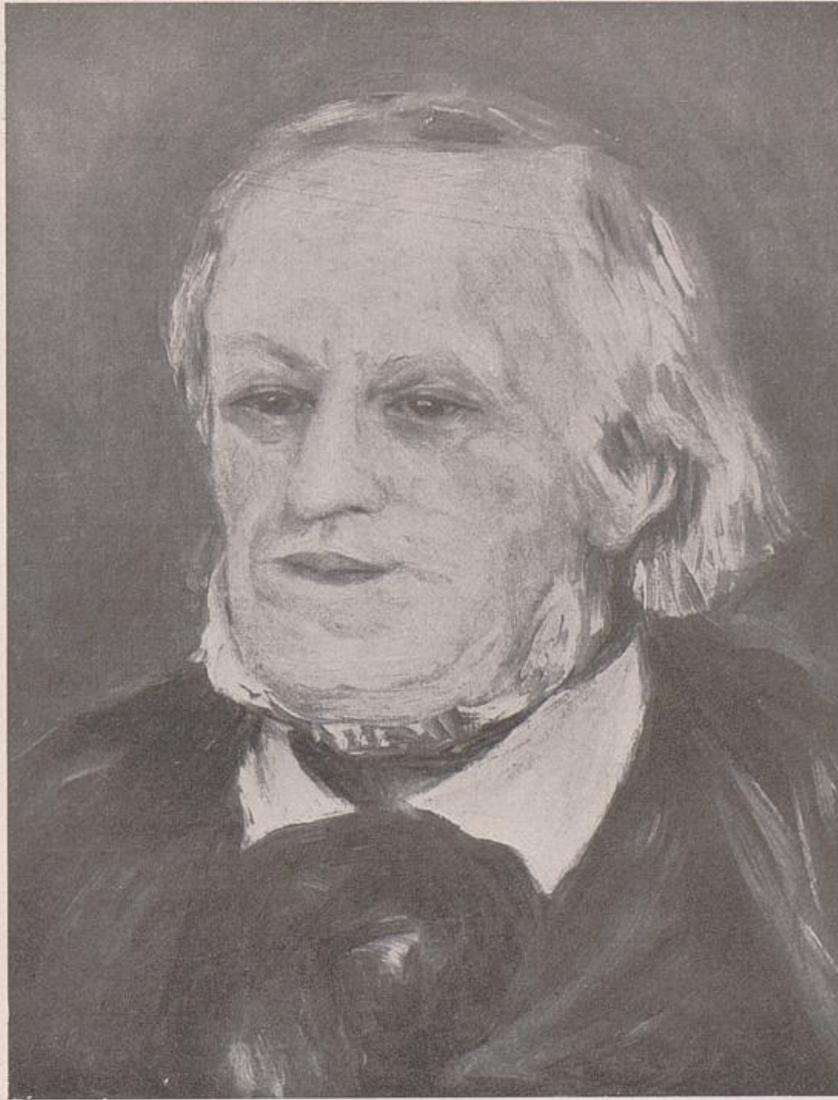
IV.

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

IV.

Renoir begann mit einer festen Form. Er öffnete sie, um Farbe hineinzulassen, und schloß sie wieder, um sie zu festigen. Das Verfahren wiederholt sich. Es gleicht dem ruhigen Atmen eines gesunden Körpers. Und mit jedem der tiefen Atemzüge, die dem Körper neuen Stoff zuführen, bereichert sich der Organismus. Keine Willkür bestimmt die Folge der Perioden, sie lösen sich nicht ab wie feindliche Regenten. Auch wenn die Tendenz der einen Richtung der anderen entgegengesetzt erscheint, jede fügt der vorher Gewonnenen etwas hinzu. Die Bilder der achtziger Jahre entfernen sich weit von denen des vorhergehenden Jahrzehnts. Ihr präziser Ausdruck, ihre scharf umrissene Form, ihre ganze Art hat so gut wie nichts mit der weichen Hülle und der geschmeidigen Handschrift der vorhergehenden Zeit gemein. Trotzdem erschöpft man diese Perioden nicht, wenn man sie lediglich als Gegensätze zwischen Linie und Farbe oder zwischen Komposition und Improvisation hinstellt. Die Vereinfachung hat so gut die Palette wie alle anderen Faktoren gestärkt. Die Bilder sind in der Farbe viel klarer und entschiedener geworden, und ihre Derbheit hat auch rein malerische Vorzüge, die manchen Reiz der weichen Bilder aus den siebziger Jahren aufwiegen. Die Geschlossenheit ihrer Form läßt sie den Werken der sechziger Jahre näher erscheinen. Die Festigkeit der „Diane Chasseresse“, der „Lise“, des „Ménage Sisley“, die in den siebziger Jahren verschwindet, wird zurückerobert, aber wieviel kommt dazu! Wir verkennen jetzt, wo uns Renoirs Fähigkeiten geläufig geworden sind, in der Stabilität der ersten Werke nicht den Notbehelf, der nur durch Beteiligung entlehnter Elemente standhielt, der sich lockerte, sobald Renoir diese Elemente durch eigene ersetzte und die Einfalt seines Anfängertums folgerichtig zu erweitern und zu bereichern versuchte.

Wer an der Konsequenz, mit der ein bestimmtes Formenprinzip erfüllt wird, genug hat, wird Renoir in den Werken, die er als Fünfziger malte, auf dem Gipfel erblicken. Diese Konsequenz, die ihre eigenen, nicht dornenlosen Wege ging, fern von der breiten Straße des Impressionismus, ist uns viel wert. Sie stärkt unser Vertrauen auf den Naiven, dem die Energie der Selbsterkenntnis nicht fremd war. Aber sie ist nicht alles. Es



Bildnis Richard Wagners (Wiederholung). 1893.
Sammlung Cheramy, Paris.

(0,305 : 0,405)

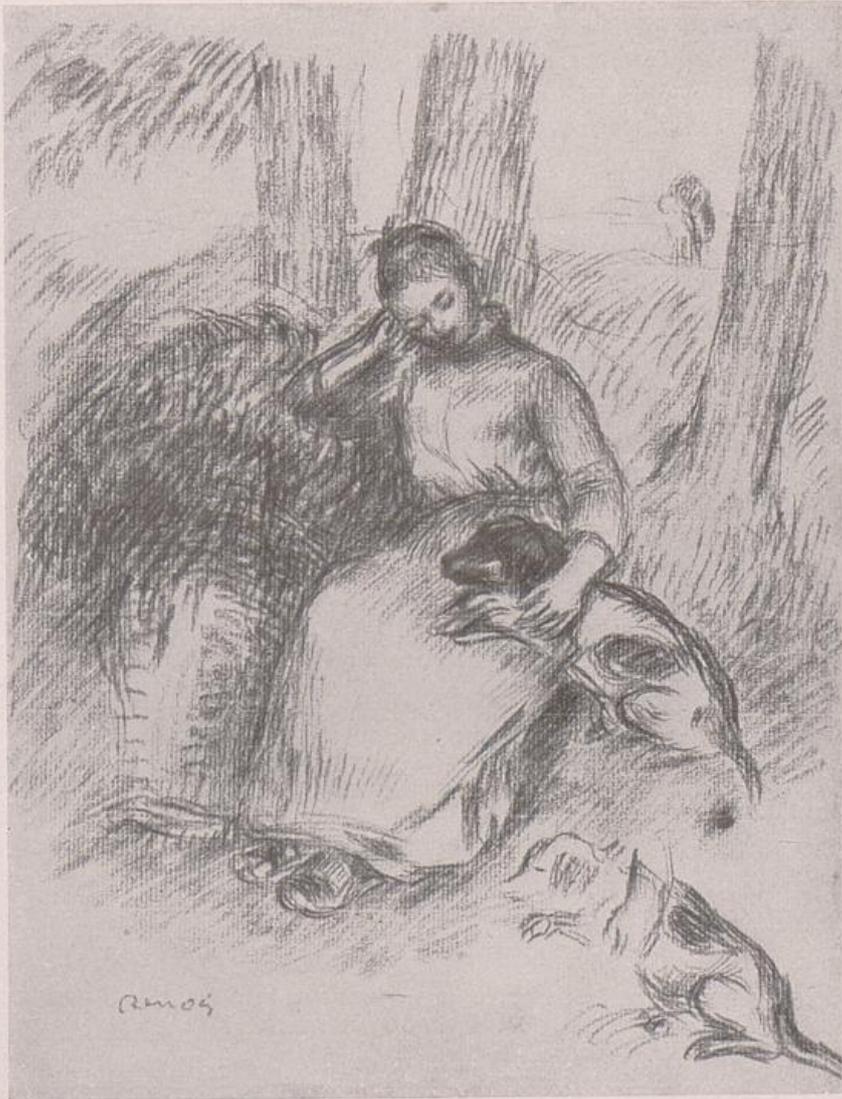
gilt von der Entwicklung Renoirs, was von der Entwicklung der Menschheit gilt. Sie geht nicht ohne Opfer vor sich. Man sieht nicht ein Ganzes in allen Teilen stärker, reiner, reicher werden, sondern bemerkt neue Höhen an Stelle der alten und muß sich mit der Einsicht zufriedengeben, daß jedes hohe Werden aus eigener Kraft den Wert des Lebens erhöht.

