



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Bildnis im 19. Jahrhundert

Waldmann, Emil

Berlin, 1921

Das Bildnis des Impressionismus

urn:nbn:de:hbz:466:1-43233

FÜNFTES KAPITEL
DAS BILDNIS DES IMPRESSIONISMUS



Das Wort Impressionismus sagt genau so viel und genau so wenig wie jedes andere Schlagwort auch, das eine Richtung nur ungenügend bezeichnet. Nimmt man es wörtlich, so paßt es zur Not auf die Kunst seines Erfinders, Claude Monet, auf diese Landschaftskunst, deren Ziel es war, dem vorübergehenden, flüchtigen Eindruck eines Augenblicks Dauer zu verleihen. Und auch dann noch verschweigt es das Beste, nämlich die wahrhaft erst künstlerischen Folgen einer solchen Anschauung — die Problemstellung, nach der im Akt des Schaffens den Elementen Licht, Luft, Farbe und Bewegung die Führerrolle im Zustandekommen eines Gesamteindrucks zufällt. Nimmt man das Wort heute aber historisch und kulturhistorisch und dehnt es aus auf Manet und Degas beispielsweise, weil diese beiden zu den Impressionisten gehörten, so vergißt man unter anderem die prinzipiellen Gegensätze der Anschauung, die zwischen Manet und dem reifen Claude Monet bestehen. Ein konsequent impressionistisches Bildnis vollends gibt es gar nicht.

Der Unterschied zwischen Impressionismus und Realismus, zwischen Manet und Courbet liegt allenfalls im Tempo des Sehens und im Tempo der Niederschrift des Gesehenen. Manet sah schneller als Courbet, er sah die Veränderlichkeiten einer Erscheinung umfassender, er hatte eine empfindlichere und entwickeltere malerische Sensibilität, und daher gab er die Dinge unmittelbarer wieder, unreflektierter. Und man kann das auf Impression zurückführen. Aber der eigentliche und entscheidende Unterschied, der, an dem wir die Kunst der beiden aneinander messen können, liegt auf anderem Gebiet. Denn mit der Impression fängt der Prozeß des künstlerischen Schaffens ja erst an. Der Unterschied drückt sich schlagend aus in einer Anekdote:

Edouard Manet hatte im Jahre 1863 die „Olympia“ gemalt, dieses nackte hübsche Mädchen, das auf ihrem Bett liegt, ihr zu Füßen ihre Katze, und dazu eine Negerin, die ihr einen

Blumenstrauß bringt. Courbet kam ins Atelier, um sich das Bild anzusehen: „Das ist sehr gut. Nur es wirkt wie eine Spielkarte, wie eine Pikdame.“

Da wurde Manet gereizt: „Und Ihr Ideal, Mr. Courbet, Ihr Ideal ist — eine Billardkugel.“

Das heißt: Courbet wollte in seinen Bildern die möglichst vollendete, möglichst runde Plastik der Form. Manet wollte das gar nicht, er wollte keine runde Modellierung, Manet wollte die Welt der Erscheinung auflösen in ein System von Flächen. Manet sah hell und in Flächen.

Wenn er sich einen Menschen ansah in seiner natürlichen Umgebung und im natürlichen Licht, dann sah er alles, was seine Augen aufnahmen, als verschiedene Helligkeitswerte. Jede Farbe, die ein Ding an sich hat, war für ihn neben der Bedeutung als Lokalfarbe noch ein bestimmter Ausdruck von Helligkeit, sie bezeichnete für ihn einen ganz bestimmten Grad auf der Skala vom tiefsten Dunkel zum hellsten Licht. Deshalb erschien ihm die Körperlichkeit des Gegenstandes, der hinter dieser Farbe lag, verhältnismäßig gleichgültig; da die Farbe vornehmlich als Fläche spiegelt, ignorierte er das plastische Volumen. Von allen Dingen zog er die farbige Fläche ab, machte sie selbständig, und aus diesen Einzelflächen baute er sich seine Bildfläche als Ganzes auf. Die Tiefenform, die trotz alledem ja existiert, suggerierte er durch die feinsten Abstufungen der Lichtwerte.

Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Art über den Realismus, der nachdrücklich die Existenz der Dinge hervorhebt, einen Schritt hinaus bedeutet. Das malerische Problem ward hierdurch unendlich vertieft und bereichert und in eine geistigere, sinnlich leichtere Sphäre gehoben. Daß im Verlaufe dieses Schaffens, an dem dann Claude Monet und Auguste Renoir stark schöpferisch beteiligt waren, die gesamte Malerei heller wurde, indem man schließlich das Vorhandensein von Schwarz und von vermittelnden Zwischentönen leugnete und am Ende auch alle Schatten farbig sah, zeigt,

wie fruchtbar und wie notwendig, wie epochemachend für die ganze europäische Malerei diese neue Anschauung sich erwies.

Selbstverständlich besaß Manet nicht vom ersten Augenblick seines Schaffens an die volle Klarheit über seine Ziele und Wege. Sie stellte sich erst mit der Zeit ein, während des Kampfes mit dem Problem. Anfangs ist er noch verhältnismäßig dunkel, jahrelang liebt er mit leidenschaftlicher Hingabe das Schwarz, und in ganz frühen Bildern hat er versucht, mit der Farbe im hergebrachten Sinne zu modellieren. Aber sein Hang zur Fläche ist als dominierender Faktor seines Stilwillens so übermächtig, daß schon sehr bald alles andere dagegen zurücktreten muß. Eine Gestalt im Licht wird ihm eine dunkle Fläche, die sich absetzt vor einer hellen Fläche, ein Gesicht bedeutet ihm eine helle Fläche, in der ein paar dunkle Flecken, die Augen, sitzen und ein halbheller Schatten, die Nase, und ein mittelheller Fleck, der Mund. Umrißlinien, welche die Einzelformen voneinander abgrenzen, gibt es bei ihm nicht, eine Form sitzt mit offenen Rändern neben der anderen, und ihre Charakteristik wird dadurch gegeben, daß der Strich, mit dem sie hingesezt ist, der entscheidende, den Formeneindruck erschöpfende Strich ist, und ihre Stellung im Tiefenraum dadurch, daß der Grad von Helligkeit, den sie hat, genau und haarscharf nach ihrem farbigen Verhältnis zum Licht abgewogen und empfunden ist.

Man fragt sich zweifelnd, ob bei dieser Art überhaupt noch eine Porträtmalerei möglich ist, ob dies nicht vielmehr zur Erötung alles Individuellen führen muß. Wenn ein Auge nur als dunkler Fleck in einer hellen Fläche schwimmt, wenn kein Mund sorgsam gezeichnet ist — woher soll da noch Ähnlichkeit kommen? Denn Ähnlichkeit ist doch das Resultat aus der Beobachtung von unzähligen charakteristischen Einzelzügen.

Die Frage ist berechtigt. Aber die Antwort lautet zugunsten Manets. In vielen Fällen besitzen wir von den Persönlichkeiten, die Manet porträtierte, einwandfreie Zeugen über die Ähnlichkeit:

Photographien, auch sonstige Bildnisse von der Hand minder schöpferischer Künstler. Die wesentlichen Züge dieser Personen sind in Manets Bildern enthalten. Manet sah richtig. Ähnlichkeit ist nicht das Resultat aus der Beobachtung unzähliger charakteristischer Einzelzüge. Sondern sie ist das Resultat von geistiger Erfassung weniger charakteristischer Merkmale (etwas, was heute, das heißt seit Manet, jeder begabte Karikaturist weiß). Es kommt nur darauf an, zu erraten, welche Züge wesentlich sind für die Formung des Gesamteindrucks und welche nicht, zu sehen, was spricht und was stumm bleibt. Diese Gabe besaß Manet in un-



Abb. 72. Edouard Manet, Eva Gonzales

vergleichlichem Maße, dank der disziplinierten Schnelligkeit seiner Vision, und so verstehen wir es, weshalb die Zeitgenossen, wenigstens die verständnisvollen unter ihnen, das Schlagende seiner Charakteristik rühmen.

