

Michael F. Zimmermann

Von der Bohème zur Idylle: Renoir, das nervöse Naturkind, und sein Weg in die Kunstgeschichte

Renoir und die Widersprüche des Glücks



Mit Renoir, dem »Maler des Glücks«, wird man oft allzu schnell fertig.¹ Einerseits gehören Bilder wie *Der Tanz im Moulin de la Galette* Abb. 1 oder *Das Frühstück der Ryderer* Abb. 2 zum Bild des Impressionismus als einer Malerei, die dem Glück moderner Menschen in der Natur gewidmet ist.² Freundliches Licht umfängt ausgelassene Ausflügler und Touristen in einem stets sommerlichen, einladenden Ambiente. Andererseits mokiert man sich über üppige Akte in klassischen Konturen, kindliche Frauen und verträumte Kinder, wie Renoir sie seit dem Manifest seiner gegenavantgardistischen Kunst, den *Badenden* der Jahre 1884 bis 1887, zum Leitthema seiner Kunst erhob Abb. 3. Das Werk des späteren Renoir seit den 1880er-Jahren, seine Wiederbelebung der Idylle und ihrer Tradition von der Renaissance über das französische 18. Jahrhundert bis zum französischen Neotraditionalismus und zum »retour à l'ordre«, hat moderner Ironie und postmodernem Zynismus auf den ersten Blick wenig zu sagen. Feministinnen sehen darin männliche Wünsche erfüllt. Projektionen auf die Frau ebenso wie auf die Kunst ergänzen einander. Wie so oft seit der Renaissance, seit Botticelli, Giorgione und Tizian, wird die Kunst insgesamt verweiblicht: Venus oder die Nymphen, Göttinnen oder Badende bevölkern traumhafte Landschaften ebenso wie intimere Paradiese. Sie begnügen sich nicht damit, als Gegenstände der Kunst neben anderen aufzutreten. Arkadien, das entrückte, von Städtern und Décadents ersehnte Land, wo Hirten im Einklang mit der Natur leben, avanciert selbst zum Reich der Kunst, entlegen wie die Fiktion, stets ersehnt, nie erreicht.³

Renoir belebt diesen Mythos wieder, doch sein Frauenbild entlehnt er nicht nur Tizian oder Giorgione, Rubens oder François Girardon. Vielmehr schreibt er seinen weiblichen, ja auf die Weiblichkeit reduzierten Gestalten ein, was Michel Foucault die »Geschlechts-Hysterie« des 19. Jahrhunderts genannt hat. Seine kindhaft unschuldigen Frauen scheinen allein zu Erotik und Mutterschaft berufen – als ihrer natürlichen Sendung.⁴ Doch in Renoirs Frühwerk ist die Idylle nicht entrückt: Er findet sie an den Orten der Freizeit und des Vergnügens, die er mit seinen Zeitgenossen an den Rändern und im Umland von Paris aufsuchte, mit dem Pferdeomnibus oder mit den neuen Vorortzügen. *Badende* hatte er 1868, Seite an Seite mit Claude Monet malend, auch schon in der Badeanstalt La Grenouillère bei Chatou gezeigt Abb. 4.⁵ Solange Renoir noch der von Charles Baudelaire erträumte »Maler des modernen Lebens« sein wollte, also bis etwa 1880, erfasst das Glück in seinem Werk die »couches nouvelles«, den neuen Mittelstand – jene



Schicht, in der 1876 schon der Dichter Stéphane Mallarmé den eigentlichen Adressatenkreis impressionistischer Malerei erkannt hatte und der sich auch heute die Mehrzahl der Betrachter impressionistischer Gemälde zurechnet.⁶ So steht er für jenes Glück, das auch uns noch erreichbar zu sein scheint. In jedem Band, in jedem Kalender über impressionistische Malerei nimmt Renoir einen zentralen Platz ein – Impressionist par excellence.

So sehr die ersten Blicke bei ihm hängen bleiben, so wenig scheint er dem zweiten Blick standzuhalten. Édouard Manet, der elegante und doch schalkhafte Beobachter des modernen Lebens, stellt uns in Blickachsen des Begehrens ein. In ihnen erleben wir noch heute jene Mischung aus Nähe und Abstand, mit der allein wir unsere stets distanzierte Einbindung in die jeweilige Lebensnische bewältigen können. Manet ist der Maler des stets offenen Geheimnisses.⁷ Edgar Degas hält Rennpferde ebenso wie jugendliche Tänzerinnen oder schöne Frauen, im Waschzuber hockend, mit verblüffender Objektivität aus verrückten Blickwinkeln und in transitorischen Momenten fest. Er besticht uns durch den analytischen Blick des Mediziners, des Anthropologen, des Soziologen. Seiner misanthropischen Profanierung selbst der schönsten Weiblichkeit ist immerhin noch der Zauber der Melancholie aufgeprägt. Die durchaus salonfähige Weltabwendung schreibt er sogar seinem Voyeurismus ein, den er bis an die Grenze des Experiments führte. Die Qualen des Modells, des Malers und des Betrachters werden – allerdings nur für die zuletzt genannten – durch die Stärkung eines narzisstischen Ichs belohnt.⁸ Claude Monet zerstört jene Visionen der älteren Landschaftsmalerei, in welchen die Natur wenigstens fiktiv noch als Schicksal ihrer Bewohner erschien. Die Figuren in seinen Landschaften sind nicht mehr Staffage, von Natur bergend umfassen, erhaben überragt oder widerständig bedroht. Monet hebt den Schleier des sanften, auch die Last des dräuenden Hellschleiers und zeigt lichtdurchflutete Ausblicke, deren Kontraste er mit entschlossenen Pinselstrichen kompositorisch erschließt. Durch den radikal ästhetisch gewordenen Zugriff auf das Gesehene wird er zum Begründer der modernen Stimmung. Der subtile Einklang der Natur mit den Schwingungen des »Psychismus«, wie man damals sagte, den seine Aufzeichnungen des Augenblicks vermitteln, ist nur um den Preis einer vorhergehenden Entfremdung von der Natur als Lebenswelt erfahrbar – der Entfremdung des Touristen.⁹ Ist Renoir demgegenüber nur der Retter der Idylle; kompensiert er den Vorstoß in die Moderne nur durch die Vision einer ewigen Rückkehr zu kindlichem Einklang, ja sagenden Frauen und einstimmenden Wünschen?

Ja, Renoir ist der Maler des Glücks, aber es hat seit jeher kaum jemanden zufriedengestellt, wenn man dies stereotyp wiederholt – mit der einladenden Geste eines Kellners, der Urlaubsgäste auf seine Terrasse bittet Abb. 2. Auch die feministischen Deutungen bleiben

dabei nicht stehen: Unter der Oberfläche erahnt man, wie bedroht die Idylle ist.¹⁰ Die Geste, Renoir vor seiner »nach wie vor virulenten Süßlichkeitspopularität« zu retten, hinter das »Markenzeichen« seiner »bezaubernd rotbackigen, rundlich wattierten Jungmädchengestalten« zu blicken, ist nicht neu. Schon 1996 leitete Götz Adriani einen Ausstellungskatalog damit ein. Der Blick auf den Traum vom Glück und zugleich damit hinter dessen Kulissen ist ein Topos, der die gesamte Rezeption seiner Kunst von Anfang an durchzieht. Wie wurde Renoir zum Maler dieser immer schon durchschauten, immer schon schuldigen Unschuld? Dieser Frage wollen wir uns widmen. Von Julius Meier-Graefe bis zu Adriani hat man die Banalität des Glücks vor allem mit der Subtilität der formalen Qualitäten, vor allem der »Schwereelosigkeit der Farben«, kontrastiert.¹¹ Das greift zu kurz. Formalästhetisches bleibt nichtssagend, wenn es nicht zum Sujet der Malerei in Bezug gesetzt wird. Poetisch, nicht formalistisch entfaltet Renoir auch heute noch seinen Charme. Auch thematisch stellt Renoir seine Figuren in ein Spannungsverhältnis zwischen erträumtem Glück und einer Realität, die durch Kommerz, Liebe – auch die käufliche – und das Prekariat der Bohème bestimmt war. Die Bohème, jene größer werdende Randzone der Gesellschaft, in der Künstler und Literaten mit Arbeitern und Revolutionären, Kleinkriminelle mit Dienstmädchen und Midinetten, Aufsteiger mit Gestrandeten zusammenkamen, ist für Renoir mehr als der mythische Ursprungsort des rebellischen Avantgardekünstlers. Genie und Wahnsinn waren hier einander ebenso nahe wie Glück und Verzweiflung, Eros und Prostitution, Ursprünglichkeit und die Syphilis. Renoir selbst entstammte jenem Prekariat. Seinen späteren Biografen galt er nicht nur als Naturkind, sondern zugleich als Nervöser. Das Glück war die Konstruktion seiner Kunst, schon als er es der Bohème aufprägte. Vor allem in seinen vielschichtigen, frühen Werken finden sich die Spuren der Konstruiertheit dieses Glücks.

Renoir besticht durch ein Glück trotz allem – die Strategien, das »Trotzdem«, auch seine obstinate Freude an Gegenwelten muss man mitdenken, will man diesem sensiblen, schmalen Arbeiterkind gerecht werden, das sich aus einfachen Verhältnissen zu einer mondänen Klientel vorgearbeitet hatte. Deren Erwartungen konnte er nur genügen, wenn er sich nicht dazugehörig fühlte, sondern als »Naturkind« und als solider Handwerker auftrat. Ein Naturtalent freilich, das nicht nur durch das Handwerk verfeinert war, sondern die Züge der Nervosität trug, jener Überspanntheit, die medizinisch als Neurasthenie Karriere machte, ein Symptom der Überzivilisiertheit, der Überarbeitung, des Bewusstseins für das Prekäre am eigenen Status, und, wie Sigmund Freud erst um 1900 betonte, der übermäßigen Sublimierung, der Unbefriedigtheit.¹² Renoir, ein nervöser Naturbursche, diesem Widerspruch sollte man nachgehen, will man die Gegensätze verstehen, die auch seine modernen Idyllen durchziehen. Dann freilich ist seine

Version vom Glück eine interessante Angelegenheit. In der postmodernen Debatte hat das Glück seit etwa fünfzehn Jahren Hochkonjunktur. Renoir war davon überzeugt, dass es in einer noch vorkapitalistischen Warenwelt zu finden sei. Sein Vater hatte als Schneider gearbeitet, er selbst als Porzellanmaler – beides Gewerbe, welche durch die Industrialisierung ruiniert wurden. Die Ware, allerdings in solider Handarbeit geschaffen, durfte dekorativ sein – dies gilt auch für seine Malerei. Moderne Autoren finden das Glück ebenfalls jenseits der Warenwelt, aber in einer Zukunft, die den Verheißungen des immer Gleichen zu entsagen gelernt hat. Freilich ist selbst dieses Glück jenseits der Ware immer noch Ware, gemäß den gnadenlosen Mechanismen kapitalistischer Vereinnahmung.¹³ Der Blick aus der Ware in ein ihr Jenseitiges, ein Einstmals, das ist durchaus modern, und diesen Blick finden wir bei Renoir, wenn wir uns dem Widerspruch stellen, aus dem auch wir nicht herauskommen werden.

Gerade der frühe Renoir, Renoir »in the making«, zeigt uns keineswegs *nur einen* Weg zum Glück. Da ist der Maler intimer Porträts jener Lise Tréhot, seiner Geliebten von 1865 bis 1872, deren fleischiges Gesicht allzu müde, allzu melancholisch, allzu verschattet auf den Betrachter blickt (**Kat. 10, 11**). Die Nähe zu dieser so realen Gestalt findet 1876 ihre Fortsetzung in einem Halbakt eines als »Margot« bekannten Modells, in dem durch das Laubwerk fallendes, fleckiges Licht das Inkarnat an der Oberfläche der Leinwand aufleuchten lässt (*Weiblicher Akt im Sonnenlicht*, 1875/76, Studie, Musée d'Orsay, Paris). Für die einen, wie den zeitgenössischen Kritiker Paul Mantz, ein Bild der Verwesung, für andere der Zauber des Fleisches. Noch moderne Autoren wagen es, die Fleischesfülle von Renoirs Akten nicht nur als Ausdruck ihrer Sinnlichkeit, sondern als Markierung einer durchaus brutalen Deformation zu deuten.¹⁴ Wie in den Akten Botticellis und Tizians, Joan Mirós und Willem de Koonings avanciert der weibliche Akt vom Gegenstand der Malerei zur Metapher des Gemäldes: Erotik im Bild sublimiert sich zur



Erotik des Gemäldes. Ohne den Weg von der *Lise mit dem Sonnenschirm* Abb. 5 zum Akt Margots blieben all die späteren,

üppigen, meist liegenden Akte, die sich wie Giorgiones *Venus* (1510, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) mit der Landschaft verbinden, stumm. Renoir zwingt den Betrachter seiner frühen Gemälde zu einer Nähe und Intimität, die dem snobistischen Salonbesucher unpassend erscheinen musste. Der Soziologe Georg Simmel hat als Erster den blasierten Blick des modernen Flaneurs charakterisiert: Stets zugleich nachempfindend und distanziert, taxierte er die möglichen Vergnügungen und ihre Gegenstände daraufhin, für wie viel Geld er möglichst viel erreichen kann.¹⁵ *Lise* mit ihrer verschlafenen Melancholie ist ihm, wenn er sie anschaut, bereits ein wenig zu nahe auf den Leib gerückt. Doch in ihrem Blick in die Ferne erkennt er den eigenen wieder.

