



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

1. Französischer Impressionismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

II. DER SUBJEKTIVE REALISMUS

1. Französischer Impressionismus

*Edouard Manet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Claude Monet,
Camille Pissarro, Paul Signac, Auguste Renoir*

Nicht vor 1870 kann von einer impressionistischen Bewegung gesprochen werden. Sie bildete sich erst im Laufe der 70er Jahre heraus, und es dauerte einige Zeit, ehe sie sich unter den Künstlern durchsetzte, und noch viel länger, ehe ihr Wert anerkannt wurde. Courbets Einfluß auf die Anfänge der Impressionisten war sehr groß, auf Manet, auf Renoir wie auf Monet; und er, neben dem bei Manet hinzutretenden Eindruck der spanischen Kunst, hinderte sie, die Atmosphäre des Ateliers zu verlassen und das Tageslicht mit seinem Einfluß auf die Farben unvoreingenommen zu sehen. Noch Manets „Frühstück im Freien“ von 1863 trennt Figuren und Landschaft; beides ist für sich gesehen, und die Landschaft besitzt mehr den Charakter von Theaterkulissen als den des Freilichts. Ähnlich steht es mit Monets „Frühstück“ (1868), das ebenfalls noch Courbets Tonigkeit unterliegt. Die berühmte „Olympia“ von Manet (1864) trägt Züge von Ingres. Alle diese Werke zählen zu den besten ihrer Maler, aber sie zeigen noch nicht die Spur von Impressionismus. Manet begann 1870 im Freien zu arbeiten, als er sich aufs Land zurückgezogen hatte und dort kein Atelier fand. Notgedrungen malte er nun draußen im Garten, am Ufer der Seine, und beobachtete die Wirkungen des Lichts. In den nächsten Jahren, wohl von Manet beeindruckt, fing auch Monet mit pleinairistischen Studien an, und so kam die Entwicklung ins Rollen. Sie blieb im wesentlichen an die Tätigkeit dieser beiden geknüpft. Die andern folgten entweder blindlings dem Programm Monets, der das Pleinair am konsequentesten durchsetzte (die speziellen Landschaftler), oder sie modelten das Prinzip nach ihrer Weise um: danach wären Renoir, Degas und Cézanne nur mit einiger Einschränkung der Schule zuzurechnen. Doch fühlten sie sich durch die Ähnlichkeit ihrer Ziele miteinander verbunden und sind seit jeher unter demselben Namen zusammengefaßt worden.

Was bedeutet nun der Begriff des Impressionismus kunstgeschichtlich? Der Schritt über Courbet hinaus führte zum *subjektiven Realismus*: zu einer Malerei, die sich nicht nur streng an die Wirklichkeit hielt, sondern deren Wiedergabe auch nach rein optischen Gesetzen bestimmt wurde. Noch Courbet hatte seine Realität in einem Ton gemalt, der nicht unmittelbar vor der Natur erlebt, sondern seine spezielle Atelierkonvention war und der Oberfläche der Gegenstände ihre stets gleichbleibende Farbe überließ. Es fehlte die Einsicht, daß die Farben nicht dem Eindruck entsprachen, den man im Freien erhielt, sondern einem überlieferten *Wissen* um ihr beständiges Aussehen. Die Schwarzen und Rosatöne in Manets Frühwerken stammten aus der Überlieferung von Velasquez.

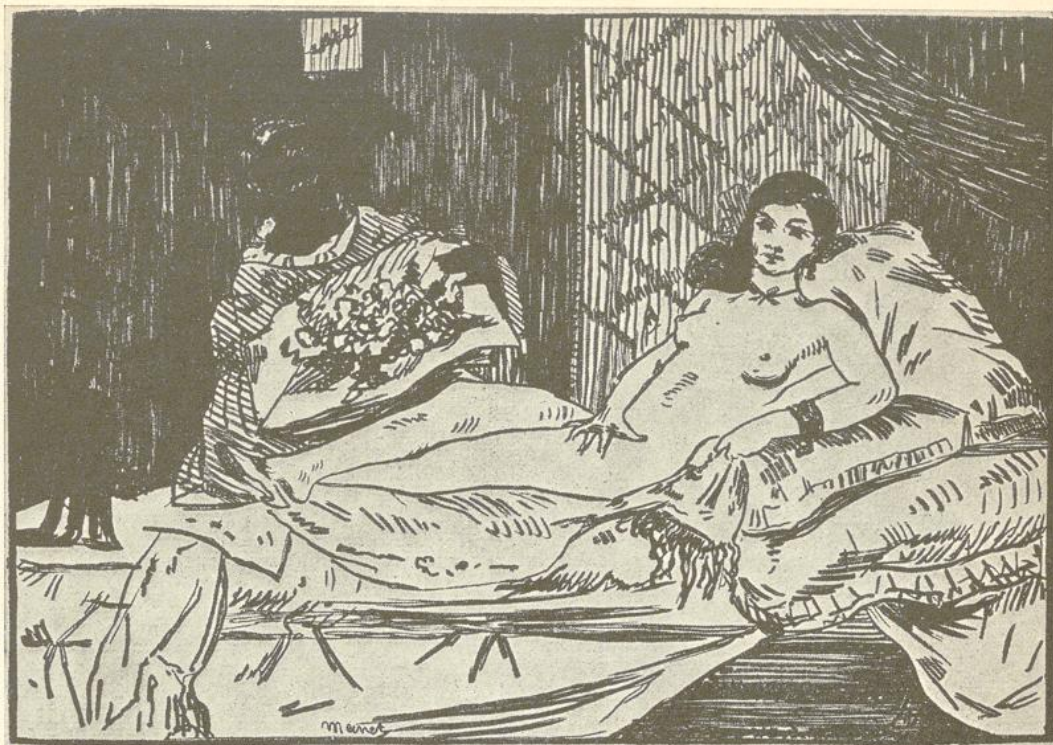
Jetzt, da man im Freien malte, entdeckte man die wahre Helligkeit des Sonnenlichts, das intensive Grün von Laub und Wiesen, die Farbigkeit der Schatten und den Wechsel und

Einfluß, den alle Farben in der Natur aufeinander ausüben. Die ganze Palette wurde enorm aufgehellt, und es stellte sich heraus, daß man der „impression“ nur durch Verkleinerung der Farbenstriche, der Tupfen (*touches*) sich bemächtigen konnte. Größe und Farbigkeit dieser *touches* ins richtige Verhältnis zur Bildfläche zu bringen, wurde die Lebensarbeit von Monet; Seurat und Signac nahmen sie um 1880 auf und systematisierten sie wissenschaftlich. Die Gefolgschaft dieser Maler bildete die impressionistische und die neoimpressionistische Schule im engeren Sinne.

