



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

Frankreich (Die Schule von Barbizon, Corot; Daumier, Millet, Courbet, Manet, die Impressionisten, Cézanne, die Neoimpressionisten)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80752](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80752)

uns der Zersplitterung, die wie in unserm politischen, so auch in unserm Kunstleben herrscht, erst recht schmerzlich bewußt, aber wir können uns dessen getrösten, denn wir verfügen dafür über eine ungleich frischer und gesunder, reicher und mannigfaltiger strömende Volkskraft. Während sich in Frankreich alles in Paris konzentriert und schließlich doch auch nivelliert, erfreuen wir uns in Deutschland gegenwärtig noch gottlob einer an verschiedenen Stätten im Norden, im Süden und im Westen organisch emporwachsenden Kunst und Kultur von großer natürlicher Mannigfaltigkeit.

2. Die Malerei und die zeichnenden Künste

Wie Winckelmann als einflußreichen Mitbegründer des Klassizismus, Wackenroder als literarischen Vorkämpfer der Romantik, so kann man den englischen Philosophen *John Ruskin* (geb. in London 1819, gest. 1900) als Propheten wenigstens der modernen Malerei betrachten¹⁾.

Während die kunst- und kulturschöpferische Kraft gar häufig aus den Tiefen des Volkes quillt, bildet ebenso häufig für das nachfühlende und verstehende Ästhetentum die Erziehung im wohlhabenden Bürgerhause einen geeigneten Nährboden. Während der grandiose Lichtmaler Turner als Sohn eines Friseurs auf die Welt kam, hatte sein großer literarischer Vorkämpfer John Ruskin einen reichen Weinhändler zum Vater. Und wie nun Ruskins Mutter ihm eine streng religiöse Erziehung angedeihen ließ, nahm ihn sein Vater, der mit derselben inneren Anteilnahme Landschaftsgemälde sammelte, wie er Dichter las, nicht nur auf seine Geschäftsreisen in der Heimat, sondern auch in die Schweiz und nach Italien mit und erläuterte ihm in begeisterten Worten Natur, Geschichte und Kunst jeglichen Landes. So wurde Ruskin gleichsam von Kindesbeinen an auf seinen späteren Beruf vorbereitet. Es war eine schlechte Kritik, die über Turner erschienen war, welche ihm zum ersten und dies erste Mal gewissermaßen zur Abwehr die Feder des Schriftstellers in die Hand drückte. Und Turner ist allzeit sein Held geblieben. Zugleich aber bewährte er sich als Programmredner der englischen Präraffaeliten. Also Bannerträger der Romantik und der Moderne, und zugleich abgesagter Feind der Renaissance. In seiner Persönlichkeit verkörpert sich gleichsam die Wahlverwandtschaft zwischen Romantik und Moderne in ihrem gemeinsamen Gegensatz zur Renaissance. Im Sinne der Moderne aber hat Ruskin weit über Turner hinaus gedacht und die gesamte Entwicklung der Malerei bis auf die Gegenwart in großen Zügen vorausgesagt. Alle große Kunst ist für ihn Anbetung. Man muß sich der Natur in aller Einfalt des Herzens nahen, ohne irgend etwas zu verachten oder auszuwählen: Naturalismus. Man muß die Natur wiedergeben, wie man sie sieht und nicht, wie man von ihr weiß, daß sie ist: Impressionismus. Man muß die Landschaften bis auf den letzten Pinselzug im Freien malen: Pleinairismus. Die Gegenstände bilden ein Mosaik aus verschiedenen Farben, die man Stück für Stück in aller Einfachheit nachahmen muß: Pointillismus. Man muß die gemischten Töne durch Durchkreuzung der verschiedenen ungebrochenen reinen Farben erzeugen, aus denen jene gemischten zusammengesetzt sind: Neoimpressionismus. Und diese Lehre des Neoimpressionismus verkündete Ruskin bereits im Jahre 1856.

Frankreich²⁾

Die moderne Malerei ist nicht einer einzigen Quelle entsprungen. Vielmehr sind verschiedene Bäche zu dem einen mächtigen Strome zusammengefloßen. Die alte klassische Kunst der Spanier Velazquez und Goya, jener entschiedensten



Abb. 1 Landschaft von Camille Corot Paris, Louvre (Zu Seite 15)

Naturalisten und Freilichtmaler der Vergangenheit, bildet den einen Ausgangspunkt, einen anderen die französische Karikatur der Gavarni und Daumier, einen dritten die Überlieferung der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, wesentlich vermittelt durch einen holländischen Maler des 19. Jahrhunderts, *J. L. Jongkind* (1819—91). Dieser stand für seine Person unter dem Einfluß Boningtons, welcher letzterer endlich neben Constable und den anderen englischen Landschaftlern seiner Generation (vgl. Teil I. S. 187—197) den Hauptanstoß zur Entstehung der modernen Malerei abgab. England gab den Anstoß, von dort pflanzte sich die Bewegung nach Paris und von Paris auf das gesamte übrige Europa fort.

Während die Weltstadt London im letzten Grunde nur einen einzigen großen Markt darstellt, auf dem der Engländer seinen Geschäften im weitesten Sinne des Wortes nachgeht, während er sein eigentliches Leben draußen lebt in der Natur, in seinem Landhaus, seinem Heim oder bei der Ausübung des Sports, arbeitet der Pariser nicht nur in Paris, sondern lebt der Pariser auch in Paris und liebt sein Paris über alles. Auf den Boulevards zu flanieren, vor den Boulevardcafés zu sitzen ist ihm Selbstzweck, bildet für ihn wie für zahllose Fremde und namentlich Künstler aus aller Welt höchsten Lebensgenuß. Gar mancher ist sich erst auf den Pariser Boulevards dessen bewußt geworden, daß das Leben als solches seinen Reiz besitzt. Nun ist aber das Seelenleben des modernen Menschen so vielgestaltig und mannigfaltig, so grundverschiedenen Stimmungen und Sehnsüchten unterworfen, daß sich neben jener schier leidenschaftlichen Liebe zu der Großstadt ein unendliches Verlangen nach der Natur bilden konnte. Die Übersättigung mit allen Genüssen raffinierter Zivilisation führt eben, wenigstens gelegentlich, gerade zum Wunsche nach dem Gegenteil, nach

Einfachheit und Ursprünglichkeit. So entzündete sich gerade in Paris diese Flamme der Begeisterung für die Natur und für die Landschaft, die zu den ausgeprägtesten Merkmalen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart gehört, eine so innige und leidenschaftliche Naturliebe, wie sie die Welt noch niemals erfüllt hatte. Und der entschiedenste Vertreter dieser ganzen Kunstrichtung, der Stimmungsmaler par excellence, Camille Corot, ist ein geborener Pariser gewesen.

Die Vertreter der klassischen französischen Landschaftsmalerei, die Poussin und Claude Lorrain, hatten nicht die Natur als solche, sondern das Große und Bedeutende in ihr gesucht, bestimmte Gegenden ausgewählt und in dem Sinne komponiert, daß sie das Kleine und Intime zurücktreten ließen, um das Große und Gewaltige um so mehr hervorheben und um so stärker betonen zu können. Die gleichzeitigen Holländer, die Ruysdael, Hobbema und Everdingen waren zwar die eigentlichen Begründer der Einfachheit und Natürlichkeit in der Landschaftsmalerei, aber eine gewisse Romantik ließ sie wiederum die See und das Hochgebirge besonders bevorzugen. Das eigentliche Rokoko stilisierte die Landschaft ins rein Dekorative um und verlieh ihr dabei einen gewissen empfindsamen Beigeschmack. Der Klassizismus vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts griff im letzten Grunde wieder auf die Auffassung der Claude Lorrain und Poussin zurück. Zu gleicher Zeit ging Turner allmählich von der schlicht topographischen Vedute zum kühnsten Lichtexperiment über. Heroische Züge sind ihm so wenig fremd wie romantische und machen sich besonders in der gesteigerten Beleuchtung geltend. Indem er aber das Lichtproblem in den Mittelpunkt aller seiner Bestrebungen stellte, begründete er das Leitmotiv für die Landschaftsmalerei des ganzen 19. Jahrhunderts. Zu gleicher Zeit schuf sein Landsmann und Zeitgenosse Constable die eigentliche moderne Landschaftsmalerei, die ohne heroische oder romantische, ohne großartige oder gefühlsschwelgerische Nebenabsichten die Natur als solche, die einfache und alltägliche Natur in dem unerschöpflichen Reichtum ihrer Formen- und Farbenreize, in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit an Beleuchtungsstimmungen wiederzugeben trachtet.

Constable hatte im Jahre 1824 und sein Landsmann Bonington schon zwei Jahre vorher ein paar Bilder im Pariser Salon ausgestellt und mit ihnen zugleich einige andere englische Landschaftler, die denselben oder ähnlichen Grundsätzen folgten. Diese Bilder riefen einen Sturm des Entzückens bei den französischen Malern hervor. Es war ihnen, als wären sie erst jetzt sehend geworden und als hätten sie bisher eine Binde vor den Augen gehabt³⁾. Der englische Einfluß machte sich besonders bei einer Gruppe von französischen Landschaftlern geltend, die sich seit 1830 — daher spricht man von einer Generation von 1830 — in der Umgebung von Paris, in dem Dörfchen Barbizon niederließen. Da es ihrer sieben Künstler von Bedeutung waren, bildete sich für sie der Name: die „Pléjade“, das Siebengestirn. Jenes Barbizon bei Paris aber sollte das Bethlehem der modernen Malerei werden. Dort und in der Umgebung des Dörfchens, in den Wäldern von Fontainebleau malten die Begründer der neuen Richtung, dort suchten sie ihre einfachen Motive, dort bildeten sie eine völlig neue schlichte epische Kunst- und Weltanschauung aus. Dieses Barbizon ist auch die erste und gleichsam das Vorbild all der Kolonien gewesen, welche sich die Künstler im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Nähe der Großstädte, auch der deutschen, anlegten. Die Künstler zog und zieht es aus der Stadt aufs Land, in die freie Natur hinaus. Sie wollen, der Unruhe der Großstadt und besonders den widerstreitenden Meinungen ihrer Kritiker wie auch der gesamten Künstlerschaft entrückt, inmitten des Friedens der Natur, sich auf sich selbst besinnen, sich selbst angehören, sich selbst und etwa noch ihrer Familie oder einigen wenigen gleich strebenden und fühlenden Freunden leben. Sie wollen nicht mehr in der Werkstatt bei künst-



Abb. 2 Am Wald von Fontainebleau von Théodore Rousseau Paris, Louvre
(Nach Photographie Braun, Clément & Cie. in Dornach)

lichem Atelierlicht ihre Bilder nach zufälligen Skizzen zusammensetzen, sondern ihr ganzes Leben im steten ununterbrochenen Anblick ihrer Motive zubringen, diese unter dem Wechsel der verschiedenen Beleuchtungen, der Tages- und Jahreszeiten beobachten und ihre Bilder womöglich gleich ganz im Freien heruntermalen. Die moderne Landschaftsmalerei, mag sie an geschlossener Bildwirkung und anheimelnder Behaglichkeit hinter der altholländischen des 17. Jahrhunderts zurückstehen, übertrifft diese an Kraft und Innigkeit des Naturgefühls, an genauer Beobachtung sowohl der geologischen Struktur der landschaftlichen Formen wie besonders der atmosphärischen Stimmungen. Wenn in irgend etwas, ist die moderne Malerei in der Landschaftskunst groß. Was die religiöse Kunst für frühere Zeiten, bedeutet die Landschaftsmalerei für das 19. und beginnende 20. Jahrhundert. Das religiöse Sehnen und Verlangen des modernen Menschen, das im kirchlichen Kultus kein völliges Genüge mehr fand, führte ihn in die Natur hinaus. Die Landschaftsmaler aber waren die Priester in diesem Naturkultus. Sie haben unzählige feine Reize und Stimmungen der Natur, auch der scheinbar unscheinbarsten, sehen und kennen gelehrt, an denen die Menschen, auch die Künstler, früherer Zeiten teilnahmslos vorübergeschritten sind; sie haben gleichsam die Andacht zu jeglicher Naturstimmung gepredigt.

Die Naturempfindung jener Künstler von Barbizon konnte im Verlaufe der nächsten Jahrzehnte kaum mehr übertroffen werden, weder an Zartheit noch an Intensität. Dagegen wurden die künstlerischen Ausdrucksmittel noch bedeutend verändert, verfeinert und gesteigert. Jene Künstler selbst waren in der Beziehung kaum über das von den Holländern des 17. Jahrhunderts bereits Geleistete hinausgekommen, nur daß sie es wagten, ihre Staffelei im Freien aufzustellen, das Grün grüner zu sehen und das Luft- und Lichtproblem schüchtern in Angriff zu nehmen.



Abb. 3 Der Morgen von Camille Corot (Zu Seite 15)

Aber vom heutigen Standpunkt wirken ihre Bilder bisweilen geradezu dunkel, altmodisch, um nicht zu sagen: altholländisch. Selbst die Gemälde der Turner und Constable machen dagegen einen helleren, entwickelteren, im engeren Sinne moderneren Eindruck. Das unvergängliche Verdienst der Meister von Barbizon besteht nichtsdestoweniger darin, im Anschluß an ihre großen englischen Vorläufer eine neue Grundanschauung für ganz Europa festgelegt zu haben; diese nach allen Richtungen zum klaren, folgerichtigen und erschöpfenden Ausdruck zu bringen, blieb den nachfolgenden Künstlergeschlechtern vorbehalten. Unter allen Landschaftlern jener „Schule von Barbizon“⁴⁾ war *Théodore Rousseau* (1812—67) der stärkste, männlichste, mannigfaltigste Geist. Er durchstreifte und malte ganz Frankreich, legte auf Beleuchtung, Farbe und Form gleich viel Wert und vermochte mit der Zeichenfeder ebensoviel wie mit dem Pinsel. Seine Landschaften zeichnen sich durch klare Darlegung des geologischen Aufbaues aus; die Baumgruppen wie die einzelnen Bäume, die er zu geben liebte, heben sich bis aufs einzelne Blatt herab scharf und bestimmt vom Himmel ab. Die größte Berühmtheit genießt seine „Sortie de forêt à Fontainebleau“, im Jahre 1855 im Salon ausgestellt, jetzt im Louvre (Abb. 2): Blätterreiche dunkle Eichen umschließen wie eine Bogenlaube im Oval den in helleren Tönen gehaltenen Mittelteil des Bildes, wo wir ein paar Kühe ihren Durst in einem Sumpfe löschen sehen, während sich ein einzelner Baum in gewaltiger Silhouette vom Himmel abhebt; in der Ferne weidet eine Herde. Und nun ist die Erscheinung des Sonnenunterganges am Himmel, die Widerspiegelung davon im Sumpf, die Sonnenwirkung auf die Kühe und deren Widerspiegelung, wie überhaupt die Einwirkung des Lichtes auf all und jedes mit einer wunderbaren Kunst durchgeführt.



Abb. 4 San Bartolomeo von Camille Corot. Sammlung Vever
(Nach Phot. A. Giraudon, Paris)

Den schärfsten Gegensatz zu Rousseau bildete innerhalb der Gruppengemeinschaft *Camille Corot* (1796—1875)⁵⁾. War Rousseau ein Stück Grübler, der mit jedem Bild eine Aufgabe lösen, der den Dingen auf den Grund gehen, hinter ihrer äußeren Erscheinung ihr innerstes Wesen erkennen, sich nicht mit ihrem Abglanz begnügen, sondern ihren tektonischen Aufbau wiedergeben wollte, so war Corot von alledem gerade das Gegenteil, er war eitel Empfindung; nichts als Empfindung. Und so atmen auch seine Bilder die tiefste künstlerische Empfindung. Im Louvre hängen sie mit solchen anderer Maler von Barbizon in einem Saale vereint, aber sie fallen sofort auf, ziehen den Beschauer beim ersten Anblick mit magischer Kraft an und geben ihn nimmer frei. Corot gehört zu den wenigen französischen Künstlern, denen auch der deutsche Mensch ohne weiteres — unmittelbar, ohne sich in fremdes Wesen künstlich einfühlen zu müssen, Interesse, Liebe, Begeisterung entgegenbringt. Corots besondere Note heißt Stimmung. Wenn irgend jemand, ist er Stimmungsmaler gewesen. Rousseau arbeitete den geologischen Aufbau der Landschaft heraus — die Form, Corot kam es einzig und allein auf die Stimmung an, ohne daß dabei aber jemals die feste Körperhaftigkeit verloren gegangen wäre. Die Stimmung seiner Gemälde ist zart, etwas schwermütig, sanft melancholisch. Er gab die Landschaft in der Umschleierung des Morgen- oder Abendnebels, indem er große Vordergrundbäume und Baumgruppen vor hellere Mittel- und Hintergründe setzte und so starke räumliche Vertiefung erzielte. Corot liebte zarte, dünne Bäumchen, welche die Last ihres Laubwerks kaum zu tragen vermögen, so daß ihre eigentümlich gedrehten und gewundenen Zweige vornübersinken. Er pflegte das Laubwerk nicht bis auf die Silhouette des einzelnen Blattes scharf durchzuzeichnen, sondern als ganze Masse zu behandeln und so auf die Erde leichte Schatten werfen oder sich in verschwiegene Weibern widerspiegeln zu lassen. Es gibt im Münchener „Englischen Garten“ an den Ufern des Kleinhesseloher Sees Baumgruppen, in deren Anblick man des Abends bei leis aufsteigendem Nebel die Stimmung nachempfinden

kann, aus der heraus Corot seine Landschaften geschaffen hat. Seine Gemälde pflegte er auf einen feinen, silbergrauen Ton zu stimmen, der mit dem Stamm der Birke und der Silberpappel harmoniert. Er liebte es, seine Landschaften mit glücklichen Menschen oder mit seligen Geistern zu bevölkern, welche die Bäume, man möchte sagen: ihre Geschwister in der großen Familie der Natur, bekränzen, in den duftenden Morgen hinausjauchzen oder den milden Abend mit Gesängen begrüßen und sich leichtfüßig im Elfenreigen drehen. (Abb. 3.) Ein gut Stück abgeklärter, heiterer, pantheistischer Weltanschauung steckt in Corots Bildern. Es verbindet sich in den Werken dieses frühestgeborenen Mitglieds der Pléjade feinste Rokokoanmut und stilvolle klassizistische Vornehmheit mit warmem modernen Naturgefühl.

Corot hat sich zu seiner hohen Kunst ganz allmählich empor entwickelt. Als Klassizist in Rom begann er 1825—28 mit römischen Gegenständen, in harter Manier, mit wenig Luft und schweren Schatten (Abb. 4). Er malte italienische Motive: Bergnester auf gelber Erde unter blauem Himmel zwischen grünen Bäumen. Klar sind die Töne nebeneinandergesetzt. Das Gelb des Erdbodens spielt die Hauptrolle. Von „Stimmung“ im späteren Sinne ist noch wenig zu spüren. Er ist dann immer duftiger und luftiger, weicher und toniger geworden. Gegen 1840—45 fängt seine Persönlichkeit an durchzubrechen, 1850 hat er bereits eine beträchtliche Höhe erklommen, und in den sechziger Jahren malt er seine besten Bilder⁶⁾. Corot erreicht seine starken Wirkungen durch ruhige und einfache Technik. Er hat Tonmalerei gepflegt, die Töne frei und breit nebeneinandergesetzt. Dabei bleibt er — z. B. im Gegensatz zu Delacroix — klar bis in die tiefsten Schatten hinein.

Die Abbildungen vermögen den Reiz der farbigen Originale nur zum geringsten Teile wiederzugeben (Abb. 1, 3—5). Das Gemälde des Schlosses „Beaune-la-Rolande“ (Abb. 5) macht aber auch in der Abbildung einen bedeutenden Eindruck: die kraftvollen Helldunkelgegensätze, die Widerspiegelungen der tieferen und lichter Partien, die hoch emporstrebenden Pappeln, die gleichsam beseelten altersgrauen Mauern! — Hervorragend schön ist die in unserer ersten Abbildung wiedergegebene Landschaft. Corot war einer der größten Landschaftsmaler aller Zeiten und Völker.

Über dem Landschaftler darf man den Figurenmaler Corot nicht übersehen. Er malte ein-



Abb. 5 Schloß Beaune-la-Rolande von Camille Corot
(Nach Photographie Brunn & Cie.)

zelne Frauengestalten, im Innenraum, voll Gefühl und Vornehmheit der Auffassung in jeder Form, in jeder Linie, in jedem Farbenton. Das Fleisch leuchtet in kräftigem Inkarnat warm, hell und lebensvoll aus der kühler und dunkler gestimmten Umgebung von Gewand und Hintergrund heraus. Eine rote Schleife oder dergleichen bildet einen besonderen farbigen Akzent (Abb. 6). Spielt schon bei solchen Bildern die Fleischfarbe eine große Rolle, so erweist sich Corot als Aktmaler der kraftvollsten Lebenswiedergabe fähig. Das schwellende Fleisch ist sehr gut, von der festesten Körperhaftigkeit, dabei sehr weich, voll animalischen Lebens, aber ohne eine Spur von Lüsternheit gemalt.

Jules Dupré (1812—89) war der Dramatiker der Gruppe, der es auf das wild erregte Leben der Elemente abgesehen hatte, auf den Sturm, der das Wasser aufwühlt, der in den Bäumen heult, besonders aber auf den Sturm, der die Wolken am Himmel einherjagt. Gelegentlich wechseln mit wild erregten Szenen friedlich idyllische. Fast immer aber nimmt der Himmel auf Duprés Bildern einen sehr weiten Raum ein, dem die Erde bisweilen nur als „repoussoir“ dient. Fast immer spielt die Beleuchtung auf seinen Bildern eine bedeutende Rolle. *Charles François Daubigny* (1817—78)⁷⁾ zeichnete sich durch besondere Schlichtheit aus. Er liebte das Wasser, den Durchblick zwischen Bäumen hindurch, das beackerte Feld, blühende Obstbäume, den Frühling. Er bevölkerte seine Landschaften nicht wie Corot mit Nymphen und Dryaden, sondern mit Bauern und Bäuerinnen. Auf seinem vielleicht berühmtesten Gemälde, dem 1857 im Pariser Salon ausgestellten „Frühling“, jetzt im Louvre, sehen wir eine junge Bäuerin zwischen grünen Getreidefeldern und blühenden Obstbäumen auf einem Esel einherreiten; im Mittelgrund ein junges Liebespaar, das sich umarmt. *Narzisse Diaz de la Peña* (1807—76), der temperamentvolle Südfranzose, führt uns in das Dickicht des Waldes, besonders des an farbigen Nuancen überreichen Herbstwaldes. Er trug die Farben so kräftig auf, daß seine Bilder wie aus bunten Tupfen zusammengesetzt wirken. Von dem mannigfaltigen Waldesgrün heben sich nackte Frauen in der strahlenden Pracht ihrer gelbrosa Hautfarbe wirkungsvoll ab. Neben ihm ist sein Landsmann und Kunstgenosse *Adolphe Monticelli*, der ein ähnliches Farbengefunkt erreicht hat, und endlich als siebentes und letztes Mitglied der Pléjade *Constant Troyon* (1810—65) zu nennen, der, ursprünglich auch Landschaftler, allmählich zum Tiermaler wurde, dabei Tiere und Landschaft zu einem organischen Ganzen zusammenfaßte und sich in der Darstellung des vertieften Raumes hervortat. Ganz besonders tritt seine große perspektivische Begabung in den „Boeufs se rendant au labour“ des Louvre hervor. Vom vollsten Morgenlicht getroffen, werfen die Ochsen kräftige Schatten vor sich auf den Weg, sie scheinen aus dem Bilde heraus unmittelbar auf den Beschauer loszuschreiten, sie sind fast gerade von vorn, mithin in der denkbar schwierigsten Verkürzung gegeben (Abb. 7).