Manet war einer der wenigen ganz großen Künstler, die das Geheimnis besaßen, bei aller Charakteristik ihre Modelle zu verschönern. Nicht im Sinne niedriger Schmeichelei, die Härten und Häßlichkeiten ausglättet und nur eine leere, unlebendige

Maske liefert. Sondern sein Sinn für das Charakteristische, Sprechende einer Physiognomie hinderte ihn nicht, seinen reinen Flächen so viel zarte, blondgoldene Helligkeit zu geben, so viel feine Bewegung im Licht, so viel edle Eleganz im Strich, daß sich dieser Eindruck von sinnlichen Kostbarkeiten, der nur auf seiner noblen Malerei beruht, auch wie von selber auf die Modelle überträgt. Er unterschlägt nichts, gar

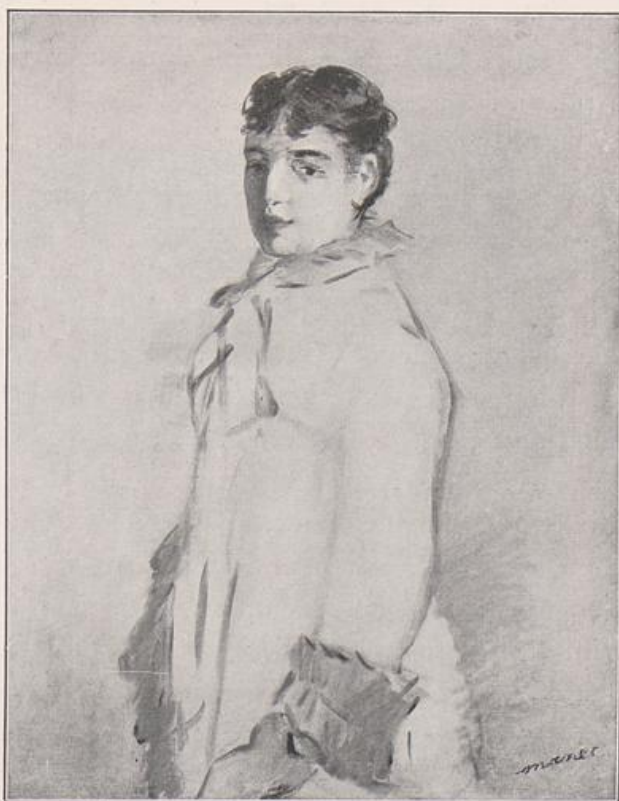


Abb. 73. Edouard Manet, Rosita Mauri

nichts; wenn eine Frau einen dicken Mund hat oder ein Mann, wie sein zeitweiliger Freund George Moore, Haare von einer Farbe wie ausgelaufenes Eigelb, dann malt er den Mund mit einem breiten Strich und das Gelb wie Eigelb. Aber dann ist dieser Mund durch die Schönheit seiner Farbe, durch die Zartheit des Tones, mit der das Rot in seiner Umgebung sitzt, so leuchtend und klar, daß man gar nicht mehr sieht, ob er für normale Verhältnisse in Wirklichkeit etwas zu groß ist. Und aus dem Eigelb der Haare des Irländers gewinnt er eine unerhörte Bereicherung für den Kontrast mit Blau und Grün. — Sein Sinn für die ausgesprochene Charakteristik wird begleitet von einer angeborenen Empfindung für das Natürliche in Haltung und Bewegung. Eva Gonzales, seine schöne Schülerin, eine Schönheit

vom Typus der Maria Theresia in spanischer Fassung, lebendig, über alle Maßen lebendig im Ausdruck, malt an einem Stilleben (Abb. 72). Sie muß sich sehr edel bewegt haben. Die Haltung ihrer Arme, bei aller Natürlichkeit, hat eine solche Anmut, daß diese Haltung den Rhythmus des ganzen Aufbaues beherrscht. Auf das Maß und das Tempo, in dem diese Bewegung vor sich geht, ist der Linienrhythmus des ganzen Bildes gestimmt, alles ist sanft und wohlklingend gerundet. Rosita Mauri (Abb. 73) war eine Kreolin mit bernsteinfarbenem Teint und blauschwarzem Haar. Manet schenkt uns nichts von dem leicht Negerhaften ihres Aussehens, nicht diese Farben, nicht diese steile Nase, die kurze Oberlippe und den großen Mund. Aber das Schwarzblau des Haares gegenüber dem dunklen Gold der Haut, gewärmt durch das reine, aber zarte Rosarot des Mundes, und dies abgewandelt zu dem leichteren Rosa des Frisiermantels und verklingend im Perlmutterglanz des Hintergrundes und alles hingesezt mit derselben Gelassenheit, mit der die Person dasteht, es hat als Harmonie etwas so unendlich Vornehmes der Wirkung, daß man überrascht ist, wenn man sich zufällig und plötzlich fragt: wie sah sie eigentlich wohl im Leben aus? Aus der Charakteristik gewinnt Manet seine Schönheiten, die edle Kostbarkeit und die schwebende Helligkeit.

Menschliche Dokumente von erschütterndem Tiefblick sind solche Bildnisse nicht. Es sind eindringliche, charakteristische Deutungen des Sichtbaren. Vom Persönlichen sagen sie trotzdem genug. Diese Mme. Guillemet, die da im Treibhaus auf der Bank sitzt und mit mäßiger Aufmerksamkeit dem Herrn zuhört, der sich über die Bank beugt (Abb. 74), verrät in diesem Augenblick nicht sehr viel von ihrer Seele. Aber dieses schöne, ruhige Dasitzen, diese Ruhe des Ausdrucks, diese einfache, phrasenlose Sinnlichkeit charakterisiert den Menschen und hat gegenüber der bis in den letzten Pinselstrich malerisch und farbig gewordenen Architektur des Bildaufbaues etwas durchaus Persönliches. Hinter dem festen Gefüge der Pinselstriche, die Körper wie Fläche mit unfehlbarer



Abb. 74. Edouard Manet, Paar im Gewächshaus

Richtigkeit modellieren, fühlt man das pulsierende Leben und die schöne Erregung. Trotz der Eleganz der Dargestellten und trotz der Eleganz der Darstellung hat das Bild nicht die leiseste Anwandlung von „Eleganz“ im üblen Sinne, von Schick und Phrase und Konvention. Alles drückt Zartheit und Kraft aus. —

Es wäre falsch, angesichts der Distanz, die Manet seinem Gegenstand gegenüber beobachtet, angesichts der gelassenen Kühle, mit der er der Erscheinung gegenübertritt, zu glauben, er sei eine unbewegte, kalte Natur gewesen, Wärme und Herz habe er nicht besessen. Wer den Desboutin („L'Artiste“) (Abb. 75) gemalt hat, mit diesem herrlich versonnenen Ausdruck, so voll Gefühl und so voll feinsten Empfindung im Seelischen, braucht diesen Vorwurf nicht zu fürchten. Manet konnte intim sein, er konnte unmittelbare seelische Wirkungen vermitteln. Wenn er es nicht immer, nicht oft wollte, dann lag es daran, daß bei der inneren Distanz von der Erscheinung, die er zur Bezwingung des malerischen Problems sich auferlegen mußte, das seelische Gleichgewicht hätte gefährdet werden können. Die Erregung durch die Kraft und die Schönheit der sinnlichen Erscheinung ertrug nicht immer noch eine Erregung durch das innere Gefühl. Um so malen zu können, wie er malte, um die Welt der Erscheinungen mit dieser stahlharten Energie umformen zu können bis ins letzte, so, daß jede und auch die kleinste Form eine neue Formel wurde, dazu brauchte er, wie jeder, der das gleiche unternähme, so viel dauernd frisch erhaltene und verhaltene Erregung, daß die Erschütterungen des Seelischen das Gleichgewicht seines ganzen malerischen Baues hätten zerstören können. Was die erschöpfende Charakteristik eines Menschen nicht zu sagen imstande war, mochte im allgemeinen unausgesprochen und dem Erraten überlassen bleiben. Das künstlerische Problem forderte auch von ihm, wie von seinem Zeitgenossen Leibl, dieses Opfer an Persönlichem. Aber das Opfer ist in beiden Fällen klein. Die Charakteristik, da sie zu unvergleichlicher