Dann ist da der Maler der anonymen, städtischen Menge, die er an den markantesten Orten festhält. Im Jahre der Weltausstellung 1867 steht er auf dem unter dem Präfekten von Paris, dem Baron Georges-Eugène Haussmann, neu gebauten Quai am Institut de France und zeigt den Blick auf die Kuppel des Intellektuellentempels, von dem aus quer



durchs Bild der Pont des Arts auf die Südfassade des Louvre zuführt Abb. 6. Vorn ziehen die Schatten der Passanten auf dem im Rücken des Betrachters gelegenen Pont du Carroussel durchs Bild. Oder er begleitet uns

in einem seltenen Winterbild (Renoir liebte die Kälte nicht) zu den Schlittschuhläufern auf dem neu angelegten, vereisten See im Bois de Boulogne (**Kat. 13**). Nahe Bougival, an jener Kehre der Seine, von wo aus man über Marly oder Louveciennes ins weiter westlich gelegene Versailles gelangt, entdeckt er 1869 mit Monet die Grenouillère (übersetzt etwa: die Froschinsel), einen Ort, an dem sich das junge Paris wie auf einer improvisierten Bühne versammelt: Auf zwei fest vertäuten Kähnen hatte man einen Tanzboden, einen Ausschank und Badedecks eingerichtet Abb. 4. Über schmale Stege gelangte man auf eine kleine, kreisrunde Insel mit einem Baum in der Mitte und von dort aus auf die Kähne. Hier mischten sich elegante Ausflügler, Tanzpaare und Badende, Leute aus den meist unlängst errichteten Wochenend- und Rentnerhäuschen vor Ort und Städter, die mit dem Vorortzug rasch anreisen konnten.¹⁶ Schon gegen Ende des Zweiten Kaiserreichs feierte Renoir eben jene neue Mittelklasse, die in der Dritten Republik, die



1871 aus der Niederlage Kaiser Napoleons III. im Deutsch-Französischen Krieg hervorging, zur eigentlich staatstragenden Gesellschaftsschicht heranreifen sollte. Das Abschlussmanifest ihres ideologischen Siegeszugs sollten jene zu Puppen versteiften Ausflügler sein, die der

eine Generation jüngere Georges Seurat 1886 in der letzten Gruppenausstellung der Impressionisten auf einer Seine-Insel bei Asnières vorbeidefilieren ließ: *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte* Abb. 7.¹⁷ Betrachtet man die Passanten bei Renoir, so schließen sie sich niemals wie bei Monet zur

Masse zusammen, auch nicht zur bunten Menge, in der bei genauerer Betrachtung jeder Einzelne nur aus ein paar Pinselstrichen besteht. Renoir charakterisiert Paare und Mütter, Gruppen von Mädchen im Sonnenlicht und vorbeimarschierende Offiziere, Flaneure und kokette Einzelgängerinnen fast immer so weit, dass Mode und Habitus erkennbar bleiben. Stets könnte man das Gewoge zum Gruppenporträt vervollständigen. Darin wären freilich Jugend, Mode und Eleganz ebenso bestimmend wie in den grafischen Illustrationen der in diesen Jahren populär werdenden Zeitschriften. Arbeit und Alter kommen in Renoirs Bildern aus dem pittoresken Zentrum von Paris ebenso wenig vor wie an den modischen Ausflugsorten in den besseren Vorstadtbezirken. Zu seinem Hauptwerk *Der Tanz im Moulin de la Galette*

gelangt Renoir, indem er intime Einblicke und verallgemeinernde Ausblicke kombiniert Abb. 1.



Lise, die doch seine Mätresse war, hat er 1868 dem Malerfreund Alfred Sisley, der mit einer anderen Frau, mit Eugénie Lescouzec, liiert war, an den Arm gegeben Abb. 8. Einem Brief Renoirs an Frédéric Bazille konnte man entnehmen, dass er sein Modell mit dem Malerfreund gruppiert hatte.¹⁸ Es entstand das moderne Bild eines Paares, zugleich ein zur Lebensgröße gesteigertes Genreporträt. Die zärtliche Aufmerksamkeit des Mannes und die dankbare Vertrautheit der Dame führt der Maler aus der Perspektive eines nahen Freundes vor, der diese Gesten als durch Gewohnheit eingeschliffen und gerade dadurch so anrührend erkennt.

Schließlich sind da noch die Gemälde, die durch die klassische Tradition oder durch moderne Exotismen nobilitiert sind. Bei Renoir sind es weder Spätfolgen der akademischen Ausbildung, die er bei dem Maler mythologischer Idyllen Charles Gleyre durchlaufen hat,¹⁹ noch verfrühte Zeugnisse eines konservativeren Spätwerks. Sie durchziehen vielmehr sein gesamtes Œuvre, vielleicht mit Ausnahme der eigentlichen Kernjahre seiner Beteiligung am Impressionismus, die wir allenfalls auf die Zeit von 1874 bis 1881 ansetzen dürfen. 1867 ist wohl nicht Lise, wie man immer behauptet hat, das Modell einer bildfüllenden *Diana als Jägerin* Abb. 9, der, auf einer Uferböschung sitzend, ein geschossenes Reh als übergroßes Stillleben beigegeben wurde, jedoch 1870 das einer Badenden, die, gerade entkleidet, mit der Pose der *Venus pudica* ins Wasser schreitet (*Die Badende mit einem Hündchen*, Museu de Arte de São Paulo, siehe Abb. 30.)²⁰ In beiden Gemälden überschreibt sich die klassische Antike mit ihren französischen Brechungen, so mit der Erinnerung an Diane de Poitiers, die berühmte Kurtisane, aber auch mit Gustave Courbets üppigen *Mädchen an der Seine, im Sommer* die der Begründer des Realismus in der Malerei 1856/57 in die allzu engen Korsette der zeitgenössischen Mode einzwängte, was die vordere nicht daran hindert, mit einer schläfrigen Laszivität auf den Betrachter zu blicken



Abb. 10. Schon Courbets *Demoiselles* sieht man ebenso mit den Augen wie mit den anderen Sinnen, vor allem das aus der Nahansicht nahezu deformierte Gesicht der vorderen Gestalt, die den Betrachter aus ihrem vom Schlummer noch oder schon beschwerten Gesicht matt anblinzelt.²¹



Die gleiche, melancholisch trunkene Erotik verleiht Renoir fast durchweg Lise Tréhots Gesicht, vor allem, wenn sie 1881 als Odaliske posiert, dieses Mal eine offene Hommage an Eugène Delacroix Abb. 11.



Renoir ruft also nicht nur sanktionierte Traditionen einer inzwischen durch Abbildungen und Bücher verfügbar gewordenen Kunstgeschichte auf, und vor allem bringt er die Vergangenheit nicht

ein, um, wie Manet, den Bruch herauszuarbeiten, den die Gegenwart mit der Geschichte vollzogen hat. Manet hat immer wieder die Uneinholbarkeit der Moderne durch die Welt der Kunst hervortreten lassen: *Olympia*, die gehobene Prostituierte, die ihren Kunden anblickt, ist eben nicht eine Nachfolgerin der *Venus von Urbino*, obwohl schon diese vermutlich die Züge einer Kurtisane trug. Als »absolute Ware« (Baudelaire) weckt sie nicht nur Ängste vor Geschlechtskrankheiten, sondern sie präsentiert ihren Körper als den des Kapitalismus.²² Während Manet die Tradition und die von ihr entfremdete Moderne gegeneinander akzentuiert, lässt Renoir die Geschichte in die Gegenwart hereinreichen – alles wird ins Präsens gerückt. Bei ihm stehen der noch lebende Courbet ebenso für die Überlieferung wie die *Venus pudica*, Delacroix ebenso wie Manet, dem Renoir die Primamalerei und das sprechende Helldunkel entlehnte. Schon das Modell Lise Tréhot garantiert, dass auch Renoirs badende »Venus« sich ebenso zeitgenössisch präsentiert wie die *Dame in Weiß*, deren Gesicht durch den Sonnenschirm beschattet wird Abb. 5.

Eine weitere Tradition schreibt sich unübersehbar auch seinen Manifesten der »vie moderne« ein: Die von Antoine Watteaus *Einschiffung nach Kythera* siehe Abb. 31 und anderen Idyllen inspirierte Tradition der »Fêtes galantes« setzt sich fort auf der Grenouillère Abb. 4 und am Moulin de la Galette Abb. 1; die Insel der Seligen wird zum Eiland im Froschteich, und das Tanzcafé am Montmartre, benannt nach der Mühle und den ehemals dort servierten süßen Waffeln, erfüllt sich mit fast höfisch gebändigtem Liebessehnen. An der Grenouillère kann jeder Schmock den Badenden zusehen, ohne dass ihm, wie einst Aktäon beim Blick auf Diana und die Nymphen im Wasser, ein Geweih wächst und er von den eigenen Hunden zerrissen wird. In Renoirs Idyllen lebt nicht nur das 18. Jahrhundert weiter, sondern auch Arkadien. Im Einklang mit der Natur leben dort nur die Hirten mit ihren Flöten, nicht aber die Reisenden aus den dekadenten Städten, Vergils Gallus oder Jacopo Sannazaros Simplicio, die vom Liebeskummer zurück in die Natur getrieben wurden.²³ Wie dem eleganten Lautenspieler in Giorgiones (oder Tizians?) *Ländlichem Konzert* Abb. 12, einem der berühmtesten Gemälde im Louvre, bleibt ihnen das Glück verschlossen, während der wirklich glückliche, flötenspielende Hirte von seinem Glück nichts weiß.²⁴ Das Glück und das Wissen darum scheinen einander auszuschließen. Watteau, Jean-Baptiste Pater und Nicolas Lancret hatten Arkadien, das elegische Land, bereits in ihre Gegenwart höfischer Feste und eleganter Parkgesellschaften hineingeholt.²⁵ Und Renoir schreibt es seinem *Moulin de la Galette* ein, wo die einfachen Mittelklassler zugleich sehnsüchtig und glücklich sein dürfen, wo ihnen zudem erlaubt wird, von ihrem Glück zu wissen – aber doch vielleicht erst beim Blick auf Renoirs Gemälde.



Renoir, der Maler von Intimität und erotischer Nähe, der Maler der modischen Menge und des »modernen Lebens«, der Maler einer bis an die Gegenwart heranreichenden Tradition – all diese sorgfältig herbeigemalten Identitäten scheinen schließlich harmonisch ineinander aufzugehen. Und doch sind noch die ausgelassensten Werke, in denen alles auf Erfüllung hinausläuft, geprägt von Nostalgie und von Sehnsucht, als sei das Glück noch ersehnt oder schon verflossen und erst als vergangenes überhaupt festzuhalten – auch im Gemälde. Renoirs historische Zeit geht ebenso in der Gegenwart auf wie die Erzählzeit seiner Szenarios: So gesehen, wiederholen die Zeitgenossen stets, im Freilicht gemalt, hier und jetzt, das so flüchtige Glück – aber doch eingeschrieben in eine unbestimmt präsente Historie. Wie das unterm Laub in großen Flecken sich zerteilende, vibrierende Licht, so oszillieren Gegenwart und Vergangenheit, Erfüllung und Sehnsucht in Renoirs Bildern. Wenn schon Glück, so doch ein nervöses Glück.

Das biografische Stereotyp: Der Arbeiter, der Maler weiblicher Schönheit, der Franzose

Will man Renoirs moderne Idylle in seinem Frühwerk tiefer durchdringen, so muss man zunächst die klischeehafte Identität des Künstlers, den Mythos »Renoir«, hinterfragen. Wer war Renoir? Dies haben sich die Zeitgenossen und die modernen Kunsthistoriker gefragt. Doch die Kronzeugen, die aus einer biografischen Perspektive über Renoir geschrieben haben, bieten uns die Selbststilisierung des späten Renoir. Seit den 1890er-Jahren präsentierte sich der Künstler bereits als Vorläufer einer konservativen Moderne – ein Weg, auf dem ihm um 1900 Jüngere wie Maurice Denis und Aristide Maillol folgten. Durch geduldige, biografische Forschung haben Jean-Claude Gélinau²⁶ und weiterführend Marc Le Cœur herausgearbeitet, dass die Selbstdarstellung des Künstlers Diskretionen einschloss, die man jedem zugesteht, die aber seine prekäre Existenz in der Pariser Bohème zugunsten der Anfänge als Künstler-Handwerker in den Hintergrund rücken. Gélinau und Le Cœur's Forschungen, die erst in den letzten Jahren bekannt wurden, mögen die Neugier der Biografisten befriedigen.²⁷ Darüber hinaus belegen diejenigen Aspekte seines Lebenswegs, die der Künstler selbst verschwiegen hat, dass der Renoir der frühen Kunstgeschichte ein Mythos war, an dem er selbst sicherlich mitgewirkt hat. Nehmen wir diese Forschungen nicht als Antworten auf die Frage, wer Renoir (wirklich) war, so stellt sich die Frage nach dem Mythos »Renoir«: Wie wird man von Renouard, so der Name des Künstlers in frühen Dokumenten,²⁸ zu Renoir, wie konstruiert man sich als »Renoir«?

