

WALDMANN
FRANZÖSISCHE
MALER DES XIX.
JAHRHUNDERTS

JEDERMANNS
RECHERECHES
VERLAGHIRT
BRESLAU

CH
PYMATOZ
I.O.
HTEPH

ΠΙ 5 Β.



ΑΡΧΕΙΟ ΤΩΝ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΕΠΙΤΕΡΗ

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

JEDERMANNS BÜCHEREI

Natur aller Länder / Religion und Kultur aller Völker
Wissen und Technik aller Zeiten

*

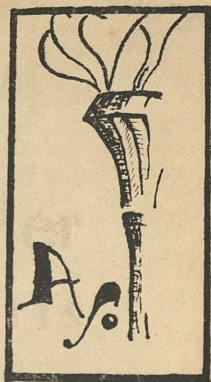
ABTEILUNG: BILDENDE KUNST

Herausgegeben von
Wilhelm Waetzoldt

Ferdinand Hirt in Breslau
1925

Emil Waldmann

Französische Märchen
des XIX. Jahrhunderts



H.A. 8

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ...00199...

Ferdinand Hirt in Breslau

1925

RICHARD UND EVA VOLLMANN
GEWIDMET

Mit 32 Abbildungen

Made in Germany

Copyright 1925 by Ferdinand Hirt, Breslau

Französische Malerei war im 19. Jahrhundert zeitweise führend im europäischen Kunstleben, stärker und einflußreicher als die Malerei anderer Nationen, so groß deren Einzelleistungen und das Schaffen ihrer schöpferischen Persönlichkeiten auch sein mögen. Was der französischen Malerei ihre Sonderstellung gegenüber der deutschen des gleichen Zeitraums anweist, ist vor allem die Lebendigkeit der Tradition. Deutsche Kunst im 19. Jahrhundert, wahrlich nicht ärmer an Talenten, erfreute sich nicht im gleichen Maße der Gunst des Glücks. Immer wieder reißt in Deutschland die Tradition ab, und jede Generation sieht sich gezwungen, die Kunst und den Kampf um die Kunst von neuem, mit eigenen Mitteln und auf eigene Gefahr, zu beginnen. In Frankreich dagegen steht immer eine Generation auf den Schultern der vorhergehenden, weil die bis in das 17. Jahrhundert zurückreichende Tradition der alten Meister auch in den Zeiten politischer und sozialer Umwälzungen nie vollkommen verschüttet wurde, so daß die Revolutionäre von heute es leichter hatten, die Klassiker von morgen zu werden. Sieht man auch ab von allen entwicklungsgeschichtlichen Momenten, von dem Ablauf der verschiedenen Richtungen und Bewegungen, und betrachtet man nur das Schaffen der großen, über den Richtungen stehenden Persönlichkeiten, so wird man, so verschieden sie untereinander auch sind, dennoch eine so starke Blutsverwandtschaft zwischen ihnen feststellen, daß sie, aus gehöriger Entfernung gesehen, doch wie Mitglieder ein und derselben Familie wirken.

Die Abbildungen, die das vorliegende Buch begleiten, können nur wenige Proben von dem Schaffen der einzelnen Meister geben. Aber französische Malerei ist in deutschen Museen und Privatgalerien so sorgsam gesammelt worden, daß der Leser des Buches sich auch in Deutschland eine Anschauung von dem, was französische Malerei bedeutet, machen kann.

Bremen, im August 1925.

Emil Waldmann.

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

	Seite
I. Einführung	7
II. Der Klassizismus: David, Ingres und Chassériau	11
III. Die Meister der „Romantik“ Géricault und Delacroix	24
IV. Die Landschaftler von „Fontainebleau“	34
V. Camille Corot und Jean Francois Millet	38
VI. Daumier	47
VII. Courbet und der Realismus	51
VIII. Edouard Manet	56
IX. Die Impressionisten	67
X. Renoir	74
XI. Die neue Linie: Degas, Forain, Guys und Lautrec	79
XII. Die neue Monumentalität: Puvis de Chavannes, Denis und Gauguin	89
XIII. Cézanne	93
Literatur	100
Lebensdaten der besprochenen Künstler	101
Zeittafel	110
Namenregister	112
Abbildungen	113

E i n f ü h r u n g

Ein Künstlerlexikon, das die Namen aller in Frankreich im 19. Jahrhundert tätig gewesenen Maler verzeichnete, würde hunderte, ja vielleicht mehr als tausend Namen enthalten. Die vorliegende Schrift erwähnt knapp drei Dutzend. Mit Vorbedacht lautet daher ihr Titel „Französische Maler“, nicht etwa „Französische Malerei des 19. Jahrhunderts“. Die Absicht des Verfassers war nicht, eine Entwicklungsgeschichte zu schreiben oder auch nur zu skizzieren.

Der Begriff der Entwicklung, den wir den Naturwissenschaften und der darwinistischen Methode verdanken, versagt in der Kunst immer in dem Augenblicke, wo es auf das entscheidend Künstlerische ankommt. Denn die Geschichte der künstlerischen Ausdrucksformen stellt sich dem Auge, das menschliche Größe sucht, nicht dar als eine Entwicklung von einfachen zu immer reicher oder immer tiefer werdenden Gestaltungen. Es ist für die Gesamtvorstellung der Kunst eines Jahrhunderts unwesentlich, zu wissen, was ein Künstler, der dann groß wurde, an Kunstkapital von einem Vorgänger übernahm, wie er dieses Kapital von Ausdrucksformen entwickelte oder umgestaltete. „Kunst ist, was die großen Künstler machen“, und große Künstler sind unteilbare Seelen, sie enthalten, so viel sie auch lernen und lernen müssen, von vornherein schon die Kraft, die sie zum künstlerischen Schaffen zwingt. Wo sie lernen und wie sie lernen sich auszudrücken, berührt schließlich die Fragen des Handwerks, und so wichtig diese Fragen sein mögen, die ideelle Anschauung und das Kunstwollen stehen höher. Man beraubt sich des Besten am Genuß eines Kunstwerks und einer Künstlerpersönlichkeit, wenn man vornehmlich auf die Fragen nach ihren „Quellen“ sein Augenmerk richtet und nach Abhängigkeit, Schulzusammenhängen und Zugehörigkeit zu einer bestimmten Richtung forscht. Es sind nicht immer die reinsten und folgerichtigsten Verfechter einer Richtung, eines Systems, denen die größten Kunstwerke gelingen. Konsequente Vertreter einer Doktrin, etwa des Pleinairs oder des Impressionismus, pflegen zu scheitern. Die Richtung tötet die Persönlichkeit.

Was Zola niederschrieb, als er die kritische Bilanz einer großen

Kunstaussstellung ziehen wollte: „je veux des maitres“, dieses stolze Wort, daß es nur auf die Großen und gar nicht auf die zahllosen kleinen Künstler ankomme, paßt noch mehr als auf eine Kunstausstellung, in der es naturgemäß von kleinen Leuten wimmelt, auf einen aus größerem zeitlichen Abstand gewonnenen Rechenschaftsbericht. Denn mit der Zeit, der unparteiischsten Richterin in Kunstfragen, werden die Großen immer größer, die Mittelmäßigkeiten immer mittelmäßiger. Wenn etwas anscheinend Neues im Augenblick seiner Entstehung schon kunsthistorisch oder entwicklungs-geschichtlich interessant oder gar bedeutend wirkt, stellt sich später meistens heraus, daß es, wie etwa der Neoimpressionismus, im Grunde gar nichts entwickelt hat, wenigstens keine großen Leistungen. Und auf sie allein kommt es an. Wichtiger als alle Stile ist die Persönlichkeit. Und es gibt so viele Stile wie es schöpferische Persönlichkeiten gibt.

Ebenso wie der entwicklungsgeschichtliche Standpunkt der Betrachtung vor dem Künstlerischen versagt, ebenso versagt der ebenfalls für sehr wissenschaftlich gehaltene Standpunkt, der die Kunst erklären möchte als eine Äußerung der verschiedensten politischen und sozialpolitischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zustände eines Landes und einer Epoche. Das Verbundensein mit der marxistischen Weltanschauung macht den, der sich zu dieser Lehre bekennt, nicht um einen Ton geeigneter, die Wirkung eines Kunstwerks in sich aufzunehmen, als einen Individualisten aus Überzeugung oder als den, der an die „Lehre vom Milieu“ glaubt. Natürlich spielen auch diese Fragen bei der inneren Bildung einer Persönlichkeit mit. Aber beim Künstler nicht in stärkerem Maße als beim Nichtkünstler; vielleicht sogar in geringerem Maße. Und nach welchen Gesetzen sie mitsprechen, wissen wir nun einmal nicht. Wir können nicht behaupten, daß ein Volk immer und regelmäßig in den Zeiten politischen Glückes oder sozialen Wohlstandes auch große schöpferische Künstler besaß, ganz abgesehen davon, daß es für den Historiker ungeheuer schwer wäre, sich mit allen anderen Historikern darüber zu einigen, was denn nun „Glück und Unglück in der Weltgeschichte“ bedeute. Wir wissen nur, daß manchmal die Perioden äußeren Glanzes bei einem Volke auch unvergängliche Kunstwerke hervorbrachten. Aber ebensogut wissen wir von anderen solchen Perioden, noch dazu in der Geschichte desselben Volkes, wo gar nichts künstlerisch Großes entstand. Und umgekehrt. Wohl war Holland im 17. Jahrhundert, als die Großtaten der holländischen

Malerei geschahen, ein politisch sehr mächtiges, ein wirtschaftlich sehr reiches Land. Aber wir sehen nicht, was Rembrandt damit zu tun hat. Und Tizian malte seine unsterblichsten Dinge, als Venedig vielleicht noch reich, politisch aber schon sehr ohnmächtig war. In einer Zeit, wo das geistige und kulturelle Leben des neueren Deutschlands auf einem Tiefstand von geradezu erschreckender Öde angelangt war, in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts, entstand, aller Ungunst der äußeren und inneren Umstände zum Trotz, unter den Händen von Wilhelm Leibl und Hans von Marées eine Kunst, die der Kunst anderer, kulturell glücklicherer Völker ebenbürtig zur Seite steht. Daß Deutschland eben damals anfang, politisch groß und wirtschaftlich mächtig zu werden, hat diese Kunst innerlich nicht gefördert und äußerlich, in der Frage ihrer öffentlichen Geltung, sie beinahe erwürgt.

Dergleichen Tatsachen stimmen skeptisch gegenüber dem Bemühen, die entscheidenden Fragen der Kunst in Zusammenhang zu bringen mit Fragen politischer, wirtschaftspolitischer, sozialpolitischer, kulturpolitischer oder wie immer politischer Art. Wohl hat es etwas Verführerisches, zu sagen, weil die französischen Republikaner vom Ausgang des 18. Jahrhunderts sich wie alte Römer fühlten und in der römischen Republik das ideale Vorbild für ihre geträumte französische Republik sahen, deshalb oder auch nur vornehmlich deshalb hätte Jacques Louis David, der Vater des französischen Klassizismus, im Privatleben ebenso sehr Revolutionsmann wie nachher Verehrer des Imperators, eine Malerei getrieben, die in ihren Ausdrucksformen auf die Formen der römischen Antike oder was man dafür hielt zurückgriff. Und es ist vielleicht sogar etwas Wahres hieran. Aber in seinen glücklichsten Stunden machte er Dinge, die Frans Hals, in Begriff und Anschauung, nicht nur in der Technik, näherstehen als irgendeiner antiken Kunst. Wohl kann man auch sagen, daß die Landschaftler von Barbizon die „intime Landschaft“ erfanden, weil sie die Großstadt, dieses Ungeheuer der modernen Zivilisation, haßten, weil sie zu wenig Himmel und zu wenig Bäume sahen; daß also die moderne Kunst der Landschaft die Folge der Stadtflucht, also einer immerhin sozialen Angelegenheit, gewesen wäre. Und auch dies trifft bis zu einem gewissen Punkte zu. Aber damit wäre noch nicht „erklärt“, weshalb Corot, der zu dieser Gruppe von Malern gehört, und der ein viel größerer Künstler war als sie, von solchen Gedankengängen unberührt war, und weshalb dann Cézanne, der aus der Kleinstadt Aix en Provence stammte und bei-

nahe ein Landmann war und immer blieb, der Natur und der Landschaft ihre tiefsten Geheimnisse entriß und Landschaften malte, neben deren monumentaler Größe jenen Landschaften der Stadtflüchtigen in den Wäldern von Fontainebleau und Barbizon fast etwas wie ein Hauch von Zufälligkeit anfliegt.

Sogar bei den Künstlern des „sozialen Gedankens“, bei Daumier, erklärt auch die genaueste Kenntnis der damaligen politischen und sozialen Zustände nicht das Eigentliche und nicht das Wesentlichste seiner Kunst. Er war ein Ankläger politischer und sozialer Zustände und wollte es sein. Aber ob, was er geißelte, unter Louis Philipp oder Napoleon vor sich ging oder irgendeiner anderen republikanischen oder monarchischen Regierung, ist gleichgültig; ja, wenn man die jedesmaligen Verhältnisse allzugenau kennt und allzusehr in Rechnung stellt, führt diese Kenntnis wieder ein wenig vorbei am Künstlerischen. Denn was er geißelt, waren ja nicht einmalige Dinge, so sehr als vielmehr das Menschliche, das dahinter steht. Und dieses Menschliche, menschliches Laster und menschliche Dummheit, bleiben sich unter allen Regierungen und in allen Zeiten immer gleich. Es war die Reibungsfläche, an der sich sein Genie entzündete. Die Reibungsfläche ist immer da; es fragt sich, ob das Genie da ist. Man kann bestenfalls den Punkt bezeichnen, an dem der Funke überspringt. Über Wesen und Herkunft des künstlerischen Funkens aber ist damit nichts ausgesagt.

Die Kunst folgt anderen Gesetzen, als die übrigen Äußerungen des menschlichen Geistes und der menschlichen Natur; selbstgeschriebenen. Im Eigentlichen ihres Schaffens ist die schöpferische Persönlichkeit unabhängig von allen außer ihr liegenden Gesetzen. Aber da, was sie schafft, wenn es nur groß ist, Bestand hat für die Zukunft, so ist auch ihr Schaffen, noch so persönlich angesehen, Geschichte. Wenn irgendwo, so ist es in der Kunst die Persönlichkeit, die Geschichte macht. Wer das Schaffen der wirklich großen Maler eines Zeitraumes in ihrer einzelnen Leistung sowohl wie in ihrer heimlichen Zusammengehörigkeit einmal gefühlt hat, kennt die ganze Malerei dieses Jahrhunderts.

Der Klassizismus: David, Ingres und Chassériau

Man pflegt heute Ingres als das Haupt des französischen Klassizismus anzusehen, den größten Gegner der Romantiker, und in der Tat brachte er ja kunstpolitisch seine Tage damit hin, Delacroix zu bekämpfen; wenn dessen Name genannt wurde, bekam er buchstäblich konvulsivische Anfälle. Aber man erschöpft das Problem nicht, wenn man diesen großen Künstler nur unter dem Gesichtswinkel dieser historischen Richtung sieht und etwa in eine Linie mit den deutschen Trägern des Klassizismus stellt. Mit Altertumswissenschaft und Winkelmann verbindet seine Kunst nicht allzuviel. Sondern bei diesem einstmals sehr brennend gewesenem Gegensatz zwischen Klassischem und Romantischem handelt es sich hier in Frankreich um Gegensätze, die viel tiefer liegen als der Streit der historischen Richtungen. Klassizismus ist in Frankreich beinahe auch eine Form, wenn auch eine besondere Form, von Romantik. Es handelt sich vielmehr um einen Gegensatz, um eine Polarität, die alles künstlerische Schaffen durch das ganze Reich der Kunstgeschichte beherrscht, den Gegensatz, den man mit allen möglichen Namen benennen kann, mit „naiv“ und „sentimentalisch“, mit „Vorstellungskunst“ und „Wahrnehmungskunst“, mit „Objektivismus“ und „Subjektivismus“ oder wie immer; einen Gegensatz, der das eigentliche Verhältnis des Künstlers zur Natur betrifft.

Ingres hat niemals eine Landschaft gemalt.

Diese Tatsache, auf den ersten Blick vielleicht nicht mehr als eine Äußerlichkeit, bedeutet dennoch etwas Besonderes: Das 19. Jahrhundert, dessen Kunst Ingres für Frankreich einleitet, konnte ja später kaum noch anders als sich bei dem Worte „Bild“ ein Landschaftsgemälde vorzustellen; und die Franzosen haben, so sonderbar es klingt, diesen Künstler noch zu seinen Lebzeiten als den Vater des Naturalismus gefeiert, nachdem der jahrzehntelang währende Kampf zwischen Klassizismus und Romantik endlich zur Ruhe gekommen war. Die Natur war um die Mitte des 19. Jahrhunderts offenbar etwas anderes geworden, als sie um die Jahrhundertwende noch gewesen war.

Für den klassisch gerichteten Künstler ist die Natur der Kosmos, die sichtbare Ordnung der Welt. Er sucht aus ihr das Normale, das Gesetzmäßige aller Erscheinung herauszuholen, er sucht Grenzen, und wenn er sie nicht findet, richtet er Grenzen auf, aus Angst vor der Unendlichkeit des Weltalls. Die höchste Leistung der Natur ist ihm der Mensch, die menschliche Gestalt, das Maß aller Dinge. Die Proportion, der Rhythmus, der in ihr lebt, wird bestimmend für das Kunstgefühl. Ihm ordnet sich alles unter, in der Malerei, der Plastik, ja: noch in der Architektur. Und weil die Antike, die Griechen und die Römer, aber mehr die Griechen als die Römer, diese Verherrlichung des Menschen zu ihrer reinsten und folgerichtigsten Idealität erhoben, gelten sie als verehrungswürdig. Aber nicht als fremde, von außen her aufgestellte Muster. Die Tropfen hellenischen Blutes, die in den Franzosen leben, sind so lebendig, daß die Franzosen dieses Antike als einen Ahnenbesitz empfinden. Im späten Mittelalter, zur Zeit der nicht zufällig so genannten romanischen Kunst und noch in manchem Statuarischen der Gotik sind sie spürbar, äußern sich, natürlich, im Zeitalter der Renaissance, als unter Franz dem Ersten die Italiener nach Fontainebleau kamen. In den Skulpturen Jean Goujons verwandelt sich dieses Antike zum ersten Male in französische Edelsprache und wird dann im 17. Jahrhundert in der Gründung der französischen Akademie in Rom Weltformel. Seit Poussin und Claude Lorrain bleibt es die heimliche Liebe aller Franzosen, und noch ehe das Zwischenspiel des an Rubens gebildeten Halbflamen Watteau und seiner Nachfolger verrauschte, hob es abermals sein Haupt. Schon im Jahre 1761, also fast ein Menschenalter vor der fälschlich so oft mit dem Klassizismus in ursächlichen Zusammenhang gebrachten Revolution, tadelte Diderot an Boucher das Fehlen des strengen antiken Geschmackes und warf ihm vor, in seinem Oeuvre gäbe es nicht vier Figuren, die man auf Reliefs oder als Statuen verwenden könne. Mitten im Rokoko noch wird die Antike, wenn auch unter dem Eindruck der dem Schutt Italiens und Griechenlands eben damals entsteigenden Altertümer, als das Wahre, das Beste empfunden. Und als im Jahre 1765 eine französische Übersetzung von Winkelmanns Schriften erschienen war, redeten die Leute nicht von Idealität und dergleichen, sondern Diderot schrieb: „Il me semble quil faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature.“ Die Antike erschien den Franzosen als die höchste Formung der Natur, ihrer Natur. Ihr Sinn für das Normale, für Klarheit und Faßbarkeit einer Erscheinung, für Gesetz und

Beschlossenes, kurz: ihre „raison“ sieht in der Antike das ihrer Rasse Gemäße, das ihnen von Natur Gegebene.

Klassische Naturanschauung liebt das Abstrakte, muß es lieben, weil nur mit Hilfe der Vorstellung die Summe aller Elemente in einer Erscheinung festzuhalten ist. Klassische Malerei ist der Sprache der Linie verhaftet, mehr ihr, als dem spezifisch Malerischen, dem Kolorit und dem Atmosphärischen. Auch in der antiken Malerei führte, soweit wir wissen, die Linie, die Fläche. Schon Poussin hatte gesagt, die Malerei sei nur Zeichnung. Dieser Grundsatz wurde im 19. Jahrhundert auch theoretisch verfochten und mit ästhetischen Nachdenklichkeiten belegt. Charles Blanc meinte, wenn Gott die Farbe auf gleiche Linie mit der Form hätte stellen wollen, so hätte er sicher nicht verfehlt, sein Meisterwerk, den Menschen, mit den Farben des Kolibri auszustatten. Strenge Form, klare Linie, rhythmisches Wohlverhalten der Flächen gegeneinander und gesetzmäßige Komposition: Diese Elemente werden die wichtigsten für die Bildkunst des Klassizismus. Am reinsten hat sie Ingres. Eine Generation jünger als Jacques Louis David, der noch ins 18. Jahrhundert zurückreichende erste und seinerzeit viel berühmtere Großmeister der Richtung, wird er von dem zwischen zwei Epochen schwebenden Dualismus nicht mehr heimgesucht. Er verkörpert das Ideal in voller Reinheit.

Jacques Louis David war der Mann der Revolution oder war es wenigstens geworden. Er hatte das seltene Glück, im rechten Augenblicke bereit zu sein. Als die Revolution ausbrach, als Römertum, ja Spartanertum Kulturideal der neuen Machthaber ward, war auch sein neuer, antiker Stil fertig. Damals stand er im 41. Lebensjahr. Ursprünglich Schüler Bouchers gewesen, ging er mit seinem neuen Lehrer, dem Altertumsverehrer Vien, im Jahre 1775 nach Rom an die Akademie, studierte die Antiken, begeisterte sich für die Trajanssäule und malte im Stil antiker Reliefs im Jahre 1784 seinen „Brutus“ und seinen „Schwur der Horatier“. Der Bruch mit dem Rokoko war vollzogen. Aber David hatte nicht allein den Anstoß gegeben, sondern war nur Ausdruck einer Zeitströmung, die zu Poussin und zum Klassischen zurückstrebte. Nodier schrieb mit Recht, die Zeit sei für den eigentümlichen Ton der Revolutionssprache besser vorbereitet gewesen als man glauben sollte, und Livius und Tacitus hätten größeren Anteil an der Zerstörung des monarchischen Systems gehabt als Rousseau und Voltaire.

Eine Zeit, die nie ganz aufgehört hatte, Racine und Corneille zu

lieben, mußte Empfindung haben für diesen neuen Stil der Malerei. Es sind ja keine sehr guten Bilder, dieser Brutus, auf den David so besonders stolz war, weil sein Kopf genau nach einer (vermeintlichen) Brutusbüste kopiert war, und diese Horatier. Indessen über das republikanische Ethos und demokratische Pathos, über das antike Kostüm und Gehabe hinaus imponierte doch der große klare Rhythmus der reliefmäßigen Komposition, die logische, begrenzte, sofort faßbare Räumlichkeit, die statuarische Haltung der Figuren und die einleuchtende Sprache der Linien. Man versteht, daß dies dann auch Napoleon, der sich damals als Vollstrecker der Revolution ansehen mochte, für seinen antikischen Größenwahn imponierte und daß David mühelos vom Jakobiner zum Hofmaler des Imperators avancierte. Der Erfolg des Horatierbildes muß ungeheuer gewesen sein, und die Schüler, die David zuströmten, zählten nach Dutzenden. So verbreitete sich der neue Stil sehr schnell, und sein Begründer übte jahrzehntelang eine wahrhaft diktatorische Macht aus. Doch, je älter er wurde, um so starrer wurden seine großen historischen und mythologischen Bilder. Zeigen seine frühen Werke immerhin einen lebendigen Schwung und starke Ausdruckskraft, so fehlt beides in den späteren, unter dem Kaiserreich entstandenen Werken. Die Farbe wird immer düsterer, die Malerei immer glatter, aber auch die Linie immer ausdrucksloser. Dabei glaubte der Künstler selbst, nun bei der griechischen Manier angelangt zu sein. Er wünscht, jetzt, wo er das Altertum viel gründlicher kenne, ganz von vorn anfangen zu können; dann würde er direkt aufs Ziel losgehen. Was er früher gemacht hat, scheint ihm als „römische Manier“ zweiten Ranges. In einem so schauerlichen Irrtum war er befangen. Denn in ihm lebt gar nichts echt Hellenisches, eines der Hauptwerke der reifen Zeit, der „Raub der Sabinerinnen“, das ohne leidenschaftliches Studium Poussins nicht denkbar wäre, bedeutet den starrsten Klassizismus antiquarischer Art. Die Archäologie leitete auch ihn, wie seine schwächeren deutschen Geistesverwandten, irre. In einem Skizzenbuche nämlich zu den Sabinerinnen, das auf den ersten Blättern die lebendigsten Naturstudien zu den Frauen und Männern und Pferden enthält, Studien voll lebendigster Anschauung, stehen auf den folgenden Seiten die Titel der archäologischen Werke vermerkt, die er auf der Bibliothek nachsehen müsse, um das Bild zu vollenden, Werke über antike Gemmen, Basreliefs, etruskische Altertümer usw. So hat er sein Bild in Grund und Boden verdorben durch das Phantom der Wissenschaftlichkeit.

Aber wir verstehen es dennoch, daß seine Zeitgenossen an ihm auch dieses feierten, daß er die Kunst zur Natur zurückführte. Es steckte in ihm nicht nur, was niemals bezweifelt wurde, ein großer Künstler, sondern auch ein hervorragender Maler. Auf dem großen Bilde der Krönung Napoleons sind 500 Bildnisse und die Bildnisse sind das Beste, was er je machte. Sobald er die Ansprüche an Antike und klassischen Stil beiseiteließ und nur schlicht die Wirklichkeit malte, die er sah, war er, der Erbe der Barocktradition, auch dann noch ein großer Maler, wenn er mit Menschen und Moden der neuen Zeit zu tun hatte. Sein „Tod Marats“, am 13. Juli 1793, während einer Sitzung im Jakobinerklub unter Davids Vorsitz, also unter dem unmittelbaren Eindruck der Mordnachricht, konzipiert und am 11. Oktober vollendet, ist ein Meisterwerk des Realismus, eines Realismus von einer Grausamkeit, der mit Antike gar nicht, aber mit Caravaggio sehr verwandt erscheint. Intimste, unerschrockenste Beobachtung der Wirklichkeit, an den Vorgängen der Guillotine und in der Morgue geschult, verbindet sich mit erregter Größe der geistigen Anschauung und ausdrucksvollster Lebendigkeit in Linie wie in Modellierung und Farbe. Von hier aus versteht man Davids Größe als Bildnismaler. Wo er nur mit dem Sichtbaren und mit dem durch das Auge Deutbaren zu tun hat, wo antikes Relief und antikische Haltung keinen Platz beanspruchen, wo er nur Maler zu sein braucht, ist er einfach und bedeutend. Er hat die besten Bildnisse gemalt, die um die Jahrhundertwende überhaupt entstanden. Sein polnischer Reiter nimmt in seiner leidenschaftlichen Haltung und in seiner glühenden Farbe beinahe schon Dinge vorweg, die Géricault formulierte, und seine berühmte Madame Récamier fügt der zarten Grazie der Vigée Le Brun eine Strenge des Aufbaus hinzu, die um so erstaunlicher wirkt, als unter ihr der Ausdruck weiblicher Anmut und die Lebendigkeit kultivierter Malerei nicht leiden. Hier zeigt sich, daß das gute Handwerk seiner Jugend unverlierbar und daß die Tradition des damals zuerst so sehr geschmähten Barock durchaus entwicklungsfähig war. In der Spätzeit steigert sich dieser Stil zu malerischer Monumentalität. Das Gruppenbildnis der drei Schwestern Bataillard aus Gent in seinem geradezu erschreckenden Realismus und seiner an Frans Hals gemahnenden malerischen Kühnheit weist trotz dieser Erinnerung ganz neue Wege. — So steht er zwischen den Zeiten. Das eigentlich Moderne, das heißt für diese Epoche: das Antikische, durch das er berühmt wurde, führte er nicht bis zur letzten Verklärung, wohl aus Mangel an innerem Griechentum.

Lebendig dagegen blieb seine Kunst in dem, was ihm selber Nebenwerk erscheinen mochte und was von den starren Vertretern der klassischen Doktrin als Irrweg angesehen wurde.

Jenes wahrhaft Hellenische, um das sich David, der harte Römer, vergeblich mühte, besaß Ingres. Vielleicht besaß er es von Rasse her, als Südfranzose. Im Süden Frankreichs lebt viel echt Griechisches. Vielleicht kam ihm der Unterschied der Generationen zustatten. Als er groß wurde, lernte man griechische Kunst in Originalen, nicht mehr nur in ihrer römischen Umbildung kennen. Die Parthenonskulpturen, von Lord Elgin nach „Europa“ gebracht, begannen ihre Wirkung auszuüben, und die Ägineten wurden entdeckt. Der englische Bildhauer John Flaxman, ein leidenschaftlicher Verehrer der Elgin Marbles, hatte ein Jugendwerk, eine akademische Preisaufgabe, des jungen Ingres für das beste Werk der französischen Schule erklärt. Die Beziehungen sind da. Aber man lernt nicht, was man nicht schon in sich hat, und schließlich sind es dieselben Dinge, nach denen Ingres, der 1806 als Davidschüler nach Rom kam, studierte, wie die, nach denen auch der Lehrer studiert hatte. Das Hellenische lag in ihm. Mit ebensoviel Leidenschaft wie Geduld entwickelte er es und suchte er es. Mit gutem Handwerk ausgerüstet, Sohn eines Malers und Bildhauers von Talent, kam er als Siebzehnjähriger im Jahre 1797 nach Paris zu David und machte den üblichen akademischen Lehrgang durch. Mit 20 Jahren konnte er alles zeichnen, was er wollte. Wenn auch er noch mit der Tradition des 18. Jahrhunderts zusammenhängt und Watteau als Jüngling bewundert hatte — in seiner Kunst ist kein Bruch, kein Zwiespalt, kein Rückfall in barocke Überlieferung. Wenn er später mit seinen Schülern durch die Galerie des Louvre ging, wo die Malereien von Rubens hingen, sagte er: „Saluez, mais ne regardez pas!“ Er hielt diese große Malerei für Gift. Mit einer geradezu eisernen Folgerichtigkeit suchte er das Klassische, die Linie, und zwar die Linie der Griechen. Außer ihnen kannte er nur ein Ideal, Raffael, in dem er das Hellenische entdeckt hatte. Und er meinte, die Nachwelt würde ihn in einem Atem mit Raffael nennen. Die Nachwelt ist ein wenig undankbar. Sie tut dies nicht. Aber sie ist auch gerecht und hält nun Ingres nicht etwa für einen Eklektiker, was man angesichts solcher Vorbilder zu tun wohl versucht sein könnte, sondern für einen originalen schöpferischen Künstler. Wo es sich in der Malerei um Form handelt, um gezeichnete Form, um Linie, wird Ingres im 19. Jahrhundert immer der Größte sein.

So umfassend Ingres' Stoffgebiet auch ist, seine Idealität sucht immer nur einmal dasselbe, die Harmonie der Linie, den Adel der Linie. Von Anfang an bleibt er sich immer gleich und ist mit zwanzig Jahren derselbe, der er mit achtzig ist. Seine Magnetnadel zeigt sein Leben lang unverrückbar immer nach Süden, ohne Schwankung, ohne auch nur das leiseste Ausschlagen. Die Zeichnung zu Davids Bildnis der Madame Récamier stammt von ihm, dem Schüler. Was er hier ausgesprochen hatte, bleibt sein künstlerisches Glaubensbekenntnis bis an das Ende seiner Tage, und dieses manchmal an Fanatismus grenzende Studium, dieser ungeheure Fleiß auch noch des reifen Mannes galt immer nur der Vertiefung und Ausbildung dieses Ideals zu immer noch größerer Vollendung. Die Symphonie der Linien, in die er die Natur, das heißt: die menschliche Gestalt, einfiel, sollte an jedem Punkte lebendig, ausdrucksvoll sein. Das ist sie. Je strenger sein Linienwerk wird, um so ausdrucksvoller wird es auch.

Und nun ist er dabei auch ein großer Maler. Nicht nur ein bedeutender Kolorist, sondern ein wirklicher Maler. Mag, gemessen an dem, was zu seiner Zeit begann malerisch genannt zu werden und was er wie die Sünde haßte, eben jenes Rubensche Erbe, seine Malerei kühl und unbewegt erscheinen, gute Malerei ist es dennoch. Er hat einmal gesagt, ein großer Künstler finde immer die Farbe, die zu seiner Zeichnung gehöre. Hätte er unrecht, so könnte man auch Poussins Farbe anzweifeln, der ja auch der Meinung war, Zeichnung sei alles. Es kommt nicht darauf an, ob ein Künstler bei der Konzeption eines Bildes von den malerischen Elementen ausgeht, oder ob er sein Idealbild in die abstraktere Sprache der Linie umsetzt, sondern darauf, ob der Künstler, welcher der Linie huldigt, die Modellierung seiner Flächen mit der Farbe überzieht, die dem Ausdruck der Linien adäquat ist.

Ingres' Meisterwerke, seine Odaliske, seine Badende, brauchen zu dieser fast eisigen Vollendung in der Form diese kühle, undurchdringliche Farbenharmonie, diesen Zweiklang von tiefem Hellblau und tiefem Kanariengelb, in den der adlige Körper der Odaliske eingespannt ist, so unnahbar, so keusch. Und um diesen wunderbar modellierten Rücken der Badenden lebt gar eine Lichtatmosphäre von einer malerischen Zartheit, die an die perlklare Luft des Delfter Vermeers erinnert und neben der ein Akt von Holbein, wenn man sich einen Akt von Holbein überhaupt vorstellen kann, um einen Ton zu hart wirken würde.

Man tut gut, sich vor Bildern von Ingres zu fragen, wie das, was er da malte, wohl in Natur aussehen müßte. Die Haltung dieser

„Odaliske“, die mit so überirdischer Ruhe aus dem Bilde herauschaut, das Kameoprofil leicht über die Schulter gewendet, ist in Wirklichkeit gar nicht einfach, in dieser Streckung des Rückens, der drei Rückenwirbel zu viel hat, in dieser Lagerung der gegeneinander verschobenen Beine, in dieser unmäßigen Ausreckung des rechten Armes. Und das Beiwerk müßte, als roher Tatbestand, unordentlich ausgesehen haben. Die Haltung ist künstlich und arrangiert, das Beiwerk verwickelt. Aber der Rest von Künstlichkeit und Arrangement erlischt vollkommen und wird aufgesogen durch eine Anschauung, die nicht nachläßt bis auch die letzten Einzelheiten durchtränkt sind von dem gleichen großen Gefühl, bis das letzte Gleichmaß der einheitlichen Empfindung ausgedrückt ist. Derselbe Rhythmus, der die Figur beseligt, lebt in jeder Vorhangfalte, in allen Linien des Beiwerks, im Großen wie im Kleinen. Alles ist logisch entwickelt, das Steigen und Fallen der Linien, die Abwechslung von Licht und Schatten kommt aus dem gleichen großen Blick, der diese edle Form aufnahm und diesen verwickelten Formenreichtum mit Hilfe einer heimlichen Geometrie, mit unmerklichen Parallelen und versteckten Symmetrien, mit ruhig gegeneinander geführten und leise gelösten Kontrasten zur Ruhe brachte. Kunst ist rhythmisch gewordene Natur, und wie sehr dieses Gefühl für den Rhythmus bei Ingres aus der Anschauung stammt, aus der ebenso leidenschaftlichen wie beherrschten Anschauung, dessen wird man erst recht inne, wenn man nun etwa auf griechischen Vasenbildern nach Vorlagen für solchen Körper sucht. Es gibt sie nicht, auch bei Raffael dann nicht. Der plastische Tatbestand bei diesen Ahnen wirkt anders, einfacher. Ingres komponiert aus reichem Kontrapunkt heraus. Das einfach Gelagerte eines schönen Frauenkörpers an sich ergibt sich, wenn man nur dies will, so natürlich, so von selber scheinbar. Einfach, wie bei der Récamier, einfach, wie in der Plastik, in Canovas berühmter Liegestatue der Paolina Borghese. Aber solcher von Natur gegebene Rhythmus erschien Ingres nicht reich und tönend genug. Seine Ruhe muß größeren Aufwand überwinden um mit so sieghafter Klarheit in Erscheinung zu treten, um so ausdrucksvoll zu sein. Denn seine Bilder, auch die großen Kompositionen, sind, im Gegensatz zu den rhetorischen Historien Davids, ausdrucksvoll. In diesem Blick der Odaliske lebt Rätselhaftes und Geheimnisvolles, und die Art wie auf der großen figurenreichen Apotheose Homers der Genius aus blauer Luft herniederschwebt um den Sänger zu krönen, leicht wie ein Traum, bedeutet ganz große seelische Erfindung und geniale An-

schauung, und von der Figur der Odyssee, zu Füßen des Thrones, die so traumverloren dasitzt, geht eine seelische Erschütterung aus, die keineswegs nur auf dem Kontrast zu der sie umgebenden Welt von Repräsentation beruht, sondern auch für sich allein betrachtet, reich ist an groß empfundenen Einzelzügen.

