



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Weisbach, Werner: Degas als Impressionist

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Degas als Impressionist*)

Von Dr. Werner Weisbach=Berlin



Degas (geb. 1834) nimmt innerhalb des modernen Impressionismus eine Sonderstellung ein. Sein Ausgangspunkt und die Bedingungen für seine Entwicklung waren andere als für Monet oder Renoir. Er begann als Schüler der École des Beaux-Arts und hat sich gegen die strenge formale Schulung, die er dort erhielt, nicht aufgelehnt. Zu Ingres fühlt er sich besonders hingezogen. Er steht zunächst ganz im Banne der Tradition. Seine ersten Bilder behandeln antike Vorwürfe. Was streng in der Form und im Aufbau ist, hat am meisten Reiz für ihn. Während seines Aufenthaltes in Rom 1857 besitzt er schon eine erstaunliche Formbeherrschung. Man kennt aus dieser Zeit einige Figurenbilder nach dem Leben, die in ihrer schlichten Natürlichkeit, Klarheit der Anlage und Subtilität der Durchführung etwas Fesselndes haben. Er zeigt sich als ein genau beobachtender Formzergliederer, ohne dabei in Kleinigkeiten aufzugehen. Durch Analyse der Sichtbarkeiten sucht er sich eine gründliche Naturkenntnis zu verschaffen. Wie er durch das „realistische“ Verfahren Ingres', das dieser bei seinen Porträtmalben und -zeichnungen anwendet, beeinflusst wurde, tritt hier und da zutage. Im ganzen ist man über das frühe Schaffen von Degas nicht gut unterrichtet.

Zwei Faktoren sind dann vornehmlich für seine weitere Entwicklung bedeutsam geworden: das Bekanntwerden mit Manets Kunst und das Studium der Japaner. Durch Manet wurde er auf den spezifisch modernen Darstellungskreis gewiesen: auf die Vorgänge der Straße, in Cafés, Theatern, Kabarets, Konzerten, auf Rennplätzen und Tanzböden. Er stellt sein Auge jetzt auch auf die Reize dieser Art von Aktualität ein. Sein Beobachtungsfeld wurde in das durch Manet erschlossene Gebiet verlegt. Und auch in der Art, wie er seine Beobachtungen registriert, finden sich um die Wende der sechziger und siebziger Jahre manche Anklänge an Manet.

Zu einer bildmäßigen Zusammenfassung seiner Beobachtungen gelangte er unter Benutzung von Erfahrungen, die er an der ostasiatischen Kunst gemacht hatte. Das Prinzip einer dekorativen Flächenfüllung im Sinne der Japaner vertritt er vielleicht am konsequentesten. Die dekorativen Elemente, die er sich aneignet,

*) Dieser Aufsatz ist ein Kapitel aus dem in diesen Tagen bei G. Grote=Berlin erscheinenden zweiten Bande des Werkes „Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit.“ Der erste Band ist bereits in Heft 22 dieses Jahrgangs angezeigt worden; eine ausführliche Besprechung des ganzen Werkes wird in einiger Zeit erfolgen.

Die Schriftlfg.

hat er von dort übernommen und paßt sie einer europäischen Auffassung an. Ein an Ingres geschultes Liniengefühl und der linear dekorative Stil der Japaner kommen zu einer höchst eigenartigen Verschmelzung. Daß ein neuer ungemein reizvoller Rhythmus gewonnen wurde, liegt aber vornehmlich darin, daß Degas ein ganz persönliches Verhältnis zu den Naturerscheinungen hatte und eine durchaus originale Sehbegabung war. Er ist neben Menzel wohl der eindringlichste Beobachter des neunzehnten Jahrhunderts.

Von einer Reise nach Amerika brachte er ein kleines Bild mit, „Das Innere eines Baumwollkontors in New Orleans“ (1873), das wegen seiner packenden Anschaulichkeit auf der Pariser Weltausstellung von 1900 großen Eindruck machte. Er hat das verwickelte Ensemble zweier nebeneinanderliegender Geschäftsräume, von Tischen mit Baumwollproben, von Prinzipalen, Kommiss und Käufern in erstaunlicher Weise klargelegt. Die Charakterisierung der einzelnen Typen ist meisterhaft. Und wie ist die „Stimmung“ dieses Raumes, das echte Bureau milieu getroffen. Es gehört die ganze sachliche Nüchternheit eines solchen Beobachters dazu, um sich in den Mechanismus Stück für Stück so zu vertiefen. Man hat die Empfindung, daß alles bis aufs letzte verstanden und künstlerisch durchempfunden ist. Die Helligkeit der Wirkung des Innenraums zeigt ihn in Manets Bahnen schreitend. Wie er ein ganz gewöhnliches Stück Wirklichkeit in ein überzeugendes künstlerisches Gebilde zu verwandeln und den Pulsschlag des Lebens zu treffen weiß, darüber kann man sich vor solch einem Werke Rechenschaft geben.