Es ist ein Stereotyp der Kunstgeschichte, dass der Kunsthändler Ambroise Vollard, der seit den späten 1890er-Jahren neben Paul Cézanne bald auch Pablo Picasso und die Kubisten vertrat, das

Bild Renoirs entscheidend geprägt hat.²⁹ Im Jahre 1919 erschien im Selbstverlag eine prächtige, üppig illustrierte Monografie, die bereits 1924 ins Deutsche übersetzt und 1938 neu aufgelegt wurde.³⁰ Vollard überliefert in seinem Buch Gespräche mit dem Künstler, und er unterstreicht die Authentizität seines Berichts dadurch, dass große Teile des Texts als Monologe Renoirs, gelegentlich auch als Interviews gestaltet sind. In der deutschen Übersetzung von Alfred Dreyfus werden durch den Einschub kurzer Fragen Vollards sogar weite Passagen als Interviews gestaltet, die im Original als fortlaufender Monolog des Künstlers erscheinen. Dies ist freilich eine Fiktion; schon der Sohn des Künstlers, Jean Renoir, hat das in seinen Erinnerungen über seinen Vater deutlich gemacht. Der Maler habe den Kunsthändler an der Nase herumgeführt. Er pflegte zu sagen: »Das Buch von Vollard über Vollard ist ausgezeichnet.«³¹ Es gilt also, die Illusion der Authentizität zu durchbrechen.

Vollard schildert eingangs, wie er Renoir bereits 1894 kennengelernt habe: Den Maler der Frau präsentiert er als umgeben von Frauen – zwischen Volk und Bürgertum. Das Hausmädchen hätte den Eindruck einer Bohémienne gemacht, doch Madame Renoir sei »von der Rundung und der Gutmütigkeit jener Bürgerfrauen aus der Zeit Ludwigs XV. auf gewissen Pastellen Perroneaus«.³² Die unterschiedlichen Frauen spiegelten nur die Widersprüche des Malers: »Ich sah ihn zum erstenmal: ein magerer Mann mit durchdringendem Blick, sehr nervös, den Eindruck erweckend, als könne er nicht auf einem Fleck stehen bleiben.« Barbara White ging Vollard vielleicht auf den Leim, wenn sie den physischen Gegensatz zwischen dem Maler und seiner achtzehn Jahre jüngeren Frau Aline, einer burgundischen Bauerstochter, 1973 resümiert: »While Renoir was very thin, she was fat.« Schon daraus liest sie seine Einstellung als »well-meaning male chauvinist« ab. Tatsächlich entwickelt Vollard die erste Begegnung literarisch zur Einführung eines Malers von naturhafter Weiblichkeit und Mutterchaft – wie White ihn sieht: »To Renoir, the nude woman is sexuality, maternity and comfort.«³³ In den Augen des Kunsthändlers besitzt der nervöse, magere Maler jedoch selbst auch weibliche Züge: Sein aufgeräumtes Atelier vermittele den »Eindruck einer beinahe weiblichen Genauigkeit«.³⁴ So fühlt er sich denn auch ins weibliche Inkarnat ein: Als Modelle seien ihm alle Frauen recht, das Hausmädchen, aber vor allem Frauen, deren Teint das Licht gut breche, nicht aber Damen von Welt. »Ich weiß nicht, wie es die andern anstellen, so faisandiertes Fleisch zu malen. Das nennen sie Damen der Gesellschaft! [...] Haben Sie je Damen der Gesellschaft gesehen, deren Hände man gern malen möchte?« Auch Raffaels Venus in der Farnesina, die Jupiter anfleht, sei robust: »Man fühlt, das ist eine dicke biedere Frau, die wieder in ihre Küche geht, was Stendhal zu sagen veranlasste, dass Raffaels Frauen gewöhnlich und schwerfällig seien.«³⁵ Wie Tamar Garb schon 1992 festhielt, werden so die Mythen von Renoirs »reiner« Malerei kons-

truiert: Der weibliche Körper ist natürlich, das Pigment ist weiblich, und der Malakt, der physisches Vergnügen vermittelt – und wohl auch bereitet hat, wird vermännlicht.³⁶

Vollard berichtet dann ausführlich von Renoirs Jugend als Porzellanmaler, von seinem arbeitsamen, regelmäßigen Handwerkerleben, von seinen Vorlieben, er spricht von der Ateliergemeinschaft mit Sisley, Monet und Bazille bei Charles Gleyre – Episoden, die heute in jeder Renoir-Monografie berichtet werden. Und immer geht es um Frauen, um Modelle, obwohl Renoir von Lise Tréhot schweigt, um Eros und Glück. Den Mythos des bildungsfernen Naturburschen bringt Vollard durch Anekdoten über die literarischen Vorlieben des Malers ein. Seine Frau wollte ihm abends wie gewöhnlich aus einem Roman vorlesen, man suchte nach *Die Dame von Monsoreau* von Alexandre Dumas dem Älteren, einer galanten Geschichte aus der Zeit Heinrichs III. Doch das Buch ließ sich nicht finden. Da war dann die Rede von Baudelaires *Blumen des Bösen*: »Eines der Bücher, das ich am meisten verabscheue.« Auch *Die Kameliendame* von Alexandre Dumas dem Jüngeren gehörte wohl zu den dekadenten Lesestoffen, für die der Maler nicht zu haben war: »Nie im Leben, protestierte Renoir. Ich mag nichts, was der Sohn geschrieben hat, und dieses Buch am wenigsten. Von jeher finde ich sentimentale Huren entsetzlich!«³⁷ Dagegen stehen künstlerische Ideale der Vergangenheit, verkörpert etwa durch die Nymphen der Fontaine des Innocents von Jean Goujon nahe den Hallen – »Welche Reinheit, welche Naivität, welche Eleganz, und zu gleicher Zeit welche Festigkeit im Stofflichen!«³⁸ –, aber auch durch François Boucher. Vollard überliefert die handfesten Worte, die Renoir für dessen *Diana nach dem Bade* (siehe Abb. 33) fand. In solchen scheinbar authentisch wiedergegebenen Auslassungen präsentiert der Händler den Künstler als das derbe Proletarietkind, das durch harte Arbeit zu den Werten klassischer Schönheit vorgedrungen ist. Auch dies war vielleicht eine Rückkehr, pflegte Renoir doch den Familienmythos, man stamme über den Großvater, dessen Angehörige unter der Grande Terreur umgekommen seien, von einem Adeligen ab. Renoir, nervös und verträumt im Leben, diszipliniert bei der Arbeit – dies ist ein Charakterzug, den sein Bruder Edmond schon 1880 in einer führenden Zeitschrift für Luxus und Moderne in Paris publik machte. Seine Nervosität habe der Künstler nur vor dem Motiv, vor dem gleichfalls nervösen Licht im »plein air«, beruhigen können.³⁹

Vollards Werk ist keineswegs die erste moderne Monografie über den Künstler. Der bedeutende deutsche Kunstkritiker und -historiker Julius Meier-Graefe hat bereits 1911 ein überaus durchdachtes Werk vorgelegt, in dem er sowohl das Charakterbild als auch das Werk des Malers kunstvoll interpretiert.⁴⁰ In seiner Deutung liest er Renoir sowohl vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Avantgarden und der eigenen differenzierten Kunsttheorie als auch vor dem der Lebens-

philosophie der Jahrhundertwende, deren prominenteste Vertreter in Deutschland Friedrich Nietzsche und in Frankreich Henri Bergson waren. In seiner erstmals 1904 erschienenen *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* hatte Meier-Graefe den unverborgenen, sichtbaren Pinselduktus mit pastosem Pigment nicht nur zum Markenzeichen des Künstlers erhoben, sondern damit zur eigentlichen Signatur der Moderne, in deren Zentrum er die Emanzipation des Individuums stellte. Die Welt, wie sie sich uns zeigt, war für ihn, wie schon für Émile Zola, stets die Vision herausragender Einzelner, die ihre Sichtweise hatten durchsetzen können. Und diese Einzelnen werden nun bisweilen mit den Untertönen gepriesen, mit denen Nietzsche den Willen zur Macht besungen hatte.⁴¹ In der gedrechselten, teils überspannten sprachlichen Darbietung kontrastiert Meier-Graefes Werk markant mit dem journalistischen Duktus Vollards. Für biografische Informationen griff Meier-Graefe jedoch auf den Kunsthändler zurück; insofern war auch seine Deutung sicherlich von Vollard geprägt – und darüber hinaus von Renoir, der den Kritiker sicherlich ebenso wie den Händler zu beeinflussen verstand. Im Gespräch zwischen Vollard und Meier-Graefe nahm der Mythos »Renoir« Gestalt an, der in beider Monografien einging.⁴²

Für Meier-Graefe ist Renoir mehr als der Maler »melodiöser Rhythmen [...], der Fragonard unserer Zeit«, ein Künstler des Ausgleichs des »Alten, das wir mit dem weiten Begriff des Barocks zusammenfassen«, und der Moderne. Zwar analysiert der Kritiker, dass bei Renoir die Vergangenheit in die Gegenwart hineinragt, er geht aber darüber hinaus: Er ist Handwerker und Naiver zugleich, und dadurch wird bei ihm Kultur wieder zur Natur. Dies bestimmt auch das »Verhältnis Renoirs zu den großen Künstlern seiner eigenen Zeit. [...] Er ist der natürlichste unter ihnen. Natürlicher als Courbet trotz oder gerade infolge des Courbet'schen Dogmas vom Naturalismus, natürlicher als Manet, Cézanne und Degas, so seltene Aufschlüsse wir ihnen über die Natur, die ein Künstler zu suchen hat, verdanken. Weil [...] er der Naivste unter ihnen ist, weil aus seinen Werken [...] ein Kinderlächeln bricht, ein primitiver, unwiderstehlicher Naturlaut. Die anderen stehen alle unter dem Zeichen unserer Zeit, des Kampfes. Sie ringen mit der Natur, reißen sie an sich, das Dämonische krümmt ihre Gesten. Dieser eine scheint mit ihr geboren, gleich einem Griechen, einem Poussin, einem Mozart. Er malt, wie der Vogel singt, wie die Sonne scheint, wie Blumen blühen. Nie hat man so kunstlos geformt. So greift der Säugling nach der Mutter Brust. Ein Instinkt wird Schöpfung.«⁴³ Dem prometheischen Wesen der Moderne, welches die Aufklärung und die Romantik seit Goethe und Hölderlin bis zu den Décadents unter den Symbolisten beschworen hatten, stellt Meier-Graefe Renoir als Naturkind gegenüber.⁴⁴ Unter den Entarteten, von denen 1892 Max Nordau sprach, sieht er hier einen Primitiven – der freilich über ein meisterhaftes Handwerk verfügt.⁴⁵ Dass Handwerk der Garant für eine Art großstädtischen Pri-

mitivismus sein könne, dies hält noch Renoirs langjähriger Freund und Mitstreiter Georges Rivière für das Geheimnis seiner Kunst. In seiner 1921 erschienenen Monografie, anekdotenreich und im Duktus von Memoiren gehalten, malt er die noch von der späteren sozialhistorischen Kunstgeschichte, besonders von Timothy Clark beschworene Idylle eines vorkapitalistischen Paris an die Wand, einer Gesellschaft vor der Trennung der Lebensräume der verschiedenen Gesellschaftsklassen durch die Umgestaltung der Hauptstadt unter Napoleon III. durch den Präfekten Haussmann. »Die Eltern Renoirs waren Handwerker von jener Art, wie man sie in großer Zahl im alten Frankreich sah. Bescheiden, sparsam, mit dem Geschmack für schöne Dinge.« Rivière erwähnt auch die Spaziergänge des jungen Handwerkers mit seiner Mutter, von einer »sensibilité exquise«, in Louveciennes.⁴⁶

Derartige Ursprungsmythen bestimmen die Metaphorik Meier-Graefes in seinem Charakterbild des jungen Renoir. Der Knabe malte für einen älteren Porzellanmaler ein erstes »selbständiges Bild. [...] Er malte mutig drauf los. Es war eine Eva vor dem Sündenfall.« Der Erfahrenere riet, »man solle den Jungen Kunstmaler werden lassen, denn als Porzellandekorateur könne er höchstens 12 oder 15 Frs. den Tag verdienen. Überdies prophezeite er ihm eine glänzende Zukunft.« Für eine angemessene Ausbildung des Malers einer noch unschuldigen Eva fehlten jedoch die Mittel, und so musste Renoir zuerst weiter als Porzellanmaler, dann als Maler von Ladenvorhängen, »bemalten durchsichtigen Stores«, sein Geld verdienen. Die Dekadenz des Kapitalismus selbst machte aus dem Handwerker einen Künstler, einen Primitiven unter den Modernen: »Renoir wäre wohl ewig Porzellanmaler geblieben, wenn nicht gerade die Erfindung des Porzellandrucks die Handtechnik materiell geschädigt hätte. Wieder einmal wurde der Niedergang eines Gemeinwesens zum Helfer eines einzelnen.«⁴⁷