In den „Filles de Catulle Mendès“ steckt nicht der ganze Renoir. Die Strenge des Strichs schloß manche Reize früherer Zeiten aus. „Au piano“ und manche anderen Bilder aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre verraten eine gewisse Enge der Anschauung. Renoir hatte sich festgerannt. Er fühlte es und machte sich frei. Er mäßigt die scharfe Zügelung des Genius, öffnet wieder die Form, und das Resultat ist eine neue Blüte.

Das klingt einfach wie ein Rechenexempel. Eine Form öffnen und schließen — man kann kein leichter zum Verständnis sprechendes Bild finden. Vergessen wir nicht, daß es sich eben nur um ein sprachliches Bild handelt, das von dem Phänomen nur die rohen Umrisse andeutet. So einfach die Lösung uns Zurückblickenden dünkt, weil sie dem Meister glückte, so undurchdringlich mag sie ihm vorher erschienen sein. Es dauerte Jahre, bis er sie fand, oder besser, bis sie sich ihm darbot, denn es ist die Frage, ob nicht allein schon die volle Bewußtheit des Suchenden genügt hätte, um sie zu vereiteln. Die neue Entwicklung beginnt etwa um 1895 und zieht sich, bis sie zur Höhe gelangt, bis nach 1900 hin. Es ist eine Periode des Tastens. Man kann sie nicht unfruchtbar nennen. Ein einziges Bild, wie das schlafende nackte Mädchen von 1897*), ein letzter und glänzend gelungener Versuch einer weitgetriebenen Modellierung mit dichter Materie, würde ihren Wert sichern, und es steht nicht allein. In diese Zeit fallen viele Zeichnungen und Pastelle, und es käme ein stattliches Werk zusammen, wollte man allein das sammeln, was Renoirs frohe Laune dem Papier anvertraut hat**). Immerhin sind diese

*) Sammlung der Mlle. Diéterle, Paris. Hier abgebildet.

***) Eins der schönsten Pastelle stellt die Bonne Renoirs mit seinem zweiten Sohne Jean und einem anderen Kinde dar und entstand gegen 1894 (Sammlung J. und G. Bernheim). Auch das graphische Werk ist nicht unbedeutend. Es umfaßt einige Radierungen und Vernis-mou-Ätzungen und etwa zwanzig einfarbige und mehrfarbige Lithographien und entstand im wesentlichen in den beiden letzten Jahrzehnten. Die schönsten farbigen Lithographien, meistens nach Kompositionen,



Rötelzeichnung. Gegen 1864.
Privatbesitz, Berlin.

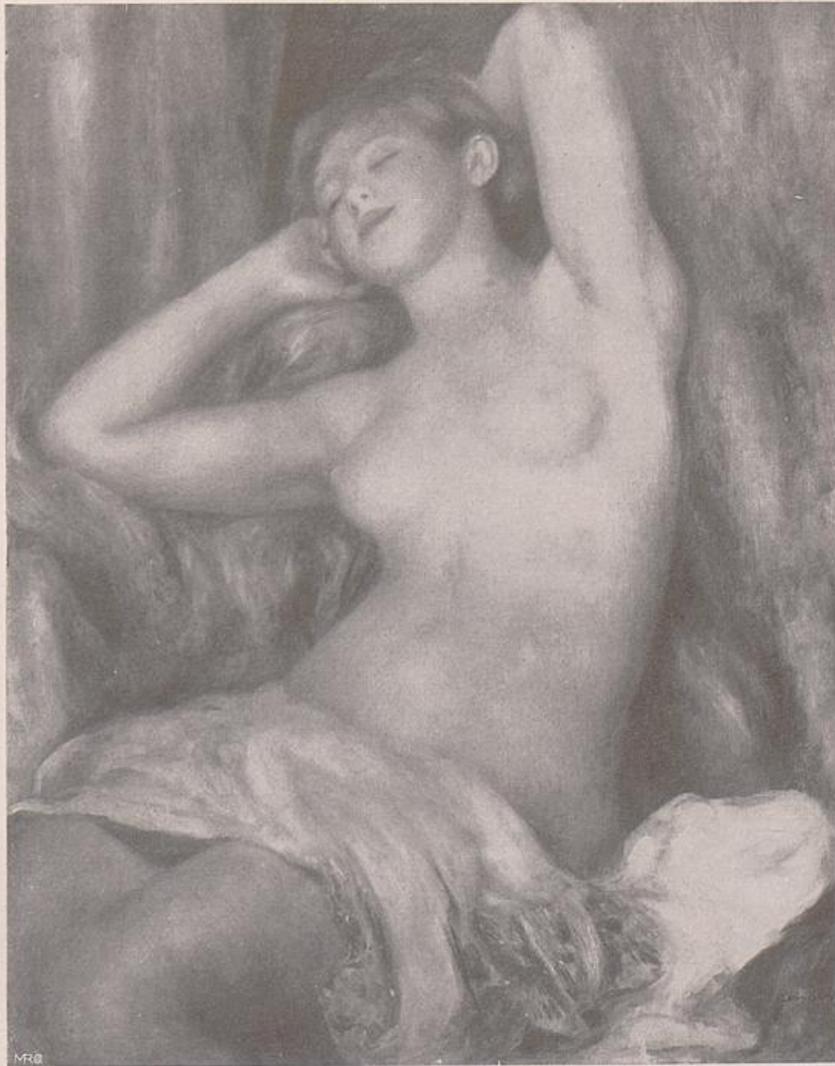
(0,24:0,31)

Jahre im Vergleich zu anderen spärlich bedacht. Sie verraten die Unsicherheit des Suchenden. Es wurde Renoir schwer, die Gedrungenheit der Form aufzugeben, die er nach jahrelanger Arbeit erreicht hatte, und die ihm allein eines Meisters würdig erschien. Und doch konnte es sich um nichts anderes handeln, wollte er die Klippe vermeiden, zu der ihn die weitere Verfolgung des alten Weges unfehlbar getrieben hätte. Auf diesem Wege gab es nur das Monument, um die Kräfte, wie sie sich jetzt entwickelt hatten, rationell zu verwenden. Fehlte es, so mußten sie bei gleicher Spannung zu einer Überladung führen und verkümmern wie alles ungenutzte Übermaß. Auf der anderen Seite drohte der Kompromiß, der Verzicht auf Weiterentwicklung, der Rückschritt. Man kann sich diese Situation nicht eindringlich genug vorstellen, nicht nur um die kommende Blüte Renoirs in vollem Maße würdigen zu können, sondern auch um an diesem nicht gewöhnlichen Beispiel immer wieder das jedem künstlerischen Wirken unserer Zeit bestimmte Schicksal zu erkennen.

Was Renoir half, war sein glücklicher Lebensdurst. Vor allem leben! Er konnte nicht in der Stube sitzen und grübeln, wenn draußen der Frühling begann. Vor allem malen! Er mußte, ob er wollte oder nicht. Malen war sein Anteil am Leben. Es genügte, eine Zeitlang zu rasten oder wenigstens nicht mit dem alten Eifer bei der Sache zu sein, um seine Begeisterung plötzlich wie einen zurückgehaltenen Strom über alle Dämme fluten zu lassen. Und bei so einer Gelegenheit kam das Neue ganz von selbst zustande, sowie in den Tiefen der Erde infolge einer Erschütterung neue Kristallisationen entstehen.

Auch in den früheren Perioden ist die Natur Renoirs das treibende Element. Sie erlaubte nicht einmal den Einflüssen, die dem Anfänger zur Seite standen, unbeschränkte Macht. Doch ist in den sechziger Jahren die Hilfe Courbets sehr deutlich; ebenso deutlich in den siebziger Jahren der Einfluß Delacroix', und noch in den achtziger Jahren konnten wir mit einigem Grund auf den Anteil Ingres' und älterer Meister hinweisen. Anders steht es mit der Periode, die wir bis auf weiteres als die letzte

die auch als Ölbilder existieren, hat Vollard in den letzten 15 Jahren herausgegeben. Eins der schönsten einfarbigen Blätter ist das Mädchen im Hut, das 1899 für meine Publikation „Germinal“ gedruckt wurde.



Schlafende Baigneuse. .1897.
Sammlung M^{lle} Diéterle, Paris.
Photographie Druet.

(0,63 : 0,81)

anzusehen haben. Sie kommt nur aus bereits erworbenem Besitz zustande und enthält den reinsten Extrakt des Renoirschen Genius. Wie weit es erlaubt ist, daraus unbedingte Schlüsse zu ihrem Gunsten zu ziehen, steht dahin. Mir scheint die Unabhängigkeit eines Werkes kein ausschlaggebender Faktor. Und wir bedürfen seiner in diesem Falle nicht, um den Wert der Epoche zu erweisen.