Das Ausdrucksvolle seiner Gestalten ist so stark, daß seine ersten Bildnisse den Zeitgenossen wie Karrikaturen erschienen und von Ingres selber soll das Wort stammen, daß in jedem guten Bildnis ein gewisses Element des Karrikaturhaften enthalten sein müsse. Unsere Zeit, die mit dem Grotesken in der Kunst so gern auf vertrautem Fuße lebt, entgeht dieses Element in Ingres Bildnissen. Wir sehen nur den schlagenden, nur den erschöpfenden seelischen Ausdruck in ihnen, so wenig vokativisch er sich auch äußert. In seinem Bildnis der Madame Rivière steht der neue Typus des Porträts vor uns. Ingres Bildnisse nehmen gegenüber seinen sonstigen Werken nicht, wie es beim späten David doch der Fall ist, eine Sonderstellung ein, sondern sind Geschöpfe desselben Stils. Zeitstil und Persönliches durchdringen einander gegenseitig wie nur je in ganz großen Meisterwerken. Wir fühlen vor diesem Geschöpf gar nicht mehr, daß auch ein Zeitstil am Werke war, wir fühlen nur Persönliches. Der Mensch nimmt uns mit seinem Wesen so ganz gefangen, daß wir kaum noch nach der Kunst fragen, die hierzu nötig gewesen sein muß. Ruhig und selbstverständlich sitzt die brünette Französin vor uns und schaut uns mit ihren Sammetaugen an, lebhaft, lebendig, über alle Maßen lebendig. Wir kennen ihr Wesen, dieses kluge und rasche Wesen, liebenswürdig und vernünftig, gefühlvoll und durchaus unsentimental, gepflegt und natürlich, temperamentvoll und behaglich. Und dies alles ist mit der größten Ruhe gegeben, unaufdringlich, ohne Momentanität und voll von Würde. Die Würde liegt in der Kunst, in diesem ruhig fließenden Aufbau, in der stillen Melodie der Linie, in ihrem Sichverschlingen und Wiederauflösen, in der überall gleichmäßigen Existenz des Formenlebens, das mit der vorsichtigen Modellierung der Flächen den leisesten Schwingungen der Empfindung nachgibt. Langsam, während der Arbeit, hat sich hier dem Künstler ein Menschendasein enthüllt, und dieses Menschendasein bekommt typische Bedeutung. Die Repräsentation einer Gattung, etwas Standesmäßiges. Der Mann, der das malte, war so groß, daß er auch das Moderne an dieser Erscheinung malen konnte, ohne modisch zu wirken. Dieser Schal, mit dem sich die Person einhüllt und ihre Schönheit zur Geltung bringt, ein Wunderwerk der Malerei, wird

zum Teil ihres Wesens, kein bloßes Toilettenstück. Weiches und Orientalisches lebt in dieser Art und zugleich die Grazie des Tanagra. Ursprünglich etwas Äußerliches, etwas ebenso Zufälliges wie diese halb liegende, halb sitzende Haltung in der Sofaecke, ist er durch die stilvolle Strenge der Anschauung wesenhaft geworden. Wie auf den ersten Augenblick bestrickend hätte Ingres dies machen können, dieses Dasitzen, diesen charmanten Blick. Aber er sah das an wie aus kühler Ferne und hämmerte es zusammen mit seiner juwelierhaften Linie bis auch das letzte Zufällige sich einordnete in die große Gesamtharmonie. Dies ist in der eisigen Strenge des Stils noch um einen Ton konsequenter als Raffaels Bildnis der Donna velata, aber auch um einen Ton weniger menschlich. Und die Zeichnungen Raffaels, verglichen mit dem doch so von lebengefüllten Linienwerk Ingresscher Bleistiftzeichnungen wirken unmittelbarer, skizzenhafter und suggestiver als jene abstrakte Vollendung mit der Ingres eine Porträtfigur hinzeichnete. —

Aus Davids Schule, der auch Ingres entstammte, sowie aus Ingres Atelier ging eine Unzahl von Künstlern hervor, die dann die offizielle Kunst Frankreichs beherrschten. David war ein guter Lehrer, sein System eignete sich für ein Lehrfach. Für die Geschichte der Kunst aber bedeutete das Schaffen dieser Schüler, die sich in ihren Individualitäten nicht allzudeutlich unterscheiden, nicht viel, abgesehen von ihren manchmal vortrefflichen Bildnissen. Girodet, Regnault, Guérin sind, wenn sie Historien malen, nicht interessanter als der späte David und Gérards beste Bildnisse waren Meisterleistungen nur so lange, bis Ingres auftrat. Madame Rivière ist im Jahre 1805 gemalt und wenn auch Gérard mit seinen mehr als 300 Bildnissen unter dem Kaiserreich und in den nachfolgenden Perioden der offizielle Maler großer Repräsentation blieb, wenn Madame Récamier sich lieber von ihm neu malen als von David fertig malen ließ, an das künstlerische Niveau, das Ingres hingestellt hatte, reichte auch das Beste Gérards nicht von weitem heran.

Im übrigen erwies sich, daß der Klassizismus Davidscher Lehre, im Anfang seiner Laufbahn als der wahre Ausdruck des neuen Menschentums empfunden, auf die Dauer dieses tatsächlich vorhandene neue Lebensgefühl nicht deckte, sondern die wahren Talente erstickte. Der echtste Historiker der Napoleonischen Epoche, Baron Gros, war zur Zeit seines Glückes, als er Napoleon bei Arcole, Napoleon in Jaffa, Napoleon bei Eylau und Napoleon bei den Pyramiden malte, nur groß, weil er in diesen Klassizismus sehr starke

Elemente von Rubens hineinpaschte. Als Napoleon gestürzt war, verfiel er der starrsten David-Doktrin trockenster Observanz und scheiterte künstlerisch wie menschlich, nicht weniger als Prudhon gescheitert war, der mit diesem Klassizismus die zärtliche Morbidezza Correggios und das feine Sfumato Leonardos vergeblich zu verbinden getrachtet hatte. Die Schule Ingres aber verflachte unter den Händen Hippolyte Flandrins und Ary Scheffers nicht weniger schnell. Wenn irgendwo, so wird an diesem Problem deutlich, daß die Richtung gar nichts, die schöpferische Persönlichkeit alles ist.

Ingres Gemälde von der Apotheose Homers wurde von der Decke im Louvre, für die es bestimmt war, später wieder fortgenommen und durch eine Kopie ersetzt. Es paßte nicht an seine Stelle. Überhaupt aber ist es doch erstaunlich, daß die Malerei des Klassizismus mit ihrem großen Stil nicht zur Wandmalerei, zur Monumentalmalerei wurde; daß die Regierenden, weder die Republikaner noch die Monarchie die Wände ihrer Staatsgebäude von David oder Ingres schmücken ließen, wo doch in Italien, der Heimat dieses Stils, alle große Malerei sich auf der Wand, als Fresko abspielte. Ob sie gewußt oder gefühlt haben, daß nicht zufällig Ingres Homer die Stelle nicht ausfüllte, daß nicht zufällig sein „Goldenes Zeitalter“, für das Schloß des Duc de Luynes begonnen, Torso blieb? Daß für die große monumentale Malerei in diesem Klassizismus irgend etwas fehlte?

Diesen Stil, nach dem als Idee doch die Malerei des Klassizismus heimlich strebte, fand erst ein Schüler von Ingres, ein abtrünniger, wenn man so will, aber immerhin ein Schüler, der ohne den Meister nicht denkbar wäre, so wenig er auch gelehrig oder ein Nachahmer sein mochte: Théodore Chassériau. Als er, als Fünfundzwanzigjähriger, die Fresken im Palais d'Orsay, dem Rechnungshofe, malte, infolge eines halb zufällig, durch eine verwickelte Akademiewahl zustande gekommenen Auftrages, hatte die französische Malerei plötzlich den großen modernen Freskostil.

Frühreif, als neunjähriger Knabe schon bei dem angebeteten Ingres, dem „Napoleon der Kunst“ in der Lehre, war er jahrelang in Rom und mit zwanzig Jahren ein fertiger Meister. Seine „Sussanna“ im Louvre sagt schon alles aus. Sohn eines Franzosen und einer Kreolin fügte er sich schon als Temperament nicht vollkommen der französischen „raison“ ein und sah in der Antike blutvollere Dinge als die Schule sah. „Ein Inder, der in Attika seine Studien machte.“ Und wenn der Klassizismus von den Franzosen gepriesen wurde, weil er die Kunst zur Natur zurückführte, meinte Chassériau

umgekehrt: „Man muß die alten Meister und die Antike mittels der Natur ansehen, sonst wird es nichts als eine verbrauchte Erinnerung; so aber, im Gegenteil, lebendiges Erinnern.“ Er liebte Veronese, laut eigenem Geständnis.

Aber nicht nur das Malerische allein, die malerische Atmosphäre unterscheidet ihn von der Bestimmtheit des Ingresschen Stiles — er hat auch ein anderes Gefühl für die Plastik seiner Figuren im Raum. Das Volumen seiner Gestalten ist voller als Gewicht und zugleich leichter als Umriß, seine Komposition ist in den Massen vielfacher verschlungen und die Gesamtfläche von fließenderen Kontrasten in Licht und Schatten durchzogen. Er ist eine schwärmerische zärtliche Seele und scheut sich nicht, schwermütige und weiche Züge seiner verträumten Phantasie ins Bild zu bringen. Äußerungen einer seelischen Ergriffenheit, die nicht weniger innig anmuten als der Blick der Ingresschen Odyssee. Auf dem Freskofragment der Allegorie des „Friedens“ geben sich die Gestalten in schöner Dumpfheit ihren Empfindungen hin und was hier an seelischem Ausdruck lebt, ist der unmittelbare Ausdruck des Erlebens in der Seele des Künstlers. „Der große Charakter kann niemals wirklich zustande kommen, ohne wirkliche Anregung der Natur“ hat er selbst einmal niedergeschrieben. Er ist der Natur, der ganzen, näher als Ingres.

Als er dies Fresko malte, war er in seiner glücklichsten Zeit. Er hatte seine Selbständigkeit gegenüber Ingres gefunden, hatte seine ihm eigene Farbe und seine eigene malerische Atmosphäre entdeckt, vielleicht infolge seiner Bekanntschaft mit Delacroix. Noch war er indessen nicht dem Einfluß Delacroix', der ihn später ruinierte, ganz verfallen. Sein Licht ist blond, sanft und golden, seine Luft umspielt die Gestalten mit einem weichen Sfumato, ganz zart, ganz diskret, so wie an den wenigen intakten Stellen die Luft auf Raffaels vatikanischen Fresken die Menschen umgibt, etwa auf dem Parnaß. Und seine Farben sind bei heller Gesamtstimmung, echter Freskostimmung, doch tief, die Harmonie bewegt sich von rosaroten Tönen bis zu warmbrauner Fleischfarbe, sowie, in den kalten Partien, von mattblauen Tönen ausgehend hinüber nach einem tiefen Smaragdgrün, in der schönen stehenden Frau mit dem Kinde.

Sinn für den Reiz des Weiblichen, des Frauenhaften, hatte auch Ingres. Aber seine Bewunderung blieb in der Ferne. Chassériau huldigte ihm mit allen Sinnen und gibt den Zauber des seelisch-sinnlich Erotischen in Pracht und Schwärmen.

Schöneres als diese Fresken malte er dann nicht mehr. Früh gereift,

mußte er jung sterben; mit 37 Jahren begrub man den Begründer des malerischen Monumentalstils. Erschöpft war seine künstlerische Kraft schon früher. In den späteren Fresken in St. Roch, wo er Legenden des heiligen Franz Xaver malte und in St. Philippe Le Roule, wo er, gleichfalls im Jahre 1854 eine Kreuzabnahme schuf, fand er die Herrlichkeiten seines Stils nicht wieder. Der Einfluß Delacroix', dem er sich immer rückhaltloser hingab und den auch ein eigener Aufenthalt in Algier im Jahre 1846 nicht mehr hatte brechen können, dieser Einfluß Delacroix', der in seinen Ölgemälden gelegentlich an unbeabsichtigte täuschende Nachahmung grenzt, hatte seiner Kunst den Todesstoß versetzt. Das Neue, das die Zeit heraufgebracht hatte, war für seine im Grunde mehr feine als mächtige Natur zu gewaltig. Ingres hatte Recht, Delacroix zu hassen. Er war ein Zerstörer. Um so bedauerlicher, daß das einzige Monumentalwerk, das der Klassizismus schuf, eben jene Fresken Chassériaus, nur in wenigen Fragmenten auf uns gekommen ist. Als während der Kommune in Paris das Palais d'Orsay verbrannte, ließ man 27 Jahre lang die nackten Wände mit den Malereien ungeschützt stehen, dem Wind und dem Wetter preisgegeben. Dann mußte, als die Ruine niedergelegt wurde, im Zeitraum von einer Woche in aller Eile geborgen werden, was sich noch bergen ließ. Frankreichs Monumentalmalerei, die reichste Blüte, die der Klassizismus hervorbrachte, hatte kein Glück. Sein glücklichster Erbe, Puvis de Chavannes, reicht an Bedeutung nicht von weitem an Chassériau heran.

Die Meister der „Romantik“ Géricault und Delacroix

Jener Zwiespalt, der in Davids Kunst sich als ungelöster Rest fühlbar machte, wenn mitten in ihrem Klassizismus immer einmal wieder die Überlieferung der Barockmalerei lebendig werden ließ und schließlich bei Frans Halsschen Tendenzen endete; jener Zwiespalt, in seiner Schule unter den Händen des Baron Gros zeitweilig als eine Sehnsucht nach Rubensschen Licht- und Farbgewalten stürmisch sich äußernd, war auch durch den Sieg der griechischen Doktrin Ingres keineswegs zur Ruhe gebracht worden. Da es sich bei diesem Dualismus nicht um altmeisterliche Erinnerungen allein handelte; da es nicht so war, daß nun das lineare und plastische Ideal der Klassizisten einfach vertauscht werden sollte mit anderen, gleichfalls der künstlerischen Vergangenheit angehörenden Idealen, den Idealen des rein Malerischen, war der Durchbruch der neuen Tendenzen auf die Dauer nicht zu verhindern. Dieses Neue kam aus dem Temperament und dem Blute der Rasse, und es mußte siegen, weil es in stärkerem Grade dem Leben zugewandt war, als die doch historisch und vielleicht sogar politisch bedingte und daher nur vorübergehende Modernität der Klassizisten.

Neben den Verehrern des klassischen Ideals forderten die Menschen der Anschauung und des persönlichen Gefühls ihr Recht, die Individualisten und, wenn man das Wort hier nicht im ausschließlich germanischen Sinne verstehen will, die Romantiker. Künstler, die der Wirklichkeit um einen Ton naiver gegenüberstehen als die Sucher des Hellenentums; Künstler, die ihre Erregungen aus den Dingen der ganzen sichtbaren Welt gewinnen und vor ihr nicht fragen, in welche dem Ideal angenäherten Linien man die Erscheinung einspannen könne, sondern die sich führen lassen von allen Elementen der Erscheinung, der jedesmaligen, wenn auch durch die persönliche Empfindung bestimmten Sinneserscheinung.

Wenn Théodore Géricault, der große, jung verstorbene Vorläufer der neuen Richtung, etwa nichts weiter malt, als einen Bauernwagen, der einen Hügel hinauffährt, entzündet sich seine Schöpferkraft

an diesem sichtbaren Anblick des Phantastischen. Und nun zwingt er ihn, diesen Anblick und das, was ihn daran so erregt hat, wiederzugeben. Nicht indem er die Dinge, die da waren, hinzeichnet und zusammenkomponiert und dann im Licht und Schatten modelliert und mit Farben die Modellierung überzieht. Sondern indem er sich, sozusagen aus dem Gedächtnis, den Anblick im ganzen immer wieder frisch vor die Seele zaubert und sich, gleichsam mit geschlossenen Augen fragt, worauf die Wirkung im ganzen beruhte. Und er findet, als bestimmend, die großen Gegensätze von Hell und Dunkel in ihrer rhythmischen Verteilung, diese merkwürdige Erscheinung wie die gespenstische Silhouette des Wagens dunkel vor dem halbhellen Gewitterhimmel stand, und wie die dunklen und hellen Massen der Pferdekörper mit ihren runden und geballten Linien sich abrollen gegen die vergleitenden Flächen der Landschaft. Er geht von der malerischen Gesamterscheinung in Licht, Schatten und Farbe aus, sie führt ihn und ihre Elemente, in der Erinnerung immer stärker und wichtiger werdend, arbeitet er heraus.

Man versteht, daß eine Kunst, die in ihrer Umwelt so neu war und als so neu empfunden wurde, auch im Gegenständlichen sich revolutionär gebärdete und, vielleicht unbewußt, Protest einlegte gegen den gegenwartsfernen Adel der Klassizität. Auch ihre Historien nahm sie aus der Gegenwart, und das große Historienbild der neuen Zeit ist ein Unglücksfall aus der Tagesgeschichte, das „Floß der Medusa“. Ein Schiffbruch, das Wrack eines den Namen „Medusa“ führenden Schiffes, mit einem Haufen von verzweifelten Seefahrern, die inmitten von Toten und Sterbenden in wahnwitziger Angst einem Segel in der Ferne zuwinken um Rettung. Géricault war der Schüler des Davidschülers Guérin und er verehrte den Lehrer sehr. Und es ist in der Anordnung der Gruppen manches Akademische zu spüren. Aber die Gesamterscheinung in ihren wilden Kontrasten geht von ganz anderen Voraussetzungen aus als lernbaren und lehrbaren, und überall ist in den Einzelheiten eine ebenso leidenschaftliche wie intime Naturbeobachtung am Werke. Dieses Gemälde, im Jahre 1820 für den Louvre gekauft, erregte eine junge Künstlerschaft im tiefsten. Eugène Delacroix lief, als er es zuerst gesehen hatte, wie ein Irrsinniger in den Straßen von Paris umher. Leidenschaft, das war es, wonach diese dem Klassizismus abtrünnigen Naturen sich sehnten. Die Zeit nach Napoleons Sturz erschien grau und trübe und ohne das Heldenhafte. Mochte Napoleon gewesen sein wie er wollte, seine Epoche war heldenhaft glänzend und bunt gewesen und das

Verlangen nach Farbenpracht war nicht nur eine artistische Forderung. Géricault begeisterte sich mit Vorliebe an der Erscheinung des napoleonischen Soldatentums, an den farbenglühenden Gestalten der Reiteroffiziere auf ihren edlen Pferden, an ihrem Glanz und ihrer Pathetik. Der bunte Goldreichtum eines Gardejägers oder Gardetrompeters, mit den schlagenden Kontrasten der Koloristik in Gold, Rot und Weiß, in Effekt gesetzt durch stürmische Bewegung eines in wilder Kraftentfaltung gesehenen Pferdekörpers, dies war als Bildwert, als führender, ja als einziger Bildwert etwas vollkommen Unerhörtes. Dies war das Symbol einer neuen malerischen Anschauung, einer Anschauung, die ihre Werte aus dem Sichtbaren, wenn man will: aus dem Alltäglichen zog, sie zugleich aber steigerte durch die Erregung eines großen Gefühles. Farbe und Bewegung, selbständig gemacht über der Zeichnung, wenn es sein mußte, auf Kosten der Linie, dies war die neue Idealität. Ob die Linie korrekt war, spielte keine Rolle mehr; wenn sie nur funktionierte. Oft ist die Zeichnung mit flackernder Pinselschrift niedergeschrieben, unfertig, andeutend. Wenn Bewegung ausgedrückt werden soll, verfließt keine Linie in ruhiger Kadenz, sondern sie geht staccato, sie geht auf und ab, setzt an und setzt wieder ab, ist da und verschwindet wieder. Die Form sitzt unter der Malerei, in der Malerei.

Géricault starb jung, im Jahre 1824, als Dreiunddreißigjähriger, an den Folgen einer durch einen Sturz vom Pferde verursachten Krankheit. Was seine Genialität zu äußern bestimmt war, hatte er gesagt. Sein Schönstes sind die Reiter und die Pferde, von denen einige noch früher als das „Medusenfloß“ entstanden, und angesichts seiner späteren Arbeiten, wie etwa des Pferderennens in Epsom, die merkwürdig lahm erscheinen, kann man auf den Gedanken kommen, als sei seine Kraft, wie so oft bei Frühreifen, mit dem Glanz der kostbaren Jugendwerke innerlich schon etwas erschöpft gewesen. So wie Giorgione Tizians Jugend war, so war vielleicht Géricault die nur in einer anderen Individualität zuerst inkarnierte Jugend des von Anfang an so weisen und so großen Eugène Delacroix.

Eugène Delacroix, eine Natur von ungeheurem Reichtum, von ganz seltener Universalität und einem manchmal erschreckenden Umfang ist der eigentliche Vater der modernen Malerei. „Er trug eine Sonne im Gehirn und ein Gewitter im Herzen“ hat man von ihm gesagt. Aber neben dieser Sonne und neben diesem Gewitter lebte, von diesen Elementen ungestört und sie nie störend, eine künstlerische Weisheit von ganz einziger Tiefe. Nicht daß Ingres mit Linien und Flächen malt

und daß Delacroix mit Strichen und Flecken; nicht daß der Eine von vornherein ein Idealbild von Gestalt in seiner Seele trug und daß der Andere seine Idealität aus der jeweiligen Sichtbarkeit zog, nicht die ist letzten Endes das Entscheidende für Delacroixs weiter reichende Bedeutung. Diese Fragen betreffen den Unterschied des Ausgangspunktes und die Fragen der künstlerischen Mittel. Alles Kunstschaffen kreist zwischen den Polen der Wirklichkeitsnähe und der Wirklichkeitsferne. Sondern Delacroix ist für das 19. Jahrhundert deshalb der Reichere, weil er kraft seiner Phantasie wußte, was es mit dem Geheimnis der Erscheinung auf sich hat, wußte, daß Kunst nicht mit den Dingen sondern mit dem Schein der Dinge, mit ihrem ästhetischen Schein zu tun hat, den man von ihnen mit Hilfe der Vorstellungskraft abziehen und dann selbständig wieder vor sich hinstellen kann. Er durchschaute die Relativität, das gegenseitige Voneinanderabhängen der Bildelemente, die „Relationen“ wie er sagte, und vor seinen Augen verloren die Dinge ein wenig an Eigenbedeutung, ganz gleich, ob dies Ding nun ein Baum oder ein Mensch, eine Wolke oder ein Gewässer war. Für ihn war es doch nur Farbe oder Licht. Deshalb ist sein Reich so unermesslich groß, er hat alles gemalt, was es gibt und was es nicht gibt und in jedem Augenblick seines Schaffens lag die ganze Unendlichkeit der Welt offen vor ihm.

Was ihn an Géricaults „Medusenfloß“ so erschütterte, daß es ihn fast um sein seelisches Gleichgewicht brachte, war wohl die große Leidenschaft, die Stärke der unmittelbaren Empfindung. Dies im großen —, und dann im einzelnen wohl dieser fanatische Kampf um die Eroberung der Naturwahrheit, um den Atem des Lebens.

Wie Géricault war er Schüler Guérins, aber Guérin, der in den letzten 16 Jahren seines Lebens kein Bild mehr malte, schadete auch seiner Entwicklung nicht, genau so wenig wie er Géricault geschadet hatte. Den Baron Gros, der ihm näher liegen mußte und der, da er das große Talent erkannte, ihm einen Platz in seinem Atelier anbot, wollte er nicht. Er wußte, daß er seinen Weg allein machen müsse, als Autodidakt. „Alles was ich gelernt habe, verdanke ich Veronese.“ So konnte auch Géricault ihn nichts lehren, ihn nur in seinem Streben bestärken. Als er, vierundzwanzigjährig, im Salon des Jahres 1822 seine Dantebarre ausstellte, war er ein fertiger Meister. Soviel große Empfindung, so unmittelbar aus der Traumwahrheit geschaffen, und dazu eine derartige Lebensnähe, alles aus eigener Beobachtung und eigenem Lebensgefühl stammend, so ohne jede Erinnerung an Dagewesenes und Vorhandenes — dies alles war meisterhaft und

ward auch als meisterhaft empfunden; auch von den Akademikern wie von Gros, der einen Rahmen stiftete, und von Gérard. Aber es enthielt noch nicht den ganzen Delacroix. Der trat im Jahre 1824 mit dem „Massacre de Chios“, das aber schon 1821, also gleichzeitig mit der „Dantebarke“ begonnen war, in die Erscheinung. Jetzt war der Bruch mit dem Klassizismus vollzogen und die Ablehnung war allgemein. Baron Gros, der Freund der „Dantebarke“ schrie auf über dieses „Massaker der Malerei“. Es gab keine Brücken mehr.

Im Hintergrunde des Gemäldes links flattert eine Rauchfahne hoch und überschneidet die Horizontlinie. Diese Rauchfahne entspricht dem Türkenkopf und dem Pferdekopf rechts im Vordergrunde. Etwas so Unfaßbares wie ein Rauch sollte auf einmal die symmetrische Entsprechung für etwas so Voluminöses sein wie zwei Köpfe, Menschenkopf und Pferdekopf, also würdigste edelste plastische Formen! Alle Gesetze der Harmonie und der großen Komposition schienen mißachtet. Und nun lag außerdem noch im Vordergrunde das menschliche Elend herum, nicht in reliefmäßiger Anordnung, sondern von vorn gesehen, ganz greifbar, beinah aufdringlich, in Haltungen von Menschen, wie sie liegen, wenn sie sterben und vor Hunger zusammenbrechen, Entsetzliches und Abstoßendes, und im Mittelgrunde ein Knäuel und ein Gräuel unkenntlicher Dinge, nur so hingehuscht. An die Greifbarkeiten im Vordergrunde hätte man sich, trotz der unsymmetrischen Komposition, wohl gewöhnt. Dies kannte man von Géricaults „Medusenfloß“, und Delacroix war nicht allein mit sich. Aber dieses Flimmern der Farben überall, die man nirgends fassen konnte, dieses Unfertige der Linie, dieses gar nicht Vorhandene der Liniensprache war unerhört.

Als Delacroix einmal zum Fenster hinaussah und die Erscheinung studierte, schrieb er in sein Tagebuch: „Ich sehe in der Natur gar keine Linien“. Er sah nur Licht und Farbe, und die Linie ist ja auch eine Abstraktion, eine künstliche und absichtliche Projektion auf eine in der Natur gleichfalls nicht vorhandene Ebene. Er hätte sich bei dieser Beobachtung aus dem Fenster stürzen können, so erschütternd und so unabsehbar in ihren Folgen war diese Erkenntnis. Er tat es nicht, wohl weil er im richtigen Augenblick an Veronese dachte und weil er auf Ingres wütende Angriffe wegen der epileptischen Zeichnung und der lasterhaften Inkorrektheit seiner Linie auch später niemals antworten sollte. Sein Bild war ihm selber ein Problem. Als es schon in der Ausstellung hing, übermalte er es schnell, ehe die Ausstellung eröffnet wurde; die ganze Landschaft und den

Himmel und den Mittelgrund malte er neu. Er hatte nämlich in derselben Ausstellung Landschaftsbilder des Engländers John Constable gesehen und die hatten ihn nicht minder erregt, als seinerzeit das „Medusenfloß“. Dieser Constable hatte eine ganz merkwürdige Art des Farbauftrages: Er strich die Farbflächen nicht glatt hin, so daß das Auge auf ihnen ausruhen kann, sondern fleckenhaft, mit offenen Strichen. Die Flecken flirrten und schimmerten, die Farben, auch in kleineren Stücken aufgesetzt, waren fast nie ganz rein, sondern immer ein wenig mit anderen Farben durchsetzt, im Gelb war etwas Bläuliches, und so wurde durch diese Fleckenwirtschaft und dieses unruhige Flirren der Pinselstriche das Auge gezwungen, immer weiter zu gehen und die ganze Bildfläche abzutasten. Delacroix begriff: So wurde die Atmosphäre lebendig und so kam die Farbe zu einem ganz anderen Leuchten. Und gerade dieses, diese Lebendigkeit und dieses Leuchten der Farbe, suchte er und brauchte er für sein Bild. Das Pathos der Tragödie, die sich da auf der fernen Insel zwischen Griechen und Türken abspielte, diese ganz große Bewegung, mit der ein funkelnder Räuber einen opalschimmernden Mädchenkörper aufs Pferd reißt, dieser Glanz der Waffen und Stoffe, diese perlenfarbene Ferne, die gespenstischen Kontraste halbdunkler unheimlicher Gestalten gegen halbhelle schimmernde Landschaft, alles dieses mußte, um den Atem des Lebens und den Schein der Wahrheit zu haben, lebhaft, vielleicht sogar mit erregter Stimme gesagt werden. Denn es war doch große, wenn auch märchenhafte Historie, die er da vortrug. So groß und ergreifend, wie das „Medusenfloß“; nur noch schöner, bunter und leuchtender.

Wenn Delacroix aus dem Fenster schaute, sah er noch ganz andere Dinge als das Nichtvorhandensein von Linien und wenn er, der ewig kränkliche und seit seinen jungen Tagen von schleichenden Fiebern ewig Heimgesuchte, einmal über eine grüne Wiese ging, enthüllte ihm dieser Spaziergang noch größere und noch fruchtbarere Geheimnisse. Constable hatte gewußt, daß die Leuchtkraft im Grün seiner Wiesen daher rührte, daß er nicht die Wirkung des Grün in der Natur als so und so starke Lokalfarbe nachahmte, sondern daß er sein Grün durch zahllose Nuancen verschiedener Grüns zusammensetzte. Diese Beobachtung vertiefte Delacroix. Er sah die Nebenfarben und die Kontrastfarben in jeder Erscheinung gleich mit, weil er die Natur beim Zustandebringen ihrer koloristischen Effekte belauschte. Vor dem Fenster hing, im Winde bewegt, eine Trikolore. Das Rot, im Sonnenlicht, ist mit Orange gemischt; im Schatten mit Grün.

Von zwei verschiedenfarbigen Arabern notiert er: „der mit der gelben Haut hat violette Schatten; der dunklere, röttere, hat grüne Schatten“.

Auch andere, auch alte Meister, wußten von der Farbigkeit der Schatten, und auch Veronese z. B. hatte das Leuchten der Farbe dadurch gegeben, daß er die plastische Form nicht zudeckte, sondern dadurch, daß er die Form durch Farbe öffnete und die Oberfläche in kleine Farbstriche auflöste. Aber das Entscheidende ist, daß Delacroix die Erscheinung bewußt studierte und auf fast wissenschaftlicher Basis aus diesem Studium ein System machte, und sich dieses System dann sofort wieder unterordnete. Alles ist Schein. Wenn er eine Kampfszene malte, malte er nicht den Degen, sondern das Blitzen der Klinge, und wenn er einen pathetischen Menschen schuf, malte er nicht das Auge, sondern das Blicken. Seine Anschauung setzte von vornherein Alles in Erscheinung um. Die große, manchmal wilde Leidenschaft seiner Kunst ward immer durch eine hohe Geistigkeit gebändigt, und wenn wir glauben, er ließe sich von dem Feuer des Rubens hinreißen, denkt er heimlich an Rafael; er macht aus Rubens und Veronese, was Rafael aus den Griechen gemacht hatte. Ein kalter und ein warmer Strom flossen gleichzeitig durch sein Herz und sein Hirn.

Als er im Jahre 1832, als Begleiter einer französischen Gesandtschaft nach Nordafrika kam, fand er seine wahre künstlerische Heimat, Sonne und Farbe, und dieser Orient sollte, was er schon damals genau wußte, seine künstlerische Vorstellung für Jahrzehnte hinaus entscheidend beeinflussen. Indessen blieb dies nicht eine Frage seines Kolorits und seiner Palette. Wohl sättigte er seine Augen mit Licht und Farbengluten. Aber was er da unten eigentlich fand, war mehr. Wenn er begeistert ist von diesen Menschen, die da mit ihren herrlichen Gestalten gegen den Himmel stehen, im weißen Burnus, dann schreibt er auf, dies seien wahre Römer, konsulare Typen; und tatsächlich ist ja der Orient das einzige Stück stehengebliebener Antike, das wir kennen. Delacroix, der nie in Italien war, fand in Afrika Venedig und Rom in Einem, und manche schönsten seiner malerischen Erfindungen, wie jener aufs Pferd gerissene Frauenakt auf dem „Massacre“ oder einige Halbfiguren auf der „Dantebarke“ kann man sich leicht als antike Marmors vorstellen. Sein Orient ist traumhafter als aller gemalte und aller wirkliche Orient. Das große Bild der „Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer“, neun Jahre nach der Orientreise entstanden, enthüllt, gerade weil es ein Historienbild ist, den ganzen Umfang und die neue Tiefe der

Anschauung. Nichts, was nur richtig wäre. Über dem Ganzen eine Wahrheit des Lichts und der Atmosphäre, die sich dem Vorgang mitteilt, so daß er glaubhaft wird. Eine Stadt, eine riesige Stadt, am Meer, mit Mauern und Türmen, im Licht unter drohendem Himmel. Eine Säulenhalle, die auch in Rom oder in Timgad stehen könnte. Mord und Getümmel zu den Seiten, vorn eine Gruppe Sterbender und in der Mitte das Häuflein der Phantastischen wie eine dunkle Feuer säule, und das Ganze erregt in den Linien, bunt und glühend von Farben die geheimnisvoll leuchten, in unfaßbarem Glanz, nicht ganz zu Ende gesagt, sondern mit gleißnerischer Pracht plötzlich aufhörend. Alle Elemente der Bildvorstellung beziehen sich aufeinander und durchdringen einander. Deshalb wirkt das Ganze, noch ehe man erkannt hat, was vorgeht, als eine fertige Vision.

Delacroix hat viele literarische Dinge gemalt. Szenen aus Faust und aus Shakespeare, aus Byron und Victor Hugo, aus Tasso und Walter Scott, aus griechischen Freiheitsliedern und aus dem spanischen Romancero. So wie Rembrandt aus der Bibel malte. Er illustrierte nicht, so wie die Klassizisten illustrierten, erzählend, sondern das Gelesene stand plötzlich bildhaft vor ihm, fertig, eine malerische Einheit, wie durch die Erhellung eines Blitzes entschleiert. Der „König Rodrigo“, zwei Meter hoch, ist in vier Stunden heruntergefeßt. Er sah Dante und Homer und die Dichter so an, wie er die Natur oder die Antike ansah, mit seinem durchdringendem Weltgefühl, mit dem er immer sofort das Geheimnis einer Erscheinung ahnte. Und weil er über die Natur alles wußte und weil er aus seinem Studium der Natur und der alten Meister heraus alles konnte und alle Mittel der Malerei beherrschte, war es gleichgültig, woran sich seine Phantasie entzündete, ob an einem Barrikadenkampf oder einem Gladiolenstrauß, ob an einem Dichtervers oder an der Erinnerung an eine Stelle am Rande der Wüste, an der ein Löwe einen Araber könnte überfallen haben, ob an einer Melodie von Mozart, den er liebte, oder an einer Zeilenfolge von Victor Hugo, den er durchschaute, ob an einer Architektur oder an einer Etude von Chopin. Seine Malerei war Pantheismus. Er hat alle großen Meister der Vergangenheit geliebt und studiert und zu Zeiten nähert er sich der Atmosphäre Rembrandts. Aber in dem Gebäude seiner Kunst wohnen ebenso wie Veronese neben Rafael, so Rubens neben Rembrandt, von denen die Schulweisheit doch glaubt, sie schlossen einander aus. Dieser komplexe Geist, Delacroix, vereinigte alles in sich, und nie denkt man vor einem seiner Bilder an einen alten Meister, obwohl sie alle

in ihm enthalten sind. Für die Kirche St. Sulpice schuf er ein Fresko, die Vertreibung Heliodors, und es klingt wie eine Herausforderung an Rafael, wenn man die Wahl des Themas vernimmt; und der liegende Räuber hat ein Profil wie der bei Rafael. Aber sonst, abgesehen von Einzelheiten die nicht schwerer wiegen als etwa das Rund einer Säule in einer Architektur, hat das Bild gar keine Verwandtschaft mit Rafael. Es lebt in seiner eigenen und durch seine eigene Luft, eine Luft, in der die eigene Koloristik nur einen Bestandteil unter vielen bildet. Der Sechzigjährige, der dieses schuf, war vor Rafael genau so naiv wie vor der Natur. Sein Kampf ging dahin, sich immer, beim Malen, die Improvisation von neuem frisch zu erhalten, naiv zu sein, wie er es in der ersten Bestürzung über das Wunder der Erscheinung, in der ihn der schöpferische Funke in Brand setzte, gewesen war; oder sich so naiv zu stellen; oder sich so naiv zu machen. Wenn er eine Löwenjagd malte, etwas, das er so wenig gesehen hatte wie die Leiden der Ophelia oder die Braut von Abydos oder die Griechin, das Griechentum auf den Trümmern von Missolonghi, dann zwang er seine Phantasie mit einem ungeheuren Aufgebot aller seiner Energien, immer dies vor Augen zu haben, dieses Knäuel, das zu bändigen war mit dem Spiel der Kurven, dieses Rollen der Bewegung, das sich, um wirksam zu werden, fortsetzen mußte in der Ballung der Wolken, dieses Flackernde der Lichter, das ebenso vom Schlagen der Tier-
scheweife herkam wie vom Dahinfegen des Pinselstriches, dieses Leuchten von Blau und Rot, von Silber und Gold, das aber nicht an den Dingen haftet, sondern überall da sein mußte, das, wenn es die Farbe eines roten Turbans bedeutete, so wenig mit dem Turban an sich verwachsen sein durfte, wie mit dem rinnenden Blut aus der Wunde im Pferdekörper; es mußte aussehen wie das Leuchten der Blumen oder wie das Gleißeln eines Rubins oder das Funkeln eines geschmolzenen Rubins. Mit dieser leidenschaftlichen und dieser gebändigten Phantasie verwandelt er alles und machte er auch das Unwahrscheinlichste noch glaubwürdig. Seine Tiger sind falsch, aber Tigerhafteres gibt es nicht, und sein Deckengemälde in der Galerie d'Apollon des Louvre, an der Stelle, an der Le Brun für den Sonnenkönig den Wagen des Sonnengottes malen sollen, ist inmitten seiner Umwelt von Gold und Pracht barocker als selbst Rubens an dieser Stelle hätte malen können. Das Bild des Späteren fügt sich nicht nur in die Barockdecke ein, sondern sein persönlicher Stil, in keiner Einzelheit dem 17. Jahrhundert hier nahekommend, beherrscht den ganzen Saal mit gelassener Souveränität.