Die Verdrängung der manuellen Porzellanmalerei durch die Verwendung vorgedruckter Schablonen deutet Meier-Graefe umständlich als Symptom für den »Niedergang eines Gemeinwesens«. 1904 hatte er in der Einleitung zu seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* einen Gegensatz zwischen der »Raumkunst« der starken Gemeinschaften und dem modernen, emanzipierten Individuum konstruiert, das sich im freien Pinselduktus äußert. Für die »Raumkunst« standen noch Art Nouveau und Jugendstil, für die sich Meier-Graefe im späten 19. Jahrhundert lebhaft engagiert hatte, mitsamt den dahinter stehenden sozialistischen Utopien der Überwindung des Gegensatzes von Handwerk und Industrieproduktion. 1904 ließ er die »Raumkunst« bereits in der Hagia Sophia beginnen. Ihr stellte er nun den Individualismus der modernen Malerei entgegen, der sich in der Primamalerei vom späten Tizian zu Franz Hals, von Rembrandt zu Gustave Courbet, von Manet zu Max Liebermann entfaltet hatte.⁴⁸ Wenn er 1911 über Renoir schreibt, der »Niedergang eines Gemeinwesens« sei »zum Hel-

fer eines einzelnen« geworden, so spielt er damit auf den treibenden Gegensatz des Verfalls der Raumkunst und des Triumphs der malerischen Malerei im modernen Individualismus an.⁴⁹

Allerdings sollte Renoir in dieser Entwicklung eine Sonderstellung zukommen, und zwar nicht nur aufgrund seiner in den handwerklichen Fähigkeiten begründeten Technik. Allein diese verankerte seine Vision ebenso in einem kollektiven Geist: Der Anfang als Handwerker, zugleich das Bewusstsein um die künstlerische Begabung, »setzten den Träumereien des Romantikers ein Ziel und sicherte[n] ihm ein seltenes Attribut des modernen Künstlers: die Bescheidenheit«. Zugleich suchte Renoir den Sinn in der Kunstgeschichte. »Moi je reste dans le rang.« Das Wort gefiel mir, ohne dass ich es genau zu deuten wusste.« In der direkten Konfrontation mit der Natur wäre er, wie die Impressionisten, wie zum Beispiel Monet, den Weg einer individualistischen Ästhetik gegangen. »Renoir rechnet sich selbst so wenig zu den Impressionisten, wie wir ihn dazu rechnen dürfen, und lehnt gerade das wesentliche Prinzip Monets, die bedingungslose Beziehung zur Natur, grundsätzlich ab. Mit der Natur, sagte er mir einmal, lerne man keine Kunst. Mit der Natur mache man, wie man wolle, und komme notwendig zur Isolierung.« Wo aber fand dann Renoir zu seiner Kunst? »Die Erklärung, die er mir gab, würde manchen, der in ihm ein Naturkind sieht, in Staunen setzen. [...] ›Au musée, parbleu!‹, gab er mir zur Antwort.«⁵⁰

Das »Naturkind« der Kunstgeschichte – in diesem Widerspruch siedelt Meier-Graefe Renoirs Leistung an. Für ihn ist Renoirs schier unmögliche Synthese eine Art Wunder, wurde die ursprüngliche Natur doch stets, und besonders seit der Aufklärung, nur als das Andere der Kultur gedacht, als Ursprung, zu dem jede Rückkehr illusorisch bleiben musste. Das Wunder kann sich bei Renoir vollziehen, weil er selbst kein Moderner, kein Dekadenter, kein Spätling ist, der durch Arbeitsteilung vereinseitigt und durch das babylonische Großstadt-Leben verdorben wurde. Meier-Graefe begegnet bei Renoir der längst vergangenen Kollektivkunst, gerade weil er ihn nicht als bürgerlichen Individualisten darstellt. So beschwört ein Bürger die vergangen geglaubte Kollektivkunst eines Arbeiters: »Unsere Zeit hat Intellekte. Wir machen erstaunliche Analysen und reduzieren die Welt auf ein paar Zahlen. Und hier schafft einer aus dem Dunst der Großstadt einen Garten, in dem Milch und Honig fließen und Menschen wandeln, die nie den Niedergang der Rassen gespürt. Schafft sie aus Fleisch und Blut, ohne Phantasmagorien, mit dem Licht, das die Haut lebender Modelle streift; schafft sie aus unserer entgötterten Welt, mit unserem Materialismus, naiv wie ein Giotto, überschäumend wie ein Rubens. [...] dass der Positivismus in unseren Tagen zu einem so unverhohlenen Ausdruck gelangen, dass das Land der großen Skeptiker und kleinen Blagueurs ein so unverhohlenes Zeugnis strahlender Lebensbejahung hervorbringen konnte, das mag als Wunder und als ein glückliches

Wunder gelten.«⁵¹ Dieses Wunder konnte sich nur in Frankreich vollziehen, jener so natürlichen Kulturnation, der es gelingt, Babylon mit Arkadien zu versöhnen: »Er ist der reinste Franzose seiner Generation [...]«.⁵² In einem Zeitungsartikel im Jahre 1928 spitzt Meier-Graefe den Charakter Renoirs als letztem Exponenten einer antiindividualistischen Kollektivkunst noch einmal zu: »Renoir war der erste, der die bedenkliche soziale Seite der modernen Kunst, die ›splendid isolation‹ des Individualismus, durchschaute und sich, soweit das einem Menschen unserer Zeit möglich ist, von dem Ich lossagte, um zu der Allgemeinheit zu gehen.«⁵³

Der so hymnisch besungene Mythos »Renoir«, der hier Gestalt annimmt, ist natürlich bereits geprägt von den klassizistischen Vorstellungen der Retroavantgarden. Meier-Graefe jedoch vermeidet das Wort »Klassizismus«. Der Akzent seines Buches liegt nicht beim reifen und späten Renoir, sondern bei dem Werk der 1860er- und 1870er-Jahre, die schon für ihn die interessantesten sind. Die besondere Stärke seiner Darstellung besteht in der Verbindung zwischen dem Künstlermythos und einer poetologischen Werkanalyse. Zur Verdeutlichung der »intimen Übereinstimmung der Form mit der Empfindung«, die er wohl nur beschwörend herbeireden kann, arbeitet der Kritiker immer wieder ein Moment heraus: »Es äußert sich in einer besonderen Stabilität, einer seltenen plastischen Fülle seiner Gestalten und gibt der Idylle des Lyrikers festes Gefüge.«⁵⁴ Raum, Relief und Plastik sind die Stichworte seiner eindringlichen Beschreibungen.

Meier-Graefe hebt die Einfachheit von Renoirs bildnerischen Mitteln hervor. Sein lebensphilosophisches Pathos ebenso wie seine analytische Schärfe werden durch die anekdotenfreudige Gesprächigkeit Vollards ergänzt – insbesondere in Deutschland, wo sein und das Werk Vollards seit den 1920er-Jahren das Renoir-Bild prägten, während er für Frankreich noch zu entdecken bleibt. Dieser Mythos, wie wir ihn Meier-Graefe, Vollard und Rivière verdanken, war natürlich geprägt durch die konservativen Avantgarden der 1920er-Jahre. Seit Jean Cocteau 1917 den »retour à l'ordre« ausgerufen hatte, zunächst nur, um den während des Krieges als deutsch und vertrackt geschmähten Kubismus wieder mit dem »esprit français« zu versöhnen, suchte man den vorwärtsgewandten Geist der Avantgarden durch die Rückwendung zur Tradition zu vermitteln und dafür gerade bei den »Vätern« der neuen Kunst Kronzeugen zu gewinnen.⁵⁵ André Lhote, 1920 auf der Suche nach Meistern, welche die Natur nicht mit den Augen, sondern mit dem Geist befragen, wurde bei Renoir fündig: »Wie Cézanne hat er die göttlichen Gesetze des Gleichgewichts entdeckt, deren er sich bedient, um die Ökonomie jenes Universums im Kleinen zu beherrschen: des Bildes.«⁵⁶ Robert Rey schloss Renoir 1931 in eine Untersuchung über die »Renaissance des klassischen Gefühls« ein, ein Buch, das den antiindividualistischen Charakter moderner klassizisti-

scher Kunst betont.⁵⁷ Bereits in den 1890er-Jahren hatten konservative Neotraditionalisten wie Denis und Maillol sich Renoir zum Vorbild genommen; die 1920er-Jahre konnten daran anknüpfen. Erst unlängst wurde Renoir als Kronzeuge der Retrogarden in einer großen Ausstellung gewürdigt.⁵⁸

Es reicht jedoch nicht, das Werk Renoirs von seinen späten Kunstanschauungen her zu betrachten und es von dorther allgemein als rückwärtsgewandt einzuschätzen. Denn es geht nicht einfach um eine Art Neohistorismus, sondern eher um eine Strategie der Enthistorisierung, um jene allgemeine Vergegenwärtigung von Antike neben jüngst Vergangenen und Zeitgenössischem im Werk, für die Meier-Graefe sensibel war. Dem entsprechen auch die Strategien der Retrogarden, ihre Kunsttheorie zu präsentieren. Unlängst wurde herausgearbeitet, dass Künstler von Maurice Denis bis zu den Meistern des Novecento und des »retour à l'ordre« gern in Aphorismen ewig gültige Wahrheiten, oft regelrechte Binsenweisheiten, über die Kunst präsentierten. Sie knüpften dabei häufig an die französischen Moralisten des 17. Jahrhunderts an – und wandten sich natürlich gegen den intellektuellen Stil, mit dem die Avantgarden ihre künstlerische Sprache erklärten und sie einmal aus aktueller Erkenntnis, ein anderes Mal aus moderner Optik, einmal aus der vierten Dimension, dann wieder aus vitalistischem Geschwindigkeitsrausch herleiteten.⁵⁹ Renoirs nostalgische Bewunderung des »alten« Kunsthandwerks passt in groben Zügen in diesen Rahmen. Schon 1877 beklagt er in einem anonymen Brief an die aus Anlass der Impressionisten-Schau herausgegebene Zeitschrift *L'impressionniste* die Banalität und Hässlichkeit des neuen Louvre, während die alten Bauteile in den gleichen Formen doch als Zeugnisse gelebten Handwerks schön seien; der Kontrast gilt auch für die Pariser Oper im Vergleich zu gotischen Monumenten. 1883/84 schreibt Renoir an einer Kunstgrammatik, 1910 entsteht eine Einleitung zu Cennino Cenninis spätmittelalterlichem Malerbuch.⁶⁰ Man kann seine Attacke gegen die Industrieproduktion im Sinne kommunistischer Entfremdungskritik lesen, von der die für Renoir sicherlich vorbildliche englische Arts-and-Crafts-Bewegung natürlich nicht unbeeindruckt war. Doch schlägt diese Kritik um in eine konservative Beschwörung künstlerischer Ewigkeitswerte, für die der späte Renoir zweifellos nicht nur vereinnahmt wurde.

Neotraditionalismus und »retour à l'ordre« haben das Renoir-Bild geprägt, als die Texte zu dem Maler über die tagesaktuelle Kunstkritik hinaus Geltung in der Kunstgeschichte beanspruchten. Renoir, der Outsider des Bürgertums, der diesem gerade deswegen als der Typus des Naturtalents schlechthin gelten konnte, dieser Mythos lebt noch in der heutigen Kunstgeschichtsschreibung fort. Robert L. Herbert präsentiert ihn als Arbeiterkind, das den Luxus nicht als dekadent erlebt, sondern sich seine Nase an den Schaufenstern platt drückt und hofft,

eines Tages an dieser Traumwelt teilnehmen zu können. Was für die einen abgeschmackte Gewohnheit, Teil des »ennui«, jenes spezifisch pariserischen Überdrusses, war, das waren für ihn Segnungen eines Kommerzes, der echtes Glück bringen konnte.⁶¹ Für Adriani huldigte Renoir »den sinnfrohen Seiten eines bürgerlichen Daseinsideals« und »war nicht bereit, über die Ungerechtigkeit der Welt zu urteilen«.⁶² Paul Tucker schließlich sieht noch die Nervosität des Künstlers durch die Angst des sozialen Aufsteigers vor einem stets möglichen Fall begründet.⁶³ Die sozialhistorische Analyse ist sicherlich berechtigt, doch scheint Renoir selbst das Bild von sich als Arbeiter- und Naturkind regelrecht kultiviert zu haben. Nicht nur in seinem Leben und in seiner Selbstdarstellung, sondern auch in seinem Werk und durch sein Werk als Handelsware hat er Kunst und Kommerz miteinander versöhnt. Seine Vision vom Glück war jedoch keineswegs von Anfang an rückwärtsgewandt: In seinem Frühwerk schreibt er noch der perfektsten Idylle Anspielungen auf Prekariat und Prostitution ein. Verhältnisse, denen er keineswegs nur entrückt war.