Etwas Besonderes vollzog sich auch mit der Komposition des Bildes. Da man sich auf das Optische des Natureindrucks beschränkte, nur malte, was und wie es sich im Auge des einzelnen darstellte, begann sich das subjektive Moment, die persönliche Auswahl, auch auf den Ausschnitt aus der Natur zu erstrecken, den man des Festhaltens würdigte. Die Kunst bestand nun darin, den Bildausschnitt so zu konstruieren, daß der Eindruck von Zufälligkeit entstand; daß das Momentane des Augeneindrucks – eines „Augen-Blicks“ – auch auf die Bild- und Raumform übergriff, als ob sie in der Art eines Schnappschusses mit lässig gehandhabter Kamera entstanden sei. Überschneidungen im Vordergrund, verblüffende Perspektiven, Unklarheiten im Raumeindruck wurden eher gesucht als gemieden. Manet und Degas waren unerschöpflich im Erfinden von Momentsituationen.

Der Materialismus der Epoche gewann seinen künstlerischen Ausdruck am ausgeprägtesten in der impressionistischen Malerei. Das Abbild des Objekts vollendete sich in der persönlich gefärbten Wiedergabe von Oberflächen, befreit von jeder Tradition, die noch Courbets Realismus getönt hatte. Die Entdeckung der Welt, wie sie dem unbeeinflussten Malerauge erscheint, ist das unsterbliche Verdienst der Impressionisten.

Den bedeutendsten Schritt zur vollendeten Malerei der Fläche tat *Edouard Manet* (1832 bis 1883) bereits in seinen Gemälden der 60er Jahre. An Passivität der dargestellten Personen übertraf er Courbet noch um ein Beträchtliches. Sie wurden wie Stilleben behandelt, sie besaßen kein Eigenleben und dienten lediglich als Träger von Farbwerten. Neben ihnen mutet das Existentielle der Courbetschen Geschöpfe wie die Ausgeburt barocken Geistes an. Den stärksten Einfluß auf seinen Stil übte die statuarische Gemessenheit und die geheimnisvolle luftumwobene Farbe des großen Velasquez aus. Von impressionistischer Sehweise war in der ersten Hälfte seines Wirkens noch nichts zu spüren. Nur in der Durchsetzung des Flächenprinzips, in der Abstinenz von Modellierung und Schatten war er konsequent. Anfangs in dunklen, seit 1870 in heller werdenden Tönen, und mit Betonung des Zufallhaften in den gewählten Ausschnitten baute er seine Bilder, die das Stillebenmäßige niemals aufgegeben haben. Man braucht nicht so weit zu gehen, die Quintessenz seiner Kunst in der stupenden Wahrheit des berühmten „Spargelbundes“ von 1880 zu sehen. Soviel bleibt doch: jenseits der Schönheit seiner Tonmalerei, der vollkommensten, die man sich vorstellen kann, findet man überall nur „nature morte“. Liebermann rühmte an jenem Meisterwerk Manets die Phantasie des Malers in realistischer Wiedergabe aus dem Grunde als das Größte: „weil der Bund Spargel *nur* durch die künstlerische Auffassung interessiert, am Kopf oder an einem schönen Frauenkörper interessiert uns – namentlich an letzterem – auch noch der dargestellte Gegenstand“. Hier ist knapp und offenherzig das Geheimnis materialistischer Gesinnung und das Prinzip des *l'art pour l'art* angedeutet, die Meinung von der Unwichtigkeit jeder Art



Eduard Manet, *Olympia*, Holzschnitt

von Sachinteresse, Gehalt und menschlichem Anteil für den künstlerischen Eindruck; ein Prinzip, das in dem unendlichen Bereich der Kunst nur das eine Interesse am Stilleben kennen will.

Es ist kein Wunder, daß schon in Manets „Frühstück im Freien“ das Kleiderstilleben in der linken Ecke als das Stück herausleuchtet, dessen herrliche Malerei und Farbigkeit dem ganzen Bilde eine höhere Weihe verleiht – die man von dem Wesen der klassizistisch eingefroren dasitzenden Figuren nun einmal nicht verlangen kann.

Läßt man die Meisterwerke Manets im Geist vorüberwandern, so findet man in seinen Gestalten starke Zurückhaltung im Ausdruck menschlicher Gefühlsäußerungen. In der „Olympia“ (1863) entdeckt man einen Nachklang von Ingres, im „Frühstück im Freien“ desselben Jahres gar das Gerüst einer Raffaelischen Komposition; im „Treibhaus“ (1879) ist die Abwesenheit jeder persönlichen Regung auf die Spitze getrieben. Angesichts des Versuches, den Manet unternahm, die Erschießung Kaiser Maximilians in Mexiko (die er nicht gesehen hatte) in einem Monumentalbilde darzustellen, darf man nur an die Erschießung der Aufständischen von Goya denken, die ihm zweifellos vorgeschwebt hat, um den Abstand einer packenden Darstellung von der Gefühlskälte eines Menschenstillebens zu erfassen.