Ebenso gewaltig in der Stier- und Rossedarstellung erwies sich neben Troyon *Rosa Bonheur* (1822—99), die größte Künstlerin des Jahrhunderts, ein Mannweib, das sich in Herrenkleidern gefiel und deren durchaus männliches Gesicht wie aus Stein gehauen aussieht. Ihr „Labourage nivernais“ im Luxembourg (Abb. 8) mit den gewaltigen Umrissen der Stiere macht einen geradezu überwältigenden Eindruck, und der Pferdemarkt mit den kräftig ausschreitenden, trabenden und bäumenden mächtigen Rossen nicht minder. Nach diesen Großen und in ihrem Sinne bildeten sich dann als Tiermaler *E. van Marcke* und *Ch. Jacque*, als Landschaftler *Chintreuil*, *Lépine* und *François* aus; *Hervier* übertrug die Farbenstimmungsmalerei auf das Innere alter Kirchen.

Neben den Landschaftlern die Karikaturisten. Die Witzblätter, wie die „Caricature“ (seit 1830), der „Charivari“ (seit 1832), das „Journal pour rire“ (seit 1848) waren die Träger ihrer Griffelkunst (Woermann). *Sulpice Guillaume*

Chevalier, mit dem Künstlernamen *Paul Gavarni* (1801—66), der von der Darstellung anmutig leichtfertigen Pariser Lebens zur Schilderung tiefsten menschlichen Elends und furchtbarster menschlicher Verkommenheit abschwenkte, war einer der ersten großen Karikaturisten, die unter der Regierung Louis Philipps die Schale ihres ätzenden Hohnes über Thron, Bourgeoisie, Beamtentum, ganz besonders aber über die Vertreter der Gerichtsbarkeit ausgossen⁸). Gavarnis leicht erotische

Bleistift-Zeichnungen (z.B. Nürnberg, Städtische Galerie) sind von wunderbarer, stark farbiger Hell-dunkel-Wirkung, großer Leichtigkeit des Vortrags und fabelhafter Beweglichkeit der Figuren. Als Maler huldigten jener sozialen Richtung *Granet*, *Leleux*, *Antigna* und besonders *Octave Tassaert* (1800—74), der sich ähnlich wie Gavarni vom Dar-

steller schlüpfriger Szenen zu einem solchen des bittersten sozialen Elends entwickelte. *Constantin Guys* (1805—92)⁹) war ein leichtbeschwingtes, freies, anmutiges Talent, dem im besten Sinne etwas glücklich Dilettantisches anhaftete oder wenigstens alles beruflich Gequälte fernlag, ein Impressionist im verwegenen Sinne des Wortes, als der Impressionismus noch nicht als herrschende Kunst-richtung ausgerufen war. Selbst einst Soldat und Reitersmann, stellte er Soldaten und Pferde, daneben Damen und Dämchen aus dem Dunstkreis des Kaisers Napoleon III. und der Kaiserin Eugenie dar in grandseigneur-lässigen, dabei aber doch unbedingt treffsicheren Umrissen und in kühnster Fleckverteilung, wobei er alles künstlerisch Unwichtige genial wegließ, das Wichtige aber zu höchst eigenartigen dekorativen Wirkungen verwertete. Eine jegliche seiner kecken Improvisationen in Federzeichnung und Tusche ist voll Leben, voll Verve, voll Genialität. Der bedeutendste Künstler dieser ganzen Gruppe aber war *Honoré Daumier* (1810—79), der, als Karikaturenzeichner längst bekannt, sich auf der Pariser Welt-ausstellung vom Jahre 1900 als ein bedeutender Maler von großer Tonschönheit, als Meister einer prickelnd pikanten Palette entpuppte¹⁰). Daumier zeichnet sich durch die Wahrheit, Lebendigkeit und Natürlichkeit aus, womit er seine Motive aus dem Leben herausgreift. Seinen Bildern wie seinen Zeichnungen ist ein Zug



Abb. 6. Porträt der Mme. Gambey von Camille Corot
(Sammlung Marczell v. Nemes, Budapest)



Abb. 7 Heimkehr von der Weide von Constant Troyon Paris, Louvre (Zu Seite 16)

unmittelbar hinreißender Wucht und Größe eigen. Entweder treten seine Gestalten hell und farbig aus tiefem Dunkel heraus, daß man sich beinahe an Rembrandt erinnert fühlt, oder sie stehen dunkel vor hellem Grund. Immer aber heben sie sich als gewaltige Silhouetten vom Hintergrunde ab. Die Zeichnung ist wild, ja barock mit starker Betonung der entscheidenden Linien, wodurch eben der Eindruck des Karikaturistischen hervorgerufen wird (Abb. 9). Die Karikatur hatte eine große kunstgeschichtliche Bedeutung: Sie lenkte mit voller Entschiedenheit auf die moderne Tracht, auf das moderne Leben, auf den modernen Menschen hin. Indem man sich mit alledem, wenn auch anfangs in satirischer Absicht, beschäftigte, lernte man zugleich darin die eigentlichen künstlerischen Werte, eine neue und eigenartige Schönheit erkennen. Der Karikaturist Honoré Daumier hat bedeutenden Einfluß auf François Millet ausgeübt. Mit ihm ist Millet die großartige, geradezu michelangelleske Vereinfachung des Landschaftlichen, Figürlichen, Kostümlichen gemein, nicht aber die fein abgestimmte Färbung, nicht diese stürmische, hinreißende Leidenschaftlichkeit, nicht die an Bosheit streifende Spottlust. Daumier war der denkbar feurigste Dramatiker, Millet ein Epiker vom Schlage Homers. Jener faßte das Unglück der Besitzlosen als Schuld des Besitzenden auf, dieser stellte den Bauern ohne Nebengedanken schlechthin so dar wie er ihn sah. François Millet überragte alle Künstler seines Zeitalters. Mögen sie alle, von denen wir bisher gesprochen, von hervorragender Bedeutung als Vorläufer, Anreger und Mitbegründer der modernen Kunst sein, als deren eigentlicher Vater kann dennoch einzig und allein Millet bezeichnet werden. Es ist eigen: so viel die geborenen Pariser zur Entwicklung der französischen und damit der gesamten modernen Malerei auch immer beigetragen haben, die eigentlich richtunggebende und neuschöpferische Persönlichkeit stammte vom Lande und war germanischem Blut entsprossen.

*Jean François Millet*¹¹⁾ (1814–75) war eine echt germanische Erscheinung, ein kraftvoller blonder Normanne mit lang auf die Schultern herabwallendem



Abb. 8 Labourage nivernais von Rosa Bonheur Paris, Musée du Luxembourg (Zu Seite 16)

Haupthaar, großmächtigem Bart und blitzblauen Augen. Er wurde in dem Weiler Gruchy bei Cherbourg, in der Nähe vom Cap de la Hague als Bauernsohn geboren. Im Anblick des Meeres wuchs er auf; „er hörte von klein auf die Stürme über den Ärmelkanal wüten, sah die Schiffe stranden und die Leichen derer, die man nicht retten konnte, ans Land treiben“. Um den Lebensunterhalt für die Familie gewinnen zu helfen, mußte er als heranwachsender Jüngling inmitten seiner zahlreichen Geschwister auf dem Felde hart mitarbeiten. Sein Vater, obgleich ein schlichter Bauer, muß ein geistig freier Mann gewesen sein, der seinen Sohn, als sich in diesem das Genie zu regen begann, mit Stolz auf die künstlerische Laufbahn hinwies. So verließ der junge Millet das heimatliche Dorf und bezog die Akademie von Cherbourg, wo sein Zeichenlehrer Langlois den werdenden Genius in ihm erkannte und ihm die Möglichkeit verschaffte, sich in Paris weiterzubilden. In Paris studierte Millet zuerst die alten Meister im Louvre, unter denen ihn neben den italienischen Quattrocentisten besonders Poussin und am meisten Michelangelo begeisterten. Von den Lebenden entsprach ihm nur Delacroix. Trotzdem trat er schließlich in die zumeist besuchte Delaroche-Schule ein. Aber dem jungen Millet sagten darin weder seine Genossen noch sein Lehrmeister zu. Unendlich niederdrückend mußte es auf ihn wirken, daß er sich gezwungen sah, um seinen Lebensunterhalt zu fristen, leichtverkäufliche Ware in dem zu Paris niemals überwundenen Geschmack Bouchers mit einem Stich ins Sinnliche und Lüsterne zu malen. Der Louvre in Paris enthält eine Probe dieser ersten Manier des Künstlers in den „Baigneuses“. Auf den Ausstellungen erregte er damals wohl die Aufmerksamkeit der Presse, aber nicht die der Käufer. Er hatte mit der harten Not des Lebens zu kämpfen, um so mehr, als er sehr bald nicht nur für sich selbst, sondern auch für eine Familie zu sorgen hatte. Im Jahre 1845 hatte er sich bereits zum zweiten Male verheiratet, nachdem ihm seine erste Frau nach kurzer Ehe gestorben war. So wurde Millet 34 Jahre alt, ohne den rechten Boden für seine eigentliche Begabung gefunden zu haben. Endlich erschien im Salon der „Kornschwinger“, der erste echte Millet, das erste wahrhaft moderne Gemälde des Festlandes. In demselben Jahr 1848, das uns die Befreiung des dritten Standes brachte, wurde in Frankreich der vierte Stand in das Reich der Kunst aufgenommen.



Abb. 9 Schachspieler von Honoré Daumier (Zu Seite 18)

Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin hängt das Bild einer Winzerin aus der italienischen Frührenaissance¹²⁾. Die Winzerin stellt eine Allegorie des Herbstes dar. Das Gemälde gehört der Schule von Ferrara an und wurde von Francesco Cossa gemalt. Die Winzerin ist mit dem herben Ernst und mit der tiefen Ehrfurcht vor allen Erscheinungen dargestellt, welche jene Stilepoche kennzeichnen. Und wie im Süden, so wurde damals auch im Norden der Bauer, wenn er überhaupt gemalt wurde, ernst aufgefaßt. Die vornehm auslesende italienische Hochrenaissance kennt den Bauern nicht mehr. Hatte Dürer für ihn noch im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ernste Worte gefunden, so schlägt er mit dem Kupferstich der tanzenden Bauern vom Jahre 1514 den scherzenden, leicht spöttischen Ton an, wie er in den Bildern des grandiosen „Bauern“-Brueghel widerklingen, ja von nun an durch Jahrhunderte erklingen sollte. Merkwürdig, welche edle und ruhige Sachlichkeit der Gutsherr Peter Paul Rubens in der Darstellung seiner Bauern an den Tag zu legen vermochte. Dagegen lassen die gleichzeitigen, durch und durch bürgerlichen Holländer in ihren Genrebildern den Bauern lediglich als wüsten Gesellen oder komischen Kauz erscheinen, der nichts als saufen, raufen und Unflätigkeiten jeglicher Art verüben kann. Es herrscht bei ihnen dem ganzen Stande gegenüber etwa derselbe Hochmut wie bei Shakespeare. Das Rokoko griff aus dem weitverzweigten Bauernstande nur den jungen Schäfer und die schöne Schäferin heraus und stilisierte sie rein willkürlich ins empfindsam Sinnliche. Dagegen brachte das 19. Jahrhundert in diesem Falle die Erlösung. Einmal erschien der Bauer, z. B. bei dem französischen Maler *Leopold Robert* (1794—1835) als Träger malerischer Volkstracht und stieg schon als solcher in der Achtung seiner Darsteller und Beschauer. Von ungleich größerer Bedeutung ist aber die Neuerung

der deutschen Romantik. Treibt auch der „dumme Bauer“ gelegentlich noch in gemütlich humoristischer Auffassung in den Holzschnitten Moritz von Schwind seinen Spuk, wie etwa im Gestiefelten Kater, so umgab und erfüllte ihn andererseits derselbe Künstler und sein Freund Ludwig Richter erst recht mit Gefühl und Empfindung. Man legte ihm die zartesten Regungen bei, deren man selbst fähig war, und stellte ihn bei keuscher Liebeswerbung, im trauten Familienkreise, in gehobener Feierabend- und Feiertagsstimmung, beim sonntäglichen Kirchgang, in seinem Verhältnis und im Aufblick zu Gott dar (vgl. Teil I, Abb. 96, 100, 102, 103, 106 und die Spitzweg-Tafel). In der Darstellung des Bauern besteht derselbe Unterschied zwischen den deutschen Romantikern der ersten Hälfte des 19. und den holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts, wie zwischen der kernigen, empfindungstiefen und innig religiösen Bauernpoesie eines Jeremias Gotthelf und den burlesken Figuren und Szenen, in denen sich Shakespeare gelegentlich über die Landbewohner lustig macht. Indem so die Romantik den Bauern von der hochmütig und einseitig aristokratisch-städtischen Renaissanceauffassung erlöste, arbeitete sie auch auf diesem Sondergebiet (wie in der Gesamtentwicklung der Kunstgeschichte) der Moderne vor. Indessen erhob sich auch in der Bauernmalerei zwischen Romantik und Moderne der Renaissanceismus. Indem man an Kolorit und Formenanschauung der Großmeister der Renaissance anknüpfte, konnte man von ihrer seelischen Grundauffassung nicht unberührt bleiben. Immerhin hatte man sich doch ein wenig von der zarten Gefühlsweise der Romantik bewahrt. Man sah zwar selbst etwas von oben herab und nicht ohne Lächeln auf die Feste, die man die Bauern jetzt wieder mit Vorliebe feiern ließ, aber man stellte sie dabei doch gesittet und wohlstandig dar. So entstand die etwas süße und zugleich fidele Auffassung, für die Knaus charakteristisch ist. Berthold Auerbach hieß, ins Bildkünstlerische übersetzt, Benjamin Vautier, und das derb empfindsame oberbayerische Volksstück spiegelte sich in den allerdings qualitativ unvergleichlich höher stehenden Sittenbildern von Franz Defregger (Teil I, Abb. 222 und 214). In England war diese Auffassung eigentlich schon seit Wilkie an der Tagesordnung (vgl. Teil I, S. 197).

Nach und neben allen diesen verschiedenen Arten der Auffassung erscheint es nun geradezu wie eine Kulturtat, wenn der mit Zola kongeniale, aber ungleich tiefer veranlagte und gemütvollere Jean François Millet zum erstenmal den Bauern bei der Arbeit darstellt, bei seiner ernsten, schweren, für alles menschliche Dasein grundlegenden Arbeit, beim Säen, Hacken, Graben, Pflügen, Ernten, Schweineschlachten, die Bäuerin beim Hühnerfüttern und Ährenlesen, die Kinder beim Gänsehüten usw. Millets „Kornschwinger“ muß damals ungeheures Aufsehen erregt haben! — Wir können uns dies gegenwärtig kaum mehr vorstellen. Besucht man heutzutage irgend eine Kunstaussstellung — sei es, wo es sei —, so begegnet man auf Schritt und Tritt einem pflügenden, säenden, erntenden, kurz einem arbeitenden Bauern. Man muß sich nun vergegenwärtigen, daß der Schöpfer dieser ganzen weitverzweigten Kunstart Millet ist, um seine außerordentliche Bedeutung für die Stoffwahl voll zu ermessen. Nachdem Millet einmal seine rechte künstlerische Heimat gefunden hatte, verließ er sie nie wieder. Als ihn im Jahre 1849 die Cholera aus Paris vertrieb, siedelte er sich in dem Dörfchen Barbizon am Rande des Waldes von Fontainebleau an, wo er sich der bereits bestehenden Künstlerkolonie anschloß (vgl. S. 11) und besonders mit Rousseau eine innige lebenslängliche Freundschaft einging. Auf der sogenannten „pierre de Barbizon“, einem bescheidenen Gedenkstein, sind ihre Brustbilder sinnig vereinigt. Dort in Barbizon, im täglichen Anblick des Lebens der Natur und des Landmannes, wurde Millet sein besonderer Beruf völlig klar. Bei ihm deckten sich der Mensch und der Künstler, Leben und Streben flossen ihm in vollendeter Har-



Abb. 10 Tod und Holzsammler von Jean François Millet
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek

monie in Eins zusammen. Er war eine in sich abgeschlossene Persönlichkeit, ein Mensch aus einem Gusse, ein ganzer Mann. Der Bauernsohn zieht, nachdem er sich selbst gefunden hat, wieder unter die Bauern und widmet ihrer Darstellung seine volle, ungeteilte Kraft. Auf den Kornschwinger folgten der ruhende Winzer, der auf die Hacke gestützte Bauer, der seinen Rock anziehende Bauer, der Sämann, die verschiedenen Hirten und Hirtinnen, die Erdscholle, die Strickstunde, die Frau mit den Hühnern, die Frau, welche die Kuh melkt, und andere derartige Gemälde mehr. Bisweilen, aber selten, nahm die Einbildungskraft des Künstlers einen großartigen Schwung wie im „Tod und Holzsammler“ der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen (Abb. 10). Der Tod mit der Sense auf der Schulter und dem abgelaufenen Stundenglas in der hoherhobenen Linken, vom Rücken gesehen und in ein weiches, anschmiegsames Tuch gehüllt, das Hüfte und Schulterblatt grausig durchscheinen läßt, packt mit unbezwinglicher Macht den Holzsammler, der am Boden kauert und von seinem Reisigbündel wie von seinem Leben nicht lassen will. Durch die einander widerstrebenden Linien ist der Kampf wunderbar zum Ausdruck gebracht, ebenso wunderbar durch die eine lang hingestreckte Diagonale, die rechts unten an den äußersten Enden des Reisigs beginnt, über die Arme des Mannes und den rechten Arm des Todes hinwegläuft, um an der linken Flügelspitze des Stundenglases zu enden, die unwiderstehliche Macht des Todes, welche den Reisigsammler aus dem Bilde und damit aus dem Leben gewaltsam hinwegreißt. Links tobt der Kampf, rechts herrscht bereits die Ruhe des Todes.

Doch nicht in solchen phantasievollen und dramatisch erregten Kompositionen besteht im letzten Grunde die besondere Bedeutung Millets, vielmehr in seinen Existenzbildern, die von einer geradezu epischen Ruhe erfüllt sind, wie den Ährenleserinnen im Louvre zu Paris (Abb. 11). „Les glaneuses,“ sagt Edmund About, „ne font appel ni à la charité, ni à la haine; elles glanent leur pain miette à miette, avec cette résignation active qui est la vertu du paysan.“ „Die Ährenleserinnen wenden sich weder an unser Mitleid noch an unseren Haß, sie lesen ihr Brot, Brosamen für Brosamen mit jener tätigen Gelassenheit, welche die Tugend des Bauern ausmacht.“ Der Horizont ist ziemlich hoch angesetzt. Also wenig Himmel, viel Erde. Die Erde aber stellt sich als ein weit ausgedehntes Ackerfeld dar, auf dem sich ganz hinten einige riesige Getreideschober erheben, neben denen Leute arbeiten. Auch ein Reiter ist zu erblicken. Dies alles in winzig kleinem Format. Dagegen heben sich die drei Ährenleserinnen im Vordergrund des Bildes in geradezu monumentalen Silhouetten vom Felde ab. Dabei ist der eigenartige Rhythmus der Bewegung, der für den arbeitenden Landmann so bezeichnend ist, wundervoll wiedergegeben.

Endlich erscheint Millet auf diesen beiden Gemälden nicht nur als Figurenmaler, sondern auch als Landschaftler. Er gehört mit seinem Freunde Rousseau zu den Gründern des „paysage intime“. Millet hat einige wenige Landschaften ohne Staffage gemalt, wie die „Église de Gréville“ oder den „Printemps“, beide im Louvre. In der Regel aber bildet die Landschaft mit den Menschen bei ihm ein organisches Ganzes. Er stellte die Landschaft mit den Menschen, die in ihr wohnen, zusammen dar, weil er sie zusammen sah, fühlte, erlebte. Besser als alle Deutungsversuche von anderer Seite vermögen uns die eigenen Aussprüche Millets über seine Kunst aufzuklären. „Ich will, daß meine Gestalten etwas Zwingendes,



Abb. 11 Die Ährenleserinnen von Jean François Millet Paris, Louvre

Notwendiges haben, daß sie mit dem Boden verwachsen scheinen, daß man den Gleichklang zwischen ihnen und ihrem Beruf empfindet.“ Oder er schreibt an seinen Freund, den Kritiker Alfred Sensier: „Ich muß Ihnen auf die Gefahr hin, für einen Sozialisten zu gelten, gestehen, daß das Landleben die Seite des menschlichen Lebens ist, die mich in der Kunst am meisten ergreift und — wenn ich machen könnte, was ich wollte, so würde ich nichts malen, was nicht das Resultat eines durch den Anblick der Natur empfangenen Eindrucks ist, in bezug auf die Landschaft sowohl wie auf die Figuren. Niemals erscheint mir die heitere Seite, ich weiß nicht, wo sie ist, und ich habe sie nie gesehen. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, welches man so köstlich in den Wäldern oder auf den beackerten Landstrichen genießen kann. Man wird mir zugestehen, daß man sich hier immer einer Träumerei hingeben kann, und zwar einer traurigen, wenn auch reizvollen Träumerei. Man sitzt unter Bäumen und empfindet das Wohlbehagen, alle Ruhe, die man genießen kann; man sieht, wie ein armes, mit einem Reisigbündel beladenes Wesen aus einem kleinen Fußweg herauskommt. Die unerwartete und immer überraschende Art, in der diese Gestalt vor einem auftaucht, erinnert augenblicklich an die traurige Grundbedingung des menschlichen Lebens, die Arbeit. Das ruft immer einen Eindruck hervor, ähnlich demjenigen, welchen Lafontaine in der Fabel des Holzhauers mit den Worten ausdrückt:

Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?

