

II.6.2. Französischer Impressionismus

Renoir zeigt den Zauber des neuen Menschenbilds

Auguste Renoir (1841 - 1919) stellt sich ganz auf den Betrachter ein: „Das Kunstwerk muss den Betrachter packen, sich um ihn legen und mit sich fortreißen. In ihm vermittelt der Künstler seine Leidenschaft, es ist der Strom, den er aussendet und durch den er den Betrachter in seine Passion einbezieht.“ (zit. n. Feist, S. 21) Renoir verzaubert, weil er selbst verzaubert ist. Er genießt und teilt seinen Genuss mit dem Betrachter. Werner Haftmann hat recht, wenn er hervorhebt: „Nie hat es eine Kunst gegeben, die ein so freudiges, von allen Sinnen getragenes Einverständnis mit der erscheinenden Welt in all ihrer Gegenwartigkeit bekundete.“ (Haftmann, S. 18) Renoir zeigt das arbeitende Volk in der Freizeit, er porträtiert keine Reichen.

Degas bringt die Bewegung ins Bild

Ganz im Gegensatz zum unbeschwerten Renoir ist Edgar Degas (1834 - 1917) ein nüchternen, dabei wachsam Anteil nehmender Beobachter. Auch er liebt die Großstadt, Pferderennen, das Nachtleben, das Ballett, vor allem aber Frauen als Balletttänzerinnen, als Blumenverkäuferinnen und Büglerinnen. Unter den Impressionisten widmet sich Degas am intensivsten der Darstellung von Bewegung. Seine Balletttänzerinnen tänzeln, schweben, gleiten und strecken sich oder ruhen sich aus. Seine Farbe spielt mit dem Licht, setzt Akzente und tanzt mit. Es sind malerische Momentaufnahmen aus oft ungewöhnlichen Perspektiven. Degas: „Ein Gemälde darf niemals nur eine Kopie der Natur sein. Viel wichtiger ist das, was du allein im

Kopf hast. Während einer solchen Transformation arbeiten Vorstellungskraft und Gedächtnis zusammen, und der Maler gibt das wieder, was ihn am meisten interessiert, nämlich das Notwendige.“ (García-Bermejo, S. 2)

Signac und Seurat begründen die neue Sichtweise inhaltlich

Paul Signac (1863 - 1935) stimmt mit den Theorien Seurats überein. Zur neuen Malerei schreibt er: „Es [...] ist – somit ein Fehler – der nur allzu oft von den Revolutionären mit den besten Absichten begangen wird [...] –, die grundsätzliche Forderung zu stellen, Kunstwerke müssten eine eindeutige sozialistische Stoßrichtung aufweisen, denn stärker und beredter tritt diese Stoßrichtung bei den reinen Ästheten zutage, Revolutionären ihrer Natur nach, die die ausgetretenen Pfade verlassen, um das, was sie sehen, zu malen, wie sie es empfinden, und die sehr oft unbewusst dem alten, wurmstichigen Gesellschaftsgebäude, das wie eine alte, entweihte Kathedrale zerfällt und zerbröckelt, einen heftigen Pickelschlag versetzen. [...] Mit ihrer neuen, den geheiligten Regeln diametral entgegengesetzten Technik führten [die Impressionisten] die Nichtigkeit unveränderlicher Verfahren vor Augen; durch ihre pittoresken Studien der schäbigen und verstörenden Arbeiterquartiere von Saint-Quen oder Montrouge, durch die Wiedergabe der breiten und merkwürdig gefärbten Bewegungen eines Arbeiters neben einem Sandhauen, eines Schmiedes in der Weißglut einer

Schmiede, oder besser noch durch die synthetische Darstellung dekadenter Vergnügungen – Tanzlokale, chahuts, Zirkusvorstellungen [...] – legen sie ihr Zeugnis ab von der großen gesellschaftlichen Kraftprobe, die zwischen den Arbeitern und dem Kapital im Gange ist.“ (Heller, S. 47/48) Signac begreift den „reinen Ästhet“ als den wahrhaften Revolutionär, weil er klare Position gegen die schwülstige Rechtfertigung und pathetische Überhöhung veralteter Ideale bezieht. Es ist eine Malerei in der Opposition; aber die Synthese wird noch nicht gezogen. Zum Inhalt der Malerei von Seurat und Signac werden lediglich Farbe und Form – die gesellschaftliche Wirklichkeit wird nicht analysiert sondern dekorativer Hintergrund. Es ist der analytische Blick, der die Objekte im Stillstand untersucht. Die Bewegung ist aus den Bildern gewichen.

Gegensätzliche Kunstauffassungen: Cézanne und Monet

Cézannes Gemälde sind durchgeplante Bildarchitektur, sie wollen zu keiner Natur-Illusion hinreißen, sie wollen ausschließlich das mit Farbe und Form Gestaltete repräsentieren. Monet spielt mit der Illusion. Im Gegensatz zum früheren Illusionismus flieht er nicht in romantische Schwärmerei oder mythische Scheinwelten, sondern er beschäftigt sich mit den Veränderungen in der Natur. Allerdings kommt die Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit dabei zu kurz.

Munch und Ensor lassen die Dämonen wieder in die Bilder

Bei Edvard Munch (1863 - 1944) und James Ensor (1860 - 1949) werden Bilder zur Flucht aus einer verzweifelt erlebten Welt genutzt. Ihre Bilder sind psychischer Exhibitionismus. Werner Haftmann beschreibt das präzise: „In diesem Krisenjahrzehnt zur Äußerung aufgerufen, war er sofort bereit, den Realitätscharakter der sichtbaren Wirklichkeit nicht nur anzuzweifeln, sondern schnell zu überspringen. Kaum auf Wirklichkeit verwiesen, exal-

tierte sich das Ichgefühl und trieb die Pole Ich und Welt bis zum Zerreißen auseinander [...] Es bearbeitete nicht Natur, es stilisierte, halluzinierte, dämonisierte sie [...] Die sichtbare Wirklichkeit war das feindliche, die Fessel, Scheinwelt. Die Antinomie Ich – Scheinwelt nahm in dieser Fesselung eine so unerträgliche Spannung an, dass die genialen Geister – van Gogh, Munch, Ensor –, die in sie gerieten, pathologisch reagierten.“ (Haftmann, S. 82)

Ensor kultivierte seinen Wahn mit Bildern, in denen er sich die Gesichtszüge Christi gab und sich selbst als Retter in einer Dämonenwelt stilisierte. Die Außenwelt ist bedrohlich, sie wird dämonisiert.

Der französische Impressionismus hatte die Kunst vom Illusionismus befreit und die Leinwand zum geistigen Experimentierfeld von Farbe und Form gemacht. Doch die gesellschaftliche Wirklichkeit treibt die Dämonen wieder in die Bilder.