Von dieser meisterlichen Kunst, die Dinge zu verwandeln, alle Dinge neu zu schaffen und sie einzuhüllen in eine einmalige, nur ihnen zukommende Atmosphäre, haben alle nachfolgenden Meister Frankreichs nur Bruchteile geerbt. So wie in ihm alle Meister der Vergangenheit enthalten sind, ohne daß es je flagrant würde, so ist er in allen französischen Malern des 19. Jahrhunderts enthalten, ohne daß man dessen immer gewahr würde. Delacroix ist der letzte universale Künstler der Kunstgeschichte. Man bewundert seine Farbe und sein Malenkönnen, seine pathetische Empfindung und seine poetische Erfindung, seine Bewegung, sein Pleinair und seinen Impressionismus, sein Dekoratives und seine Dekoration, seine Ausdruckskraft, die an Rubens heranreicht, und seine Geheimnistiefe, die an Rembrandt gemahnt. Dies alles aber sind nur Teile seines Wesens. Das Große ist die schöpferische Gabe, das Genie, die Welt der Erscheinung zu verwandeln in eine Welt des Scheins, schöner und leuchtender als die Wirklichkeit jemals war.

Die Landschaftler von
Fontainebleau

Der Mut zur Landschaft kam den Franzosen von den Engländern. Während in Frankreich selbst die Landschaft so klassizistisch beherrscht war, daß sie mit der Antike wenigstens durch Ruinen und Lokal zusammenhängen mußte und daneben die feine realistische Landschaft etwa Joseph Vernets schnell in Vergessenheit geriet, entwickelten die Engländer eine originale Kunst der Landschaft und eine Landschafterschule von bedeutendem Ausmaß; eine Schule, deren Verdienst sich nicht darin erschöpft, daß sie John Constable möglich machte. Ob alle Franzosen von seinem großen schöpferischen Teil derart tief betroffen wurden wie Delacroix, stehe dahin. Aber sicher ist, daß sein Mut gegenüber dem Wirklichen und Heimatlichen menschlich auf jene Künstler wirkte, die sich dann im Walde von Fontainebleau zur Schule von Barbizon vereinigten. Das Natürliche und Alltägliche der Landschaft gewann Bildwert, ja die Landschaft, nach der herrschenden Schulmeinung kein würdiger Gegenstand in der Kunst, rückte für eine Zeitlang in den Vordergrund des Interesses an Malerei. Vielleicht war diese Tat menschlich noch bedeutender als künstlerisch, insofern als sie den Menschen ein neues, starkes Naturgefühl gab, etwas, das die Menschen des 18. Jahrhunderts nicht mehr besessen hatten. Und bei Delacroix, der nur wenige reine Landschaften malte, war dieses Naturgefühl so sehr Voraussetzung, daß man es übersah. Ohne starkes Naturgefühl aber kann keine Kunst, mag sie zum Thema haben, was sie will, auf die Dauer leben. Als die Engländer, mit Constable und R. P. Bonnington an der Spitze, im Jahre 1824 in Paris im Salon erschienen, war das Losungswort klar, und der französische Vorläufer der Bewegung, Georges Michel, ein Sonderling, der um Paris herum einfache Landschaften mit Windmühlen malte, der die Bilder der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts restaurierte und hierbei manches lernte, was man nicht mehr wußte, fand einen Augenblick lang aktuelles Interesse. Er hatte getan, was die alten Holländer getan hatten: sich die Natur einmal wieder etwas aus der Nähe angesehen.

Der Anschluß an die alten Holländer, den in England besonders John Crome gefunden hatte, erwies sich als eine heilsame Hygiene. Sie hatten ihre Heimat geliebt und studiert, diese Hobbema und Jan van Goyen, und in ihr koloristische Schönheiten und malerische Reize entdeckt, aus denen man mit Objektivität große Kunst machen konnte. Die Tradition war unterbrochen worden, als die holländische Bürgerkultur in der Welt abgelöst wurde durch die französische Hofkultur. Hier konnte eine neue Zeit, deren Kultur abermals bürgerlich sein sollte, wieder anknüpfen und die vergessene Sprache neu lernen. Für Kinder einer Großstadtzivilisation aber mußte der Schritt aufs Land wie eine Offenbarung wirken. Denn es handelte sich nicht nur um das Sichtbare, nicht nur um die Eroberung eines neuen Stoffgebietes. Was sie hinaustrieb, war Romantik. Die Sehnsucht, sich zu verlieren im Anblick der Unendlichkeit der Welt, die Stimmung der Seele auszudrücken, sich als Teil des Weltalls zu empfinden — „wie fühle ich mich so groß, so klein!“ Der Mensch will nicht mehr das Maß aller Dinge sein. Klassizismus verlangte dies, so sehr, daß sonst gar nichts mehr existierte außer dem, was menschlich, durch die Gestalt des Menschen, begrenzt war. Jetzt aber sollte auch das Unfaßbare, das Unbegrenzte Träger und Gefäß des Ausdrucks werden. Die menschliche Seele lebt nicht im Körper allein, sie tritt aus ihm heraus und durchdringt mit ihrer Kraft alles, Eichen im Sturm werden Helden in romantischer Schlacht, und der Mensch ist wie Gras. Heidentum des Klassizismus wird verdrängt durch den Pantheismus der Romantik.

Die stärkste Persönlichkeit unter diesen Stadtflüchtigen war Théodore Rousseau. Ein in seiner Naturliebe heroisches Temperament, gezügelt von einem fast gelehrtenhaften Forschertrieb und einem bis ins kleinste gehenden Fanatismus der Beobachtung. Er malte den Wald und seine Felsen, die Sümpfe und die mächtigen Bäume mit einer zeichnerischen Demut, die mit Ruisdael und Hobbema verwandt erscheint. Ein männlicher Geist, der ganz große Naturstimmungen erlebte und nachdichtete. Durch hartnäckiges Studium kam er der Seele der Landschaft, der Bäume, seiner Eichen nahe. „Durch den Einklang der Luft und des Lichts mit dem, was sie leben und aufleuchten lassen, will ich es erreichen, daß ihr die Bäume unter dem Nordwind stöhnen, die Vögel ihre Jungen rufen hört.“ Natur ist seine Sehnsucht, von Kunst ist etwas weniger die Rede. Das Gefühllose der Natur, das Unnahbare spricht aus seinen Bildern, von denen manche sehr schön sind. Er

komponierte den Aufbau seiner Landschaften, malte wie sie alle, die Bilder nicht von der Natur, sondern nach Studien und aus der Erinnerung, und wandte Delacroix' Palette auf die Landschaft an, wird dabei aber manchmal bunt, manchmal schwarz in den Schatten. Wohl sah er Farben, aber er dachte an die Holländer, die auch braun oder schwarz geworden waren, und deren Urweltmäßiges er im Walde von Fontainebleau liebte. Aber manchmal stehen dann wieder die Eichen auf grüner Wiese grün unter blauem Himmel, und die Mittelgründe seiner Waldbilder, die er hell und naturgetreu malt, enthalten inmitten ihrer oft stilisierten Umgebung dann plötzlich eine Natürlichkeit, die nur er hat.

Dupré, der ihm nahesteht und der ihn ursprünglich entscheidend angeregt hatte, war kein so großer Konstrukteur, sondern eine unbewußtere, etwas dumpfe und melancholische Natur. Nicht so großartig, aber stimmungsvoller und oft bezaubernd durch einen Goldton, der dunkler wirkt als der Goldton Cuyps, oft überraschend durch groß gesehene koloristische Kontraste.

Gehen bei Dupré die malerischen Absichten nur leise mit in seiner Bildrechnung, so malt Diaz ausschließlich den malerischen Effekt manchmal in genialem Sinne. Kein so großer Charakter wie Rousseau, keine so ernste Natur wie Dupré, aber temperamentvoll und schwärmerisch, sorglos und programmlos, schönen Dingen huldigend, ganz gleich, ob Watteau oder gar Correggio in eleganten bunten Parkszenen oder bleichen Akten im Waldesdunkel sie auch schon geliebt haben. In der Begabung für Farbe weitaus der Reichste der Gruppe, und in seinen besten Sachen nicht zufällig von Renoir so sehr verehrt. Sein etwas undisziplinierter Geistesverwandter Monticelli fand die Bewunderung von van Gogh.

Der Intimste und zugleich der Frischeste der Hauptmeister von Fontainebleau ist Daubigny. Er malt die Dinge, die auch Rousseau und Dupré vor ihm malten, und könnte wegen des Stoffgebietes beinahe wie ein Mitläufer und glücklicher Erbe wirken, um so eher, als er ein sehr lebenswürdiges Temperament ist und sich gern auf lyrische Intimitäten und weiche Stimmungen einläßt. Aber malerisch ist er stärker als die anderen. Während sie die Gefühlsstimmung in manchmal allzu romantischer Weise dominieren lassen, arbeitet er die malerische Stimmung bis zur letzten Konsequenz durch, er zieht die malerischen Wirkungen der Farbe und des Lichts schärfer zusammen und läßt den Details, dem einzelnen Baum, dem einzelnen Haus, dem Kahn im Fluß und den Enten, nicht mehr Bedeutung

als ihnen nach ihrem Charakter als Licht und Farbe zukommt. Von dem, was Constable brachte und was Delacroix daraus machte, hat er mehr begriffen als seine Genossen; in seinen Landschaften ist die höhere malerische Einheit, die leichtere und schwebendere Harmonie, weil er es in stärkerem Sinne mit der Erscheinung, mit dem schönen Schein der Dinge zu tun hat. Er ist heller, nicht nur äußerlich genommen, als die anderen, beweglicher in seiner Anschauung. Die Luft auf seinen Bildern ist fließender und das Wasser in seinen Flüssen strömender, und in seinen alten Tagen kommt er bei Beobachtungen des Atmosphärischen an, die der Impressionismus ausbaute. Daubigny besaß Bilder des jungen Claude Monet. Er lebte mehr von der Beobachtung seiner Augen als von dem, was das Lauschen auf die inneren Stimmen ihm verriet. Während Rousseaus harte zeichnerische Doktrin schließlich seine Kunst zersetzt, entwickelt sich die seine zu immer größerer Freiheit im Malerischen. Von denen, die im Walde von Fontainebleau malten und sich dort festsetzten, steht er dem ewigen Wanderer der Gruppe, dem einzigen ganz großen Künstler in ihr, Corot, am nächsten.

Camille Corot
und Jean François Millet

Corot dachte beim Malen nie an alte Meister und auch nie daran, daß eine Kunst Umsturz einer anderen Kunst bedeuten könnte. Von allen Künstlern seiner Generation gab er seine Natur am unmittelbarsten, ganz naiv, ganz aufrichtig nur was er sah und was er empfand. Wenn in ihm trotzdem mehr französische Tradition lebendig ist als in seinen Freunden aus dem Walde, und wenn seine Kunst trotzdem zugleich weiter in die Zukunft weist, so liegt dies an dem Reichtum und der Organisation seiner Begabung, nicht etwa an einem Programm. Er hatte keines. Auch war er ja nicht jünger als die anderen, sondern älter, ein Jahr älter noch als Delacroix. Von Natur aus weniger romantisch bestimmt als Rousseau, ist sein Schaffen in höherem Sinne einmalig, nur ihm gehörig, mit nichts so zu vergleichen, wie etwa Rousseau mit Hobbema zu vergleichen wäre. Und zugleich weckt seine Kunst, die mit Ingres gar keine direkten Beziehungen verbindet, tiefere Erinnerungen an Hellenisches, als selbst die Odaliske und die Apotheose Homers. Vor einer nackten Nymphe im Walde, die Diaz malte, denkt man, vielleicht auf dem Umwege über Prudhon, an Correggio. Aber Corots Schwarm tanzender Nymphen unter Bäumen ist leichter und von aller Kunstgeschichte unbeschwert. Während eines zweijährigen Aufenthaltes in Rom ist Corot nie in die Sixtina gegangen, sondern immer nur in die Landschaft. Seine Nymphen erfand er sich selber; sie waren noch nicht geboren, ehe er nicht träumerisch in den silbrigen Nebel blickte, der da unter den Pappeln am Weiher schwebte.

Er liebte die Natur und die Musik. Von Frauen weiß man bei ihm, dem Unverheirateten, nichts, die Zärtlichkeit der Seele, die man ihm zutraut, erschöpft sich, so scheint es, in seiner Kunst. Das Glück des Anschauens, so leidenschaftlich und so schwärmerisch, hielt Distanz vor den Dingen der Wirklichkeit.

Dieses Distanzhalten ist vielleicht das Element in seiner Kunst, durch das er sich am eindringlichsten von seinen Zeitgenossen unterscheidet. Er sah die Dinge aus größerer Ferne an, und so sehr

er die Natur, eine Silberpappel oder eine Frauengestalt, liebte, er fand instinktiv immer den Standpunkt, der ihm erlaubte, die Erscheinung nur als Scheinbild zu genießen. Jene Silberpappel ist unzweifelhaft eine Silberpappel, man kann sie mit nichts anderem verwechseln, aber von der Struktur ihrer Rinde, die er doch auswendig weiß, verrät er uns nichts. Der Sinn für die Gesamtheit einer Erscheinung ist in ihm stärker entwickelt als in den anderen Liebhabern der Natur.

Er sagte einmal zu einem Kollegen, der ihn um das Geheimnis seiner Malerei befragte: „Es kommt nur darauf an, immer zuerst mit halbgeschlossenen Augen die großen Massen zu sehen“. — „Ja, und wenn Sie die Details dann sehen wollen?“ — „Dann schließe ich die Augen ganz.“ Schon vor der Natur malte er aus der Erinnerung, malte er sein Gedächtnisbild. Das Charakteristische der Einzelform hatte sich, dank intensivster Beobachtung, so tief in sein Hirn gegraben, daß es ihm in jedem Augenblick so zu Gebote stand, wie einem großen Dichter das entscheidende Wort.

„Ich fange immer mit dem Schatten an. Das ist ganz logisch. Denn der Schatten ist das, was am stärksten spricht, und deshalb muß man mit ihm beginnen.“ — „In jedem Bilde gibt es einen leuchtenden Punkt. Der muß allein bleiben. Man kann ihn hinsetzen, wohin man will, in eine Wolke, auf eine Wasserspiegelung, auf eine Mütze. Aber wichtig ist, daß diese Lichtstärke dann an keiner anderen Stelle des Bildes wiederkommt.“ — „Was ich suche, ist die Form, das Ensemble, der Gesamton. Die Farbe kommt bei mir erst hinterher.“ — „Ich male, wie ein Kind Seifenblasen macht. Die Seifenblase ist noch ganz klein, aber rund ist sie schon. So male ich an meinem Bilde immer gleichzeitig an den verschiedensten Stellen, bis der Gesamteffekt da ist.“

Was Corot da tut, ist schließlich nichts anderes, als was Delacroix auch tut: Er studiert weniger die Dinge der Natur, als daß er die Natur befragt, wie sie zu ihrem Effekt kam; er belauscht sie beim Schaffen und bemüht sich, ebenso vorzugehen wie sie. Wenn er weiß, auf welchen künstlerischen Elementen die Wirkung einer Gesamterscheinung vornehmlich beruht, weiß er genug. Auf ihn wirkt eine Landschaft, wenn er die Augen schließt, durch das Spiel der großen Massen oder durch den Aufbau der Töne in langsamer Stufenfolge bis zu einem einsamen höchsten Lichtpunkt. Dies von vornherein künstlerisch, malerisch, ja vielleicht mit artistischen Hintergedanken belauschte Spiel der Wirkungen baut er nach und verwandelt die

Einzel Dinge nach Maßgabe der so gefundenen Harmonie, als ein Stück so und so heller Lichtfläche, als ein Stück so und so tiefer Schattenfläche, als einen Punkt so und so dichter Farbe. Deshalb, wegen dieser Stärke des Blickes für die Gesamterscheinung, ist seine scheinbar so naive Kunst so schöpferisch und so zeitlos. Man kann lernen, einen Eichenwald so zu sehen, wie Rousseau ihn sah. Und die Welt hat es getan, und es kann so scheinen, als wären seine Bilder etwas weniger wunderbar geworden in dem Augenblick, wo alle Welt so zu sehen lernte, wie er malte. Aber die Natur so zu sehen, wie Corot sie sah, kann man nicht lernen und will niemand lernen. Sie war, ehe er den Pinsel ansetzte, in seiner Phantasie schon fertiges Bild; von vornherein schon Kunst, zu Kunst verbraucht.

Und nun ist das Erstaunliche, das nur mit seiner Genialität zu Erklärende, daß trotz dieses Artistentums, das nicht die Natur im Bilde sah, sondern von vornherein das Bild aus der Natur heraus sah, daß trotz dieses gefährlichen Gaukelspiels die Kunst Corots nicht zur Manier wurde, trotzdem der Mann ein Alter von achtzig Jahren erreichte. Gewiß gibt es in seinem an Umfang riesigen Werk auch manches Gleichgültige, manche Wiederholung und manche blutleere Abwandlung eines Motivs. Er war ein sorgloser Mensch, und als ihm einmal ein Empörter eine Corotfälschung brachte und den notleidenden Fälscher herzitieren wollte, malte er, gutmütig und weichherzig, einen echten Corot auf den falschen hinauf. Er nahm es nicht immer sehr genau mit sich. Aber im ganzen hat seine Kunst durch das halbe Jahrhundert seiner Tätigkeit keine Schwächung erlitten und ist nicht in spielerische Manier oder Zersetzung ausgeartet. In guten Stunden ist sie auch im hohen Alter frisch wie am ersten Tage. Er sah immer wieder neue Bilder, immer wieder noch nie gesehene Effekte in der Natur.

Denn es trifft selbstverständlich nicht zu, daß er sich einfach irgendwo vor die Landschaft setzt, die Augen halb schließt und dann ganz schließt und dann anfängt zu malen, mit seinem berühmten Losungswort: „Nur Mut“ („alors: confiance“). Er suchte sich, bewußt oder unbewußt, die Stelle in der Landschaft, an der vor seinem Blick der Rhythmus der großen Massen die stillfließende Melodie der Linien zeigt, die er, in seiner Schwärmerei über die Herrlichkeit der Erde, in der Seele trug, ganz leicht, ganz schwebend. Seine Liebe zur Formenschönheit ferner Inseln und Vorgebirge im Abendlicht, zur ersten Wohlgestalt bewegter Bäume und klarer Berglinien über den weiten Ebenen gab ihm eine Komposition von einer Geschlossen-

heit und von musikalisch festem Gefüge, durch die alles, was er ansah, sofort zum Bilde wurde. Seine Landschaften sind immer im Gleichgewicht, und man könnte ihn für einen Nachfahren Claude Lorrains halten.

Im Gegensatz zu seinen Freunden, die mit einer fast fanatischen Zähigkeit immer in ihrem Walde sitzen blieben, ist Corot der ewige Wanderer, etwas wie ein galanter Abenteurer der Landschaft. Er war dreimal in Italien, zuerst im Jahre 1825, zwei Jahre nachdem er, als Siebenundzwanzigjähriger, mit der Kunst angefangen hatte. Dann beinahe alle fünf oder zehn Jahre einmal. Auch die Provence liebte er sehr, kannte auch England und Holland. Aber wohin er auch kam, überall sah er nur seine Natur. Schon die ersten römischen Ansichten, auf den ersten Blick so topographisch getreu wirkend, haben jene Weichheit der Luft, jene zarte Auflösung der Konturen, durch die er das malerische Ensemble macht. Ein Haus, auch wenn es die Peterskirche oder das Kolosseum sein soll, ist im Grunde nichts als ein System von hellen Flächen mit dunklen Flächen darin, und dieses System beherrscht dann das ganze Bild. Nur so gewinnt er den Ton, den Gesamtton, an dem ihm alles liegt. Später, in den dreißiger Jahren, als er des Tones sicher ist, gibt er gelegentlich härtere Zeichnung und erinnert manchmal in solchen italienischen Ansichten an die glasklare Luft der Deutschrömer aus dem 18. Jahrhundert, ist aber auch dann voller und verbundener im Vordergrundton.

„Die Farbe kommt bei mir erst hinterher.“ Das klingt so, als habe er seine auf Licht und Schatten und Ton angelegten Bilder nachträglich koloriert. Und in der Tat sieht man manchmal auf einem grau-grünen Bilde, wie dem Schiffer in dem Kahn, der da mit weißen Hemdsärmeln als höchster Lichtpunkt arbeitet, das Rot der Mütze dann noch aufgesetzt wurde, wie ein Tüpfelchen auf das I. Doch handelt es sich hier nur um gewisse koloristische Pikanterien, die mit der eigentlichen Farbigkeit nichts zu tun haben. Denn auch der Ton ist bei Corot farbig. Zwar besteht oft ein Bild bei ihm nur aus Silbergrau und Graugrün und nur ein ganz wenig Lokalfarbe, wie jenes Rot in der Mütze oder ein mattorange Fleck hinten auf dem Kastell, das im Abendlicht noch einmal aufflammt hinter dem silbergrauen Olivenwald. Aber dieses Silbergrau und Graugrün besteht nicht aus einfachen Flächen. Wie bei Delacroix' leuchtendem Wiesen-grün, nur noch viel geheimnisvoller und zarter, sind die Farben gemischt und gebrochen, immer um eine noch zartere Schattierung, um eine noch feinere Lichtstärke bereichert und vertieft. Die Spann-

weite der Farbenskala ist ganz gering, aber in ihr schwingt es von unzählbaren Nuancen, immer im gegenseitigen Gleichgewicht. Was Delacroix mit der Farbe tat, die Beziehungen herstellen, tat Corot mit dem Ton. Und durch den Ton läßt er dann die Farbe um so geheimnisvoller aufleuchten. Das goldene Abendlicht hinten auf dem Castell Gandolfo wirkt in dieser Harmonie aus Silbergrau zärtlich und süß, wie ein plötzlich auftauchendes verführerisches Stück Melodie in einem Walzer von Chopin, durch das das dichte Gefüge der Tonalität um so kostbarer dasteht.

Es trifft nicht zu, daß Corot nur Tonmaler war. Es gibt Landschaften von ihm, die zu den farbigleuchtendsten der Epoche gehören, wie etwa der Hafen von La Rochelle mit seinem starken Blau im Himmel und Wasser, so blau, so bewegt im Blau wie eine Marine von Manet. Nur ist bei ihm die Gegeneinanderstellung der Farben nicht hart und schneidend. Und in manchen Figuren der Spätzeit, wie der jungen Griechin der Sammlung Schmitz, glüht es in tiefsten Kontrasten von leuchtendem Gelb, hellem Blau und Weinrot. Die Farbe kam nicht immer hinterher bei ihm, sondern oft vorher. Sie war ihm nur Voraussetzung für seine Tonharmonie, selten nur Selbstzweck.

Während Corot in Rom war, leitete Ingres dort, bis 1841, die Akademie, und vor dem Hellenischem von Corots Frauengestalten möchte man an bestimmte Beziehungen glauben. Nur ist Corot auch auf diesem Gebiete von vornherein er selber, immer auf Atmosphäre, immer auf Ton bedacht, nie zunächst auf Linie. Auf seine römische Odaliske vom Jahre 1843 war er so stolz nicht wegen der hinreißenden Lagerung der Glieder, sondern weil er hier die Beziehungen der beiden Nachbartöne, des hellen Fleisches und des weißen Lakens, mit so zarter Richtigkeit getroffen hatte. Der Adel der Linienführung ergibt sich ihm als Resultat der Anschauung, ist nicht Ausgangspunkt seines Suchens. Das Griechische lag in ihm, und so wie er, der nie in Griechenland war, den Charakter hellenischer Landschaft intuitiv rein ausdrückte, wie keiner nach ihm, so fand er in seinen Figuren jenes Griechische auch nur als Verkörperung des eigenen Traumes und läßt seinen Gestalten den Zauber ländlicher Unschuld. Wenn ihnen die Regelmäßigkeit des Schnittes fehlt, die der Bildhauer sucht, so lebt dafür in ihnen eine seltsame Grazie, die voller und runder ist als jene Grazie, die das Leben ihm zeigte. Eine aus der Sphäre verträumter Melancholie stammende Grazie. In dem Meisterwerk der „Toilette“ ist alles im Gleichgewicht. Die Plastik der herrlich gebauten und mit feinsten Behutsamkeit zusammengefügten Gruppe,

seitlich bewegt und tief entwickelt, wird aufgefangen in der feinen Silhouettenfigur der Lesenden, die achtgibt, daß niemand stört. Die Nackte sitzt im Licht, auf der stark modellierten Gestalt der Dienerin liegt sowohl Schatten wie leuchtend gelbe Lokalfarbe, der Wald ist silbergrau mit matten orange Lichtern, gegen die hinten ein stumpfes Weinrot steht. Und so wie diese Farben das Licht der Nackten begleiten, so begleiten die Massen der zart bewegten Bäume die schön bewegte Plastik der Gruppe, diskret, wie leises Orchester eine stille Melodie.

Zola hat einmal geschrieben, wenn Corot seine Wälder anstatt mit badenden Nymphen mit kräftigen Bäuerinnen bevölkerte, würde er ihn „kolossal lieben“. Empfindlicher kann man Corot nicht mißverstehen. Jene badenden oder tanzenden Nymphen, durch die Corot so berühmt wurde, kann man sich als Bäuerinnen nicht vorstellen. Eher noch dieses nackte, nach dem Modell gemalte Mädchen als Nymphe. Sie sind für Corot nichts anderes als zarte Blätter im Abendwind, Figuren, die den Rhythmus ausbauten, in denen sich seine Stimmung einen Augenblick verdichtet, Äußerungen eines Gefühls von Menschlichkeit in der Natur, das sich selber zum Traum wird, in jener Dämmerung, welche die Dinge den Augen ein wenig ferner und der Seele ein wenig näher rückt.

Jene robusten Bäuerinnen, die Zola in den Gemälden Corots vermißte, malte Millet. „Man muß das Banale benutzen, um das Erhabene auszudrücken — darin besteht die wahre Kunst“; dieser Satz enthält sein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Ein normannischer Bauernbursche aus einem kleinen Dorfe bei Cherbourg fühlt den elementaren Drang zur Kunst, kommt nach Paris, lernt sein Handwerk, irrt künstlerisch vom Wege ab und malt galante Schäferszenen im Rokoko-Geschmack, fristet sein Leben mit Verfertigung von Gebrauchskunst und flüchtet, als er dies nicht mehr aushält, im Jahre 1849 wieder aufs Land. Das Land hieß diesmal Barbizon. Im Revolutionsjahre 1848 hatte er im Salon einen „Kornschwinger“ ausgestellt. Seitdem ist er der große Bauernmaler, und wenn es auch noch einige Jahre dauerte, bis er sich durchsetzte, und er erst von der Mitte der fünfziger Jahre an regelmäßige Käufer fand, sein Ruhm wurde immer größer und flog über zwei Kontinente, und schließlich war kein französischer Künstler so populär wie Millet. Diese Liebe der Völker, die zum Teil ethische und soziale Gründe haben mag, erwies sich als so groß, daß sie am Ende seinem Stoffgebiet schlechthin galt. Im romanischen Süden lebte Segantini, im holländischen Norden

Jozef Israels von dieser Liebe, und auch Max Liebermann ist ihr zeitweilig verpflichtet.

Es war für Barbizon ein großer Tag, als im Jahre 1849 sich Millet dort ansiedelte. Die Maler dort waren Landschaftler; auch Tiermaler waren unter ihnen, Troyon und Charles Jacques. Aber der große Figurenmaler, der dem Klassizismus und seiner antiken Gestalt auch auf diesem Gebiete ein Gegenspiel bot, fehlte bisher. Da kam dieser normannische Bauer, und mit seiner fanatischen Liebe zur Scholle entdeckte er künstlerisch den Menschen, der zu dieser Scholle gehört, und stellte ihn hin mit einem manchmal erschreckenden Ernst und einer aufgeregten Wahrheitsliebe. Einfach und gewaltig recken sich diese Bauerngestalten gegen den Himmel, in lebendigen, drohenden Umrissen, und beherrschen mit ihrer ausdrucksvollen Plastik diese melancholische, nicht sehr fruchtbare düstere Landschaft. Sie sind immer allein mit sich, ganz hingegeben ihrer Arbeit, die oft wirkt wie Zwangsarbeit. Millets Bauern und Bäuerinnen sehen aus, als seien sie alle miteinander verwandt, die gattungsmäßigen Züge sprechen lauter als die individuellen. Er schuf den Typus. Aber dieses Typische ist keine allgemeine, von außen genommene Formel, sondern das Ergebnis einer ungeheuren Arbeit von Beobachtung und Studium. Durch unausgesetzte Beobachtung kannte Millet, der Bauer, die Haltung und die Bewegung der Bauern in all ihren verschiedenen Äußerungsformen, in all ihren feinsten Besonderheiten so gründlich, daß er die Bewegung des schreitenden Sämanns, die Haltung des Erdbauern beim Umgraben, die dumpfe, halb tierische Gliedergelöstheit beim ermüdeten Ausruhen auswendig wußte und körperlich mitempfand. Und er begann sein Bild erst, wenn er die reichste, aber auch die erschöpfendste Formel gefunden hatte. Was an Rhythmus in seinen Bildern lebt, ordnet sich dem Rhythmus seiner Gestalten still gleitend unter. Auch die Farbe ist abgeleitet von der Erscheinung seiner Menschen. Das Goldbraun der sonnenverbrannten Haut, der stumpfe Ton der Kleider, dunkelbraun, grau, verschossenes Blaugrau, schmutziges Erdrot, beherrschen fast immer die Palette. Die schwermütige Stimmung des Künstlers kann mit leuchtendem Himmelblau nichts anfangen, und nur selten hat Millet einmal den Frühling gemalt. Auch über der Landschaft mit dem blühenden Apfelbaum im Louvre gewittert es, und der farbige Regenbogen wetterleuchtet vor dem Sturm. Millet stellt seine Gestalten fast immer gegen das Licht, dunkel mit hellen Rändern, so daß man ihnen nicht recht ins Gesicht sehen kann. Die Gesamtsilhouette soll

sprechen. „Ein Mutter ist nur schön durch den Ausdruck, mit dem sie das Kind anblickt“ und im „Abendläuten“ ist alles nicht zur Stimmung Gehörige so ausgemerzt, daß man die Stimmung beinahe schmerzlich fühlt.

Daß Millet sein erstes Arbeiterbild gerade im Revolutionsjahre zeigte, war wohl Zufall, keine beabsichtigte Tendenz. Gewiß lebte in ihm soziales Mitgefühl mit den vom Schicksal Enterbten, und sein Schaffen entbehrt nicht eines Zuges von Apostelhaftem oder Predigerhaftem. Aber es war im Grunde doch weniger sozial bestimmt als etwa die Kunst seines Fortsetzers van Gogh. Er liebte das Land, die Bibel und die einfachen Menschen. Aber wenn er beim Malen war, interessierte ihn die ausdrucksvolle Form einer Gestalt gegen den Himmel mehr als die Lösung der sozialen Frage. Nur weil er ein reiner Künstler war, konnte seine Kunst so viel soziale und sentimentale Überbelastung tragen, wie man auf sie nachträglich, im Sinne der Popularisierung, aufgehäuft hat. Millets ethische Sendung ist Wirkung, nicht Absicht. Eine politische oder sozialpolitische Tendenz als Ausgangspunkt des Schaffens, wie Daumier sie befeuerte, hätte Millets Kunst am Ende erstickt; dazu fehlt ihr das Dramatische des Gestaltens.

H o n o r é D a u m i e r

Daumier ist Südfranzose. Geboren am 27. Februar des Jahres 1808 in Marseille als Sohn eines Handwerkers, kam er als sechsjähriges Kind nach Paris, ward Schreiberjunge und Laufbursche bei einem Advokaten, dann Lehrling bei einem Buchhändler, und zeichnete von klein auf. Sein erster Lehrer hieß Lenoir, das Lithographieren zeigte ihm ein Kamerad, Ramelet. Mit Gebrauchsgraphik, Vignetten und dergleichen muß er, wie Menzel, seine vielköpfige Familie ernähren, findet Zeit im Atelier von Eugène Boudin zu studieren und im Louvre nach den griechischen Antiken zu zeichnen. In seinen ersten selbständigen Lithographien, Genreblättern, nimmt er sich Charlet zum Muster, den Herold der napoleonischen Armee, entwirft aber auch schon Kompositionen satirischen Inhalts. Durch sie wird Philipon, der Herausgeber der politischen Oppositionszeitschrift „La Caricature“, auf sein Talent aufmerksam und stellt ihn im Jahre 1831, also dreiundzwanzigjährig, als Mitarbeiter an. Seit damals arbeitete Daumier fast vierzig Jahre lang für Zeitschriften, für die „Caricature“, den „Charivari“, sitzt einmal ein halbes Jahr wegen Majestätsbeleidigung im Gefängnis, malt zwischendurch, ist arm und bleibt arm, wird von Freunden, Daubigny und Dupré zum Beispiel, gelegentlich unterstützt, bekommt von Corot auf seine alten Tage ein Häuschen in Valmondois geschenkt, stirbt am 10. Februar 1879 und muß, da er nichts hinterläßt, auf Staatskosten beerdigt werden.

Balzac, der den jungen Daumier einmal in der Druckerei traf und seine Arbeiten ansah, meinte: „In diesem Burschen steckt etwas von Michel Angelo!“ Und als Daubigny in Rom in der Sixtinischen Kapelle vor Michel Angelos Jüngstem Gericht stand, rief er aus: „Halt, Daumier!“ Aber abgesehen davon, hielt man zeit seines Lebens Daumier für kaum mehr als einen glänzenden Karikaturisten, allerdings für den größten, den die Welt bis dahin gesehen hatte und der mit Goya verwandt erschien. Daß diese „Karikatur“ gleichsam nur die Maske vorstellte, hinter der sich so Chaos wie Kosmos einer neuen künstlerischen Anschauung verbarg, übersah man. Man mußte es übersehen, weil der reinen Erkenntnis und dem interesselosen

Genuß an dieser Kunst ein gleichfalls neues Element hindernd im Wege stand: die Aktualität des Gegenständlichen.

Daumiers Kunst ist tief verwurzelt in dem Untergrunde sozialer Empfindung und sozialen Denkens, ja, sozialer Tendenz. Seine Erregung entzündet sich nicht nur oder nur ausschließlich am Sichtbaren dieser Welt, sondern an der Leidenschaft des Gefühls, das im sozialen Denker lebt. Daumier wollte soziale Zustände schildern, soziale Zustände bessern. Er war ein Stück Richter und ein Stück Prediger, größer, unsentimentaler als Millet, umfassender zugleich und tiefer. Daher glaubte man, seine Leistung erschöpfe sich im Sozialen, zumal da er sich auch äußerlich als ein Mann der Propaganda gab und man unter der berühmten „contemporanéité“, die er für die Kunst forderte, die Wirkung auf die Gegenwart des Tages verstand.

Betrachtet man aber seine Schöpfungen jenseits dieser Sphäre von Aktualität, dann enthüllt sich eine Welt von eigenen Gnaden. Gestalten, deren Zeitliches in die Verwandtschaft mit Hekuba gehört, deren Ewiges aber unzerstörbar sein wird, Menschen mit klarem Charakter, ganz scharf umrissene Individuen, und dennoch umflossen von der gleichen künstlerischen Luft, alle auf geheimnisvolle Weise miteinander verwandt, wie Angehörige ein und derselben großen Familie, Gestalten wie von Balzac, Figuren wie bei Molière.

Die Spießer und die Politiker der Epoche Louis Philippes, die Ärzte und die Schauspieler, die bestechlichen Advokaten, die käuflichen Richter und die Staatsanwälte, alles das macht heute kaum größeren Anspruch auf unsere Anteilnahme als die kleinen Sorgen des eingebildeten Kranken und die immerhin vergänglichen Einzelalbernheiten des famosen Herrn Jourdain. Aber das Anonyme, das hinter dem Alltäglichen und Einmaligen lebt, der Urgrund der menschlichen Schwächen und Laster, tief verborgen in den tiefsten Falten der unveränderlichen menschlichen Seele, dies kommt hinter der tragisch-romantischen Maske hervor, mit unverwüstlicher Dämonie steigt es herauf und steht da mit unausweichlicher Traumwahrheit, die fortan in unserem Gedächtnis haust, die wir nicht loswerden, weil sie ein Teil von unserer aller Wesen ist: *Nostra omnium res agitur*.