Die veröffentlichte Intimität: Bohème und Lebenskunst

Marc Le Cœurs Entdeckungen über den jungen Renoir und seine Liebe zu seinem 1848 geborenen Modell Lise Tréhot mag man als Indiskretionen eines Familienforschers beiseite schieben, der die Freundschaft des Malers mit seinem Vorfahren, dem neun Jahre älteren Maler Jules Le Cœur wieder ins rechte Licht stellen möchte – betont er doch, dass die Le Cœurs es waren, die 1873 mit dem Maler-Wüstling brachen. Doch zeigen sie uns im Ergebnis einen anderen Renoir als den Maler, den wir von Meier-Graefe, Vollard und Rivière – und auch von seinem Sohn, dem Regisseur Jean Renoir, kennen. Wir begegnen hier nicht dem Handwerker und dem Naturkind, sondern dem Bohémien, der das Leben der Armut und prekärer Hoffnungen bis hin zu gescheiterter und verleugneter Vaterschaft erlitten hat. Man bräuchte diesen Hintergrund nicht, um die Bohème auch in Renoirs impressionistischen Gemälden wiederzufinden. Aber es ergibt sich doch ein anderes Bild der Gestalt des Künstlers. Das Naturkind der »Renaissance des klassischen Gefühls«⁶⁴ hatte eine dunkle Seite, ähnlich der Jean-Jacques Rousseaus.⁶⁵ Sein Modell Lise hat er nicht nur gemalt, sondern auch geliebt, bis sie sich um 1872/73 mit einem Architekten verband, den sie später heiratete. Es gab zwei Kinder, die der Vater wohl beide verleugnete; von einem Knaben, der 1868 geboren wurde, hat sich jede Spur verloren; nach einem anderen, einer 1870 geborenen Tochter, hat sich der Vater sehr diskret sein Leben lang erkundigt.⁶⁶ In der Künstlerbohème spielten nicht nur Armut und Ambition eine Rolle – Stereotypen eines künstlerischen Heldentums, die seit der Romantik zum Klischee des Künstlers gehörten.⁶⁷ Darüber hinaus ging es um prekäre Affären, um

die verspätete Gründung, aber auch um das Scheitern von Familien. Nicht jedem gelang es, die ersten Kapitel seiner Biografie durch die darauffolgenden zu veredeln.⁶⁸ Für Frauen und illegitime Kinder war das Risiko besonders groß. Renoir wahrte über seine Affäre mit Lise ein Leben lang Stillschweigen.

Seiner Bohème hat Renoir selbst in einem Manifest-Bild gehuldigt ^{Abb. 1.} Eine Landschaft mit zwei Akten, wie Anne Distel herausgestellt hat, vermutlich jenes Gemälde, das man in Frédéric Bazilles berühmtem Bild *Bazilles Atelier, Rue La Condamine 9 in Paris* ^{siehe Abb. 56} oben rechts an der Wand hängen sieht, war im Jahre 1865 vom Salon abgelehnt worden. Dagegen protestierte er mit einem Gemälde der Künstlerbohème aus Marlotte, einem ärmlichen Dorf, nahe Barbizon im Wald von Fontainebleau gelegen ^{siehe Abb. 53.}⁶⁹ Ähnlich wie in Courbets Gemälde *Nach dem Abendessen in Ornans* (Musée des Beaux-Arts, Lille) geht es um den Augenblick der Ruhe nach dem Essen in einer ländlichen Behausung. Doch bei Renoir wird der Tisch abserviert, und eine entspannte Unterhaltung hebt an. Ein rechts sitzender, bärtiger Mann hat die Zeitung *L'événement* vor sich liegen, in der Zola im Frühjahr 1866 Manet und Monet verteidigt hatte.⁷⁰ Er hält ein Zigarettenpapier zwischen den Fingern und wendet sich einem unbekanntem, rasierten Mann ihm gegenüber zu, der seinen Worten mit amüsiertem Interesse zuhört – wie erst Le Cœur gezeigt hat, ein Lehrer, nur ein Zaungast in der Bohème.⁷¹ Dahinter steht ein weiterer Zuhörer, der dem Sprechenden bemerkenswert ähnlich ist, und lauscht ebenfalls, während er mit der Hand in den Tabaksbeutel greift. Renoirs eigene, etwas nebulöse Erinnerung erschwert bis heute die Identifizierung der Personen. Insbesondere schwankt die Identifizierung der Bärtigen zwischen Sisley, Le Cœur, ja sogar Renoir selbst. Eine neben dem Hut des Sprechenden eingezwängte Alte, von der wir nur den Hinterkopf sehen und die sich zum Abservieren entfernt, ist die Eigentümerin; das Mädchen, das mit angespannter Konzentration nach einem großen Stapel Teller mit zwei aufeinandergetürmten Tassen greift, ist Nana, die sehr junge Hausangestellte, deren leichte Sitten Renoir Meier-Graefe und Vollard gegenüber betont zu haben scheint. Wie Meier-Graefe 1911 beobachtet, ist dieses Gemälde nicht nur der Bohème gewidmet, es wurde selbst nach deren leichthin naiver Art gestaltet: »Es ist eine sehr lockere Improvisation in bräunlichen Tönen, ohne jeden Ehrgeiz gemalt. Die Köpfe scheinen ebenso spielerisch aus weicher Laune entstanden wie der schnurrige Pudel, den ein Kind gezeichnet haben könnte. Aber dem Kindlichen gelingt, was oft der Bewusstheit entgeht. Man spürt diese Menschen, und nicht nur sie selbst, auch das, was sie gemein haben, die Art ihres Zusammenseins, ihre ganze harmlose Existenz.«⁷² Wenn wir Renoirs Komposition mit Courbets *Après-dinée* vergleichen, so wird deutlich, dass dieses Zusammensein nervös und fragil war: bei Courbet ein angehaltener Moment der Zeit, bei Renoir Geschäftigkeit,

die angespannte Gruppe der Malerfreunde, daneben die konzentrierte Aktion des Abservierens, die durch den Abgang der Mère Antony dem Gespräch als zweite Szene beigeordnet wird.

Vor allem aber erscheinen hinter der Gruppe rätselhafte Gestalten, darunter ein übergroßer Kopf, Noten und ein Text. Es waren die Ahnen dieser Gruppe, wie der Maler Vollard mystifizierend berichtet: »Was die Motive im Hintergrund meines Bildes anlangt, so hatte ich sie den Schildereien entlehnt, die auf die nackte Wand gemalt waren. Das waren die anspruchslosen, aber oft sehr gelungenen Werke der Stammgäste. Ich selbst hatte die Silhouette Murgers darauf gezeichnet, der oben links auf meiner Leinwand figuriert.«⁷³ Der Hinweis könnte nicht plakativer ausfallen: Renoir selbst huldigt hier dem Schriftsteller Henri Murger, der seit Mitte der 1840er-Jahre im *Corsaire* regelmäßig Anekdoten humoristisch-rührseliger Art aus Ateliers, Brasserien und Caféhäusern veröffentlichte. Auf dieser Grundlage wurden 1849 sein Theaterstück *La vie de bohème*, das er gemeinsam mit Théodore Barrière geschrieben hatte, und zwei Jahre später sein Roman *Die Bohème: Szenen aus dem Pariser Künstlerleben* veröffentlicht. Im Vorwort zum Theaterstück blickt Murger auf die Bohème zurück, auf jenes Böhmen, in dem man einst das Ursprungsland der Zigeuner gesehen hatte, das man seit der Romantik aber im Herzen von Paris fand – auf Leute, die nichts haben als ihren Glauben an die Kunst – am Scheideweg zwischen der Akademie und dem Armen- oder dem Leichenschauhaus. Die Bohème habe es seit Villon, Molière und Tasso oder Shakespeare gegeben, angewachsen sei sie jedoch durch die »Martyrologie des Mittelmaßes« sowie das selbst gewählte Außenseitertum von »Amateuren«, die Murger verachtet.⁷⁴ Als Renoir sich auf diese Bohème zurückbezog, war ein Hinweis auf Murger bereits klischeehaft. Später, seit ihrem Debüt im Frühjahr 1896, sollte Giacomo Puccinis Oper *La bohème*, in deren Libretto Luigi Illica und Giuseppe Giacosa Murgers Stoff verarbeiteten, zu den populärsten Musikdramen auf den Bühnen der Welt gehören.

Doch 1866 wirkte die Idylle gewiss brüchiger als in Renoirs späteren Erinnerungen. Die Brüder Goncourt, die das Gasthaus der Mutter Antony 1863 besucht haben, überliefern in ihrem Tagebuch den schmutzigen Charakter des Ortes, in dem sich eine zügellose Gesellschaft versammelt habe, um inmitten von Wein, Weib und Gesang gegen drei Uhr ihr Mittagessen einzunehmen.⁷⁵ Murger mit seiner Hündin hatte selbst im Gasthaus in Marlotte verkehrt; vielleicht spielt Renoir mit dem Pudel, der perplex auf den Betrachter blickt, darauf an. Anders als der unter dem Stuhl schlafende Hund bei Courbet scheint dieser doch harmlose Pudel den Zugang zur Szene zu bewachen. Vor allem aber drohen die Gestalten der Bohème übergroß und wie lärmend hinter den drei Kunstbeflissenen hervor. Renoir scheint später seine Bohème insgesamt umgedichtet zu haben. Helmut Kreuzer hat

schon 1971 der Bohème und ihren literarischen Verarbeitungen eine eingehende Studie gewidmet. Er unterscheidet darin zwischen einem grünen, schwarzen und roten Verständnis der Bohème: »Das erste spiegelt den Glanz (Jugend, Freiheit, Heiterkeit, Farbigkeit), das zweite das Elend (Armut, Laster, Verzweiflung), das dritte Trotz und Kampf der Bohème. Religiöse Modelle spielen herein: Purgatorium, Paradies und Verdammnis.« Später wurde der Gegensatz zwischen dem romantischen Verständnis der Bohème im Sinne von Freiheit und Lebensgenuss und der hoffnungslos hoffenden Truppe der zu vielen Ambitionierten, der Schriftsteller, Verwalter, Soldaten, Journalisten und Künstler – kurz, zwischen der Bohème nach Murger und nach dem Schriftsteller und Kunstkritiker Jules-Antoine Castagnary – weiter herausgearbeitet.⁷⁶ Renoir wechselte in seinen Erinnerungen sozusagen von einer Bohème, in der Murgers Idylle und Castagnarys Kritik zusammenkamen, zu der reinen, von Puccini verklärten Idylle.

Dies gilt ohne Zweifel auch für die Gemälde der Lise Tréhot. Sein Verhältnis zu dem Modell war durchaus keine reine Privatsache. Noch der heutige Betrachter erkennt sie in zahlreichen Gemälden, er kann die Rollen nachvollziehen, die sie spielte, wie er auch die Rollen nacherleben konnte, die zuvor Manets berühmtes Modell Victorine Meurent als *Olympia* (1863, Musée d'Orsay, Paris, Salon des Jahres 1865) oder im *Frühstück im Grünen* (1863, Musée d'Orsay, Paris, Salon des Refusés 1863), als *Frau mit Papagei* (1866, The Metropolitan Museum of Art, New York) oder gar in regelrechten Travestien als *Pfeifer* (1866, Musée d'Orsay, Paris) in einem Militärorchester oder als Torero (*Mademoiselle Victorine Meurent im Kostüm eines Stierkämpfers*, 1862, The Metropolitan Museum of Art, New York) in dessen Malerei gespielt hatte.⁷⁷ Das berühmteste Gemälde seines Modells stellte Renoir ja sogar unter dem Titel *Lise mit dem Sonnenschirm* aus Abb. 5. Zola, der sie 1868 für eine geistige »Schwester« von Monets Camille, bekannt aus einem Porträt aus dem Vorjahr, hielt, und sie mit der Bemerkung lobte, sie sei »eine unserer Frauen, oder doch eher eine unserer Mätressen«, hat die Anspielung auf Privates in diesem für die Öffentlichkeit bestimmten Werk geahnt.⁷⁸ Die »große Wahrheit und die glückliche Suche auf der modernen Seite« in diesem Werk qualifizierte die Gestalt im heftigen Sonnenlicht, das sich in ihrem weißen Kleid sammelt, so überdeutlich, dass ein zeitgenössischer Karikaturist (André Gill) sie als weißes Tamburin mit Schirm verballhornte. Andere Zeichner (Henri Oulevay) übertrieben den Kontrast zwischen dem verschatteten Gesicht und der strahlend weißen Erscheinung. Jedenfalls unterstreicht die dominante Helligkeit die verschattete Melancholie in Lises Gesicht, die sich abwendet, wie vielleicht Odette in Marcel Prousts *In Swanns Welt* (1913) bereits den Blick des Rivalen de Forcheville gesucht haben mag, während Swann noch ihr beglückendes Botticelli-Lächeln erheischt.