En est-il un plus pauvre en la machine ronde? —

Ferner schreibt Millet: „Auf beackerten Landstrichen, bisweilen aber auch auf solchen, denen wenig abzugewinnen ist, sieht man Gestalten hacken und graben. Man sieht, wie sich diese und jene sozusagen in den Hüften aufrichtet und sich den Schweiß mit der umgekehrten Hand abtrocknet: ‚Du sollst dein Brot im Schweiß deines Angesichts essen.‘ Ist das eine fröhliche, scherzhafte Arbeit, wie es uns gewisse Leute gern einreden möchten? Und doch findet sich hier für mich die wahre Menschlichkeit, die große Poesie!“ Endlich äußerte er sich dem Kritiker Thoré gegenüber zur Erläuterung seines Bildes Die Frau mit dem Eimer: „In der Frau, welche Wasser schöpft, habe ich versucht zu zeigen, daß es weder eine Wasserträgerin ist noch selbst eine Magd, sondern die Hausfrau, welche zum Gebrauch ihres Hauses Wasser geholt hat, Wasser, um ihrem Mann und ihren Kindern die Suppe zu kochen; daß man durch die Art der Grimasse, welche ihr durch die Last abgezwungen wird, die an ihren Armen zieht, und durch das Zwinkern der Augen hindurch, welches ihr das Licht verursacht, auf ihrem Gesicht einen Zug ländlicher Güte ahnt. Ich habe wie immer mit einer Art von Abscheu vermieden, was an das Sentimentale streifen könnte. Ich habe im Gegenteil gewollt, daß sie mit Schlichtheit und Gutmütigkeit und ohne es als einen Frondienst zu betrachten, eine Handlung vollzieht, welche nebst den anderen Arbeiten des Haushalts die Arbeit eines jeden Tages und eine Gewohnheit ist. Ich wollte auch, daß man sich die Frische des Brunnens vorstellen könne, und daß sein altertümliches Aussehen deutlich erkennen lasse, daß viele vor ihr gekommen sind, daraus Wasser zu schöpfen.“ Diese Briefstellen sind in mehr als einer Hinsicht lehrreich. Sie lassen uns tief in die innersten Absichten des Künstlers hineinschauen. Man erkennt daraus, daß es nicht etwa Tendenz war, was Millets Kunst hervorrief, die dann den entscheidenden Anstoß zur „Armeleutmalerei“ der ganzen Welt liefern sollte. Er gab eben schlecht und recht den Menschen und das Leben, wie er es sah. Gewiß ist das Leben der unteren Schichten und das Leben des Bauern im besonderen zu verschiedenen Zeiten und in den verschiedenen Ländern verschieden. Unserem Franz Defregger bot sich im lieben Land Tirol ein anderer Anblick dar als dem Franzosen François Millet in der Umgebung von

Paris. Aber ebenso gewiß ist es auch, daß man alles von zwei Seiten aus anschauen kann und daß Millet eben das ganze Leben und besonders das Leben des Bauern von der tieftraurigen Seite aus ansah. Ihm erschien der Bauer wie ein geplagter, abgerackelter, freudloser Arbeiter. Wie sauer ringt die kargen Lose der Mensch dem harten Himmel ab! Millets Bauer kennt keine sonntägliche Freude und Erholung, ja, er scheint das den Menschen ohne Ansehen von



Abb. 12 Angelus von Jean François Millet (Zu Seite 26)

Stand und Beruf beschiedene Glück der Liebe niemals genossen zu haben. Aber dieser Sklave der Arbeit wird zu heldenhafter Größe gesteigert, indem er sich, allein oder mit wenigen Genossen vereinigt, in gewaltiger Vertikale, welche die Horizontale der Landschaft siegreich überschneidet, vom Hintergrund abhebt — mit Kopf und Brust in den Himmel hineinragt. Auf diese Weise verleiht Millet seinen Bildern eine schlichte, geradezu antike Größe. Eine episch-homerische Künstlernatur, vereinfachte und monumentalisierte er zugleich seine Gestalten, die in kräftiger Plastik, in ungeheurer, geradezu michelangelesker Körperlichkeit uns gegenüber treten. Der Gewalt der Leiber entspricht der großartig vereinfachte Faltenzug der prall am Körper anliegenden Gewandung. Doch nicht den Leib allein, Millet malte auch die Seele des Bauern. Selber aus dem Bauernstand hervorgegangen und mitten unter seinen Geschwistern im harten Kampf ums tägliche Brot auf dem Acker groß geworden, nach seiner Pariser Lehrzeit wieder aufs Land zurückgekehrt, fühlt Millet das ganze leibliche und seelische Dasein des Bauern bis in die innerste Seelenregung wie in den kleinsten Handgriff mit. Und was der Künstler fühlt, vermag er auch, wenn er wirklich ein Künstler ist, wiederzugeben, — jede Stimmung, die er einmal empfunden, durch das Instrument seiner Kunst in der Seele des Beschauers wieder anklingen zu lassen. Das Stimmungsmittel aber, das Millet dabei vor allem verwandt hat und worin er sich als echt moderner Künstler erweist, ist das Licht. Während das Licht das weite Land erfüllt, pflegen sich die Figuren als dunkle Massen dagegen abzusetzen. Sie sind gegen das einfallende Licht der Sonne gestellt, und deren Strahlen gleiten seitlich an ihnen herab, um sie herum und bilden vereinzelte Lichter auch auf ihrem Antlitz. Und wie den Landmann, so schildert der Sohn der Erde auch das Land, die Natur. Hier erhebt er sich zu freudigerer Auffassung. Er schwärmt nicht im tiefen Walde, er sucht keine verschwiegene Weiher auf, sondern er malt das bebaute, bewohnte Land. Aber dessen Stimmungen vermag er alle aufs feinste zu empfinden. Im Louvre hängt eine Nachgewitterstimmung von Millet, der oben erwähnte „Printemps“: Im Hintergrund hängt der Himmel noch voller Gewitterwolken. Aber vorn haben sich Blitz und Donner und Regen bereits ausgetobt und nun auf Blumen und Beeten eine Frische hinterlassen, herrlich wie am ersten Tag. Das alles ist mit einer Ursprünglichkeit empfunden und mit einer Selbstverständlichkeit dargestellt, die gar nicht auszusagen sind. Es ist keine Poesie in diese Naturstim-

nung aus dem menschlichen Herzen empfindsam hineingeheimnißt, aber die ganze Poesie, die wirklich in einer solchen Naturstimmung liegt, kraftvoll herausgeschöpft. Damit fällt auch der Vorwurf in sich zusammen, den man so oft gegen Millet und die ganze Moderne geschleudert hat, daß es sich für sie nur um ein photographisch genaues und photographisch gleichgültiges Abbild der Wirklichkeit handle. — Wahrlich, der photographische Apparat müßte erst erfunden werden, der z. B. die „ländliche Güte“ einer Bäuerin nachzufühlen vermöchte! — Wie sehr der von tiefer Empfindung beseelte Millet alles, was er malte, mit Gefühl zu durchdringen vermochte, offenbart am besten sein berühmtes Gemälde „Angelus“ vom Jahre 1859 (Abb. 12): Mann und Frau haben auf dem Felde gearbeitet. Da ertönt das Abendglöcklein, welches die frohe Botschaft verkündigt: „Angelus Domini nuntiavit Mariae.“ Die Bauersleute legen nun ihr Gerät aus der Hand, er entblößt das Haupt, sie legt die Hände zusammen, beide neigen sich ein wenig zu Boden und — beten. Von der schweigenden Natur, die sie rings umgibt, heben sich die beiden ihr Gebet flüsternden Menschen riesengroß ab. Ihre Gestalten, die weibliche im Profil, die männliche in voller Vorderansicht, überschneiden in großartigen Umrissen das weite Blachfeld und ragen noch in den Himmel hinein. Der Abendsonnenschein übergoldet den Himmel, und von diesem hellfarbigen Hintergrunde heben sich die Häupter der beiden Menschen kräftig dunkel ab. Die letzten Strahlen der Sonne gleiten aber auch an ihren Körpern herab und bilden an den sonst dunklen Gestalten helle Lichtstreifen. Diese schwermütige Abendbeleuchtung, das letzte Scheiden des Sonnenlichts, liebte Millet über alles. Wenn er seine Tagesarbeit vollbracht hatte, pflegte er in der Abendkühle und im Abendschatten einen Gang aufs freie Feld hinaus zu tun. Auf dem Angelusbilde aber erscheint vollendete ländliche Natürlichkeit mit zartester und dennoch von aller Empfindsamkeit freier Empfindung gepaart. Es dürfte wohl des Meisters höchste Meisterleistung sein.

Im Format sind Millets Bilder merkwürdig bescheiden. Nach der Abbildung wäre man geneigt, sich ein jedes von ihnen als Riesenleinwand vorzustellen; sieht man dann die Originale, so erstaunt man über ihren mäßigen Umfang. Nichts ist mehr geeignet, ihre innere Größe zu kennzeichnen, als gerade dies. — Millet lenkte die Kunst, nicht nur die Malerei, sondern jegliche der Natur frei nachschaffende Kunst, auf neue Bahnen. Er wies die Künstler darauf hin, sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen der alten Meister weiter zu bewegen, sondern sich eigene Pfade zu suchen, den Dingen und Menschen neue Seiten, z. B. bisher unbekannte Bewegungsmotive abzusehen. Er wählte nicht nur ein unbeackertes Stoffgebiet, sondern er begründete eine völlig neue seelische Auffassung und schnitt zugleich völlig neue Raum- und Formprobleme an. Dagegen war er kein großer „Maler“, das Wort im engen Sinne genommen. Seine Kreidezeichnungen stellen technisch ungleich mehr vor als seine Ölbilder. Die Färbung seiner Gemälde ist schwer, dumpf und matt. Und das eigentliche Freilicht, das „plein air“, hat er noch kaum gekannt. Die technischen Mittel ausfindig zu machen, blieb eben anderen Männern vorbehalten. Millet aber hat die Grundauffassung der modernen Kunst festgelegt. Auf dem Lande wurde sie geboren, und ein Bauernsohn hat sie gezeugt.

Es ist ein eigen Ding um die Milletsche Kunst! — Seine Bilder unterscheiden sich merkwürdig scharf von allem, was vor und nach ihm gemalt wurde, sie lassen sich im Original wie in der Abbildung auffallend leicht herauskennen. Sie bilden eine Welt für sich. An die schier altmeisterliche Kraft des sonst so Modernen hat kaum ein anderer unter den Neueren je wieder herangereicht! — Und dennoch, selbst ein Millet steht nicht einsam auf stolzer Höh'! — Unzählige Fäden verbinden ihn mit den Künstlern seiner Zeit, mit den Künstlern vor und nach ihm, wie Daumier oder Courbet.

In dem nur fünf Jahre jüngeren Courbet erstand Millet eine seiner würdige bedeutende, kunstgeschichtlich einflußreiche Persönlichkeit. *Gustave Courbet*¹³⁾ wurde in Ornans am 10. Juni 1819 geboren und ist am 31. Dezember 1877 in La Tour de Peilz (Schweiz) gestorben. Millet und die übrigen Mitglieder der Schule von Barbizon waren bauerliche Aristokraten, jener von Geburt,



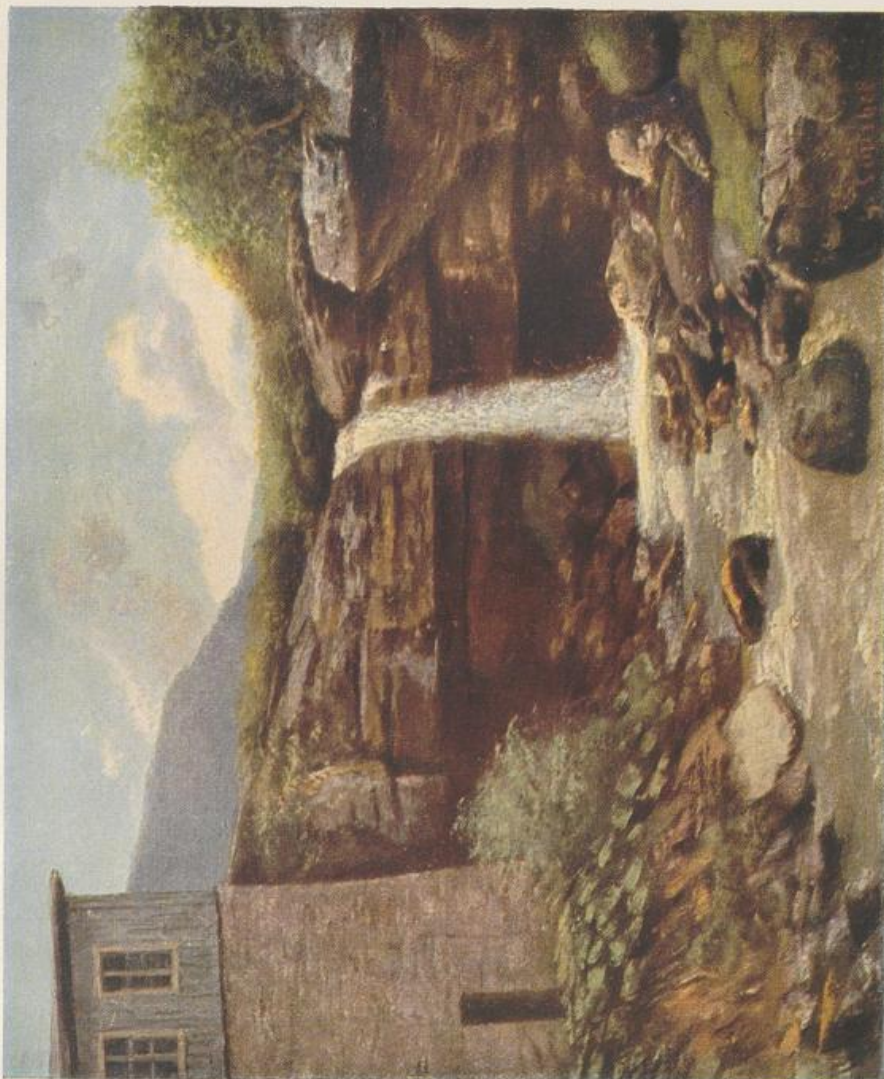
Abb. 13. Weiblicher Akt von Gustave Courbet

diese aus Neigung. Courbet, ein Bärenkerl von gesunder Gesichtsfarbe, ein Kraftgenie, ja geradezu ein Kraftmeier, ein leidenschaftlicher Jäger und großer Biervertilger, der sich gewöhnlich kleidete und eine Pfeife im Munde zu tragen pflegte, gebärdete sich, obgleich er kein Pariser von Geburt, vielmehr der Sohn eines bauerlichen Gutsbesitzers war, als großstädtischer Demokrat, als Sozialist, ja sogar als kommunistischer Skandalierer, den man außer Landes jagte, weil man ihm die Mitschuld am Umsturz der Vendômesäule zuschrieb. Um die ihm dafür auferlegte Entschädigungssumme aufzubringen, mußte er in den letzten Lebensjahren mit fieberhafter Hast arbeiten, so daß sich die Werke seiner Spätzeit — namentlich Landschaften — mit denen der mittleren und Frühzeit nicht vergleichen lassen. Doch dies alles vermag seine Bedeutung als Künstler nicht zu beeinflussen. Courbet ist uns im letzten Grunde doch nur Maler, der große Maler. Seit Delacroix hat es keinen so großen französischen Maler gegeben, das Wort im engen und eigentlichen Sinne genommen. Ihm kam es vor allem auf die Farbe an, auf die kräftige, bunte, unendlich nuancenreiche Lokalfarbe. Welchen Gegenstand er auch immer in Angriff nehmen mochte — und sein Stoffgebiet dehnte sich ungleich weiter aus als dasjenige Millets —, es war stets die *Farbe* der Dinge, die ihn am meisten anzog und beschäftigte. Die Baumrinde, die rauschende Woge, den moosumsponnenen Felsblock, das Naturgrün in jeglicher Nuance, die Wolken am blauen Himmel, den weißen Gischt des herabplätschernden Wasserfalles, das glänzende Fell des Wildes, die elegante Damenrobe, das schwellende Fleisch des unbekleideten Frauenkörpers (Abb. 13) — alles vermochte er auf die eigentümliche Lokalfarbe hin zu erfassen und daher stofflich glänzend zu charakterisieren (vgl. besonders die Kunstbeilage). Millets Wirkungen beruhen noch zum großen Teil wie die der alten Meister auf großzügiger Linienkomposition, auf der gewaltigen Überschneidung der Landschaft durch die Gestalten, daneben allerdings auch auf der Lichtwirkung. Courbet setzt seine Bilder weniger von linearen als von koloristischen Gesichtspunkten aus zusammen. Er greift, wie z. B. im „Atelier“, ein beliebiges Stück Wirklichkeit heraus und gibt es ohne viel Rücksicht auf Linienkomposition lediglich so wieder, daß sich die großen Licht- und Schattenmassen die Wage halten und die einzelnen Farbentöne miteinander harmonisieren. Die Gemälde Millets, der Virgil als seinen Lieblingsdichter verehrte, sind von starkem seelischen Gehalt erfüllt. Er predigt geradezu von der Not des Landmanns und zugleich von der wunderbaren Gewalt der Mutter Natur, dem Menschen inneren Frieden zu verleihen. Courbets Kunst ist nicht von ähnlich wehevoller Seelenstimmung getragen, sie besitzt lediglich bildkünstlerische, technische, malerische Verdienste. Seine Bilder sind bisweilen

förmlich daraufhin angelegt, „d'embêter le bourgeois“, den Spießbürger vor den Kopf zu stoßen, so das Begräbnisbild (Abb. 14). Mit beinahe verletzendem Naturalismus ist hier die Roheit des Totengräbers, die Teilnahmslosigkeit der Geistlichen, die Gleichgültigkeit der männlichen Leidtragenden an den Pranger gestellt und die Rührung der Frauen verspottet. Aber gemalt ist das Bild über alle Maßen gut. Sehr geschickt ist übrigens auch die große Zahl der aneinandergereihten Gestalten durch den Höhenzug zusammengefaßt, der sich hinter ihnen ausdehnt; von ganz besonderer Wirkung der Kruzifixus auf der Stange, der allein in den Himmel hineinragt. Wie hier, so hat Courbet auch in anderen Bildern, z. B. den Steinklopfern vom Jahre 1851 (in der Dresdener Galerie), mit



Abb. 14 Ein Begräbnis in Ornans von Gustave Courbet Paris, Louvre



Der Wasserfall von Gustave Courbet

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Ellingen a. N.



denen er zuerst bedeutsam hervortrat, einer gewissen Vorliebe zufolge, Angehörige der unteren Volksschichten mit einer Naturtreue dargestellt, wie sie bisher in der gesamten Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts höchstens von Goya erreicht war. Daß er aber auch menschlichem Geist gerecht zu werden vermochte, beweisen am besten seine Bildnisse, nicht am wenigsten das wunderbare Selbstbildnis, das er in seiner Jugend gemalt hat (Abb. 15). Dieses Bild ist noch auf einen geradezu altmeisterlich tiefdunklen Gesamtton gestimmt, aus dem das Fleisch hell herausleuchtet.

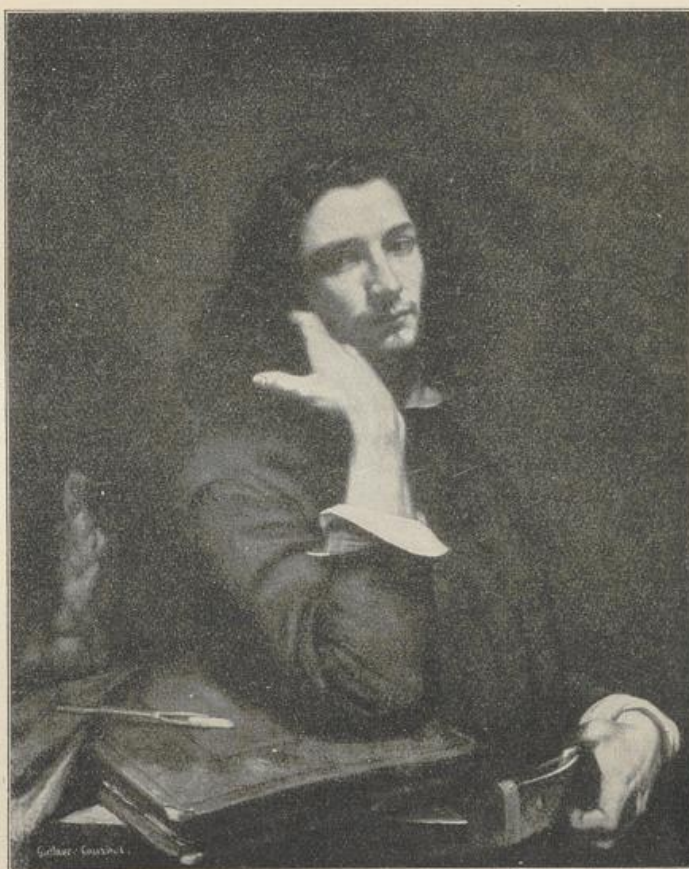


Abb. 15 „Der Mann mit dem Ledergürtel“
Selbstbildnis von Gustave Courbet 1849 Paris, Louvre

Prachtvoll, ein Meisterwerk für sich, ist diese rechte Hand! Am höchsten aber steht Courbet unseres Erachtens als Marinemaler, überhaupt als Landschaftler. Mit einer bewundernswerten Kühnheit ist das Bild „Die Woge“ (Abb. 16)¹⁴⁾ durch die Wagrechte des Horizonts in zwei annähernd gleich große Teile gegliedert. Gründet darin zum Teil seine überwältigende Wirkung, so zum anderen in der wilden Dramatik, die am Himmel und auf dem Wasser entfacht ist, sowie auf der Kraft und Natürlichkeit, mit der dieses wie jener gemalt wurde: Blaugrüne Wellen, dunkle Tiefen, düsteres Grün; den hellgelbbraunlichen Tönen am Schiff wird durch das Segel rechts hinten am Horizont ein Paroli geboten. Was der Künstler als Landschaftler und überhaupt als „Maler“ vermochte, mag unsere recht gut gelungene farbige Nachbildung nach dem prachtvollen Gemälde des Wasserfalles veranschaulichen. Wenn Courbet gerade mit jener Welle bewies, daß er gelegentlich die Macht der Linie sehr wohl zu benutzen wußte, so beruht doch im allgemeinen seine kunstgeschichtliche Bedeutung gerade darauf, daß er an Stelle der hergebrachten Linienkomposition mit vollem Bewußtsein die Farbenkomposition setzte. Ferner wandte er Millets ausschließlich auf das Land und seine Bewohner gerichteten Naturalismus auch auf die Stadt, überhaupt auf die ganze Welt an. Vor allem aber war er — das Wort in engerem Sinne genommen — einer der größten Maler des ganzen 19. Jahrhunderts,

dessen Bilder sich durch außerordentliche Tonschönheit auszeichnen. Endlich — und das hat erst die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1900 in dem Jugendselbstbildnis mit dem Hund, dem „Bonjour, Monsieur Courbet“ und den Getreideschüttlerinnen zutage gebracht — arbeitete Courbet bereits dem Impressionismus und Pleinairismus erfolgreich vor, nahm er bereits das Luft- und Lichtproblem entschlossen in Angriff, das die Manet und Monet lösen sollten.

