

Udo Felbinger

Renoir avant Renoir: Die Dame im Pelz

Erschienen 2019 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-64324

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006432>

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6432>

Udo Felbinger

Renoir avant Renoir: *Die Dame im Pelz*



Abb. 1 Pierre-Auguste Renoir, Dame im Pelz (1866), Privatbesitz

Das Frühwerk von Pierre-Auguste Renoir ist bislang wenig erforscht worden.¹ Angesichts der Vielzahl von Werken, die er im Laufe seines Lebens geschaffen hat, ist dies nicht ungewöhnlich. Doch erst in den letzten Jahren wurde der vor-impressionistischen Phase im Rahmen zweier Ausstellungen größere Aufmerksamkeit gewidmet.² Das Werkverzeichnis von Guy Patrice und Michel Dauberville³ dokumentiert zwar den Umfang des erhaltenen Frühwerks in Schwarzweiß-Bildern, verzichtet aber weitgehend auf ausführliche Analysen und Kommentare. Erschwerend kommt hinzu, dass sich einige Gemälde noch in Privatbesitz befinden und der Forschung nicht ohne weiteres zugänglich sind. Die *Dame im Pelz* (1866, Abb. 1) befindet sich seit 2006 als Dauerleihgabe in der Staatsgalerie Stuttgart und wird nach aktuellem Kenntnisstand hier zum ersten Mal öffentlich ausgestellt. Im Folgenden wird der erste Versuch unternommen, die Bedeutung des bis vor einigen Jahren nur durch die Werkverzeichnisse von Daulte⁴ und Dauberville bekannten Gemäldes im Frühwerk Renoirs zu bestimmen und es dabei einer näheren Analyse zu unterziehen.

Das Werkverzeichnis von Dauberville nennt Louis-Marie Philippe Alexandre Berthier, Prince de Wagram (1883–1918), als ersten dokumentierten Besitzer des Bildes. Der Prince de Wagram, ein Enkel des napoleonischen Generals Berthier und über seine Mutter mit dem Frankfurter Zweig der Familie Rothschild verwandt, begann Anfang des 20. Jahrhunderts, hauptsächlich aber in den Jahren 1905 bis 1908, in großem Stil impressionistische Gemälde auf Kredit zu kaufen. Hierbei ist nicht genau zu bestimmen, ob er mehr als Sammler oder als Spekulant agierte. Dauberville verzeichnet über 20 Gemälde von Renoir, die Berthier nachweislich besessen hat. Berthiers Nachlass befindet sich in den Archives Nationaux, Paris.⁵ Er geriet durch seine ausgiebigen Käufe von Gemälden und einen Prozess in finanzielle Schwierigkeiten und scheint das Gemälde 1910 oder später über den Galeristen Henry Barbazanges, der mit dem Wiederverkauf seiner Sammlung beauftragt war, wieder veräußert zu haben. In einem nicht bekannten Zeitraum befand sich das Bild im Besitz des Kunsthändlers Lucas Lichtenhan, Basel, anschließend (ca. 1950–1966) in der Sammlung Arthur Zivy (†1968), Basel. Rolf Deyhle erwarb es 1981 aus dem Schweizer Kunsthandel. Von ihm erwarb es der gegenwärtige Eigentümer 2017.⁶

Das Gemälde zeigt eine Frau in mittlerem Alter en face in Halbfigur vor einem dunkelgrünen Hintergrund. Sie blickt mit leicht geneigtem Kopf selbstbewusst in Richtung des Betrachters, wobei ihr Mund ein Lächeln andeutet. Offenbar ist sie sitzend dargestellt, wobei sie ihren linken Arm auf eine Tischplatte aufgestützt hat. Ihre rechte Hand greift andeutungsweise nach den Fingerspitzen der herabhängenden linken Hand, deren kleiner Finger graziös abgespreizt

¹ Dieser Text wurde 2011 im Auftrag von Rolf Deyhle verfasst und der Kuratorin Nina Zimmer im Rahmen der Recherchen für die Ausstellung „Renoir zwischen Bohème und Bourgeoisie: die frühen Jahre“ 2012 in Basel zur Verfügung gestellt. Das Gemälde wurde auch in der Ausstellung „Renoir and Intimacy“ im Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid und im Museo de Bellas Artes de Bilbao 2016/17 gezeigt. Für die Publikation bei ART-DOC wurde er überarbeitet und aktualisiert.