Meier-Graefe wurde nicht müde, das Gemälde zu loben. »Vor einem mächtigen Baumstamm, auf dem ein paar Sonnenflecke perlmuttlerhaft glühen, erscheint wie ein Märchen die weiße Dame. Das Weiß ist der wunderbare Mull unserer Großmütter, duftig und durchsichtig. Es lässt deutlich das härtere Weiß des Unterkleides durchscheinen. Wie eine Wolke umgibt es die volle Figur, die prachtvollen Arme und läuft bis tief auf die Hand, die den Batist hält. [...] Wieder ein neues Weiß tritt in dem Hut mit der schmalen Krempe hinzu, und endlich das schönste: das Fleisch.« Er stellt Renoir über Courbet und Manet, ja sogar Diego Velázquez: »[...] Manets hochgespannter Subjektivismus hatte nicht Zeit für das Märchen. Seinem alles Sichtbare blitzschnell aufsaugenden Blick entging das Unsichtbare, das Renoir fühlt und fühlen zu lassen weiß, und das nicht entbehrt werden kann, soll sich weibliches Fleisch in Mädchen und Frauen verwandeln.«⁷⁹ Mit Lise wurde der Betrachter genau so bekannt wie mit Manets Victorine oder mit Monets Camille. Monet hatte sein Modell, seine spätere Frau Camille, oft gemalt; sein 1866 im Salon ausgestelltes Gemälde einer ebenso eleganten wie nachdenklichen Camille wurde von Zola eingehend gepriesen: »diese junge Frau«, die in der Mauer zu verschwinden scheine, sei wie »von einem alten Freund« gesehen. Anders als in der mondänen Malerei sage sogar das schwere, grüne Kleid, »wer diese Frau ist« – jedenfalls keine »Puppe«. Ségolène Le Men hat unlängst geschildert, wie das Publikum den Roman Camilles in Monets Malerei von Ausstellung zu Ausstellung wie auf einem Theater nachvollziehen konnte.⁸⁰ Der Familienroman Monets wurde in den 1870er-Jahren immer wieder auch von seinem Freund Renoir präsent gemacht, wie einige Leihgaben dieser Ausstellung belegen (**Kat. 28, 29, 31, 32**). Nehmen wir alle Figuren von Victorine zu Lise zusammen, so wird hier nicht nur Privates öffentlich gemacht, sondern das moderne Privatleben wird mit allen seinen Widersprüchen inszeniert.

Lise, der »Mätresse unserer Zeit«, lässt Renoir uns in manchen Rollen begegnen. Vielleicht finden wir hier schon die beschönigend sogenannte Lebenskunst vorweggenommen, durch die spätere Avantgarden von gelebten Dreiecksbeziehungen bis hin zu den Kommunen der 1960er-Jahre mit alternativen Konzepten von Partnerschaft und Sexualität experimentierten.⁸¹ Ein Jahr nach ihrem ersten Erscheinen tritt Lise wieder im Salon auf, dieses Mal in einem Gemälde, das nur den Titel *Im Sommer* trägt (**Kat. 11**). Hatte sie ein Jahr zuvor noch den Frühling verkörpert, so stehen ihr verlorener Blick auf den Betrachter, ihr offenes Haar und die von der Schulter gerutschte Bluse nun für die Schwere des Sommers. Liebestrunkenheit und Melancholie sind eine fast laszive Verbindung eingegangen.⁸² Meier-Graefe zeigte sich von ihrem »kalten kittgrauen Ton« weniger begeistert.⁸³ Schließlich tritt sie etwa gleichzeitig als Sisleys falsche Braut in *Die Verlobten* auf

Abb. 8. Noch bevor Renoir Lise Tréhot auch als orientalische Odaliske

präsentierte ^{Abb. 11} und sie in einer Art Pariser Harem mehrfach auftreten ließ (*Das Innere eines Harems in Montmartre [Pariserinnen in der Tracht von Algerierinnen]*, 1872, The National Museum of Western Art, Tokio), führt er immer wieder in die Intimität dieser jungen Frau ein. Auch in *Die Verlobten* machen wir nun andere Nuancen aus: Der ganz in Schwarz-Weiß-Tönen aufgehende Malerfreund neigt sich etwas possessiv dem Modell zu, während Lise, seiner Nähe gewiss, unbestimmt nach oben schaut. Die Orange- und Gelbtöne ihres Kleides unterstreichen ihre unverschämte Sinnlichkeit, während er der Landschaft, kulissenhaft wie der Hintergrund eines fotografischen Porträts, verhaftet bleibt. Lises melancholische Sinnlichkeit, auch die häufige Abwendung ihres Blicks von dem des Betrachters, kann man von Bild zu Bild verfolgen (**Kat. 8–11, 14–16, 25**). Der Betrachter nimmt an einer unbestimmten Intimität teil. Er liest dabei keinen naturalistischen Roman und verfolgt sicherlich auch keine proustsche Gesellschaftssatire. Dennoch wird ihm klar, dass es hier um das Privatleben geht, wie es nicht nur in der Künstlerbohème, sondern auch in weiten Kreisen einer Gesellschaft gelebt wurde, in der man Ehebruch bei Männern tolerierte, ihn als natürlich ansah. Lise Tréhot führt in Renoirs Malerei die Widersprüche von Idylle und Bohème, von Nähe und deren gesellschaftlicher Unmöglichkeit auf.

Doch noch die auf den ersten Blick heitersten Visionen moderner Liebe, die Renoir in diesen Jahren malte, spiegeln die Doppelgesichtigkeit von Eros und Thanatos. Wählen wir als Beispiel das Gemälde *Die Loge*, das Renoir zur ersten Gruppenausstellung der Impressionisten einsandte – eines der ersten Werke, in denen Renoir sein einzigartiges Talent öffentlich machte, modernes Leben in szenischen Porträts zu arrangieren ^{siehe Abb. 84}. Die Zeitgenossen priesen einhellig dieses Meisterwerk.⁸⁴ Castagnary beschrieb zweideutig: »Abends, bei künstlichem Licht, bereitet diese Frau, ausgeschnitten, behandschuht, geschminkt, rosa im Haar und rosa zwischen den Brüsten, Illusion.« In der Dame, einer »schwarz-weißen Kokotte« sah ein Kritiker namens Jean Prouvaire verwirklicht, was auf jugendliche Betrachterinnen zukam: »Sehen Sie hier, meine Fräulein, was aus Ihnen werden wird. Die Wangen mit Perlweiß geschminkt, die Augen von einem banal leidenschaftlichen Blick entflammt, werden Sie solcherart, mit dem goldenen Fernglas in der Hand, anziehend und nichtssagend sein, delikate und stupide. Diese Frau, die sich für das Theaterstück, das man spielt, ebenso wenig interessiert wie für den Herrn, der neben ihr sitzt, ist Ihre Zukunft, und ich fürchte, Sie sind darüber nicht erschreckt.« Prouvaire nannte sich der Kommentator wohl nach einer Figur aus Victor Hugos Roman *Die Elenden* (1862), einem Liebhaber schöner Dinge, der an seinem Geburtstag nach dem Theater mit Prostitution konfrontiert ist.

Auf der gleichen Impressionisten-Ausstellung zeigte Renoir auch eine *Tänzerin* (National Gallery of Art, Washington, D. C.), deren

duftige Schönheit man heute gern der nach allen Künsten der Sozialanthropologie als künftige Prostituierte charakterisierten Balletteuse gegenüberstellt, die Degas im Jahre 1881 in einer etwas unterlebensgroßen, farbigen Wachsskulptur vorführte (National Gallery of Art, Washington, D. C.).⁸⁵ Auch für dieses Werk erntete Renoir Elogien – Marc de Montifaud verglich das Mädchen mit der persischen Märchenprinzessin Peri, die sich nur vom Duft einer Lotusblüte ernährte. Wiederum bringt Prouvaire den Schlagschatten käuflicher Liebe in diese so zarte Szene.⁸⁶ Er scheint Degas', nicht Renoirs *Tänzerin* zu beschreiben, wenn er auf Théodore de Banvilles im Jahre 1866 erschienene Geschichte einer modernen Mignon, Tänzerin in der Oper und Tochter einer Kosmetikhändlerin, verweist: »Mit ihren dunkelroten Haaren, ihrem zu bleichen Rock und den zu roten Lippen lässt sie an die ›Frau von dreizehn Jahren‹ denken, die Théodore de Banville in den ›Parisiennes de Paris‹ so grausam beschrieben hat. Durch die zu früh aufgenommene Arbeit sind ihre Beine schon schwer geworden, und ihre Füße sind in ihren rosa Seidenschuhen nicht niedlich genug: die hageren und langen Arme jedoch sind durchaus die eines Kindes [...]. Noch kleines Mädchen? Wahrscheinlich. Schon Frau? Vielleicht. Junges Mädchen? Niemals.« Nicht nur an dieser »Ratte der Oper«, sondern auch in einer Knabengestalt, die Renoir 1868 als Aktbild festgehalten hat, entfaltet er das Drama der Pubertät (Kat. 12).

In seinem berühmtesten Gemälde *Der Tanz im Moulin de la Galette* (Abb. 1) führt uns Renoir in die Welt der einfachen Leute oder vielmehr in ein unklares Ambiente, in dem sich alle Klassen mischen: Arbeiter und Prostituierte, anerkannte Künstler und die Bohème. Sein Freund Rivière präsentierte die große, figurenreiche Leinwand als anspruchsvolle Sozialstudie und als Historiengemälde, das im Freien entstanden war – als wolle er die inzwischen stereotyp verbreiteten Gerüchte widerlegen, der Impressionismus sei nur eine Malerei flüchtiger Entwürfe.⁸⁷ Entsprechend fallen die zeitgenössischen Reaktionen aus: Die Kritiker kommentierten zuerst die Verfremdung durch die impressionistische Fleckenmalerei und wetteiferten dann darin, ihre eigene Zeit in dem Gemälde zu interpretieren. Ein »Jacques« sprach das Gemälde als das wichtigste der Impressionisten-Ausstellung des Jahres 1877 an und hielt es für angebracht, die dargestellten Frauen als »einfache Arbeiterinnen, gute Leute aus den Vorstädten [...] ohne Hintergedanken«, zu qualifizieren. Ch. Flor O'Squarr (Oscar Charles Flor) rühmte das durch das Laubwerk gebrochene Licht, das auf blondes Haar, rosa Wangen und die Bänder der kleinen Mädchen fällt. Das Café mit Tanzboden charakterisierte er als die vielleicht letzte »guinguette« in Paris – die Zeitgenossen wussten wohl, was er meinte – jedenfalls eine billige Kneipe. Allein Philippe Burty vermisste in der vaporösen Malerei die stabilen Elemente; der Rausch des Geschehens sei nicht ausreichend in klar



konturierten Stühlen, Bänken und Tischen verankert. So fehle Renoirs romantischem Impressionismus der Stempel der Realität.⁸⁸

Die Komposition ist eine große Collage aus Einzelszenen, zusammengehalten von der Verkürzung und dem Szenario über den Köpfen der Dargestellten, dem Orchester und der Fassade des Saals sowie dem Rhythmus der Gaslampen. Zentral sind zwei Frauen im Vordergrund, die sich über eine der grünen Bänke, die den Tanzboden umstehen, zu einem rücklings auf einem Stuhl sitzenden Manne beugen – einer Substitutfigur für den Betrachter. Die beiden Frauen, die Schwestern Jeanne und Estelle – eine Art Doppelmodell des gleichen Typs verträumter Schönheit –, entrücken die zeitgenössische Mode in eine ästhetische Welt, in der alles aus Jugend, Farbe und Licht zu bestehen scheint. Die männliche Rückenfigur jedoch gehört gleichzeitig zu einem Tisch, an dem zwei Freunde sitzen, der eine von seinem Schreibzeug aufblickend, der andere versonnen an seiner Pfeife ziehend. Rivière, der selbst rechts mit einem Strohhut am Tisch sitzend erscheint, überliefert 1921 die Namen der Maler, meist Naturalisten, jedoch auch solche, die dem Impressionismus fernstanden, und ihrer Modelle, die auf dem Gemälde dargestellt sind.⁸⁹ Die Gruppe der drei Männer um den Tisch wird in ihrer versunkenen Verschworenheit durch die Frauen, die sie sicherlich bald zum Tanz auffordern werden, gesprengt. Erst jetzt bemerkt man, dass die Perspektive der Bank und des Tisches nicht so recht zusammenpassen wollen. Ein Grund mehr, um diese Gruppen bald zum Tanz hin zu öffnen, zu jenen Paaren, von denen eins, bestehend aus der pittoresken Gestalt des kubanischen Malers Pedro Vidal und dem Modell Margot, schon zu ihnen – oder zum Betrachter – herüberblickt. Wie schon im *Wirtshaus der Mère Antony* (siehe Abb. 53) erweist sich Renoir als Meister von Gruppenkompositionen, bei denen verschiedene Handlungszentren und unterschiedliche Pole der Aufmerksamkeit und Sammlung spannungsreich ineinandergefügt werden. Zu Recht hat man die Nähe dieser Malerei, die doch das Gruppenporträt mit einer zeitgenössischen Szene kombiniert, zur Genremalerei betont. Die Gestalten, deren Namen wir durch Rivière kennen, sind dennoch zu Typen verallgemeinert – und zwar sowohl zum jugendlichen Personal einer modernen Idylle wie zu jener rätselhaften Sozialtypologie von Menschen, denen es gerade darauf ankam, durch Mode und Habitus ihren sozialen Ursprung zu verbergen.⁹⁰

Meier-Graefe betont 1911 vor allem die »pantheistische« »Lebendigkeit des Ganzen«. Wenn er von der eigenwillig reliefartigen Modellierung von Licht und Farbe ausgeht, so schließt er 1911 durchaus an den Tonfall der zeitgenössischen Kritik an. Wiederum analysiert er vitalistisch die Entsprechungen zwischen der Malweise und dem Dargestellten. »Der Pinsel trifft die Leinwand wie die Sonne die unter den Bäumen tanzende Menge.« Licht und Farbe bestimmen den Rhythmus dieser Menge, in der jede einzelne Gestalt aufgeht. »Man muss sich

hineinsehen«, dabei sein. »Es ist dazu eine Art jenes guten Willens erforderlich, dessen man beim Eintritt in so eine tanzende Gesellschaft bedarf. Man muss mitmachen, will man nicht in einer Ecke Trübsal blasen. Es ist ein kleiner Ruck erforderlich, um die Welt so, wie sie hier gesehen wird, zu sehen.«⁹¹ Bei dieser Darstellung geht die soziale Komponente, die Widersprüchlichkeit des Ambientes verloren.