Eine realistische Ausführlichkeit, wie sie hier noch herrscht, verläßt er später mehr und mehr und legt auf den Rhythmus als solchen das Hauptgewicht. Es ist ihm nicht um einen Vorgang an sich zu tun, sondern wie sich aus Wirklichkeitselementen ein dekoratives Ensemble gewinnen läßt, das wird sein Problem. Die Linie ist wie für die ostasiatischen Maler ein Hauptausdrucksmittel seiner Kunst. Sie erhält ihren eigenen Schönheitswert. Auf diesem Wege kommt er zu anderen Gestaltungsmöglichkeiten als die Impressionisten Monetscher Richtung.

Nachdem er an den ersten Ausstellungen der gegen den Salon protestierenden Künstler teilgenommen hatte, trennte er sich von ihnen, als sie den Namen Impressionistes annahmen. Er zog sich ganz zurück, lebte für sich und galt als ein menschenfeindlicher Sonderling. Daß er die völlige Formauflösung, zu der die Impressionisten strengster Observanz schließlich gelangten, nicht billigen konnte, ergibt sich aus der ganzen Art seiner Veranlagung. Er hatte von ihrer Freilichtmalerei gelernt, nahm davon an, was er brauchen konnte, sah aber nicht in dem Scheinhaften eines vielfältigen Spiels von Reflexen das letzte Ziel der Kunst. Szenen im Freien treten bei ihm auch zurück hinter Vorgängen in Innenräumen.

Da nur die rein artistische Ausgestaltung sein Interesse beherrscht, so schränkt er den Kreis seiner Sujets immer mehr ein. Auch darin berührt er sich mit der ostasiatischen Kunst, daß er ein Höchstmaß von künstlerischem Ausdruck in einem sehr engen Motivenschaß zusammendrängt. Ein ungeheurer Reichtum an formaler Phantasie entfaltet sich innerhalb eines begrenzten Gebietes von Gegenständen. Er greift ein Thema auf, das ihm die ausgiebigsten Möglichkeiten zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten bietet, und variiert es dann nach den verschiedensten Seiten.

Was er schildert, hat jene besondere Note von Modernität, wie wir sie bei Goya und Manet finden. Sein Weg führt ihn dahin, wo das moderne Leben in ausgesprochener Eigenart pulsiert. Er steht immer über den Dingen. Seine Leidenschaftlichkeit spricht sich nicht in einer inneren Anteilnahme an seinen Gestalten und Vorgängen aus, sondern in der Handhabung der künstlerischen Mittel. Es gibt keinerlei Beschönigungsversuche bei ihm. Er ist ein harter und kalter Beobachter. Für das Groteske zeigt sich seine Sehbegabung besonders empfänglich.

Umgeben von einer raffinierten weltstädtischen Kultur, vertraut mit ihrem Luxus und all ihrem angefalteten Wesen, blickt er mit einem gewissen Sarkasmus darauf hinab. Mit raffinierten technischen Mitteln schildert er die, welche die Vorteile der äußeren Kultur genießen, bei geistiger Stumpfheit, die elegante Welt, und die, welche sich für ihre Zerstreuung, ihr Vergnügen und ihre Lüste hergeben, die Talmi-Eleganz. Oder er wendet sich denen zu, über welche die Zivilisation hinweggeht, die im Elend stehen und von ihrer Hände Arbeit leben, die im Trott des einförmigen alltäglichen Daseins verblöden. Das sind die Pole, um die seine Darstellungsprobleme kreisen. Für keine Menschenklasse verrät er ein inneres seelisches Interesse. Der Mensch berührt ihn nur insoweit er durch Bewegungs- und Farbenercheinungen seine bildnerische Phantasie anregt. Tiefere psychologische Probleme existieren für seine Kunst nicht. Wo ihn ein Eindruck fesselt, da greift er zu. Es ist, als lebte er bloß mit dem Auge. Die ästhetische Welt, in der er sich bewegt, entzieht sich jeder moralischen Wertung. Mit der Grisette und Kokotte, die er malt, verbinden ihn keinerlei innere Beziehungen. Der Dégoût, den sie ihm einflößt, drängt sich uns auch aus ihrem Wilde auf. Ein Zug großer Satire geht durch seine Kunst wie bei Daumier.