Abb. 75. Edouard Manet, Marcel Desboutin (*L'Artiste*)



Abb. 76. Edouard Manet, Frau de Nittis

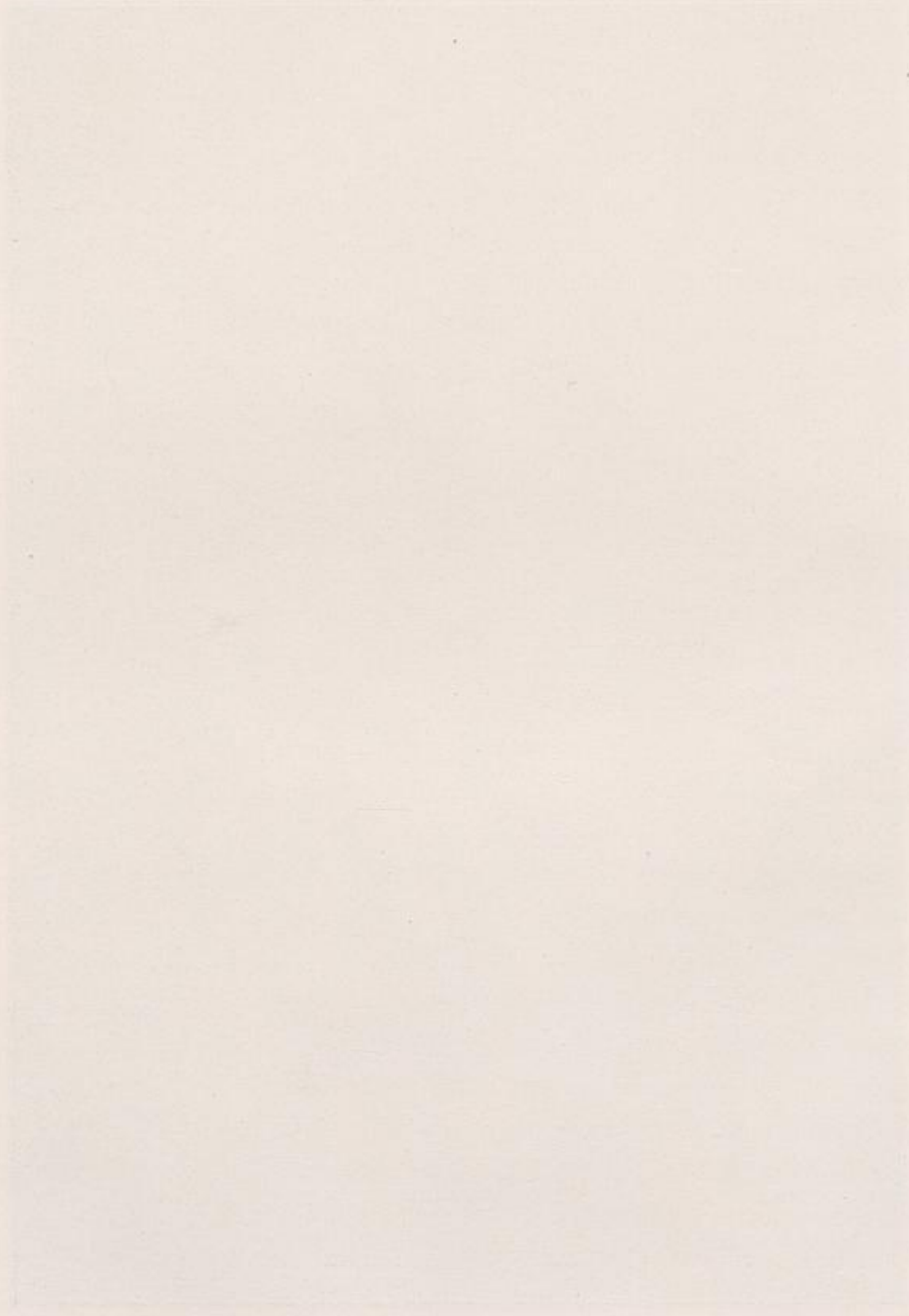
Schönheit führte, läßt Psychologisches kaum vermissen. Auf beide paßt der oft zitierte und immer wieder zu zitierende Ausspruch Leibls: „Wenn ich nur die Menschen so male, wie sie sind, ist ohnehin die Seele mit dabei.“

Als *Claude Monet* in seinen jungen Jahren das große Bildnis der „*Camille*“, seiner ersten Frau malte, handelte es sich auch für ihn gewiß nicht um ein tiefgehendes, psychologisches Problem. Er wollte die vertraute Erscheinung in ihrem äußeren Glanz und ihrem Zauber festhalten, und die sinnlich-seelische Atmosphäre stellte sich von selber ein. Er hatte kein Bild, das er auf den Salon des Jahres 1866 schicken konnte, sein „*Déjeuner sur l'herbe*“, das er dafür bestimmt hatte, ward nicht fertig, Courbet, der es sich angesehen hatte, fand noch allerlei zu ändern. In der



Claude Monet, Camille

182



einen Woche, die ihm dazu noch zur Verfügung stand, konnte er das nicht bewältigen. Und so malt er seine Frau, wie sie zu ihm ins Atelier gekommen ist und nun wieder fortgeht und sich noch einmal halb umwendet —, diesen Eindruck hält er fest (Tafel XII). Sie war so schön angezogen an dem Vormittag, in einem herrlichen, schwarzgrün-gestreiften Seidenkleid, mit einer eleganten Pelzjacke und einem feinen Hütchen — charmant das Ganze. Aber das Bezauberndste doch die Haltung, das stolze Schreiten und die feine Wendung des Kopfes und der Rhythmus, der daraus entspringt, mit der halb unbewußten Bewegung der Hand. Und indem Monet das malte, schuf er ein Standesporträt der Dame seiner Zeit, der Frau des zweiten Kaiserreichs, einen Typus, gemischt aus Pomp und feiner Grazie, und man muß sagen, daß diese Grazie mit seelischen Eigenschaften nahe verwandt ist. — Claude Monet war seiner ganzen Anlage nach kein Bildnismaler, er hat nur wenig Porträts gemalt, und unter diesen ist kein anderes, das an diese Leistung auch nur von ferne heranreicht. Er stand damals sehr intim mit Manet und bewunderte dessen Schaffen. Nie wieder hat er etwas so Manethaftes gemacht, und wenn Courbet das wundervolle Email der Farbe in der herrlichen Seide des bauschigen Rockes schätzen mochte, die ganze Anlage mit den klaren Flächen war doch das Neue und fand sicher Manets Billigung. Es war doch eine große Kühnheit, auf einer so riesigen Leinwand den Kopf nur als einfache helle Fläche gegen den dunkelrotbraunen Vorhang des Hintergrundes zu setzen, ohne Modellierung, nur als farbigen Helligkeitswert. Und doch dominiert der Kopf, Monet hat für einen farbigen Akzent gesorgt, indem er die Hand in einen Handschuh von sehr merkwürdigem, orangebraunem Ton steckte. Durch diese Betonung spricht der Kopf am stärksten und verliert zugleich die Blässe. An dieser Stelle sitzt ja die Hauptbewegung, die den ganzen Bildrhythmus bestimmt, in dieser Wendung. Ohne sie wäre die große Bewegung des Hinausrauschens wirkungslos, man braucht hier den Widerstand, und so treffen

hier alle Ausdrucksmomente zusammen. — Vom Standpunkt der Bildnismalerei bleibt bemerkenswert, daß dieses erstaunlich schöne Werk eine Ausnahmestellung in Monets Schaffen einnimmt: es ist aus der häuslichen Intimität entstanden, das Bild der Gattin des Künstlers, und hat wohl nur daher diesen so stark persönlichen Charakter. Die Bildnisse der Frauen und Freunde sind doch immer die intimsten, und als Manet in dem „Artiste“, dem Desboutin, so weit über sich selbst hinausging wie sonst nie, handelte es sich ja auch um das Porträt eines intimen Freundes.