² Ausst.-Kat. Ottawa-Chicago-Fort Worth, *Les portraits de Renoir. Impressions d'une époque*, Paris und Ottawa 1997, hg. von Colin B. Bailey sowie Ausst.-Kat. London-Ottawa-Philadelphia, *Renoir landscapes 1865-1883*, hg. von Colin B. Bailey und Christopher Riopelle, London 2007.

³ Dauberville, Guy Patrice und Michel, *Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles de Renoir*, Bd. 1, Paris 2007, S. 29, Nr. 409. Das Werkverzeichnis ist nach Motiven sortiert, so dass ein chronologischer Überblick erschwert wird.

⁴ Daulte, François, *Renoir. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne 1971, Nr. 17.

⁵ Archives Nationaux, Paris, Sigel 173bis AP 429-30-31, s. Ausst.-Kat. London-Paris-Boston, *Renoir*, hg. von Anne Distel, Paris 1985, S. 41-44. Diese Unterlagen konnten für den vorliegenden Text nicht konsultiert werden. Eine Anfrage bei den Brüdern Dauberville, Galerie Bernheim Jeune, Paris, ergab keine neuen Erkenntnisse.

⁶ Das Gemälde ist doubliert, die Malkanten sind mit Papier verklebt. Es befindet sich seit einem unbekanntem Zeitpunkt in einem Empire-Rahmen mit Palmettenverzierung, dessen blattvergoldete Oberfläche abgetragen wurde, vermutlich um das Bild nicht zu dunkel erscheinen zu lassen.

ist. Die Kleidung der Dargestellten weist auf eine Herkunft aus dem Kleinbürgertum hin. Sie trägt einen pelzverbrämten Paletot, vermutlich aus schwarzem Samt. Die Frage, ob der Paletot auch pelzgefüttert ist, muss offen bleiben.⁷ Dieses vergleichsweise schlichte, aber kostspielige Kleidungsstück ist ungewöhnlich für Frauenporträts dieser Zeit, denn üblicherweise tragen die Modelle Seiden- oder Baumwollkleider und keine Straßenkleidung. Die Dargestellte trägt goldene Kreolen mit Korallengehängen, ein vergleichsweise bescheidener Schmuck.⁸ Da Renoir in seiner Frühzeit vom Porträtmalen lebte und häufig Verwandte und Bekannte porträtierte, könnte es sich um eine Freundin der Familie handeln, doch konnte die Identität der Dargestellten bis heute nicht geklärt werden.⁹ Der erste wichtige Förderer von Renoir war der Bruder seines Freundes und Malerkollegen Jules, der Architekt Charles Le Cœur (auch: Lecœur), der mehrere Familienmitglieder malen ließ. Die Ähnlichkeit seiner Frau Marie, geb. Charpentier, mit dem vorliegenden Bild ist nicht zu leugnen, doch scheint die *Dame im Pelz* eine Generation älter zu sein. Möglicherweise handelt es sich um ihre Mutter oder ein anderes Mitglied der Familie Charpentier.¹⁰

Die Darstellung ist realistisch, insbesondere die etwas knollige Nase, die Altersspuren der Haut und die Unregelmäßigkeiten des Gesichts sind getreu wiedergegeben – ganz im Gegensatz zum damals vorherrschenden Geschmack, welcher sich an den idealisierenden Bildnissen im jährlichen „Salon“ orientierte. Wie sehr die Dargestellte auch in ihrer verhalten selbstbewussten Pose ihrem Milieu verhaftet bleibt, zeigt ein Vergleich mit dem Porträt *Madame de Loynes* von Eugène Emmanuel Amaury-Duval (1862, Musée du Louvre, Paris, Abb. 2), einem der tonangebenden Gesellschaftsporträtisten der Zeit.



Abb. 2 Eugène E. Amaury-Duval, *Madame de Loynes* (1862), Musée du Louvre, Paris

⁷ Vgl. hierzu das Gemälde *Camille* (1865, Kunsthalle Bremen) von Claude Monet, s. Ausst.-Kat. Bremen, Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus, hg. von Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, München 2005, S. 94-99.

⁸ Ohrringe waren damals oft der einzige Schmuck von Frauen außer dem (hier nicht sichtbaren) Ehering. Freundl. Auskunft von Cornelia Holzach, Schmuckmuseum Pforzheim. Vgl. hierzu die Korallen-Ohrstecker im Porträt von *Romaine Lacaux* (1864), Abb. 5.