Es entspricht dem Charakter seiner Auffassungs- und Darstellungsweise, daß er sich fast ganz auf kleine Formate beschränkt hat. Es gibt nur wenige Ölbilder von ihm. Seine eigentliche Domäne ist das Pastell. Dieses hat, nachdem es seit dem achtzehnten Jahrhundert fast völlig zurückgedrängt worden war, nach der Mitte des neunzehnten eine neue Blüte erlebt durch Künstler wie Degas, Manet, Whistler. Indem Degas von der Zeichnung ausgeht, wird der Pastellstift für ihn ein gemäßes Ausdrucksmittel. Er hat dem Pastell aber auch eine reiche Farbigkeit, Tiefe und Glanz zu verleihen gewußt, wodurch er alles, was das achtzehnte Jahrhundert auf diesem Gebiete geleistet hatte, hinter sich läßt. Sein Schaffen bewegt sich zwischen vorwiegend gezeichneten Blättern mit nur wenigen eingesetzten Farbflecken und koloristisch voll durchgeführten Arbeiten. Er will sich mit seiner Malerei nicht so an den Natureindruck klammern wie die Impressionisten. Sie soll vor allem dekorativ auch durch die Farbe sein. Es liegt schon in dem Wesen des Pastells, daß es den Gegenstand einer gewöhnlichen Realität mehr entzieht als eine andere Technik. Der banalste Vorgang erhält bei Degas durch die Art, wie er künstlerisch erlebt ist, einen bestrickenden Phantasiwert. Man kennt seine Pastelle, deren Oberfläche zu flammen und in den buntesten Tönen zu irisieren scheint. Die Farbe ist auch für ihn ein stimmunggebendes Element.

Drei Kategorien von Vorwürfen hauptsächlich haben seine Gestaltungskraft gereizt: Fockeisenen, Balletteusen, nackte Frauen bei der Toilette. Bewegungsvorgänge regen seine schöpferische Tätigkeit besonders an. Er geht von dem momentanen Eindruck aus, sucht aber die bewegten Gegenstände ihrem Formumriß nach

zu vergegenwärtigen, die körperliche Struktur voll zur Geltung zu bringen. Der Bewegungsakt, als ein die Gesamtheit der Masse einheitlich durchflutender und ihre Erscheinung bestimmender Verlauf aufgefaßt, kommt in Liniengebilden zum Ausdruck. Es gilt nicht, diese oder jene bestimmte Situation in naturalistischem Sinne zu reproduzieren, sondern aus der Phantasie entsprungene Bildvisionen mit der Eindringlichkeit impressionistischer Erlebnisse in die Erscheinung treten zu lassen.

Die Jockei- und Rennszenen ziehen zuerst, seit dem Anfang der siebziger Jahre, sein Auge auf sich. In kleinen Ölbildern und Pastellen hat er seine Beobachtungen niedergelegt. Wir sehen, was ihm zum künstlerischen Erlebnis wird: die mannigfachen interessanten Bewegungsmomente der Reiter am Start und auf dem Felde, die Elastizität und das Spielen der Körper von Mann und Roß, die Verteilung der beweglichen Gebilde auf der Fläche, ihre Beziehungen zueinander, ihr Verhältnis zu der Umgebung und zum Raum. Vergleicht man Rennbilder von Manet mit Jockeiszenen von Degas, so bemerkt man, wie dieser dem Formmechanismus der Einzelgebilde in ganz anderer Weise gerecht zu werden sucht. In die verschiedenen Gangarten und Stellungen der Pferde hat er sich ganz eingelebt. Jedes Muskelspiel, das einen Bewegungsvorgang begleitet, ist ihm vertraut. Er deutet das Schauspiel sozusagen zu gleicher Zeit von außen und von innen. Nicht ein bloßer flüchtiger und zerflüssener optischer Ferneindruck, sondern ein Komplex der charakteristischsten Bewegungsnuancen, dem Strukturzusammenhang und der Erscheinung nach aufgefaßt, ist das Problem, um das es sich immer für ihn handelt. Das Verhältnis von leerem und mit Figuren gefülltem Raum, die Rhythmik in der Variation der Stellungen spricht für die Gesamtwirkung bedeutsam mit. Man weiß nicht, ob man bei einem Bilde von Degas die Sicherheit der Formbeherrschung oder die Feinfühligkeit der dekorativen Flächenfüllung mehr bewundern soll.