Das Neue erscheint wie eine Kondensation des Früheren, und es ist so verschieden von dem Vorhergegangenen, daß man eine neue Kristallisation der Werte Renoirs annehmen könnte. Das Merkmal, das sich sofort aufdrängt, ist eine Vervollkommnung des Farbigen. Dafür ist die Änderung der Palette, die sich nachweisen ließe, unwesentlich. Mechanische Modifikationen des Malmittels könnten keine Entwicklung verbürgen. Die Farben dienen anders, werden anders verwendet, und diese Änderung geht auf eine Veränderung der Anschauung zurück. Der Begriff des Farbigen wird verfeinert und erhöht und organischer ausgestaltet. In den siebziger Jahren erscheint die Palette mehr oder weniger verhüllt. Wo Renoir diese Vorsicht außer acht läßt, tritt leicht eine Differenz zwischen Farbe und Empfindung zutage. In den achtziger Jahren betont die robuste Farbe den primitiven Kern des Stilisten. Erst nach dem folgenden Jahrzehnt gewinnt Renoir ein dem Augenblick gehorchendes Ausdrucksmittel von größter Geschmeidigkeit, das alle Zartheit seiner Art unmittelbar auf die Leinwand überträgt und dabei mit kleinstem Volumen die farbigste Wirkung hervorbringt. Man könnte sagen, er habe das, was unter dem Grau der siebziger Jahre steckte, hervorgeholt und die robuste Koloristik der achtziger Jahre von allen Lasten befreit. Sind die Farben immer reiner als vorher? Ich weiß es nicht. Sie entsprechen besser der Reinheit und Grazie der Renoirschen Empfindung. Unverhältnismäßig leichter und ungezwungener als vorher entsteht das Bildhafte. An Stelle der großen Massen treten kleine mit winzigen Strichen geteilte Flächen, die wie klug geeinte Edelsteine zusammenklingen. Bäche funkelnden Lichts berieseln die Leinwand bis in den kleinsten Winkel. Jetzt erst wird Renoir Kolorist. Es ist, als habe er alle festen Begriffe, die vorher seine Lust am Dasein erfand, in einem Bad von glühenden Farben gelöst, und als genüge diese Materie allein, um unserem Auge alle

Herrlichkeiten der Erde vorzugaukeln. Jetzt erst wird er Landschaftler, weil er keiner Legende mehr bedarf, um Hymnen auf die Schönheit zu dichten. Was früher das junge Fleisch, die üppigen Lippen, die schwellenden Brüste sangen, das scheint jetzt alles in dem leuchtenden Rosa enthalten, mit dem er den Fleck im Grünen malt. Ein Rosa so zart wie die Haut des Pfirsichs oder leuchtend wie das Silber im Fleisch der Erdbeeren; wo es rot wird, meint man geöffnete Tomaten zu sehen. Ein Blau wie der Himmel im Süden, den keiner wie Renoir sah, zuweilen undurchsichtig und matt wie ungetrübte Türkise. Ein Gelb, das von Safran bis zu dem dunkelsten Ton der Orangen zielt und oft wie Goldquarz schimmert. Aber man sollte mit keiner Allegorie den Sondereindruck einer Farbe bestimmen, da sie im ganzen doch nur Klang unter Klängen ist. Man sollte das Zusammenklingen zu schildern versuchen, den von aller Erdenlast befreiten Jubel der Farbe. Und wer könnte in Worten dies Symbol einer vom Zweck genesenen Daseinsfreude schildern, ohne wiederum zu Symbolen zu greifen? Man möchte nicht nur die Poesie, noch lieber die Prosa dieser Bilder wiedergeben, das Urnatürliche ihres Inhalts, die Illusion, als seien diese Farben nichts als der unmittelbare Niederschlag gesehener Dinge, die jeder von uns sehen kann. Man könnte sagen, Renoir sei jetzt erst Impressionist geworden, und zwar konsequenter als je. Theoretiker würden vielleicht in seiner Flächenteilung, in der Nebeneinanderstellung von Farben, deren Kontraste ersetzen, was in früheren Bildern einer Farbe zufiel, den Niederschlag der Theorien Chevreuls erblicken, auf die eine beträchtliche Gruppe moderner Koloristen ihr Verfahren aufbaut. Und sie könnten Recht haben, ohne damit von der Art der Bilder etwas Wesentliches, das sie von allen anderen unterscheidet, zu sagen. Sicher hat er viel mehr als früher der Materie seine Aufmerksamkeit zugewendet. Er ist nicht mehr der Liederdichter der siebziger Jahre, dem die Melodie über alles ging, und ist auch über die ernstere Zeit hinaus, da er alles daran setzte, seine Linien zum Pathos eines Epikers zu steigern. Mehr als je sucht er das „Metier“, die sichere Technik, auf die er sich immer verlassen kann, gedenkt der Zukunft seiner Bilder, achtet auf Farben, die das Werk sichern und seinen Reiz selbsttätig erhöhen, aber bleibt vor allem Renoir, der Lyriker, der dichten muß und in er-

habeneren Stunden zum Pathos greift, und keine Logik einer Farbenlehre macht ihn zum Diener seiner Technik. Seine Konsequenz beruht auf dem Festhalten an dem Verhältnis zwischen Mensch und Kunst, das mehr als alles andere seine Eigenheit ausmacht. Es wird vertieft, erweitert, nie in den Grundlagen verändert. Wenn er sich jetzt mehr als früher mit dem Phänomen der Komplementärfarben auseinandersetzt, geschieht es auf seine Weise und so, daß der Besitz an Werten, den er zu erhalten wünscht, nicht gefährdet, sondern vergrößert wird. Seine Koloristik erscheint nicht ohne Grund am konsequentesten in seinen Landschaften und Stilleben und ist am wenigsten in den figürlichen Werken zu durchschauen. Aber auch der Landschaftler des letzten Jahrzehnts, der verhältnismäßig den größten Vorsprung gewinnt, unterwirft nicht bedingungslos den überlieferten Begriff seinem Teilungsverfahren, wie es moderne Farbenstilisten tun, sondern interpretiert mit ungreifbaren Nüancen den Reichtum, der sich aus dem natürlichen Unterschied zwischen den Materien der Dinge ergibt. Diese Nuancen werden mindestens in demselben Maße von der Faktur wie von der Farbe bestimmt, und zwar läßt sich kaum zwischen Faktur und Farbe unterscheiden. Derselbe Ocker sieht, mit verschiedenen Pinselstrichen gemalt, ganz verschieden aus. Und diese Differenzen kommen mit einer ganz homogenen Pinselschrift zustande. Derselbe Renoir, der jahrelang in pastosen Farben schwelgte, bedient sich jetzt eines ganz dünnen, nahezu aquarellmäßigen Auftrags und erreicht mit ihm unvergleichlich reichere Wirkungen als der Maler der achtziger Jahre. Der Pinsel scheint aus gefärbtem Wasser ziselierte Flächen zu schmieden und gewinnt aus Dunst, der kaum die Leinwand tönt, leuchtende Tiefen. Es ist die Art, wie Delacroix malte. Auch das Juwelenhafte der kleinen Legenden aus Delacroix' reifster Zeit scheint einem flüchtigen Druck der Hand gehorsam, und gerade die ganz dünne, flüssige Materie gibt das Übersinnliche des Prunks, das uns begeistert. Und auch diese Annäherung Renoirs an den Meister seiner Wahl, dem er in der Jugend zu nahe gekommen war, dessen Komposition und Farben ihn verwirrt hatten, und dem er jetzt auf eigener Bahn einen freien Tribut der Verehrung bringt, bestätigt die Vergeistigung des Gereiften.

Mit dem neuen Mittel wiederholt er manches Motiv früherer



Wiederholung der „Pêcheuses de moules“. 1895—98.
Sammlung Laroche, Gand.
Photographie Druet

(0,46 : 0,56)



Baigneuses. Gegen 1897.
Photographie Durand Ruel.

(0,65 : 0,53)

Zeiten*). Die „Baigneuses“ erhalten Nachfolger. Schon in der ersten Hälfte der neunziger Jahre hatte er mehrere Einzelgestalten von nackten Mädchen gemalt, die den Übergangscharakter zeigen, weicher als die blonde Baigneuse von 1881, zuweilen zu weichlich. Ihre Farbigkeit vermag nicht die Anmut jener in Italien gemalten Gestalt, noch weniger die stolze Ruhe der Baigneuse von 1885 zu ersetzen**). Auch die beiden Kompositionen mit Baigneuses, aus 1897 etwa, von denen die eine, im Besitz des Prince Wagram, einige Gestalten des Bildes bei Blanche wiederholt, haben nicht die stolze Gebärde der achtziger Jahre und verraten in der Farbe noch den Übergangstil. Aber man wird sich nicht leicht dem Reiz des Spiels dieser nackten Mädchen entziehen können, der

*) Vergl. die 145 und 151 abgebildeten Wiederholungen der „Pêcheuses de moules“ und der „Baigneuses“.