⁹ Vom Alter her käme z. B. Renoirs Mutter Marguerite (1807-1896) in Frage, doch hatte sie blaue Augen. Möglicherweise ist es aber die Mutter von Renoirs Studienfreund Henri Laporte, dessen Familie ein Unternehmen zur Ledereinfassung von Pelzen betrieb, vgl. Anm. 1, Ausst.-Kat. 2007, S. 269. Renoir hat sowohl Laporte (1864, Privatsammlung) als auch seine Schwester Marie-Zélie (1864, Limoges, Musée municipal de l'Evêché) porträtiert, vgl. Anm. 2, Bailey (1997), S. 268.

¹⁰ Ausst.-Kat. Paris: Charles Le Cœur (1830-1906), architecte et premier amateur de Renoir, hg. von Marc Le Cœur, Paris 1996, S. 15.

Die gekünstelte Denkerpose der Gastgeberin eines Literatensalons, die zugleich noch an den damals modischen Pudicizia-Gestus erinnert, ist weit entfernt von der unpräzisen, gleichwohl nicht uneleganten Handhaltung der *Dame im Pelz*. Amaury-Duval zeigt sich hier ganz als Schüler des Klassizisten Jean-Auguste-Dominique Ingres. Das kalte Gelb des Seidenpolsters unterscheidet sich deutlich von der warmen, tonigen Farbigkeit Renoirs. Die Handhaltung der *Dame im Pelz* scheint auf den ersten Blick eine spezifisch weibliche Handhaltung zu sein, welche eine nach den damals herrschenden Konventionen von Frauen erwartete Zurückhaltung signalisiert. Bemerkenswert ist, dass die optische Verkürzung des ausgestreckten rechten Daumens auf die traditionelle Geste des Handschuhabstreifens in Porträts anspielt.¹¹ Hier jedoch wird diese Bewegung nur angedeutet und zugleich in eine sinnlich konnotierte Selbstberührung verwandelt.

Ungewöhnlich ist der harte Lichteinfall auf Hals und Kopf, der das etwas füllige Gesicht schmaler erscheinen und zugleich leuchtend hervortreten lässt. Die für Renoirs Maltechnik typische Vermeidung scharfer Konturen suggeriert eine pastellartige Weichheit der Fleischpartien. Seine zunächst pastos erscheinende Malerei ist insofern bemerkenswert, als sie entgegen dem Augenschein eine glatte Oberfläche erzeugt.¹² Vermutlich liegt der Grund dafür in Renoirs Tätigkeit als Porzellanmaler, der sich bereits als Jugendlicher in abendlichen Zeichenkursen dem Studium der bildenden Kunst widmete. Er kopierte erfolgreich die beliebten Gemälde des 18. Jahrhunderts von François Boucher und seinen Zeitgenossen auf Teller und Vasen.

Es stellt sich nun die Frage, wie die Porträtmalerei Renoirs sich in den 1860er Jahren entwickelt hat. Im Atelier seines Lehrers Charles Gleyre war Renoir 1862 seinen späteren Impressionisten-Freunden Claude Monet, Frédéric Bazille und Alfred Sisley begegnet. Nach der Schließung des Ateliers Gleyre im folgenden Jahr versuchten die Künstler, sich durch Naturstudien weiterzubilden. Bei seinen Aufenthalten im Wald von Fontainebleau machte Renoir die Bekanntschaft der damals schon bekannten Maler Gustave Courbet und Francisco Diaz de la Peña, an deren Rat und Urteil ihm viel gelegen war.¹³ Douglas Cooper grenzt Courbets maltechnischen und stilistischen Einfluss auf den Zeitraum von Frühling 1865 bis Frühling 1866 ein. Es handelt sich also um den Zeitraum, in dem laut Signatur das Porträt der *Dame im Pelz* entstanden ist.¹⁴ Renoirs Gruppenporträt *Die Schänke von Mère Anthony* (1866, Nationalmuseum, Stockholm, Abb. 3) vermittelt etwas von der Atmosphäre des Sommers 1866, in dem die Künstler in den entlegenen Dörfern wohnten und unter freiem Himmel arbeiteten. Renoir zeigt hier seine Kollegen Le Coeur, Sisley und vermutlich den Leidener Maler Christiaan Bos oder seinen Bruder Gerardus Johannes nach einer Mahlzeit im Gespräch.¹⁵ Das Gemälde ist auch ein Beispiel dafür, wie Renoir das Porträt mit dem Genrebild kombiniert und somit künstlerisches Neuland betritt. Aber auch das Kopieren von Alten Meistern im Louvre, wo zu dieser Zeit Edgar Degas und Edouard Manet ebenfalls intensive Studien betrieben, war ein wichtiger Faktor, der Renoirs Kunst beeinflusste.