Zu einer Freilichtwirkung gelangt er bei den Ölbildern, durch einen milden kühlen silbergrauen Gesamton, während die formauflösenden Reflexe, auf welche die Impressionisten ihr Hauptaugenmerk richten, nur bis zu einem gewissen Grade und innerhalb der Umrißbegrenzung Berücksichtigung finden. Die Landschaften der siebziger Jahre haben zum Teil etwas Corotisches in der Farbenstimmung. Seine Kunst mündet aber nicht in die pleinairistische Strömung ein. Er wendet sein Interesse viel mehr der künstlichen Beleuchtung der Innenräume zu.

Auf Beobachtungen im geschlossenen Raum fußen die Darstellungen von Ballettänzerinnen, die wohl den größten Umfang in seinem Schaffen einnehmen. Er führt uns nicht in eine Welt von Gestalten, die mit einer besonderen Anmut und Schönheit ausgestattet und von einer geheimnisvollen Romantik umwoben sind, wie sie sich in der Phantasie des Bourgeois darstellen, sondern er kennzeichnet sie als Geschöpfe einer inferioren Klasse, geschminkt und aufgepuzt, in der Brutalität einer Auge und Sinne herausfordernden Erscheinung. Ihre Reize liegen in der ausgebildeten Elastizität ihrer Körper. Die Modelle nimmt er, wie er sie findet. Keine Gemeinheit in Blick und Ausdruck wird gemildert. Da gibt es genug häßliche Wesen und solche, bei denen sich durch das, was sie sind und das, was sie scheinen wollen, ein grotesker Kontrast ergibt. Über das den Laien vorwiegend anziehende Naturschöne setzt sich diese Kunst, die sich ihrer ästhetischen Mittel so stark bewußt ist, souverän hinweg.

Das ganze Ballettwesen ist Degas von Grund aus vertraut. Er beobachtet die Töchter bei ihren langwierigen geisttötenden Übungen unter der Leitung des Tanzmeisters, belauscht die Mädchen in den Garderoben bei der Toilette, läßt Prima Ballerina und Chor mit ihren Paß über die Bühne gleiten. Mit einem gewissen Zynismus legt er oft alle die Manipulationen, die das Ballettwesen und -leben mit sich bringt, bloß. Das, was die Keime einer künstlerischen Idee für ihn birgt, ist eine momentane Stellung, Bewegung oder Gruppensituation, worin er einen ihn befriedigenden Linienrhythmus entdeckt. Die Körperbewegung ist bei Degas nicht wie etwa für Michelangelo der Funktionsausdruck einer inneren Erregung oder Seelenstimmung, sondern viel mehr ein mechanischer Verlauf, an den gewisse ästhetische Erlebnisse geknüpft sind. Sie wird in Liniengebilden gesammelt, deren Schönheitscharakter etwas Dekoratives, Kalligraphisches hat, ähnlich wie in der ostasiatischen Kunst. Er bearbeitet deshalb oft eine Figur oder einen Gestaltenkomplex nur so weit, bis der gewollte Rhythmus hergestellt ist, beschneidet Köpfe oder Glieder, wie es ihm für die dekorative Flächenfüllung wünschenswert erscheint. Die Art zu komponieren hält sich von jeder konventionellen Gewöhnung fern. Ein sicherer und kapriziöser Geschmack bekundet sich in den asymmetrischen Arrangements, deren Reiz auf den Wirkungen freier Linien- und Farbenspiele beruht. Das Interesse wird durch nichts Gedankliches in Anspruch genommen, sondern heftet sich ganz an die formale Gestaltung. Die Wesen, die man vor sich sieht, haben nichts Liebenswertes, nichts Mitleidwürdiges, nichts Dämonisches. Sie sind interessant nur durch den Augenblick, in dem sie für den Maler zum künstlerischen Objekt werden.

Daß Degas das Ballettkorps als Beobachtungsfeld wählte, hat jedenfalls darin seinen Grund, daß es einen solchen Reichtum an Bewegungsmotiven bot. Hier fand er gleichsam Bewegung an sich, mechanische Bewegung, die nicht von irgendeinem inneren Affekt getragen wurde. Es wurde für ihn das, was für die Antike die Palästra war.