Einem Menschen, der so tief blickt, stellt sich die Welt in der künstlerischen Form des Grotesken dar. Wem es darauf ankommt, die ursprünglichen allgemeinen Triebkräfte der menschlichen Natur, die seelischen Ursachen des sozialen Seins und Geschehens sinnfällig zu machen, vor dessen Augen verzerrt sich die Erscheinung des Menschen und verschwindet das Normale als eine bloße Konvention.

Daumier konnte schließlich nicht anders als karikieren, als übertreiben. Seine Figuren und seine Physiognomien bestehen aus Anhäufungen von Akzenten; die entscheidenden Züge einer Gestalt, etwa das Schlotternde im Gang, der dominierende Charakter eines Gesichts, etwa das wahnsinnig Bohrende im Blick, betont er, er nimmt es als musikalisches Vorzeichen und bezieht nun den ganzen übrigen Formenreichtum der Gestalt, des Gesichtes, der ganzen Szene auf diesen Kammerton, und so kommt es, daß alle Form bei ihm immer verbogen oder verknittert erscheint. Seine Gestalten wirken zunächst lächerlich, aber wenn man sie gründlich kennt, wirken sie dramatisch, unheimlich und bis zum Zerspringen gefüllt mit innerem Leben. Neben Delacroix, dem Dramatiker des Geschehens, ist Daumier der große Dramatiker, ja der große Pathetiker der Empfindung.

Seine Produktion ist ganz unvergleichlich groß. Wenn er in sich hineinschaute, drängte und wimmelte es da von Gestalten, von Abbildern, leise entstellten Abbildern jener Figuren, die er auf der Bühne und dem Markte des alltäglichen Lebens sah und registrierte. In einer geradezu fieberhaft angespannten Tätigkeit hat er Menschen erfunden und Charaktere aufs Papier geworfen, schockweise, Machthaber und Minister, Beamte, Bourgeois, Priester und Bettler. Alle ungeheuer scharf erfaßt im Individuellen und alle einander lächerlich ähnlich, ähnlich, weil er bei allen das seelische Geheimnis suchte und weil dieses sich bei allen auf einige wenige Grundformeln bringen ließ. Er muß den menschlichen Körper gekannt und beherrscht haben, wie kaum sonst jemand zu seiner Zeit. Man weiß von ihm, daß ein heimlicher Bildhauer in seiner Seele schlummerte. Und wenn er nur in ganz wenigen Arbeiten dieses plastische Empfinden in plastischen Stoff umsetzte, in der Bronzestatue des „Ratapoil“ zum Beispiel, dieser geradezu grauisigen Karikatur auf die heruntergekommene napoleonische Idee, den Chauvin in seiner übelsten Form, oder in einem höchst dramatischen Relief eines Auswandererzuges, das fast den ganzen Meunier vorwegnimmt, — seine Malereien wie seine graphischen Schöpfungen, die Gestalten eines Helldunkelpinsels und seines Lithographenstiftes verdanken die unerschütterliche Gegenwärtigkeit ihres Daseins dieser starken bildnerischen Kraft. Wenn er arbeitete, wenn er Figuren schuf und Menschen erfand, pflegte er neben dem Zeichnen und Skizzieren kleine Gestalten zu kneten und zu formen, die er dann in kleine Zimmer aus Pappe, in Puppenstuben setzte, um sie in ihrer Alltäglichkeit und in einheitlichem Lichte zu sehen und zu studieren. Zeichnen konnte er beinahe alles, mit geschlossenen Augen, aus der

schlafwandelnd sicher funktionierenden Vorstellungstätigkeit heraus. Er arbeitete nie nach der Natur, auch Bildnisse nicht, „il réfléchissait d'après nature“. Beaudelaire sagte von ihm: „Er hat ein wunderbares, fast göttliches Gedächtnis. Dies ist sein Modell.“ Er sah die Dinge in seiner Seele deutlich und zugleich phantastisch. Aber die Schönheit seiner Bilder und seiner Zeichnungen beruht nicht ausschließlich auf der Energie des Charakterisierens, auf der Eindeutigkeit, mit der die Situationen seiner Phantasie und seiner Erlebnisse hingestellt sind, nicht nur auf der scharfen Gewalt im Physiognomischen und Mimischen, im weitesten Sinne des Wortes. Es ist eine ganz neue Schönheit der Malerei und der Graphik mit diesen Dingen in die Welt gekommen, für die bis dahin nur Goya gelegentlich Organ gehabt hatte. Szenen leben da in farbigem Hell und Dunkel, in einfachem Schwarz und Weiß, die vor lauter Aktualität und Monumentalität ganz unkomponiert und ganz zufällig aus der Wirklichkeit herausgerissen scheinen, die aber im Grunde einem ganz neuen Kompositionsgesetz gehorchen: dem rhythmischen. Das malerisch-plastische Verhältnis der Figuren zueinander wird für die Haltung einer Szene so wichtig, wenn nicht wichtiger, als früher das Zusammenfügen der Linien und des Aufbaus nach harmonischem Schema. Wie ein paar Köpfe im undefinierten Raum zueinander stehen, wie durch Drehung und Neigung der Hauptachsen der eine mehr, der andere weniger plastische Fülle hat, dies wird entscheidend für den ganzen rhythmischen Aufbau. Denn solche rhythmische Verhältnisse sind dann über die ganze Bildfläche hinweg durchgeführt, und erst wenn diese, wie Delacroix sagen würde, „Relationen“ festliegen, übernimmt das zweite Hauptelement der Daumierschen Kunst die Führung: das bewegte und bewegende Licht. Ob ein Kopf, auf den es ankommt, vor heller Fläche steht und ob ein anderer, der dem Gegenspieler gehört, sich aus dunklerem Licht langsam mit Reflexen und Halblichtern herausmodelliert, dergleichen formal-malerische Empfindung ist innerlich so durchgearbeitet, daß auf ihr nicht nur dieses formale Stimmungselement liegt, sondern daß hierauf dann die seelische Ausdruckskraft beruht.

Da das Licht für Daumier ein bewegendes und bewegliches Element bedeutet, kann seine Malerei nicht mit festen ruhenden und abgrenzenden Konturen arbeiten; dies würde jede Bewegung töten. Sondern sie spricht mit Andeutungen und kurzen Bemerkungen, mit schnell hingefegten Pinselstrichen, farbig flackernd vor dunkelwogendem Grund, oder zitternd als farbiger Fleck in die schwebende

Atmosphäre hineingesetzt: suggestiv und illusionistisch. Ein rund gedrehter Strich, blitzschnell hingeschrieben, ist ein glotzendes Auge, eine zerhackte, eckig hingeschleuderte Linie bedeutet ein böses dummes Profil, und ein paar wild übereinandergetürmte Kurven legen die schrundige Oberfläche eines von Lastern zerwühlten und von Erschütterungen umgepflügten Gesichtes bloß. In den Figuren des Hintergrundes genügen drei Striche und ein Punkt für das Antlitz eines Zuschauers, das einen nun anstarrt für alle Ewigkeit. Knapp gegeben, so wie ein Kind und wie später Toulouse Lautrec zeichnet. Aber weil Daumier den ganzen inneren Aufbau eines Kopfes beherrscht, den Kinder nicht beherrschen, wirken solche Andeutungen nicht wie Grimassen. Er kennt die Hauptstufen eines Formerlebnisses, und da er sie im richtigen Rhythmus empfindet, läßt er die Zwischenstufen weg. So schuf er die ersten psychologisch bewegten Menschen der neueren Kunst.

C o u r b e t u n d d e r R e a l i s m u s

Im Jahre 1855 baute sich Gustave Courbet an der Avenue Montaigne eine große Holzbaracke für 38 seiner Gemälde, die er aus dem Salon, vor der Eröffnung, zurückgezogen hatte, weil nach seiner Meinung die Hängekommission der Ausstellung ihnen zu schlechte Plätze angewiesen hatte. An der Eingangswand dieser Scheune brachte er in riesigen Lettern die Inschrift an: „Le Realisme. G. Courbet“. Er glaubte, er hätte eine neue Richtung erfunden und wäre ein Revolutionär in der Kunst.

Dieses Mißverständnis zog sich durch sein ganzes Leben hin und verhinderte auch über seinen Tod hinaus die gerechte Würdigung dieser Kunst. Weil Courbet sich immer als Revolutionär und Umstürzler gebärdete, weil er republikanische und sozialistische Propaganda in Wort und Schrift trieb, weil er über seine Kunst Manifeste erließ, die mit Kunst, auch mit seiner eigenen, nur lose Zusammenhänge aufwiesen, weil er unter der Herrschaft der Commune (während der er als Communard, wie auch der Dichter Verlaine, unersetzliche Kunstwerke vor der Zerstörung rettete) sich in einem schwachen Moment für die Zerstörung der Vendôme-Säule aussprach, dann, nach dem Sieg der Gegenpartei, ins Gefängnis wanderte, zum Schadenersatz verurteilt in die Schweiz flüchtete und dort im Groll starb — wegen all dieser Dinge hielt man ihn, den Künstler, tatsächlich für etwas wie einen Anarchisten der Kunst. Dies war, wie gesagt, eines der größten Mißverständnisse, die der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts passiert sind. Denn der Mann, der verächtlich von „Monsieur Rafael“ und von „ces messieurs des Louvre“ sprach, der die Tradition für eben solchen Humbug wie das Ideal und die Phantasie erklärte, war im Grunde der letzte alte Meister, den Frankreich besaß, der letzte, der sich an der Tradition, eben am Louvre, ernährt hatte.

Es wird uns heute schwer, zu verstehen, was es mit seinem „Realismus“ auf sich hatte. Nicht, was er selbst darunter verstand. Das war einfach. Der Gegenstand, das Sujet. Die Tatsache, daß er das Alltägliche malte und daß er es unvoreingenommen malte, einfach so, wie es da war, ohne Idee, ohne Idealisieren, daß er zum Beispiel Leute aus dem Volke malte, Arbeiter, und seine Genreszenen so behandelte,

als wären es Historien. Realismus gleich Armeleutemalerei. So primitiv wird er es gemeint haben; denn man kann sich das geistige Niveau Courbets, wenn er einmal nicht malte, sondern Manifeste erließ, schlechterdings nicht befangen genug vorstellen. Neu war es ja auch nicht, was er da mit seiner Stoffwahl trieb. Es gab doch Millet, der gerade um jenes Jahr herum durchdrang, und für das Sozialistische hatte man Daumier, der seit 1848 auch Bilder malte. Aber dennoch, der „Realismus“ war nun einmal gegründet, man nahm das Schlagwort wie einen Schlachtruf an und stellte sich etwas Besonderes, auch jenseits des Gegenständlichen, dabei vor. Und da dieses Besondere als neu empfunden wurde, bekämpfte man es. Keinem Künstler des 19. Jahrhunderts ist es, trotz gelegentlicher Verkäufe und Medaillen, so schlecht ergangen wie Courbet.

Dieses Neue muß eine Frage der künstlerischen Distanz betroffen haben. Courbet rückte mit seinen Dingen den Leuten zu nahe und stellte sie infolgedessen mit einer unerhörten Wucht dar. Nah, deutlich, fast handgreiflich richtete er die Wirklichkeit vor ihnen auf, mit einer geradezu drohenden Plastik und unerhörter Erscheinungsstärke. Und noch dazu die Wirklichkeit ohne sichtbare Auswahl, ausgewählt nur durch das ästhetische Glaubensbekenntnis: „le vrai, c'est le beau.“ Bei Millet konnte man sich etwas hinzudenken, etwas Gefühlvolles, wenn man erst einmal die Häßlichkeit der Modelle überwunden hatte. Bei Daumier konnte man Partei ergreifen, mindestens sich erregen. Courbet dagegen erschien ungerührt; man konnte bei ihm nur sehen, was ist.

Genau um die Jahrhundertmitte hatte der eben Dreißigjährige sein erstes großes Hauptwerk geschaffen, „Das Begräbnis zu Ornans“. Alles, was man mit Unrecht je gegen Courbet sagen konnte, ist hier gesagt worden. Gefühllos und empfindungslos, blasphemisch und idiotisch hat man es genannt. Die Tatsache, daß es auf dem Lande bei solchen Gelegenheiten so stumpf und verlegen zugeht, nahm Courbet als Gegebenheit der Wirklichkeit hin, und anstatt sich über Auffassung und Ästhetik Gedanken zu machen, dachte er von vornherein an die Lösung dieses gewaltigen Bildproblems, dieses Bildes mit den fünfzig lebensgroßen Gestalten in der Landschaft.

Denkt man sich einen solchen Vorgang, eine so figurenreiche Beerdigung, in die Wirklichkeit zurück, so sieht man eine große allgemeine Unordnung. In Courbets Kunst wird sie zu klar übersehbarer Ordnung. Die groß gesehene Landschaft mit dem sanft schwingenden Rhythmus faßt die Gruppen gliedernd zusammen, und dieser

Realismus

Ce que c'est

Analyse et explication

Rhythmus von Steigen und Fallen, von Dunkelheiten und Helligkeiten setzt sich in den einzelnen Gestalten fort. Und so viele Menschen es auch sind, man faßt sie alle auf, die Haltungen und Stellungen, die Drehungen und Wendungen sind so ausdrucksvoll und so reich, daß man auch von den gleichgültigsten dieser Menschen immer die klarste Ansicht hat. Die sprühende Lebendigkeit der Zeichnung und die Pracht der blühenden Modellierung versagen an keiner Stelle, jeder Mensch ist ein Bildnis, vollkommen natürlich und charakteristisch. Solcher Reichtum ließ sich nicht bändigen ohne die stilisierende Komposition. Vor dem edlen Graugrün des Hintergrundes herrscht ein Dreiklang von Weiß, Schwarz und Rot. Harte Kontraste mit blutigem Rot machen eine aufregend lebendige Wirkung. Das Rot, überall im Bilde aus dem Dunkel hervorbrechend und, höchst taktvoll, in den Nebenfiguren der Vorsänger konzentriert, läßt das Bild nicht zur Ruhe kommen, es flammt in den Gesichtern auf und hält alles zusammen. Was daneben sonst noch an Farbe vorkommt, das Resedagrün in der Figur rechts bei der Dogge, hat nur die Bedeutung einer schönen, kühlenden Bereicherung.

Der große Rhythmus des Gesamtaufbaus, die ungeheure Wucht der plastischen Modellierung und des statuenhaften Daseins, die meisterhafte Organisierung der Farbe in der Fläche, und dahinter der unverbrüchliche Ernst der Anschauung machen dieses Bild zum größten Monumentalwerk der neueren Malerei. Daß es seine Größe rein malerischen, nicht freskohaft stilisierenden Formelementen verdankt, sicherte dieser Kunst die Zukunft, wenn man will im Sinne von L'art pour l'Art, das heißt, Malerei um der (schönen) Malerei willen.

„Savoir pour pouvoir“ — „Wissen, um zu können“ — war einer der vielen Wahlsprüche Courbets. Es stecken Abgründe von künstlerischer Weisheit in dieser Malerei. Aus der Schule eines matten David-Epigonen war Courbet in den Louvre gegangen und hatte sich die alten Meister angesehen und vor ihnen autodidaktisch sein Handwerk gelernt. Bei den Spaniern vor allem, bei Ribera und Zurbaran und Velasquez, bei Holbein und Frans Hals und anderen Holländern, auf den Geist, der in ihren Gemälden lebendig ist, achtete er nicht, das interessierte ihn nicht — er wollte wissen, wie das gemacht war, diese gute, edle Malerei. Im übrigen hielt er sie für tote Leute. Bei ihm dreht sich immer alles um die Verwirklichung einer schönen malerischen Form. Die starke Plastik der Form, rund und mächtig und vollkommen deutlich modelliert, hineinzuzwingen in die malerische Fläche, so, daß an keiner Stelle der Eindruck der Fläche, des

des malerischen

plastischen

Spiegels, wie ihn Leonardo forderte, zerstört werde, dies war sein bewegendes Problem. Mit dieser Absicht ging er malend der Natur zu Leibe, und da er vor den alten Meistern seinen Sinn dafür entwickelt hatte, was sinnlich schöne Malerei und veredelte Materie, geschliffene Ölfarbe bedeuten, machte er seine Gestalten zu sinnlich-schönen Kostbarkeiten. Nach dem Formenleben organisiert er Lichtführung und Farbe, aus Dunkel baut er langsam in lückenloser Tonfolge die Helligkeiten auf, unfehlbar in den Intervallen, weil ihm, wenn er eine Figur, einen Akt, ein Gesicht malt, als höchste Lichtstufe immer der Grad von Helligkeit vorschwebt, den das Gesicht, der Akt, bei dieser Stärke der Form noch tragen kann, ohne die Fläche zu durchbrechen. Nach dem gleichen, inneren Rhythmus bringt er auch die Farben zum Schwingen und gibt den Flächen so viel Bewegung, daß sie auch an nebensächlichen Stellen verhältnismäßig ebensoviel Reichtum, Formenfülle und Lichtbewegung haben, wie ihnen zum Unterschied von der Hauptform zukommen. Sie selber, diese Stellen, sollen da sein, aber nur so weit, als sie die Hauptform tragen und die in der Wirklichkeit vorhandenen Löcher zudecken. Wenn Courbet dieses Problem bis in die letzten Folgerungen hinein durchgearbeitet hat, ist für ihn alles getan; dann ist sein Wahrheitsdrang gestillt. Was die „Seele“ anlangt, deren Fehlen man ihm vorwarf, so konnte er mit Leibl sagen: „Wenn ich nur die Dinge so male, wie sie sind, ist die Seele ohnehin dabei.“ Er sah die ganze Natur, ihr Ganzes und ihr Einzelnes, wie ein Stilleben an.

Courbets künstlerische Entwicklung festzustellen ist fast unmöglich. Er war mit der Meisterschaft sozusagen geboren. Im schwärmerischen Gefühlsausdruck einiger Werke des Fünfundzwanzigjährigen, etwa im *L'homme blessé* und in den *„Amants dans la Campagne“*, spürt man Romantisches. Dann wird er immer sachlicher und huldigt jener Genialität des Sachlichen, die man im *„Begräbnis zu Ornans“* mit solch aufgeregter Ergriffenheit bewundert. Ein Stil des Sachlichen, wie ihn in der Literatur gleichzeitig Gustave Flaubert in der *Madame Bovary* zur Meisterschaft führte, nachdem auch er seine Romantik, in der ersten Fassung der *Education sentimentale* noch so deutlich, überwunden hatte. Wohl wechselt er manchmal den Stil. Nachdem er im *„Begräbnis“* das höchste Maß von Plastik verwirklicht hatte, das seiner Anschauung erlaubt schien, läßt er sich in dem zweiten großen Hauptwerk, dem *„Atelier“* (1848—1855), von dem Ideal einer weichen Tonfülle führen, die an Velasquez gemahnt, und berauscht sich dann, zwei Jahre später,

als er das „Jagdpicknick“ und die „Mädchen am Seineufer“ malt, an blumig leuchtender Farbigeit unter freiem Himmel. Aber ein Freilichtmaler strenger Observanz wurde er dabei nicht; die verhaßten „Messieurs du Louvre“ hielten ihn, wenn er mit der menschlichen Figur zu tun hatte, doch in ihrem Bann. Seine Stillebengesinnung, der man kostbarere Stilleben verdankt als je ein alter Holländer oder Chardin malte, vergaß er nur, wenn er der Landschaft einsam gegenübertrat. In seinen Jura-Ansichten reckt sich die Landschaft zu einer stillen Größe der Erscheinung auf, von der auch die Meister von Fontainebleau nichts empfunden hatten. Groß und majestätisch gesehen, als ob er ihren geheimnisvollen Zauber in stillen Mondnächten erlebt hätte. Und in seinen Meerbildern wird diese Kunst, sonst so unbewegt, dramatisch und fast menschlicher als alles, was er sonst je gemalt hatte. Seine Fähigkeit, die Flächen in Schwingung zu versetzen, ursprünglich vielleicht an Constable gebildet, feiert hier ihre höchsten und überraschendsten Triumphe. Er kam erst spät ans Meer, erst im Jahre 1865. Aber dann ließ es ihn nicht mehr los, immer wieder kehrte er nach Trouville, nach Etretat zurück, und immer leidenschaftlicher liebte er die See, das Element. Er rückt es sich ganz nahe, öffnet sozusagen das Innere des Elements und läßt das endlose Rollen der Fluten auf sich einströmen, immer dramatischer, immer tönender, immer wilder. Der Kontrast der tief smaragdgrünen Brandungswellen mit den bernsteingelben Schaumkronen gegen den braunen, von schwefeligen Lichtern durchsetzten Himmel hat etwas Begeisterndes. Nie ward das Meer als Element so dämonisch aufgefaßt. Aber es ist nichts von Affekt darin. Ein überlegenes Auge zügelt die Gewalten. Ton für Ton baut der Künstler auf, und er steigert den Rhythmus aus dem Dunkel zum Lichten. Daß die Landschaft eine Angelegenheit des Tones ist, hat Courbet einmal selbst gesagt und es, was bei ihm schwer wiegt, auch in den Augenblicken der größten Leidenschaft nicht vergessen. Mit diesen Meerbildern, von denen es Hunderte gibt und die vielleicht, trotz aller anderen Herrlichkeiten seiner Kunst, sein bedeutendstes Vermächtnis darstellen, nimmt er lebendigsten und schöpferischsten Anteil an dem, was der Zukunft gehören sollte.

E d o u a r d M a n e t

Jene Revolution, von der Courbet vermeinte, er habe sie mit seinem Realismus vollzogen, setzte in Wirklichkeit Edouard Manet durch. Zu seinem Lehrer Thomas Couture, einem koloristisch sehr begabten Historienmaler aus der Nachfolge des Barons Gros, sagte er einmal in aller Schärfe: „Ich male, was ich sehe und nicht, was anderen zu sehen beliebt.“ Und der Lehrer, maßlos berühmt durch sein großes Bild der „Römer der Verfallzeit“, verzieh dies seinerseits sehr berühmt gewordene Wort nicht. Der junge Mann proklamierte das Recht der Individualität und verachtete die Schule. Das Licht im Atelier schien ihm falsch und die Haltung der Modelle schien ihm falsch, kurz, er fand, daß alles, was man lernen konnte, unwahr und theatralisch und unnatürlich war. Seine Ideale waren „Contemporanéité“ und „Humanité“, das Leben der Gegenwart, des Alltages, und die Natürlichkeit im weitesten Sinne, in einem Sinne, der Ehrlichkeit und Unverdorbenheit der Sinne, Unabhängigkeit und Echtheit der Instinkte mit umfaßt. Gegenwart malen und sie natürlich malen, hatte Courbet auch gewollt. Das Neue an Edouard Manet war, daß er sich ganz rückhaltlos auf den Boden der Tatsachen, der weltanschaulichen Tatsachen stellte und den „Schein“, die Erscheinungsform der Dinge für wichtiger hielt als die Dinge an sich. Er sah die Welt im Licht, hell einfach und in großen Massen. Aber zugleich liebte er die leuchtenden Farben und wollte nicht, daß das Licht sie zerstöre. Er gewöhnte sich daran, die Welt im Freien zu sehen und das milde gleichmacherische Licht des Ateliers zu vergessen. Deshalb mußte er einfach und in großen Strömen malen. Breite Bahnen von Licht setzte er gegen schwere Massen von Dunkelheit, und eines half dem anderen. Auch die dunkelsten Bilder von Manet, die aus der „spanischen“ Zeit, die sehr viel Schwarz enthalten, wirken heller, leuchtender als Courbet, und Manets „Olympia“ sieht neben Ingres' „Odaliske“, die doch hell auf hell steht, aus wie künstlich beleuchtet. So sehr reflektiert dieser Akt.

Sein Verhältnis zu Courbet zeigt, wie sehr der Meister von Ornans einer alten und wie sehr Manet einer neuen Zeit angehört. Als er seine „Olympia“ im Atelier stehen hatte, meinte Courbet: „Das ist

ja eine Spielkarte, eine Pik-Dame!“ Manet begriff sofort und blieb im Bilde: „Und Ihr Ideal, Herr Courbet, ist eine Billardkugel!“

Manet modellierte seine Körper und seine Gegenstände nicht mit langsamem Anlegen nach Licht- und Schatten-Massen, die er dann mit einer Farbschicht überzog, er modellierte nicht mit nachahmender Behandlung der Stofflichkeit, um plastische Rundheit vorzutäuschen. Sondern er malte, was er sah: die Oberfläche der Dinge, gewoben aus Licht und Farbe. Die Fläche so oder so hell, so oder so dunkel. Und die Farbe nicht nur als Fleck von bestimmter Dichtigkeit oder Intensität der Mischung, sondern zugleich als so oder so heller Lichtwert. Den Bildraum schuf er sich nicht mit geometrisch konstruierter Linearperspektive, sondern er vermittelte die Illusion von Raum und Tiefe durch die Abtönung der Helligkeitsgrade und der Farbenstärke. Er hatte gelernt, durch seine eigenen Augen gelernt, wie sich die Farbigekeit eines Dinges in der Entfernung und durch die Wirkung der Luft verändert, und machte mit Luft Perspektive. Und dann ließ er die Zwischenstufen aus und gab nur das, was für die Gesamtwirkung wesentlich schien. Daher sehen seine Bilder im ersten Augenblick flach und manchmal sogar ein wenig plakاتمäßig aus. Der Mangel an schwellender Modellierung und an schmeichelnden Zwischentönen ist etwas Dürftiges, und das Ganze wirkt kühl und uninteressant und bisweilen sogar hart.

Die „Olympia“^{erste} das erste Meisterwerk des Dreißigjährigen, ist ein hartes Bild, kahl und herbe. Das Mädchen liegt mit eckiger Grazie ausgestreckt und paradiert ihre Helligkeit gegen einen ganz dunklen, aus Mahagonirot und Flaschengrün zusammengestellten Grund. Übergänge zwischen ihrem Licht und diesem Dunkel existieren zunächst nicht, bis dann die Mulattin aus der Finsternis kommt, aber auch wieder in Kontraste von Schwarz, Weiß und Rosa gespannt, mit den bunten Blumen bewaffnet. Das mit bläulichen Schatten gearbeitete Bettzeug macht das Fleisch noch kühler, und der gelbe buntgestickte Schal läßt es elfenbeinern erscheinen. Aber daneben steht wieder der harte Kontrast von gedecktem Rot in großer Fläche. Alles hart gegen hart, flach gegen flach hingesezt. Aber gerade deshalb leuchtet der Akt so ungebrochen. Und nun beginnt er sich so langsam zu modellieren. Was zunächst wie ein großer weißer Fleck erscheint, ist belebt von zartesten Nuancen feinsten Farbigekeit, das Zartgelbliche des Fleisches ist hie und da mit mildem Rosa getönt, unmerklich, als Rosa kaum noch wirksam wegen des leuchtenden Rosa in der Haarschleife und des hellen Korallenrots im

Olympia

Ternina

100

Olympia

Strich der Lippen. Licht und Farbe schweben im Gleichgewicht, mit sicherer, aber behutsamer Hand sind die Akzente gesetzt. In dem gelben Schal kommt kein Rosa vor, das Armband ist gelber als alles andere, und das Gelb des Pantoffels wirkt durch seine himmelblaue Borte nur als Gelb.

So viel reine, wunderbar edle Farbe bei derart strahlendem Licht kannte man in keiner Malerei. Dies war ein Programm und ein Problem zugleich, und die unbegreifliche Kühnheit des Griffes konnte auch verwöhnte, nicht nur stumpfe Augen verletzen. Paris schrie auf über dieses Bild, es erregte einen ungeheuren Kunstskandal, man warf dem Künstler unsittliche Gedanken vor. Manet, ein feiner, und, bei aller künstlerischen Schamlosigkeit, sehr vornehmer Mensch, litt entsetzlich unter der Wut und flüchtete schließlich nach Spanien.

Spanien war ihm lange Zeit in der Kunst platonisches Ideal gewesen, er sehnte sich dorthin, zu Velasquez und Goya, und wenn er auch Murillos Madonnen nicht gut leiden konnte, die Straßenszenen Murillos gefielen ihm nicht weniger als Velasquez Bettler, wegen des „esprit de la rue“. Aber nun passiert das sehr Merkwürdige, daß nach der Rückkehr aus Madrid, wo er übrigens nur 14 Tage gewesen war und wo er sich, mit Öl und Zwiebelküche, persönlich ziemlich unglücklich gefühlt hatte, das Spanische aus seiner Kunst so gut wie ganz verschwindet. Als er es in Wirklichkeit gesehen hatte, gefiel es ihm nicht mehr ganz so gut, es beflügelte seine Phantasie nicht mehr so feurig, er dachte künftig an diese Liebe seiner Liebe dankbar, aber ohne Rausch.

Aber dennoch ist für die Gestaltung seiner Kunst dieses Spanische wichtiger als sein kunsthistorisch viel genauer belegbares Verhältnis zu den Italienern, die er sehr geliebt hat. In den Museen, nicht nur im Louvre, sondern auch in Holland, Deutschland und Italien studierte und kopierte er nicht nur Tizian und andere Venezianer, sondern vornehmlich auch italienische Primitive, Filippino Lippi und Ghirlandajo. Ein Gesicht hell in hell zu modellieren und auf hellen Grund zu setzen, dies reizte ihn und dies hatte er im kunsthistorischen Malunterricht bei Couture nie gesehen. Aber so bedeutungsvoll dies auch sein mochte, wichtiger ward doch das Spanische. Weil es nicht aus dem Museum, kaum von Bildern überhaupt stammte, sondern aus der lebendigen Sehnsucht seines eigenen Wesens, das diese eine Seite seiner Rasse zu steigern verlangte. Der Anblick jener Truppe von spanischen Tänzern, die im Jahre 1860 ein Gastspiel in Paris

gab und der auch Lola de Valence angehörte, hatte diese Sehnsucht entzündet. Manets Auge berauschte sich an dieser malerischen Schönheit, an dem bunten Kostüm, an der Bewegung, an dem Tempo und der Rasse. Dies war es, was er suchte. Die Natürlichkeit und die Pracht des wirklichen Lebens. Später lernte er dies überall zu sehen, in den Straßen von Paris und in einem Café am äußeren Boulevard. Aber als Jüngling glaubt man, das Glück liege in der Ferne, und so wurde Spanien für ihn das malerische Wunderland. Hatte er bis dahin mühsam seine Farbe gesucht, so wird er jetzt plötzlich ganz sicher. Er setzt reine Farbe über reine Farbe, modelliert die Fläche der Farbe leise in sich selber und sieht auch noch in einem Braun oder Grau so viele Nuancen, daß diese Nuancen beinahe wie Kontraste wirken. Er vermeint sich Velasquez zu nähern, und in Äußerlichkeiten der Palette, in der Harmonie von Schwarz und Grau mit Rosa, sind tatsächlich Beziehungen. Aber Manet organisiert das Farbige energischer und logischer, er hatte mehr Sinn für das Gleichgewicht der Töne in der Fläche, kurz, für Valeur. Er macht die Farbe selbständiger, weil er sie von vornherein als Lichtwert empfindet. Von Courbets „Begräbnis zu Ornans“ sagte er, bei aller Bewunderung, es sei zu schwarz. Es war nicht das Schwarz an sich. Manet liebte das Schwarz, sein Schwarz ist sehr edel. Es war vielmehr das plötzliche Aufhören der Dunkelheiten, mit den Unklarheiten, in denen der Blick sich plötzlich verirrt. Auch jenes Finstere der Kellerbeleuchtung, in der das plötzlich hereinfallende Licht so gespenstisch wirkt, und der Caravaggio und Ribera und, in der Nachfolge Courbets, dann Théodule Ribot ihre großen Effekte verdanken, war ihm unbehaglich. Er wollte, auch wenn er mit großen Flächen von Schwarz arbeitete, mehr Gesamthelligkeit. Und diese Helligkeit als Anschauung, Helligkeit in Licht und Farbe, das war es, was ihm Spanien, seine spanische Sehnsucht und das Genießen des südlichen Lichtes gab.

Manet war kein konsequenter Pleinairmaler. Bis in seine letzten Jahre malte er Freilichtbilder und Atelierbilder gleichzeitig. Nur hat er sein Sehen am natürlichen Licht erzogen, alles immer in der natürlichen Beleuchtung studiert. Und so hat er, wenn auch durch die Freundschaft mit den Impressionisten, besonders Claude Monets, gelegentlich gefördert, die großen neuen Entdeckungen wesentlich für sich allein gemacht, die Beobachtung der ewigen Veränderung des Lichtes und der Atmosphäre, die schnelle Niederschrift des Eindrucks, die Farbigkeit der Schatten. Er kam zu diesen Entdeckungen

ganz logisch, weil er der Natur vollkommen naiv und vollkommen schamlos gegenübertrat. Weil er malte, was er sah, das heißt: wie er es sah, und weil er, wenn er die Frau mit dem Degen in der Arena als Erscheinung ansah, von dem Reiter im Mittelgrunde nur einen flüchtigen Schatten wahrnahm und von den Zuschauern im Hintergrunde tatsächlich nur ein paar helle und dunkle Farbflecken. „Der Geschmack am Freilicht kommt uns von Delacroix“, hat Manets Freund Fantin-Latour einmal gesagt. Wer die Erscheinung so studierte wie Delacroix, war von Anlage Pleinairist, auch wenn er selten oder fast nie Landschaften malte. Das Reich der Phantasie, in dem sich Delacroix' Welt abspielt, war ein Pleinairreich, und so ist auch Manet, der Delacroix' Doktrin „eisig“ fand und sich an Ingres viel stärker erregte, was die Anschauung anlangt, ein Fortsetzer Delacroix'.

Ein Landschaftsmaler im eigentlichen Sinne war Manet nicht. Zum Spezialisten war er zu vielseitig, und ein Programm hatte er nicht. Die Landschaft behielt für ihn immer einen leisen Charakter von Fremdheit; auch wenn er das Meer, das er so liebte, malte, mußten menschliche Dinge oder Erinnerungen an menschliche Dinge mit im Spiele sein. Paysage intime interessierte ihn nicht, das hatte er wohl für eine Zeitlang genug gegeben, und wenn Manet für sein „Déjeuner sur l'herbe“ einen Wald brauchte, malte er keine heroische Größe und keine lyrischen Winkel hinein, sondern holte sich aus dem Gehölz die Farben und das Licht, das er brauchte, malt mitten zwischen dem Gehölz kahle, fast nur Licht reflektierende Flächen, und das schwimmende tiefgründige Smaragdgrün bricht er mit kaum in sich bewegten nackten Flecken von Weiß, Gelb und Tabakbraun. Aber dennoch hat er die schönsten Landschaften gemalt. Die Meister von Barbizon hatten, stadtflüchtig, die Landschaftskunst hinausgetragen aus der Stadt. Manet holte die Landschaft zurück nach Paris. Eine banale Straße malerisch zu sehen, sie im Licht zu vergolden und Farben von durchsichtiger Magie darüber zu streuen, so funkelnd, so kostbar, daß man plötzlich das Leben, das Leben schlechthin, liebt; und dabei dann an der Landschaft als solcher fast kühl vorüberzugehen, dies beweist noch keine menschliche Eingengtheit und künstlerische Kälte. Manet nahm sich mit unvergleichlich feiner Empfindsamkeit aus der Landschaft mehr als das Motiv, er nahm sich das Leuchten und die Farbe aus ihr und baute sich damit eigene leuchtende bunte Räume. So viel von dem unendlichen Zauber der Nacht, wie Manet in den „Hafen

von Boulogne“ hineingeheimniste, hatte auch Daubigny mit seinen lyrischsten Bildern nicht gegeben. Man fühlt die endlose Weite der schwellenden Nacht und die Kälte der Sterne, und die Dinge der Erde erschienen schwarz und fremd.

Mit der Zeit wird Manets Palette heller, die Schatten, wenigstens als Kontraste, verschwinden und werden farbig, blau und violett. Im Jahre 1870 hatte er den Maler de Nittis mit Frau und Kind „Im Garten“ gemalt und sich seither immer leidenschaftlicher mit dem Studium der Atmosphäre eingelassen, mit ihrem „verführerischen Glanze“. Aber er verfiel dabei nicht in System und Theorie, sondern blieb der sensible, geistig helle Anschauungsmensch. Nahm er die Gewichte bisher energisch durch die starke Sprache von Licht und Schatten, so nimmt er sie jetzt ebenso energisch durch das Wechselspiel von Licht und Farbe und opfert nicht das geringste von seiner geschmeidigen Struktur. Er ließ sich auch von der schönsten Wirklichkeit im Grünen nicht verführen, er wahrte immer die Distanz. Auch vor dem überraschendsten flüchtigsten Zauber der Erscheinung hielt er stand. Als er aus dem Fenster blickte und in golden funkeln dem Sonnenlicht die Straße sah, alles Schattenhafte in durchsichtigstem Blau, mit hellbronzegrünen und orangeroten Lichtern auf den tiefsten Stellen, selbst da verlor er sich nicht, sondern hielt alles in den ausgewogensten Gewichten. Er bleibt in seiner Farbenskala, die heller ist als die der Natur, kein noch so schönes Karminrot einer Fahne stößt ein Loch in die nebelhaft dünne Atmosphäre, kein noch so aufregendes Aquamarinblau neigt nach Saphirblau hinüber. Er malt nicht immer alle Schatten hell, um hell zu malen. Das „Landhaus in Rueil“ aus seiner allerletzten Zeit nimmt die Spannungen wieder weiter. Vorn in den Zweigen geht das Dunkelgrün bis fast an das Schwarz hinan. Er sah es so. Aber deshalb reichen auch die leichten karminrosa Schatten am Fries des Hauses bis Krapplack und die Blüten auf den Beeten bis in tiefe Schichten von Dunkelorange hinein. Mit diesen tiefen Punkten komponiert Manet das Gerüst des Bildes, instinktiv, aus innerem Gleichgewichtsgefühl. So stehen die Farben ganz fest, diese herrlichen sandgelben Flächen des Hauses mit durchsichtig graublauen Streifen und rosaorange Flecken am Sockel, die tausend Nuancen von Grün und Blaugrün im Laub, und dieses ganz feine gedeckte Vergißmeinnichtblau am Dachfirst. Was als Anschauungserlebnis eine Sekunde war, ganz leicht, ganz schwebend, ist aus dauerhaftesten Elementen aufgebaut.