¹¹ Das Motiv des Handschuhe-Abstreifens entstammt der Barockmalerei und ist als Zeichen von Vornehmheit zu verstehen, vgl. Anthonis van Dycks *Bildnis eines Herrn* (um 1618-21, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden). Dünne Handschuhe aus Stoff oder Leder waren Luxusprodukte und finden sich seit der Renaissance in Porträts.

¹² Da der glänzende Firnis auf dem Bild neueren Datums ist, kann nicht bestimmt werden, wie die Oberfläche ursprünglich beschaffen war. Dennoch treten die Pinselstriche im Streiflicht kaum hervor, auch wenn sie in der Aufsicht deutlich zu sehen sind.

¹³ Meier-Graefe, Julius, Renoir, Leipzig 1929, S. 13 und 16-17.

¹⁴ Cooper, Douglas, Renoir, Lise and the Le Coeur family: a study of Renoir's early development, in: Burlington Magazine Nr. 674, Jg. 101, Mai 1959, S. 163-171 und September/Okttober 1959, S. 322-328.

¹⁵ Die Identifikation der Dargestellten ist umstritten, Angabe nach Bailey (1997), S. 97.



Abb. 3 Pierre-Auguste Renoir, Die Schänke von Mère Anthony (1866), Nationalmuseum Stockholm

Ein Vergleich mit anderen Porträts, die Renoir in den 1860er Jahren schuf, zeigt, dass es noch keine kontinuierliche Stilentwicklung gibt.¹⁶ Die Formate variieren vom Kniestück bis zum Brustbild, wobei sich verschiedene Einflüsse in einer Art Versuchsreihe von künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten abwechseln. Die chronologische Entwicklung zu rekonstruieren ist nur noch eingeschränkt möglich: Wie Renoirs Biograf Georges Rivière berichtet, hat der Künstler in späterer Zeit seine Werke aus den Jahren 1861–1865 vernichtet, soweit sie noch in seinem Besitz waren.¹⁷ Umso mehr sind daher die Porträts von Interesse, weil sie sich bei ihren Auftraggebern befanden und so seinem selbstkritischen Zerstörungsdrang entzogen waren.

Aus heutiger Sicht markiert das Jahr 1864 den Beginn seines bedeutenden Porträtschaffens. Renoir malte seinen Freund *Alfred Sisley* (1864, Stiftung E. G. Bührle, Zürich, Abb. 4),

¹⁶ Bailey (1997), S. 2 und 21, spricht sogar von Konservatismus in seinen Kompositionen.

¹⁷ Rivière, Georges, *Renoir et ses amis*, Paris 1921, S. 11.



Abb. 4 Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich



Abb. 5 Pierre-Auguste Renoir, Romaine Lacaux (1864), The Cleveland Museum of Art, Gift of the Hanna Fund 1942

dessen Vater *William Sisley* (1864, Musée d'Orsay, Paris) und die junge *Romaine Lacaux* (1864, The Cleveland Museum of Art, Abb. 5). Dieses Porträt der Tochter eines Fabrikanten aus dem Faubourg St-Antoine verrät – wie die anderen Bilder – noch Unsicherheiten in der räumlichen Konzeption, zeigt aber wie kein anderes bereits die Besonderheiten eines Renoir-Gemäldes. Hierzu gehören die leicht fließenden Übergänge der Farben, der intensive, lebendige Gesichtsausdruck und das vielfarbige Blumen-Arrangement im Hintergrund, welches Renoirs Stilleben der späteren Zeit vorwegnimmt. Es folgen die repräsentativen Porträts der *Mademoiselle Sicot* (1865, National Gallery of Art, Washington) und der

Madame Le Cœur (1865, Musée d'Orsay, Paris),¹⁸ welche bereits eine größere Sicherheit in der Anlage der Komposition und in der Lichtverteilung aufweisen. Bemerkenswert an *Madame Le Cœur* ist auch der mürrisch wirkende Gesichtsausdruck der Dargestellten, der sich deutlich von den Produktionen der im Salon ausstellenden Porträtisten unterscheidet. So gesehen scheint das dunkeltonige Bildnis der *Dame im Pelz* in der Entwicklung zunächst einen Schritt zurück zu gehen. Ein Vergleich mit Gustave Courbets Porträt seiner Schwester *Juliette* (1860, St. Louis Museum of Art, Abb. 6) zeigt aber, woran sich Renoir orientiert. Die bewusste Hinwendung zu Courbet bezeugen nicht nur die dunklen Farbtöne, sondern auch die realistische, nicht an den kommerziellen Porträts des Salons orientierte Darstellung der Physiognomie, welche deutliche Parallelen zum bewunderten Vorbild aufweist.