Das Pariser Publikum gehörte nicht zu den Enthusiasten, welche malerische Werte zu schätzen wußten. Seine Empfindungen gegenüber Manet waren von so gegenteiliger Art, daß es mit Entrüstung und erhobenen Stöcken auf diese Provokation seiner heiligsten Gefühle reagierte. Eine merkwürdige Blindheit: denn wer hätte den Ton seiner eigenen Fühllosigkeit gegen das

Göttliche in Mensch und Natur, den Materialismus seiner Lebensform und Weltanschauung, das Asoziale und Hochbürgerliche der Gesellschaft von 1870 so treffend repräsentiert wie Manet in diesen herrlichen Flächen absoluter Malerei! Hier war auch der letzte Funke dessen, was Göttlichkeit hieß, ausgelöscht von dem Wunsch und dem hochgesteigerten Vermögen, nur zu malen, was das unbestechliche Auge sah, nicht was die Erinnerung und das Wissen um die Dinge zu sehen *glaubten*. Daß es dies in so schlackenloser Vollkommenheit gab: die Abwesenheit jeder höheren Bestimmung von Würde und Streben nach Sittlichkeit und Liebe im Menschen; daß mit solcher Kühle und Ausschließlichkeit nur der schöne Schein betrachtet und wiedergegeben werden konnte: dies bedeutete ja nicht eine Minderung von Manets Malerei, es bedeutete das Offenbarwerden einer seelischen Haltung in der Gesellschaft der Zeit. Schwerlich war sich Manet dieser seiner eigentlichen Bestimmung bewußt. Daß er aber mit seinem gesamten Schaffen der bürgerlichen Hohlheit, der ethischen, religiösen, sozialen Gesinnung des Materialismus einen so schlagenden Ausdruck verlieh, das ist ein Zeichen seiner Größe, seiner wahren Berufung und seiner ausgesprochenen Naivität als Künstler. Man wird nicht leicht einen Fall in der Kunstgeschichte finden, in dem eine geistige Negation in so positiver Unmittelbarkeit und Schönheit malerischer Form ausgedrückt worden wäre; in dem mit so genialer Unbewußtheit das innere Gesicht einer Zeit und einer Klasse sich offenbart hätte.

Claude Monet wirkte auf Manet so stark, daß er sich in seinen letzten Jahren dem impressionistischen Auflösungsgesetz ganz ergab. Die spätesten Bilder Manets, wie der „Père Lathuille“, die „Rue de Berne“ (die er zweimal malte), das „Landhaus in Rueil“ zeigen ihn als extremen Freilichtmaler, dessen ganze helle, von Sonnenlicht überflimmerte Räume der genialen Formung teilhaftig bleiben, die sein gesamtes Werk belebte. Hier erkennt man den Geist eines Prinzips, das der materialistischen Anschauungsweise als höchste Würze diente. Stärker als in den flächenhaften Malereien seiner früheren Zeit tritt in ihnen die Verdichtung der impressionistischen Möglichkeiten zum Symbol jener Zeit hervor. Seine Meisterschaft zeigte sich in ihrer wahren Entfaltung dort, wo er dem Ruf der Entwicklung folgte, die Gegenstände preiszugeben zugunsten einer Auflösung in zitternde Sonnen- und Luftreflexe.

Dem nachgeborenen Betrachter zeigt sich Manets Kunst, frei von allen Bedingungen ihrer Entstehungszeit, als das kostbarste Stück einer Malkultur. Jedes von Manets Bildern, das uns eine günstige Stunde wieder einmal vor Augen führt, überfällt uns mit einem Rausch des Entzückens über die Vollendung, mit der da ein Gleichnis der Welt in Farben übersetzt ist. Das Beglückende solcher vom Gegenstand emanzipierten Malerei besitzt viel von der Wirkung der Musik. Ton bedeutet ja zunächst das Element, mit dem akustische Wirkung erzielt wird, und nicht umsonst hat die deutsche Sprache diesen Begriff auf die Malkunst übertragen. Die Schwingungen von Grau, Rosa, Blau, Grün und Schwarz, die in den reichsten Nuancen Manets Bilder füllen, vermitteln Gefühlseregungen, die jenseits des Alltags liegen, in einer rein künstlerischen Welt, die von byzantinischen Mosaiken bis zu den Abstraktionen der Kubisten reicht und zu den unverlierbaren Kostbarkeiten des Daseins zählt.

Historisch mußte auf den Zusammenhang Manets mit den Geistesströmungen seiner Epoche gewiesen werden, um eine so bedeutende Erscheinung wie den französischen Impressionismus in seinem besten Vertreter und die Grundlagen seiner Entstehung, seiner Existenz und seiner Ausstrahlung zu erklären.