Manets Sehnsucht war immer die große, bedeutende Figur. Er suchte interessante Charaktere. Erst spanisch, im Kostüm, dann, wie im „Rouvière als Hamlet“, von der Bühne her, und schließlich auch hier das Alltägliche. Die „Frau mit dem Papagei“ hat, bei aller mondänen Eleganz, doch noch ein wenig Kostümiertes. Je freier und natürlicher er sich in seinem durch ewige Anfeindung bis zum Polemischen gesteigerten Unabhängigkeitsdrang entwickelte, um so mehr verlangte es ihn nach starkem menschlichen Ausdruck. Da begegnete ihm, im Jahre 1875, wo er in Holland war, zum zweiten Male Frans Hals. Jetzt macht er eine Pause in seiner Entwicklung, malt den „Bon Bock“, von dem Stevens boshaft sagte, er trinke Haarlemer Bier, und ruht sich etwas aus, bei blendender Malerei und faszinierendem Ausdruck. Man findet einen Augenblick Manet nicht wieder. Der Mann sitzt so holländisch eng im Raum, er sitzt so courbethaft nah und drängt sich und seine Bonhommie ein wenig auf; bis man in den schön gemalten Händen die Meisterhand wiederfindet und begreift, daß solche Stilübung vielleicht nötig war, um dann den „Desboutin“ in ganzer Figur hinzustellen. Auch der ein Montmartois, ein Typ, aber mit unendlicher Vornehmheit aufgefaßt, mit stiller, warmer Gelassenheit gedeutet. Es ist ein ungewöhnliches Werk, eine unerwartete Steigerung jener malerischen Art, die sich im „Bon Bock“ ankündigt. In diesem „Artiste“ liegt eine menschliche Tiefe, die Manet sonst selten zeigt. Das Bild muß sehr ähnlich gewesen sein; man fühlt vor dieser elastischen Silhouette und dieser Haltung mit den merkwürdig gestellten Beinen eine sehr charakteristische, ganz sichere Gegenwart. Der Ausdruck in dem nachdenklichen Männerkopf ist von einer hinreißenden Innigkeit, von jener Feinheit und Zartheit des Gefühls, die oft durch Blick und Ton einer flüchtigen Sekunde offenbar werden. Aber auch ein ungeheurer Drang nach innerer Freiheit spricht aus diesem Werk, das in seinem Verzicht auf schöne Farbe fast asketisch wirkt. Alles ist Mittel, der stille Reichtum von Schwarz, Weiß und Gelb ist zurückgedrängt, und nur der Geist der souveränsten Malerei ist lebendig.

Wie jeder große Künstler empfängt Manet immer sein „Gesetz vom Objekt“ und legt sich nie auf eine, wenn auch noch so glückliche Formel fest. Ist er, der elegante Pariser von aristokratischer Allüre, gegenüber diesem Typus vom Montmartre in seinem Vortrag derb und fast ein wenig rüde, so wechselt er sofort die Hand, als es ihn reizt, den anderen ungebundenen Typus des modernen Lebens zu malen,

die sogenannte „Nana“. Mit der Heldin des Zolaschen Romans hat sie eigentlich sehr wenig zu tun. Sie heißt so, weil der Typ damals so getauft war. Auch das feine Genrehafte, das in dem Gemälde versteckt liegt, hat nichts Indezentes. Die blonde Person, die da in dem kostbaren Milieu der femme soutenuue steht und sich pudert und die Lippen schminkt, diese reizende Person hat, genau wie Manet, etwas so Gesundes und Naivgebliebenes, daß man auf Hintergedanken gar nicht kommt, sobald man nur einen Augenblick, vergleichend, an solche Szene in der Wirklichkeit denkt. Künstlerisch aber war das Motiv gefährlicher; es ist doch der „Chic de Paris“, den Manet zu malen sich unterfing. Indessen, die Gefahr, in öde Eleganz zu verfallen, vermied Manet durch eine sehr weitgehende Entmaterialisierung des Stofflichen.

In jenen Jahren hatte Manet eine ausgesprochene Vorliebe für helles Blau mit Rosa, so wie früher für Schwarz mit Rosa. Das viele Malen im Freien, besonders am Wasser, hatte ihm die Vorliebe für die damals unbekannte Leuchtkraft dieser kühlen Farbe gegeben. Es wird immer heller unter seinem Himmel. Nicht immer aber bewältigte er das Problem völlig; er fand nicht stets sofort das Gleichgewicht zwischen der strahlenden Helligkeit der Landschaft und den Gestalten „im Boot“ und übernahm sich bisweilen im Format. Es macht doch ein wenig nachdenklich, zu sehen, wie im „Gewächshaus“, wo doch alles schattenlos und wie im Freien dasteht, eine Geschlossenheit erreicht ist, die im „Boot“ nicht ganz realisiert wurde. Er wollte sich von den Sonnenflecken die Flächen seiner Figur nicht zerstören lassen und fand den Ausweg unter einem schützenden Glasdach. Das Bild ist fest und reich, dabei flüssig und leicht gemalt, architektonisch sicher, von der äußersten Souveränität, als Ganzes der Malerei kühl, wie der Vorgang. Bei so viel feiner Lebendigkeit im Aufbau wäre größere Lebendigkeit des Ausdrucks in den Gesichtern am Ende störend. Der Gegensatz zwischen dem Undurchdringlichen in der Modellierung des Frauenantlitzes und dem etwas Skizzenhaften des Männerkopfes sagt alles, was Manet über das Menschliche zu sagen für nötig fand. Für bewegtere Szenen, wie etwa das „Skating“ oder das „Café“, entwickelte er den Stil des Desboutin zu größerer Robustheit und charakteristisch betonter Schärfe.

In seinen letzten Jahren, als ihn sein Rückenmarksleiden an der Bewältigung größerer Aufgaben verhinderte, malte Manet viele Frauen. Und Blumen. In seiner Stillebenkunst, der schönsten Still-

Bleu

Naturer-macht
fortschritt

lebenkunst, die es bis dahin gab, trotz den Holländern, trotz Chardin und Courbet, feiert sein unvergleichliches Malenkönnen Feste von unerhörtester Art. Er veredelt die Materie wie nie zuvor. Niemals ist er aufdringlich an Realität, immer ganz geistig. Er malt seine Blumen, seinen Flieder, seine Rosen, und auch seine Melone und sein Spargelbündel, wie aus der Erinnerung, schöner, leuchtender und gleichmäßiger als je die Wirklichkeit sein kann.

Manet hat die Welt von Farbe und Ton, die über diesen Dingen liegt, von ihnen abgezogen und selbständig gemacht, und dadurch unvergänglich. Was er im Augenblick, in der Sekunde, gesehen und genossen hatte, arbeitete er in seiner anschauenden Phantasie mit einer unablässigen, unheimlichen Energie durch, bis der letzte Rest von Realität und grober Stofflichkeit ausgetilgt, bis alles feste, unverrückbare Erscheinung geworden war.

Die Impressionisten

Was Edouard Manet dem Impressionismus gegeben hat und was andererseits er den Impressionisten verdankt, läßt sich nicht genau ausrechnen. In schöpferischen Zeiten ist nicht jeder Künstler ängstlich auf sein geistiges Eigentum erpicht, sondern die Beziehungen zwischen den schöpferischen Naturen bestehen in einem fortwährenden wechselseitigen Geben und Nehmen. Sicher hat der junge Claude Monet von der flächigen Malerei Edouard Manets im entscheidenden Augenblick wesentliche Anregungen empfangen, und sicher ist Manet auf seinem Wege zur unmittelbaren Wiedergabe des Natureindrucks stark beeinflußt worden von dem leidenschaftlichen und folgerichtigen Pleinair der impressionistischen Landschaftler. Aber in der Folge haben sich die beiden Künstler, so sehr sie sich manchmal berührten, doch ganz verschieden entwickelt, so daß man ihre Bilder niemals miteinander verwechseln kann. Und ebenso wie es falsch ist, Manet als reinen Impressionisten zu bezeichnen, ebenso falsch wäre es, den künstlerischen Einfluß Manets auf den Impressionismus allzusehr zu betonen.

Daß man eine bestimmte Gruppe von Künstlern mit dem Namen Impressionisten bezeichnete, war ursprünglich ein Zufall. Claude Monet hatte in einer Ausstellung ein Bild, für das er keinen Namen wußte, betitelt mit „Impression“. Es war ein Sonnenuntergang über dem Meere, nichts weiter darauf als Wasser und Himmel und Atmosphäre. Ein Bild, das fühlte Monet, war es nach damaligen Anschauungen nicht, aber eine Studie war es auch nicht mehr. Hier liegt der entscheidende Punkt. Courbet und Corot hatten vor der Natur im Freilicht ihre Studien gemalt und sie dann im Atelier zu Bildern verarbeitet. Claude Monet, der überzeugte Pleinairist, kannte den Unterschied zwischen Bild und Studie praktisch nicht mehr. Er malte nur vor der Natur. Seine Bilder sind vom ersten bis zum letzten Pinselstrich im Freien entstanden. Die Studie steckt im Bilde, und das Bild ist nichts weiter als die zu Ende geführte Studie. Wenn der Künstler seine Natureindrücke vollkommen wiedergegeben hatte, war sein Bild fertig, und er wußte nichts mehr hinzuzufügen.

Dies klingt nach sehr wenig, ist aber im Grunde sehr viel. Claude Monet wollte den ganzen Natureindruck auf der Leinwand festhalten. Das ganze Spiel von Luft und Licht, von Atmosphäre und Farbe in all seinen so unendlich vielfachen Erscheinungen und Durchdringungen, in dem ganzen reichen Wechsel von gegenseitigen Beziehungen. Den Einfluß des Lichtes auf die Farben in all seinen tausend Brechungen und Spiegelungen, aber auch den Einfluß aller atmosphärischen Elemente, nicht nur der Luft als Ton, als Luftton, als Farbe, sondern auch den Einfluß der Trockenheit oder der Feuchtigkeit, den Einfluß des Windes und der bewegten Luft, kurz, jenes unfaßbare Spiel der ewig veränderlichen Elemente. Ob der Himmel bedeckt oder klar ist, ob die Wolken schnell oder langsam ziehen, und wie die Teile einer Landschaft, die dem unmittelbaren Sonnenlicht ausgesetzt sind, in der Durchsichtigkeit ihrer Schatten die Reflexe des Himmels empfangen. Der Künstler, begeistert über die Schönheit der Welt, von der er weiß, daß sie nur eine Sekunde dauert, will dem Augenblick Dauer verleihen.

Hierzu gehört ein ungeheures Studium, ein Studium ewigwachsamer Beobachtung von schnellstem Erfassen der Erscheinung, mit fortwährend geschärften und verfeinerten Sinnesorganen. Die ewig wechselnde Naturerscheinung aufzunehmen und blitzschnell als ein Ganzes vor sich hinstellen, immer mit dem Hintergedanken an die Veränderung der farbigen Erscheinung, dieses Sehen, — und am Ende ist es dieses Sehen, das man als impressionistische Sehweise bezeichnen muß — ist ein schöpferischer Akt, nicht etwa nur ein geduldiges, passives Stillehalten der Organe, nicht nur ein mechanisches Aufschreiben der Beobachtungen. Paul Cézanne hat einmal gesagt: „Monet ist nur ein Auge, aber, mein Gott, was für ein Auge!“ Seit Monet und durch Monet hat die Welt erst gelernt, wie reich und wie bunt die Welt ist, wenn man sie als ein Spiel von Farbe und Licht ansieht, und wir alle sehen die Natur heute so wie Claude Monet als erster sie sah. Noch ein anderes Wort von Cézanne ist aufschlußreich, das berühmte Wort: „Nicht wahr, der Himmel ist blau; sehen Sie und das hat Monet entdeckt.“ Man sah vorher die Natur nicht als Farbe.

Dieses konsequente Arbeiten im Freien, immer unter freiem Himmel, ganz gleich, bei welchem Wetter, hatte nun nicht nur die künstlerische Folge, daß die Malerei heller wurde. Farbe ist Licht, und wenn von allen Seiten das Licht strömt, bekommen nicht nur die Farben eine starke Lichtkraft, sondern alles wird hell, auch die

Schatten, das Schwarz und das Grau, verschwinden. Schließlich werden die Schatten farbig und Schatten im Halblight und Reflexe sind dann keine Gegensätze mehr zum Licht, sondern nur eine andere, gleichfalls farbige Form des Lichtes. Aber diese leidenschaftliche Beobachtung der farbigen Naturerscheinung bis in ihre feinsten und tausendfältigsten Nuancen hinein, führte, neben dieser großen Helligkeit, auch zu einer anderen Art des malerischen Vortrages. Da in der Natur unter dem Einfluß des Lichts und der Atmosphäre alles in ewigem Wechsel begriffen ist, mußte diesem schnellen und wachsamem Sehen nun eine schnellere, lebendigere Niederschrift folgen. Nicht nur das Auge, sondern auch die Hand arbeitet jetzt eiliger. Die einzelnen Dinge in der Natur, ein Baum, ein Flußlauf, ein Haus, ein Mensch, können nicht mehr modellierend gezeichnet werden, sondern müssen, wenn sie der Gesamterscheinung untergeordnet sein sollen, als Farbflecke schnell hingeschrieben werden, und die Farbflecke müssen mit offenem Pinselstrich und unverbunden stehenbleiben, skizzenhaft nur angedeutet, nur als Illusion. Wären alle Einzeldinge bei solchem Sehen fertiggemacht, so würde das Auge des Betrachters sich an solchen Einzelheiten festsaugen und nicht mehr die Gesamterscheinung mit ihrem Wechsel aufnehmen können. Die Farben werden nicht mehr auf der Palette oder auf der Leinwand gemischt, sondern dieser Mischungsprozeß wird dem Auge des Beschauers überlassen. Dies ist die neue hohe Wahrheit, die der Impressionismus entdeckt und die er in unsäglichen Kämpfen mit dem Publikum schließlich durchgesetzt hat. Wohl gehören diese Kämpfe der Vergangenheit an, und so hart sie für die Künstler sein mochten, sind sie heute bedeutungslos geworden; der Impressionismus ist eine europäische Tatsache und hat sich die Kunst erobert, für zwei Generationen hinaus. Rückschauend aber versteht man, daß dieses neue Sehen solche ungeheure Empörung hervorrufen mußte. Es war wie alles Schöpferische durchaus neu, und wenn man eben noch um Courbet gekämpft hatte, so konnte man unmöglich sich jetzt mit dieser ganz anderen Art auch schon wieder abfinden.

Claude Monet war mit Courbet befreundet und hat von ihm in seinen Anfängen manche Förderung erfahren, ebenso wie von Manet. Als junger Mensch von den Landschaftern Boudin und Jongkind, die in der Gegend von Havre einen persönlichen Impressionismus der Marinemalerei trieben, stark angeregt, begeisterte er sich in Paris für Troyon und seine leuchtenden

Nebel, lernte während einer zweijährigen Dienstzeit bei den Afrikanischen Jägern die Lichtfülle des Orients kennen, war dann, nach Paris zurückgekehrt, einige Wochen im Atelier Gleyres, des feinen Klassizisten, und stellte sich dann, hingerissen von der Schönheit der neuen Malerei Edouard Manets, auf eigene Füße. Das große Bild der Dame im schwarzgrünen Seidenkleide, die „Camille“ vom Jahre 1866, ist eine Huldigung an Edouard Manet. Aber im Laufe der Zeit trieb es den jungen Künstler in die freie Natur hinaus. Er glaubte, gegen den Widerstand Courbets und Manets, die große Figurenmalerei auf das Gebiet des Pleinairs übertragen zu können und malte, wie Manet, ein Frühstück im Grünen mit vielen Figuren im Sonnenlicht. Später aber, je weiter er mit seinen Beobachtungen kam, gab er die Figurenmalerei auf und wurde reiner Landschaftler. Er findet Gesetz und Lehre der malerischen Lichtkunst und wird der große Maler der Landschafterscheinung. Die Stimmungen, die er aus der Natur herausgezaubert hat, mit der leuchtenden Farbigkeit und dem strahlenden Glanze der Lüfte, mit der Herrlichkeit des Wassers, am Meer und an den Flüssen, mit der bunten Poesie des Himmels bei Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, mit der Zartheit der Frühlingsfelder und der tollen Buntheit seiner Blumengärten, alles dies gehört zu den größten Kostbarkeiten der modernen Malerei. Man genießt und bewundert an diesen Bildern nicht nur die starke Naturfülle und die große Empfindung vor der Herrlichkeit der Welt, nicht nur dieses zauberhafte Festhalten und Verewigen eines schönen, flüchtig verschwindenden Eindrucks, sondern, künstlerisch, die schöne Distanz, die er bei aller Liebe zur Erscheinung innehält, dieses leidenschaftliche Umsetzen der Natur in eine Skala von Farben und Lichtern, die immer im Gleichgewicht bleibt, wo jeder Ton von einer zarten Richtigkeit ist und wo das Gesetz der Valeurs, das Gesetz der Farbe als Lichtstärke, bis in die feinsten und letzten Beobachtungen gewahrt bleibt.

Es steckt in dieser Kunst neben einer großen und begeisternden Naturfreude auch ein großes Teil Wissenschaft und wissenschaftlicher Beobachtung, und es bleibt daher erstaunlich, daß Claude Monet sich praktisch mit der Schule des Neoimpressionismus nicht eingelassen hat. Diese Neoimpressionisten, Seurat und Signac zum Beispiel, führten das wissenschaftliche Studium der Farberscheinung und Lichterscheinung bis zu seiner säubersten Konsequenz durch nach der von Chevreul ausgearbeiteten optischen Lehre vom Sonnenspektrum. Sie wollten, was auch Monet wollte, der Natur hinter ihr Geheimnis bei

der Erzeugung der farbigen Erscheinung kommen. Aber nicht nur, wie Monet, auf rein anschaulichem Wege, sondern auf gedanklich wissenschaftlicher Basis. Ohne es zu wollen, entfernten sie sich ein wenig von der Natur. Wollten sie zum Beispiel ein Haus mit blauem Schieferdach malen, so sahen sie sich zunächst nicht das Haus an, sondern studierten die Farbe des Himmels hinter ihnen. Die war, beispielsweise, orange, und so setzten sie auf dieses Hausdach blaue und orange Farben und, wegen des Prismas, weiße Striche. Außerdem aber setzten sie noch grüne Striche hinein, die ihnen die naive Erscheinung nun ganz und gar nicht lieferte, weder im Dach, noch im Himmel, noch in der Luft. Sie wußten aber aus ihren optischen Studien, daß die Farben im Spektrum auch Komplementärfarben haben und daß das Auge, wenn es Orange, Blau und Grau sieht, im Unterbewußtsein auch Grün mit aufnimmt. Da also der Beschauer, ohne es zu wissen, Grün ergänzt, malt der Künstler auch Grün mit hinein.

Das Ergebnis eines solchen Vorgehens ist eine Art von Mosaik oder Farbgewebe, in dem jeder Ton geteilt ist, in dem jeder Pinselstrich kein Strich mehr ist, sondern ein Punkt, der mit der Spitze des Pinsels aufgesetzt wird, und zwar immer in gleicher Größe, ganz gleich, ob das Dargestellte die Spitze eines Segels ist, oder ein Blatt an einem Baum, oder ein Punkt im bewegten Wasser. Diese Neoimpressionisten meinten, auf diese Art die unmittelbare Leuchtkraft der Farbe in der Natur zu erreichen, und tatsächlich haben diese Bilder, rein dekorativ genommen, bisweilen einen sehr starken Farbglanz. Doch wurde das Prinzip unter ihren Händen zu Tode gehetzt und tötete die Persönlichkeit.

Claude Monet, so sehr sein Instinkt ihn vor solcher Mechanisierung bewahrte, machte sich natürlich mit dieser neuen Lehre theoretisch vertraut, und wenn Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre auch seine Bilder eine noch stärkere Leuchtkraft gewinnen, so hängt dies wahrscheinlich mit diesem immer stärker werdenden Studium der farbigen Erscheinung in der Natur zusammen. In seinen Briefen liest man oft, wie verzweifelt er um seine Probleme kämpfte. Als er im Jahre 1888 an der französischen Riviera war, schrieb er: „Es ist hier so schön, so klar, so leuchtend, man schwimmt in der blauen Luft. Es ist schrecklich.“

Er konnte der Erscheinung und ihrem ewigen Wechsel mit seinen noch so verfeinerten Mitteln und noch so empfindlichen Organen nicht immer Herr werden. Aus diesem Kampfe suchte er einen Aus-

weg, nicht den, den die Neoimpressionisten fanden, nicht den Ausweg der Wissenschaft und des Systems, sondern der nun noch größeren Treue vor der Natur: Er malte seine Bilder in Serien. Wenn er vor einem Motiv saß, vor einem Heuhaufen, vor einer im Sonnenlicht daliegenden Wiese, und eine Stunde lang gemalt hatte, wurde es ihm klar, daß unter dem Einfluß der höher steigenden Sonne und des ruhigeren Windes die Farben sich veränderten und daß sein Bild schon nicht mehr richtig war. Da stellte er es eines Tages kurz entschlossen beiseite, nahm eine neue Leinwand und malte dasselbe Motiv, nur bei veränderter Beleuchtung, bis er schließlich im Laufe der Zeit fünfzehn angefangene Leinwände mit demselben Motiv um sich herumstehen hatte. An ihnen malte er dann abwechselnd weiter, bis jedes den gesehenen Natureindruck auf das treueste vermittelte. Auf diese Weise sind die Serien der Heuschober, der Pappeln, der Kirchenfassade von Rouen und die Teichbilder mit den Seerosen entstanden. Bilder, die jedes einzeln in sich die feinste und reichste Form des Natureindrucks enthalten und untereinander ziemlich verschieden sind. Es muß ein leidenschaftlich fanatischer Kampf um die Erscheinung gewesen sein, den Monet jahrzehntelang führte, und es sind dabei Gemälde von höchstem Farbenreiz und schönster Leuchtkraft entstanden. Aber es ist nicht zu leugnen, daß diese Art das Ende und die letzte Konsequenz eines Weges bedeutet, die letzte Folge der Auseinandersetzung eines großen Menschen von großer Anschauung, mit so starken Instinkten wie feinsten Empfindungen. Aber das Schöpferische hat dabei ein wenig gelitten. Der große Griff in die Natur, der die Menschen mitreißt, hat ein wenig Schaden gelitten. Der Kampf um Licht und Farbe war für die Malerei von Monet um die Jahrhundertwende gelöst und zum Siege gebracht worden. Es fehlte seiner Kunst, so schön sie immer noch ist, fortan ein wenig der Gegenstand.

Vielleicht war es für Claude Monet nötig, die impressionistische Sehweise bis zu ihren äußersten Möglichkeiten zu treiben, auch auf die Gefahr des Scheiterns hin. Sie unter verschiedenen Himmelsstrichen zu erproben, bald bei Paris, bald an der Riviera, bald in Christiania, bald in London, bald in Venedig. Serien zu malen und schließlich die Serien der Wasserrosenbilder zu großen Friesen zu gestalten. Da er „nur Auge“ war, wie Cézanne bewundernd sagte, wollte er alles sehen. Die anderen, die mit ihm waren, konnten sich mit kleinerem Umfange begnügen.

Alfred Sisley, der in Paris geborene Engländer, der ganz zum Franzosen wurde, ist weder so vielseitig noch ganz so konsequent wie Monet. Das Instrument, auf dem er spielt, hat weniger Saiten, und er ist, ohne es darum minder ernst mit seiner Kunst zu nehmen, weniger ein leidenschaftlicher Sucher als ein glücklicher Finder. Ein Rest von Amateurtum, das anfangs in seiner Kunst steckte — er war der Sohn reicher, dann, nach dem Kriege von 1870, vollkommen verarmter Eltern und trieb in den ersten Jahren seine Kunst nur zum Vergnügen —, blieb ihm die ganze Zeit seines Schaffens hindurch, und vielleicht rührt es daher, daß sie so unveränderlich heiter und liebenswürdig scheint. „In jedem Bilde ist immer ein geliebtes Eckchen“, hat er einmal gesagt. Für ihn war dieses Eckchen meistens der Himmel. Mit dem fing er jedesmal an. Lyrisch und musikalisch, graziös und träumerisch wirkt seine Kunst, diese zarte Malerei einer durch die Pleinairschule gegangenen Corotnatur. Die feinen Flußlandschaften der Isle de France, die Umgebung von Paris, die Ufer des Loing in der Nähe des Kirchstädtchens Morets, sind die Schauplätze, an denen er seine Empfindungen äußert, seine Begeisterung über die zarte, durchsichtige Bläue des Himmels, den leuchtenden Glanz der Gewässer, das Rosaviolett der im Sonnenlicht daliegenden Dörfer. Wie alle Impressionisten liebt er das Wasser, das, ewig bewegt, den Farbenglanz der Natur um einen Ton dauerhafter festhält als die Luft und von dem die schnelle, flüchtige Niederschrift des Pinsels ihren Rhythmus etwas greifbarer herleiten kann. Aber wie Monet, wie Pissarro ist auch er kein einseitiger Anbeter des Frühlings und des Sommers, sondern, tapfer wie sie, durchdringt er die Natur in all ihren verschiedenen Gewändern, malt Schneeschmelzen von aufregender Buntheit und schafft mit seiner „Überschwemmung“ ein Meisterwerk der Epoche. Mit Monet und Renoir, die er 1862 im Atelier Gleyres traf, war er intim befreundet. Als er im Jahre 1899, sechzigjährig, starb, hatte er noch nicht die ersten Strahlen des Ruhmes erlebt, der doch den Genossen damals schon zuteil wurde. Geliebt und begehrt wurden seine Bilder erst seit der Auktion seines Nachlasses.

Camille Pissarro, der auf den Antillen geborene kreolisch-jüdische Franzose, stand in seinen Anfängen, wie fast alle Landschaftler dieser Generation, Corot nahe. In seinem Geburtsort St. Thomas von dem dänischen Marinemaler Anton Melbye angeregt, kam er 1855 nach Paris und schloß sich persönlich an Corot an, der damals noch kein durchaus anerkannter Künstler war. Ausgehend von einem dunklen,

melancholischen, auf Grau und Grün gestimmten Ton und einer etwas schwermütigen Poesie der weiten Ebenen, kam er um 1860 zu Manet und den später so genannten Impressionisten in Beziehung, und, obwohl zehn Jahre älter als Monet, ward er bald einer der eifrigsten Verfechter der neuen Lehre. Aber sein Landschaftsgefühl blieb erdgebundener, er war nicht „nur Auge“, sondern auch Gemüt beim Malen. Auch als er sich Anfang der achtziger Jahre mit den Theorien und der Praxis des Neoimpressionismus eingelassen hatte und auf der ersten Ausstellung dieser Gruppe, im Jahre 1882, mit fünf Bildern von Segelbooten vertreten war, die sich von fünf Bildern mit Segelbooten von Seurat gar nicht unterschieden, verlor er seine Eigenart auf die Dauer nicht ganz. Einige seiner impressionistischen Landschaften, die „Märzsonne“, eine auf Gelbgrün, Gelb und Blau gestellte Vorfühlingslandschaft, enthält so viel Natur, so viel natürliche starke Empfindung, wie sie im Umkreis dieser Richtung selten ist. — So ruhig und gelassen er im Leben auch scheinen mochte, so gütig, daß ihn nie jemand zornig sah, es steckte ein Stück von Millet in ihm, und in seinen Figurenbildern, den Bildern von Bauern und Bäuerinnen bei der Mühsal ihrer Arbeit, ist er der Nachfolger Millets, moderner im Mittel, aber ebenso gefühlvoll in der Anschauung und nicht minder sozial erregt. Nur kehrte er von solchen Erregungen immer wieder zu der schönen Sinnenfreudigkeit über die Herrlichkeit der Erde zurück und blieb auch im hohen Alter noch jung genug, um immer wieder neuen Sensationen zugänglich zu sein. Die Städtebilder, die er in Rouen und in Paris aus den Fenstern malte, als ihm Krankheit das dauernde Arbeiten im Freien verbot, bedeuten einen neuen Frühling seiner Kunst; er sieht die Großstadt ebenso frisch, ebenso begeistert an, wie einst seine geliebten Äcker und Wiesen. Durch Resignation zum Optimismus gelangt, findet er die Schönheit überall, selbst am Boulevard (wenn man ihn von oben sieht). An jenem, dem Impressionismus nie genug zu dankendem Prozeß, daß er die einst aus den Toren geflüchtete Landschaftskunst in die Großstadt zurückversetzte, von der Umgebung, den Vororten, der Bannmeile und den Wällen immer mehr bis ins Herz von Paris hinein, ist Pissarro im letzten Jahrzehnt seines Schaffens mit am leidenschaftlichsten beteiligt. Er glaubte bis zuletzt, daß das Leben überall schön sei und schön ist.

Wenn die Malerei des Impressionismus als Richtung der Kunstgeschichte angehört, diese Bilder, Ausdruck schöpferischer Temperamente, werden schön sein, solange Kunst überhaupt Ausdruck und

Verherrlichung des Daseins ist. So wie man, trotz Corot und Daumier, die Landschaften der Schule von Barbizon liebt, wird man, trotz Manet und Renoir, auch wenn die Probleme dieser Kunst nicht mehr erregen, die Landschaften der Impressionisten lieben, auch jenseits der Tatsache, daß sie Ausdruck einer Zeit sind; wegen des Naturgefühls und der schöpferischen Anschauung. Was daran Schulgut, was lernbar und lehrbar ist, wird vergehen, so wie die Kunst Guillaumins, der mit ihnen lief, heute schon vergangen ist, und so wie die Malerei der beteiligten Frauen, etwa Berthe Morisot, Mary Cassat und Eva Gonzalès, heute kaum noch interessiert, trotzdem sie so beherrscht und so bezaubernd manchmal erscheint; so auch, wie die Bilder der Neoimpressionisten, einstmals so leuchtend, uns heute, besonders die von Seurat, eher grau und staubig vorkommen. Aber das Schöpferische am Impressionismus ist unvergänglich, wie alles Große. Die Welt, einmal einen Augenblick ohne die Bilder der Impressionisten vorgestellt, wäre um eine ihrer größten Kostbarkeiten ärmer. Sie sind uns unentbehrlich, weil wir ohne sie nicht wüßten wie schön das Leben, unser heutiges Leben ist.

R e n o i r

Nicht die Doktrin macht einen Künstler, sondern die Persönlichkeit. Renoir, der mit Claude Monet befreundet war, mit den Impressionisten ausstellte und im Jahre 1877 für Beibehaltung dieses ursprünglich als Schmähwort geprägten Gruppennamens eintrat, hielt im Grunde seines Herzens von der impressionistischen Lehre sehr wenig, und immer noch weniger, seit die Lehre zu etwas wie einer Art von Weltanschauung geworden war. Woran er glaubte, war Handwerk und Tradition, die Natur und der Louvre. Er hatte im Freien gemalt, wie die Impressionisten, hatte wie sie die Schatten violett gesehen, hatte sein Schwarz zeitweise aus Krapplackrot und Ultramarinblau gemischt. Aber als das impressionistische Sehen zum Selbstzweck wurde, kehrte er zum Elfenbeinschwarz zurück und zur Komposition im alten Sinne und verehrte die alten Meister; nicht nur Boucher und Watteau, die er in frühester Jugend, als brotlos gewordener Porzellanmaler, auf billige Fächer kopieren mußte, nicht nur Tizian und Velasquez, Rubens und Veronese, sondern auch die Dekorationsmaler aus Pompei und Leute wie Vittore Carpaccio. Ein Glied in der Kette der alten Meister bilden, das war sein Ehrgeiz. „Diese Malerei im Freien, die so leuchtet, sieht nachher im Zimmer so düster aus“, auch vor derart gefährlichen und vielleicht ungerechten Worten hatte er keine Angst. Weil er kein System hatte.

Wie Manet, so malte Renoir alles, was es zu malen gab an schöner Wirklichkeit. Immer nur das Leben, das sichtbare Leben. Aber dabei führte er, anfangs wohl ohne es bestimmt zu wollen, die Kunst wieder zu den alten Meistern zurück, von denen sie sich seit Monet und den Impressionisten immer weiter entfernt hatte. Ingres und Courbet, von deren Ideal fester plastischer Form er ausgegangen war, damals, als er, drei, vier Jahre nach der „Olympia“ den „Knaben mit der Katze“ und im Walde die „Lise“ malte, wurden in den achtziger und neunziger Jahren wieder sein Ziel. Die Fülle der Form bewahren, bei bewegtester, fließendster Atmosphäre, dies war sein heimliches Verlangen. Von der im Fluge, nur so beim Hinsehen eroberten Fläche Manets hielt er nicht viel, und die Flüchtigkeit des rauschhaft vorübergleitenden Eindrucks, das Impressionistische,

war ihm nur Mittel. Manet war kühl und herzlich, Renoir ist von Natur warm und sinnlich und ein Schwärmer. Den sinnlichen Reiz der Dinge will er nicht entbehren, und wo Manets Instrument mit stählerner Schärfe zupackt, geht er mit schmeichelnder Zärtlichkeit zu Werke, streichelt er genießerisch die Flächen. Er liebte den menschlichen Körper, den weiblichen, und seit Tizian und Rubens hat keiner so blühendes, schönes Fleisch gemalt, in so gesunder Sinnlichkeit. Vor einer Haut, die das Licht gut aufnimmt, konnte er in Begeisterung geraten und er malte Dutzende kleiner Stillleben von Rosen, um den Hautton des Aktes zu treffen, an den er dachte und zu dem das Modell erst in einigen Tagen wiederkommen sollte. Seine Akte von Frauen und Kindern, schwellend und zart, haben etwas vom Atmen griechischen Marmors, so rund und fein ist die Modellierung.

So inbrünstig er die Alten verehrte, so sehr er wünschte sich in Reih und Glied zu stellen und dereinst der großen französischen Schule zugezählt zu werden, so wenig ist sein Zusammenhang mit den Alten greifbar. Bei Manet kann man einen Augenblick, einen viel flüchtigeren allerdings als bei Courbet, an Goya und Velasquez denken; auch, angesichts seiner Fläche und seiner Komposition, an die Meister des japanischen Farbenholzschnittes aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die in den sechziger Jahren in Paris einen Sturm der Begeisterung entfesselten. Bei Renoir nichts dergleichen. Wenn man, um seinen Wunsch zu erfüllen, an Watteau und Boucher erinnert oder an Ingres, so denkt man sofort an die Unterschiede, nicht an das Gemeinsame. Das kühle Klingen von Ingres Schärfe sucht man vergebens in seinen Akten und seinen Bildnissen, so leidenschaftlich er Ingres Porträt der Mme. Rivière und besonders der Mm. de Senones bewunderte. Und auch mit Watteau, den er aus seiner Jugend her in den Fingerspitzen hatte, verbindet ihn äußerlich gar nichts, so sehr sie beide, Watteau und Renoir, zu denselben Göttern, Rubens, beteten. Sein Verhältnis zu ihnen ist nicht anders als das des vielgeliebten Delacroix. Renoir ist immer dem Leben zugewandt, sein Altmeisterliches ist so angeborenes Erbteil wie gefundenes Ergebnis, nie Absicht. Mochte er, als der Geist Delacroix' über ihn gekommen war und sein Sinn für Poesie, nicht Poesie des Gegenstandes, sondern Poesie der schwärmenden Anschauung, lebendiger erwachte, den Impressionismus, den zum Selbstzweck gewordenen Impressionismus ablehnen und seinerseits von Manet überhaupt für talentlos gehalten werden — mit der im-

pressionistischen Sehweise, der impressionistischen Technik und der impressionistischen Palette hatte er sich dennoch, zu seinem Glück, zu tief eingelassen.

Vielleicht war es nur einem Künstler, dem die impressionistische Anschauung in Fleisch und Blut übergegangen war, möglich, den Blick eines Auges in seiner zarten Beweglichkeit, das leise Zittern des Mundes und das unmerkliche Atmen des Fleisches, das märchenhaft schöne Verschwinden und halb Undeutlich-Werden einer Hand im sanften Schattenton so fühlbar werden zu lassen wie Renoir in seinen Figuren von Frauen, Mädchen und Kindern. Aber man spürt kein Prinzip, alles Prinzipielle ist vollkommen naive Anschauung geworden. Seine Kunst ward vor der Erscheinung vollkommen unschuldig, so viel er gelernt hat, er hatte nicht verlernt, sich vor der Schönheit vergessen zu können. Die zielsichere Schnelligkeit der Beobachtung, die unfehlbare Niederschrift auch des flüchtigsten Reizes einer Erscheinung stammt aus der Zeit, als er mit Claude Monet in einem Boote saß. Nur stieg er aus, als das Boot kein Ziel mehr hatte, und wurde, indem er sich an die Alten wandte, ganz er selbst. Der Louvre konnte ihm nicht mehr schaden, er hatte Natur in sich selber genug.