Auch seine Farbenphantasie wurde durch das Ballett- und Theaterleben stark angeregt. Die vom Rampenlicht grell beleuchtete Bühne, die auf- und abschwebende Tänzerin, die Kulissen, zwischen denen Körperteile des wartenden Personals sichtbar werden, das verschmilzt sich ihm zu einem Bilde, dem er durch eine klare Disposition der wesentlichen Anschauungselemente und pikante Verteilung von Farbflecken fesselnde malerische Reize und eine sprühende Lebendigkeit verleiht. Für diese Kunst, die sich nur an die Wirkungen der sichtbaren Erscheinungen hält, werden Schminke, Kostüme, der ganze Glitterstand und die bunten Beleuchtungen der Bühne Ausdruckswerte, die für das koloristische Ensemble besondere Funktionen erhalten. Aus den Farbenspielen, die durch die Kompliziertheiten des Lichts und die vielfältigen Reflexe hervorgerufen werden, gewinnt sie Effekte von starker dekorativer Gesamtwirkung.

Er hat aber auch die Säle, in denen bei Tageslicht die Tanzstunden stattfinden, in ihrem besonderen Raum- und Lichteindruck zur Geltung zu bringen gewußt. Wie sich die Gestalten mit den zitternden Musselinröcken in ein von Licht und Schatten durchfurchtes Zimmer eingliedern, das hat er verschiedentlich mit vollkommener Meisterschaft anschaulich gemacht. Er zeigt sich völlig Herr des Lichtproblems, wie es die Moderne aufgestellt hat.

Degas ist unter den neueren Malern vielleicht derjenige, der den weiblichen Körper am eindringlichsten kennt und beherrscht. Dafür zeugen die zahlreichen Akte, die er geschaffen hat. Frauen, die ins Bad steigen, sich waschen, abtrocknen, frisieren. Die Funktionsbedingungen des Mechanismus bei jeder Haltung und Bewegung des Körpers werden zu bewunderungswürdiger Klarheit gebracht. Das ganze Körpergebilde fügt sich gleichsam der den Moment bestimmenden Gebärde. Die Empfindung für die Einheitlichkeit der Aktion ist ungemein stark. Deshalb wirken seine Impressionen so suggestiv. In seinen Frauenakten ist mehr Modulation als in Manets Olympia. Aber er hat auch niemals einen lebensgroßen Akt geschaffen.

Es gibt in der Kunst von Degas keine Ausdrucksmomente, mit denen wir feelisch Fühlung nehmen. Ihr fehlt der heiße Atem eines Delacroix oder van Gogh. Man hat ihm vorgeworfen, daß er ein bloßer Verstandesmensch sei. Einer solchen Sinnlichkeit des Schauens gegenüber ist dieser Vorwurf gewiß nicht berechtigt. Romantisches Gefühl und Sentimentalität ist bei ihm allerdings nicht zu finden. Seine Kunst arbeitet nicht mit heimlichen Gedanken und Empfindungen. Sie verschmäht jede literarische Allüre und sucht ihre Wirkung nur in den Sichtbarkeiten. Sie ist reinste Augenkunst. Er ist ein mathematischer Geist in dem Sinne, wie sich Rodin einmal einen mathematischen Geist genannt hat.

Auch in ihm ist eine stillsuchende Kraft lebendig wie in Cézanne. Über einen bloßen Naturalismus hat er sich erhoben. Die Elemente, die ihm für seine Stilschöpfung dienten, hat er in selbständiger Arbeit gewonnen. Da sein Stil in der Linie seinen Halt hat, so hat er auf die vorwiegend zeichnerisch sich betätigenden Künstler der nächsten Generation eingewirkt, einen Toulouse-Lautrec, einen Forain. Der Impressionismus von Degas ist umfassender als der von Monet und Renoir, weil er sich nicht darauf kapriziert, alles an erster Stelle aus der Dualität des optischen Scheins zu deuten, sondern weil er zugleich mit der Sinnlichkeit des Farbenschauspiels dem Ausdruckswert des Linienbaus mit den sich daran knüpfenden Assoziationen eine höhere Bedeutung zuerkennt.

Dieser Stil ist nicht durch Annäherung der Formen an irgend ein Ideal der Vergangenheit gewonnen. Degas' Akte entfernen sich so weit als möglich von der sogenannten klassischen Schönheit, die immer eine Schönheit der Ruhe ist, auch wo Bewegung zur Wiedergabe kommt. Es ist etwas anderes: Bewegung als Darstellungsmotiv, als Bildinhalt, und Bewegung als künstlerisches Ausdrucksmittel. Die malerische Technik kann durch die Art ihrer Behandlung einen bewegten Gegenstand als ruhig und einen ruhigen als bewegt erscheinen lassen; denn der Rhythmus, den sie schafft, ist unabhängig von dem Sujet. Degas hat seine Kunst auf Beobachtungsmomenten aufgebaut, deren Charakter die ihm vor-schwebende Schönheit barg. Der Rhythmus, den er aus seinen Impressionen ableitet, gibt seinem Stil das Gepräge.