***) In einem der Schlafzimmer bei Durand Ruel hängen vier solcher Baigneuses in einer Reihe, aus 1891—96.



Coco. 1903. (0,31 : 0,36)
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

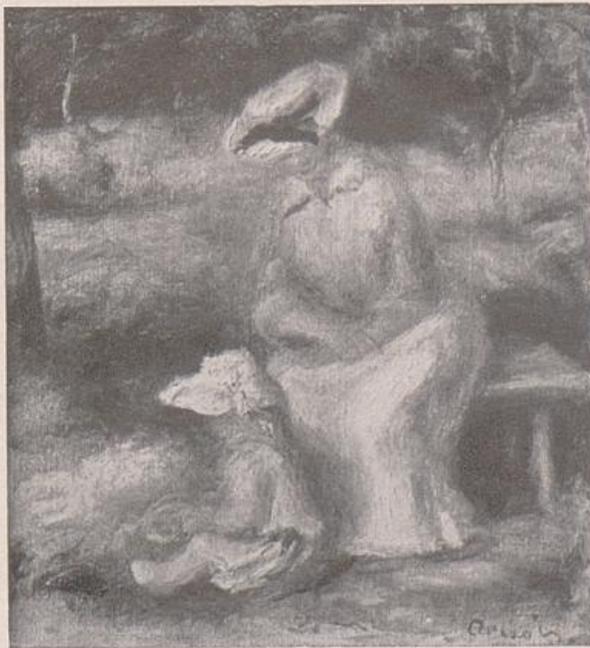
schmeichlerischen Wärme der Atmosphäre, in der wir das Summen der Zikaden zu hören glauben.

Die neue Materie reichte zunächst noch nicht für alle Aufgaben des Unermüdlichen aus. Sie versagte zumal bei großen Formaten. In dem Hauptwerk von 1900, „La Sortie de bain“, der Sammlung Bernheim, gelang es Renoir nicht ganz, die umfangreichen Flächen zu bändigen. Man möchte dem Bilde die frühere Art des Meisters, die Struktur starker Pinselstriche, wünschen. Es wirkt ein wenig leer. Der dünne Auftrag ergibt eine dünne Materie. Renoir fürchtete offenbar, die Flächen könnten zu unruhig werden, und unterließ die Teilung der Farben, die dem Landschaftler so reiche Resultate bescherte. Namentlich in dem Rot der Dienerin vermißt man die Bewegung. Auch die beiden Damenbildnisse derselben Sammlung, die 1901 datiert sind, scheinen zu groß geraten.*) Erst nach dieser Zeit erreicht Renoir mit den figürlichen Dar-

*) Das eine von ihnen ist in Durets „Peintres Impressionistes“ in einer mäßigen farbigen Abbildung wiedergegeben.

stellungen das Niveau der Reife, und dabei hat ihn wahrscheinlich ein äußeres Ereignis, das ihm manche bittere Stunde bescherte, gefördert.

Renoir litt schon lange an der Gicht. Ende der neunziger Jahre verschlimmerte sich das Leiden. Es deformierte immer mehr die Hände und erschwerte die Arbeit. Renoir ertrug nicht mehr das Pariser Klima und floh in den Süden. Er bringt seitdem den Winter regelmäßig in der Nähe von Nizza zu. Paris sieht ihn immer seltener, wenige Wochen im Frühling oder Herbst, wenn das Wetter freundlich ist. Vor einigen Jahren hat er in Cagnes, einem reizenden Dorf wenige Kilometer von Nizza, eine Farm erworben und sich dort ein Haus gebaut. Dort erträgt er mit philosophischem Gleichmut die Gebrechen des Alters und malt. Den Sommer bringt er gewöhnlich in seinem Landhause in Essoyes in der Bourgogne zu. Auch da hat er viele Kostbarkeiten der letzten Jahrzehnte geschaffen. Manche hängen in der reichen Sammlung von Werken aller Zeiten, die der Meister für sich und die Seinen in Essoyes in sicheren Verwahr gebracht hat.



Der Garten von Essoyes. 1903. (0,18:0,19)
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.



Coco. 1904.
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

(0,46:0,55)

Die Gicht, die den Menschen peinigte, wurde des Künstlers Freund. Man kann ihr einen gewissen Anteil an dem Stil der letzten Jahre zuschreiben. Sie hielt den Maler von großen Formaten zurück und nötigte ihn zu dem losen Auftrag. Die Festigkeit der großen Striche früherer Zeiten bedurfte gesunder Glieder. Vielleicht haben wir Grund, das Leiden zu segnen. Wie Beethoven zu den reinsten Schöpfungen aufstieg, als die Taubheit die unmittelbare Verbindung des Organs mit der Außenwelt unterbrochen hatte, wie er da ganz in sich hineinging, jeden Materialismus des Tonmalers aufgab und umso reicher wurde, je ärmer sich die natürlichen

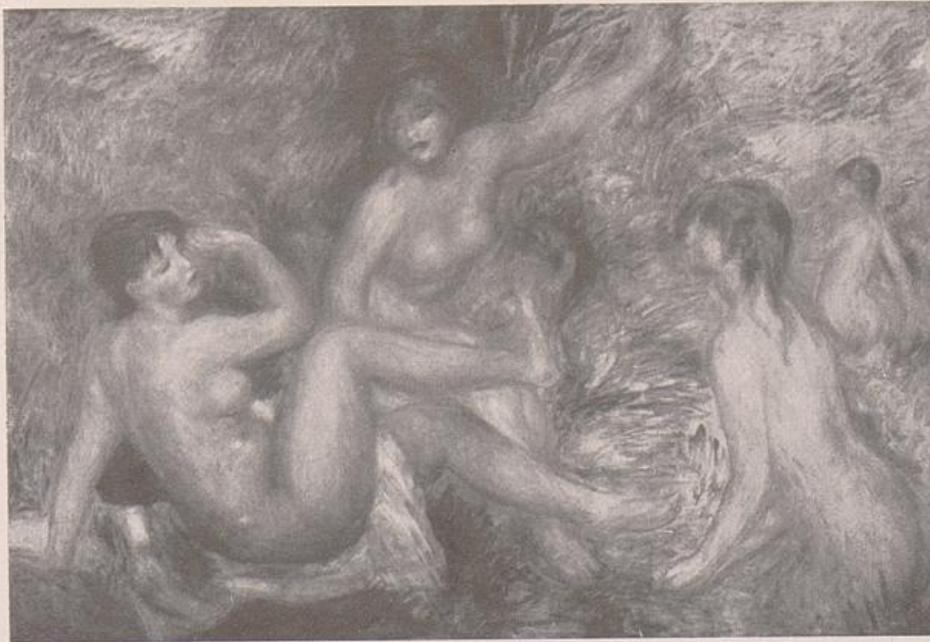


Coco. 1905.

(0,31 : 0,40)

Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Deletang.

Möglichkeiten gestalteten, so wurde Renoir von einem verwandten, wenn auch nicht so grausamen Geschick getrieben, mehr als vorher seine Wirkungen im Geiste zu vollenden, um ihre Darstellung dem Körper zu erleichtern. Man begreift nicht, wie er zu malen vermag. Die verschrumpfte Hand mit den grotesk gekrümmten Fingern gleicht einem Knäuel verworrener Spiralen. Die Finger können noch gerade die unentbehrliche Zigarette halten und vermögen nicht, die Speisen zu zerlegen. In den formlosen Knäuel steckt die Gattin oder die treue Bonne Gabrielle, die immer um den Meister ist, den Schaft des Pinsels. Er drückt den Knäuel zu und malt. Und malt, als halte er Daunenfedern in den Fingerspitzen. Bei Gangnat hängt ein Bildchen aus dem Jahre 1903, das einen Blick in den Garten von Essoyes darstellt. Es mißt wenige Zentimeter. Die leuchtenden Schatten und zuckenden Lichter verwandeln es in einen Kosmos ohne Grenzen. Man glaubt,



Wiederholung der „Baigneuses“. 1901/1902.
Sammlung Volland, Paris.

(1,66 : 1,14)

mit allen Sinnen in blühende Vegetation unterzutauchen. Auf einer Bank sitzt ein Mädchen in erdbeerrosa Jacke und hütet ein Kind. Es hat einen hellen Hut auf mit schwarzem Bande. Die Farben liegen aufeinander, ineinander, als seien sie von selbst zusammengeflossen. Nirgends wird etwas Zeichnerisches bemerkbar, und die Erscheinung ist so präzise, daß man die Regungen der winzigen Gestalt zu spüren glaubt. In ihrem weißen Rock spielen graue Töne, die auf einem Umfang von Millimetern eine Fülle von Höhen und Tiefen erscheinen lassen. Renoir ist nie geschickter gewesen. Unser Unverstand reicht nicht zu der Vorstellung aus, daß dieser Raffael nicht mehr der Hände bedurfte.