Vielleicht war es Renoir selbst, der die Dinge wieder zurücktrückte. Vollard gegenüber bestand er später darauf, dass er hier Stroh zu Gold gesponnen hatte. Ihm ging es um die Unbefangenheit, mit der junge Frauen ihm Modell saßen. Doch im Zusammenhang damit erörtert er die Frage nach der Verbreitung der Prostitution unter den Kundinnen des Moulin de la Galette, als bestehe ein Zusammenhang zwischen der Bereitschaft zum Posieren und zur Prostitution. Renoir straft durch seine Darstellung auch Rivière Lügen, der doch darauf bestanden hatte, der Maler habe die Leinwand durchweg im »plein air« gestaltet. »Ich fand im Moulin de la Galette Mädchen genug, die zu mir zum Sitzen kommen wollten, wie die beiden im Vordergrund des Bildes. Die eine von ihnen schrieb mir, um sich zur Sitzung anzumelden, auf goldgerändertem Papier. Und ich begegnete ihr oft dabei, wie sie Milch im Montmartre austrug. Ich erfuhr eines Tages, dass ihr ein Abonnent der Oper eine kleine Garçonnière eingerichtet habe; nur hatte die Mutter die Bedingung daran geknüpft, dass sie ihren Beruf darum nicht aufgebe. Ich hatte anfänglich Angst, dass die Liebhaber dieser Mädchen, die ich im Moulin de la Galette anwarb, ihre »Frauen« am Besuch in meinem Atelier hinderten. Aber auch sie waren gute Kerle; einige sogar unter ihnen saßen mir. Man darf nicht glauben, dass diese Mädchen für den ersten besten zu haben waren. Man fand zuweilen überraschende Tugend bei ihnen, obwohl sie von der Gasse kamen.«⁹² Vollard lässt Renoir von seiner Stellung zum und im Volk zwischen Kleinbürgertum und Prostitution, zwischen Tugend und Verführung sprechen. Rivière schildert etwa gleichzeitig den Ort als von Arbeiterfamilien am Montmartre frequentiert, deren Töchter tanzten. Auch Prostituierte seien gekommen, doch nur zum Tanzen.⁹³ Noch Kunsthistoriker unserer Zeit haben vor diesem Hintergrund Renoirs Hauptwerk als nostalgische Erinnerung an die Unterdrückung des Volkes von Paris durch die Niederschlagung der Kommune im Frühjahr 1871 gelesen.⁹⁴

Näher führt uns eine Zeichnung Renoirs an die Zwielfichtigkeit des Ambientes, die dieser 1877/78 als Illustration für Zolas Roman *Die Schnapsbude* schuf. Nana, später die Hauptfigur von Zolas vielleicht berühmtestem Roman, und ihre Freundinnen führen ihren jugendlichen Charme auf der Straße spazieren Abb. 13. Die Zeichnung entfaltet die gleiche Mädchenblüte wie die von Jeanne und Estelle, doch wenden sich die Mädchen nicht in elegischer Schönheit über die Bank dem un-



bekanntem Jüngling, sondern in vulgär aufreizenden Gesten über den Rinnstein hinweg perplexen Arbeitern zu.⁹⁵ Renoir demonstriert hier selbst, in welches Milieu hinein er seine Idylle konstruiert. Er konnte auch anders. Wir wissen nicht, ob er selbst die fröhliche Gesellschaft im *Moulin de la Galette* als Glückstraum erträumt oder ob er diesen Traum den Dargestellten und dem Betrachter zuschreibt. Das vielfach gebrochene Sonnenlicht, das Renoir mit seinem Pinsel über die Leinwand verteilt, steht dafür, dass er uns nicht einfach in den Traum vom Glück entrückt. Bevor die Kritiker Zugang zum Bild fanden, kommentierten sie die verfremdende Technik. Indem der Betrachter den Traum mitträumt, soll er ihn zugleich auch verstehen – als Erfüllung jener Wünsche, die in einem ganz und gar widersprüchlichen Milieu aufkamen. Hinter dem irdischen Paradies lässt uns Renoir stets auch das Elend spüren, den Überlebenskampf, das Leben, aus dem seine profanen Erlösungsszenarios bestehen.

Für Hilfen bedanke ich mich bei Melanie Besl, Dominik Brabant und Katharina Vukadin, für anregende Gespräche und für die sorgfältige Redaktion bei Nina Zimmer.

- 1 Karin Sagner-Düchting, *Renoir. Augenblicke des Glücks*, München 1996; Gilles Néret, *Renoir – Maler des Glücks: 1841–1919*, Köln u. a. 2001.
- 2 Ausst.-Kat. Tübingen 1996, S. 15–18.
- 3 Hans Belting, »Exil in Arkadien. Giorgiones *Tempesta* in neuer Sicht«, in: Reinhard Brandt (Hrsg.), *Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol*, Leipzig 2001, S. 45–68; Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt am Main 1993; Elisabeth Cropper, »Hic vicit Venus. Amour et désir au XVIème siècle à Florence«, in: Danièle Cohn und Frédéric Cousinier (Hrsg.), *Daniel Arasse, historien d'art*, Paris 2010, S. 87–104, sowie weitere Aufsätze der Autorin über Malerei und Weiblichkeit im 16. Jahrhundert.
- 4 Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983; Tamar Garb, »Renoir and the Natural Woman«, in: *Oxford Art Journal*, 8, 2, 1985, S. 3–15, erneut in: Norma Broude und Mary D. Garrard (Hrsg.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, Boulder 1992, S. 295–312; Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London 1998, S. 169–170.
- 5 Linda Nochlin, *Bathtime. Renoir, Cézanne, Daumier and the Practices of Bathing in Nineteenth-Century France*, Groningen 1991.
- 6 Charles Baudelaire, »Le peintre de la vie moderne« (1863), in: Calude Pichois (Hrsg.), *Charles Baudelaire. Critique d'art, suivi de critique musicale*, Paris 1992, S. 343–384, Anm. S. 642–659; Stéphane Mallarmé, »The Impressionists and Edouard Manet« (1876), in: *The New Painting. Impressionism 1874–1886*, hrsg. von Charles S. Moffett, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington, D. C.; The Fine Arts Museums of San Francisco M. H. de Young Memorial Museum, Geneva u. a. 1986, S. 27–36.
- 7 Michael Fried, *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860's*, Chicago u. a. 1996; Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996.
- 8 Carol Armstrong, *Odd Man out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago 1991; Anthea Callen, *The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, New Haven u. a. 1995; Werner Hofmann, *Degas und sein Jahrhundert*, München 2007.
- 9 Robert L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast. Tourism and Painting, 1867–1886*, New Haven u. a. 1994; Ségolène Le Men, *Monet*, Paris 2010; Michael F. Zimmermann, »Radical Alienation – Radical Involvement. A Brief History of Subjectivity and Landscape up to Impressionism«, in: *From Corot to Manet. The Ecology of Impressionism*, hrsg. von Stephen Eisenman, Ausst.-Kat. Complesso del Vittoriano, Ala Brasini, Rom, Paris 2010, S. 107–119.
- 10 Garb 1998 (wie Anm. 4), S. 169–170.
- 11 Ausst.-Kat. Tübingen 1996, S. 15.
- 12 Sigmund Freud, »Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen« (1898), in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Anna Freud, Bd. 1, Frankfurt am Main 1999, S. 489–516; Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt am Main 2001, S. 399–451.
- 13 Gegenüber dem unüberschaubaren Angebot mit »Help yourself«-Charakter seien hervorgehoben: Dieter Thomä, *Vom Glück in der Moderne*, Frankfurt am Main 2004; Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, Frankfurt am Main 1998; Annemarie Pieper, *Glücksache. Die Kunst, gut zu leben*, München 2003.
- 14 Guy Cogeval, »La chair en crue«, in: *Renoir au XXe siècle*, Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Los Angeles County Museum of Art; Philadelphia Museum of Art, Paris 2009, S. 16–22. Cogeval zitiert Gustave Coquiott, *Renoir*, Paris 1925, S. 217, der vom »délire devant cet amas de fesses, de tétons et de ventres« spricht. Vgl. auch Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, München 2006; Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hrsg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.
- 15 Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Berlin 1987.

- 16 Robert L. Herbert, *Impressionismus. Paris – Gesellschaft und Kunst*, Stuttgart und Zürich 1989, S. 230–239.
- 17 Michael F. Zimmermann, *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Weinheim und Antwerpen 1991.
- 18 Anne Distel, in: *Renoir*, hrsg. von Anne Distel u. a., Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London; Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Museum of Fine Arts, Boston, Mass., Paris 1985, S. 78.
- 19 William Hauptman, »Delaroche's and Gleyre's Teaching Ateliers and Their Group Portraits«, in: *Studies in the History of Arts*, Bd. XVIII, 1985, S. 79–119.
- 20 Le Cœur 2009, S. 32, sowie in diesem Katalog, S. 223–234. Le Cœur hat zu Recht betont, dass Lise nicht das Modell der Diana ist, überzeugt aber nicht, wenn er auch hinter der *Badenden mit einem Hündchen* ein anderes Modell vermutet.
- 21 Ségolène Le Men, *Courbet*, Paris 2007; *Courbet – Ein Traum von der Moderne*, hrsg. von Klaus Herding und Max Hollein, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, Ostfildern 2010.
- 22 Walter Benjamin, »Charles Baudelaire. Eine Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, Bd. I, 2, S. 509–653 und Anm.; Bd. II, 3, S. 1064–1212; Timothy Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1984, S. 79–146.
- 23 Winfried Wehle, »Diaphora – Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance. Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino«, in: Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Diskurse des Barock*, München 2000, S. 95–145.
- 24 Belting 2001 (wie Anm. 3); Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der Venezianischen Renaissance*, Berlin 1999.
- 25 Eine erhebliche Revision des Bildes Watteaus verdanken wir Christian Michel, *Le »célèbre Watteau«*, Genf 2008. Michel zeigt, dass Watteau als Historienmaler, nicht als »peintre de fêtes galantes«, Mitglied der Académie Royale de Peinture et de Sculpture war, und deren Idealen keineswegs derart widersprach, wie die Kritik und Kunstgeschichte dies seit dem 19. Jahrhundert unter Beschwörung des Mythos vom Künstlerbohémien dargestellt hat. Erst die Generation der Watteau-Schüler galt als »peintres de fêtes galantes«. Zur Liebesidylle und zur Soziologie von Liebe und Ehe im 18. Jahrhundert vgl. den Essay von Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 2007.
- 26 Jean-Claude Gélinau, *Jeanne Tréhot, la fille cachée de Pierre-Auguste Renoir*, Essoyes 2007.
- 27 Le Cœur 2009 sowie in diesem Katalog, S. 223–234.
- 28 Anne Distel, »Les amateurs de Renoir; le prince, le prêtre et le pâtissier«, in: Ausst.-Kat. London u. a. 1985 (wie Anm. 18), S. 28–44.
- 29 Isabelle Cahn, *Ambroise Vollard. Un marchand d'art et ses trésors*, Paris 2007; Jean-Paul Morel, *C'était Ambroise Vollard*, Paris 2007, S. 368.
- 30 Ambroise Vollard, *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris 1919; ders., *Auguste Renoir*, Berlin o. J. [1924]; ders., *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris 1985.
- 31 Jean Renoir, *Mein Vater Auguste Renoir*, Stuttgart und Hamburg o. J., S. 14.
- 32 Vollard 1919 (wie Anm. 30), S. 9; Vollard o. J. [1924] (wie Anm. 30), S. 1, 2.
- 33 Barbara Ehrlich White, »Renoir's Sensuous Women«, in: Thomas B. Hess und Linda Nochlin (Hrsg.), *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730–1970*, London 1973, S. 166–181, hier S. 169, 181.
- 34 Vollard 1919 (wie Anm. 30), S. 10; Vollard o. J. [1924] (wie Anm. 30), S. 2, 5.
- 35 Vollard 1919 (wie Anm. 30), S. 11; Vollard o. J. [1924] (wie Anm. 30), S. 5.
- 36 Garb 1985 (wie Anm. 4), hier in: Broude/Garrard 1992 (wie Anm. 4), S. 295–296.
- 37 Vollard 1919 (wie Anm. 30), S. 11, 13–14; Vollard o. J. [1924] (wie Anm. 30), S. 7.
- 38 Vollard o. J. [1924] (wie Anm. 30), S. 10.
- 39 Edmond Renoir, Brief an den Herausgeber Emmanuel Bergerat, in: *La vie moderne*, 1, 11, 19. Juni 1879, zit. in: Julius Meier-Graefe, *Auguste Renoir*, München 1911, S. 17, 60, und Elda Fezzi und Jacqueline Henry, *Renoir; période impressionniste, 1869–1883*, Paris 1985, S. 12.
- 40 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39); wesentlich erweiterte Neuauflage: *Renoir*, Leipzig 1929; diese erschien erneut in Frankfurt am Main 1986, mit einem Nachwort von Andreas Beyer, S. 233–240.