Der große Figurenmaler der Gruppe der Impressionisten war *Auguste Renoir*. Er hat das wesentlich landschaftliche Prinzip der neuen Anschauung restlos der Figurenmalerei dienstbar gemacht, restloser und noch um einen Ton naiver als Edouard Manet. Als Manet in konsequenter Entwicklung seiner Idee, alle Dinge nur im natürlichen Licht zu malen, sich der Freilichtdarstellung zuwandte, fand er sich mit seiner Anschauung vom dominierenden Wert der Fläche vor ungeheuren Schwierigkeiten. Wenn er alles Sichtbare auflöste in ein System von Lichtflächen, dann mußte er in dem Augenblick, wo er Figuren ins Freie, ins volle Licht, in die volle Sonne stellte, Gefahr laufen, daß ihm dieses Element, dieses ewig bewegliche flimmernde Licht mit seinem verwirrenden Spiel von farbigen Schatten und Reflexen, die Illusion der Körperlichkeit langsam zersetzen würde, weil die Gestalten ja keine plastische Modellierung besaßen, an der sich Licht und Farbe totlaufen konnten. Es ist kein Zufall, daß Manets glücklichstes und harmonischstes Freilichtbild mit Figuren eigentlich nur ein halbes Freilichtbild ist: „Das Gewächshaus“, ein Bild also, wo das Licht doch wieder nicht ganz frei strömt, sondern irgendwie gesammelt ist. Und ebenso ist es kein Zufall, daß Manet, als er zum reinen Landschaftler geworden war, nie wieder eine große Figur malte. Renoir dagegen hatte sich nie so weit unter die Herrschaft der Flächenanschauung begeben wie Manet und



Abb. 77. Auguste Renoir, Lise

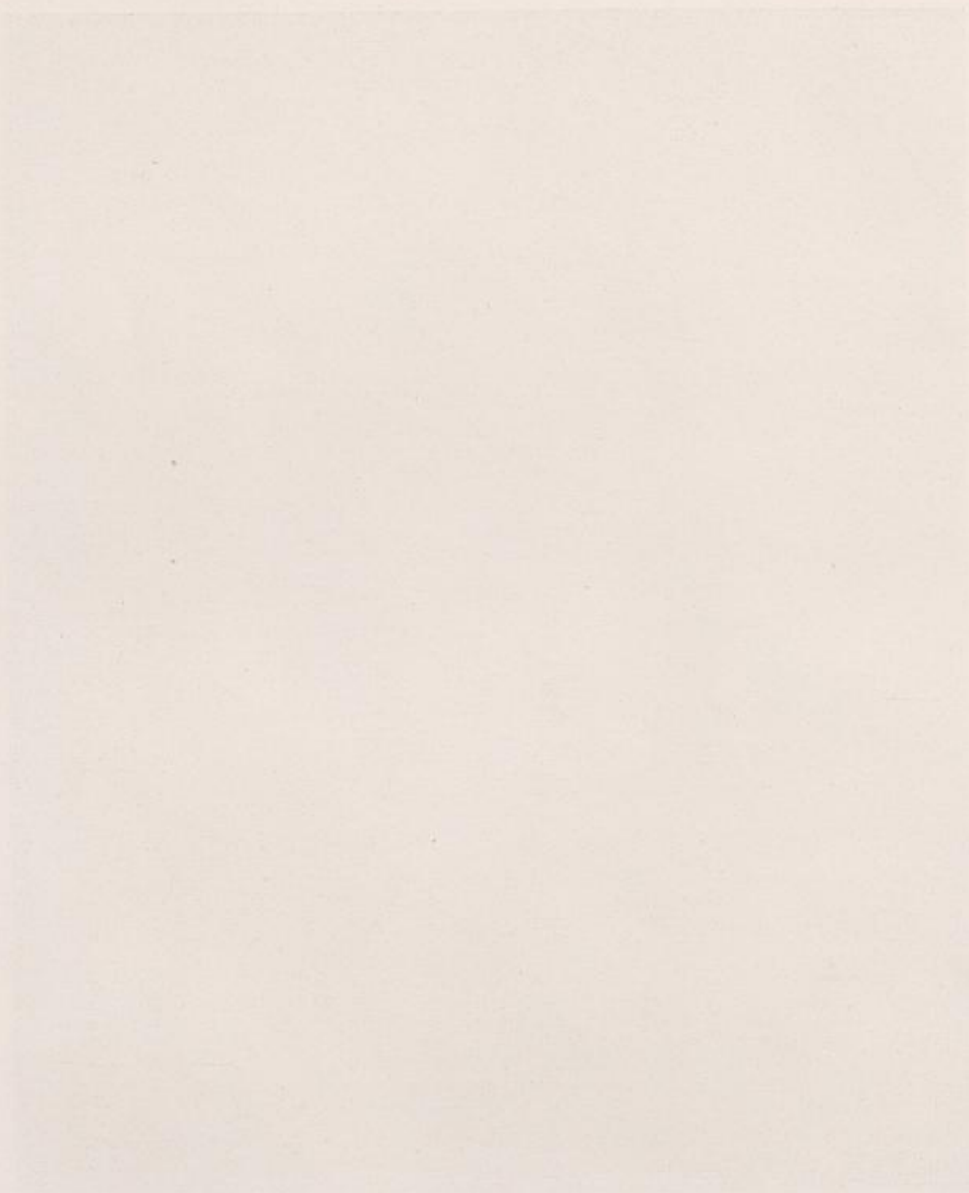
Monet, sondern war bis zu gewissem Grade der Modellierung im Courbetschen Sinne treu geblieben. Daher hatte er sich die Möglichkeit bewahrt, in seinen Figuren im Freien der Wirkung des beweglichen Lichtes stärkeren Widerstand entgegenzusetzen. Während man bei Manets Frühwerk, dem „Déjeuner sur l'herbe“, einer Scene im Freien, noch nicht von konsequentem Pleinairismus reden kann, geht Renoir in seinem Frühwerk, der „Lise“, dem Problem mutig zu Leibe (Abb. 77). Er malt ganz unbekümmert die Lichtflecken, die durch das Blätterdach der Bäume auf die Figur fallen. Allerdings leitet er das Licht vorsichtig und läßt es nicht aufs Gesicht der Gestalt treffen. Aber die Sonnenflecke sind doch da und stören die Plastik nicht, und es ist nur ein Schritt bis zur Entfesselung vollster, flimmerndster Lichtwirkung, bis zum flüchtigsten Erfassen der gleitenden Atmosphäre und der feinsten Differenzierung der ewig veränderlichen Farbe.