* * *

Alle bisher besprochenen „modernen“ französischen Maler wurden von ihren eigenen Nachfolgern, die mit ihren selbständigen künstlerischen Bestrebungen weit über sie hinweggeschritten sind, hoch verehrt. So urteilt Alfred Sisley¹⁵⁾: „Welches meine Lieblingsmaler sind? Um nur von den Zeitgenossen zu sprechen: Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet — unsere Meister. In kurzen Worten: alle jene Künstler, die die Natur geliebt und stark empfunden haben!“ —

Die Kunstrichtung, die nun auf die Corot und Rousseau, Millet und Courbet folgen sollte und welcher der letztere bereits vorarbeitete, ist der Impressionismus¹⁶⁾ und Pleinairismus. Die Impressionisten malen die Dinge nicht so, wie wir von ihnen wissen, daß sie tatsächlich sind, sondern wie sie uns unter dem Einfluß der Atmosphäre und des Lichtes erscheinen. Es kommt also nicht mehr auf das Wesen der Dinge, sondern auf den Eindruck an, den sie erwecken, auf den aus lauter bunten, ineinander verschwimmenden Flächen bestehenden farbigen Eindruck. Daher der Name Impressionismus. Dieses Wort tauchte zuerst im Jahre 1871 gelegentlich einer Ausstellung bei Nadar in Paris auf, in deren Katalog fortwährend von „Impression“ die Rede war: „Impression d'un chat qui se promène“, „Impression de mon pot au feu“ usw. Damit war eine ganz neue, selbständige Art des Schauens und Darstellens entstanden, welche besonders der Überzeugung der Dürer und Raffael schnurstracks zuwiderläuft, die alle Dinge in ihrem tiefsten und innersten Wesen zu ergründen getrachtet hatten. Wollte Raffael eine Madonna malen, so begann er damit, eine nackte Frau in der Stellung zu zeichnen, die er für die beabsichtigte Madonna ins Auge gefaßt hatte. Er wollte sich eben zuerst einmal über den menschlichen Körper in der vorgesehenen Stellung klar werden. War ihm dies gelungen, so ging er zum Studium der weiblichen Gewandfigur in derselben Stellung über. Dieser auf Abstraktion beruhenden Entstehung von Kunstwerken stellte sich der moderne Impressionismus, der lediglich auf dem Schauen beruht, diametral gegenüber. Ein Bruder des Impressionismus ist der Pleinairismus, auf deutsch: die Freilichtmalerei, das heißt die Malerei en plein air, im Freien, im vollen Licht des Tages, im Gegensatz zur gedämpften Atelierbeleuchtung. Die Altdeutschen und die Altitaliener des 15. Jahrhunderts hatten bereits eine Art Freilichtmalerei oder wenigstens Hellmalerei besessen, zum mindesten setzten sie die Lokalfarben unvermittelt nebeneinander, ohne sie abzuschwächen oder künstlich zwischen ihnen vermitteln zu wollen. Besonders Piero della Francesca gilt als ein Vorläufer des modernen Pleinair. Daher schwärmten die modernen Freilichtmaler für diese alte und ursprüngliche Hellmalerei, und man konnte zum Beispiel vor den Werken des Meisters der Lyversbergischen Passion in der Münchener Pinakothek bisweilen einen jungen Künstler in hellauflodernde Begeisterung ausbrechen sehen und hören. Indessen hatte man allmählich in der Renaissancezeit die Erfahrung gemacht, daß die Farben der Menschen und Dinge nicht so hart und unvermittelt aufeinanderprallen, wie es die Altdeutschen und Altitaliener gemalt hatten. Man hatte beobachtet, daß die einzelnen Lokalfarben durch die umgebende Luft ausgeglichen, vermittelt, ineinander übergeleitet werden. Da man nun die Luft nicht malen konnte, so suchte man sich dadurch zu helfen, daß man alle Farben auf ein Helldunkel stimmte,



Abb. 16 Die Woge von Gustave Courbet Paris, Louvre (Zu Seite 29)

ihnen einen bindenden, durchscheinenden, häufig braunrotgoldenen Untergrund gab und sie mit einem Firnis überzog. Ferner malte man alles, auch was sich in Wirklichkeit im Freien zutrug oder begeben hatte, im Atelier bei neutralem und durch Vorhänge gedämpftem Nordlicht. So erhielt man künstlich die harmonische Abtönung und Zusammenstimmung, wie sie in der Natur durch die Luft bedingt wird. Lionardo war der Vater des Helldunkels, bei den großen Venezianern fand es die verständnisvollste Pflege, Rubens war der bedeutendste seiner Apostel im Norden, und Rembrandt vermochte ihm nicht nur die größten rein bildkünstlerischen Wirkungen, sondern mit diesen und durch sie zugleich auch ergreifende Wirkungen des Ausdrucks der seelischen Stimmung zu entlocken; das ganze 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert herrschte diese Anschauungs- und Darstellungsweise bis zum Auftreten der modernen Freilichtmaler. Diese suchten nun dem Einfluß der Luft auf die farbige Erscheinung der Menschen und Dinge nicht durch den zusammenstimmenden Firnis, den künstlichen „Galerieton“, die „braune Sauce“, gerecht zu werden, sondern indem sie der Erscheinung kühn ins Auge schauten, haarscharf beobachteten und ihre Beobachtungen rücksichtslos wiedergaben. Sie malten Menschen und Dinge mit der Luft, die sie umgibt, oder, wie es ein Pariser Kunstfreund mir gegenüber einmal scherzhaft übertreibend ausgedrückt hat: sie malen überhaupt nicht mehr Menschen und Dinge, sondern nur noch die Luft mit den Eindrücken, die Menschen und Dinge darauf ausüben. Vor allem entdeckten die Pleinairisten die farbigen Reflexe, sowie daß die Schatten nicht immer schwer und neutral dunkel sein müssen, wie man sie bisher gemalt hatte, sondern daß sie sehr wohl farbig, durchsichtig und von einer gewissen, wenn auch geringeren Helligkeit als die Lichter sein können. Die modernen Künstler wandten ihre neuen Grundsätze nicht nur auf Szenen im Freien, sondern auch auf Innenräume an.

Doch schufen sie sich auch als Interieurmaler keine künstliche Beleuchtung, malten nicht in der herkömmlichen Manier alter Meister, sondern studierten selbständig den Einfluß des einfallenden Lichtes auf den Innenraum und die darin befindlichen Personen und Gegenstände. Ein bisher in der gesamten Kunstgeschichte unerhörtes Streben, den farbigen Abglanz der Dinge wiederzugeben, ergriff die Geister — ein Verlangen, die feinsten und zartesten, noch niemals, seit die Welt steht, beobachteten Farbennuancen zu erhaschen. Einzig und allein von diesem Bestreben beherrscht, ließ man die Umrisse getrost zerflattern, opferte man Linie und Form rücksichtslos dem farbigen Reiz der Erscheinungen, oder man begnügte sich wenigstens damit, die Form ausschließlich mittels der Farbe zu modellieren. Dabei setzen die Impressionisten ihre Farben häufig ungebrochen auf die Leinwand, damit sie erst auf der Netzhaut im Auge des Beschauers zum Bilde zusammengehen. Tritt man an solche impressionistischen Bilder zu nahe heran, so gewahrt man daher auch nur eine wilde und wirre Anhäufung bunter Farbe. Nimmt man aber den richtigen Abstand, so erhält man einen überraschenden Eindruck von Natürlichkeit, Frische, Licht und Sonne. Es ist diesen Künstlern, wie noch keiner Malerschule vor ihnen, gelungen, die Dinge von Licht und Luft umflossen, die Welt im vollsten Sonnenschein zu malen. Daher strömen ihre Bilder auch eine wunderbare, Herz und Sinn erquickende Heiterkeit aus. Völlig verkehrt ist endlich der Vorwurf, die Bilder der Freilichtmaler wirkten wie photographische Augenblicksaufnahmen. Aus Alfred Sisleys Worten ersieht man deutlich, mit welcher warmer Liebe auch der moderne Impressionist und der moderne Pleinairist erst recht die Natur umfängt, wie auch er sich in einzelnes, Sisley z. B. in den Himmel, ganz besonders verliebt, wie auch er fortläßt, sichtet und scheidet: „Der Maler muß den Beschauer zwingen, durch Fortlassen alles überflüssigen Details denselben Weg mit ihm zu gehen und sofort zu sehen, was den ausübenden Künstler gepackt hat.

Auf einem Bilde gibt es immer ein Eckchen, das man besonders liebt. Dies bildet einen besonderen Reiz von Corot und auch von Jongkind.

Es ist wichtig, daß die Gegenstände richtig und fest aufgebaut sind, absolut notwendig aber, daß sie von Licht umflutet dargestellt werden, wie sie es in der Natur sind.

Der Himmel muß das Mittel dazu sein. Er darf nicht nur als Hintergrund behandelt werden. Er hat nicht allein die Aufgabe, dem Bilde Tiefe durch seine verschiedenen Pläne zu geben ..., sondern er belebt es auch durch seine Wolkenbildungen.

Gibt es etwas Herrlicheres und Bewegteres als einen blauen Himmel mit leichten weißen Wölkchen, wie man ihn oft im Sommer sieht? Welche Bewegung, welcher Schwung darin, nicht wahr?

Er hat dieselbe Wirkung wie die Welle, wenn man auf dem Meer ist: man wird begeistert, hingerissen. Und ein anderer Himmel, später, am Abend. Die Wolken dehnen sich länger, fließen zusammen wie das Wasser am Kiel des Schiffes; sie scheinen in der Luft erstarrte Wirbel zu sein, bis sie nach und nach, von der untergehenden Sonne eingesogen, verschwinden. Solch ein Himmel ist noch zärtlicher, melancholischer; er hat den Reiz der Dinge, die Abschied nehmen, und ich liebe ihn ganz besonders¹⁷⁾.

Es wurden nun verschiedene Meinungen darüber laut, wer als der eigentliche Begründer des Pleinairismus und Impressionismus anzusprechen wäre, Manet oder Monet. Ohne Zweifel stellt sich uns Manet als die ungleich bedeutendere, umfassendere und in ihren Wirkungen auf die Späteren einflußreichere Künstlerpersönlichkeit dar. Es scheint aber¹⁸⁾, daß der vielseitig veranlagte Künstler gerade zur Freilichtmalerei erst von dem jüngeren Monet angeregt wurde, der seinerseits entscheidende Einflüsse von dem bereits oben (S. 10) erwähnten holländischen

Landschafter Jongkind erfahren hatte. Jongkind war von den alten holländischen Malern des 17. Jahrhunderts ausgegangen, hatte in den vierziger Jahren unter Boningtons Einfluß gestanden und sich in den sechzigern zur vollen Selbständigkeit hindurchgerungen. Sein Stil erinnert aber auch dann noch im besten Sinne an die alten Holländer: Erde, Kähne, Häuser besitzen immer noch ihre volle, feste Körperlichkeit. Jongkind war lediglich Landschaftsmaler und malte holländische Landschaften. In seiner späteren Zeit — in den siebziger Jahren — scheint er von seinem hohen Künstlertum herabgeglitten und konventioneller geworden zu sein. Jedenfalls hat Jongkind entscheidenden Einfluß auf Monet ausgeübt, den dieser dann, wie gesagt, an Manet weitergegeben haben dürfte.

Edouard Manet¹⁹⁾ (geb. 1832 in Paris, gest. 1883) erhielt den ersten großen, entscheidenden Eindruck für sein ganzes Leben auf einer Reise übers Meer, die er, kaum dem Gymnasium entwachsen, als Seekadett antrat. Heimgekehrt, widmete er sich der Malerei. Ehe es ihm aber gelang, sein eigenstes Schauen zum Ausdruck zu bringen, hatte er einen weiten Studiengang zurückzulegen. Er begann in der Werkstatt Coutures, die auch Feuerbach besucht hatte, aber Eindruck machte ihm — wie Millet — von den Lebenden nur Delacroix, den er in freier, selbständiger, neuschöpferischer Auffassung kopierte. Darauf wandte er sich als Vorbildern den großen Venezianern Tizian und Tintoretto zu. Auch Edouard Manet, der Modernste der Modernen, hat von den großen Alten gelernt. In dem niederländisch empfundenen Gemälde „La Pêche“ aus dem Anfang der sechziger Jahre stellte er sich selbst mit seiner Gattin in Rubenskostümen dar (Privatgalerie Durand-Ruel, Paris). Darauf setzte noch vor seinem ersten Besuch in Spanien vom Jahre 1865 der spanische Einfluß ein. Den äußeren Anlaß dazu soll der Durchzug einer spanischen Gauklerbande durch Paris geliefert, das spanische Wesen wie eine Steigerung seiner eigenen französischen Natur auf ihn gewirkt haben. Spanien war damals im Frankreich der Kaiserin Eugenie Trumpf. Die Damen kokettierten hinter dem spanischen Fächer und trugen die Krinoline, wie sie im Spanien des 17. Jahrhunderts Mode gewesen war, die feine Welt suchte im Sommer die Pyrenäen zur Erholung auf, die Maler malten in spanischer Manier, Théodule Ribot (1823—91)²⁰⁾ à la Ribera, Henri Fantin-Latour (1836 bis 1904)²¹⁾ à la Velasquez. Dieser Fantin-Latour war ein bedeutender Künstler. Seine Gruppenbildnisse gehören zu den eindrucksvollsten Werken, die man in den Pariser Sammlungen moderner Gemälde antreffen kann. Sie stellen lauter interessante, meist ein wenig schwermütige Menschen dar und sind mit der seelischen Eindringlichkeit eines Herkomer oder Lenbach, dabei mit einer Tonschönheit gemalt, die nahe an Velasquez heranreicht. Unsagbar schön ist besonders das so schwer wiederzugebende Schwarz der Kleider und der Haare getroffen. Wir geben von dem Künstler das tiefergreifende Gemälde „Hommage à Delacroix“ (Musée des Arts Décoratifs) aus dem Jahre 1864 wieder, das bereits oben (Teil I, S. 232) erwähnt wurde (Abb. 17): Um das charaktervolle Bildnis des im Jahre vorher verschiedenen Delacroix, welcher der jüngeren Generation als erster großer Maler und als Befreier von dem akademischen, äußerlich theatralischen „Pompierstil“ galt, finden wir einige Künstler und Schriftsteller in stummer Klage und treuem Gedenken vereint. Der Schöpfer des Gemäldes hat sich selbst bei der Arbeit dargestellt mit der Palette in der Hand und in weißen Hemdärmeln, die von den schwarzen Anzügen der Übrigen kräftig abstechen. Neben ihm steht, auf seinen Stock gestützt, das Haupt von wirrem Gelock umgeben, Whistler und schaut — beinahe herausfordernd — zum Bilde heraus. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie auf diesem französischen Bilde jener (irische) Amerikaner von all den ernsten und schlichten Franzosen rings um ihn herum kokett und unvorteilhaft absticht. Durch einen Blumenstrauß, eine sinnige Ehrung

Haaek, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. II. 6. Aufl.

Fantin-Latour Whistler Champfleury Manet Baudelaire



Abb. 17 Hommage à Delacroix von Henri Fantin-Latour 1864
Paris, Collection Moreau, Musée des Arts Décoratifs (Tuileries)
(Nach Phot. A. Giraudon, Paris)

für den teuren Verschiedenen, von Whistler getrennt sitzt — eigentlich im Mittelpunkt des Bildes — mit gekreuzten Armen der Schriftsteller Champfleury und ganz rechts Baudelaire. Zwischen ihnen schaut, mit der linken Hand in der Tasche, der Maler Manet hindurch. Die übrigen Bildnisse stellen weniger bedeutende Persönlichkeiten dar.

Man kann Fantin-Latour als einen Vermittler zwischen Courbet und Manet auffassen. Auch Manet knüpfte an Velasquez an. Dieser große spanische Künstler, früher nicht allzu hoch eingeschätzt, wurde auf der Ausstellung von 1857 in Manchester erst in seiner vollen Bedeutung erkannt. Die Kunstwissenschaft bemächtigte sich seiner und lenkte auch die Aufmerksamkeit der Künstler auf ihn hin. Anfangs der sechziger Jahre ward er das Vorbild für die französischen Maler. Manet schwankte nun zuerst zwischen den spanischen Einflüssen des Velasquez sowie des Goya und seiner persönlichen Eigenart, die im Begriff war, sich herauszubilden, hin und her. Im Sinne des Velasquez malte er jetzt Einzelfiguren, die sich von perlgrauem Hintergrund, auf den sie kaum einen Schatten werfen, hell abheben: *Le Chantre Espagnol*, Aquarell von 1864, *le Fifre* (1866), den Sänger Faure als Hamlet u. a. In der Art des Goya: „*Les anges au tombeau du Christ*.“ Dieses religiöse Gemälde enthält keine Spur von religiöser Empfindung, es ist lediglich ein Ausdruck technischer Versuche. In demselben Jahre 1863 wie die *Olympia*, also schon vor jenen Velasquez nachempfundenen Einzelfiguren, schuf Manet zwei seiner entscheidenden und höchst persönlichen Hauptwerke, die „*Olympia*“ (Louvre) und „*Le Déjeuner sur l'herbe*“ (Sammlung Moreau, Musée des Arts Décoratifs, Tuileries). Die *Olympia*, ein auf einem Bett ausgestrecktes nacktes Frauenzimmer von reizlosen, noch nicht voll erblühten und doch bereits welkenden Formen, dahinter eine Mohrin mit einem Blumenstrauß, interessierte den Künstler als Harmonie zwischen der Fleischfarbe, dem Weiß des Linnens

und dem dunklen Hintergrund. Nicht nur umfangreicher im Format, nicht nur äußerlich reizvoller, sondern entschieden auch ungleich bedeutender erscheint uns „Le Déjeuner sur l'herbe“ (Abb. 18): Wir befinden uns im Freien, unter Bäumen, vor einem kleinen Teiche. In dem Teiche plätschert ein mit einem Hemd bekleidetes Mädchen, während sich ein anderes, völlig nackt und von ebenso wenig ansprechendem Gesichtsausdruck wie die Olympia, im Vordergrund neben zwei Herren in schwarzem Gehrock und grauer Hose niedergelassen hat. Auf die Stoffwahl haben wohl Tizian und Giorgione eingewirkt. Die Komposition der drei Vordergrundfiguren aber stimmt wortwörtlich mit einer raffaelischen überein, die uns in einem Stich Marc Antons überliefert ist²²). Man hat sich die Sache nun wohl so vorzustellen, daß jene klassische Komposition dem nachgeborenen Künstler einen tiefen Eindruck gemacht und er sie, als er das Déjeuner malte, sich selbst vielleicht sogar unbewußt, wiederholt hat. Doch das sind schließlich Nebendinge! Der italienische Stich beruht auf einer Linienkomposition, das Manetsche Bild auf einem Farbenarrangement. Der zweite Akt, der das Ganze koloristisch erst bindet, ist auf dem Stich gar nicht vorhanden. Die Farbewirkung dieses Bildes gehört nun zu den denkbar schönsten. Mit dem Déjeuner und der Olympia hat Manet auf alle Errungenschaften früherer Malerkunst, namentlich auch bezüglich der Raumbewältigung, freiwillig verzichtet und einen ganz neuen, eigenartig flächigen Stil begründet, den Farbentönen ihre ursprüngliche Reinheit belassen und die einzelnen bunten Lokalfarben ungebrochen nebeneinander mit breitem Pinsel hingestrichen. Gerade das breit hingestrichene der Farbenflächen innerhalb scharf umrissener Silhouetten kennzeichnet diese



Abb. 18 Le Déjeuner sur l'herbe 1863 von Édouard Manet
Paris, Sammlung Moreau, Musée des Arts Décoratifs, Tuileries

Bilder am besten. Dabei gab Manet die Formen des weiblichen Körpers, ohne sich auch nur im geringsten von Antike oder Renaissance beeinflussen zu lassen — die Übereinstimmung mit Raffael besteht eben nur in der Komposition, nicht in der Formensprache — völlig naturalistisch so wieder, wie er sie sah. Es ist auffallend, wie altertümlich, wie luftleer und raumarm noch Manets Balkon aus dem Jahr 1869, der mit dem Déjeuner und der Olympia vollkommen zusammengeht, im Luxembourg von den Bildern der etwas jüngeren Impressionisten, der Monet, Sisley usw. absticht. Jene Gemälde Manets müssen eben von ihrem besonderen Standpunkt aus aufgefaßt und genossen werden. Die erste geschichtliche Tat dieses Künstlers bestand darin, die Welt gelehrt zu haben, nach einer jahrhundertelangen Herrschaft des „Galerietons“ wieder den Zusammenklang reiner Farben zu sehen und zu genießen (vgl. die Kunstbeilage). Das liebe Publikum aber faßte seine Bilder nicht so auf, vielmehr witterte es Unrat und erhob gegen das Déjeuner, die Olympia und den Christus einen wahren Sturm der Entrüstung. Der Christus mußte buchstäblich vor Stock- und Schirmangriffen geschützt werden! — Manet aber schritt auf dem dornenvollen Wege seiner Entwicklung ruhig weiter, schuf 1868/69 die Erschießung des Kaisers Maximilian²³), wohl das bedeutendste Werk seiner früheren Periode, und 1869 das „Frühstück im Atelier“ (Kunstbeilage). An dieser farbigen Tafel kann sich der Leser so recht eigentlich das Wesen der Manetschen Kunst klar machen. Der Gegenstand ist gewiß nicht sonderlich interessant. Der junge Mensch, der vorn am Tische lehnt und fast herausfordernd aus dem Bilde herausschaut, vermag schwerlich unsere Sympathie zu erwecken. Aber darauf kam es dem Schöpfer jenes Bildes auch gar nicht an. Man beachte aber die geradezu fabelhafte Lebensfrische, womit der junge Mensch ebenso wie der Vollbärtige und das Dienstmädchen aus dem Leben herausgegriffen sind. Wie prachtvoll ist z. B. die linke Hand mit der Zigarre gegeben! — Dann wie das Schwarz des Rockes herausgebracht, mit dem Grau des Mädchenkleides, mit der Tischdecke und den übrigen Farbflächen zusammengestimmt ist, wie die einzelnen bunten Lokalfarben: das Gelb der Citrone, das Blau des Kännchens, das Grün der Pflanze, des Rot des Stuhls, das Metall des Helms und die vielfarbige Blumenvase kräftig herausleuchten, ohne die koloristische Harmonie zu sprengen und wie der knapp gedrängte, äußerst reiche Linien- und Formenbau überzeugend Zufälligkeit und Selbstverständlichkeit vortäuscht. Alles lebt und leuchtet, glänzt und funkelt. Alles geht zu einer überraschenden Linien- und Farben-Einheit und -Freudigkeit zusammen. Endlich machte sich Manet von den alten Meistern völlig frei. Kurz vor der Kriegserklärung von 1870 malte er das Bild „Der Garten“, das die Familie des italienischen Malers de Nittis darstellt, im Freien unter voller Berücksichtigung der Einwirkung des stärksten Sonnenlichtes auf die Menschen und auf den Garten. Während des Feldzugs trat er in eine meist aus Künstlern und Schriftstellern zusammengesetzte Freiwilligenschar ein und wurde zum Leutnant im Generalstab der Nationalgarde befördert, wobei er Meissonier zum Obersten erhielt. Seine Hauptwirksamkeit fällt erst in die Zeit nach dem 70er Kriege. Jetzt erst brach er endgültig zum Impressionismus und Pleinairismus durch. „Chez le Père Lathuille“ (1879), und „Un Bar aux Folies Bergères“ (1882) sind klassische Beispiele der Manetschen Kunst auf ihrem Gipfelpunkt. Auch die Berliner Nationalgalerie besitzt eine vortreffliche Probe aus dem Jahre 1879 (Abb. 19): In einem Treibhaus sitzt eine junge Dame in lässig bequemer Haltung auf einer Gartenbank, über deren Lehne sich ein Herr beugt und zu der Dame mit lächelnder Miene spricht. Sie scheint seinen Worten aber keine Aufmerksamkeit zu schenken. Es kam dem Maler dieses Bildes eben nicht im geringsten darauf an, menschliche Beziehungen irgendwelcher Art zwischen den beiden Personen an-