Eduard Manet, Monets schwimmendes Atelier, Ölgemälde, 1874, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Von seinen Gegenständen und deren Behandlung aus betrachtet, könnte *Edgar Degas* (1834 bis 1917) das Wesen seiner Epoche noch auffälliger manifestiert haben. Seinen Stoffen gegenüber – denn bei ihm, anders als bei Manet, konnte man in der Tat von Stoffen sprechen – bewahrte er eine überlegene Kühle. Weil er sich um bestimmte Darstellungskreise mit Ernst bemühte, erreichte er einen Ausdruck, den man bei Manet nicht findet; und seine ethische Einstellung gegenüber Ballett, weiblichen Akten, Turf und Menschenschicksalen, die er vor seinen kritischen Blicken passieren ließ, bewahrte ihn vor der Gleichgültigkeit gegenüber dem Objekt. Er überblickte ihre soziale Gebundenheit, ihre menschlichen Schwächen; er suchte und fand in der Unnatur des 19. Jahrhunderts und seinen Mißbildungen das, was ihm „Natur“ war, Gegenstände für seine unbeschreiblich sichere und dichte Beobachtung. Darum konnte ihm wenig an den Errungenschaften der Tonzerlegung liegen. Er gehörte zwar dem Impressionismus an durch Determination, aber er stand innerlich über allem Schulmäßigen, und sein Impressionismus beschränkte sich auf die Wirkung des künstlichen Bühnenlichts, auf den kühnen Bildausschnitt mit seinen Zufällen und auf das Momentane von Bewegungen, auf dem Rennplatz oder im Boudoir der bei ihrer Toilette belauschten Frauen. Naivität in der Wahl seiner Gegenstände und Darstellungsmittel konnte man ihm nicht nachsagen. Degas war kein Spiegel, der seiner Epoche ein Ebenbild vorhielt; er war ihr kritischer Beobachter, stand bewußt über ihr und konnte uns darum ein direkt erkennbares Abbild eines sehr bestimmten Ausschnitts liefern – nicht ein Gleichnis der ganzen Epoche und ihrer Gesinnung wie Manet. Hier gab er in Wirklichkeit Menschen und ihre soziale Begrenztheit. Formal gesehen hat die Malerei von Degas ebensoviel Beziehungen zu der Linienklarheit von Ingres wie zu Manet. Die große Tradition der französischen Malerei gewann in ihm eine innere Belebung. In seiner Jugend hatte er zahlreiche Kopien nach Poussin, Holbein und Ingres gemalt; Kopien, die das Wesen, nicht das äußere Ansehen der älteren Werke wiedergaben, die die Originale knapper zusammenfaßten und sie geistig nacherlebten. Sie wurden, ähnlich den Kopien Hans von Marées' und van Goghs, zu Kunstwerken aus eigenem Recht, zu reizvollen Nachschöpfungen, welche den Geheimnissen alter Meister nachspürten. In dieser Schulung von Auge und Hand lernte er das handwerklich-geistige Material formen, mit dem er seine Bilder klar und logisch aufbaute. Die erworbene Sicherheit kam ihm in seinem eigenen Werk zugute, und er gebrauchte sie mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit. Seine Interieurs konstruierte er mit exakter Durchführung der mathematischen Perspektive, deren Linien dann durch die Malerei verdeckt wurden; für seine großen Zeichnungen und Pastelle pauste er die Umrissse immer wieder durch, bis sie die letzte Gestalt gewannen; für die Richtigkeit in Haltung und Genauigkeit der Körper dienten ihm Figürchen, die er aus Wachs bossierte. Diese Gewohnheit führte im Alter zu der Modellierung von Pferden, Tänzerinnen und Badenden, die sein gemaltes durch ein gleichwertiges plastisches Werk ergänzten. Den Fleiß der Vorarbeiten wußte er dann in seinen Bildern so sorgfältig zu vertuschen, daß der Eindruck müheloser Improvisation entstand. Als Mittel zu räumlicher Klarstellung erhielten seine Gestalten feste Beziehungen zu ihrer Umgebung, und das hochkomplizierte Spiel der Konturen erfüllte sich mit der Deutbarkeit von Handlung und Leben. Die Farbe und ihre perlmuttern schimmernden Differenzierungen traten in eine zusätzliche Funktion; sie unterstrichen nicht immer und nicht unbedingt die Illusion der Wirklichkeit.

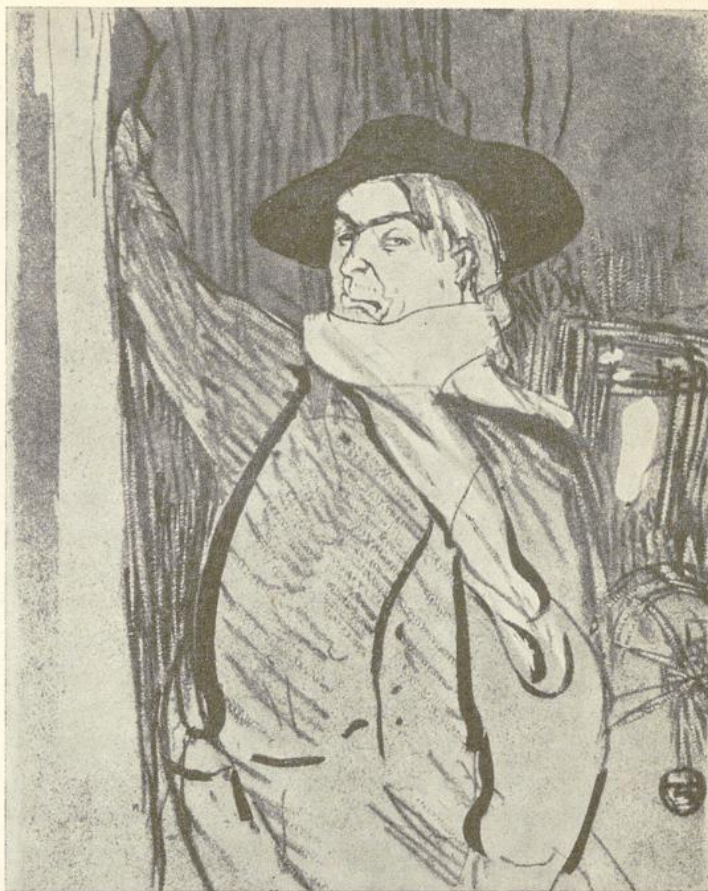


Edgar Degas, Tänzerinnen in Blau

Wie stark dieses Raum- und Linienspiel, dieser Realismus seiner Malerei auch auf gegenständliche Bedeutung abzielte, erweisen seine köstlichen Pastelle und Zeichnungen in erster Reihe. Und in manchen abseitigen Motiven der Gemälde erkennt man eine seelische Vertiefung, die dem Impressionismus sonst ganz fernlag. Unter den Turfbildern gibt es eine Variante, „Rennen in der Provinz“ (1873). Im Vordergrund, in die Ecke gerückt und geistreich überschritten, die Equipage vornehmer Besucher, in der sich die Aufmerksamkeit der Insassen ungeteilt einem Bündel zuwendet, einem Kindchen, das die Mutter auf ihrem Schoß hält. Auch der Herr auf dem Bock hat sich umgewendet, es zu betrachten; es fehlt nicht an einer leisen humoristischen Nuance in Gestalt eines Bully, der neben dem Rosselenker sitzt und sich das Familienglück beschaut. Das Feld mit den jagenden Reitern liegt weit in der Ferne, fast unbeachtet. Der Geist, mit dem ein souveräner Gestalter hier die Rennleidenschaft ironisiert, paart sich mit Empfindsamkeit. Etwas scheint der Skeptiker doch wohl ernst genommen zu haben: die tiefempfundene Überlegenheit familiärer Freuden über eine gesellschaftliche Sensation.