Die als Kniestück konzipierten Frauenporträts zeigen schon durch ihr anspruchsvolles Format, dass Renoir gewillt war, es mit den arrivierten Porträtisten aufzunehmen. Allein die Malweise ist deutlich anders: Leicht gesetzte, ineinander fließende Pinselstriche, das Schimmern des Lichts auf Stoffen und Haut sowie die durchweg hellere Farbpalette deuten auf die Entstehung von etwas gänzlich Neuem hin.

Ein Vergleich mit Männerporträts wie *Alfred Sisley* ist insofern aufschlussreich, als die *Dame im Pelz* trotz ihrer Handhaltung und dem geneigten Kopf in ihrer Haltung eher maskulin wirkt. Die Handhaltung bei *William Sisley* ist derjenigen der *Dame im Pelz* vergleichbar, so als wollte Renoir dieses Motiv bei Männern und Frauen erproben. Die Wirkung ist daher eine ganz andere als die resolute Passivität im Porträt der *Marie-Zélie Laporte* (1864, Musée de



Abb. 6 Gustave Courbet, Porträt seiner Schwester Juliette (1860), St. Louis Art Museum

¹⁸ Ausst.-Kat. Paris: Charles Le Cœur (1830-1906), architecte et premier amateur de Renoir, hg. von Marc Le Cœur, Paris 1996, S. 25 (Foto) und 33 (Gemälde).

l'Evêché, Limoges), die sich durch Verschränkung ihrer Arme vom Betrachter abgrenzt. Außerdem kann man in der selbstbewussten Haltung der *Dame im Pelz* eine Charakterisierung durch Renoir sehen, die darauf hindeuten könnte, dass sie finanziell unabhängig ist, weil sie möglicherweise ein eigenes Geschäft betreibt.¹⁹ Die Gestik der Hände wäre in diesem Fall nur ein Spiel mit der Konvention, die von Frauen eine passive, graziöse Handhaltung oder eine Beschäftigung mit Handarbeiten verlangte. Die weitere Entwicklung des Porträts zeigt Renoirs maltechnische Experimente in der unterschiedlichen Ausführung einzelner Bildteile und eine deutlich aufgelockerte Pinselschrift. Im Porträt seines Vaters *Léonard Renoir* (1869, St. Louis Art Museum, Abb. 7)