Frühstück im Atelier von Edouard Manet

München, Pinakothek

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 19 Im Treibhaus 1879 von Edouard Manet in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 36)

zudeuten, vielmehr wollte er ausschließlich ihre körperliche Erscheinung male-
risch auffassen und mit der blaugrünen Gartenbank farbig zu einem Ganzen
verbinden. Und dies ist ihm auch mittelst einer überaus geistreichen, breiten,
flächigen Technik gelungen. Die leibliche Gegenwart der beiden tritt uns auf
jenem Bilde mit einer geradezu verblüffenden, fast erschreckenden Wahrheit ent-
gegen. Das Augenblickliche des Vorganges ist mit einer Folgerichtigkeit fest-
gehalten, die an Starrheit grenzt. Auffällig wirkt die nur geringe räumliche Tiefe
dieses Bildes. Dabei zeichnete sich Manet sonst während dieser letzten Epoche
seines Schaffens gerade durch die Darstellung luftgefüllten, kräftig dreidimensio-
nalen Raumes aus, hauptsächlich allerdings als Landschaftler und Wassermaler,
so in den wundervollen Ansichten von Argenteuil (Mitte der 1870er Jahre) oder
in der Darstellung des Landhauses von Rueil (z. B. von 1882 in der Berliner
Nationalgalerie). Welch umwälzenden und befruchtenden Einfluß die Freilicht-
malerei auch auf das von Manet jeder Zeit gepflegte Einfigurenbild ausübte, zeigt
der Vergleich des hervorragend schönen Marcell Desbouts-Porträts (Abb. 20) von
1875 mit den beiläufig 10 Jahre früher entstandenen Einzelfiguren des Pfeifers und
des Sängers Faure als Hamlet. Diese sind hauptsächlich als Farbensymphonien ge-
dacht, jenes wirkt eminent plastisch, in dem sprechenden Gesicht und in den nicht
minder sprechenden Händen wie von Licht durchleuchtet, vor allem erscheint der
Hund zwischen der Vordergrundfigur und dem Hintergrund allseitig wie von Licht
umflossen, wahrhaftig in und mit dem Raum gesehen und wiedergegeben.

Von besonderem Interesse ist das Bild „Nana“ von Manet, der überhaupt
die moderne Pariserin in die Kunst eingeführt hat. Wie Emile Zola der Prophet
Manets war, der ihm mit seinen Kritiken als Vorkämpfer diente, so hat sich

Manet hier gleichsam erkenntlich gezeigt und eine der Hauptgestalten des Dichters ins Bildkünstlerische übertragen. Nana, die blonde Nana, in Schuhen, perlgrauen Strümpfen, weißem Musselinhemd und blauseidenem Schnürleib steht vor dem Spiegel und schminkt sich die Lippen. Hinter ihr auf dem ebenso unschönen wie zeitgetreuen Sofa sitzt ein Herr mit einem Zylinderhut auf dem Kopf, den der rechte Bildrand scharf durchschneidet. Solche Überschneidungen sind im letzten Grunde nichts Neues. Schon der große altdeutsche Meister Matthias Grünewald hat sich ihrer bedient. Zu Manets Zeiten aber kamen sie unter dem Einfluß der Japaner von neuem auf. Eine derartige Überschneidung scheint sehr willkürlich, ist in Wirklichkeit aber koloristisch und auch linear aufs feinste abgewogen. Die Lotrechte des Herrn entspricht der des Spiegels, seinem weißen Oberhemd der große helle Farbenfleck links. Sehr wirksam hebt sich die helleuchtende Gestalt der „Nana“ von der Tiefe des Sofas und dem Mittelton des übrigen Hintergrundes ab, sehr fein bilden die dunkleren Schuhe gegen die gleichfalls dunklere Masse des Haares das Gleichgewicht.

Wie Manet in „Nana“ die Halbweltlerin par excellence verkörpert hat, so zog er auch die wahrhaft feine Welt, „le grand monde“, in den Bereich seiner

Darstellung. Im Gegensatz zu dem Bauern Millet und dem Naturburschen Courbet war Manet vom Scheitel bis zur Zehe der feine Pariser. Ein schlanker, vornehmer Herr, mit sorgfältig gepflegtem, aschblondem Vollbart, edel gebildeten Händen und von anmutigen Bewegungen, verkehrte er mit seiner Gattin, der hochgebildeten Tochter eines holländischen Musikers, in der ersten Pariser Gesellschaft und war durch seinscharfsinniges, bisweilen sarkastisches Urteil berühmt. Dieser Künstler bewirkte durch sein Beispiel, daß der Maler sich nicht mehr als Kraftgenie mit wilden Locken, großem Filzhut und Samtjacke gab, sondern als feiner Weltmann in Knopfschuhen, Gehrock und Zylinder daherkam. Wie in der Mode, so führte Manet auch in der Kunst geradezu eine Umwälzung herbei oder er war wenigstens die stärkste Begabung innerhalb der Gruppe, welche diese Umwälzung bewirkte. Indessen durfte er sich des Sieges seiner künstlerischen Grund-



Abb. 20 Bildnis Marcel Desbouts 1875 von Edouard Manet
(Zu Seite 37)



Abb. 21 Landschaft von Alfred Sisley

sätze, der auf der ganzen Linie erfolgt war, nicht lange erfreuen. Den erst fünfzigjährigen Künstler raffte der Tod infolge von Blutvergiftung und der dadurch bedingten Abnahme eines Beines bereits 1883 hinweg.

Schulter an Schulter mit ihm focht *Claude Monet* (geb. 1840 in Havre)²⁴, der ihn, wie es scheint, auch in ausschlaggebender Weise beeinflusst hat (vgl. S. 32). Monet erwies sich ausschließlich als Landschaftler. Die menschlichen Gestalten figurieren nur als Punkte auf seinen Gemälden. Diese sind ganz von Licht, Luft und Sonne erfüllt, dabei von vortrefflicher Raumwirkung. Er bevorzugte die mittägliche Sommerstunde, wenn die Luft flirrt und flimmert und die Blätter in der Sonne zittern. Man meint das Zirpen der Grillen vor seinen Gemälden zu vernehmen! — (vergl. die vortreffliche Kunstbeilage). Wundervoll sind auch seine Widerspiegelungen im Wasser. Monet erreichte seine ungeheuren Wirkungen dadurch, daß er sehr hell mit hellen farbigen Schatten malte, daß er sich eines spitzen Pinsels bediente, die Farben bald in langen Parallelstrichelchen, bald pastos in dicken Tupfen auftrug, die Umrisse von Sonnenlicht erglänzen und daneben den kalten Ton der Leinwand stehen ließ, so daß durch diesen Gegensatz die hellen Lichter um so kräftiger wirken. Dieser Licht- und Sonnenanbeter brachte es fertig, in einer Folge von 15 Bildern die unendlichen Veränderungen festzuhalten, welche Tages- und Jahreszeiten auf das unscheinbare Motiv zweier nebeneinander aufgeschichteter Heuschober ausüben! — Köstlich sind auch seine Fasanenstilleben in der Privatsammlung Durand-Ruel.

Der äußerst sympathische Landschaftler *Alfred Sisley* (1839—99), von dem wir oben (S. 30 und 32) einige Stellen angeführt haben, ähnelt Monet am meisten (Abb. 21). Seine Gemälde zeichnen sich gleicherweise durch vorzügliche Raum-

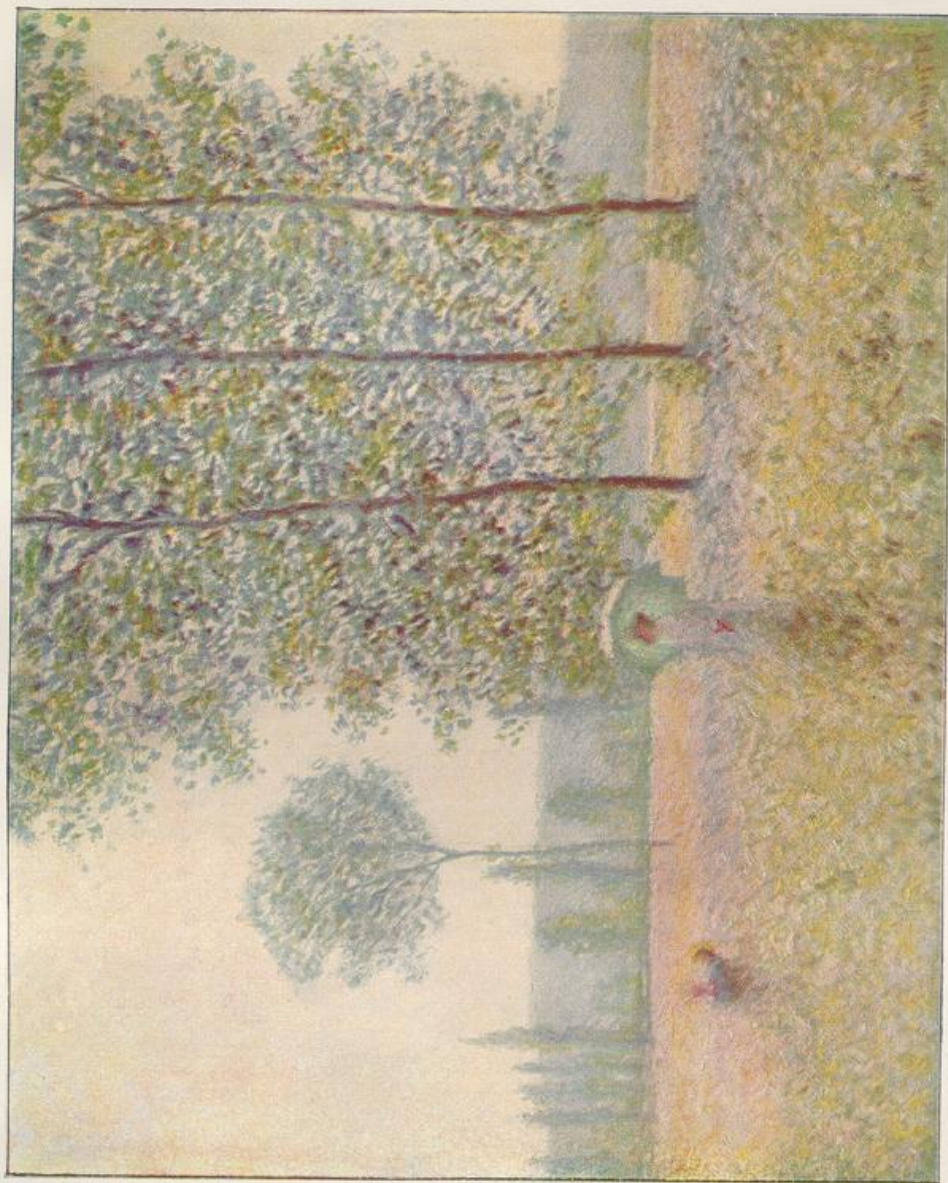


Abb. 22 Die roten Dächer von Camille Pissarro Paris, Luxembourg
(Nach Photographie A. Giraudon, Paris)

wirkung und feste Körperhaftigkeit aller dargestellten Gegenstände wie durch die überaus zarte, in allem und jedem webende Gesamtstimmung aus.

Camille Pissarro (geb. 1830 auf der Insel St. Thomas, gest. 1903 in Paris) stammte von portugiesischen Juden ab und schloß sich mit echt israelitischer Anschmiegsamkeit und großer Wandlungsfähigkeit bald an Corot, bald an Claude Monet, schließlich sogar an den Neoimpressionisten Signac an. Er malte Landschaften, Gemüsegärten, Boulevards mit dem wogenden Pariser Straßenleben, wobei die Menschen nur durch Farbtupfen angedeutet sind. Alles heiter, hell, im vollsten Sonnenlicht (Abb. 22). Ihm soll der Krieg von 1870/71 gar übel mitgespielt haben, indem er sein Häuschen in Louveciennes mit seinem ganzen Kunstinhalt vernichtete.

Zu dem anschmiegsamen Pissarro bildet innerhalb der Gruppengemeinschaft den denkbar größten Gegensatz *Paul Cézanne* (geb. 1839 in Aix, Provence, gest. 1906)²⁵, der eigenwilligste, originellste und nächst Manet bedeutendste und einflußreichste von allen diesen Impressionisten — Stillebenmaler, Landschaftler, aber auch Figurenmaler, eine imposante Persönlichkeit (Abb. 23—27). Cézanne ist von den großen Franzosen jener Zeit zuletzt durchgedrungen. In Muthers Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, die bei ihrem Erscheinen den Inbegriff der Modernität verkörperte, deren dritter und letzter Band erst 1894 ausgegeben wurde, als Cézanne bereits 55 Jahre alt war, wird er noch gar nicht erwähnt. Er teilte das Schicksal vieler Erfinder und Neuerer, zuerst für wahnsinnig gehalten zu werden. Selbst der Doktor Gachet, der verständnisvolle Freund und



Felder im Frühling von Claude Monet
Stuttgart, Gemäldegalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



Pfleger des holländischen Malers Vincent van Gogh (vergleiche unten), gestand Julius Meier-Graefe, ihn für nicht ganz normal zu halten. Meier-Graefe hat ihn für Deutschland entdeckt. Durch Herrn von Tschudi gelangte er in die Berliner Nationalgalerie, jetzt ins ehemalige Kronprinzliche Palais. Noch im Jahre 1908 hingen wohl die beiden vortrefflichen Landschaften *L'Estaque* und *Cour de Village*, Anvers im „Luxembourg“, aber sonst waren seine Werke nicht mit denen der anderen großen französischen Impressionisten bei Durand-Ruel vereint, sondern wenn man sich in Paris einen Überblick über sein Schaffen bilden wollte, mußte man zu dem Kunsthändler Bernheim gehen oder zu dem ganz von Cézanne erfüllten und begeisterten Deutschamerikaner Stein, der damals schon voraussagte, daß Cézanne die Zukunft gehören würde. Gegenwärtig liest und hört man seinen Namen allüberall, wo von moderner Malerei die Rede ist. Cézanne ist eine Säule, vielleicht die stärkste und tragfähigste Säule der modernsten Kunstbewegung. Auf ihn vor allen beruft sich der Expressionismus der Gegenwart. Es ist daher auch durchaus berechtigt, ihn im Zusammenhang mit dem Expressionismus literarisch zu behandeln, wie es von anderer Seite geschieht. Uns erschien es indessen geraten, ihn zu seinen Zeit- und Kunstgenossen zu gesellen, aus deren Mitte er herausgewachsen ist. Cézanne war ursprünglich von der braunschwarzen Tonmalerei Courbets ausgegangen und dann anfangs der 70er Jahre von Pissarro auf die Lichtmalerei der Impressionisten, insbesondere Monets, gebracht worden. Und er hat nachher eine Verbindung von Ton- und Lichtmalerei hergestellt, indem er an der Tonmalerei festhielt, seine Töne aber von Jahr zu Jahr stärker und zum Schluß in denkbar vollkommenster Weise mit Licht durchtränkte. Ebenso ging er von anfangs pastosem Vortrag zu immer leichterem dünnerem Farbauftrag über. Sein Strich ist bald spielend und schwingend, bald streichelnd, von einer unbeschreiblichen Zärtlichkeit. Cézanne bediente sich breiter Pinsel und

malte mit Öl- wie andere mit Wasserfarben, *alla prima*, *au premier coup*, in einer Art Gobelinstil, indem er die Töne nicht über-, sondern nebeneinander setzte und überall die Leinwand dazwischendurchscheinen ließ. Cézanne malte nicht die Gegenstände vor einem bestimmten, so oder so getönten Hintergrund, wie noch z. B. Manet seine an sich köstlichen Stilleben, sondern Grund und Gegenstand bilden nur noch ein in sich völlig gleichberechtigtes künstlerisches Ganzes. Auf den Gegenstand kam es wohl gerade Cézanne am wenigsten, vielmehr einzig und allein auf die bildkünstlerische Wirkung an. Er hat eben die Gedanken, die damals in der Luft lagen und von Manet zuerst bedeutsam ausgedrückt wurden, am folgerichtigsten zu Ende gedacht, indem er vollkommen darauf verzichtete, die Erscheinungen dieser Welt als solche darzustellen, vielmehr ihre Darstellung lediglich zum Anlaß nahm, farbige Harmonien zu erzielen. Meier-Graefe versucht Cézanne mit Tintoretto — er



Abb. 23 Selbstbildnis 1873 von Paul Cézanne



Abb. 24 Landschaft von Paul Cézanne
Berlin, Nationalgalerie

stünde zu Manet wie jener zu Tizian — und in einen noch innigeren Zusammenhang mit Greco zu bringen, obgleich er selbst zugeben muß, daß Cézanne wohl kaum etwas von Greco gehört, geschweige denn gesehen hat, denn dieser französische Maler tummelte sich nicht wie seine Kunstgenossen munter in Paris und in den lieblichen Umgebungen dieser Stadt, vielmehr hauste er, einsam und zurückgezogen, im tiefsten üppigsten Südfrankreich und malte dort, der Impressionist unter den Impressionisten, seine „glühenden, in ihrer Art klassischen“ Provence-landschaften. Wie jeder echte wahre und große Künstler in der Natur gleichsam neue Entdeckungen macht und darüber alles andere mehr oder weniger übersieht, so gewährte Cézanne weder Linie noch Form, sondern lediglich die Farbe. Durch sie allein suchte er Zeichnung, Modellierung, kurz alles auszudrücken. Cézanne sprach sich selbst dahin aus: „Es gibt gar keine Zeichnung, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Tongegensätze. Diese Tongegensätze ergeben sich nicht aus Schwarz und Weiß, sondern aus der Empfindung für die Farben und ihre Abstufungen. Aus dem genauen Verhältnis der Tonabstufungen ergibt sich die Modellierung. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander gestellt sind und wenn sie alle vorhanden sind, modelliert sich das Bild ganz von selbst. Man sollte gar nicht ‚modellieren‘, sondern ‚modulieren‘ sagen. Zeichnung und Farbe sind gar nicht voneinander zu trennen; im selben Maße als man malt, zeichnet man; je harmonischer die Farbe, um so bestimmter die Zeichnung. Wenn die Farbe gesättigt, ist die Form vollendet. In den Tongegensätzen und -verhältnissen besteht das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung²⁶).“ Gerade weil Cézanne wie kein anderer die Form mit der Farbe modelliert hat, kann man sich nur nach

den farbigen Originalen eine Vorstellung von der hohen Bedeutung seiner Kunst bilden. Seine koloristischen Harmonien sind alle von demselben Grundcharakter, der sich aus Gelb, Orange, Grün und Blau ergibt, aber von unendlich mannigfaltiger Nuancierung. Jedes kleinste Teilchen des Malkörpers, der Farbschicht weist auf reifen Bildern Cézannes eine andere Nuance auf, immer aber entsprechen sich Hell und Dunkel, Warm und Kalt, Gelbbraun und Blaugrün auf das genaueste. So ergibt sich ein unerschöpflicher Reichtum auf einfachster Grundlage. Cézanne begnügt sich nicht damit, wie die anderen Impressionisten einen beliebigen Naturausschnitt zu malen, sondern er sucht das Wesentliche aus der Natur heraus und baut es in streng gesetzmäßiger Komposition vor uns auf. Seine Farbflächen sind fest zusammengehalten und so aufgebaut, daß jeder Farbwert zugleich einen Raumwert verkörpert. Die Winkel, in denen die Töne zueinander stehen, sind stark betont. Vielfach ist der rechte Winkel angewandt (Abb. 24 und 26). Das ist



Abb. 25 Stilleben von Paul Cézanne

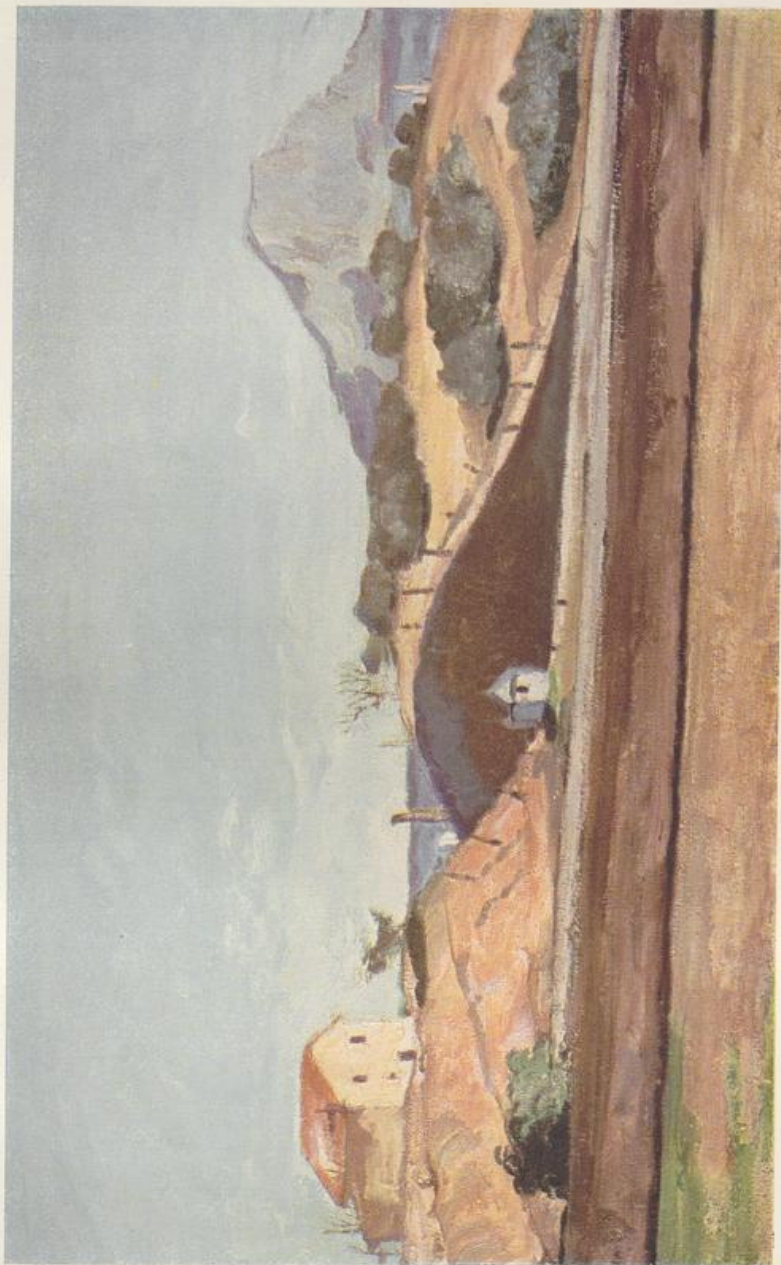
der Punkt, an dem die sogenannten Kubisten ansetzen. Bäume begrenzen etwa bei Cézanne beiderseits fest eine Landschaft. Menschliche Figuren sind frei symmetrisch zueinander angeordnet. Schließlich verwendet Cézanne sogar farbige Umrisse. So entsteht ein klar betontes räumliches Gefüge. Und jedes Bild wirkt wie ein in sich abgeschlossenes Eigenwesen, wie ein Mikrokosmos. Damit war der Impressionismus, aber auch der gesamte Naturalismus überwunden und ein neuartiger Idealismus in die Kunst eingeführt. Daher der ungeheure Einfluß Cézannes auf seine Nachfolger und die gesamte Gegenwart. Cézanne ist auf anderen Wegen zu ähnlichen Zielen gelangt wie sein deutscher Zeitgenosse Hans von Marées (vgl. unten). Beide haben sich nicht mit schlicht naturalistischer Wiedergabe der Natur begnügt, beide haben um Stil gerungen. Beide haben erst bei der Nachwelt das stärkste Echo ihrer Wünsche gefunden.