Mit ernsthaftem Nachdruck wurde ein Problem zwischen Mann und Frau behandelt. Im Bildausschnitt erinnert die „Häusliche Szene“ an das „Treibhaus“ von Manet: rechts der bärtige Mann hinter seinem Schreibtisch, zur Linken die Frau; doch lehnt sich hier diese zu dem Partner hinüber. Aber welch ein Kontrast in der Geistigkeit der Bilder! Degas hat den Augenblick eines ehelichen Konflikts gewählt. Verbissener Ingrimms des Mannes drückt sich mit unvergleichlicher Treffsicherheit in der Geste aus, mit der er den Kopf wegdreht; die Frau, unschlüssig über den Ausgang der Szene, sieht uns aus dem Bild mit verlorenen Blicken an. Man könnte beinahe eine Dramenszene zu dem aufregenden Gegenüber erfinden. Aber hier bleibt alles in der Schwebel, das Dramatische streift nicht einen Augenblick an Genre; gegen die Überlegenheit des Malerischen kommt die menschliche Substanz nicht auf. Mit höchster Bewunderung erfüllt den Betrachter die Delikatesse der Psychologie, die gegenseitige Abwägung des Malerischen und des menschlichen Interesses. Eine derartige Vertiefung in szenische Möglichkeiten steht einzigartig in der Kunst des subjektiven Realismus da. Man muß schon bis zu Daumier zurückgreifen, um eine verwandte Genialität in der Zurückhaltung zu finden, mit der anschauliche Form über den szenischen Vorgang triumphiert. –

Die Diskretion von Degas wird vollends klar, wenn man zu *Henri de Toulouse-Lautrec* (1864–1901) hinübergeht, der seine Linie zu spöttisch gemeinter Übertreibung verlängerte. Als Plakat hat seine Karikatur ihre bestimmte Funktion; in freier Zeichnung und im Gemälde wird der Ton oft schrill und angreiferisch, das Gegenständliche tritt anspruchsvoll in den Vordergrund. Man kann hinzufügen, daß die bizarre Linie Lautrechs dem Jugendstil Anregungen gegeben, daß die kritische Schärfe seiner Karikatur die Zeichner des „Simplizissimus“ und vielleicht noch George Grosz angeregt habe. Im Zusammenhang des französischen Impressionismus hat er eine letzte Mission erfüllt, indem er „das liberale Bürgertum massakrierte“, wie sich Karl Scheffler treffend ausdrückte – in einer „action directe“, die von der leisen Ironie des Degas sich weit genug entfernte. Immerhin war der verkrüppelte Zwerg ein aristokratischer Geist, der seiner Gegenwart mit Hingabe und Distanz begegnete. Mode, Artistik, Tanz waren Symptome der sehr sinnlichen Lebensbejahung einer Gesellschaft, in der er sich bewegte, deren Luft er atmete und die er zu einem Stück seines eigenen Daseins



Henri de Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant, Lithographie

machte, ein Dasein, das aus dem kritischen Esprit heraus existierte. Er ging als Realist an seine Umwelt heran, aber hob aus ihr nur das Treffende heraus, er enthüllte Wesentliches, das für ihn im erregenden Agens von Physiognomik und Geste verborgen lag. Dies geschah vor allem in seinen Lithographien, die zu ihrer Zeit eine unerreichte und fast geniale Brillanz und Flüssigkeit im Stil ihrer Zeichnung und Farbe demonstrierten und darum noch in der Gegenwart zu höchster Wertschätzung gelangten.

Man darf gerade einer so abseitigen und einmaligen Erscheinung wie Toulouse-Lautrec gegenüber nicht die soziale Funktion seiner Malerei vergessen, die eine Frage aufwirft, die die moderne Kunst in ihrer Gesamtheit berührt. „Sie hat in einer Gesellschaft, die wesentlich und rechtens auf Organisation und Steuerung der Massenimpulse und ihrer Befriedigung aus ist, die verschwiegenen Zonen des Menschen als einzelnen zu verwalten“ (Haftmann). Toulouse interessiert nur der Mensch selbst, nicht sein Milieu, er ist weder dramatisch noch sentimental. Aber seine künstlerische Aussagekraft ist so groß, daß in den Gesichtern und in den Gesten menschliches Schicksal in unbestechlicher Wahrhaftigkeit ersteht.

Zu den jüngeren Impressionisten zählte *Claude Monet* (1840–1926); ihm war es gegeben, die Systematik der Bewegung durchzuführen. Auch er ging in seinen frühen Arbeiten nicht über den objektiven Realismus hinaus; Figurenbilder wie das seiner Frau „*Camille*“ (1865), wie die Frühstücke im Freien und im Zimmer (1868), die Courbetschen Einfluß verwerteten und die Natur malerisch auflockerten und erhellten, behaupteten sich gegenüber gleichzeitigen Gestaltungen ähnlicher Themen bei Manet und Renoir nicht ganz. Monets historische Bedeutung lag in der Eroberung der Landschaft für das neue Gesetz der Anschauung, das sich am Anfang der 70er Jahre durchsetzte – also gleichzeitig mit fast allen großen Leistungen französischer und deutscher Maler; so daß man in diesen wenigen Jahren auf beiden Seiten das Wichtigste, das Bahnbrechende in jeder Form konzentriert findet.

Wie viele Bezeichnungen von Kunstepochen entsprang auch der Name „Impressionismus“ einem Zufall. Im Jahre 1874 stellten Monet, Renoir, Pissarro und Sisley gemeinschaftlich bei Nadar in Paris aus, und Monet nannte eines seiner Gemälde „*Impression soleil levant*“. Künstler, Kritik und Publikum griffen den Namen auf, den man mit Recht charakteristisch fand, und so wurden Extreme einer Kunstrichtung und Symbol für ein Zeitalter auf einmal gefunden.