Renoir fehlt vielleicht die letzte hellste Geistigkeit, durch die Manets Visionen etwas so unerhört Selbstverständliches und Siegreiches haben. Seine Kunst ist noch um einen Ton unbewußter, unreflektierter, dafür aber ist sie auch um einen Grad sinnlicher und naiv bezaubernder. Ihn kümmert weniger das Problem der Erscheinung an sich, die herrische Geste, mit der man die Erscheinung umformt und zu Kunstwerken macht, als vielmehr die Schönheit, die sinnliche Schönheit, der er sich genießend hingibt. Renoir, der es leichter hatte als Manet, bewahrte sich die Gabe, sich vergessen zu können. Deshalb wirken seine Gestalten, seine Bildnisse in gewissem Grade persönlicher und intimer, auch irdischer und, wenn man so sagen darf, im schönen Sinne des Wortes: animalischer. Er kann vor der Schönheit des Menschen, vor der sinnlichen Schönheit einer Frau ins Schwärmen geraten, aber es ist ein Schwärmen ohne Taumeln. Er versteht etwas vom Wesen der Frauen und empfindet den halb sinnlichen, halb geistigen Reiz der frauenhaften Atmosphäre tiefer und zufriedener als Manet,



Auguste Renoir, L'Ingénue

1884



UNIVERSITÄT PADERBORN



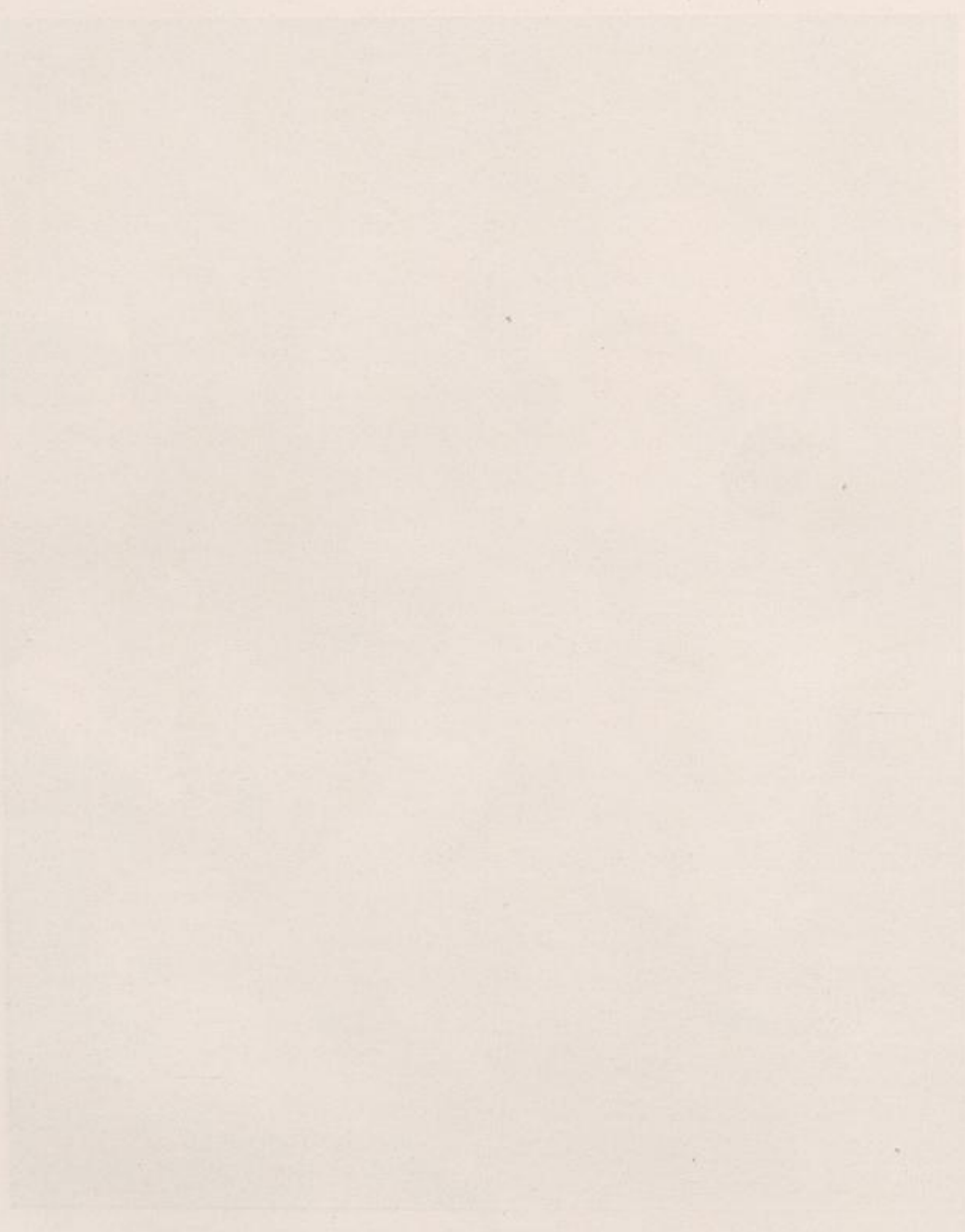
Abb. 78. Auguste Renoir, Mme. Pourtalès

dessen Sphäre von hellerer Luft erfüllt ist. Renoir hat die hinreißendsten Frauengestalten gemalt, welche die neuere Kunstgeschichte kennt. Rosita Mauri auf Manets Bild ist ein unerhörtes Geschöpf, als Erscheinung unvergleichlich, aber vielleicht im Sinne Renoirs etwas zu sehr nur Erscheinung. Renoirs Frauen sind voll feinsten Zärtlichkeit, einer Zärtlichkeit, die ganz auf sinnlicher Empfindung beruht. Die Luft ist zärtlich, die ihre Hand umspielt, das Licht ist zärtlich, das über ihre Wange huscht, und der Pinsel ist zärtlich, der den Formen schmeichelnd nachgeht. Etwas bei aller Noblesse der Auffassung und bei allem Pomp der farbig glühenden Behandlung so vollblütig Liebenswertes wie Renoirs „Mme. Pourtalès“ (Abb. 78), etwas so intim Erfasstes wie die schwebende Grazie eines Kindergesichtes in seiner „Ingenue“ (Tafel XIII) steht in der ganzen modernen Malerei vollkommen einzig da. Das Wesenhafte einer Frau, eines Kindes, mit der gleitenden Veränderlichkeit des Ausdrucks, mit dieser feinen Sicherheit der Konstruktion, mit dieser Kostbarkeit der Farbe und diesem stillen Reichtum des Lichts, das über den Dingen liegt, hat keiner so gemalt wie er. Was daran Impressionismus genannt werden kann, ist Kunstmittel, nicht System. Vielleicht war es nur einem, 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 Undeutlichwerden einer Hand im Schattenton so fühlbar werden zu lassen wie in diesem Mädchenbildnis. Vielleicht, sogar wahrscheinlich. Aber man spürt das Problem, man merkt die Mittel nicht mehr, alles Prinzipielle ist vollkommen naive Anschauung geworden. Wie Edouard Manet, so steht Renoir über der Richtung. Seine Kunst ward vor der Erscheinung vollkommen unschuldig.

Wenn Renoir ein Gruppenbild malt, weiß man nie, wo das Bildnis aufhört und wo das Bild anfängt. Die drei Figuren auf dem