Cézanne steht augenblicklich im Zenith seines Ruhmes. Wie lange wird er sich auf dieser höchsten Ruhmesstufe halten können? — Wir haben zu oft er-



Abb. 26 Les Joueurs, gegen 1885, von Paul Cézanne

lebt, daß der Gott von heute morgen verdammt wurde. Cézanne ist erst seit einem halben Menschenalter hinübergegangen. Die Zeit ist zu kurz, als daß ein geschichtliches Urteil möglich wäre. Immerhin, uneingeschränkt vermögen wir uns den Lobeserhebungen anderer nicht anzuschließen. Gewiß, Cézanne hat in malgeschichtlicher Entwicklung eine Höchststufe erklommen, er hat einer bestimmten Zeitepoche den künstlerischen Ausdruck geschaffen, er hat Werte geschaffen, die unvergänglich sind. Aber wenn wir es unternehmen, ihn mit den größten Malern der Kunstgeschichte, auch nur des 19. Jahrhunderts, wie z. B. Wilhelm Leibl, zu vergleichen, vermag er zu bestehen? — In einzelnen Landschaften und Stilleben gewiß (Abb. 24, 25 und Kunstbeilage). Wenn wir aber seine Figurenbilder, insbesondere seine Akte betrachten (Abb. 27), so ist unser Geist nun einmal so gebaut, daß wir mit der Wirklichkeit vergleichen. Wir wissen sehr wohl, aus welchen ganz bestimmten malerischen Absichten Cézanne seine Akte so und nicht anders gemalt, warum er die Natur gesteigert, warum er hier weggelassen, dort hinzugefügt hat. Und dennoch fühlen wir uns im ungetrübten Genuß beeinträchtigt, denn wir sehen Bilder, Abbilder der Wirklichkeit, nicht kunstgewerbliche Erzeugnisse. Der Schritt zur reinen Dekoration ist eben doch nicht getan. Rubens und Tizian haben mit ihren Leibern ebenso „dekoriert“ wie Cézanne, aber sie haben dabei der Natur nicht Gewalt angetan. Und bisweilen fehlt uns bei Cézanne die stoffliche Charakteristik: warum sind die Tischtücher so unnatürlich schwer?! — und, sozusagen, die Liebenswürdige in thematischer Hinsicht: warum sind die Tische gar so roh gezimmert oder die Gesichter der Dargestellten so furchtbar ausdruckslos?! — Es fehlt der tiefere Gehalt, wie er z. B. den Bildern Millets eignet, oder sagen wir bescheidener: es fehlt uns ein gewisses glückliches Fabulieren. Wir fühlen uns durch die Cézannesche Welt nicht ausgefüllt, sondern



Bahndurchstich von Paul Cézanne

München, Staatsgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 27 Baigneurs von Paul Cézanne
(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin) (Zu Seite 44)

erschauern, wie bei Marées, vor der Eiseskälte der Abstraktion. Nehmen wir die Altdeutschen, die Italiener, die Niederländer. Drei grundverschiedene Welten, und doch ist unsere Einbildungskraft jedesmal aufs stärkste angeregt und voll ausgefüllt. Bei Cézanne dagegen?! — Der Beschauer ist eben nicht danach eingerichtet, sich mit der Betrachtung einer wenn auch noch so geistreich behandelten Malschicht zu begnügen, sondern seine Phantasie lechzt danach, im innigsten Zusammenhang damit auch sonst angeregt, beschäftigt, befriedigt zu werden. Es gibt eine Seele. Wir werden bei der Besprechung des Expressionismus auf diese Fragen noch einmal ausführlicher zurückzukommen haben.

Einstweilen kehren wir wieder zu den klassischen französischen Impressionisten der 80er Jahre zurück. *Auguste Renoir*²⁷⁾ (1841 in Limoges geboren, gestorben 1920), ein unvergleichlich leichter verständlicher und liebenswürdigerer, dabei wohl ebenso bedeutender Maler, aber gewiß kein Expressionist wie Cézanne, sondern durchaus Impressionist, zeichnet mit dem Pinsel. Das Bestimmende seiner Bilder ist der lineare und Formenbau, und die Farbe, so schön sie an sich auch immer sein möge, begleitet und unterstützt doch nur die durch zeichnerische Mittel erreichte Formengebung. Renoir war also im Innersten seines Wesens Zeichner und stimmt auch insofern mit Rubens überein, mit dem ihn Meier-Graefe sehr glücklich verglichen hat und von dem er seine Kunst über Dela-

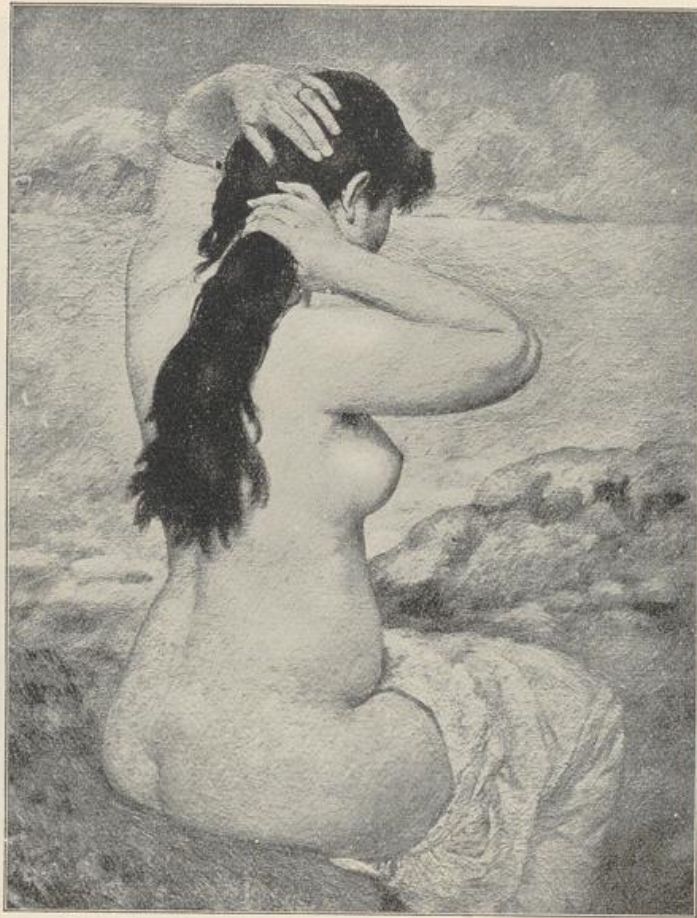


Abb. 28 Baigneuse von 1885 von Auguste Renoir
Sammlung Durand-Ruel, Paris

croix herleitet, während er die Einflüsse von Courbet und Manet mehr als sekundär betrachtet. Renoir hat auch wie die Monet, Sisley, Pissarro Stillleben, Landschaften, und das auf den Pariser Boulevards hin und her wogende und flutende Straßenleben gemalt, vor allem aber ragt er doch durch seine Figurenbilder, seine Akte, seine Kinder- und Gesellschaftsbilder hervor. Er verstand den menschlichen Körper bewundernswert rund, natürlich dreidimensional zu modellieren, das Fleisch seiner blonden rosigen Akte weich und locker zu malen, gleichsam zärtlich zu streicheln und gegen helle, stark farbige Hintergründe zu setzen,

in denen Blau den Hauptton bildet, dem sich Rot und Gelb anschließen. Von besonderem Reiz sind seine halbentkleideten Akte, in denen aber niemals auch nur eine Spur von Lüsterheit zu erblicken ist. Besonders in den siebziger und achtziger, wohl seinen allerbesten Jahren hat er sich mit diesem Problem beschäftigt und eine Reihe von vortrefflichen weiblichen Akten gemalt. Die im Dreiviertelprofil von vorn aufgenommene „Baigneuse“, Ende 1881, und namentlich der auch hier abgebildete Rückenakt der „Baigneuse“ von 1885 dürften einen Höhepunkt in dieser Hinsicht darstellen (Abb. 28). Wundervoll hebt sich der infolge der emporgehobenen Arme in der günstigsten Stellung aufgefaßte, straffe und dabei doch so unendlich weiche, jugendlich elastische, von zwei gewaltigen Umrisslinien umschlossene herrliche Frauenleib in strahlender Nacktheit von dem landschaftlichen Hintergrunde ab, während die dunkle Masse des Haares die Leuchtkraft und den Glanz des hellen rosigen Fleisches um so entschiedener hervortreten läßt. Wenn Renoir so im ruhigen Existenzbild des Einzelaktes Bedeutendes leistete, ist er u. E. in der mehrfigurigen Komposition der in heftiger Bewegung intendierten Frauengestalten, der „Baigneuses“ von 1885, trotz all der sorgfältig vorher hergestellten Studien dennoch über ausgesprochen akademische

Steifheit nicht hinausgelangt. Es hängt dies mit den Grenzen der Begabung dieses Künstlers zusammen, dessen formale Phantasie beschränkt und dem es nicht gegeben war, die rollende Bewegung überzeugend zur Darstellung zu bringen. Ungleich besser gelang ihm dagegen im Jahre vorher, 1884, das Gruppenbildnis dreier in vollendeter Ruhe in und mit dem Raum, dem Zimmer eines vornehm reichen Landhauses, dargestellter Kinder, eben weil er sich hier mit der Darstellung der Figuren in vollendeter Ruhe begnügte (Abb. 29). Gerade das in die Betrachtung seines Buches versunkene Kind wirkt am allerglücklichsten, während schon das Motiv des Nähens nicht ebenso gelungen ist. Dagegen dürfte sich der Künstler in der Darstellung des Raumes wohl selten ebenso ausgezeichnet haben wie gerade hier. Man beachte, wie Stuhl und Sofa im Raum und in der Luft stehen, wie sich das Kind auf und in das Sofa schmiegt und wie uns auch noch ein Blick ins Freie gegönnt ist, das nun besonders durch die hier auch hochbedeutenden koloristischen Mittel mit dem Zimmer und den Figuren zu einer wunder-vollen Harmonie vereinigt wurde. Dieses Bild läßt uns schließlich auch Renoir in seiner Bedeutung als Maler mondäner Eleganz erkennen. Hervorragend in dieser Hinsicht ist auch die „Lise“ von 1867, gleichfalls wie das eben beschriebene Bild in einer deutschen Galerie, dem Folkwang-Museum in Hagen i. W., ferner „Le Ménage Sisley“ von 1868 im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln — mit Sisley war Renoir persönlich besonders befreundet —, das unendlich sympathische Bildnis der Mme. Maitre von 1871, die Amazone von 1873, ganz besonders das Doppelbildnis „La Loge“ vom darauffolgenden Jahre und endlich die vielen Bilder seiner eigenen Kinder. Seine drei großen Eigenschaften als Kinderdarsteller, als mondäner Künstler und als Aktmaler bewährte Renoir aufs glänzendste in dem menschlich vielleicht liebenswürdigsten von allen seinen Gemälden, dem Bilde



Abb. 29 Der Nachmittag der Kinder in Vargemont 1884 von Auguste Renoir
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 30 Mutter und Kind 1886 von Auguste Renoir
(Phot. Durand-Ruel, Paris)

„Mutter und Kind“ von 1886, dem Bilde seines eigenen Söhnchens Pierre an der Brust seiner Mutter (Abb. 30). Es ist erstaunlich, wie diese Darstellung elementaren Mutterglückes über alle Schönfärberei, alle Pose, alles Arrangement hoch erhaben ist. Meier-Graefe fühlt sich mit Recht angesichts dieses Bildes an die französischen Primitiven und die Altkölner erinnert. Ja, dieses Bild braucht den Vergleich mit dem berühmtesten Gemälde einer säugenden Frau, das diesseits der Alpen gemalt wurde, mit der einzigen Madonna von Lucca von Jan van Eyck im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main nicht zu

scheuen. Während nun der altniederländische Meister seine Madonna wohl mit vollendeter Naturtreue bei ihrer mütterlichen Beschäftigung wiedergab, charakterisierte er sie andererseits als Himmelskönigin durch die ganze Aufmachung und besonders durch das großartig in gewaltige steife Falten gelegte Gewand. Der Moderne dagegen malte nicht zugleich eine Himmelskönigin, sondern einzig und allein die Mutter. Die Frau ist mit vollendeter Naturtreue so aufgefaßt, wie sie sich eben bequem hingesetzt hat, um ihrem Kinde die Brust zu reichen, und wie sich ihre modischen Kleider dabei verschoben haben. Und dennoch schließen sich Mutter und Kind ungezwungen zur Gruppe zusammen, wie sie sich auch harmonisch in den landschaftlichen Rahmen eingliedern. Und zwischen den blühenden Bäumen und dem blühenden Menschenglück bildet sich für unser Denken und Fühlen ganz von selbst eine symbolische Beziehung. Mit der ganzen Naivität der lateinischen Rasse ist diese Französin ihrer mütterlichen Betätigung hingegeben — unbekümmert um die gesamte Umwelt, der sie dennoch mit ihrem wunderhübschen Gesichtchen schier glücklich zulächelt. So verstand es Renoir, dieser unsagbar liebenswürdige Künstler, seinen Modellen noch nie gesehene Bewegungsmotive abzugewinnen, Haltung und Gebärden der Menschen mit einer erstaunlichen Wahrheit im Bilde festzuhalten. Fast immer aber gab Renoir sitzende, liegende oder



Intimité von Eugène Carrière
Paris, Musée des Arts Décoratifs

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

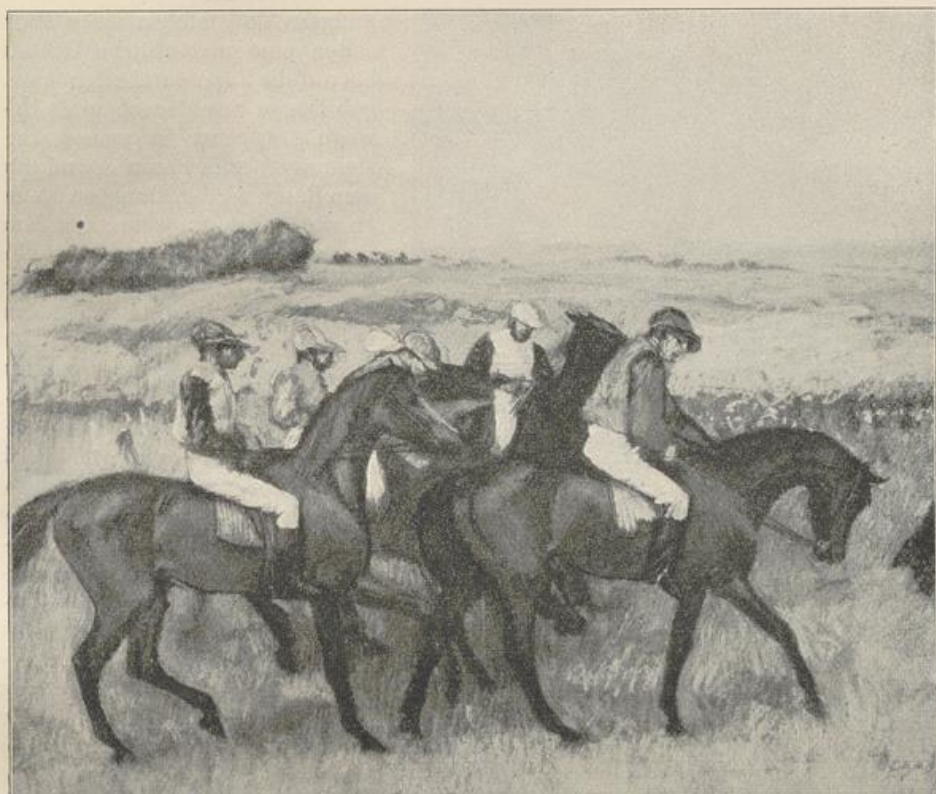


Abb. 31 Reiter von Hilaire-Germain-Edgar Degas
(Sammlung Schmitz, Blasewitz)

höchstens stehende, aber keine gehenden, laufenden, springenden Menschen. Er vermochte eben nur, wie es scheint, einen bestimmten Augenblick, einen Ausschnitt gleichsam aus einer Bewegung, niemals aber die rollende Bewegung in ihrer Fülle und in ihrem ganzen Verlauf zur Anschauung zu bringen. Das gilt schließlich sogar von den drei berühmten und in ihrer Wirkung hochbedeutenden Bildern der tanzenden Paare, den beiden hochformatigen Gegenstücken der Privatsammlung Durand-Ruel: Ein vornehmer Herr im Frack mit einer Dame in weißer Balltoilette vor kostbaren Topfgewächsen, ein schlicht und bunt gekleidetes Paar bei ländlichem Tanzvergnügen — ja selbst von dem tanzenden Paare der Sammlung Decap in Paris, das in derber Lebenslust und inbrünstiger Umschlingung seinen Walzer stapft, während dahinter, in kleinerem Format gegeben, andere laut Fröhliche beim Glase an roh gezimmerten Tischen beieinander sitzen. Alle drei Bilder sind glänzend gezeichnet, vortrefflich modelliert, brillant gemalt, voll psychologischer Charakteristik, eminent im getreuesten Erhaschen augenblicklicher Bewegungsmotive, aber dennoch sind sie nicht imstande, die Vorstellung fortlaufender Bewegung in uns zu erzeugen.

Der eigentliche Darsteller gleichsam der rollenden Bewegung wie auch des plastisch dreidimensional vertieften Raumes war *Hilaire-Germain-Edgar Degas* (1834 bis 1917), ein geborener Pariser²⁸), nicht nur ein Licht- und Luftmaler, sondern auch ein treffsicherer Zeichner und ein vorzüglicher Beobachter (Abb. 31). Während sich die anderen Impressionisten mit dem farbigen Reiz der Erscheinung be-

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. II. 6. Aufl.

4



Abb. 32 Die Ballettprobe
von Hilaire-Germain-Edgar Degas

gnügten und infolgedessen auch selten eine menschliche Gestalt bis auf die Füße durchzeichneten, gab Degas den Menschen als Bewegungsapparat in seinen Beziehungen zum Raum in und mit dem Raum wieder. Daneben malte er wohl auch ein wenig von dem Denken und Fühlen und von der augenblicklichen Gemütsverfassung der dargestellten Personen in seine Bilder hinein. Degas war ein Kompositionsgenie allerersten Ranges, allerdings ein Kompositions-genie von vollendeter Eigenart. Er malte alles, was sonst noch niemand oder wenigstens anders, als man es sonst gemalt hatte. Bei ihm muß man oft an das Courbetsche Wort vom „embêter le citoyen“ denken. Degas ist ein Künstler für Künstler. Ein Maler für Feinschmecker des Kunstgenusses, die etwas Hautgout lieben. Er durchforschte die Frauen aller Klassen auf bisher ungeschaute künstlerische Bewegungsreize. Er stellte Büglerinnen dar, die am Plättbrett gähmend ihre Arbeit verrichten, oder ein kleines Mädchen,

das sich von einem Meister der in Paris so beliebten *Pédicure* die Nägel an den Füßen schneiden läßt, gelegentlich stieg er auch zur Straßendirne hinab. Besonders aber liebte dieser Fanatiker der Bewegung das Ballett und die Balletttänzerinnen (Abb. 32 und 33) und interessierte sich auf der anderen Seite für Wettrennen und alles, was damit zusammenhängt (Abb. 31). Wie ist auf dem berühmten Bilde: „Auf der Rennbahn“ alles so fest und sicher aufgebaut, der Raum vertieft, das Rennen zur Darstellung gebracht, wie treffend das Renn-, das Reit- und das Wagenpferd unterschieden, der Kutscher in seiner steifen Würde erfaßt, während die Insassen des Wagens nebenbei auch psychologisch charakterisiert sind. Dabei gab Degas immer nur, was ihn künstlerisch interessierte, und ließ alles andere beiseite. Seine Bilder schneiden daher so ganz anders ab, als man dies sonst gewohnt war. Er befolgte den Grundsatz der zerstreuten Anordnung der Japaner und wählte den Standpunkt gern von unten nach oben oder umgekehrt. Einmal ging er so weit, nur den unteren Teil der Bühne und den oberen des Orchesters zu geben, unten die Oberkörper der Musikanten und die Musikinstrumente, oben die tanzenden Beine.