Er redete so gern von der Komposition der Alten. Aber er komponierte ganz anders. Zufälliger scheinbar, urwüchsiger und instinktgemäßer, allerdings aus unendlich geläutertem Instinkt heraus. In dem Gemälde „Am Gartentisch“ aus dem Jahre 1879 ward das Motiv, das die drei Menschen da vereinigt, so sehr Bildmotiv, daß man gar keine Komposition mehr spürt. Zwanglos und natürlich sitzen die Menschen da, die Haltungen ergeben sich aus dem Motiv, diesem Erzählenwollen bei dem Herrn und diesem Zuhören bei den Damen. Das Licht und die Reflexe geben den Gestalten eine weiche Atmosphäre, und komponiert ist mit nichts als mit feinen Lichtpunkten, am Ohrring der Brünetten, am Likörglas der Blondine und am Manschettenrand des Herrn. Diese Punkte geben die räumlichen Akzente der Komposition, und die Farben, kalte und warme, helle und dunkle, in gegenseitiger Verschlingung und wechselseitigem Sichaflösen, bilden überall ein gleichmäßiges Gewebe von Dichtigkeit und Lockerung, von runder Form und vergleitender Fläche. Instinktsicherer und unmerklicher als in diesem Meisterwerk aus seiner sogenannten „harten“ Periode hatte Renoir auch in der früheren Epoche, in der die bewunderten Hauptwerke „Die Schaukel“, die „Loge“, die „Ruderer“, der Ball in „Moulin la Galette“ und „Die Cavalcade“ entstanden, nicht komponiert. Mit der größeren Härte eroberte er sich

eine größere Helligkeit, ohne dabei den Reiz der Jugendwerke zu verlieren. Das Licht strömt genau so poetisch durch die Laubdächer wie einst, es umschmeichelt seine Frauengestalten immer mit der gleichen sinnlichen Zärtlichkeit, es umspielt die Form, aber zerreißt die Plastik nicht. Dieses Problem, vor dem Claude Monet offenbar Angst empfunden hatte, löste Renoir mit schlafwandelnder Sicherheit.

Verglichen mit irgendeinem Bilde von Edouard Manet, etwa mit dem im Motiv ähnlichen „Gewächshaus“, wirkt dieser „Gartentisch“ reicher und unruhiger. Der Wellenschlag der Form geht bei Renoir in engerem Rhythmus, er belebt die Flächen stärker und häuft immer kleinere Formen übereinander. Wenn er von irgendeinem Bilde, ganz gleich, ob von Delacroix oder von einer Velasquez-Landschaft oder von einem Waldbilde mit Figuren von der Hand seines Lieblings unter den Fontainebleauern, von Diaz, begeistert war, pflegte er zu versichern: „ein Diamant“. Dieses Blitzen und Funkeln in tausend farbensprühenden Schnittflächen war sein Ideal, die Oberfläche seiner Bilder konnte nicht strahlend und bunt genug aussehen. Seine Landschaften werden mit der Zeit immer vierteiliger, schon auf dem Boulevardbild blitzt es wie Juwelen, im „Kastanienbaum“ ist gar keine feste Fläche mehr, und die Riviera-Landschaften mit ihrer Fülle von Rot und Rosa in tausendfachen Schattierungen, vom tiefsten Krapplack bis zum zartesten Lila, strahlen in überirdischen Irisationen. Die Gabe des Verwandeln nimmt in den Bildern der Spätzeit immer unwahrscheinlichere Formen an, wenn er eine Handvoll Blumen und Früchte auf ein weißes Tischtuch streut, glaubt man das Leuchten von Juwelen vor dem bläulichen Schnee der Alpen zu sehen. Und doch ist gegenständlich immer alles deutlich; jede Gestalt einer Frucht, jede Rundung eines Körpers, jede Kurve eines Olivenbaumes drückt vollkommenste Form aus. Sein Formgedächtnis, im Laufe eines halben Jahrhunderts durch rastlose Beobachtung und leidenschaftliches Auswendiglernen diszipliniert, beherrschte im hohen Alter, als er an den Rollstuhl gefesselt war und der Pinsel an die gichtverkrümmten Finger angebunden werden mußte, den Prozeß der Umsetzung in Farbe so souverän, daß das Auge fast alles und die Hand, scheinbar, sehr wenig tat. Damals hat er auch gebildhauert. Die große Bronzefigur der Venus ist unter seinen Augen nach seiner Willensübertragung auf einen Gehilfen modelliert. Sein Auge fühlte, wie viel Ton der Gehilfe von der idealen Form wegnehmen und wie viel er modellierend hinzutun mußte. Renoir sah und dachte, der andere, das Werkzeug, führte aus. Wer Renoirs

Kunst weiblich genannt hat, vergaß diese geradezu unheimliche Dämonie des Schöpferischen. Wohl hat Renoir die hinreißendsten Frauengestalten gemalt, welche die moderne Kunst kennt, und er wußte selbst nicht zu sagen, ob er überhaupt Maler geworden wäre, wenn der Frauenbusen nicht etwas so Bezauberndes in der Welt wäre. Die „Rosita Mauri“ von Manet ist ein unerhörtes Geschöpf, als Erscheinung unvergleichlich, aber vielleicht im Sinne Renoirs etwas zu sehr nur Erscheinung. Renoir verstand mehr vom wahren Wesen der Frau und empfand den halb sinnlichen, halb geistigen Reiz frauenhafter Atmosphäre tiefer und zufriedener. Die Zärtlichkeit und die Süße der Empfindung hat im ganzen Jahrhundert keiner so wie er gemalt. Aber die Schwärmerei ist männlich und gesund, ein Schwärmen ohne Taumel. Glückhaft und ohne den leisesten Anflug von Skepsis oder gar Zynismus, wie man ihn Boucher zutraut, sondern froh und dichterisch wie bei Watteau. Daß Pierre Bonnard, ein kleiner Geistesverwandter Renoirs, sein Schönstes machte, als er die altfranzösische Übersetzung des hellenischen Romans von Daphnis und Chloë illustrierte, gibt über das französische Rokoko hinaus eine Vorstellung davon, wie weit die künstlerische Ahnenreihe Renoirs zurückreicht.

Die neue Linie: Degas, Forain, Guys und Lautrec

Ingres hatte seinen Schülern gesagt: „Ich schreibe Euch ‚Zeichenschule‘ an mein Atelier und mache Euch zu Malern!“ In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ward um Zeichnung oder Malerei gestritten. Seit Courbet, Manet und Renoir war dieser Kampf gegenstandslos geworden, das eine war nicht mehr ohne das andere möglich, war es innerlich nie gewesen. Die beiden Elemente waren unlösbar miteinander verbunden. Renoirs Aktzeichnungen, graziös wie die überraschenden Zeichnungen Millets, geben an Klassizität den Ingresschen Bleistiftzeichnungen nichts nach. Nur lebt in den Gemälden jetzt die Form unter und in der Malerei. Wenn auch die Farbe, das Malerische, bei Renoir und Manet immer die Führung hatten, die Sprache der Linie schwingt vernehmlich mit. Die Linie ist die „probité de l'art“, das gute Gewissen der Malerei. Mochte Edgar Degas, der, wie Manet, manchmal mit den Impressionisten und manchmal im „Salon“ ausstellte, für sich die Bezeichnung eines Impressionisten ebenso gereizt ablehnen wie Renoir, es verbindet auch ihn vieles mit ihrer Kunst, so sehr er ihre Technik nur als Mittel ansah und so sehr, in leidenschaftlicher Bewunderung der Ingresschen Welt, er die Linie immer energischer zum führenden Element in seinen Schöpfungen machte.

Durch die Lehrzeit bei dem Flandrin-Schüler Lamothe ein Enkel-schüler Ingres' geworden, hing er der klassischen Linie und der klassischen Komposition an. Aber er war von Anfang an der Natur näher als die Akademiker. Eine römische Bettlerin, im Jahre 1857 in Rom entstanden, könnte in ihrem unerschrockenen Realismus von Courbet sein, und in seinen Historienbildern, wie den „Jungen Spartiaten“ und der nie ganz fertig gewordenen „Semiramis“, in der „Tochter Jephtas“ und dem „Unglück der Stadt Orléans“, die ein wenig an David, etwas mehr an Poussin und, in der Reinheit der Linie, an Ingres gemahnen, gab er doch so viel unmittelbare Lebensnähe, daß man schon damals, 1860/61, fühlte, aus ihm werde nie ein schulgerechter Klassizist. So untadelhaft er in seinen um

die Mitte der sechziger Jahre entstandenen Bildnissen den Kontur führte, die Art, die Formen im rieselnden Licht zu sehen und sie in Atmosphäre einzutauchen, geht weit über die unbewegliche und unnahbare Bestimmtheit des Klassizismus, auch der Ingresschen Aktmalerei, hinaus.

Um die Mitte der 60er Jahre wandte er sich auch in seinen Stoffen dem Leben der Gegenwart endgültig zu. Eine flüchtige Berührung mit der Kunst Edouard Manets und seinem Sehen in Flächen wirkte fast ein Jahrzehnt nach. In der „Equipage auf dem Rennplatz“ und in der „Place Concorde“, Freilichtbildern, die auf ein sehr tonreiches, leicht mit Graugelb und Grüngrau gehöhntes und mit tiefem Schwarz an den entscheidenden Punkten des Flächenaufbaues gedunkeltes Grau zurückgestimmt sind, erscheint seine Malerei wie die eines Impressionisten. Auch ein japanisches Element wird spürbar, besonders in der eigenwilligen Art, das Bild in den Rahmen zu rücken, mit faszinierenden Überschneidungen im Vordergrund und frappanten Durchschneidungen an den Rändern. Aber was er an den japanischen Holzschnitten der Utamaro und Hokusai am meisten bewunderte, war wohl weniger die Dekoration als vielmehr die Bewegung der Ausdruck des Momentanen, des blitzschnell wie im Fluge erhaschten Beweglichen. Erst als er den Rennplatz, die Theater und die Balletts besuchte, fand er das künstlerische Neuland, auf dem er sich ansiedeln konnte. Natürliche Bewegung, in dieser Welt von Unnatur und Überzüchtung, von Training und Drill, von Pose und Rampenlicht, fand er sie. Sein erstes Rennbild datiert von 1866, das erste Ballettbild von 1872. In dieser Epoche ward er der große, moderne Meister. Was er von Linie und Fläche, von Licht und Beleuchtung, von Farbe und Kolorit bisher von allen Seiten her gelernt hatte und wußte, ward jetzt zur künstlerischen Einheit. Er hat einmal gesagt, alle seine Bilder seien das Ergebnis von Nachdenken und Erfahrung, und man hat daraufhin nicht verfehlt, seine Kunst kalt und artistisch zu nennen. Wäre er nicht so schweigsam gewesen und hätte er sich für Theorien überhaupt interessiert, so hätte er am Ende den Inhalt seiner Bilder rückwärts aus lauter formalen Elementen erzählen können, so wie der Dichter Edgar Allan Poë einmal sein großes Gedicht „The Raven“ rückschreitend genau analysierte, aus Reim und Klang, Strophenproportion und Stabreimökonomie, und dabei nur vergaß, die Inspiration zu analysieren. Degas Bilder, in Fläche und Masse so bis in die zartesten Schwingungen hinein ausgewogen, so unnachahmlich sicher, nicht im Raum sondern mit dem Raum

komponiert, sind doch als Einheit, als Ganzes von vornherein gesehen und empfunden. Was an Sichtbarem sein Auge so erregte, daß er es malen mußte, eine Ballettszene, aus der Ferne erblickt mit ein paar Dutzend Tänzerinnen, oder die linkische Grazie, mit der eine E Levin, die er aus der Kulisse genau beobachten konnte, ihr Achselband zurechtrückte, diese Sichtbarkeiten des flüchtigen Moments, blitzschnell in sein Hirn eingegraben, arbeitete er mit ungeheurer Anspannung in seiner Phantasie durch und immer wieder durch, bis jede Bewegung ihren erschöpfendsten Ausdruck, bis das Bild seinen allseitigsten Reichtum und sein feinstes Gleichgewicht gefunden hatte, so, daß in ihm, was er bei Puvis de Chavannes so sehr bewunderte, auch nicht eine einzige Linie aus ihrer Lage gerückt werden konnte, ohne das Ganze zu zerstören. Bei dieser eissprühenden Phantasietätigkeit mochte allerdings Nachdenken, Überlegung und Wissen den Hauptanteil haben. Aber dies war „nur“ die Qual der Ausführung, der schöpferische Moment selbst war bei ihm genau so naiv, genau so unschuldig und unverdorben, von so schamloser Naivität, wie bei jedem großen Künstler, der schöpferisch sieht; wie etwa bei Manet auch. Was in der Sekunde erhascht war, gewann durch dieses Durcharbeiten bis zum erschöpfendsten Ausdruck Monumentalität. Seine Pastelle von Tänzerinnen, in der Einzelinie so sekundenhaft bewegt, daß man erst nachträglich, mit Hilfe der später erfundenen Momentphotographie, sich von ihrer „Richtigkeit“ überzeugte, haben als Ganzes oft die Strenge ägyptischer Reliefs, die gleiche Ruhe des Verzaubertseins. Das Reich der Bewegungsdarstellungskunst hat Degas um ungeahnte Provinzen bereichert. Weil er Bewegung wollte, neue Bewegung, das neue Tempo und den Rhythmus der Zeit, brauchte er das neue Stoffgebiet, ein Stoffgebiet, das jedes konventionelle Sehen von vornherein nicht zuließ. Rennpferde und Jockeis hatte nur Gericault, der Vergessene, gemalt, damals in England, mehr als Versuch. Die Balletteuse noch niemand. Die Balletteuse war, künstlerisch, ein jungfräulicher Gegenstand. Ihr Gliederspiel, diszipliniert bis in die unwahrscheinlichsten Ausrenkungen, bot dem Künstler unbegrenzte Möglichkeiten nie gesehener Linienkombinationen; mit ihr konnte er alles machen. Und das Ballett, weiß und fast körperlos, in heller Gespenstigkeit der künstlichen Beleuchtung, durch die Schärfe der Reflexe noch weiter bis zum Geisterhaften entmaterialisiert, gab ihm eine unbekannte Welt von Licht; und die Farbe, besonders in den Pastellen, mit offenen Strichen und Flecken hingesezt, aus künst-

lichen Lichtern gewonnen, hat allen Zauber der Unwirklichkeit. Sie erinnert an den Glanz von Juwelen, wenn man sich das Glänzen der Juwelen von den Steinen so weggenommen denken kann, daß nur das Glänzen, seltsam durcheinandergemischt, übrigbleibt, oder an den farbigen Staub exotischer Schmetterlinge, in unlöslicher Verbindung destilliert, aber so, daß das Staubhafte in dem Mischungsprozeß nicht verlorenging. Vielleicht kannte Degas die Lehre des Neoimpressionismus. Dann nahm er sie, aber vergaß bei der Arbeit das System und machte etwas daraus, was ein genialer Pyrotechniker erdacht haben könnte. Bei Balletteusen in Giftgrün und Preußischblau modelliert er das Licht der Wangen mit Resedagrün. Erbsengrün sitzt auf dem Fleischtönen als Licht; mit Gelbgrün und Vergißmeinnichtblau bricht er den Fleischtönen der Arme und schafft sich mit Lila und Dunkellila den Schattentönen. Und dies Relief von drei Tänzerinnen steht gegen einen Grund von Rosa, Gelb und Orange. Alles ist falsch, aber das Ganze von der Harmonie beglückender Traumwahrheiten.

In seinen Ballettbildern wird Degas immer einfacher, immer unjapanischer. Hatte er in den ersten, dem „Robert der Teufel“ und den andern dieser Gruppe, noch mit überraschender Komposition gearbeitet, indem er den Bühnenrand von einer riesigen Hand des Orchesterdirigenten überschneiden ließ, von der Schnecke eines Kontrabasses, der halben Glatze eines Musikers oder von einem Stück Fächer und dem verlorenen Profil einer Dame in der Proszeniumsloge, so wird er später schlichter im Ausschnitt des Raumes, beinahe selbstverständlich in der Wahl des Standpunktes. Schließlich wird die Zahl der Tänzerinnen kleiner, und am Ende ist er mit der Balletteuse allein. Er gibt ihren Akt, beim Bad oder bei der Toilette, überfüllt den Kontur mit Lebendigkeit, zerrt die Glieder auseinander und berauscht sich am Gefühl der Gelenke, modelliert immer runder und immer voller im Licht, nachdem er eine Zeitlang die menschliche Figur, Plätterinnen z. B. in ihrer Arbeitsstube, gegen das Licht gestellt hatte. Der heimliche Bildhauer, der in ihm schlummerte, gewann allmählich die Oberhand, und wenn er, als er zu bildhauern angefangen hatte und hinreißende Wachfiguren von Pferden, Reitern und Tänzerinnen schuf, dann von sich sagte, da sein Augenlicht nachließ, er sei nun bei einem Blindenhandwerk angelangt, so verbarg er auch hier wieder sein Inneres: Die Plastik war das logische Ziel dieses leidenschaftlichen Liebhabers von Form und Linie und Bewegung. Sein Schaffen ging vorstellungsmäßig, aus

der Erinnerung und der Phantasie, vor sich. Je älter er wurde, um so weniger studierte er in der Natur. Er hatte kleine Holzpferdchen, so wie die, mit denen Kinder spielen. Das waren die Modelle zu seinen Bildern vom Rennplatz. Er sagte einmal, mit einem solchen Spielzeug in der Hand: „Ich kann doch nicht ein richtiges Rennpferd so im Licht drehen, wie ich es gerade für mein Bild brauche!“ Seine Phantasie war jenseits der Wirklichkeit, er sah die Welt sehr von oben, geistig genommen. „Alle Kunst ist Entsagung“, sagte er einmal. In seiner Kunst hatte sich der Mensch hinter dem Kunstwerk versteckt.

Man hat seine Kunst, weil sie so objektiv ihrem Gegenstande naht und weil sie mit so exakter Phantasie nur auf das Sichtbare ausgeht und Sentiments nicht aufkommen läßt, grausam genannt; so, als wäre Degas ein Zyniker gewesen, der die Häßlichkeit seiner Modelle quälerisch übertrieben hätte. Nichts ist falscher. In der Phantasie seines Auges lebte ein leidenschaftlicher Enthusiasmus, nur dies ermöglichte diese Sprache der Linie und diesen Rausch der Farbe. Er war kein hochmütiges, aber ein stolzes Herz, das einer Welt, die ihm vulgär und immer vulgärer vorkam, nichts von seinen Empfindungen zeigen wollte. Ein Mensch, der sozusagen nur für sich schuf, der nie zufrieden war mit seiner Leistung, der seine Bilder, auch die noch so vollkommenen, nicht hergab, weil er sie noch vollenden wollte, und der in hohem Alter im Louvre ein Frauenbildnis von Holbein kopierte „um daran zu lernen“, — kurz, einer der ganz seltenen Künstler, die ihr Menschliches in einem fanatischen Anonymitätsgefühl ganz hinter ihrer Kunst verbergen möchten.

Die bis zu so unerhörter Vollendung getriebene Linie Degas' ward vielen Dingen dienstbar. Nicht nur Forain, der ohne Glück Bilder in mancherlei Manieren malte, sein Bestes aber als lithographierender Sittenschilderer und Karikaturist gab. Forain, von Degas hoch geschätzt, spitzte diese Kunst zu und zeichnete mit ironischer Kälte und einem tatsächlich oft bis ans Zynische grenzenden Witz das Leben der modernen Großstadt. Treffsicher, schlagend, mit Absichten, wie sie Daumier haben mochte. Was aber ihn und die zahllosen Seinen von Daumier künstlerisch scheidet und was im tiefsten Grunde etwas Menschliches ist, hat Forain selbst einmal gesagt mit dem Worte: „Lui, Daumier, c'est autre chose; lui, c'est un généreux!“ Mit dem Generösen ist menschliche Güte gemeint. Solcher Enthusiasmus beseelte auch den merkwürdigen, dem Impressionismus verwandten Constantin Guys, der, sechs Jahre

älter als Daumier, sein ganzes, neunzigjähriges Leben hindurch anonym bleiben wollte und tatsächlich so gut wie anonym blieb. Dieser geniale Sittenschilderer seiner Zeit, der malerische Chronist des zweiten Kaiserreiches, der nie ein Bild malte, sondern immer nur mit dem Tuschpinsel und dem Aquarellpinsel arbeitete, erreichte in seinen besten Blättern Wirkungen, die auf ganz naive Weise Daumier und Manet enthalten. Die Augenblicksgewalt einer Erscheinung des modernen Lebens verklärte dieser ewige Reisende mit einer Pracht des Lichtes und des Tons, die mit Gavarni, von dem Guys ausgegangen war und von dem er sich gelegentlich benutzen ließ, gar nichts mehr zu tun hat und die neben Manet so selbständig bleibt wie alles Schöpferische. Jenes soziale Milieu, das im gleichzeitigen, damaligen Roman unter Führung der Goncourts und ihrer „Fille Elisa“ in die Literatur einzog, erstand in seinen Blättern, aber ohne jeden Hauch von Literatur. Er sah immer das Unerwartete, ob er auf den Schlachtfeldern der Krim promenierte oder in einer Londoner Vergnügungsstätte. Aber er sah es unvoreingenommen und entdeckte sichtbare Schönheit überall, wie Degas und Daumier nicht nach dem Modell, sondern aus der Phantasie und Erinnerung schaffend.

Es ist nicht so, daß jener Enthusiasmus, diese Daumiersche Eigenschaft des Herzens, die Forain dem anderen zusprach und bei sich vermißte, in die jüngere Zeit nicht hineinpaßte. Wäre es so, so wäre Toulouse-Lautrec nicht möglich gewesen. Dieser Kronprinz des Degas-Reiches, ein Krüppel aus altadligem Geschlecht, der Degas verehrte und von Degas seinen eigentlichen Ausgangspunkt nahm, war berauscht von der künstlerischen Schönheit jener Welt, die Guys geschildert hatte. In seinem Schaffen unmittelbarer als Degas, tiefer, gespannter als Guys, machte er aus seinen im Theater, auf den Rennplätzen und an den Stätten des Lasters gewonnenen Eindrücken neben den souverän hingeschriebenen Lithographien und den berausenden Farbensteindruckten Bildern, in denen die zeichnerische Größe und die koloristische Herrlichkeit des Vorbildes erreicht und durch malerische Gewalt nicht nur, sondern durch Stärke des seelischen Ausdrucks übertroffen wird. Durch alle Masken, die seine Geschöpfe tragen, hindurch sieht er das menschliche Herz, das jubelt und triumphiert, das schluchzt und leidet. Trotz Degas der größte Meister der Bewegung, den die moderne Kunst kennt, ist er auch bei der Darstellung des Momentanen immer im Gleichgewicht, enthüllt aber mit dieser Kunst in der Erfassung des Ver-

gleitenden der Erscheinung Tiefen des menschlichen Ausdrucks, für die sein unvergleichliches Charakterisieren nur die Voraussetzung und den Hintergrund bildet und durch die er sich neben Daumier stellt, ohne ihn auch nur im geringsten nachzuahmen. Wie durch Zauberei beherrscht er das Sehen in Flächen und, ein Verächter des Pleinairs und der Landschaft, die Darstellung des atmosphärischen Sehens; fast unberührt von allen Theorien des Monumentalstils, die damals so aktuell waren, schafft er Bilder von einer Monumentalität, um die Manet vergebens gekämpft hatte; Pastelle, in denen das Kolorit der alten Fresken auflebt und in denen jenes Element, um das sich Seurat bemühte, selbstverständlich erscheint, aber zugleich sehr stark und sehr ernst. Daß auch sein Schaffen, genährt durch nimmermüde tägliche und nächtliche Beobachtung, im Reiche der Erinnerung, des Gedächtnisses und der Phantasie vor sich ging, versteht sich angesichts einer so distanzierten Selbstherrlichkeit fast von selbst.

Die neue Monumentalität: Puvis de Chavannes, Maurice Denis und Gauguin

Manets großer Wunsch war es gewesen, im Rathaus von Paris Wandgemälde zu schaffen, mit Bildern aus dem Leben und ihrer Gegenwart die Wände zu schmücken. Man hat ihm auf sein Gesuch nicht geantwortet. Ob er wirklich den großen, malerischen Stil gefunden hätte? Seine Kunst der einfachen Flächen enthielt dekoratives Element genug, um sich dies wenigstens als möglich vorzustellen, und gerade in den letzten Jahren entwickelte er seine Linie zu einer Robustheit, die vieles versprach. Monumentalität ist nicht nur mit dem Freskostil vergangener Epochen zu erreichen, überhaupt auch nicht nur mit Altmeisterlichem, etwa im Sinne des von Couture ausgemünzten Paolo Veronese. Delacroix' Bild der „Barrikade“ kann man sich mühelos an der Hauptwand eines Repräsentationsraumes denken, und ein Saal, ausgestattet mit Bildern wie Daumiers großer „Wäscherin am Kai“, oder seinem „Bootszieher“, entspräche nicht nur den höchsten Forderungen an Monumentalität, sondern auch an moderne Malerei und Gegenwartsdarstellung. Und das Beste, was in der ersten Hälfte des Jahrhunderts an Wandbild geschaffen wurde, Chassériaus Fresken, sind wegen dieses malerischen Elementes so unendlich viel bedeutender, als die Fresken der reinen Klassizisten, des Ingristen Flandrin zum Beispiel.

Chassériaus Fortsetzer ward in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Puvis de Chavannes. Nach sehr kurzer Lehrzeit bei dem kalten, blutlosen Akademiker Henry Scheffer, nach flüchtiger Berührung mit Delacroix, bei dem Chassériau so unglücklich endete, und nach ebenfalls sehr kurzem und unfruchtbarem Aufenthalt im Atelier Coutures suchte sich Puvis de Chavannes seinen eigenen Weg. Erinnerungen an Italien, wo er sich als junger Mann nach schwerer Krankheit lange aufgehalten hatte, beherrschten ihn. Er sah Leonardo durch das Medium Luinis und träumte von diesem geheimnisvollen Sfumato der Mailänder, von jenen Dingen, die Chassériau in seinen Fresken so schön hatte wieder aufleben lassen. Und als er, nach manchem Schwanken seiner Magnetnadel, sich, siebenunddreißigjährig, endlich selbst gefunden hatte, in den beiden Gemälden des

Salons von 1861, „Frieden“ und „Krieg“, konnte er wie ein Schüler Chassériaus wirken. Das Hellenische, das er so leidenschaftlich suchte, lebt auf völlig naive Weise in diesen Bildern, ganz unhistorisch, ganz unreflektiert, aus Sehnsucht und Schwärmerei. Große Form, gesehen in schöner Atmosphäre und einheitlichem Ton, stark klingender Rhythmus der Flächen bei reicher Belegung der Einzelgestalt, eine an Poussin gemahnende Klarheit des Aufbaus und eine an Corot gemahnende Fülle des silbergoldenen Tones, machen diese Allegorien in Amiens, besonders die des „Friedens“ und die der „Ruhe“, zu sehr großen Leistungen, und, trotz des innigen Zusammenhanges mit der Tradition, zu Schöpfungen von durchaus eigenem Blut. Es ist viel Natur, viel Empfindung in diesen Fresken, auch sehr reiche Erfindung, in der manchmal überraschenden Zusammenfügung der Gruppen sowohl wie in Haltung und Beseelung der einzelnen Figur. Eine holde Unbefangenheit und, bei aller Ruhe der Gebärden und aller Feierlichkeit des Baus, eine schöne, sinnliche Heiterkeit. Man konnte glauben, der große Monumentalmaler sei Frankreich geboren, und als er im Jahre 1869 die Fresken für Marseille malte, „Marseille, eine griechische Kolonie“ und „Marseille, das Einfallstor des Orients“, trat dieses neue Hellenentum auch heimatlich in die engste Beziehung zu den unterirdischen Kunstquellen seiner Rasse. Was Ingres in seinem nicht vollendeten „Goldenen Zeitalter“ geträumt hatte, schien Wirklichkeit werden zu wollen. Aber Puvis war nicht stark genug für die ganz große Leistung. Schöneres, Blutvolleres als diese Frühwerke hat er dann nicht wieder gemacht. Bleibt er auch in seinen späteren Werken immer ein Künstler von höchster Reinheit der Empfindung und stärkster Leidenschaft des Willens, so opfert er im Laufe der Zeit doch immer mehr, nicht nur von seinen malerischen Elementen, sondern auch von der Ausdruckskraft seiner Linie, von der Beseelung der Form. Dem großen Stil zuliebe glaubte er diese Opfer bringen zu müssen. Die Dekoration wird mächtiger und strenger, aber zugleich wird das Rhythmische schwächer. Wenn die Hintereinanderschichtung der Bildebenen im Sinne des alten Freskostils untadelhaft ist, wenn jede Gruppe, jede Figur, jede Haltung und jede Wendung genau da steht, wo sie muß nach dem ornamentalen Gesetz, wenn die auf lichtetes Grau mit lichtem Blau an den Anfangs- und an den Endpunkten gestellte Harmonie dem Ton der Architekturen immer genauer sich einfügt — in diesem Spiel von Gewichten und Gegengewichten, von Symmetrien und Parallelismen, von Winkeln und Kurven fühlt man System und Rezept und

wird für die Dürre solcher Abstraktion nicht entschädigt durch schöne Malerei oder lebendige Form. Läßt man sich bei den Werken seiner reifen Zeit, etwa in der „Christlichen Inspiration“ in Lyon oder in den Fresken der Sorbonne und des Pantheon auf die Einzelheiten ein, so erschrickt man über die Öde des Metiers und die Leblosigkeit der Linie. Es ist kein Unrecht, sich auf die Einzelheiten einzulassen. Bei alten Meistern des Freskos, bei Ghirlandajo etwa, um nicht ungerechterweise so hoch wie Botticelli zu greifen, lebt die Linie von Ausdruckskraft. Sie ist immer zugleich höchstes Ornament und stärkster Formausdruck, Funktionsausdruck des Organischen. Dies fehlt bei Puvis de Chavannes immer mehr. Jene Lebendigkeit, die Degas' und besonders Lautrecs Linie immer, an allen entscheidenden Punkten, so hinreißend macht, versagt sich Puvis und kommt damit in die Nähe der englischen Präraffaeliten. Das Poetische aber in ihm bleibt stark und klar bis zuletzt. Sein im letzten Lebensjahre, 1898, entstandenes Fresko im Pantheon, die Heilige Genovefa, die über dem nächtlichen Paris wacht, versöhnt wegen der großen Empfindung und ihres dichterischen Zaubers mit dem, was an manchen seiner anderen Werke Dekoration, wenn auch Dekoration größten Stiles, blieb.

Das christliche Erbteil der Puvischen Kunst übernahm Maurice Denis. In Puvis „Christlicher Inspiration“, dem Geiste der Giotto-schule, des Fra Angelico und der Buchminiaturen so seltsam verwandt, mochte der religiöse Symbolismus, der im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts sich auch literarisch so stark äußert, ein Werk von verwandter Empfindung sehen. Jene Mönchskutte, in die sich Puvis gern hüllte, schien jetzt das ernsteste Künstlerkleid, und selbst wenn Maurice Denis antike Legenden malte, behält seine Kunst diesen Anflug mittelalterlichen, sinnigen Frommseins. In der Farbe gibt er sich reicher als Puvis getan hatte, fügt zu dem Grau, Blau und Weiß des Meisters ein helles Rosa und dunkles Lila und wirkt damit beinahe indisch-exotisch. Seine Linie fließt behutsam und sehr zart, etwas herbe, überrascht dann aber wieder durch eine musikalische Grazie. In einfachen Kapellen in Le Vésinet, nahe Paris, gab er sein Bestes in schöner, heller Dekoration, die sich in der Kapelle Sacré Coeur zu Vésinet zu ungewohnter Farbenglut auf reicher Palette steigert. Zu dem Rosa und Lila und Blau, das er sonst bevorzugt, tritt in diesem Gemälde von der „Gnadenverteilung“ starkes Violett und Rot, flammendes Schwefelgelb, brennendes Orange und tiefes Grün und hüllt das Ganze in eine flammende Atmosphäre. Seit diesem im Jahre 1903 entstandenen Werke aber scheint das Schöpferische seiner Kunst erlahmt

zu sein, er kämpft hinfort hartnäckig, um den Gefahren der dekorativen Manier zu entgehen. Die Zeit in der ein Künstler lebt und die Gegenwart, die sie vor ihn hinstellt, übt einen unausweichlichen Zwang auf ihn aus. Zu wirklich fruchtbarer Reaktion gegen sie, auch wenn sie noch so nötig ist, kann man nicht durch einen Entschluß kommen, mag dieser nun zu altertümlichen, traditionsbetonten, oder zu exotischen Mitteln führen, sondern nur, wenn man die Zeit mit ihren eigenen Mitteln überwindet. Als Puvis de Chavannes sich in die Lehre Delacroix' begab und eine Pietà im Delacroixschen Sinne malte, war er, trotzdem er damals nur Nachahmer war und, vielleicht mit Recht, unter dem Einfluß dieses Riesen das gleiche Scheitern für seine Person fürchtete, das Chasseriau lähmte, dennoch auf richtigerem Wege, als später, wo er mit Giottos Gebärden zu hantieren anfang. Der Baum der Erkenntnis läßt sich ungestraft nicht umgehen. Man kann sich die Monumentalität, nach der die Zeit, diese durch den Impressionismus hindurchgegangene Zeit, verlangte, auf dem Wege Manets vorstellen, man kann sie sich als Steigerung der Degasschen Linie ausmalen und bedauert, daß Lautrec, außer an Jahrmarktsbudenfronten, nie zu dekorativen Aufgaben gelangte. Eine Fortsetzung war in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nur auf dem Wege möglich, den Degas und Lautrec gegangen waren, weil sie mit dem Sehen und dem durch dieses Sehen diktierten Mittel ihrer Zeit arbeiteten. Erst als ein Naiver zur Monumentalität wollte, der aus der Malerei der Gegenwart seine ersten Kräfte gezogen hatte, konnte die Steigerung über den Impressionismus hinaus auf natürliche Weise zu wirklich lebendiger, neuer Form führen.

Paul Gauguin war Autodidakt und kam verhältnismäßig spät zur Malerei. Ein Bankbeamter, der sich für Malerei und Literatur interessierte, der Bilder der Impressionisten und Cézannes sammelte, fing er, halb zufällig, in seinen sonntäglichen Mußbestunden als Achtundzwanzigjähriger an, sich mit Pinsel und Farben zu beschäftigen und stellte im Jahre 1875 zum ersten Male aus; dann wieder 1880. Bei Pissarro hatte er sich Rat geholt, und seine ersten Bilder waren Landschaften in Pissarros Art, nicht sehr gut, etwas zäh in der Malerei, aber schon von intensivem Farbensdruck. Daß er zu Pissarro ging und nicht etwa zu der beweglicheren und scheinbar leichter lernbaren Kunst Claude Monets, mochte Gründe der Blutsverwandtschaft haben: Pissarro stammte von den Antillen und hatte kreolisches Blut, und auch in Gauguin war südliches, exotisches. Er stammte von Ahnen aus aragonesischem Adel, die nach Peru ausgewandert waren, war selbst als Kind in Lima, ist als Schiffsjunge

in Brasilien, fährt unter Jérôme Napoléon als Matrose und kannte die heißen Länder mit ihrem reinen Himmel als schönste Jugenderinnerungen. So mag er mit Pissarro, der als Kind auf den Antillen immer Kokospalmen studiert hatte, gegenseitig Reiseindrücke ausgetauscht haben. Und Pissarro war es wohl auch, der ihn darin bestärkte, im Jahre 1886, in die Bretagne zu gehen, in die unverdorbene Natur und zu einfachen Menschen. Was Gauguin in Manets Figur gesucht und was ihm die Kunst des gleichfalls halb südlichen Degas gegeben hatte, der Sinn für leidenschaftliche Linie und das Unwirkliche der lebendig verteilten Farbe, verlangten nach Verarbeitung in der Einsamkeit. Aber weder die Bretagne noch die Provence, wo er mit Van Gogh zusammenstieß, erwiesen sich als einsam genug. Eine Reise nach Martinique, nach Pissarros Antillen-Inseln, 1888 plötzlich unternommen, hatte ihm eine Welt von Bildern gezeigt, eine große Natur unter rosenfarbenen Himmeln, die fortan in seinem Gedächtnis hauste und ihn nicht mehr losließ. Als er im Jahre 1888, ehe er in die Provence, nach Arles, ging, Cézanne studiert und Manets „Olympia“ kopiert hatte, konnten sie ihn in seinem Streben nur bestätigen. Große, reine Gestalt und festen Bildaufbau mußte er sich selbst, durch eigene Anschauung, auf künstlerischem Neuland, erobern. Er versuchte es abermals in der Bretagne, in Pont Aven, wo so etwas wie eine Schule sich um ihn versammelte und wo er mit den Dichtern des Symbolismus, Huysmans und Mallarmé, Verlaine und Maeterlinck, in Berührung kam, aber auch mit Maurice Denis. Jedoch Frankreich, Europa, genügten ihm nicht, er wollte zu den Wilden, und als er, der früher wohlhabend, als Maler immer arm gewesen war, ein wenig Geld für die Überfahrt beisammen hatte, schiffte er sich im Jahre 1891 nach Tahiti ein. Von kurzen Besuchen in Frankreich in den Jahren 1893 und 1895 abgesehen, lebte er hinfort in Polynesien, wo er 1903 auf St. Dominique, einer der Marquesas-Inseln, starb. — Wir wissen heute aus Gauguins Briefen, dem prosaischen Revers jener Medaille, deren Vorderseite die Dichtung „Noa-Noa“ („Wohlgeruch“) zeigt, daß es nicht allein die romantische Sehnsucht nach der paradiesischen Tropenwelt war, die ihn hinaustrieb, sondern auch Geldsorgen und der Gedanke, in den Kolonien billiger leben zu können.