Das Kindchen neben dem Mädchen ist Renoirs Liebling, die Freude seines Alters, sein dritter und jüngster Sohn Coco^{*)}. Er hat den flachsblonden Kopf des Kindes im selben Jahre in dem Medaillon gemalt, das auch in der Sammlung Gangnat hängt. Ein weißer Grund mit wenigen flüchtigen Strichen, die kaum die

^{*)} Eigentlich Claude, geb. 1901. Das Mädchen ist Renoirs Bonne René, die zu vielen Baigneuses der letzten Jahre Modell gestanden hat. Abb. S. 148.



Femme couchée. 1902.
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Deletang.

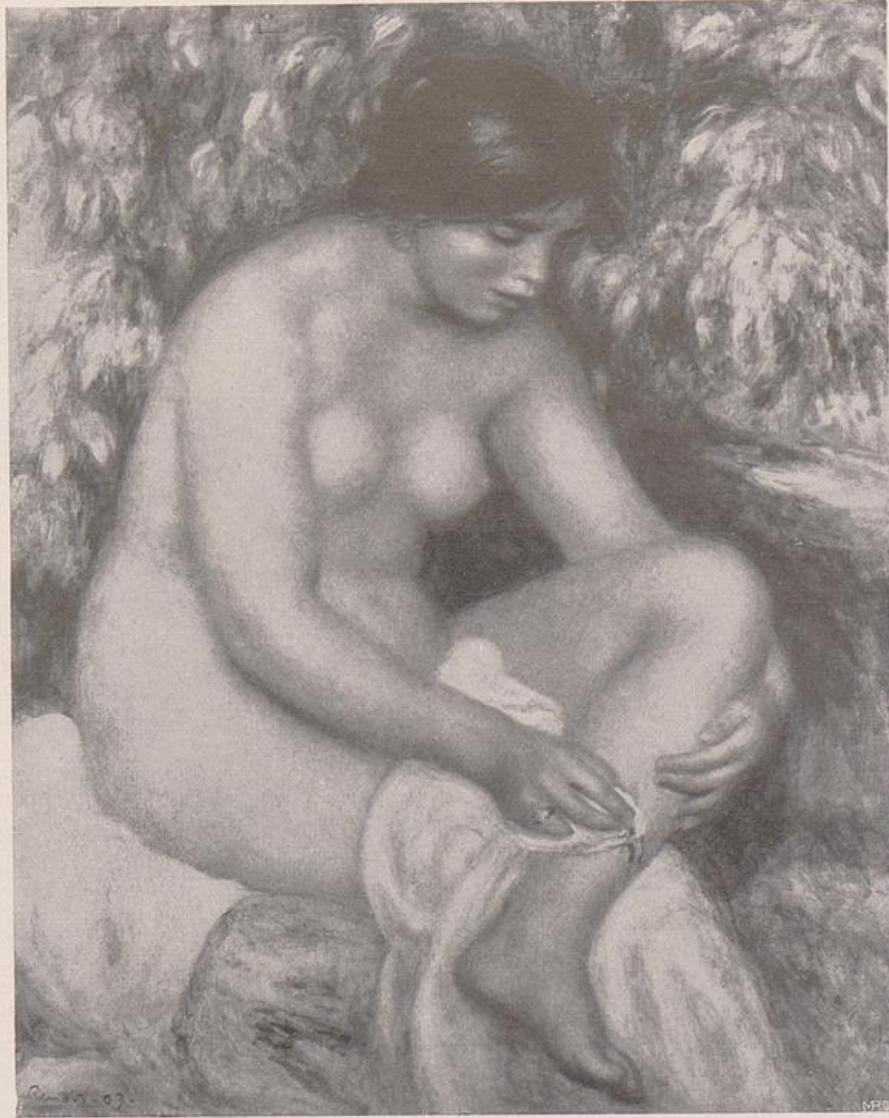
(0,65:0,54)

Leinwand bedecken, fragonardhaft, aber ohne eine Spur von überhastetem Manierismus. Und er hat seit 1903 den Jungen immer wieder gemalt, im Freien, im Zimmer, schlafend oder mit den Bausteinen spielend oder bei der Arbeit, so oft und regelmäßig wie seine alljährlich wiederkehrenden Früchte. Man kann an den Bildern das Wachstum des Knaben verfolgen. Und jedesmal ist Renoir Vater eines neuen Kindes geworden. Kaum eins dieser Bilder wiederholt, was ein anderes gesagt hat. Daneben erscheinen die alten Lieblingsmotive des Meisters, seine Blumen, seine Mädchen. Alle sind jünger, noch strahlender, noch glücklicher geworden, noch sicherer der Vergänglichkeit entrückt. Wieder erscheinen Baigneuses, und mit ihnen kommt der Anschluß an den alten Renoir, ohne den dieser Zeit das Beste fehlen würde. Er nimmt den alten Plan, die Realisierung des Nackten in der

Landschaft, wieder auf und erhebt sich wiederum über alles Improvisierte der Richtung. Die liegende Baigneuse von 1902 ist das erste sichere Resultat dieses Weges*). Vor farbenreichen Gebüschten dehnt sich in weichen Linien der Körper. Er ist ganz dünn mit kaum merkbaren Strichen von Rosa, Grau und verschwindendem Violett gemalt, die ein unendlich feines Gewebe ergeben, und wunderbar modelliert. Kein Detail, das das Auge suchen könnte, ist vernachlässigt oder improvisierend behandelt. Das Runde entsteht ganz allmählich aus hauchartigen Lichtdifferenzen. Trotz dieser sehr weit getriebenen Realisierung bleiben wir innerhalb der Grenzen einer Vision. Nie verliert der Körper die Teilnahme des Bildes. Seine sehr zarte Bewegung findet in der Umgebung, in den seltenen tonreichen Grün, in den Gelb und Rot der Landschaft kräftige Helfer. Das in großen Flecken gemalte Gebüsch hebt den Körper ebenso sehr hervor, wie es ihn geschmeidig umhüllt. Das Leben, das früher von starken Konturen getragen wurde, scheint in das Innere des Körpers gewichen, sowie es nicht mehr in dem sichtbaren Pinselstrich, sondern in dem Rhythmus des Farbigen steckt, in unnennbaren Organen des Bildes.

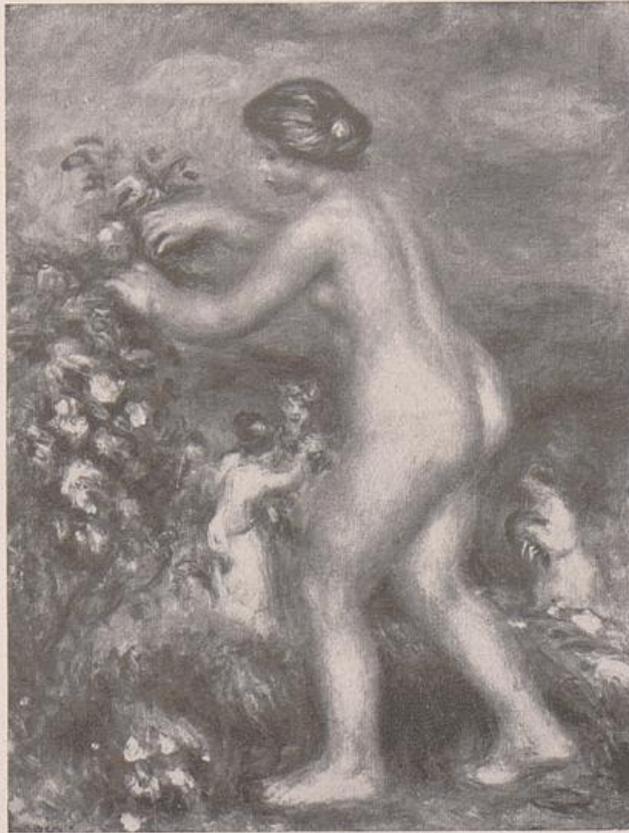
In vielen figürlichen Werken der nächsten Jahre wird der Zusammenklang der Farben- und Formenrhythmen erweitert und bereichert, und je mehr wir uns im Oeuvre der Gegenwart nähern,

*) Es gibt zwei Fassungen. Die erste, in der Sammlung Henry Bernstein, Paris, figurierte auf der Vente Bernstein im Juni 1911 und wurde vom Besitzer zurückgekauft. Die kurz nach der ersten gemalte zweite Fassung (Sammlung Gangnat, Abb. S. 151) wurde wesentlich verbessert. Die Komposition gewann infolge der glücklicheren Gliederung der Landschaft. Das Gebüsch nimmt in der ersten Fassung zuviel Raum ein. Es erhielt in der zweiten die wellenförmigen Umriss und wurde zurückgedrängt. Dadurch wird die Ebene freier und luftiger. Der Baum in der Ebene ist mehr betont und geht mit seinem Wipfel über den oberen Rand des Bildes hinaus. Dadurch wird das Gleichgewicht gesichert. In der oberen linken Ecke wird das Stück eines Baumstamms sichtbar. Es unterbricht die in der ersten Fassung sehr merkbare Monotonie des Gebüschs. Noch wesentlicher ist die Verbesserung des Farbigen, die ebenfalls am meisten der Landschaft zugute kommt. Renoir hat namentlich die roten und gelben Töne mehr betont. Dadurch erhält das Grün des Gebüschs den silberigen Ton. Den Anteil des Baumes rechts, der in der ersten Fassung gar nicht mitstreicht, unterstreicht sehr glücklich das leuchtende Rot. Die Schatten sind tiefer. Das Ganze wirkt loser und frischer. — Als Modell diente die Frau eines Bäckers (la Boulangère), die Renoir für viele Bilder des letzten Jahrzehnts gestanden hat.