Nur in der Landschaft und bei unbedingtem Durchhalten des Malens vor der Natur mit dem Staffeleibild, von der Anlage bis zum letzten Pinselstrich, konnte sich das reine Prinzip des Impressionismus entwickeln. Monet war nicht der erste, der die Forderung der Freilichtmalerei erfüllte, aber er zog die äußersten Konsequenzen daraus; und auch nicht als einziger, denn ihm standen seine Freunde und Anhänger zur Seite, Sisley, Pissarro, Renoir, Guillaumin und andere. Was Monet über die Objektivität Courbets und des frühen Manet hinaus von der Landschaftsmalerei verlangte, war die Unbedingtheit in der Befolgung optischer Gesetze. Diese Gesetze erfüllten sich in der Beobachtung, daß Luft und Licht um die Gegenstände walten, ihre Konturen auflösen und ihre Farben beständig verändern. Ein normales Auge braucht in dieser Art keineswegs zu sehen. Noch bis zu Courbet wurde die Natur in festen, plastischen Formen erlebt. Das auflösende Prinzip der Monetschen *touches* ist nicht als einzig mögliche Wahrheit anzusehen. Es ist vielmehr eine ebensolche Konvention und mit keiner höheren Berechtigung ausgestattet wie die Dunkeltonigkeit bei Liebermann, wie die lehmfarbene Tonalität Courbets oder die Massigkeit Rousseaus.

Die Folge war eine zunehmende Helligkeit seiner Bilder und eine Auflösung der Objekte, die bis an die Grenze der Gegenstandslosigkeit ging. In seinem Alter pflegte er das Momentane seiner Beobachtungen konsequent bis zur stundenweisen Darstellung der gleichen Motive zu treiben. Er setzte sich mit einem Dutzend Leinwände vor einen Heuschober, einen Teich voll Seerosen oder die Kathedrale von Rouen und malte jeweils eine Stunde lang an einem Bild, um den Eindruck des Sonnenlichts in seiner Gegenwärtigkeit aufzufangen. Hier wurde dann das Motiv bis zur Unkenntlichkeit zerfasert; es blieb ein Flächenornament von Farbetupfen übrig, das nur noch den letzten Abglanz einer Naturerscheinung erkennen ließ, einen Hauch von lichtdurchspielter Atmosphäre, deren Sieg über den Gegenstand vollkommen war.

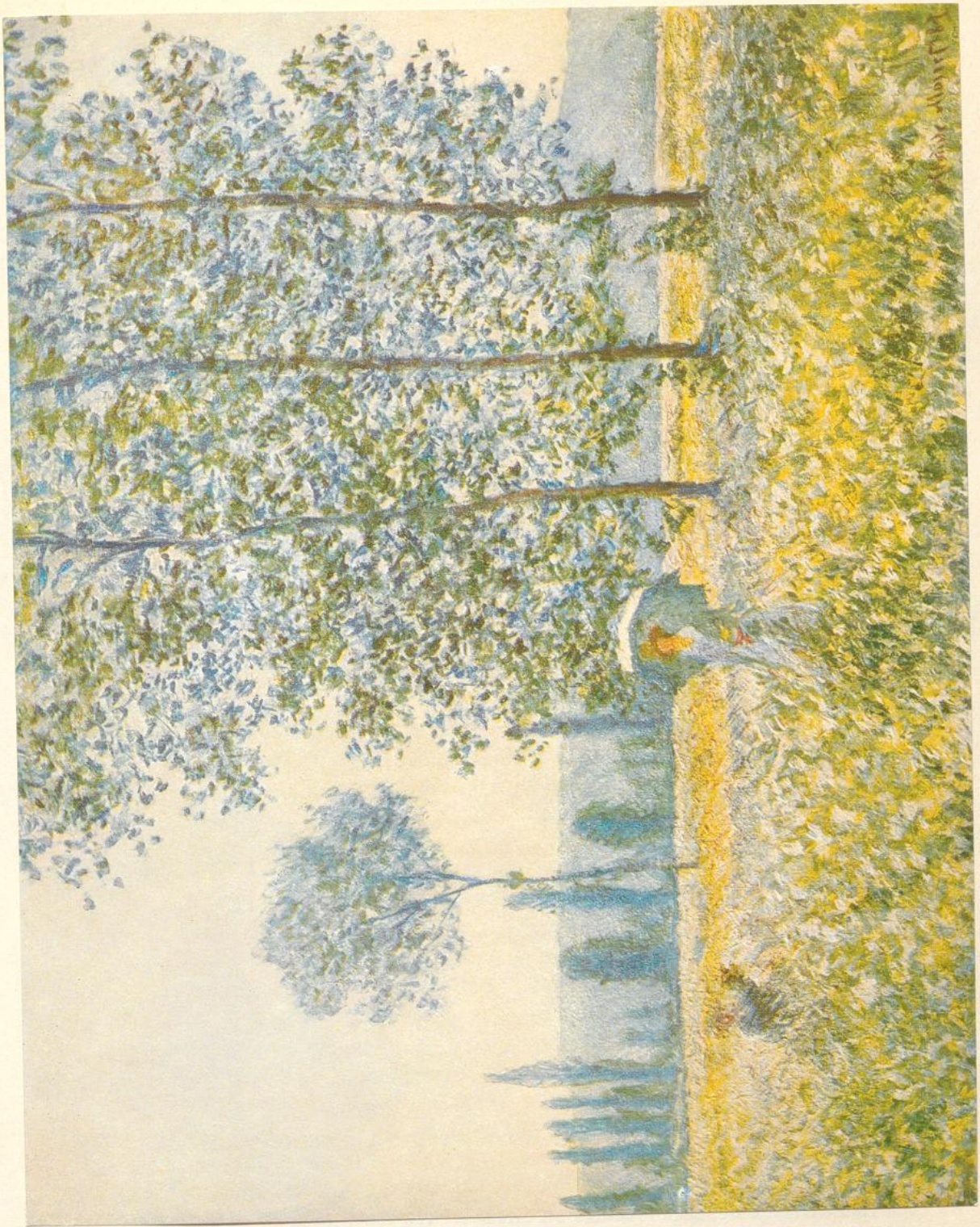
Die Eroberung des flüchtigsten Aggregates, der transitorischen Luftstimmung und Beleuchtung, führte bei Monet zu der besonderen Technik der *touches*. Die breiten Farbflecken genügten nicht für den Eindruck der Gelöstheit, sie wurden zerkleinert und in möglichst



winzigen Tupfen aneinandergesetzt. Ein weiterer Abstand von der Leinwand wurde notwendig, damit die Tupfen sich dem Auge zu einer Andeutung von Gegenständen und Raumtiefe zusammenschlossen. Es war nicht verwunderlich, daß die geistige Mitarbeit, die das vom Betrachter verlangte, zunächst nicht geleistet werden konnte und die Menschen das als unverständliches Geschmier bezeichneten, was als eine bewunderungswürdige Neuerung des Malvorgangs von den Künstlern konzipiert war.