Diese Überlegungen werden bei dem Entschluß des Europaflüchtigen mitgesprochen haben. Entscheidend aber können sie nicht gewesen sein. Gauguin fühlte, die Kunst müsse, das heißt: er müsse von vorne wieder anfangen. Er hat selbst auch einmal gesagt, das Barbarische sei für ihn ein Verjüngungsmittel; er sei „weit, weit

zurückgegangen, weiter als bis zu den Pferden des Parthenon, zurück bis zum Holzpferdchen seiner Kindertage“. Um einfach und groß zu schaffen, wollte er alles vergessen, was er konnte. Das war nicht wenig. In den Bildern aus der Bretagne ist er nicht mehr nur ein Mitläufer des Impressionismus, sondern schon ein Mensch mit eigener Anschauung und eigenem Stil. Sehr eigenwillig in der Farbe, mit starker Betonung von Blau und Rosa, nach der Rückkehr aus der Provence um sein flammendes Gelb bereichert, und sehr sicher in der Behandlung der Einzelflächen, die er ausgedehnter nimmt als Pissarro und fester zusammenfügt. Aber dies alles wollte er in seiner neuen Welt vergessen, nur der Natur folgen und, falls seine rechte Hand wieder zu geschickt würde, mit der Linken arbeiten und, falls mit dieser das gleiche geschähe, lernen, mit den Füßen zu malen.

XC 63 611

Der Stil, den Gauguin bei den Wilden entwickelte, ist große Klassik. Einfache Gestalten stehen in klaren Flächen, der Rhythmus der Flächen und der Linien schwingt voll und schwer, nicht minder architektonisch als bei Puvis. Aber Gauguins Gesetz für Ordnung ist überall ganz gefüllt von Anschauung, er läßt nichts leer, so ungebrochen und glatt auch die Flächen sein mögen, immer fügen sie sich dem großen Rhythmus, von dem seine Empfindung ausgeht. Nach den Modellen, die er fand, vollen aber graziösen, edlen Körpern, präzisiert er Maße und Proportion des ganzen Bildaufbaus und schafft sich mit ihnen einen idealen Typus. Die Forderungen Ingres', die zu Ingres' Zeiten niemand begriff, scheinen erfüllt: „Weshalb schafft man nicht großen Stil? Weil man statt einer großen Form drei kleine macht.“ — „Um die Schönheit der Form zu erreichen, muß man rund und ohne innere Details modellieren, denn schöne Form ist gerade Flächen und Rundungen.“ Solches Ideal erfüllte Gauguin, und es kann nicht überraschen, daß auch er, wie alle großen Meister der Form, wie Renoir und Degas, bald zur Bildhauerei und zum Bildschnitzen kam. Das schöne Menschengewächs, das er auf seinen Inseln fand, körperlich unverdorben, Frauen von schlankem Wuchs und feinen Gelenken, von breiter Fülle in den Schultern und glatter Rundheit der Glieder, mit „Beinen wie Säulen“ (Ingres) erleichterte ihm das Hinstellen seines idealen Typus. Eine animalische Schönheit, wild und sanft zugleich, seelisch primitiv und kompliziert in Einem, beherrscht diese Menschen und beherrscht bald Gauguins Kunst, diese Kunst, die schließlich so einfach wird, daß sie wieder auf das Symbolhafte zielt, jenes Symbolhafte, von dem sie, damals in der Bretagne, in Pont Aven, ihre geistig stärkste Belastung erfahren

hatte. Da das Leben der Wilden so unnaturalistisch, so formelhaft verläuft, wie etwa das orientalische, kam auch diesem Element seines Stilwillens ein Stück erlebter Natur glücklich entgegen. Wenn er aber einmal in seinen Briefen von der mannigfachen, launenhaften Natur spricht und davon, daß er, ehe er sich ans Schaffen machen könne, immer erst das Urwesen der Pflanzen, der Bäume, kurz, dieser ganzen, launenhaften Natur in sich aufnehmen und durchdenken müsse, so zeigt er damit die Grenze an zwischen dem, was die Welt der Sichtbarkeit seinem Stil gab und dem, was sein Geist und sein sehr rationell disziplinierter Intellekt daraus machten. Hier setzt sein Kampf ein, ein Ringen, das sich nicht um die Fragen schönster Dekoration drehte, sondern um die malerische Bewältigung einer nie gemalten Natur. Daß diese Menschen bernsteingelb sind mit bronzegrünen Reflexen auf ihrer Haut, die Vegetation grüner als alles Europäische, der Himmel manchmal lila, ja violett — nicht diese Gegebenheiten beunruhigten ihn. Er malte in seine Harmonien aus Smaragdgrün, Ziegelrosa und Indigoblau nicht nur rosa Himmel hinein — die gab es —, sondern auch rosa Pferde und grüne Akte. Sondern, was ihn bedrängte, war die Sorge, ob er seine Objektivität immer und jedesmal mit einer sinnlich ganz gefüllten Anschauung blutvoll machen könne. Kurz, ihn bedrängte die gleiche Gefahr des Dekorativen, an der Puvis und Denis auf ihren Wänden gescheitert waren. Was ihnen zum Verhängnis wurde, die ewig zur Verfügung stehende weiße Wand, hätte Gauguin, wäre er nach Europa zurückgekehrt und nicht so früh gestorben, wahrscheinlich die größte Freiheit gegeben. Wahrscheinlich, weil er der Natur, einer neuen Natur, viel tiefer verhaftet war als sie, weil er in seinem Jahrzehnt teilgenommen hatte an wahrer Malerei, und dies am Ende hätte, wenn auch nur als sein gutes Gewissen, wiederfinden können. Er kam spät genug zum Freskostil, erst in Polynesien, erst, als er alles Kunsthistorische von sich geworfen hatte. Seine Bilder aus Tahiti und den andern Inseln sind freskohaft gemalt, mit dicker, weißer Grundierung und dünn aufgetragener Farbe, kaum anders, als die Wandmalereien der großen Florentiner. Man denkt sich gerne, bei besserem Glück und großen Aufträgen, hätte dieses eine Mal wenigstens die moderne Monumentalkunst ganz große Leistungen hingestellt. Was damals, in Pont-Aven, der Dichter Albert Aurier so leidenschaftlich für Gauguin forderte, „Wände, Wände“, blieb ihm versagt, und so blieb auch in Frankreich, wie im Deutschland des Hans von Marées, der große Monumentalstil Fragment und unerfüllte Möglichkeit.

C é z a n n e

Paul Cézanne hat einmal gesagt: „Ich habe aus dem Impressionismus etwas Solides und Dauerhaftes machen wollen, wie die Kunst der Museen.“ Ihm, der ein Jahr älter war als Claude Monet, bedeuteten die Schönheiten des Impressionismus nur etwas Vorläufiges. Was er am Impressionismus vermißte, war das gleiche, was auch einige andere Angehörige der Impressionistengruppe mit der Zeit entbehrten: das baumeisterliche Element. Wenn Renoir und Degas bei der Skulptur endeten, wenn die Neoimpressionisten sich bemühten, ihren Bildflächen eine feste Struktur zu geben, wenn Gauguin der verhinderte Monumentalmaler der Epoche ward, so rührten diese Erschütterungen des Impressionismus, so sehr sie aus dem Impressionismus selber geboren sein mochten, doch aus derselben Quelle her: Dem Verlangen, dem leuchtenden und bewegten Spiegelbild der Welt einen festen, schöpferischen Willen entgegenzusetzen. Es lag in der impressionistischen Anschauung ein Element, das zur Passivität, zum Stillhalten verführte.

Die Landschaftsbilder der Impressionisten wirken flach. Für Cézanne aber ist die Welt ein Tiefenraum, allerdings ein von farbiger Luft erfüllter Tiefenraum. Er drückt das so aus: „Für uns Menschen hat die Natur mehr Tiefe als Oberfläche, daher die Notwendigkeit, unsere durch Rot und Gelb dargestellten Lichtvibrationen mit einer hinreichenden Menge von Blau zu mischen, um Luftwirkung zu erreichen.“ Nach diesem Grundsatz hat er gemalt, seitdem er im Freien schuf, und aus diesem Grundsatz heraus entwickelte er den Tiefenbau seiner Bilder, immer im Kampfe mit dem farbigen Flimmern des Lichtes, das ihn hindert, seine Leinwand positiv zu decken und die Abgrenzung der Gegenstände zu verfolgen, wenn die Berührungsstellen sehr dünn und zart sind; immer auch im Kampf mit dem Durcheinanderschwirren der Flächen, das sich, wenn man ehrlich nur malt, was man sieht, der Abgrenzung durch Linien entzieht.

Cézannes oberster, einziger Grundsatz ist, die Natur wiederzugeben, seine Empfindungen zu realisieren, die Sinneseindrücke zu gestalten. Nie hat er, der große Stilist, daran gedacht, zu stilisieren. „Man muß

nicht malen, was man zu sehen glaubt, sondern, was man sieht.“ Aber das Problem kompliziert sich. Dieser Maler weiß so unendlich viel, hat durch leidenschaftliche Beobachtung der Natur und durch ebenso leidenschaftliches Studium der alten Meister im Louvre so unendlich viele Erfahrungen über das Sichtbare in seiner Augenphantasie und seinem Erinnerungsblick aufeinander und übereinandergehäuft, daß es sehr schwer ist, zu sagen, wo das aufhört, was er wirklich, im Augenblicke, sah und wo das anfängt, was er mit dieser Augenphantasie zu sehen glaubte.

Das eine aber besteht: Seine Landschaften sind wahrer als die noch so wahren der Impressionisten; weil sie unabhängig sind, unabhängig von der zufälligen Beleuchtung, von dem Reiz des Vorübergehenden in Licht und Schatten, von der Schönheit und dem Zauber des Augenblicks, der nicht wiederkehrt. Man sieht bei Cézanne in unendliche Räume der Welt, aber man bleibt in gewisser Entfernung, weil diese Welt feststeht, weil ihre Formen nicht durcheinanderschwirren, sondern, wenn auch ohne Linien, gegeneinander abgegrenzt sind. „Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Aber diese Kontraste sind nicht Schwarz und Weiß sondern Farbewebung. Modellierung ist nichts als Richtigkeit in der Beziehung der Töne untereinander. Sind sie richtig nebeneinander gesetzt, und sind sie alle da, so modelliert sich das Bild von selbst. Zeichnung und Farbe sind keine Gegensätze, je harmonischer die Farbe, um so präziser kommt die Form heraus; hat die Farbe ihren höchsten Grad von Reichtum, so ist auch die Form auf dem Gipfel ihrer Fülle.“

Er baut eine bunte Welt von Tönen in seinen Landschaften auf, aber es ist eine schattenlose Welt. Die Wahrheit, daß Farbe nichts ist als Licht, ward von keinem Künstler vor Cézanne so vollkommen verwirklicht. Seine Landschaften schwingen in der Fülle und dem Nuancenreichtum des Tons, wie die silbergrauen Corots, sind aber bunt, farbenreich und aus allen Farben des Regenbogens zusammengesetzt. Nur, daß ihre Buntheit sich nicht auf den ersten Blick wie etwas Äußerliches enthüllt. Sein Himmel wölbt sich tiefblau über dem Rostrot der ausgesengten, schönen, provenzalischen Erde und dem Smaragdgrün der Bäume, und an dem Blau sehen wir, daß die Sonne scheint. Aber dieses Blau ist, wie das Wiesengrün Delacroix', nur auf leichtere Weise, aus zahllosen Tönen gemischt, nicht nur aus blauen, sondern ganz zart, auch noch aus violetten und fliederfarbenen, grünlichen und gelblichen, rosa und orangerosa und orangefarbenen Nuancen, kurz, aus allen Brechungen des irisierenden Regen-

bogens. Und so mit dem Grün der Wälder und dem Rostrot der Felder. Die Töne sind tatsächlich immer alle da, auch ohne daß es unser Auge gleich bemerkt. Er kämpfte manchmal vor dem Motiv, tagelang, wochenlang, scheinbar nichtstuend, mit der Erscheinung, bis er dann plötzlich den hauchzarten, rosa Reflex erhascht hatte, den er behutsam, ganz dünn, neben einen graublauen Strich in den Himmel malte. Das Gewebe der farbigen Töne stand so fest und zugleich so leicht schwebend vor seinem inneren Auge, daß er immer fürchtete, mit einem zu dichten, zu intensiven Ton es zu zerreißen. Deshalb suchte er so vorsichtig und fanatisch in der Natur, mit jedem Pinselstrich den richtigen Ton zu finden, richtig sowohl für die Übereinstimmung mit der betreffenden Einzelheit der Wirklichkeit, als auch mit Beziehung auf sämtliche anderen, im Bilde schon vorhandenen Töne. Denn nur so kann man das Wesentliche, die Luft, malen — und Raum ist Luft. Vor jeder Landschaft von Cézanne weiß man, daß es farbige Luftperspektive vorher noch nie gegeben hatte.

Man muß ihn als Landschaftler ansehen, wie viele Dinge er auch malte, seine Anschauung ist landschaftlich, da er um alle Dinge herum immer die Luft malt. Der große Prozeß in der Malerei des 19. Jahrhunderts, die Dinge selbst, zugunsten ihres Scheins und ihrer Erscheinungskraft, langsam zu vernichten, ward von Cézanne zu seinen äußersten Folgerungen geführt. Er sagte einmal: „Alles in der Natur modelliert sich den geometrischen Formen der Sphäre, des Konus und des Zylinders gemäß. Man muß lernen, nach diesen einfachen Figuren zu malen; späterhin kann man dann alles machen, was man will. In der Malerei muß jede Seite eines Gegenstandes nach einem Mittelpunkt hinführen, wie es in der Natur geschieht.“ — Dieser Sinn für das Abstrakte der Erscheinung, für das einfach Gesetzmäßige, für die heimliche Urform jedes Dinges, tötete in seiner Malerei den Reiz des Zufälligen, des Soundso-Aussehens eines Dinges, der sogenannten Wirklichkeit. Ein Haus in der Landschaft hat für ihn nur so viel gegenständliche Bedeutung wie ihm als kubischer Bestandteil und als Träger von soundso viel Farbtönen zukommt. Was das Haus sonst noch hat, interessiert Cézanne in aller Unschuld gar nicht. Aber für diesen Mangel an Reiz des Gegenständlichen hat er die Welt entschädigt durch das Baumeisterliche, das auf eben dieser Anschauung, auf eben dieser Gesinnung beruht. Weil er die Urform der Dinge malte, aber nicht geometrisch abstrakt, sondern eingehüllt in allen farbigen Zauber der Luft, stehen die Dinge seiner Welt so fest. Das Einzelne mag wirken wie es will. Das Ganze aber hat eine

Schönheit der Erscheinung, die mit keiner anderen Schönheit zu vergleichen ist. Maurice Denis hat Cézanne den Poussin des Impressionismus genannt, und Cézanne selbst wollte, als Siebzigjähriger, dahin kommen, ein Bild, wie von Poussin, ganz nach der Natur zu malen. Das Gebaute, das in Formen wie in Farben vollkommen gegeneinander Ausgewogene, in Formen, die Farben sind und in Farben, die wie geformt scheinen, dies ist sein klassisches Element, jenes, durch das er sich mit den großen Alten in Reih und Glied stellt.

Gelernt hat er im Louvre, nachdem und währenddem er sich das Handwerk in der Académie Suisse aneignete. Stundenlang saß er vor den alten Meistern, nicht nur oben, im zweiten Stock, bei Poussin, sondern überall. Aber was er von den Alten wollte, war nicht das gleiche, das Courbet, den er bewunderte, bei ihnen suchte, nicht das Handwerk, sondern etwas viel Tieferes: die Anschauung. Die Natur so sehen, wie die Alten sie gesehen hatten, so ehrfürchtig, so umfassend, so durchdringend. Als er anfang zu malen, malte er nicht wie ein Nachahmer oder ein Kopist, sondern wie ein Kind, unbeholfen und barbarisch. Daß seine ersten Arbeiten wie Karikaturen wirkten, versteht man noch heute. Diese „Pietà“, dieser „Mord“ und diese anderen dunkelromantischen Bilder, schwarz, und heftig darüber hinkoloriert, mit schreienden Kontrasten und mit einer ungezügelten Wut des Temperaments hingefegt, machen es schwer, hinter dieser Außenseite die große Inspiration zu entdecken. Noch eine Wandmalerei, die Erweckung des Lazarus, 1867—68, also aus einer Zeit, wo er Manet schon kannte, gibt trotz tintorettohafter Gefühlsstärke keine reine Harmonie. Manets Kunst brachte ihn weiter, auch wenn sie ihm zu nichts anderem half als zu der Erkenntnis, daß das leidenschaftlich verehrte Vorbild Delacroix' damals noch zu groß für ihn war, daß zu Delacroix Weisheit gehört und daß Weisheit erst langsam erworben wird. Cézanne begann Stilleben zu malen, und in dieser strengen Disziplin entwickelte er seinen Sinn für Form, für die Erscheinungskraft einer Form und für klare Fläche. Noch sind seine Stilleben dunkel, linkisch, in erdigem Ton. Aber er lernte an ihnen und fing, was ihm, dem schöpferischen Genie, so unendlich nötig war, ganz von vorn, mit den einfachsten Dingen an. Langsam, fast zögernd, hellt er seine Palette auf und wagt reinere Farben, größere Flächen. In einigen Bildern um 1870, wie der merkwürdig barocken „Olympia“, die, wie ein Tier, rosa auf dem Bett kauert, inmitten einer dunkelglühenden Farbenpracht vor edlem Perlgrau des Hintergrundes, steckt so viel Huldigung an Delacroix wie an

Manet. Aber ganz er selbst wurde er erst, als er ins Freie ging, als er, in Freundschaft mit Pissarro verbunden, Pleinairist wurde und, es war im Jahre 1873, in Auvers sur Oise seine ersten Freilichtlandschaften malte. Von jetzt an nimmt seine Entwicklung einen Verlauf von wahrhaft stürmischem Tempo. Herr seiner Mittel, kann er alles ausdrücken, was sein Auge sieht, und nun schafft er die neue Landschaft, jene Landschaft des von farbiger Luft erfüllten Weltenraumes. Sein Zusammenhang mit dem Impressionismus blieb locker, er wollte ihm nicht zu nahe kommen, so sehr er in manchen Dingen, der intimen Naturbeobachtung, mit den Impressionisten übereinstimmte. Einige Male wechselte er in Paris die Wohnung, um sein Atelier nicht zu nahe den ihrigen zu haben; er sah, daß Monet und Sisley sich zeitweise in ihren Bildern so ähnlich wurden, daß die Persönlichkeit unter der Doktrin Schaden litt. Immer ging er in seine Heimat, nach Aix in der Provence, zurück, und hier siedelte er sich, als sein Vater gestorben und er durch Erbschaft reich geworden war, an. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens war er in der Provence, einsam, nur seiner Arbeit hingegeben. Natur, südliche Natur, war sein einziger künstlerischer Verkehr.

Reif geworden, nahm er die künstlerischen Träume seiner Jugend wieder auf. Große Kompositionen malen, groß, nicht immer im Sinne der großen Fläche, obwohl auch das ihn lockte (Pissarro hat sogar einmal versucht, ob man nicht das neue Opernhaus, Garniers Prunkbau, mit Fresken von Cézanne ausmalen lassen wolle), sondern groß im Sinne der inneren, malerischen Monumentalität; so, wie Delacroix es getan hatte. Die „Versuchung des heiligen Antonius“ von 1880 und die „Lutteurs amoureux“ von 1885 verwirklichen solche Träume. Nichts Altmeisterliches haftet ihnen an, auch die Erinnerung an Rubens, bei Delacroix noch bisweilen spürbar, ist ausgelöscht. In seiner eigenen, von ihm geschaffenen Welt, der Welt des malerisch feinsten Tons und der reinsten Farbe gehen diese so leidenschaftlichen Visionen vor sich, kaum unwirklicher als die Szenen badender Männer und Frauen, die auch „nur“, wenn auch nicht aus leerem Hirn, erfunden sind und in welchen er sein Ideal, ein Bild, wie von Poussin, ganz nach der Natur zu malen, manchmal ohne Rest verwirklichte. Wir sehen das Poussinsche Element darin nicht. Aber so, wie, wenn er einen Wald malt, dieser Wald nachher etwas hat, was allen Wäldern gemeinsam ist, und so, wie jeder Apfel auf einem seiner Stillleben die farbige Urform des Apfels sozusagen mit ausdrückt, haben solche Kompositionen etwas Gültiges, jenes Klassische der

Gleichgewichte, jene Ruhe und Standfestigkeit im Aufbau, wie sie Poussins Hellenentum mit ebenso holder Einfalt wie höllischer Klugheit hinstellte. Cézannes Menschen zeigen nichts, gar nichts von klassischer Linie und klassischer Proportion. Oft sind sie deformiert, betrachtet man sie als Einzelwesen. Aber im Ganzen, als eine Summe von Gliedern des Aufbaus, fügen sie sich, bei aller scheinbaren Unrichtigkeit, der großen Bildanschauung nicht weniger rhythmisch ein als Tintoretos oder Grecos noch so falsche Körper. Er baut Bilder mit Menschenleibern und sieht sie schließlich nicht anders an, als er einen Felsen ansieht, oder eine Wolke, landschaftlich, eine Form, die Farbe trägt und von farbiger Luft eingehüllt wird. Ob er einen Akt in einer idealen Landschaft malt oder ein Bildnis oder einen Apfel auf einem weißen Tuch, war ihm nach der zwanzigsten oder nach der vierzigsten Sitzung schöpferisch fast das gleiche. Seine ungeheure Energie bei dem schöpferischen Prozeß der Verwandlung hatte das Gegenständliche im Fanatismus des Pantheisten fast ausgelöscht. Ihm war alles farbiger Ton geworden, und erst nachher, wenn die Harmonie erreicht war, wurden diese Träger des farbigen Tons plötzlich wieder zu Äpfeln und Leibern, zu Bäumen und Felsen und Wolken. Beim Arbeiten dachte er nicht an das, was die Dinge anderen Menschen bedeuten, er sah nur hin und dachte an das, was sie ihm für die Welt von Harmonie bedeuteten, die jedes Bild für ihn darstellte, jedes Bild wenigstens, in dem er sich „ein wenig realisiert“ hatte, in dem es ihm gelang, „seine kleine Sensation“ auszudrücken.

Cézanne dachte nie daran, sich einem Publikum verständlich zu machen. Er hatte ja kein Publikum und malte nur für sich, nur um seinen Kampf mit der Natur zu einem glücklichen Ende zu bringen. Für ihn selbst war alles, was er machte, ein Schritt auf dem Wege. Als alter Mann seufzte er darüber, daß er nichts erreicht hätte, daß er nur gelernt hätte, Blau und Rot und Grün auf die Leinwand zu bringen, sonst nichts. Ein Künstler, der nichts andres will als die Natur, nichts andres, als die Dinge zu malen, welche die Natur vor ihm gemalt hat, nicht von hinten her anfangend, indem er ihre Effekte kopiert, sondern von Anfang an, indem er Schritt für Schritt ihre Schöpfungsgeschichte wiederholt, ein solcher Liebhaber und Gegner der Natur wird sie nie erreichen. Aber hüten wir uns, aus diesem Seufzer des alten Mannes ein Argument gegen seine Kunst zu machen! Mag manches in seinem Werk, das er nur als vorläufig ansah, als einen kleinen Schritt auf dem Wege, fragmentarisch sein und bleiben,

kein Künstler ist dem geheimnisvollen Bau der Natur so nahegekommen wie Cézanne. Seine Landschaften sind verewigte Dauerzustände der sichtbaren Welt, von höherer Wahrheit und erregenderer Schönheit als alle jemals gemalte Landschaft. Seine Stilleben, so richtig im Einzelton und so über alle Begriffe prunkvoll als Gesamtfarbe, enthüllen eine Monumentalität des Aufbaus, die sich mit jeder Wandmalerei messen kann; und seine Menschen, seine Bildnisse erschüttern durch die Gewalt ihres Ausdrucks. Aber der Ausdruck ist nicht gesucht, er ist gefunden, als das letzte Ergebnis einer stummen, während der hartnäckigsten Anschauungsarbeit vor sich gegangenen Seelenzwiesprache.

In Cézannes Kunst sagte die französische Kunst des ganzen 19. Jahrhunderts ihr letztes, vielleicht ihr größtes Wort. Klassizismus und Romantik ist in ihr enthalten, ebenso wie Realismus und Impressionismus, jedes aber als unlösbarer Teil des Ganzen. Was die Nachfolger aus dieser Ganzheit herausnahmen, sind vielleicht Anfänge neuer Dinge, Henri Rousseaus bewußte Kindlichkeit, Picassos bewußte Lehre vom Kubus, Matisse's Doktrin vom reinen Aufbau (von Cézannes Kompositionen der Badenden abgeleitet) und von der reinen Farbe als bewußte Reaktion — alles dies Neue hängt, sei es als Weiterbildung, sei es als lehrbares Element, sei es als Ausweg, mit Cézanne zusammen. Er lag dem 20. Jahrhundert im Wege wie ein erratischer Block, und die neue europäische Jugend fand, als erst einmal die Zeit der Nachahmung vorüber war, ihren Ausweg im Anschluß an die so vollkommen anders geartete Kunst des Holländers Van Gogh und des Skandinaviens Edvard Munch. Ihr Instinkt wird sie richtig geführt haben. Das Vorbildliche an Cézanne ist nicht, was man an seinen Bildern lernen kann. Höchstens sind es seine Natur und seine Persönlichkeit. Dieser erratische Block war in sich zu rund, als daß man auf seinen offenen Stellen und Schnittflächen hätte weiterbauen können. Jene französische Künstlerjugend, die, wie etwa der aus Impressionistenblut stammende Maurice Utrillo (der Sohn der von Renoir und Degas künstlerisch beeinflussten Malerin Suzanne Valadon), ganz schlicht vor der Natur dort wieder anfang, wo etwa Sisley aufgehört hatte, sicherte sich dadurch größere Möglichkeiten für eine gesunde Zukunft.

Allgemeines

(Spezialarbeiten über einzelne Maler sind unter den betreffenden biographischen Notizen aufgeführt.)

R. Muther: Geschichte der modernen Malerei. München 1893.

W. Bürger-Thoré: Französische Kunst im 19. Jahrhundert.
Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. Leipzig 1911.

Gustave Geffroy: La Vie Artistique. Paris 1892—1902.

Gustav Pauli: Klassizismus und Romantik. Berlin 1925.

W. Hausenstein: Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart und Berlin 1914.

✓ J. Meier-Graefe: Impressionisten. München 1907.

J. Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart 1904.

✓ Th. Duret: Histoire des Peintres Impressionistes. Paris 1906.

✓ Th. Duret: Die Impressionisten. Deutsch, 2. Auflage, Berlin 1914.

Mollet: The Painters of Barbizon. London 1890.

George Moore: Modern Painting. London 1904—1906.

Julius Elias: Die Skizzenmappe. München-Berlin 1918.

D. C. Thomson: The Barbizon School of Painters. London 1891.

Lanoe et Brice: Histoire de l'Ecole Française du Paysage. Paris 1901.

P. Dorbec: Les Premiers Peintres du Paysage Parisien. Paris 1908.

Roger Marx: Maitres d'hier et d'aujourd'hui. Paris 1914.

Jules et Edmond Goncourt: Journal des Goncourts. Paris 1887—1896.

Jules et Edmond Goncourt: Manette Salomon. Roman. Paris 1867.

✓ Camille Mauclair: L'Impressionisme. Paris 1904.

✓ E. Koehler: Edmond und Jules Goncourt, die Begründer des Impressionismus. Leipzig 1911.

LEBENS DATEN DER BESPROCHENEN KÜNSTLER

P a u l C é z a n n e

Geboren am 19. 1. 1839 in Aix en Provence, gestorben daselbst am 22. X. 1906.

Anfangs Jurist, dann, seit 1861, Schüler der Académie Suisse zu Paris. 1866 Bekanntschaft mit Edouard Manet. 1873 mit Camille Pissarro und Guillaumin in Auvers sur Oise. Stellte 1874 und 1877 mit den Impressionisten aus. Lebte abwechselnd in Aix und in Paris. Seit 1879 dauernd in Aix. Im wesentlichen autodidaktisch an den alten Meistern gebildet.

Literatur: A. Vollard: Paul Cézanne. Paris 1914. / Julius Meier-Graefe: Cézanne und sein Kreis. München 1918. / G. Rivière: Cézanne. Paris 1923. / Elie Faure: Portraits d'hier: Paul Cézanne. Paris 1910. / Emilie Bernard: Souvenirs et lettres de Paul Cézanne. Paris 1910. / G. et J. Bernheim: (Mitarbeit von Ostave Mirbeau, Théodore Duret, Léon Werth, Frantz Jourdain): Cézanne. Paris 1914.

T h é o d o r e C h a s s é r i a u

Geboren am 20. IX. 1819 auf St. Domingo als Sohn des französischen Konsuls, gestorben am 8. X. 1856 zu Paris.

Noch als Kind Schüler von Ingres, bis 1834, wo Ingres nach Rom ging. Studienreisen in Südfrankreich, Belgien, Holland; 1838 in der „Susanna“ und der „Venus Anadyomene“ des Louvre ist Chassériau ein fertiger Meister. 1846 in Algier. 1844—1848 Fresken im Treppenhaus des Palais d'Orsay, dem alten Rechnungshof, das 1870 von den Communards zerstört wurde; die Freskenreste im Jahre 1897 durch private Bemühungen in den Louvre gerettet.

In seinen Tafelbildern macht sich im letzten Jahrzehnt der Einfluß Delacroix' immer störender geltend.

Literatur: A. Bouvenne: Th. Chassériau, Souvenirs. Paris 1884. / V. Chevillard: Un peintre Romantique. Paris 1893. / H. Marcel: Chassériau. Paris 1911.

C a m i l l e C o r o t ●

Jean Baptiste Camille. Geboren am 17. VII. 1796 zu Paris, gestorben daselbst am 23. II. 1875. Seit 1822 Schüler Michallons und Bertins. 1825—1828 in Rom. Dann Paris, Fontainebleau und Ville d'Avray. Reisen durch Frankreich, Holland und England, und in Italien. 1846 Ehrenlegion.

Literatur: Robaut-Moreau Nélaton: *L'oeuvre de Corot*. Paris 1904—1906. / Moreau-Nélaton: *Corot raconté par lui-même*. Paris 1923. / C. Hamel: *Corot et son oeuvre*. 1905. / E. Michel: *Corot 1906*. / C. Meynell: *Corot and his friends*. London 1908. / J. Meier-Graefe: *Camille Corot*. München 1913.

G u s t a v e C o u r b e t

Geboren am 10. VI. 1819 zu Ornans (bei Besançon), gestorben am 31. XII. 1877 zu La Tour de Peilz bei Vevey.

Schüler bei Flageoulot, 1839 in Paris bei Steuben und Hesse. Wesentlich Autodidakt. Als Freund seines Landsmannes, des Sozialisten Proudhon, baute er auf dessen Lehre seine Kunsttheorien auf, trieb 1840 sozialistische Propaganda und entwarf 1842 eine Apotheose des Sozialismus. Auf der Weltausstellung 1855 erbaute er sich an der Avenue Montaigne einen eigenen Pavillon mit der Aufschrift: „Le Realisme G. Courbet“. War mehrfach in Deutschland, 1858 und 1869. Während der Kommune 1870, als Präsident der Kommission zur Wahrung der Museumsschätze, förderte er den Plan zur Niederlegung der Vendôme Säule, der am 16. Mai 1871 ausgeführt wurde. Nach der Niederlage der Communards zu sechs Monaten Gefängnisstrafe verurteilt, kam er 1872 nach München und Wien und lebte seit 1875 in der Schweiz, da er zum Ersatz der Kosten für die Wiederaufrichtung der Vendôme-Säule (323 091 Francs) verurteilt worden war.

Literatur: René Bruneseur: *G. Courbet*. Paris 1867. / Camille Lemonnier: *Courbet et son oeuvre*. Brüssel 1868. / Max Claudat: *Courbet, Souvenirs*. Paris 1878. / Comte d'Idévilles: *Courbet, Notes et Documents*. Paris 1878. / Gros-Roust: *Courbet, Souvenirs Intimes*. Paris 1880. / Castagnary: *Gustave Courbet et la Colonne, Vendôme*. Paris 1883. / G. Riat: *Gustave Courbet*. Paris 1906. / Léonce Benedite: *G. Courbet*. Paris 1911. / J. Meier-Graefe: *Courbet*. München 1921.

J a c q u e s L o u i s D a v i d

Geboren zu Paris am 30. VIII. 1748, gestorben zu Brüssel 1825.

Schüler Bouchers und seit 1766 Viens an der Akademie. 1774 errang er den Rompreis und ging mit seinem Lehrer Vien, Direktor der französischen Akademie zu Rom, nach Rom. 1783 Mitglied der Akademie zu Paris und für Ludwig XVI. tätig. 1784/85 wieder in Rom. Parteigänger der Revolution, war er 1794 und 1795 im Gefängnis, dann aber zum Mitglied des vom Direktorium gegründeten Instituts ernannt, nach Napoleons Thronbesteigung zum kaiserlichen Hofmaler. Nach Napoleons Sturz ging er, da ihm auch der Aufenthalt in Italien verboten war, im Jahre 1816 nach Brüssel.

Literatur: A. Thomé: *Vie de David, premier peintre de Napoléon*. Paris 1826. / E. J. Delécluze: *L. David, Son Ecole et Son Temps*. Paris

1855. / Ch. Blanc: Louis David. Paris 1860. / Ch. Saunier: Louis David. Paris 1904. / Léon Rosenthal: Louis David. Paris 1905.

C h a r l e s F r a n c o i s D a u b i g n y

Geboren zu Paris am 15. II. 1817, gestorben daselbst am 19. II. 1878.

Sohn des Malers Edmonde Francois D. aus der Bertinschule, war früh handwerklich tätig, ging 1835 nach Italien. 1836 im Atelier Granets, viel mit Restaurieren beschäftigt, später im Atelier Delaroches, schloß sich in den vierziger Jahren der Schule von Barbizon an.

Literatur: F. Henriet: Daubigny, esquisse biographique. Paris 1857. / J. Laran: Daubigny. Paris 1913. / L. Bourges: Daubigny, Souvenirs et Croquis. Paris 1800.

H o n o r é D a u m i e r

Geboren am 26. II. 1808 zu Marseille, gestorben zu Valmondois am 10. II. 1879.

Sohn eines poesiebegabten Glasermeisters, der 1816 nach Paris kam. Zuerst Laufbursche bei einem Advokaten, dann Buchhändlerlehrling. Zeichenschüler bei Lenoir, Lithograph mit Ramelet zusammen. Anfangs für Gebrauchsgraphik tätig, kam er 1830 zur politischen Karikatur, nachdem er zunächst Genreszenen in der Art Monniers und Raffets gemacht hatte. Seit 1830 Mitarbeiter der satirischen Wochenschrift „Caricature“ und seit 1832 der illustrierten Tageszeitung „Le Charivari“.

Wesentlich Autodidakt, bildete er sich durch Zeichnen nach antiken Statuen und Gipsabgüssen und war auch selbst als Bildhauer tätig.

Als Maler lernte man ihn auf der Weltausstellung des Jahres 1900 zuerst in größerem Umfange kennen.

Literatur: Arsène Alexandre: Daumier, l'homme et l'oeuvre. Paris 1888. / E. L. Cary: Honoré Daumier. Paris 1907. / E. Klossowsky: Honoré Daumier. München 1914. / Raymond Escholier: Daumier, Peintre et Lithographe. Paris 1923. / Hazard et Delteil: L'oeuvre lithographié d'Honoré Daumier. Paris 1904.

E d g a r D e g a s

Edgar Hilaire Germain Degas. Geboren zu Paris am 19. VII. 1834, gestorben daselbst am 26. IX. 1917. Schüler des Klassizisten Lamothe, besonders beeinflusst von Ingres, weitergebildet durch das Studium alter Meister, besonders der italienischen Quattrocentisten. In Rom 1856/57, malte er im Anfange der sechziger Jahre wieder in Paris, Historienbilder, trat dann zu Manet in Beziehung und wandte sich dem Studium des Freilichts zu.

1873 mehrere Monate in Nordamerika, besonders in New-Orléans. Stellte 1874 und 1877 mit den Impressionisten aus, bevorzugte in späteren Jahren immer mehr die Pastelltechnik, modellierte auch Statuetten.