Verwundetes Mädchen 1909.
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

(0,73 : 0,92)



Ode aux fleurs (nach Anakreon). 1909. (0,35 : 0,45)
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

desto kühner und sicherer beherrscht Renoir seine losen Mittel. Zuweilen scheint ein verklärter Rubens die Pinsel zu führen, so in der pompösen sitzenden Baigneuse*) des Prinzen Wagram. Zuweilen steigern sich die weichen schwellenden Formen zu wahren Symbolen der Fruchtbarkeit, so in der Frau mit dem flutenden Haar, in der die Üppigkeit der „Source“ und ähnlicher Werke der siebziger Jahre vergrößert und gereinigt wiederkehrt. Man

*) Sie sitzt auf einem Badetuch und hält die eine Hand im Haar, die andere an dem Fuß. Großes Kniestück, etwa 1904. Es gibt außer dem Bilde bei dem Prinzen Wagram zwei sehr ähnliche Fassungen desselben Motivs im Besitz des Künstlers. Ein ebenbürtiges Pendant ist das Mädchen mit dem Blut am Bein, von 1909, abgebildet S. 154 (Sammlung Gangnat).



Ruhender Hirtenknabe (Bildnis). 1911.
Sammlung Thurneysen, München.

(0,93 : 0,75)

wird in der Wagramschen Sammlung nicht fruchtlos die beiden Bilder verglichen. Das übertriebene Prestige der Werke der siebziger Jahre hält vor solchen Vergleichen nicht stand. Auf der „Source“ ist ein reizendes Mädchen märchenhaft gemalt; das andere ist eine Göttin. Und die Darstellungsmittel entsprechen den Motiven. Ein Hauch von Griechentum dringt in das späte Werk Renoirs. In der gelassenen Fülle mancher Baigneuses schlummert, lose verhüllt, antikes Wesen. Er hat in einem kleinen Bilde bei Gangnat „Ode aux fleurs“ eine Erinnerung an Anakreon gemalt, die als Illustration seines eigenen Wesens gelten könnte*). Der ruhende Hirtenknabe der Sammlung Thurneysen in München, der im Frühjahr 1911 entstand, ergänzt diese Melodie.

So erweitert sich allmählich die Welt um Renoir. Er beginnt bei Courbet und endet bei der Antike. Vergessen wir nicht, daß keine Etappe dieser langen und auch heute noch nicht beendeten

*) Das Motiv entstand als Aquarell für eine Anakreon-Ausgabe im Besitz des Herrn Arthur Meyer in Paris. Ein ähnliches Mädchen hat Renoir für Vollard lithographiert.

Reise ihn aus unserer Nähe vertrieb. Er blieb in der Gegenwart und blieb mit allen Regungen, die sich in Werke umsetzen, Sohn seines Volkes. Er entfernte sich zuweilen von den Tagesfragen und war nie in dem gewöhnlichen Sinne aktuell. Er blieb stets in den weiten Grenzen der französischen Tradition. Man könnte sagen, er habe mit jeder Etappe seiner Entwicklung ein weiteres Gebiet der Tradition seines Landes belebt. Im Alter unterstrich er womöglich noch diese Treue seiner Instinkte. Nie ist seine Beziehung zum Dixhuitième deutlicher. Aber auch jetzt noch erkennt man sie als Teil seiner vielartigen Beziehungen zu der Kunst seiner Ahnen, nicht als ihre Summe. Die antike Ruhe seiner Gestalten reicht weit über die frivole Welt der Boucher und Fragonard hinaus.

Aus der bunten Menge von Bildern ragt ein Werk hervor, das als ein Abschluß mancher Tendenzen des Meisters gelten kann. Es besteht aus den beiden zusammengehörenden Panneaux mit Tänzerinnen. Seinem getreuen Anhänger Gangnat zuliebe entschloß sich Renoir im Sommer 1909 noch einmal zu einem umfangreichen Format*) und malte die beiden Gestalten in Lebensgröße. Es war eine saure Arbeit. Die Höhe der Panneaux zwang ihn, stehend zu malen. Die Glieder murrten, die Anstrengung machte ihn krank, die Seinen waren in Sorgen. Aber nach wenigen Wochen standen beide Bilder vollendet da. Sie strahlen, von keiner Qual bedrückt. Nie ist Renoirs Kunst frischer und froher gewesen. Dem Greis gelang ein Denkmal der Jugend.

Es ist kein starres Monument. Dem Zwecke entspräche nicht die ernste Linie. Farbige Gewebe, luftig wie leichte Wölkchen, durch die das Licht bricht, sind seine Formen. An Schleiern hängen Rosengewinde. Reflexe von Perlen sind in Gaze gewirkt. Ein Märchenerzähler des Orients, dem alle Kleinodien aus Tausendundeine Nacht zur Hand waren, erfand die Kostüme. Für die Schwarze mit dem Mohn im Haar, die ihm sicher die liebste war,

*) Es gibt aus der letzten Zeit mehrere große Bilder in Breitformat mit liegenden weiblichen Akten. Das bedeutendste scheint mir das aus 1907, im Besitz der Mlle. Diéterle in Paris (1,52:0,68). Durand Ruel besitzt ein ähnliches Bild; ein drittes ist im Besitz des Künstlers. Man könnte diese Bilder mit der schönen Serie der dekorativen Stücke mit liegenden Frauengestalten vergleichen, die aus den siebziger Jahren stammen und gegenwärtig im Besitz Vollards sind. Zwei davon sind unter den Werken dieser Zeit abgebildet.



Panneau. 1900. (0,64 : 1,55)
Sammlung Maurice Gangnat, Paris
Photographie Druet.



Panneau. 1909.
Sammlung Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

(0,64 : 1,55)

das Blau; ein Himmelblau mit Weiß und Grau und Rosa, und ein dunkleres Blau in dem Schal, der um den durchsichtigen Rock geschlungen ist. Die Brust umgibt die kurze Weste eines Toreadors*), aus Orange und venezianischem Rot, die ineinander übergehen, ineinander strahlen wie auf Bildern Grecos. Für die andere, die Blonde mit dem Tamburin, die auch solch eine spanische Weste trägt, das Rot; ein türkisches Rot, das mit leichterem grünlichen Stoff gefaßt ist, und dessen starke Töne das strahlende Rosa des Fleisches ergänzen. Den weißgrauen Mull der Pumphosen schmücken blaue Flecken. Das Blau kommt auch in anderen Details wieder und unterhält die farbigen Beziehungen zu dem Kostüm der Partnerin. Unter dem bunten Behänge regen sich die rundlichen Körper, langsam und ein wenig träge. Sie gleichen übervollen Blüten, die der Wind nur wenig bewegt.

Die Panneaux hängen in einem kleinen Pariser Eßzimmer, zu beiden Seiten eines Pariser Spiegels. Sie könnten in anderen Räumen hängen, es ließe sich ein Palast denken, der von solchen Bildern würdig geschmückt würde. Er müßte feenhaft sein. Aber wo wäre der Baumeister, fähig, Formen zu erfinden, die dieser losen Pracht zum Rahmen dienen könnten, der so zu bauen vermöchte, daß Raum und Bild, wie im achtzehnten Jahrhundert und in den Zeiten vorher, wie von einer Hand geschaffen erschienen? Und wo wäre der Bauherr? In die Freude des Betrachters dieser Dekorationen, die alles Dekorative unserer stilarmen, stilsüchtigen Zeit so weit hinter sich lassen, mischt sich das Bedauern, daß wir keine Paläste mehr bauen, daß keine Fürsten mehr da sind, um solche Meister zu nützen. Aber sind die Bilder deshalb weniger wert? Erfüllen sie nicht etwa gerade deshalb ihre hohe Bestimmung?

Die beiden Tänzerinnen wecken die Erinnerung an viele Dinge. Man denkt an die Etappen, die diesem Meisterwerk vorangingen, an die anderen Panneaux mit Tänzern, die uns jetzt wie rohe Wirklichkeit erscheinen mögen, an das andere Bild mit Orientalinnen, das nicht über die Verkleidung hinauskam, an den vergeblichen Kampf mit Delacroix' Frauengemach. Man überblickt die endlose Reihe von Bildern, die auf vielen Umwegen in die Höhe, bis schließlich in dieses winzige Zimmer führten. Und vor solcher Realität verliert

*) Ein Andenken der Reise nach Spanien, die Renoir — ich glaube, im Jahre 1892 — mit dem Sammler Paul Gallimard unternommen hatte.

das Bedauern über vergangene Möglichkeiten den Stachel. Man vergißt das winzige Eßzimmer, den Spiegel und die ganze Kleinheit unserer Lebensbedingungen. Vielleicht mußte das alles zusammenschumpfen, um der Phantasie eines Renoir die Flügel zu lösen.