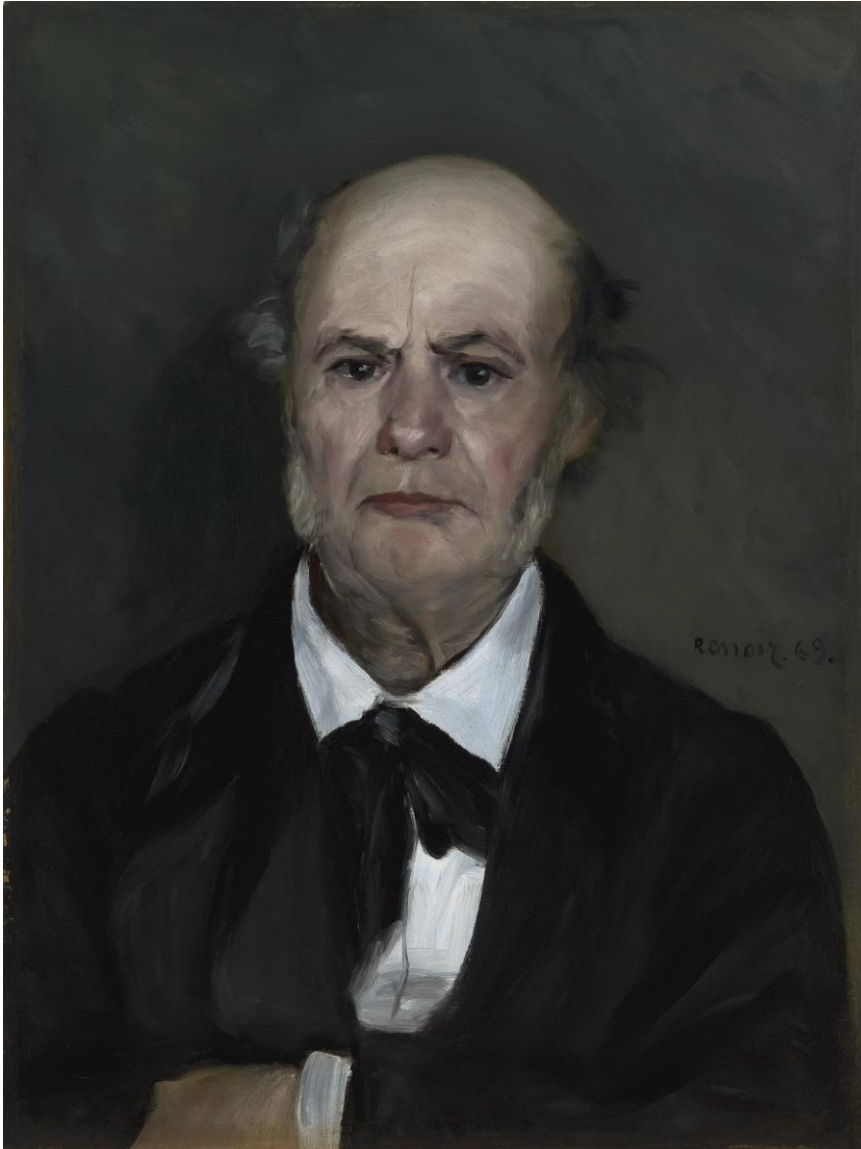


Abb. 8 Pierre-Auguste Renoir, Léonard Renoir (1869), St. Louis Art Museum

hat der Künstler bereits eine technische Freiheit erreicht, die kurz zuvor noch nicht denkbar gewesen war. Die freie Handhabung des Pinselstriches ermöglicht zugleich eine größere Lebendigkeit des Dargestellten sowie eine noch eindringlichere Charakterisierung als bisher.

¹⁹ Man kann die dunkle Kleidung auch als Hinweis auf ihren Stand als Witwe interpretieren. Witwen waren – anders als unverheiratete und verheiratete Frauen – uneingeschränkt geschäftsfähig.

Renoir zog es vor, sein Modell schnell zu erfassen, da er sich der Flüchtigkeit eines Gesichtsausdrucks nur allzu bewusst war. Außerdem legte er Wert darauf, seine Modelle in ihren üblichen Kleidern in bequemer Haltung zu malen, damit sie authentisch wirkten.²⁰ Die rasche Ausführung des Gemäldes unterscheidet sich auffällig von der Malweise der anderen Porträtisten der Zeit.²¹

Weil die *Dame im Pelz* eine typische Winterkleidung trägt, kommt als Zeitraum der Entstehung nur Januar oder Februar 1866 in Frage, auch weil Renoir sich bald darauf wieder von der spezifischen Dunkelfarbigkeit Courbets abwendet. Der Pelz ist hier nicht so sehr Thema des Bildes als ein bevorzugtes Kleidungsstück des Modells. Später findet sich der Bildtitel *Dame im Pelz* auch bei Edouard Manet (um 1880, Belvedere, Wien), wobei unklar ist, ob es sich hier überhaupt um ein Porträt handelt. Der Gleyre-Schüler James McNeill Whistler befasste sich mit diesem Motiv im Gemälde *Arrangement in Schwarz und Braun: die Pelzjacke* (1876, Worcester Art Museum, Worcester MA), welches aber kein Porträt ist. Da diese später entstandenen Bilder als Vorbilder nicht in Frage kommen, muss Renoir seine Inspiration aus einer anderen Quelle bezogen haben.

Der Behelfsname des vorliegenden Bildes, *Dame im Pelz*, lässt noch an andere mögliche Vorbilder Renoirs denken: Eines der in der Kunstgeschichte wohl bekanntesten Bilder ist Tizians *Mädchen im Pelz* (um 1535, Kunsthistorisches Museum, Wien), das durch Kopien und grafische Reproduktionen allgemein bekannt war. Es könnte Renoir Anregungen für sein Porträt gegeben zu haben, auch wenn es sich hier um ein Kniestück handelt, das in Gestik und Ausdruck gänzlich anders gestaltet ist. Es ist vermutlich das Bildnis einer venezianischen Kurtisane. Dieses Gemälde ist allerdings von Peter Paul Rubens kopiert worden und hat sicherlich bei seinem berühmten Gemälde *Das Pelzchen* (um 1638/40, Kunsthistorisches Museum, Wien) Pate gestanden. In diesem Falle ist die Dargestellte aber keine Kurtisane, sondern Rubens' zweite Gattin, die in Ganzfigur zu sehen ist – offenbar nackt und nur in einen Schleier sowie einen Pelz gehüllt.²²