Alle die von Monet bis Degas genannten Künstler bilden eine eng in sich zusammenhängende, fest geschlossene Gruppe, der schließlich noch *Boudin* zugezählt werden könnte, welcher bei einer mehr verschmolzenen und zahmeren Technik und daher ruhigeren Wirkung dennoch eine kaum weniger helle, fröhliche und sonnendurchflutete Stimmung seinen Bildern aus dem Badeleben von Trouville und seinen Wasserlandschaften zu verleihen und diese durch eine wechsel-

volle Staffage von Schiffen, von Architekturen und von weidenden Kühen am Strande zu beleben wußte. — Als würdige Nachfolger der eigentlichen Begründer des Impressionismus zeichneten sich in Paris *M. Vuillard* (schöne figurenbelebte Innenräume), *Pierre Bonnard* (natürlich bewegte und unmittelbar aufgefaßte Figuren) und *K. X. Roussel* aus (nackte menschliche Gestalten in der Landschaft — das Ganze von poetischer Auffassung).

Sehr wohl als Impressionist, sicherlich aber nicht als Pleinairist ist *Eugène Carrière* (1849—1906) anzusprechen²⁹). Wenn man zum erstenmal das Luxembourg durchschreitet, fühlt man sich sofort von einer Anzahl von Bildern ergriffen, die Figurengruppen darstellen, und zwar Gruppen sich umschlungen haltender oder überhaupt solcher Menschen, die in seelischen Beziehungen zueinander stehen. Gerade diese seelischen Beziehungen sind sehr entschieden und dabei mit der äußersten Zartheit herausgearbeitet. Das ganz eigenartige Handauflegen wie überhaupt jegliche Berührung und Bewegung der feinen durchgeistigten Hände trägt dazu wesentlich bei. Aber in alles Glück des gegenwärtigen Besitzes, in alles Glück des Sichaneinanderfreuens ragt immer der Gedanke an den unausbleiblichen, unausweichbaren Abschied herein. Es ist, wie wenn diese Menschen mit Grauen in die Zukunft sähen, in der sie sich einst einmal entbehren müssen! — Und dieser Eindruck wird dadurch wesentlich mit erreicht, daß die Bilder wie durch einen Nebelschleier hindurch gesehen wirken, aus dem sich ganz klar nur die Köpfe und nächst dem die Hände herausheben, während Körper und Gewand im Nebel zu verschwimmen und zu verschwinden scheinen. Carrière war Nebelmaler, „Nuagiste“. Es kennzeichnet seine Art, daß Carrière, wenn er im Kaffeehause Freunden von seinen bildkünstlerischen Gedanken sprach, plötzlich den Tisch mit Kaffee und Milch überschüttete und auf der so grun-



Abb. 33 Ballettänzerinnen von Hilaire-Germain-Edgar Degas
(Sammlung Marcell von Nemes, Budapest)

dierten Tischplatte mit dem Finger skizzierte. Dabei sind Carrières Gemälde auch koloristisch sehr schön behandelt, auf einen warmen braunen Gesamtton gestimmt, mit tiefen Schatten und gedämpften Helligkeiten; aschblondes Haar bildet dabei oft einen besonderen farbigen Akzent. Carrière war in einem elsässischen Dorf geboren und aufgewachsen. Im Kriege 1870/71 trat er freiwillig ins — französische Heer ein, saß in Dresden gefangen und mußte es nachher seinen deutschen Landsleuten lassen, daß er von ihnen als Gefangener recht gut behandelt worden war. Trotz jener politischen Stellungnahme scheint in seiner Familie, die er in seinen Gruppenbildnissen hauptsächlich darstellte, ein einfacher deutscher Ton geherrscht zu haben, und es war jedenfalls ein Mißverstehen seines innersten Wesens, als ihn ein Pariser Kunstfreund aufforderte, nicht immer bloß seine eigene schlichte Frau, sondern auch einmal eine echte Pariserin, eine „dame du monde, du grand monde“ zu malen. Der zarten, schwermütigen Grundauffassung blieb Carrière auch als Bildnismaler, als Porträtist großer und feiner Geister, wie Edmond de Goncourt, Verlaine, Rodin, Daudet, treu und erreichte sein Höchstes, wenn er, wie in dem Doppelporträt Alphonse Daudets und seiner Tochter, ein derartiges Bildnis mit einem Familienbild in Eins vereinigte. Die beispiellose Innigkeit, mit der Carrière in seinen Gemälden Mutter und Kind auffaßte, verleiht ihnen, ohne daß sie auch nur im geringsten als Heiligenbilder gedacht sind, in einem tieferen Sinne einen religiösen Charakter. So ist es zu verstehen, wenn Carrière den Beinamen eines „modernen Heiligenmalers“ empfangen hat. Den Komplex von Empfindungen aber, den die Alten in den Bildern der Maria mit dem Jesusknaben und dem jugendlichen Johannes ausdrückten, wiederholte Carrière in seiner Weise in den wunderbaren Gruppenbildern, die eine Mutter mit einem kleinen und einem älteren Kinde darstellen (Kunstbeilage).

Der andere große seelenvolle französische Maler der letzten Jahrzehnte, wie Carrière kein Pariser von Geburt, war *Jean Charles Cazin* (geb. 1841 in Samer, Dep. Pas-de-Calais, gest. 1901)³⁰). Seinen Gemälden, gleichviel ob Landschaften oder Figurenbildern, sieht und fühlt man es an, daß sie aus einem tief empfindungsvollen Künstlerherzen heraus geboren sind (Abb. 34). Welch furchtbarer Schmerz in dieser Hagar, die mit ihrem innig geliebten Ismael von dem zugleich schwach- und weichherzigen Abraham in die Wüste verbannt ist! — Und diese Wüste ist wirklich eine Wüste in des Wortes verwegenster Bedeutung. — Landschaft und Figuren klingen bei Cazin zu einer ernsten Harmonie zusammen. Neben Monsieur Cazin ist seine gleichgestimmte Lebensgefährtin und Kunstgenossin *Mme. M. Cazin* zu nennen.

Im allgemeinen kam es den französischen Malern, die natürlich neben den oben besprochenen hervorstechenden Impressionisten noch in beträchtlicher Anzahl am Werke waren und am Werke sind, ungleich weniger darauf an, die Natur zu beseelen, als vielmehr sie mit den scharf beobachtenden Augen des modernen Naturforschers anzuschauen, der immer neue wichtige Einzelheiten in ihr entdeckt. Nachdem so lange der geschichtliche Geist des 19. Jahrhunderts die bildende Kunst beeinflußt hatte, machte sich jetzt auch der naturwissenschaftliche in ihr geltend. Die Künstler arbeiteten weniger mit der Einbildungskraft und mit dem Herzen als mit den Sinnen und mit dem Verstand. Sie suchten immer neue Luft-, Licht- und Farbenprobleme auf. Der dargestellte Gegenstand ward vollkommen gleichgültig. Man ging in die Krankenhäuser und in die Künstlerateliers, weil sich etwa hier wie dort Farbenstimmungen in Weiß dem dafür besonders empfänglichen Auge des Malers bieten. *Edouard Dantan* (1848–98) führt uns z. B. in eine Bildhauerwerkstätte, die mit Abgüssen und allerlei Gerät angefüllt ist. Auf einem Tisch steht ein bildschön gewachsenes weibliches Aktmodell, während zwei Männer eifrig um sie beschäftigt sind, einen „Gipsabguß nach der

Natur“ von ihr zu nehmen. Doppelt pikant wirkt die moderne Haartracht sowie das Armband an der völlig Entblößten. *Albert Aublet* entzückt durch wunderbare nackte Frauengestalten, die allerdings so hell und duftig gemalt sind, daß sie schon ans Geleckte streifen. Wenigstens dem Namen nach erwähnt seien die äußerst feinen Künstler *Victor Binet* und *René Billotte*, der Bauernmaler *Léon Lhermitte*, *Gervex*, der Schöpfer des *Dr. Péan* in der *Salpêtrière*, die Strandmaler *Butin* und *Duez*. In der Darstellung der Gesellschaft berührt sich mit *Renoir* *Eva Gonzalès* (1852–83).

Eine besondere Stellung nimmt der Orientmaler *Étienne Dinet* ein. Von ihm hängt ein wunderhübsches Bild im *Luxembourg* „*Abdel-Gheram et Nour-el Aïn*“. (*Esclaved'amour et Lumière des Yeux*.) (*Légende Arabe*):

Der Liebhaber umfaßt die Geliebte, seine Finger drücken sich in das weiche Fleisch ihres Oberarmes ein. Sie aber hält ihre Rechte vor seinen Mund, der sie, scheint es, zu küssen strebt. Dahinter Rosengebüsch, das sich vom blauen Sternenhimmel abhebt. Nun ist die Auffassung ebenso liebenswürdig wie die Malerei: das Gefunkel, die Pracht und der Glanz der Gewänder und des Schmuckes, der Unterschied im Inkarnat des Mannes und des Weibes, sein zärtliches Verlangen und ihr Sträuben und dennoch Gewähren — alles ist gut charakterisiert, wobei allerdings die Verglasung zu der zarten Wirkung der fein verschmolzenen, aber durchaus nicht kleinlich getüpfelten Malerei wesentlich beiträgt.

Alfred Roll (geb. 1847 in Paris, gest. 1919) verband Courbetschen Realismus mit moderner Freilichtmalerei. Er ist durch seine „*Manda Lamétrie, fermière*“ berühmt geworden, ein Bild, das im *Luxembourg* hängt und ein junges Bauernmädchen darstellt, das, vom vollsten Sonnenschein getroffen, einen Eimer voll Milch über den grünen Rasen gerade auf uns zuträgt, während hinter ihr die soeben gemolkene Kuh steht. Ein andermal scheint es fast, als hätte *Roll* poetisch wirken wollen, indem er ein nacktes Mädchen malte, das sich an einen Stier anschmiegt, während es ihm in Wirklichkeit doch nur auf den Farbengegensatz, die stoffliche Charakteristik und namentlich auf das Licht ankam, das an Weib und Tier in goldenen Wellen herabrieselt. *Roll* blieb sich im Grunde seines Wesens stets gleich, er war ein frischer, kräftiger, derber Darsteller der Wirklichkeit, gleichviel ob er weibliche Akte in strahlendem Sonnenlicht, Bildnisse, Szenen aus dem bauerlichen oder städtischen Proletarierleben malte oder militärische Paraden,



Abb. 34 Hagar und Ismael von Jean Charles Cazin
Luxembourg zu Paris
(Zu Seite 52)



Abb. 35 Weiblicher Rückenakt von Albert Besnard

gewertet und bedingungslos anerkannt wurde, galt der im gleichen Jahre 1849 geborene *Albert Besnard*, obgleich er im Gegensatz zu jenem als *Pleinairist*, mehr noch als „*Luministe*“, als Lichtmaler, ja sogar als Hauptvertreter des *Luminismus* anzusprechen ist, als gar zu süßlich und dekorativ. Dabei sprechen seine lebenswürdig empfundenen Bilder unmittelbar an. Es ist bezeichnend für ihn, daß er sich gut und gern im Pastell ausdrückt. Seine Besonderheit besteht in den kräftig farbigen Reflexen, gleichviel ob er diese über gewaltige Pferdeleiber oder über die gerundeten Formen seiner unendlich weich und locker gemalten Frauenleiber herabrieseln läßt (Abb. 35). Von geradezu wissenschaftlichem Forschereifer erfüllt, schwelgt er in der Verbindung künstlicher und natürlicher Beleuchtung. Berühmt sind seine spanischen Tänzerinnen sowie das Bildnis der bei Rampenlicht gemalten „*grande diseuse*“ *Mme. Réjane*. Überhaupt ist Besnard wie als Aktmaler auch als Darsteller echt Pariser Damengrazie und -eleganz geradezu klassisch geworden. In diesem Sinne werden seine Frauenbildnisse, wie man ihnen mit Recht nachrühmt, ihren Wert als kulturgeschichtliche Urkunden schwerlich jemals einbüßen. In großen dekorativen *Panneaux*, wie er solche auch für öffentliche Pariser Bauten (*École de Pharmacie*, *Mairie des 1. Arrondissements*) geschaffen hat, verbindet er nackte Frauenleiber mit landschaftlichen Hintergründen zu bildkünstlerischen Wirkungen von wundervoll geschlossener Einheitlichkeit.

Edmond Aman-Jean ähnelt Besnard in der Liebenswürdigkeit der Auffassung seiner Frauendarstellungen, aber er ist zugleich herber und bewegter als Besnard und huldigt einer mehr eckigen, nervösen und hageren Anmut. Während der Akt

offizielle Empfänge, die Einweihung eines Rathauses, Grundsteinlegung einer Brücke, Eröffnung einer Ausstellung oder ein patriotisches Erinnerungsfest, wie „*Le 14. juillet*“, „*Le Centenaire de 1789*“ im offiziellen Auftrag des französischen Staates für das Pariser Stadthaus oder das Museum von Versailles zu großen dekorativen Bildern verarbeitete, die in ihrer glücklichen Augenblicklichkeit und ausgesprochenen Neuzeitlichkeit einen eigentümlichen Gegensatz zu den steifen Repräsentationsgemälden *Horace Vernets* und der Seinen bilden.

Während der oben besprochene *Carrière* trotz seines Einschlages von gemüthlicher Beseelung seitens der rein bildkünstlerisch empfindenden Pariser Kunstfreunde voll

bei Besnard senkrecht und parallel zu den Bildrändern zu stehen pflegt, durchschneidet er bei Aman-Jean stürmisch in der Diagonale das Ölgemälde oder Pastell; das Fleisch taucht aus roten und grünen Tüchern oder Kissen auf, die es in geschwungenen Linien umspielen (Abb. 36).

Wenn schon ein Mann wie Besnard trotz aller Kraft der Darstellung, über die er bei aller gelegentlichen Weichheit doch zweifellos auch verfügt, bei den gestrengen Pariser Kunstrichtern als nicht ganz voll gilt, wird der feine, zart besaitete *Jules Bastien-Lepage* als vollkommener Süßling angesehen. Degas soll ihn geradezu den Bouguereau des Naturalismus genannt haben. Dabei beherrschte er vollkommen die moderne Technik, nur pflegte



Abb. 36 Die Unruhe von Edmond Aman-Jean

er den Naturalismus Courbets und den Impressionismus Manets dem Publikum mundgerecht zu machen, indem er ihre künstlerischen Grundsätze weniger streng einhielt und andererseits die thematischen Vorwürfe seiner Gemälde mehr in den Vordergrund rückte. Bastien-Lepage wurde im Jahre 1848 zu Damvillers in Lothringen geboren und fand dort wiederum seine letzte Ruhestätte auf dem Dorffriedhof unter einem alten Apfelbaum, unter dem auch sein Vater und sein Großvater liegen, als er — erst 36 Jahre alt — in Paris seiner letzten Liebe, einer reichen jungen Russin, seiner talentvollen Schülerin *Marie Baskirtscheff*, nach Monatsfrist im Tode an demselben Leiden, der Schwindsucht, gefolgt war. Bastien-Lepage malte außer sprechenden Bildnissen und stimmungsvollen Landschaften echt neuzeitliche Armeleut- und Bauernbilder. Aber er begnügte sich nicht immer mit der Darstellung gemeiner Wirklichkeit, sondern er wagte es hier und da, ein klein wenig Poesie seinem großzügigen und auf haarscharfer Beobachtung beruhenden Naturalismus beizumischen. So in seiner „Jeanne d'Arc“, dem Bilde eines Bauernmädchens in geflickten Kleidern, welches in ihrem Obstgarten träumt, hinter dem wie eine lichtumflossene Zaubergestalt das Zukunftsbild der eisengepanzten Jungfrau von Orléans auftaucht. Welch merkwürdige Mischung von Bäuerlichkeit und Zartheit in dem „Amour au village“, jener Darstellung von zwei jungen Landleuten, die sich am Zaun, der ihre Äcker voneinander scheidet, verschämt und stammelnd ihre junge Liebe gestehen (Abb. 37). Wie grob wirken die kurzen, festgedrehten Zöpfe der Bäuerin! — Und doch sieht man es den hohen, breiten Schultern und dem kraftvollen Rücken an, daß diese Bäuerin ein begehrens-



Abb. 37 Die Liebe auf dem Lande von Jules Bastien-Lepage
(Nach Photographie Braun & Co.)
(Zu Seite 55)

wertes Weib ist, und ebenso ist der junge Bauer, wenn auch seine Füße in derben Holzschuhen stecken, ein hübscher strammer Bursch. Der sinnlich-seelische Vorgang zwischen den beiden aber ist unsagbar zartangedeutet. Dazu die liebevoll angeschaute Dorflandschaft mit dem Hüttchen, das sich „hinter allem diesem“ befindet. Darüber wird noch ein Stück Himmel sichtbar, um das in starker Untersicht gegebene Bild hell und licht nach oben ausklingen zu lassen. Stimmungsverwandt mit Bastien-Lepage ist *Pascal-Adolphe Dagnan-Bouveret* (geb. Paris 1852), der andere seelenvolle Heiligenmaler, der aber im Gefühl in Süßlichkeit und in der Technik wirk-

lich in geleckte Malerei und in porzellanene Glätte verfiel. Die eigentlichen Impressionisten suchten Naturstimmungen wiederzugeben, und, um dies zu erreichen, haben sie das Kunstmittel der Luft- und Lichtmalerei ausfindig gemacht. Leute vom Schlage der Bastien-Lepage und Dagnan-Bouveret benutzten die so entdeckten Kunstmittel, um literarische Themen wirkungsvoll vorzutragen.

Dagnan-Bouveret gehört aber auch zu den künstlerischen Entdeckern der Bretagne. Wie unsere deutschen Maler ins Gebirge oder an die See gehen, um ein markiges ursprüngliches Volkstum zu malen, kräftige charaktervolle Männer- und Frauengestalten in ihren charaktervollen farbigen Trachten mitsamt ihren charaktervollen alten Häusern und ihrem behaglichen Hausrat, mitsamt der ganzen Landschaft, aus der sie herausgewachsen sind und in die sie hineingehören, so sucht eine Anzahl von französischen Malern die Bretagne auf. Das jüngere Geschlecht dieser Bretnemaler wird durch *Lucien Simon* (geb. 1861) und *Charles Cottet* (geb. 1863) vertreten, ungleich kräftigere und markigere Künstler, denen alle Süßlichkeit und Gelecktheit fremd ist. Cottet hat viele Marinen gemalt von bedeutendem Raumeindruck und fröhlicher Farbenwirkung, die sich aus den roten, grünen, im Schatten dunkelblauen Wasserkringeln, den weißen, rosa, gelben Wolken, den von der Sonne durchglühten orangefarbenen Segeln ergibt, und den gelben und dunkelblauen Zickzacklinien, welche die Masten im Wasser widerspiegeln. Wie dem Meer gilt Cottets Liebe den vom Meer abhängigen Fischern. Im Luxembourg hängt ein Triptychon von ihm, das den Inhalt des gesamten Fischerlebens erschöpfend wiedergibt: In der Mitte das Abschiedsmahl der vielen von Wehmut und Hoffnung gleich beseelten Menschen, die aus ihrem Verhalten zueinander jegliche Art menschlicher Gemeinschaft erraten lassen: Freundschaft, Brautstand, Ehestand, Eltern- und Kindschaft. Hinter ihnen allen aber öffnet



Konstantinopel von Paul Signac

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

sich ein breites Fenster auf das weite tiefblaue Meer, den Schauplatz ihrer Taten und Leiden. Links die Weggefahrenen, in klarer Sternennacht auf dem Verdeck kauend, das Herz von Sehnsucht erfüllt. Rechts die Zurückgebliebenen, die oben auf steilem Felsengebirg stehenden und sitzenden Frauen und Mädchen, die voll Verlangen hinausspähen auf die See, die sich zu ihren Füßen schäumend an den Klippen bricht.

Einen eigentlich bildkünstlerisch-technischen Fortschritt über die Freilichtmalerei hinaus hat *Francisque Jean Raffaëlli* gemacht (italienischer Eltern Kind, aber zu Paris 1845, nach anderer Angabe: 1850 geboren), dessen Bilder und Bildchen dabei auch gegenständlich-kulturgeschichtlich als Schilderungen des Lebens in und um Paris, namentlich des Lebens der unteren Schichten, einer gewissen Bedeutung nicht entbehren. Er liebte wie kaum ein anderer die Stadt Paris und griff bald aus ihrem Herzen, bald aus den äußersten Bezirken seine Straßenschilderungen heraus, in die er Menschen, Pferde, Omnibusse nur gerade wie Flecken oder Punkte hineinsetzte. Dann wieder schilderte er ausführlicher und in größerem Format Pariser Straßentypen. Im Luxembourg befindet sich eine großformatige Darstellung einer Versammlung, ein packendes Gemälde: Alles hängt an den Lippen des Redners, jeder Hörer schaut anders aus, aber ein echt französischer Charakterkopf reiht sich an den anderen. — Der Weite seines Stoffgebietes entspricht Raffaëllis große technische Wandlungsfähigkeit: Der Zeichner in ihm ist so bedeutend wie der Maler.