Auguste Renoir, Am Gartentisch



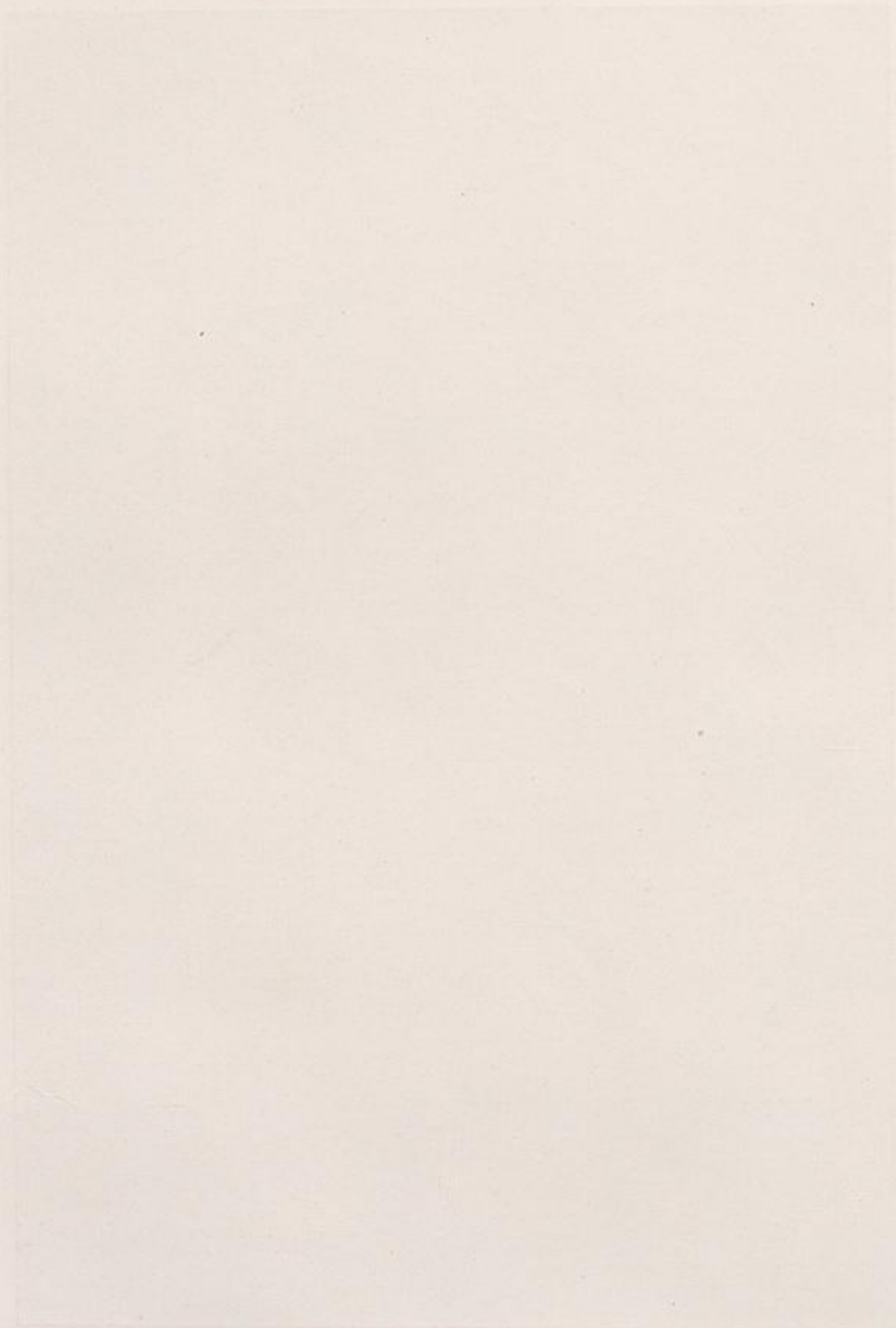
Gemälde „Am Gartentisch“ (Tafel XIV) stellen ganz sicher Porträts dar, Renoirs Freunde wissen, wie die Leute hießen. Es sind drei in ihrer Eigenart glänzend charakterisierte Persönlichkeiten, und wenn das Bild im Auftrag gemalt wäre, hätten sich die beiden Damen wahrscheinlich darum gestritten, wem es gehören sollte. Denn sie sind beide vollkommen gleichwertig charakterisiert. Das gegenständliche oder man kann auch sagen das anekdotische Motiv, das die drei Menschen vereinigt, ward so sehr Bildmotiv, daß man das Arrangement nicht mehr spürt. Man hat gefrühstückt, und nun zündet sich der Herr eine Zigarette an, um eine Geschichte zu erzählen, die er im Geiste schon vorher genießerisch auskostet, und die beiden Damen hören behaglich in nicht allzu lebendiger Spannung zu. Das ist reizend, so zwanglos und natürlich und selbstverständlich. Das „Genre“, die „Anekdote“ spielt eine kaum noch gegenständliche Rolle, das Ganze ist aufgelöst in die herrlichste malerische Erscheinung, das Licht und die Reflexe geben den Gestalten eine weiche, warme Atmosphäre, die feinen Lichtpunkte, an dem Likörglas der Blondine, an den Ohrringen der Brünetten, auf dem Manschettenrand des Herrn, geben die räumlichen Akzente der Komposition, und die Farben, kalte und warme, helle und dunkle, in gegenseitiger Verschlingung und wechselseitigem Sichauflösen, bilden überall ein gleichmäßiges Gewebe von Dichtigkeit und Lockerung, von runder Form und vergleitender Fläche. Instinktsicherer und unmerklicher hat Renoir nie komponiert, dies ist, als Zusammenfügung einer Porträtgruppe, sein Meisterwerk, die Architektonik des Bildaufbaues, so wenig streng und doch so fühlbar, hat selbst in seiner an Komposition so reichen Kunst nicht ihresgleichen. Wenn je die Forderung, ein Bildnis müsse zum Bild werden, erfüllt wurde, so ist es hier der Fall. Und das Große daran, das Unnachahmliche ist dies, daß es geschah ohne die geringste Schwächung des Bildnischarakters. Von der modernen Entartung des Porträts, wo das künstlerische Problem am Ende den eigentlichen Gegen-

stand, eben das Bildnis, ganz aufschluckt, hat Renoir nichts erfahren.

Diese Grenze hat *Edgar Degas* in seinem Bilde „Place de la Concorde“, das ein Porträt des Grafen Lepic darstellt (Tafel XV), zu spüren bekommen. Hier wirkt das Bildhafte so stark, daß das Bildnismäßige wie zufällig erscheint. Der Herr, der da in der echten Haltung des Pariser Flaneurs über den Platz geht, zu seinem gewohnten Morgenspaziergang nach den Champs Elysées, könnte auch ein beliebiges Modell sein, und das Bild wäre nicht weniger schön und nicht minder akzentreich. Den beiden Töchtern des Grafen aber sieht man an, und wenn sie auch noch so ähnlich sein mögen, daß sie nur aus artistischen Gründen dastehen, als Gegenbewegungen und als raumbildende Flecke. Bei Manets „Gewächshaus“ und bei Renoirs „Gartentisch“ fühlt man, daß Manet und Renoir sich für diese Menschen interessierten und daß sie diese Bilder um dieser Menschen willen malten. Aber vor Degas' „Place de la Concorde“ ist man beinahe sicher, daß er die Menschen nur seines Bildes wegen malte. Damit ist nichts oder so gut wie nichts gegen den Wert des Bildes gesagt. Seine Schönheit kann man nicht wegdisputieren, auch wenn man wollte, nicht, diese herrliche Raumillusion, diese wunderbare Perlenfarbe, dieses zitternde Licht und diesen ganz einzigen Rhythmus in der Flächenbewegung. Nur das Porträtliche kommt ein wenig zu kurz, trotz der eminent charakteristischen Haltung des Dargestellten und der sonstigen Ähnlichkeiten. Degas hat Mühe, neben Manet und Renoir gleichen Schritt zu halten. Sein Instinkt ist nicht so sicher, der Takt im Menschlichen nicht so fein. Hätte Manet den Grafen und seine Kinder auf der Place de la Concorde gemalt — und das ist denkbar, es ist ein echtes Manetthema —, so hätte er den Platz instinktiv stärker auf die Personen bezogen und sich schließlich gar nicht mehr darum gekümmert, ob die Tuilerienmauer und die Ecke der Rue Rivoli auch erkennbar würden. Degas war nicht so naiv, nicht so unschuldig, nicht so spontan.



Edgar Degas, Le Comte Lepic (Place de la Concorde)



Er komponiert bewußter, vielleicht klüger, und ist da intelligent, wo Manet natürlich und Renoir sinnlich empfindet. So modern, so unabsichtlich er sich auch gibt, ganz ist er doch das Rationelle, das in der Rasse liegt, nicht los geworden. Er schreibt nicht Sätze, sondern baut Perioden, und das Rhetorische seiner Sprache wird am Ende einmal von den Akademikern akzeptiert werden. In seiner Komposition steckt hinter aller japanischen Allüre doch auch eine leise Spur von Akademie, und die hat ihn verhindert, sich restlos hinzugeben und, wenn er ein Porträt malt, sein Gesetz vom Objekt, das heißt in diesem Falle: von den Menschen, die er porträtieren wollte, zu empfangen. Das malerische Problem beginnt gefährlich zu werden. Wie stark aber Degas noch ist, wird mit einem Schlage klar, wenn man die weitere Entwicklung einen Augenblick lang bedenkt. Was die sogenannten Nachimpressionisten („Sous“-Impressionisten heißen sie in Paris), etwa Vuillard und Bonnard, aus dem Bildnis dieser Art gemacht haben, hat mit Porträtmalerei gar nichts mehr zu tun. Es sind Interieurs mit irgendwelchen Figuren, äußerlich in der Art, die Louis Eysen mit dem Zimmerbildnis seiner Mutter anschlug. Als Bilder vielleicht besser, malerisch reicher, artistischer, mehr auf das moderne Problem eingestellt. Innerlich aber, im Menschlichen, schwächer und unpersönlicher, ohne die bildnishafte Intimität, die dem Frankfurter wie von selber gelang.