Für die Komposition des Halbfigurenbildes der *Dame im Pelz* kann als direktes Vorbild der *Mann mit Handschuh* von Tizian (um 1520, Musée du Louvre, Paris, Abb. 8) angeführt werden, insbesondere was die Handhaltung, die der Präsentation des Ringes dient, angeht. Sie wurde aber von Renoir auf geschickte Weise in eine typisch weibliche Handhaltung abgewandelt. Das Aktive, Energische in der Handhaltung des jungen Mannes wird durch Renoirs Arrangement der Hände zu einer weiblichen konnotierten Geste. Übernommen von Tizian wurden auch der aufgestützte Arm und der dunkle Hintergrund, aus dem sich die Figur erst nach längerem Betrachten optisch herauschält. Im Kontrast dazu werden die Elemente, welche die Persönlichkeit der Dargestellten enthüllen, nämlich das Gesicht und die weichen, graziös gehaltenen Hände, durch Licht hervorgehoben. In Renoirs Werk ist diese renaissancehafte Nüchternheit ungewöhnlich. Kermit Champa betont ausdrücklich Renoirs kluge Auswahl seiner Vorbilder aus der Malerei des 16. bis 19. Jahrhunderts und lobt seine Fähigkeit zur Synthese der einzelnen Elemente, ohne dass ein bestimmtes Vorbild die Gesamterscheinung dominiert.²³

²⁰ Rewald, John, Auguste Renoir and his brother, in: *Studies in Impressionism*, London 1985, S. 9-23. Hier bes. S. 13-14 und 18. Rewald bezog seine Informationen von Renoirs Bruder Edmond, den er kurz vor dem Zweiten Weltkrieg in Paris befragte und den er bat, seine Erinnerungen schriftlich festzuhalten.

²¹ Lt. Bailey (1997), S. 16-17, konnte Renoir in zwei Wochen ein ganzfiguriges Doppelporträt bei einer Stunde Modellsitzung pro Tag malen.

²² Wie beliebt das Motiv im 17. Jahrhundert offenbar gewesen ist, belegt auch Rembrandts Porträt seiner Geliebten *Hendrickje Stoffels* (nach 1649, Musée du Louvre, Paris), die ebenfalls eine Pelzjacke trägt, und dazu kostbaren Perlenschmuck.

²³ Champa, Kermit Swiler, Renoir – Alternative Conventions, in: *Studies in Impressionism*, New Haven und London 1973, S. 33-43.



Abb. 8 Tizian, Mann mit Handschuh (um 1520), Musée du Louvre, Paris

Wie ungewöhnlich das dunkle Kolorit der *Dame im Pelz* im Jahre 1866 im Werk von Renoir ist, zeigt ein Genrebild, zu dem Renoirs Modell und Geliebte Lise Tréhot Modell saß. *Lise, nähend* (1866, Dallas Museum of Art, Abb. 9) zeigt das Modell vom Betrachter abgewandt in seine Tätigkeit versunken.



Abb. 9 Pierre-Auguste Renoir, Lise nähend (ca. 1867–68), Dallas Museum of Art, The Wendy and Emery Reves Collection 1985.R.59

Ein diffuser, bräunlicher Laubhintergrund steht in deutlichem Kontrast zu ihrer grau-weiß gestreiften Bluse, in der sich das seitlich einfallende, weiche Licht bricht. Als konsequente Weiterentwicklung des Pleinair-Hintergrundes muss insofern das intensiv leuchtende Laubwerk im weitaus bekannteren Bild *Im Sommer* (1868, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin) erscheinen. Auch hier wird ein gestreifter Stoff einem natürlich wirkenden