Nicht alle Freunde Renoirs werden meine Schätzung der letzten Periode ohne Widerspruch hinnehmen; noch weniger die Gleichgültigen, die Renoir überhaupt nicht kennen und sich mit den Abbildungen dieses Buches eine Vorstellung zu bilden suchen. Ich habe sanfte Leute vor der Photographie des Porträts der Frau T. und ihres Söhnchens*) in Wut ausbrechen sehen und habe vergeblich auf die Unzulänglichkeit der Abbildung hingewiesen. Es mag zugegeben werden, daß auch das Original dieses Bildes den flüchtigen Betrachter nicht erobert, weil manche dem bequemen Laien nicht immer gelegene Bedingungen kultureller Art zu erfüllen sind, bevor man zum Genuß gelangt, und daß gerade die Bildnisse dem werbenden Verständnis große Widerstände entgegenstellen**). Auch trifft auf die Bilder der letzten Zeit zu, was von frischen Weinen gilt: sie bedürfen der Lagerung. Renoir hat sich früher wenig um die materiellen Eigenschaften seiner Farbmittel und ihre in technischer Hinsicht rationelle Verwendung gekümmert und schrieb manche Unzulänglichkeit früherer Werke diesem Umstand zu. Später zog er auch den Einfluß der Zeit auf die Farben und die Farbenkontraste in den Bereich seiner Fürsorge und erhöhte alle Töne, die später bis zu einem gewissen Grade nachlassen; namentlich die Lacke. Daher das übertriebene Rot mancher Fleischtöne in jungen Bildern. Die Farben „arbeiten“ mehrere Jahre, bis sie vollkommen zu dem schönen Email zusammengewachsen sind.

Die Skala gilt vielen für süßlich. Aber diesen Empfindlichen

*) In der Sammlung Thurneyßen, München. Renoir hält dieses Bildnis für eins seiner besten. Er malte es im Sommer 1910 während eines längeren Aufenthalts in der Umgebung Münchens. — Von nahezu allen Photographien der letzten Zeit gilt dasselbe: es gelingt nicht, den Eindruck der geteilten Flächen wiederzugeben und die Differenzen der Werte beizubehalten. Die roten Töne werden schwarz. Die Abbildungen wirken dunkel und schwer und fälschen die wichtigste Eigenschaft der Werke, ihre lichte Leichtigkeit.

***) Die wenigen, zum Teil nicht ganz typischen Bilder der Spätzeit, die durch das Vermächtnis des Grafen Camondo in den Louvre gelangt sind, haben die Situation nicht wesentlich verändert. Das bedeutendste dieser Bilder figuriert unter unseren Abbildungen.



Bildnis der Frau T. und ihres Sohnes. 1910. (0,80 : 1,00)
Sammlung Thurneysen, München.



Stilleben. 1909.
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

(0,46 : 0,55)

fehlt die Empfindlichkeit für das Beste. Zufrieden mit einer mechanischen Aufnahme der Kunst, nehmen sie Renoir wie mit einem Dreifarbendruck-Verfahren auf, das alle feineren Differenzen unterdrückt und nur das Zuckerstangen-Rosa, die Veilchenbläue und das blinde Weiß, die feststehenden Symbole für den Kommisgeschmack, übrigläßt. Sie sehen nicht die Töne zwischen diesen abgebrauchten Enden einer reichen und ganz originellen Skala und verfahren nicht anders als die flinken Literaturkenner, für die der Reim mit Herz und Schmerz eo ipso zur Poesie der Töcherschule gehört. Vielleicht war wirklich die Vision des früheren Porzellanmalers der Reflex einer mehr oder weniger banalen Farbensymbolik seiner Zeit. Daß in seinen reichsten Variationen immer noch dieser volkstümliche Anfang bemerkt wird, möchte ich als seltenen Vorzug preisen.



Sitzendes Mädchen. 1908/1909.
Legs. Camondo, Louvre, Paris.
Photographie Durand Ruel.

(0,54 : 0,65)



Freie Kopie nach Corot. 1898.
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,55 : 0,40)

Vermutlich würde man sich anders zu dem Spätwerk verhalten, wenn mehr davon zu sehen wäre. Die öffentlichen Sammlungen, die ja überhaupt erst anfangen, Renoir als Klassiker zu behandeln, besitzen nichts aus dieser Zeit. Die Ausstellungen vergaßen in der Regel den alten Renoir über dem jungen. Erst seit wenigen Jahren kümmert sich der deutsche Handel um das Spätwerk und bringt daraus vereinzelte Stücke. Keine Etappe Renoirs ist weniger für diese brockenhafte Betrachtung geeignet. Man kann jede der vorhergehenden Perioden aus ein paar Werken kennen lernen. Die letzte ist, mag das ein Vorzug oder Nachteil sein, auf die Vielheit der Variationen geradezu angelegt. Die beiden Tanzpanneaux mögen ihr hervorragendstes Werk sein und mit Recht als ein Abschluß der Dekoration Renoirs gelten. Doch könnten sie ganz fehlen, ohne daß die Fülle geringer erschiene. Und diese Fülle, dieser Überfluß gehört zu dem Sohne eines Delacroix und dem Enkel eines Rubens. Wir können und möchten uns sein Alter nicht anders denken. Die drei vorhergehenden Perioden sind große Ströme, an deren erhabenen Ufern niemand ohne Lust verweilt. Sie kamen zusammen und strömen jetzt in hundert kleineren Armen der Mündung



Vue du Cannet. 1901.
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

(0,65 : 0,54)

zu. Keiner dieser Arme hat die gewaltigen Ufer der Ströme. Das Gelände aber, das die hundert Arme bewässern, ist Renoirs glücklichste Provinz. Die Sonne geht in diesem Reich nicht unter.

Ich habe den späten Renoir erst vor den hundert Bildern der Sammlung Gangnat kennen gelernt, die für ihn das bedeutet, was die Sammlung Pellerin für Cézanne geworden ist*). In München versprach die Sammlung Thurneyßen in kleinerem Umfang etwas Ähnliches zu werden**). Sie ist bis heute der einzige Ort in Deutschland, wo man sich über des Meisters Ziel orientieren kann.

*) Die Bilder, zirka 120, meist kleinere Formate, stammen fast ausschließlich aus den beiden letzten Jahrzehnten und bilden außer zehn Landschaften Cézannes und einigen Kleinigkeiten der jüngeren Generation den Bestand der Sammlung.

***) Sie besitzt zehn Bilder aus dem letzten Jahrzehnt.



Gabrielle. 1907.
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

(0,31 : 0,34)

Zu Renoir gehört, mehr noch als zu Cézanne, der wohnliche Raum. Und ich möchte fast sagen: der Pariser Raum. Seine Bilder, die man außerhalb Frankreichs findet, scheinen sich nach ihrem Vaterland zu sehnen und flößen dem Betrachter die gleiche Sehnsucht ein. Sein Werk ist noch weniger als das Cézannes das beziehungslose Neutrum, das unsere Anarchie der Kunst noch übrig läßt. Als Ziel gilt ihm nicht jener moderne Begriff der Schönheit an sich, die dem Monstrum verwandt ist. Seine Beziehung zur Mitwelt erschöpft sich nicht mit dem Modell, sein Ehrgeiz nicht mit dem Bewußtsein individueller Entwicklung. Er möchte mehr sein als das in der Masse verlorene Individuum, das wir in die Wolken erheben, wo es von der Masse noch weiter entfernt ist. Er möchte zur Masse sprechen. Er appelliert an Menschen, nicht an diesen oder jenen Amateur, der sich irgend-



Rosen. Gegen 1909.
Sammlung Louis Bernard, Paris.
Photographie Druet.

(0,46 : 0,55)

wo eine Burg des Egoismus errichtet; sondern an Naive seiner Art, an Landsleute, an alle Fühlende seiner Rasse; er möchte an alle appellieren. Und vielleicht beruht auf dieser Schranke, die jeder Nichtfranzose spürt, die eigene Macht Renoirs, größere Schranken zwischen Kunst und Leben hinwegzuräumen. Höheres als seine Malerei möchte er hinstellen; hinweisen auf das, was ihn werden ließ; mit seiner Kunst dienen; keine Formenprobleme, sondern das Leben, des Lebens Notdurft mit Wärme umgürten; schlichter Handwerker sein, getrieben von einem vielen gemeinsamen Gefühl.