Eigentümlich blieb den Malern der Schule die einhellige Vorliebe für die nächste Umgebung von Paris. Monet nicht minder wie Alfred Sisley (1839–1899), Camille Pissarro (1831 bis 1903) und Armand Guillaumin (1841–1927) wurden nicht müde, die Seineufer zu malen. Man hat, von ihren Qualitäten bestochen, die Landschaft um Paris als die schönste Gegend der europäischen Länder gerühmt. Davon kann wohl keine Rede sein. Die Reize dieser villenbesetzten Hügel und Ufer, die an sich flach und gleichartig gebaut sind, haben ihre Bedeutung durch die Sorgfalt erhalten, mit der die Maler sie mit dem Reichtum ihrer Malerei überschütteten. Ihre sachliche Gleichgültigkeit bildete eine Vorbedingung für die Meisterschaft, ihr Abbild in hohe Kunstwerke zu verwandeln. Interessante Geologie, die Sehenswürdigkeiten von Sommerfrischen hätten die Maler nicht angezogen, und jene hätten eine solche Behandlung wohl auch nicht vertragen. Dieselbe Proportion zwischen Motiv und realistischer Malerei konnte ja schon bei den Malern von Barbizon beobachtet werden.

Die Tupfentechnik Monets wurde in der Folgezeit von den *Neoimpressionisten*, auch *Poin-tillisten* genannt, aufgenommen und zu einer Steigerung der impressionistischen Möglichkeiten geführt. Signac und Seurat gelangten zu gleicher Zeit und zunächst unabhängig voneinander dazu, die *touches* zu einem System reinfarbiger Punkte auszuarbeiten, die den gewünschten Ton erst durch Zusammenschließen aus gehöriger Distanz auf der Netzhaut ergaben. Ihr Charakter wurde durch die Anwendung optischer Gesetze, an Hand von Chevreuls Farbenlehre, und durch die Berücksichtigung von Spektralfarben und komplementären Eigenschaften der Farben noch besonders ausgezeichnet und unterstützt. Es blieb aber nicht bei der bloßen Steigerung der Reinfarbigkeit gegenüber den Impressionisten. Deren Bilder erscheinen beinahe matt und grau beim Vergleich mit der Leuchtkraft von *Paul Signacs* (1863–1935) strahlenden Marinen. Er, wie in genialem Maßstabe *Georges Seurat* (1859–1891), erkannten darin die Möglichkeit eines straffen, bis zum Statischen gehenden Bildaufbaus, und damit war die Grenze des Impressionismus bereits überschritten. An die Stelle des zufallbedingten Bildausschnitts, der oft den Eindruck erweckte, als ob das Gesetzlose zum Gesetz erhoben sei, trat eine Rückkehr zur Komposition mit sicheren Leitlinien von Horizontalen und Vertikalen. Seurat vor allem, und er mit der Bewußtheit des Stilbildners, führte die gesetzmäßige Ordnung im Bildaufbau bis zu einem Grade durch, der das Gegenteil des impressionistischen Teilungsprinzips bedeutete. Er tat noch ein weiteres: die Farbmischung vollzog sich im Auge des Beschauers. Die in kleine Punkte zerlegten Farben, die durch diese Zerlegung zur reinen Farbe werden, mischen sich in gewissem Abstand in der Netzhaut des Betrachters. Signac hat den Malvorgang beschrieben. „Vor seiner frischen Leinwand soll der Maler vor allem bestimmen, welche Linien und Flächenwirkungen diese überziehen, welche Farben und Töne sie bedecken sollen. Der Neoimpressionist geht vom Kontrast zweier Töne aus, stellt auf jeder Seite der Grenzlinie seine einzelnen



Claude Monet, Sommer, Ölgemälde, 1874, Staatsgalerie Stuttgart

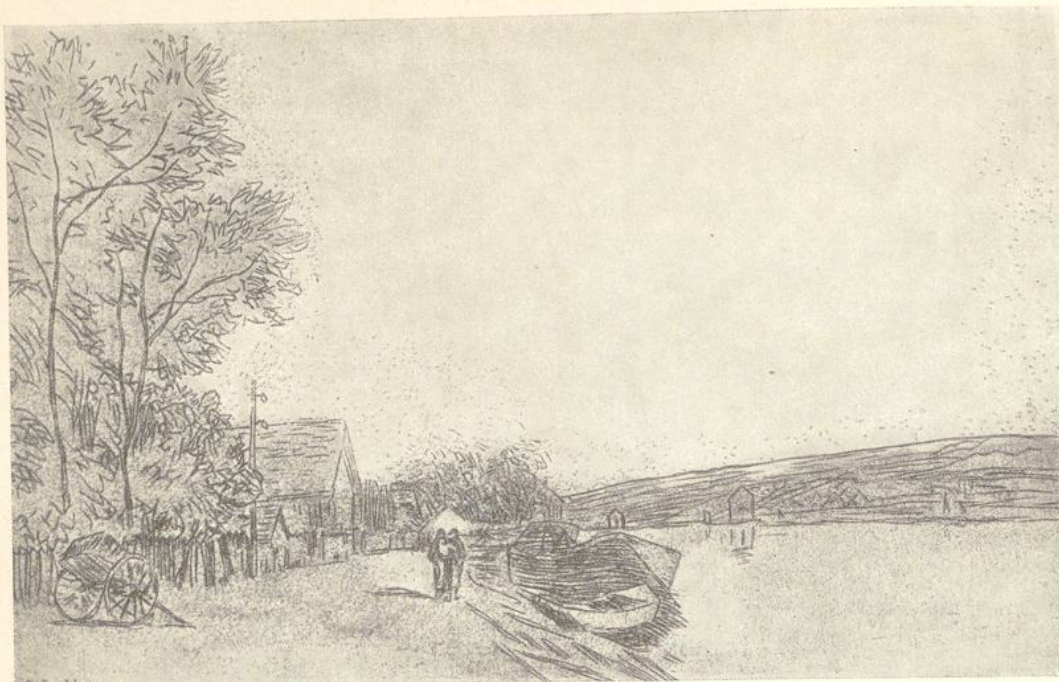
Elemente einander gegenüber und gleicht sie aus, bis ihm ein anderer Kontrast zum Motiv einer neuen Kombination wird. Und in dieser Weise, von Kontrast zu Kontrast weitergehend, füllt er seine Leinwand. Er spielt mit der Skala seiner Farben . . . Ganz der Freude hingegeben, Spiel und Kampf der sieben prismatischen Farben zu lenken, ist er wie ein Musiker, der die sieben Noten der Tonleiter variiert.“