Hintergrund gegenüber gestellt. Schon durch den Titel wird die Jahreszeit und mit ihr die Natur ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt. Das Modell sitzt, vor sich hin sinnend, in einem Rohrsessel. Mit der linken Hand hat sie das rechte Handgelenk umfasst und signalisiert auf diese Weise Distanz gegenüber dem Betrachter. Diese beiden Beispiele illustrieren auf mehrfache Weise die rasante Entwicklung der 1860er Jahre in Richtung Impressionismus, denn auch die Vermischung von Porträt und Genrebild ist typisch für dieses Jahrzehnt. Das Jahr 1866 war insofern wegweisend für die Entwicklung des Impressionismus als Claude Monet das lebensgroße Bildnis seiner Frau *Camille* (Kunsthalle Bremen) im Salon zeigte und dort (nur dieses Mal) Erfolg hatte. Das Bild entfaltete eine große Wirkung auf die Zeitgenossen, die Künstler ebenso wie die Kunstkritiker. Man diskutierte, ob dies nun ein Porträt sei oder nicht. Auch Renoir reagierte auf die Beachtung, die das Bild seines Freundes im Salon genossen hatte. Er schuf nach Monets Vorbild ein großformatiges Gemälde mit der seiner Geliebten Modell. *Lise* (1867, Museum Folkwang, Essen), wie der Bildtitel analog zu Monet schlicht lautet, war für Renoir der erste Schritt zum ganzfigurigen Porträt. Sein erstes Auftragsporträt in diesem Format war das von *Madame Hartmann* (1874, Musée d'Orsay, Paris), möglicherweise vom Gemälde *Reiter im Bois de Boulogne* (1873, Hamburger Kunsthalle) angeregt, das ohne Auftrag entstanden und im Salon von 1873 gezeigt worden war. Anspruchsvolle Porträts von Freunden ohne Auftrag zu malen und sie in der Öffentlichkeit zu präsentieren war – wie in diesem Fall – eine aussichtsreiche Strategie, um an finanziell lukrative Porträtaufträge zu kommen. Wie kein anderer der Impressionisten versuchte Renoir, sich seine Reputation durch Anerkennung von offizieller Seite aufzubauen.²⁴ Vor allem in den 1860er Jahren bemühte er sich deshalb auch um finanziell unattraktive Porträtaufträge. Seinen großen Durchbruch erlebte Renoir aber erst im Salon von 1879 mit *Madame Charpentier und ihre Kinder* (1878, Metropolitan Museum of Art, New York). Die Prominenz der Dargestellten, die günstige Aufhängung im Salon und die künstlerische Leistung begründeten seinen Ruf als Porträtmaler. Bis 1885 sollte das Porträt in Renoirs Schaffen dominieren.²⁵

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die *Dame im Pelz* in vielerlei Hinsicht ein singuläres Werk im Gesamtschaffen von Renoir darstellt. Die ungeschönte, realistische Darstellung der Unbekannten in der Art Courbets, welche körperliche Unregelmäßigkeiten und Altersspuren keineswegs verbirgt, verbindet sich mit einer altmeisterlichen Strenge, die entscheidend von der Kunst Tizians inspiriert ist. Die technische Virtuosität, mit welcher der junge Renoir die materielle Beschaffenheit von Pelz und Haut geradezu fühlbar macht, überrascht und verbindet sich mit einer eindringlichen Charakterschilderung einer selbstbewussten Frau aus der Zeit des Deuxième Empire. Die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, von der gerade dieses Bild einen Aspekt dokumentiert, führte Renoir schließlich zum Studium des natürlichen Lichts und zur Abwendung von der konventionellen Malerei seiner Zeit. Als einer der Hauptvertreter der neuen Kunstrichtung des Impressionismus erschloss er künstlerisches Neuland, ohne seine Vorliebe für die Alten Meister jemals aufzugeben.²⁶

²⁴ Bailey (1997), S. 8 und 17, s. Anm. 1.

²⁵ Bailey (1997), S. 5.

²⁶ Auch im hohen Alter suchte Renoir die Anregung durch die Alten Meister, wie sein Besuch in der Münchener Alten Pinakothek im Jahre 1910 belegt. Renoir soll besonders die Werke von Rubens bewundert haben. Vgl. Bailey (1997), S. 254.

Abstract:

Early works by Renoir have been neglected by researchers for a long time. This is partly because they do not necessarily look like typical Renoirs, but also because of the destruction of many paintings from the 1861-1865 period which Renoir disliked in his later life. The *Lady in a fur* (1866, Private collection, permanent loan to the Staatsgalerie Stuttgart, Germany) escaped his destruction. Though it was not yet possible to disclose the identity of the sitter, her dress and her jewelry indicate that she was part of the petit bourgeois milieu Renoir grew up in Paris. The dark colors and the realistic, somewhat unflattering representation of her features show a striking influence by Gustave Courbet, whom Renoir had met while painting in the Fontainebleau woods. A closer look reveals some of Renoir's stylistic features: The smooth surface of the canvas does not show any plastic brushstrokes, which softly render skin, hair, fur and textile in a striking way. Renoir generally avoids any hard edges and contours. A main source for this composition seems to be the *Man with a Glove* by Titian (1518, Musée du Louvre, Paris), which Renoir surely had studied closer while copying paintings at the Louvre. The hand position of the *Lady in a fur* alludes to the act of putting on/off a glove. But the conventional position of Renoir's female sitter stands in contrast to her self-assured attitude. She is obviously not a middle or upper class sitter, showing a pleasing image and hoping to be exhibited at the annual Salon art exhibition. The fast development of Renoir's personal style towards Impressionism in the late 1860s illustrates that the painting is one step closer towards a completely new way of rendering light and color.