Die allgemeine Tendenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht auf eine immer stärkere Herauentwicklung des malerischen Gedankens aus. Licht, Luft und Farbe werden die wichtigsten Elemente der Malerei, also die beweglichen Faktoren der Erscheinung, und das ruhende Dasein, die Körperlichkeit mit ihrer festen Konstruktion, tritt seit Courbet als fühlbares Element in den Schatten. Die Form im plastischen Sinne des Wortes verliert ein wenig an Bedeutung. Wenn selbst eine so eminent zeichnerische Begabung wie Degas, der auch ein heimlicher Bildhauer war und der niemand so leidenschaftlich bewunderte wie

Ingres, unter dem Einfluß des Zeitchens und des Zeitwillens dahin kommt, daß er dem Licht und der Beweglichkeit des Lichtes so viel Raum in seinen Bildern gönnt, daß er alles Ruhende, alle festbezeichnete Form schließlich vermeidet, so beweist dies, wie übermächtig dieser nach der malerischen Seite der Erscheinung orientierte Zeitwille war. Es ist daher kein Wunder, wenn auch die Plastik selber, die Kunst der körperlichen Form, der Tendenz der Zeit ihren Tribut bezahlte. Man kann die Entwicklung seit dem Anfang der malerischen Richtung verfolgen. Neben Delacroix steht der Bildhauer Barye, und schon mit ihm setzt der Prozeß der malerischen Auflösung der Form, der Behandlung der plastischen Form nach Licht- und Schattenwirkungen ein.

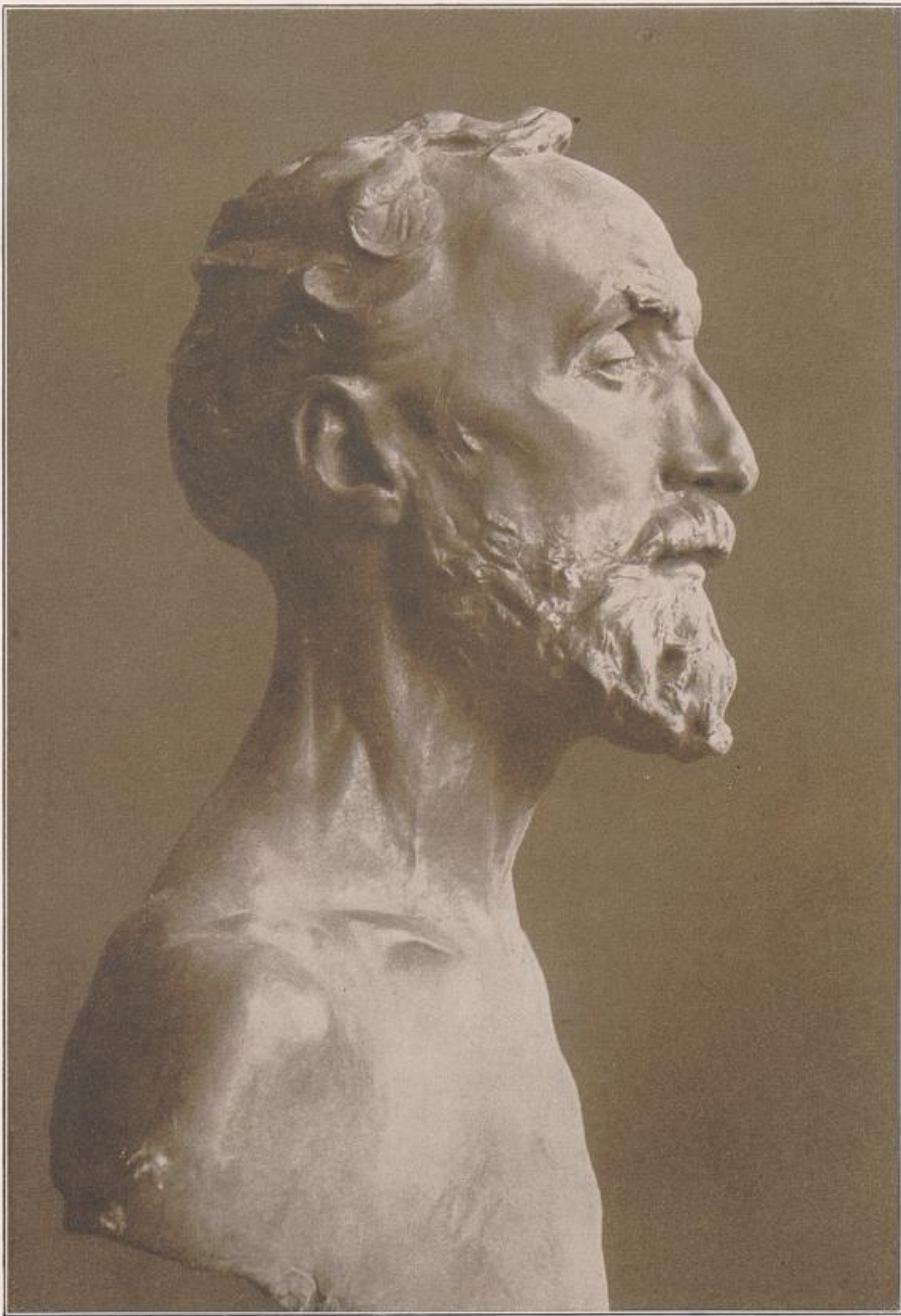
Es handelt sich hier natürlich nicht um die bekannte Oberlehrerfrage, ob diese Maler, welche die Linie und die durch Linien begrenzte Form verschmähen, zeichnen könnten oder nicht. Selbstverständlich konnten Delacroix und Manet, Renoir und Degas zeichnen, so gut wie Ingres. Denn Zeichnen heißt doch nur so viel wie die charakteristische Wiedergabe einer lebendig gesehenen Form. Der eine zeichnet mit Konturen, denen man nachgehen kann, wie Rafael, der andere zeichnet mit Flecken und Punkten wie Rembrandt, durch die eine Funktion ausgedrückt und suggeriert wird. Ein Bild, das gut gemalt ist, kann nicht schlecht gezeichnet sein, sonst wäre es ja gar nicht gut gemalt. Alle diese landläufigen Mißverständnisse spielen natürlich bei einer ernsthaften Betrachtung gar keine Rolle. Sondern es kommt darauf an, zu sehen, daß, da immer nur ein Element im Akt des schöpferischen Erlebens, der schöpferischen Phantasietätigkeit die Führung haben kann, Plastisch-Zeichnerisches oder Malerisches, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das führende malerische Element so allein herrschend geworden war, daß von dieser Alleinherrschaft auch auf die Plastik eine Rückwirkung ausgeübt wurde. Und so ist es nicht so paradox, wie es scheinen mag, wenn man,

wenigstens soweit die französische Kunst in Frage steht, auch von einem Impressionismus der Plastik redet.