Literatur: Max Liebermann: Degas. Berlin 1899. / P. A. Lemoisne: Degas. Paris 1912. / Paul Lafond: Degas. Paris 1918. / Julius Meier-Graefe: Degas. München 1919. / Jamot: Degas. Paris 1924. / A. Volard: Degas (deutsch). Berlin 1925.

E u g è n e D e l a c r o i x

Ferdinand Victor Eugène Delacroix. Geboren am 26. IV. 1798 zu Charenton-Saint-Maurice, gestorben zu Paris am 13. VIII. 1863.

Seine Mutter war eine Tochter des Kunsttischlers Oeben, des Boulle-Schülers. — 1815 Schüler Guérins, des Klassizisten. Studierte die alten Meister, besonders Veronese und Rubens. Gefördert durch Géricault und die Kenntnis der Bilder John Constables. Sein 1822 im Salon ausgestelltes Werk, die „Dantebarke“, wurde auf Fürsprache von Gros, Guérard und Thiers vom Staate angekauft. 1824/25 Reise nach London. 1832 als Begleiter einer Regierungsgesandtschaft in Marokko, über Spanien nach Paris zurück. Seit der Salon-Ausstellung des Jahres 1855 war Delacroix als großer Meister allgemein anerkannt.

Literatur: Th. Silvestre: Eugène Delacroix, Documents nouveaux. Paris 1864. / Piron: E. Delacroix, sa vie et ses oeuvres. Paris 1865. / Dargent: E. Delacroix par lui même. Paris 1885. / Burty: Lettres d'Eugène Delacroix. Paris 1878. / V. G. Waterniaux: Eugène Delacroix. Lüttich 1891. / A. Moreau: Eugène Delacroix et son oeuvre. Paris 1873. / Robaut: L'oeuvre complet d'Eugène Delacroix. Paris 1885. / Jean Guiffrey: Voyage d'Eugène Delacroix au Maroc. Paris 1909. / J. Meier-Graefe: E. Delacroix. München 1913. / J. Meier-Graefe: Delacroix' literarischer Nachlaß. Leipzig 1912.

M a u r i c e D e n i s

Geboren zu Granville (Manche) am 25. XI. 1870. Lebt in St. Germain-Laye. Schüler der Académie Julien und des Ecole des Beaux-Arts zu Paris. Gehörte seit 1890 zur sogenannten Schule von Pont Aven und stand zu Gauguin in Beziehung, auch zu den sogenannten Symbolisten oder Neo-Traditionisten. Anfangs unter dem Einfluß Gauguins, setzte er sich mit dem Neoimpressionismus oder Pointillismus Seurats auseinander und folgt dann dem Wandstil Puvis de Chavannes.

Literatur: Desfossès et Mithouard: Maurice Denis au Vésinet. Paris 1903. / Francis Monod: Maurice Denis (in „L'Art et Décoration“ 1908. II. S. 159—162.)

N a r c i s s e D i a z

Virgilio Narcisse Diaz de la Peña. Geboren in Bordeaux am 20. VIII. 1808, gestorben zu Mentone am 18. XI. 1876. Sohn eines Spaniers aus Salamanca.

Als fünfzehnjähriger Knabe in einer Porzellanmalerei tätig, wo er Dupré traf, schloß er sich künstlerisch bald an Delacroix an und malte orientalische Szenen aus der Phantasie. 1840 ging er nach Barbizon.

Literatur (außer in den Werken über Barbizon): Ph. Burty: Maitres et petits maitres. Paris o. J. Seite 366.

J u l e s D u p r é

Geboren am 5. IV. 1811 in Nantes, gestorben am 6. X. 1889 zu L'Isle d'Adam.

In der Jugend in der Porzellanmalerei seines Vaters tätig, dann bei dem Landschafts- und Tiermaler Diébolt. 1831 in England, Einfluß Constables. 1841 mit Rousseau zusammen in Montsout bei Maffliers, 1844 mit Rousseau in den Basses-Pyrénées. Er war mit Diaz, Millet, Corot, Daubigny, Delacroix, Descamps und Daumier befreundet. Sein Verhältnis zu Rousseau ist gebend und nehmend zugleich.

Literatur (außer in den Werken über Barbizon): Jules Claretie: Dupré. Paris 1879.

J e a n L o u i s F o r a i n

Geboren am 23. X. 1852 zu Reims als Sohn eines Dekorationsmalers. Lebt in Paris. Erster Unterricht bei dem Delaroché-Schüler Jacquesson de la Chevreuse. Angeregt 1869 durch Goyas Radierungen. Arbeitet hauptsächlich als Zeichner, Lithograph und Karikaturist. Künstlerisch beeinflusst von Daumier, Guys und Degas.

Literatur: Marcel Guérin: S. L. Forain, lithographe. Paris 1912.

P a u l G a u g u i n

Geboren am 7. VI. 1848 zu Paris, gestorben am 9. V. 1903 auf Dominica (Marquesas-Inseln). 1852—1855 bei einem Großonkel in Lima, 1865 in New-Orléans. Seit 1866 bei der Marine. 1871 Bankbeamter, begann als Dilettant zu malen und schloß sich an Pissarro an. 1881 gab er seine Stellung an der Bank auf, malte in der Normandie und in der Bretagne, war 1887 in Martinique, 1888 in Arles bei van Gogh, 1889 in Pont Aven und Le Pouldu in der Bretagne. 1891 ging er nach Tahiti, 1893 in Paris, 1894 in Belgien und Pont Aven, 1895 nach Polynesien zurück, Tahiti, Hiva hoa und Dominica.

Literatur: Charles Morice et Paul Gauguin: Noa-Noa. Paris 1900. Deutsch, Berlin 1903. / Jean Rontonchamp: Paul Gauguin. Weimar und Paris. 1906. / Paul Gauguin: Briefe an Daniel de Monfreid. Deutsch, Potsdam 1920.

Théodore Géricault

Jean Louis André Théodore. Geboren am 26. IX. 1791, gestorben am 26. I. 1824. Zeichenlehre bei Carle Vernet, 1810 bei Guérin, Einfluß von Baron Gros. 1815 Soldat und nahm an der Flucht des Königs Ludwigs XVIII. bis Béthune teil. 1816 in Florenz und Rom, studiert Raffael und Michelangelo. 1817 wieder in Paris. 1819 stellt er das „Floß der Medusa“ im Salon aus. 1820 mit Charlet in London, wo er das Medusenfloß ausstellt, lithographieren lernt und Rennbilder malt. 1822 wieder in Paris. Durch einen Sturz vom Pferde erkrankt im Jahre 1823, war er bis zu seinem Tode bettlägerig.

Literatur: Charles Clement: Théodore Géricault, Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné. Paris 1868. / L. Elie: Eloge de Géricault. Paris 1842.

Constantin Guys

Ernest Adolphe Hyacinthe Constantin. Geboren am 3. XII. 1802 zu Vlissingen, gestorben am 13. III. 1892. Von südfranzösischer Herkunft (Grenoble), trat er nach abenteuerlicher Jugend und Teilnahme an Byrons Griechenlandzug 1827 in ein Dragonerregiment ein, reist durch Europa und den Orient und begann erst 1844 zu zeichnen, als Autodidakt. In den vierziger und fünfziger Jahren ist er als Kriegszeichner für die Illustrated London-News in der Krim, hält sich viel in London auf und siedelt sich Anfang der sechziger Jahre in Paris an. Er signierte seine Blätter nie und blieb anonym, auch in dem Artikel, den Beaudelaire im Jahre 1863 über ihn schrieb, durften nur die Initialen seines Namens gedruckt werden. Gavarni, Daumier, Beaudelaire, Edouard Manet, Gautier, die Goncourts und Thackeray waren seine Bewunderer, sein treuer Helfer der Photograph Nadar. 1885 mußten ihm beide Beine amputiert werden; er lebte die letzten 7 Jahre in der Klinik Dubois.

Literatur: Beaudelaire: „Le Peintre de La Vie Moderne“ (C. G.) Paris. Figaro. 1863. / Gustave Geffroy: „Constantin Guys, l'historien du Second Empire. Paris 1904.

Jean Auguste Dominique Ingres

Geboren am 29. VIII. 1780 zu Montauban (Dep. Garonne), gestorben am 14. I. 1867 zu Paris. Sohn eines handwerklichen Bildhauers. Erster Unterricht auf der Akademie in Toulouse, 1797 Schüler im Atelier Davids zu

Paris. 1803 Rompreis. Arbeitet zusammen mit Baron Gros, Girodet, Granet und Bartolini. 1806—1820 in Rom. 1820—1824 in Florenz. 1824 Rückkehr nach Paris, Mitglied des Instituts, 1825 Eröffnung eines Ateliers mit zahlreichen Schülern. 1835—1840 Direktor der französischen Akademie in Rom. 1841 Rückkehr nach Paris.

Literatur: Amaury Duval: L'Atelier Ingres. Paris 1878. / Charles Blanc: Ingres, sa vie et ses oeuvres. Paris 1883. / Henri Delaborde: Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine. Paris 1870. / T. de Wyzewa: L'oeuvre peint de Jean Dominique Ingres. Paris 1907. / Henri Lapauze: Ingres, sa vie et son oeuvre. Paris 1911. / Lili Frölich-Bum: Ingres. Wien 1924.

H e n r i d e T o u l o u s e - L a u t r e c

Geboren am 24. XII. 1864 zu Albigeois (Südfrankreich), gestorben am 9. IX. 1901 zu Paris. Schüler von Princetau, Cabanel und Cormon. Beeinflußt von Degas und Forain.

Literatur: Théodore Duret: Henri de Toulouse-Lautrec. Paris 1920. / Cocquiot: Toulouse-Lautrec. Paris 1922. / P. Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec. Paris 1920. / Louis Delteil: Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Henri de Toulouse-Lautrec. Paris 1920.

E d o u a r d M a n e t

Geboren am 23. I. 1832 zu Paris, gestorben am 30. IV. 1883 daselbst. Sohn eines höheren Justizbeamten. 1849 als Schiffsjunge nach Brasilien. 1851 Schüler im Atelier Thomas Coutures, bis 1855. Dann eigenes Atelier. Reisen in Deutschland, Holland und, 1856, in Italien. Beziehungen zu Courbet. 1863 vertreten im Salon des Refusés. 1865 in Spanien. Sonderausstellung 1867. Seither meist in Paris.

Literatur: Emile Zola: Ed. Manet. Paris 1867. / Edmond Bazire: E. Manet. Paris 1884. / Antonin Proust: Souvenirs d'Edouard Manet, Paris 1897. Deutsch, Berlin 1917. / Théodore Duret: Histoire d'Edouard Manet. Paris 1902. Deutsch, Berlin 1910. / Hugo von Tschudi: Edouard Manet. Berlin 1902. / Julius Meier-Graefe: Edouard Manet. München 1912. / E. Waldmann: Edouard Manet. Berlin 1923.

J e a n F r a n c o i s M i l l e t

Geboren am 24. X. 1814 zu Gruchy (bei Cherbourg); gestorben am 20. I. 1875 zu Barbizon. Schüler von Mouchel, Langlois und Delaroche an der Ecole des Beaux-Arts. Befreundet mit Corot, Diaz und Rousseau. Seit 1849 in Barbizon ansässig.

Literatur: A. Piedaguel: J. F. Millet. Souvenirs de Barbizon. Paris 1876. / A. Sensier: Jean Francois Millet. Paris 1881. / Julia Cartwright: Jean Francois Millet. His Life and Letters. London 1896. Deutsch, Leipzig 1903.

C l a u d e M o n e t

Geboren zu Paris am 14. XI. 1840. Lebt in Giverny bei Paris.

Beeinflußt als junger Mann in Le Havre, wo seine Familie zeitweilig lebte, durch Boudin und besonders Jongkind. Nach zweijährigem Militärdienst in Algier kam er 1862 als Schüler zu Gleyre, den er aber bald wieder verließ, und schloß sich dann Edouard Manet an. 1864, 1866 und 1867 in Havre und Umgebung, 1870 in Holland, 1873, 1874 und 1882 in Havre, 1884 zum ersten Male an der Riviera, 1888 in Antibes. Wenn er nicht an der See malte, wohnte er meistens in der Umgebung von Paris, bis 1878 in Argenteuil, dann in Vetheuil, 1886 in Belle Isle und Giverny. 1895 Reise nach Norwegen, 1901—1904 mehrfach nach London. 1908 in Venedig.

Literatur: Außer in den Sammelwerken (Duret u. a.) über die Impressionisten: Gustave Geffroy: Claude Monet. Paris 1922.

C a m i l l e P i s s a r r o

Geboren am 10. VII. 1830 zu St. Thomas (Antillen), gestorben am 12. X. 1903 zu Paris. Beeinflußt durch Anton Melbye, der 1852 in St. Thomas war. 1855 nach Frankreich, schloß sich an Corot an, autodidaktisch weitergebildet und mit Manet und Monet in Beziehung. Meist in der Umgegend von Paris (Louveciennes) tätig, während des Krieges in England, 1873 mit Cézanne in Auvers sur Oise. 1882 in Beziehung zu den Neoimpressionisten. 1896 Städtebilder in Rouen, später in Paris.

Literatur: Außer in den Sammelwerken (Duret u. a.) über den Impressionismus: Georges Lecomte: Camille Pissarro. Paris 1922.

P i e r r e C é c i l e P u v i s d e C h a v a n n e s

Geboren am 14. XII. 1824 zu Lyon; gestorben 1898 zu Paris.

Schüler von Henry Scheffer und Thomas Couture. Studierte lange in Italien, besonders die italienischen Primitiven. Wandmalereien in Amiens, Marseille, Lille, Lyon, Boston und Paris (Rathaus, Pantheon und Sorbonne.)

Literatur: Marius Vachon: Puvis de Chavannes. Paris 1895. / René Jean: Puvis de Chavannes. Paris 1914.

P i e r r e A u g u s t e R e n o i r

Geboren am 25. II. 1841 zu Limoges; gestorben am 17. XII. 1919 zu Cagnes an der Riviera. Ursprünglich Porzellanmaler, war er eine Zeitlang als Maler von Fächern und Vorhängen tätig und trat im Jahre 1861 bei Gleyre

ein, wo er Claude Monet und Sisley traf und bis 1862 blieb. Im wesentlichen autodidaktisch gebildet, zeitweise den Impressionisten nahestehend. Lebte in Paris, später an der Riviera, zuletzt in Cagnes.

Literatur: Außer in den Sammelwerken (Duret u. a.) über den Impressionismus: J. Meier-Graefe: Renoir. München 1910. / Ambroise Vollard: La Vie et l'oeuvre de Pierre Auguste Renoir. Paris 1919. Deutsch, Berlin 1924. / G. Rivière: Renoir et ses Amis. Paris 1921.

T h é o d o r e R o u s s e a u

Pierre Etienne Théodore. Geboren am 15. IV. 1812 zu Paris; gestorben am 22. III. 1867 zu Barbizon. Schüler von Léthière und Remond, bildete mit Diaz, Dupré, Corot, Daubigny und Millet die Schule von Barbizon oder von Fontainebleau.

Literatur: A. Sensier: Théodore Rousseau. Paris 1872. / P. Dorbec: L'oeuvre de Théodore Rousseau. Paris 1913.

A l f r e d S i s l e y

Geboren am 30. X. 1839 zu Paris, als Sohn englischer Eltern; gestorben am 29. I. 1899.

Zum Kaufmann bestimmt, ging er im Jahre 1857 nach England; nach Paris zurückgekehrt, trat er 1862 bei Gleyre als Schüler ein, wo er Claude Monet und Renoir kennenlernte. Anfangs unter dem Einfluß Corots, schloß er sich später dem Impressionismus Claude Monets an und malte meist in der Umgegend von Paris, besonders viel in Moret. Im Jahre 1874 war er mit M. Faure, dem Bariton der Oper, einem der ersten Impressionistensammler, in England, 1897 ging er für den Sommer abermals nach England. Seine Absicht, sich in Frankreich naturalisieren zu lassen, mußte er wegen Mangels an Familienpapieren aufgeben.

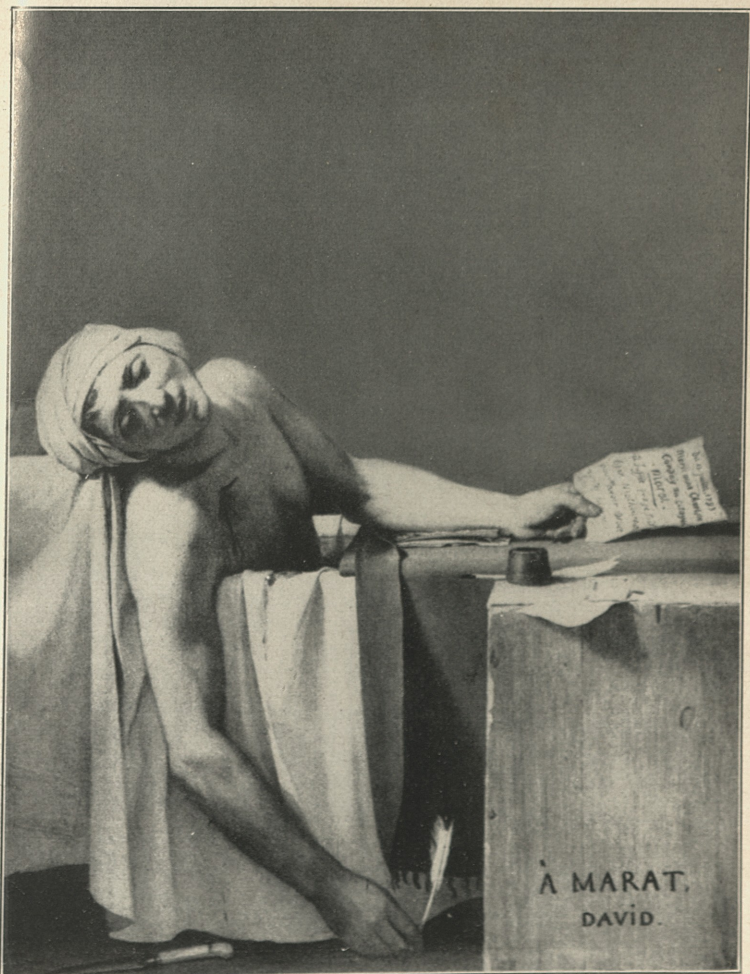
Literatur: Außer in den Sammelwerken (Duret u. a.) über den Impressionismus: Gustave Geffroy: Alfred Sisley. Paris 1922.

- 1789 Beginn der Französischen Revolution.
- 1791—92 Gesetzgebende Versammlung — Frankreich Republik.
- 1793—94 Schreckensherrschaft.
- 1795 Direktorium.
- 1797 Bonapartes Feldzug in Italien. Vernichtung der Republik Venedig.
- 1798—99 Bonapartes Zug nach Ägypten. Mitnahme von Kunstdenkmälern.
- 1799—1804 Bonaparte erster Konsul.
- 1804 Napoleon Kaiser der Franzosen.
- 1814 31. März Napoleons Abdankung.
- 1815 Landung Napoleons in Frankreich.
- 1815 Napoleon nach St. Helena. Ludwig XVIII. König von Frankreich.
- 1821—29 Griechischer Freiheitskrieg.
- 1824—30 Karl X. König von Frankreich.
- 1824 John Constable stellt im Pariser Salon aus.
- 1830 27.—29. Juli Pariser Julirevolution; Abdankung Karl X.
- 1830—48 Louis Phillippe I. König der Franzosen.
- 1830 Einnahme Algiers durch die Franzosen.
- 1830 Gründung der Zeitschrift „La Caricature“.
- 1832 Gründung der Zeitung „Le Charivari“.
- 1848 24. Februar. Pariser Februar-Revolution. Louis Philippe flüchtet; Ausrufung der Republik.
- 1851 2. Dezember Staatsstreich Louis Napoleons. Er wird Präsident der Republik auf 10 Jahre, dann
- 1852—70 Napoleon III. Kaiser der Franzosen.
- 1855 Sonderausstellung Courbets auf der Weltausstellung.
- 1863 Salon des Refusés.
- 1863 Erste Impressionisten-Ausstellung bei Martinet in Paris.
- 1866 Das Pariser Publikum protestiert gegen Emil Zolas Salonberichte, in denen Manet und Monet günstig besprochen waren. Zola tritt als Kritiker zurück.

- 1867 Zolas Salonberichte erscheinen als Buch: „Mes haines.“
- 1867 Edouard Manet veranstaltet eine Sonderausstellung in der Avenue d'Alma.
- 1870 Deutsch-Französischer Krieg. Zola in Bordeaux, Pissarro in England, Claude Monet in Holland, Edouard Manet Offizier im Generalstab der Nationalgarde.
Unter der Commune fördert Courbet den Plan der Niederlegung der Vendôme-Säule. Der Dichter Verlaine, Communard, verhindert die geplante Zerstörung von Nôtre-Dame.
- 1873 Zweite Impressionisten-Ausstellung auf dem Boulevard des Capucines bei Nadar. Das Wort „Impressionaliste“, später „Impressioniste“ wird als Spottname geprägt; dann von den Malern als Ehrentitel angenommen.
- 1875 März. Die Impressionisten veranstalten im Hotel Drouot eine Auktion. Gesamterlös für 70 Bilder: 10346 Francs.
- 1876 Dritte Ausstellung der Impressionisten; bei Durand Ruel, Rue Le Peletier.
- 1884 4. und 5. Februar. Nachlaßversteigerung der Bilder Edouard Manets. Das Bild „Argenteuil“ wird mit 12500 Francs bezahlt.

N A M E N R E G I S T E R

- Bonnard, Pierre 78.
Cassatt, Mary 73.
Cézanne, Paul 93 ff.
Chassériau, Théodore 21 ff.
Chavannes, Puvis de 86 ff.
Constable, John 29.
Corot, Camille 38 ff.
Courbet, Gustave 51 ff.
Couture, Thomas 56.
Daubigny, Charles 36.
Daumier, Honoré 46 ff.
David, Jacques Louis 13 ff.
Degas, Edgar 79 ff.
Delacroix, Eugène 26 ff.
Denis, Maurice 88.
Diaz, Narcisse 36.
Dupré, Jules 36.
Flandrin, Hippolyte 86.
Forain, Jean Louis 83.
Gauguin, Paul 89.
Géricault, Théodore 24 ff.
Gonzalès, Eva 73.
Guys, Constantin 83.
Ingres, Jean Dominique 16 ff.
Jongkind, Johan Barthold 67.
Lautrec, Henri de Toulouse 84.
Manet, Edouard 56 ff.
Matisse, Henry 99.
Millet, Jean Francois 43 ff.
Monet, Claude 65 ff.
Morisot, Berthe 73.
Picasso, Pablo 99.
Pissarro, Camille 71.
Puvis, de Chavannes 86 ff.
Renoir, Auguste 74 ff.
Rousseau, Henri 99.
Rousseau, Théodore 35.
Seurat, George 68.
Sisley, Alfred 71.
Toulouse-Lautrec, Henri de 84.
Utrillo, Maurice 99.



David, Tod des Marat. (Musée de Bruxelles.)



Ingres, Die Badende. (Paris, Louvre.)



Ingres, Madame Rivière. (Paris, Louvre.)



Th. Chassériau, Der Friede. Freskenfragment. (Paris, Louvre.)
(Cl. Archives Photographiques, Paris.)



Th. Géricault, Gardetrompeter.
(Dresden, Slg. Oskar Schmitz.)



Delacroix, Die Dantebärke. (Paris, Louvre.)



Delacroix, Massacre de Chios. (Paris, Louvre.)



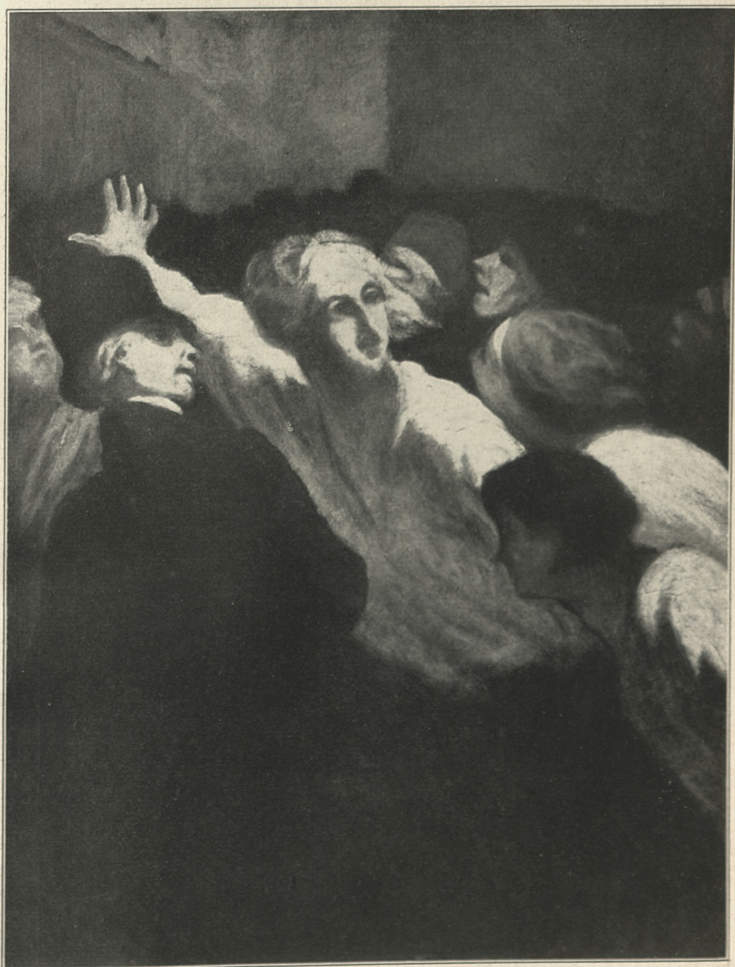
Delacroix, Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer. (Paris, Louvre.)



Corot, Die Toilette. (Paris, Sammlung Désfossés.)
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München.)



Corot, Landschaft mit Badenden. (Berlin, H. Perls.)



Honoré Daumier, Die Revolte. (Berlin, Sig. Gerstenberg.)



Daumier, Der Schiffszieher. (Hamburg, Slg. A. Samson.)



J. F. Millet, Les Glaneuses. (Paris, Louvre.)



Daubigny, Apfelbäume. (Staedel-Museum, Frankfurt.)



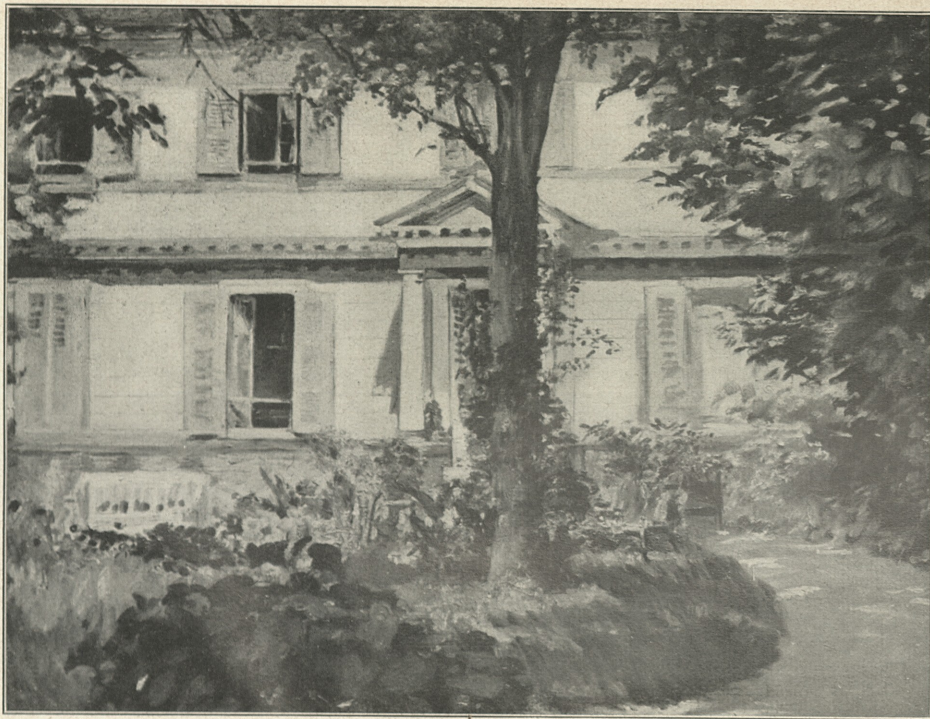
Courbet, Das Begräbnis zu Ornans. (Paris, Louvre.)
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München.)



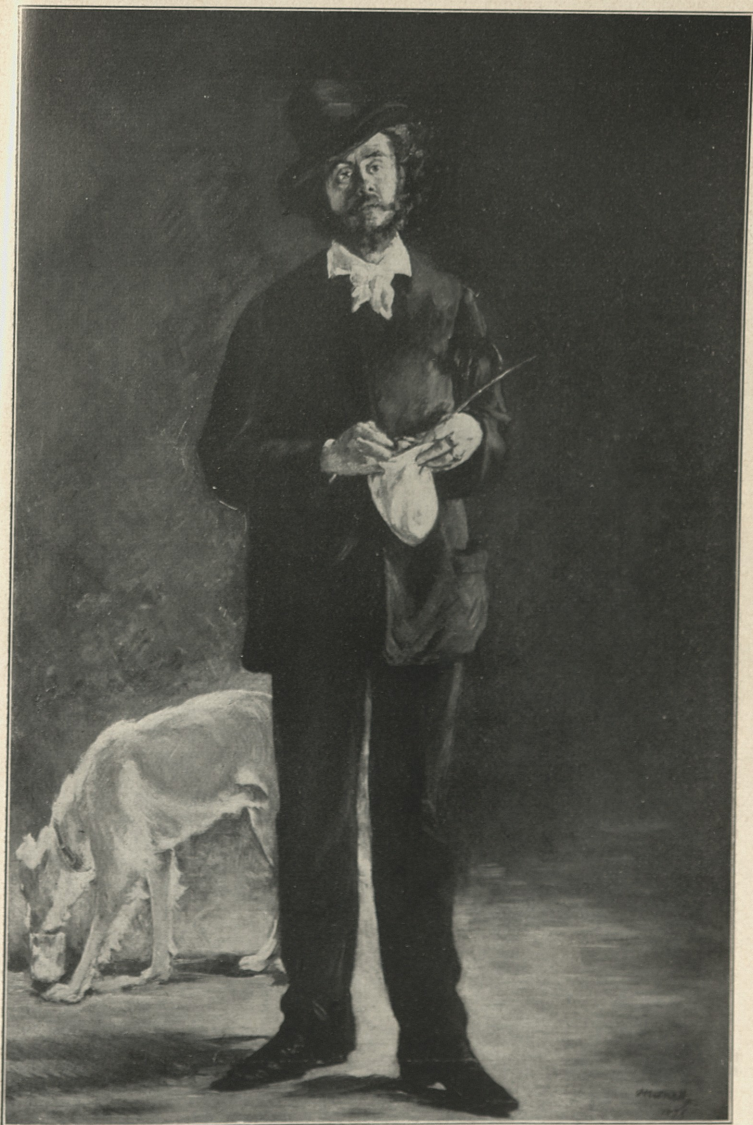
Courbet, Die Welle. (Bremen, Kunsthalle.)



Manet, Victorine als Espada. (New-York, Slg. Havemeyer.)



Manet, Landhaus in Rueil. (Berlin, National-Galerie.)



Manet, L'Artiste. (Berlin, Slg. Arnhold.)



Claude Monet, Flußlandschaft.



C. Pissaro, Märzsonne. (Bremen, Kunsthalle.)



Renoir, In der Laube. (Staedel-Museum, Frankfurt.)



Renoir, Die Grenouillière. (Hamburg, Kunsthalle.)



Renoir, Mädchenakt.



Edgar Degas, La Place Concorde. (Berlin, Slg. Gerstenberg.)



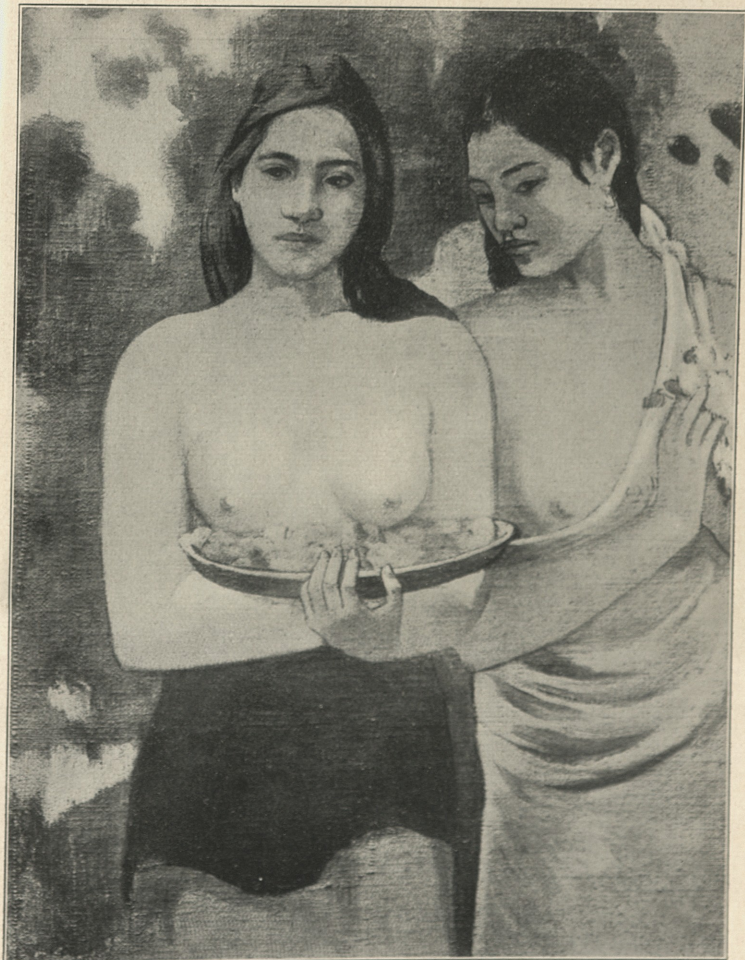
Degas, Ballett.



Toulouse Lautrec, Moulin rouge (Le Clown).



Puvis de Chavannes, Die heilige Genovefa über dem nächtlichen Paris.
(Paris, Panthéon.)



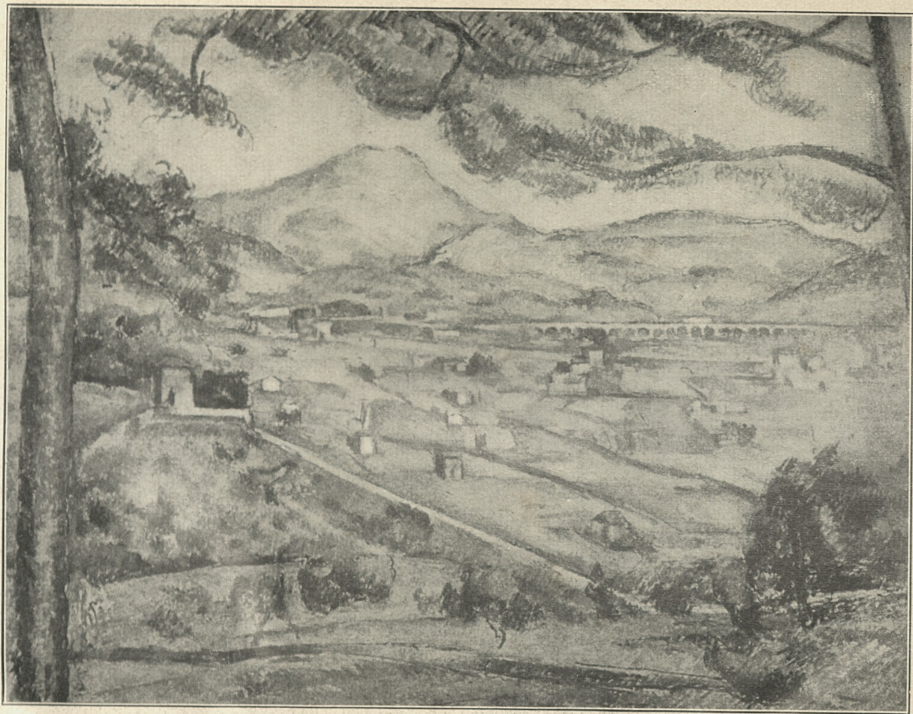
Paul Gauguin, Tahitianerinnen.



Cézanne, Die Versuchung des heiligen Antonius.



Cézanne, Die Kartenspieler.



Cézanne, Mont St. Victoire.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

TECHNIK
ERDKUNDE
MATHEMATIK
VÖLKERKUNDE
ERZIEHUNGSWESEN
NATURWISSENSCHAFT
SOZIALWISSENSCHAFT
WIRTSCHAFTSWISSENSCHAFT
LAND- UND FORSTWIRTSCHAFT
RELIGIONSWISSENSCHAFT
STAATSWISSENSCHAFT
RECHTSWISSENSCHAFT
LITERATURGESCHICHTE
BILDENDE KUNST
PHILOSOPHIE
GESCHICHTE
MEDIZIN
MUSIK

BIB
ΤΕΛΛΟΓΑ
ΤΕΧ
ΣΥΛΛΟ