Man kann dieses Geständnis zwischen den Zeilen eines Aufsatzes lesen, den er vor zehn Jahren für die neue französische Ausgabe des Cennino Cennini von Victor Mottez geschrieben hat*). Es steht ihm nicht schlecht, diesem alten Traktat der Kunst als Vorredner zu dienen. Er schreibt bewundernd von den „Chefs-d'oeuvre corporatifs“ der Alten, die eindringlicher für die Größe einer Epoche zeugten als die Werke ihrer Genies, die ja doch immer über ihre Zeit hinauswachsen, und sieht in dem Aussterben des Handwerks ein bedenkliches Symptom. Der Kunst drohe Verderben, seitdem sie kein Handwerk sei wie Schlossern und Tischlern, das von dem Meister gelehrt, von dem Jungen gelernt wurde und von einer Generation auf die andere überging; seitdem keine Gemeinschaft mehr unter den Schaffenden sei, kein starker Glaube Künstler und Laien verknüpfe, seitdem der Eigennutz der Persönlichkeit das allen geläufige Ideal verdrängt habe. Er klagt nicht, er hat nicht einmal Sehnsucht nach jenen alten Zeiten und verschweigt kaum, wie skeptisch er alle Reorganisationsversuche einschätzt. Er denkt nicht, man könne mit Traktaten von Cennino Cennini die Zeiten des Fresko zurückgewinnen. Es gab vielleicht dreißig Jahre vorher einen weniger gelassenen Renoir, einen Stürmer und Dränger, der bitter klagte und sich sehnte und nahe daran war, den alten Ingres-Schüler Mottez um seinen Cennini und die Fresken in St. Germain-l'Auxerrois zu beneiden.

Dem Alten fehlte der Grund zur Klage. Bis ins letzte Jahr verging kein Tag, an dem er nicht den Pinsel in die gichtbrüchigen Finger nahm, und nie geschah es vergebens**). Durch alle Wirrnisse der Zeit hindurch drang er zum Heil. Die Wärme seiner Hingabe, die Kraft seines Intellekts ersetzte, was ihm die Zunft versagte. Er wurde zum Wissener aller Geheimnisse der Kunst und hat sie in strahlenden Zeichen niedergelegt, für jeden Suchenden verständlich.

*) Die schöne Vorrede — ein seltenes Glaubensbekenntnis für einen Impressionisten — ist in Form eines Briefes an Herrn Henry Mottez, den Sohn des Übersetzers, des bekannten Ingres-Schülers, gehalten. Herr Henry Mottez hat die neue, wesentlich ergänzte Ausgabe des Cennini veranstaltet, an der auch Maurice Denis beteiligt ist. Die Vorrede erschien zuerst in der Zeitschrift *L'Occident* (No. 103 Jahrgang 1910). In dem Verlage der Zeitschrift ist soeben auch das Buch erschienen.

***) Vgl. das vor kurzem erschienene illustrierte Buch von André über Renoir, das nur Werke aus den letzten Kriegsjahren enthält.

Wird er gelesen werden? Wird man diesen lebendigen Traktat von Schönheit und Weisheit nützen? Wird er Schule machen? Bis heute deutet wenig darauf hin. Auf einen Weisen, der zur Ordnung mahnt, kommen Hunderttausende, denen die Wirrnis dient. Auch dieser reinste, gläubigste unserer Meister wird wieder nur den blinden Glauben an Begabung und Persönlichkeit fördern, nicht das Vertrauen auf Wissen und Können, und wird allein bleiben, auch wenn man ihn zum Idol erklärt.

Das ist er den Franzosen schon heute. Sie stellen ihn über Cézanne. Und zwar nicht nur die greisenhaften Leute des ancien régime, die in ihm so etwas wie einen letzten Versuch „Louis XV.“ erkennen; auch die Jungen, die Jüngsten, die der Anarchie müde geworden sind und zu einem Lehrmeister wie Ingres zurück möchten. Renoirs Zeit kommt noch. Denn diesen skeptisch gewordenen Umstürzern, die für jeden Klassizismus reif sind, kann der Werdegang des fruchtbarsten Meisters unserer Zeit den Weg weisen, der zwischen Schule und Persönlichkeit zum Heile führt.



Stilleben. Gegen 1905.
Privatsammlung, Paris.
Photographie Druet.

(Kleines Format)



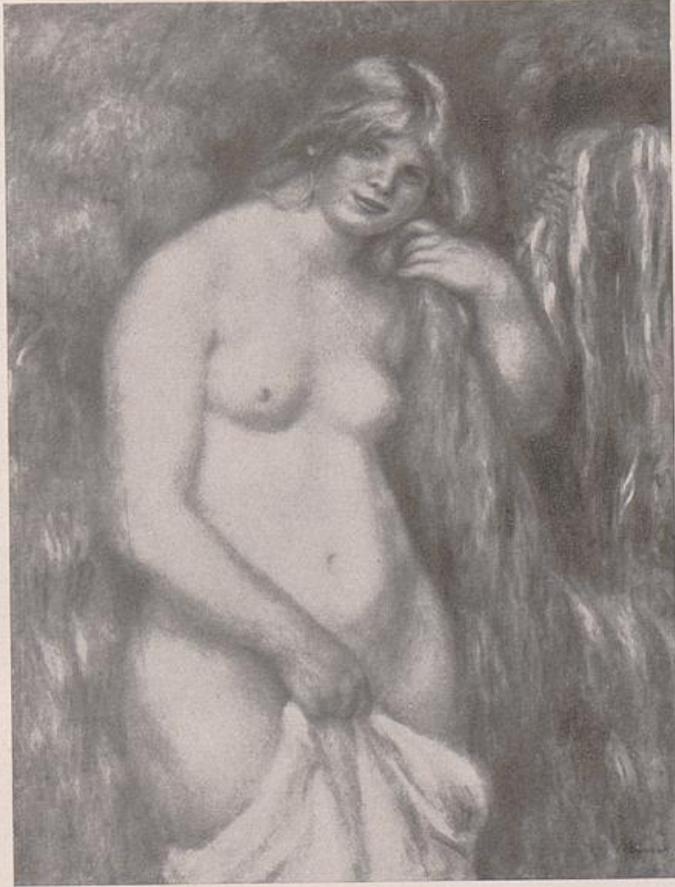
Baigneuses. Gegen 1897.
Sammlung Prince Wagram, Paris.

(0,75 : 1,01)



Jeunes filles regardant un album. 1899.
Sammlung Durand Ruel, Paris.

(0,65 : 0,81)



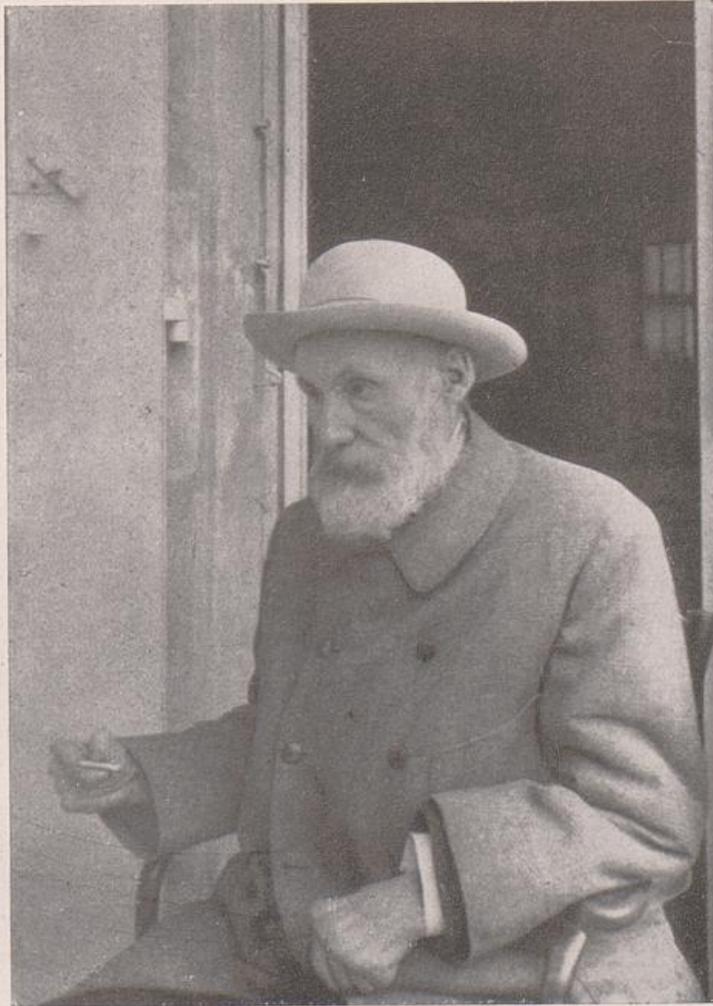
Frauentorso. 1906.
Sammlung Prince Wagram, Paris.
Photographie Druet.

(0,73:0,92



Coco mit den beiden Mädchen. 1910.
Sammlung Maurice Gangnat, Paris.
Photographie Druet.

(0,54:0,65)



Photographie nach dem Leben. 1911.



Forain: Bildnis Renoirs.
Verlag Vollard, Paris.

(Lithographie)