Der große Impressionist der französischen Skulptur heißt *Auguste Rodin*. Der Klassizismus, der in Frankreich auch in der Porträtplastik nie eine so blutvolle Kraft hervorgebracht hatte wie in Deutschland Schadow, hatte seit David d'Angers aufgehört, schöpferisch zu sein. Seine geschlossenen, undurchdringlichen Flächen umschlossen keine Lebendigkeit, keine lebendig gefühlte Form mehr, sie waren nur noch Oberfläche, keine Modellierung. Rodin sagte, das Geheimnis der Modellierung könne man empfinden, wenn man sich Modellierung vorstelle als die Spitze einer aus der Tiefe des Steins nach außen vordringenden Bewegung. Diese Bewegung aber durchbricht die Glätte und Geschlossenheit der Oberfläche von innen heraus und löst sie in ein System von Höhen und Tiefen, von Auf und Ab, von Vor und Zurück auf, und in diesem Zusammenhang versteht man, was Rodin meint, wenn er einmal die Plastik definiert als die „Kunst der Löcher und Buckel“. Löcher und Buckel, das gibt Licht und wirft Schatten, ist also eine malerische Auflösung der plastischen Masse, weil das stofflich Feste sich zu bewegen scheint. Rodin hat der Plastik die Bewegung der Oberfläche zurückgegeben, die ihr verlorengegangen war, aber nicht nur aus malerisch-impressionistischen Gesichtspunkten von außen her, sondern von innen heraus, aus der Modellierung heraus. Diese Schönheit der lebendigen Oberfläche befähigte ihn in hervorragendem Grade zum Porträtplastiker, und tatsächlich gibt es in Frankreich seit den Zeiten Houdons und Chinards keine Büsten von so viel Lebendigkeit, von so viel innerem Ausdruck. Alles andere aus dem Jahrhundert erscheint wie blasse Abstraktion, Rodins Menschen haben Individualität und Charakter. Da er sich immer aufs Tiefste einläßt mit der von innen heraus kommenden Modellierung, bedroht ihn die Gefahr, sich in belebte Formdetails zu verlieren, nicht im mindesten. Immer empfindet er die großen Formenzusammen-

hänge, weiß, was für den Masseneindruck dominiert, und ordnet diesen Dominanten die kleineren Formenkomplexe unter. Da ein Auge zunächst ein Loch, eine Höhlung für ihn ist, die so und so stark spricht, legt er diese Höhlung als Gesamtform an und hat nun die Ruhe nach dem Maßstab dieser Tiefenform und in bezug auf diese Formtiefe alle Einzelzüge, die Lider und die Falten, die straffen Schwellungen und das entspannte Verfließen der weicheren Massen anzudeuten. Da er den großen Zusammenhang fest in der Hand behält und ihn immer vor dem geistigen Auge hat, weiß er, wie weit er in der Durchmodellierung des einzelnen gehen kann, ohne den Zusammenbau der großen Flächen zu zerreißen. Daher haben seine Bildnisse, wie vor allem der prachtvolle Kopf des Bildhauers Dalou (Tafel XVI) mit der herrlich stolzen Haltung, ebensoviel Lebendigkeit der Oberfläche wie feste Struktur der Knochenmassen, ebensoviel persönlichen, sprechenden Ausdruck wie feste Ruhe des Daseins. Die unfäßbaren Momente, diese letzten Endes durch die Sprache des Lichtes bedingten Momente, auf denen der innere Ausdruck beruht, stehen im Gleichgewicht zu den fühlbaren Elementen der plastischen Form.

Solche Kunst ist gebunden an die Energie der schöpferischen Anschauung; das Geheimnis der Modellierung von innen heraus, auf das alles ankommt, ist Empfindungs- und Gefühlssache, nicht Sache des Wissens und der lernbaren Theorie. Wohl ist sie Meistersache, Meistersache im Sinne einer handwerklichen Tradition, und Rodin verdankt die glückliche mündliche Formulierung tatsächlich einem alten anonymen Steinmetzmeister. Aber wer die Empfindung für das Gleichgewicht nicht hat, kann mit dieser Tradition nichts anfangen, und bei dem wird dann die Lebendigkeit der Oberfläche zur leeren Manier. Troubetzkoy, der sie annahm, beherrschte das Geheimnis nicht und führte in seiner Segantini-büste den malerischen Stil ad absurdum, und *Max Klinger* in seiner Wundtbüste (Abb. 79) zeigte sich doch nicht Plastiker genug, um dem malerischen Leben der Oberfläche von innen heraus genügenden



Auguste Rodin, Der Bildhauer Dalou

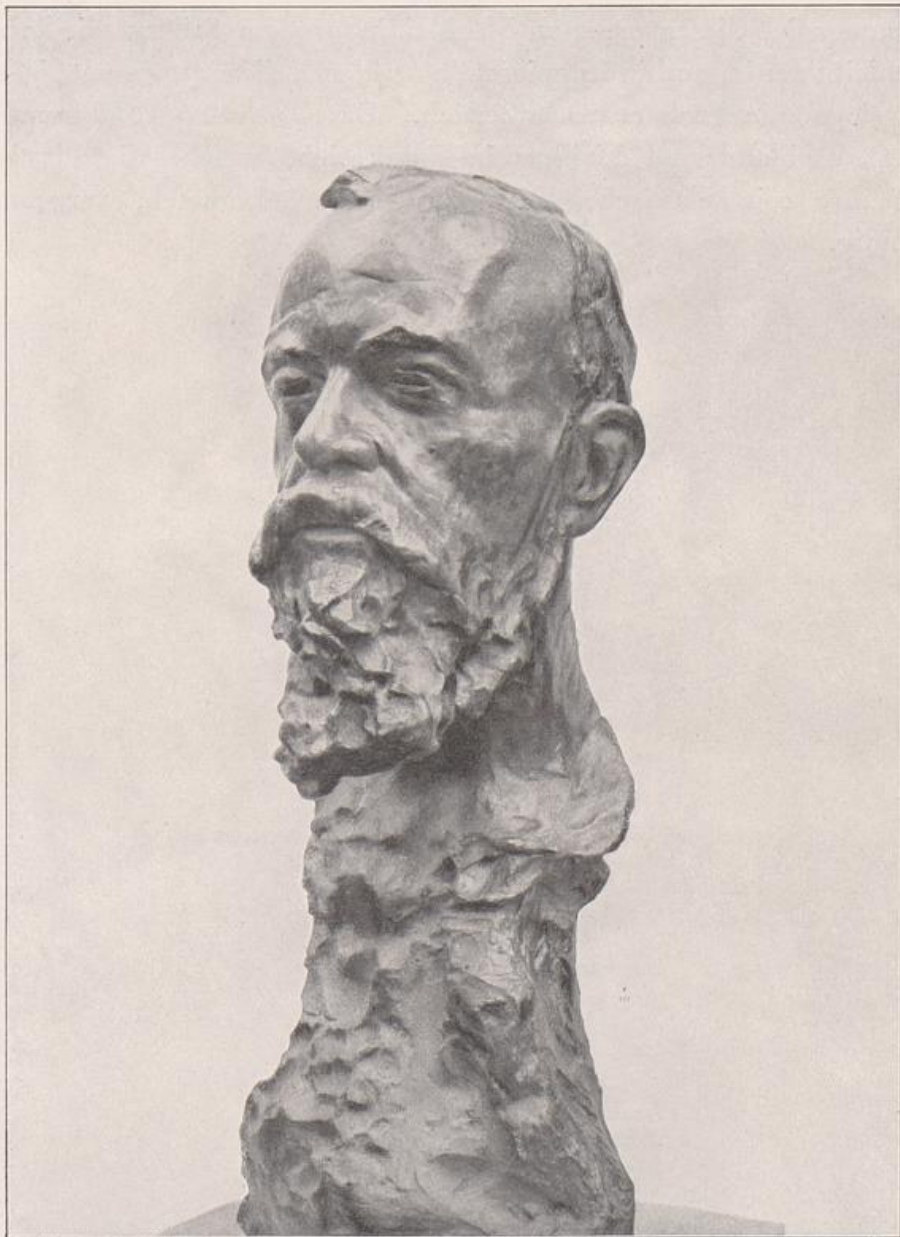


Abb. 79. Max Klinger, Der Philosoph Wundt
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

konstruktiven Widerstand entgegenzusetzen und das mächtige Zusammenspiel dieser erregten Flächen in großem Stil zu gliedern. So bleibt der immerhin frappierende Ausdruck dieser löwenmäßigen Physiognomie doch etwas äußerlich. Das Auftreten Hildebrands in Deutschland und Maillols in Frankreich, welche die Plastik auf ihre rein plastischen Bedingungen zurückführten, war notwendig.