Während er dort in Braun und Schwarz schwelgte, malte er gewöhnlich Weiß in Weiß. Während er dort breit hinstrich, bediente er sich gewöhnlich einer punktierenden, pointillistischen Technik, ja, er ist sogar als Begründer des sogenannten Pointillismus anzusprechen, einer Manier, die mit mosaikartig aneinandergerihten bunten Punkten arbeitet. Dieser Pointillismus Raffaëllis bildet ein Bindeglied zwischen dem Impressionismus der Monet, Sisley, Pissarro und dem sogenannten Neoimpressionismus. Der Neoimpressionismus wurde von *Georges Seurat* (1860–91) auf der Grundlage von wissenschaftlich optischen Farbenstudien, die dieser in Gemeinschaft mit dem französischen Chemiker Chevreul trieb, begründet und von *Paul Signac* (geb. 1863),

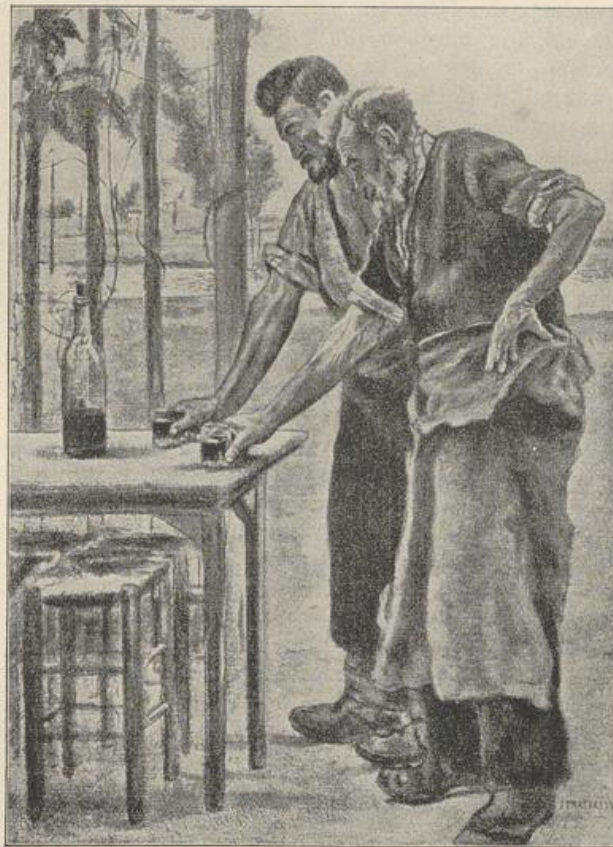


Abb. 38 Les Forgerons buvants von Francisque Jean Raffaëlli

Henri Edmond Cross (geboren 1856, gestorben 1910 in St. Clair, Südfrankreich³¹), *Maximilien Luce*, dem französisierten Belgier *Théo van Rysselberghe* und anderen ausgeübt (Kunstbeilage). Die Grundsätze und die Bedeutung des Neoimpressionismus werden sehr anschaulich in dem Büchlein „Der Kampf um den Stil“ dargestellt, das der Berliner Sezessionist *Curt Herrmann* geschrieben hat, selbst ein überzeugter, begeisterter und geistig selbständiger Anhänger dieser Kunstlehre³²):

„Der Stilgedanke hat bei den Neos die reinsten Formen angenommen. Reine Linie, reine Form, reine Farbe und als Novum in der gesamten Malerei reines (optisch wissenschaftlich begründetes) Licht.

Seine technischen Farbmittel sind dieselben wie die der Impressionisten, nämlich beschränkt auf die dem Prisma am nächsten kommenden reinen Grundfarben: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett.

Aber während die Impressionisten, als deren typischster Vertreter in bezug auf die Palette Monet genannt sein mag, diese Farben willkürlich mischen und nur bestrebt sind, höhere Leuchtkraft und Schönheit und größere Naturwahrheit zu erreichen (sie verschmähen auch nicht die gelegentliche Anwendung von gebrochenen Farben, Ocker, Braun und gemischtem Grau), lehrt der Neo, daß Farbe und Licht in Natur und Malerei wissenschaftlich festgelegte untrennbare Begriffe sind, welche durch optische Gesetze beherrscht werden.

Diese Gesetze zu erkennen und künstlerisch zu verwerten ist der oberste Grundsatz der Neos. Sie erheben Farbe und Licht dadurch zu einem reinen Stilmoment. Sie mischen die Farben nicht oder nur mit Weiß und mit Nachbarfarben — niemals aber Komplementärfarben untereinander. Die Farbennuancen bewahren dadurch ihre Reinheit in unendlichen Abstufungen. Sie werden dann nach optischen Gesetzen in kleinen Partikeln, Punkten oder Strichen, nicht in Flächen, auf die Leinwand aufgetragen, ohne daß sich die Ränder mischen. Der möglichst reine weiße Malgrund darf sogar zwischen den einzelnen Farbpartikeln unter Umständen als trennendes Neutrum stehenbleiben. Die einzelnen Farbkomplexe müssen bestehen aus einzelnen Teilen der Lokalfarbe, Beleuchtungsfarbe (bzw. Schattenfarbe) und der Reflexfarbe, welche auf der Netzhaut des Beschauers beim richtigen Abstände vom Bilde eine optische Mischung eingehen. Der richtige Abstand vom Bilde ist zum Verständnis und Genusse Voraussetzung, ebenso wie eine gewisse Mitarbeit des Beschauers bei Beurteilung eines neoimpressionistischen Bildes mehr als sonst Bedingung ist.

Die Technik der Neos ist also bei allem Spielraum, der dem einzelnen Künstler bleibt, durchaus logisch begründet im Gegensatz zu der Technik der Naturalisten und Impressionisten, die weit willkürlicher und individuell ist.

Die Kontrastwirkungen der farbigen Flächen untereinander, deren gegenseitige Steigerung, ihre verschiedenen Stärkegrade und ihre richtige Verteilung bilden den zweiten Hauptgrundsatz; den dritten die Reinheit und die Kraft der Linien, welche sowohl die Einzelform als das ganze Liniengefüge des Bildes beherrschen und ein Ganzes bilden müssen. Die Kraft und das Leben der Linien äußert sich wie die der Farben in Wirkungen und Gegenwirkungen; van de Velde hat sogar nachgewiesen, daß man ebenso wie bei der Farbe von komplementären Linien sprechen kann.

Auf das Wort Reinheit ist der Nachdruck zu legen, denn alle diese Stilmomente an sich werden mehr oder weniger auch alle anderen modernen Strömungen der Malerei als ihr Fundament betrachten.

Die Kraft, die in dieser Lehre von der Reinheit der Stilmomente liegt, kann nur derjenige ganz empfinden, der sich mit Überzeugung und Begeisterung ihr hingibt und dem sie täglich beim Schaffen sich neu offenbart.

Jedes dieser Gesetze ist vom anderen untrennbar und ergänzt es in fast wunderbar zwingender Weise.

Wer sie einzeln voll beherrscht, dem fügen sie sich bei der Arbeit ganz von selbst zur Synthese.

Er braucht nicht zu grübeln und sich im banalen Sinne zu quälen, wie die Gegner glauben. Seine Arbeit ist ein freier Schöpfungsakt, geboren aus dem Geist der Naturgesetze, die zur Harmonie streben. Voraussetzung dabei ist — und das macht die eigentliche Künstlerschaft aus —, daß der Künstler reif genug ist, Motive in der Natur zu sehen und sich von ihnen anregen zu lassen, in denen diese Gesetze schlummern. Er wird darin ihr Walten erkennen, das Unbewußte wird zum Bewußten, der schöpferische Moment des künstlerischen Erlebnisses tritt ein, und so wird er: „Herr der Natur, die seine Fesseln liebet, die seine Kraft in tausend Kämpfen übet und prangend unter ihm aus der Verwilderung stieg....“

Der Stil der reinen Malerei oder, wenn man will, der reine Stil der Malerei, wäre also: Das organische und harmonische Zusammenwirken der Begriffe und Gesetze der Form, der Linie, der Bewegung, der Komplexe, der Farbe, der Kontraste, des Lichtes, der Abstufung, der Strahlung und des Rhythmus, sichtbar gemacht durch das Material der Farbe. Dieses reichste künstlerische Programm, nämlich alle bisher aufgestellten und erkannten Probleme in einer reinen Synthese, einer Harmonie zu materialisieren, stellt sich von allen Kunstrichtungen nur der Neo.“

Es handelt sich also um bildkünstlerische Synthese: der Natureindruck wird zu bestimmten Wirkungen, beinahe kunstgewerblicher Art, verarbeitet. Ein solcher Eindruck von Frische, Sonnenschein und Heiterkeit, wie ihn gute neoimpressionistische Bilder ausstrahlen, ist aber auch noch niemals erzielt, z. B. die Widerspiegelung des Sonnenlichts im Wasser noch niemals mit solcher Stärke und Überzeugungskraft gemalt worden. Unsere ganz vortreffliche Kunstbeilage vermittelt uns zwar eine klare Anschauung von dieser neoimpressionistischen Mosaiktechnik, aber sie vermag die duftige, luftige, heitere Wirkung des Originals leider dennoch nicht erschöpfend wiederzugeben. Das im rein malerischen Sinne wichtigste Problem, das von Ruskin formuliert und von Turner zuerst aufgegriffen wurde und das sich dann durch die ganze Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hindurchzieht: das Licht zu malen, hat mithin von seiten der Neoimpressionisten die bisher glücklichste Lösung gefunden. Die Entwicklung der modernen französischen Malerei aber vollzog sich streng folgerichtig in drei Etappen: Naturalismus Millets, Courbets und der Meister von Barbizon, Impressionismus der Manet und Monet, Neoimpressionismus der Seurat und Signac.

Wie aber im Zeitalter des Kartonstils eine koloristische Unterströmung stets weitertrann, so ist auch während der Vorherrschaft des Impressionismus die lineare Zeichenkunst wohl zurückgedämmt worden, niemals jedoch ganz versiegt. Ihr Hauptvertreter war *Pierre Puvis de Chavannes* (geb. 1824 in Lyon, gest. 1898)³³). Sein Schaffen bedeutete den stärksten Gegensatz zu dem in Frankreich herrschenden Naturalismus und Impressionismus. Er suchte nicht wie die anderen ein Stück Natur, durch ein Temperament gesehen, unter der Einwirkung bestimmter Lichtwirkungen wiederzugeben, sondern er schwelgte in Träumen und Poesien, entnahm seine Stoffe der antiken Mythologie wie dem christlichen Mittelalter, schlug aber dabei keinen trocken belehrenden, sondern einen musikalisch lyrischen Ton an. Im letzten Grunde dienten indessen die dargestellten Gegenstände, wie den Impressionisten zur Entfaltung von Lichtwirkungen, so ihm als Anlaß für Farben- und Formenwirkungen rein dekorativ monumentaler Art. Die Impressionisten und Neoimpressionisten, die Pleinairisten und Luministen strebten die ge-

naueste und eindringlichste Wiedergabe der Natur an, wobei sie gewisse Charakterzüge derselben besonders stark hervorhoben. Cazin und Carrière beseelten die Natur. Puvis de Chavannes verwandte ihre Formen und Farben in rein dekorativem Sinne als Wandmaler. Und ein gütiges Schicksal gab ihm Gelegenheit, seine starke Begabung reich und voll zu entfalten. In Amiens, Rouen, Poitiers, Marseille, Lyon und namentlich in Paris durfte er ganze Säle ausmalen. Im Pantheon erzählte er die Geschichte der hl. Genoveva, der Stadtheiligen von Paris (Abb. 39). In der Aula der Universität Paris schuf er eine Riesenallegorie der Wissenschaft. Anderes im Stadthaus. Dabei übertraf er nicht nur alle seine Mitstrehenden, sondern er erwies sich überhaupt seiner Zeit als der einzige, der das Problem des modernen Wandgemäldestils restlos löste. Diese Überzeugung nimmt man besonders aus dem Pantheon mit, wo seine Gemälde mit geradezu unmöglichen Wandbildern anderer Maler vereint sind, wo er allein der Feierlichkeit der architektonischen Formen gerecht wurde, wo er allein unter den Malern dem großen Zweck des Gebäudes würdig entsprach. Dabei verfuhr er als Symbolist. Galt es den Krieg zu verkörpern, so quälte er sich nicht mit einer frauenzimmerlich gebildeten Allegorie ab, sondern er führte ins Schlachtgetümmel hinein; galt es den Frieden zu preisen, so malte er singende und tanzende oder lagernde und ruhende, aber immer schwärmende Jungfrauen und Jünglinge. Ein schwärmerischer, rosen-duftiger Grundzug, und dennoch ein solcher der Entsagung und der sanften Schwermut durchzieht sein Schaffen. Die Frühjahrsstimmung des italienischen Quattrocento kehrt in seinen Werken wieder, von einem leichten herbstlichen Welkehauch durchsetzt. Er hat viel von den deutschen Romantikern, namentlich den Nazarenern, manches von Marées, etwas von Böcklin. Aber seine menschlichen Wesen sind nur Schemen, sie hegen keine wahrhaft tiefe menschliche Empfindung, sie werden von keiner wilden Leidenschaft verzehrt, sie besitzen keine kräftige leibliche Gegenwart. Und wie die Menschen, so die Bäume, so die Landschaften. Alles zart, durchsichtig, schemenhaft, wie ein Traum. Und dennoch klar, bestimmt und scharf umrissen. Die Farbe hell, dünn, ein wenig schwind-süchtig. Harmonien in Blau und Rosa. Vor allem aber die Linie entschieden, geradlinig, in die Höhe strebend. In eine Zeit der lockeren Farben, der verschwimmenden Umrisse, der „Stimmungsmalerei“ ragte Puvis de Chavannes als entschiedener Linienkünstler herein. Er pflegte eine Art gotischen Perpendikulärstils, vermochte mit großzügigen Überschneidungen, ja mit ausgesprochen rechten Winkeln eigenartige Wirkungen zu erzielen. Wenn Chavannes auch schon 1824, also zwei Jahre früher als der einst maßgebende, aber längst abgetane deutsche Werkstatt-Meister Piloty, geboren wurde, so übte er trotzdem in der Epoche der impressionistischen Hochflut eine große Anziehungskraft und einen bedeutenden Einfluß aus, weil dieser dekorative Maler, dieser Linienkünstler, dieser Symbolist doch wieder vielen starken Strömungen seiner Zeit entsprach, ja mehr als dies, weil er zu den führenden Geistern gehörte, welche diese Strömungen verursacht haben.

Als Nachfolger Puvis de Chavannes', als der einzige, der sich im Pantheon würdig an den Meister anschließt, bewährte sich unseres Erachtens *Ferdinand Humbert* (geb. 1842). Besonders das „1898“ geschaffene Gemälde der Fischer, die beim Morgengrauen ihr Gebet verrichten, ehe sie aufs hohe Meer hinaus-fahren, läßt eine kräftige und raue, schlichte und ehrliche Empfindung erkennen. *Henri Martin* hat Chavannes' Linienkunst mit der Freilichtmalerei zu einem eigentümlichen Mischstil verbunden. Endlich sei die Symbolisten-Vereinigung der „Rosenkreuzer“ im Anschluß an diese Neoidealisten wenigstens dem Namen nach erwähnt.

Von Puvis de Chavannes dürfte auch *Maurice Denis* (geb. 1855) ausgegangen sein, der eine ganz besondere Stellung unter den französischen Malern seiner



Abb. 39 Aus dem Leben der hl. Genoveva von Puvis de Chavannes im Pantheon zu Paris

Zeit einnimmt, insofern als er zwar auch lineare und koloristische Symphonien von durchaus modernem Charakter erklingen ließ, allein nicht nur um ihrer selbst willen, vielmehr suchte er, wie die Maler früherer Jahrzehnte und Jahrhunderte, mit diesen Symphonien und durch sie einen häufig sehr bestimmten geistigen Inhalt auszudrücken. Deshalb wurde er auch als das Haupt der Neuidealistischen oder Neuromantiker bezeichnet. Er griff christliche wie klassische Stoffe auf, wagte sich an Maria, selbst an Christus, wie an Jupiter und Psyche heran. Seine Wirkungen werden durch zarte, wohlharmonisierte Farben wie durch entscheidende Vertikalen: Architekturen, Zypressen, stehende Menschengestalten bestimmt (Abb. 40). Maurice Denis gibt sich religiös und altertümlich und ist gewiß liebenswürdig, zart und poetisch, streift aber leicht ans Gezierte und Manierierte. Mit aller angestrebten Keuschheit verbindet er bisweilen wider Willen eine graziöse Pikanterie. Und dennoch glückten ihm am besten unschuldsvolle Engel — Kinderangesichter. Der Grundzug seiner Kunst ist ein dekorativ-monumentaler. In diesem Stil hat er in Le Vésinet bei Paris eine Schulkapelle und zwei Kirchenkapellen ausgemalt.



Abb. 40 Landschaft von Maurice Denis
(Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 61)

Neben Puvis de Chavannes wird bisweilen auch *Gustave Moreau* (1826 bis 1898)³⁴ genannt. Dieser, schon von Geburt Pariser, hat mitten in Paris, aber in einer stillen Straße gelebt, gearbeitet, gemalt, in Farben geträumt und gedichtet. Sein Haus wurde nach seinem Tode zu einem Moreau-Museum ausgestaltet. Es ist ganz erfüllt von seinen Originalschöpfungen und seinen Studien nach vergangenen Schönheitswelten. Moreau hat sich nämlich nicht nur für die Antike, sondern auch für die altmorgenländische Kultur begeistert und ihr nachgeschaffen, nicht in dem Sinne, daß er irgendeine Zeitspanne im ganzen zu neuem Leben wieder zu erwecken versucht hätte, sondern indem er wie ein Schmetterling von Blume zu Blume flatterte, bald

hier, bald dort die zartesten und zugleich die prickelndsten Formen-, Farben- und Stimmungsreize auf sich wirken ließ, in seinen Studienblättern festhielt und dann in seinen eigenen Werken wieder verarbeitete. Diese kennzeichnet ein schillerndes, glitzerndes Farbengefunkel. Hell leuchtende Körper junger Weiber oder schlanker Jünglinge, oft von sehnstüchtig schmachtender Bewegung, pflegen die Hauptlichtmasse, den kompositionellen und koloristischen Ausschlag seiner Gemälde zu bilden. Der Künstler wird von Richard Muther, der ihm in seinen Werken glänzend geschriebene Abschnitte gewidmet hat, sehr hoch gestellt; zugleich hört Muther einen äußerst künstlerisch gespielten Grundton schwüler Perversität aus seinen Bildern heraus. Wir vermögen weder dies nachzuempfinden, noch den Künstler so hoch zu stellen. Vor seiner halbnackten Salome im Luxembourg, der während des Schleiertanzes vor ihrem Stiefvater Herodes plötzlich das strahlenumwobene Haupt Johannes des Täufers erscheint, haben wir weniger einen bedeutenden, als einen peinlichen Eindruck erhalten. Nach unserer Ansicht könnte Moreau in den kunstgeschichtlichen Handbüchern ebensogut neben Rochegrosse wie neben Puvis de Chavannes seinen Platz finden.

In einem ganz anderen Sinn als Puvis de Chavannes, nämlich als ein später modernisierter Nachfolger Ingres' hat der zum Pariser gewordene Schweizer *Felix Vallotton* als Maler wie auch als Illustrator und als Karikaturist die Linie gepflegt.

Überhaupt haben viele der oben gewürdigten berühmten französischen Maler und ebenso viele unter ihren Kunstgenossen, die hier nicht einmal genannt werden konnten, außer dem Pinsel und mit gleicher Geschicklichkeit wie diesen den Zeichen-

stift und die Radiernadel geführt, für Steindruck und Holzschnitt gearbeitet. Daneben ragen andere Künstler hervor, die sich ausschließlich oder hauptsächlich in den zeichnenden Künsten hervorgetan haben³⁵). Zeitlich an ihrer Spitze steht der Radierer *Charles Méryon* (1821—68)³⁶). Er ist durch zarte Fühläden mit der Romantik verbunden und hat über eine ganz merkwürdige Kraft verfügt, eindringlich genaue Naturwiedergabe mit reichem seelischem Gehalt zu vereinen. So führt er uns Altparis lebhaftig vor Augen, lebhaftig und gleichsam beseelt von all dem Menschenleben, das sich je darin abgespielt, insbesondere von all dem Leid und allem Verbrechen, das je darin verübt und gelitten wurde. Menschliche Staffage, ganz geringen Formats, in Bewegung und Aufregung verstärkt die dramatisch packende Gewalt seiner radierten Stadtbilder. Aber es bedarf dieser Staffage gar nicht, die Architekturen sprechen für sich eine ergreifende Sprache. Selbst wie sich der Rauch aus den Kaminen heraus kräuselt, ist er, möchte man sagen, von Gefühl erfüllt (Abb. 41).

Die zeichnenden Künste eignen sich ganz vorzüglich zur augenblicklichen Erfassung zuckenden modernen Lebens und zur Karikatur. Durch seine Augenblicksbilder aus dem Pariser Leben ragt der Künstlerradierer *Auguste Lepère* (geb. 1849) hervor. *Paul Hellen* (geb. 1859) vermochte in seinen Diamantstiftblättern mit wenigen Strichen die wunderbare Eleganz der modernen Dame vor unser entzücktes Auge zu zaubern, wobei er sich ebenso sehr durch geschicktes Erhaschen der augenblicklichen Bewegung wie durch gute stoffliche Charakteristik, namentlich des unsagbar locker und duftig wiedergegebenen Haares auszeichnet. Unter den Künstlerlithographen steht *Steinlen* obenan, der in seinen Illustrationen zu den „Chansons de la rue“ von Brüant den Abschaum der Menschheit in künstlerisch vollendeter Form darstellte. Um ihn schart sich eine ganze Gruppe von Montmartre-Künstlern, wie der geniale *Toulouse-Lautrec* (auch als Maler bedeutend), *Forain*, *Jean Vèber*, *Willette*³⁷). Es ist nicht in Worten auszudrücken, welch erschreckendem Naturalis-



Abb. 41 La Pompe „Notre Dame“ von Charles Méryon

FOLIES-BERGÈRE



Abb. 42 Plakat von Jules Chéret

mus manche von diesen Künstlern huldigten, wenn sie sich zum Beispiel die widerlichen Orgien des Moulin Rouge zum Gegenstand ihres Stiftes erwählten, tierisch verzerrte Menschenangesichter, schamlos aufgehobene Frauenröcke und im wüsten Cancantanz in die Höhe geschlenkerte Weiberbeine darstellten! — Es ist aber auch gar nicht auszusagen, mit welcher Leidenschaft und mit welchem malerisch-koloristischem Feingefühl diese Künstlerlithographen dabei verfahren! — Jules Chéret (geb. in Paris 1836) war der König des Plakats, des in den Bereich der Kunst erhobenen Plakats (Abb. 42). Das Plakat hat die Aufgabe, die Augen der Vorübergehenden im vollsten Gedränge und Gewoge modernen Großstadtlebens auf sich zu ziehen. Dazu gehören einfache, große, klare, scharfumrissene Farbflächen und bunte, grelle Farben. Auf dieser Grund-

lage wurde in den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts ein völlig neuer Kunststil, der eigentliche „Plakatstil“, geschaffen, der nun seinerseits mit den bis aufs äußerste vereinfachten Formen, den großen grellen Farbenflächen und den ungebrochenen Tönen auf die übrige Malerei bedeutenden, bisweilen sogar verhängnisvollen Einfluß ausüben sollte. Die Engländer haben manch schönes, lebenswürdiges Plakat hervorgebracht, und die Deutschen (Franz Stuck, Hohlwein und viele, viele Andere!) sind auch nicht zurückgeblieben, aber die Palme gebührt auf diesem Gebiet dennoch den Franzosen, die mit ihrem Chic, ihrer Eleganz, ihrer romanischen Farbenfreude und ihrem spezifisch französischen Temperament die geborenen Plakatkünstler genannt zu werden verdienen.