- 41 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1904.
- 42 Am 16. März 1911 notiert der Kritiker verzweifelt in sein Tagebuch: »Das kleine Buch über Renoir macht mir viel Arbeit. Die Korrekturen der alten Niederschrift wachsen ins Gigantische, und ich komme nicht voran. Ich muss die Kunstschreiberei aufgeben.« Vermutlich bezog Meier-Graefe sich auf ältere Notizen, die er 1904 für seine *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* angefertigt hatte. Tatsächlich revidierte er sein Bild von Renoir. Am 21. März 1911 schreibt er von einem Treffen mit Vollard, der ihm vor allem Informationen zu den in Renoirs *Frühstück der Ryderer* dargestellten Personen gab. Vgl. Julius Meier-Graefe, *Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente*, hrsg. von Catherine Kraemer, Göttingen 2009, S. 159-160.
- 43 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39), S. 5-6.
- 44 Jean Pierrot, *The Decadent Imagination, 1880-1900*, Chicago und London 1981.
- 45 Max Nordau, *Die Entartung*, Berlin 1892/93.
- 46 Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, Paris 1921, S. 4, 5. Vgl. Clark 1984 (wie Anm. 22), S. 23-78.
- 47 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39), S. 18.
- 48 Meier-Graefe 1904 (wie Anm. 41).
- 49 Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic*, München 1973.
- 50 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39), S. 20-24.
- 51 Ebd., S. 78.
- 52 Ebd., S. 22.
- 53 Julius Meier-Graefe, »Renoir im Rückblick«, in: *Berliner Tageblatt*, 506, 25. Oktober 1928, zit. nach Moffett 1973 (wie Anm. 49), S. 90.
- 54 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39), S. 33.
- 55 Monika Steinhauser, »Retour à l'ordre« - Zum Traditionsverständnis im Richtungstreit der Kunstdiskussion zwischen den Weltkriegen«, in: Helmut Gebhard und Willibald Sauerländer (Hrsg.), *Feindbild Geschichte. Positionen der Architektur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2007, S. 87-146.
- 56 André Lhote, »Renoir«, in: *Nouvelle revue française*, 77, Februar 1920, zit. nach Nathalie Raymond, »Le rappel à l'ordre d'André Lhote«, in: Jean-Paul Bouillon u. a. (Hrsg.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925 (Actes du colloque tenu au Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne)*, Paris 1975, S. 209-224, hier S. 217.
- 57 Robert Rey, *La peinture française à la fin du XIXe siècle. La renaissance du sentiment classique. Degas - Renoir - Gauguin - Cézanne - Seurat*, Paris 1931, S. 43-59.
- 58 Sylvie Patry, »Renoir et les nabis«, in: Ausst.-Kat. Paris u. a. 2009 (wie Anm. 14), S. 146-154; Emmanuelle Héran, »Renoir et Maillol«, in: ebd., S. 158-166.
- 59 Margherita d'Ayala Valva, »Gli ›scopi pratici moderni‹ del ›Libro dell'arte‹ di Cennino Cennini. Le edizioni primonovecentesche di Herringham, Renoir, Simi e Verkade«, in: *Paragone*, 56, 3, 64, 2005, S. 71-91.
- 60 Robert L. Herbert, *Nature's Workshop. Renoir's Writings on the Decorative Arts*, New Haven und London 2000 - die originalen französischen Texte S. 195-260; danach: Augustin de Butler (Hrsg.), *Renoir. Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris 2002; ders. (Hrsg.), *Pierre-Auguste Renoir. Écrits et propos sur l'art*, Paris 2009.
- 61 Herbert 1989 (wie Anm. 16), S. 11-13, 91-92.
- 62 Ausst.-Kat. Tübingen 1996, S. 18.
- 63 Paul Hayes Tucker, »Renoir in the 1870s and '80s. Modernity, Tradition, and Individuality«, in: *Renoir. From Outsider to Old Master, 1870-1892*, Ausst.-Kat. Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, Tokio; Nagoya City Art Museum, Nagoya 2001, S. 211-230, hier S. 229.
- 64 Vgl. Anm. 57.
- 65 Robert Spaemann, *Rousseau, Mensch oder Bürger. Das Dilemma der Moderne*, Stuttgart 2008.
- 66 Siehe den Aufsatz von Marc Le Cœur in diesem Band, S. 223-234.
- 67 Vgl. Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris 2005.
- 68 Siehe den Aufsatz von Peter Kropmanns in diesem Katalog, S. 237-254.
- 69 Distel 1985 (wie Anm. 28); Ausst.-Kat. Ottawa u. a. 1997, S. 97-98, 100-103.
- 70 Anne Distel, in: Ausst.-Kat. London u. a. 1985 (wie Anm. 18), S. 66-68.
- 71 Le Cœur 2009, S. 25.
- 72 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39), S. 8; Vollard 1919 (wie Anm. 30), S. 37-38; Vollard o. J. [1924] (wie Anm. 30), S. 30.
- 73 Vollard 1919 (wie Anm. 30), S. 37-38; Vollard o. J. [1924] (wie Anm. 30), S. 30.
- 74 Helmut Kreuzer, *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur*

- vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1971, S. 6.
- 75 Anne Distel, in: Ausst.-Kat. London u. a. 1985 (wie Anm. 18), S. 68.
- 76 Kreuzer 1971 (wie Anm. 74), S. 1-7, 42-67, zit. S. 7; Heinich 2005 (wie Anm. 67), S. 27-45, ohne Bezug auf Kreuzers grundlegendes Werk. Vgl. auch Jerrold Seigel, *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, London u. a. 1987.
- 77 Eunice Lipton, *Alias Olympia. A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire*, New York 1992. Vgl. auch Barbara Wittmann, *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004, S. 53-81.
- 78 Émile Zola, in: *L'èlèvement illustré*, 24. Mai 1868, zit. nach Anne Distel, in: Ausst.-Kat. London u. a. 1985 (wie Anm. 18), S. 61.
- 79 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39), S. 10-16. Vgl. zum Inkarnat in der Malerei seit Manet: Jean Clay, »Ointments, make up, pollen«, in: *October*, 27, 1983, S. 3-44.
- 80 Le Men 2010 (wie Anm. 9), S. 86-106.
- 81 Schama Schahadat, *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München 2004.
- 82 Anne Distel, in: Ausst.-Kat. London u. a. 1985 (wie Anm. 18), S. 76.
- 83 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39), S. 34.
- 84 Zum Beispiel Emile d'Hervilly, »L'exposition du Boulevard des Capucines«, in: *Le rappel*, 17. April 1874; Marc de Montifaud [Marie-Amélie Chartroule de Montifaud], »Exposition du Boulevard des Capucines«, in: *L'artiste*, 1. Mai 1874; Philippe Burty, »Exposition de la Société anonyme des artistes«, in: *La république française*, 16. April 1874, zit. nach Fezzi/Henry 1985 (wie Anm. 39), S. 11-12. Vgl. auch Paul Tucker, »The First Impressionist Exhibition in Context«, in: Ausst.-Kat. Washington, D. C. / San Francisco 1986 (wie Anm. 6), S. 93-117.
- 85 Callen 1995 (wie Anm. 8).
- 86 M[arc] de Montifaud, in: *L'artiste*, 1. Mai 1874; L. de Lora, in: *Le gaulois*, 18. März 1874, zit. nach Fezzi/Henry 1985 (wie Anm. 39), S. 11.
- 87 Georges Rivière, in: *L'impressionniste*, 1877, zit. nach Fezzi/Henry 1985 (wie Anm. 39), S. 12.
- 88 Vgl. die Sammlung zeitgenössischer Kritiken im Ausst.-Kat. Washington, D. C. / San Francisco 1986 (wie Anm. 6), S. 234-236.
- 89 Rivière 1921 (wie Anm. 46), S. 131-140.
- 90 John Collins, »Christine Lerolle embroidering«. Between Genre Painting and Portraiture«, in: Ann Dumas und John Collins, *Renoir's Women*, Ausst.-Kat. Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio, London und New York 2005, S. 87-112.
- 91 Meier-Graefe 1911 (wie Anm. 39), S. 60-61.
- 92 Vollard 1919 (wie Anm. 30), S. 72-74; Vollard o. J. [1924] (wie Anm. 30), S. 64.
- 93 Rivière 1921 (wie Anm. 46), S. 123.
- 94 Vincent Duclert, *Le bal du Moulin de la Galette de Pierre-Auguste Renoir*, Paris 2008, S. 13, 40-45.
- 95 Douglas W. Druick, *Renoir. The Artist in Focus*, Chicago 1997, S. 35.



1. J. F. Millet, Inkaumen in der Mairie von
Maison, Jean Clay, »Garmeurs, make up,
Sollens in Garmeurs, 1865



2



3



4



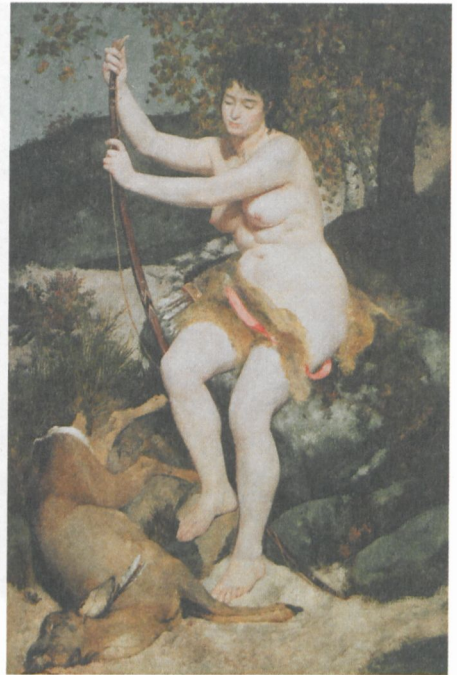
5



6



7



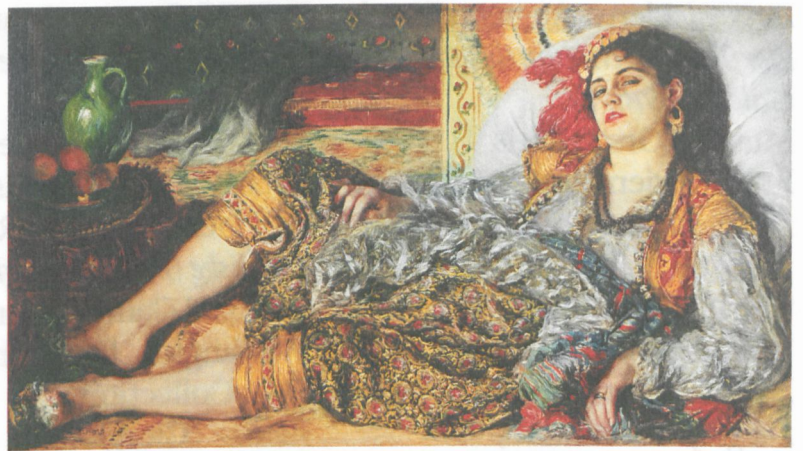
9



8



10



11



12



13

Abb. 1 Pierre-Auguste Renoir
Der Tanz im Moulin de la Galette, 1876/77
Musée d'Orsay, Paris

Abb. 2 Pierre-Auguste Renoir
Das Frühstück der Ruderer,
1880/81
The Phillips Collection,
Washington, D. C.

Abb. 3 Pierre-Auguste Renoir
Die großen Badenden,
1884–1887
Philadelphia Museum of Art

Abb. 4 Pierre-Auguste Renoir
La Grenouillère, 1868
Sammlung Oskar Reinhart
«Am Römerholz», Winterthur

Abb. 5 Pierre-Auguste Renoir
Lise mit dem Sonnenschirm, 1867
Museum Folkwang, Essen

Abb. 6 Pierre-Auguste Renoir
Pont des Arts, 1867
The Norton Simon
Foundation, Pasadena

Abb. 7 Georges Seurat
Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte,
1884–1886

The Art Institute of Chicago

Abb. 8 Pierre-Auguste Renoir
Die Verlobten, 1868
Wallraf-Richartz-Museum &
Fondation Corboud, Köln

Abb. 9 Pierre-Auguste Renoir
Diana als Jägerin, 1867
National Gallery of Art,
Washington, D. C.

Abb. 10 Gustave Courbet
Die Mädchen an der Seine, im Sommer, 1856/57
Petit Palais, Musée des Beaux-
Arts de la ville de Paris

Abb. 11 Pierre-Auguste Renoir
Odaliske (Frau aus Algier), 1870
National Gallery of Art,
Washington, D. C., Chester
Dale Collection

Abb. 12 Giorgione
Das ländliche Konzert,
um 1508–1510

Musée du Louvre, Paris

Abb. 13 Pierre-Auguste Renoir
Arbeitertöchter am Boulevard,
1877/78

Illustration für Émile Zolas
Roman *Die Schnapsbude*,
Feder und braune Tusche über
schwarzer Kreide auf Papier
The Art Institute of Chicago,
Regenstein Collection