Während Cézanne, der anfänglich dem Kreise der Impressionisten angehört hatte, wegen seines grundsätzlichen Andersseins außerhalb dieser Betrachtung steht, bleibt *Auguste Renoir* (1841–1919) hier als der Jüngste der großen Impressionisten. Mit Recht wurde stets auf seine Herkunft aus der Porzellanmalerei, die er in seiner Jugend betrieb, Nachdruck gelegt. Er hat das Zarte und Süße dieser Art Kunstgewerbe im Grunde nie verleugnet; es bestimmte insbesondere das Aussehen seiner späten und spätesten Periode. Wie bei vielen Künstlern der fraglichen Zeit erwecken seine frühen Arbeiten die meiste Bewunderung. Drei Jahre, nachdem er begonnen hatte, im Freien zu arbeiten, schuf er die „Lise“ (1868), ein wahres Standardwerk des frühen Impressionismus. Eigentümlicherweise malte er die stehende Frau, im weißen Batistkleide mit dem pikanten Sonnenschirmchen, im Walde von Fontainebleau. Er überbot Manets „Frühstück im Freien“ mit dieser Gestalt, deren Trennung in belichtete und beschattete Partien, deren Zusammenhang mit dem Waldraum, mit Sonne und Atmosphäre so nahe an der Wahrheit steht wie keines der gleichen Bilder der Impressionisten. Der „Knabe mit Katze“ zeigte die Darstellung des nackten Körpers in einer so liebenswürdigen Haltung, einer so sinnlich vollkommenen Oberflächengestaltung, wie sie auch Renoir selbst in seinen Baignaden kaum mehr erreicht hat. Doch gehören auch diese späteren Akte, bewegten Badeszenen, animalisch träumenden Mädchen aus den 80er Jahren zu den Werken, welche Festlichkeit, Anmut, Jugendlichkeit, das Blühende und Frühlingshafte der Gestalten besitzen und ihn berühmt gemacht haben. Was in seinem Falle, wie bei Degas, den engen Zusammenhang der Impressionisten mit der französischen Tradition bezeichnet, ist die durchscheinende Anteilnahme, die Ingres' klassische Linie an seinen Geschöpfen nimmt. Der Kontur des großen Klassizisten bindet die nackten Mädchen, wie er den Balletteusen von Degas die Reinheit ihrer Form diktiert. Nur wird hier seine Strenge gemildert durch die lösende Wirkung von Licht und Atmosphäre, durch den zauberhaften Schmelz der Malerei. Daß man bei den kleinen Midinettes, die sich auf Renoirs Badeszenen tummeln, ebenso wenig wie bei seinen jungen Damen (am Klavier, bei der Lektüre, und bisweilen auch hoch zu Roß) keinen Anspruch auf seelischen Ausdruck und Eigenleben stellen darf und sich mit ihrer wohlgeratenen Leiblichkeit zu begnügen hat, versteht sich nach allem, was in dieser Hinsicht schon bei Manet zu bemerken war, von selbst.

In seinen früheren Jahren legte Renoir noch einigen Wert auf das innen oder außen Bewegende menschlicher Erscheinungen. In dem Doppelporträt des Ehepaars Sisley, das in ganzer Figur auf dem Rasen steht, bezaubert nicht nur die farbige Delikatesse des Kleides, die rot und gelb gestreifte Seide der Krinoline, sondern auch die in deutlicher Neigung ausgesprochene Zärtlichkeit, mit der das eheliche Gefühl des Zueinandergehörens in großer Wahrheit sich ausdrückt. In der „Loge“ (1874) verliert sich dies bereits in einer Duftwolke von Theateratmosphäre; beim Frühstück der „Ruderer“ von 1881, einem der aufwendigsten Bilder des Impressionismus, dringt das menschlich Interessante sogar bis zum Anekdotischen



Camille Pissarro, Avenue de l'opéra



Alfred Sisley, *Paysage*, Radierung, Kestner Museum, Hannover

vor, das auch in dem reizenden „Nachmittag der Kinder“ das häusliche Milieu mit Motiven verschiedener Beschäftigungen füllt.

In späteren Zeiten aber erinnerte er sich unbewußt der früh geübten Porzellanmalerei, und die Überredungskraft der Monetschen touches tat das Ihrige dazu, um Renoir zu einer Verschwommenheit in Landschafts- und Figurenbildern zu verführen. Er malte, solange seine von der Gicht verkrümmten Finger den Pinsel halten konnten; ja er brachte es über sich, durch Anweisungen an einen jungen Bildhauer eine Kolossalstatue der Venus zu bilden, erstaunliches Zeugnis für seine Liebe zum weiblichen Körper. Dessen Verherrlichung gelang ihm in der Skulptur mit einer Mächtigkeit, die seinen Gemälden fremd geworden war. In einer Umgebung, die bereits die äußersten Konsequenzen des Kubismus und der absoluten Malerei zog, konnten die rosa und hellblauen Impressionen des alten Renoir sich schwer behaupten. Es ist wohl erlaubt, zu sagen, daß eine Überschreitung der von der Zeit und dem allmächtigen Schicksal gesetzten Grenzen einer Kunstweise keine maßgeblichen Produktionen mehr gestattete.

