



CAMILLE PISSARRO, FLUSSLANDSCHAFT BEI PONTOISE

CAMILLE PISSARRO

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE



DURET schrieb 1878: Wenn die Kohl- und Salatköpfe aus dem Gemüsegarten Pissarros alt geworden sein werden, wird man in ihnen den Stil und die Poesie entdecken. Der erste Teil der Prophezeiung ist in Erfüllung gegangen. Ein Vierteljahrhundert giebt heute hinreichenden Abstand für die Leute schwersten Kalibers, auch für den Pissarro der

Kohlköpfe; ja man meint fast, der Abstand sei hier schon zu gross. Das Regime der Kohlköpfe, der Enthusiasmus für den Natureifer der grossen Generation hat seine Würze verloren. Nur wo er zum Stil führt, begeistern wir uns noch für ihn; nur wo grosse Werke von der Kunst berichten, freut uns ihre Natur. Hat Pissarro dieses Postulat erfüllt? Hat er Stil? Gehört er zu den Grossen, deren Bilder alt werden? —

Nach Mirbeau, dem Freunde des Verstorbenen, der die Vorrede für den Katalog der grossen Ausstellung schrieb, die vor kurzem viele Werke Pissarros bei Durand Ruel vereinte, sollte man es glauben. Er nennt ihn einen der grössten Maler dieses Jahrhunderts und aller Jahrhunderte. Die Zeit Pissarros ist an sehr grossen Malern reich und kann sich mit allen Zeiten, soweit überhaupt verglichen werden kann, an Intensität besonderer Werte messen. Aber nur das Einzelne entscheidet diesen hohen Titel, einzelne Persönlichkeiten ragen gewaltig über unsere Tage hinaus und kommen den Grossen früherer Zeiten näher. Nicht die Epoche ist gross an Kunst, sie ist die kleinste von allen; die Masse, die um die Grossen lagert, ist Gemüsekunst, brave Hausmannskost, nichts weniger als geeignet, auf die Nachwelt zu kommen. Der Enthusiasmus, der den Grossen gebührt, bedarf so grosser Kraft, dass wir nicht unökonomisch damit verfahren und nicht jeden gleich zu den Unsterblichen rechnen dürfen, der mit ihnen ging und ihrer Gesinnung war. Ist Pissarro Führer oder geht er im Gefolge? Bleibt er bei dem Vergleich mit seinen grossen Freunden auf ihrer Höhe? — An Stil hat es ihm nicht gefehlt. Stil in dem Sinne besonderen Mittels. Die Ausstellung bei Durand Ruel brachte, trotzdem sie glänzend gewählt war, nicht alle Seiten des Vielseitigen zur Geltung. Ganz fehlte das erste Decennium seines Schaffens, die Zeit bis 1864. Es ist nur noch sehr wenig davon erhalten. Die meisten Werke sind während der Belagerung von Paris, die den Künstler in Louveciennes, einem Vorort ausserhalb der Befestigungen, überraschte, zu Grunde gegangen. Lecomte machte in seiner Biographie in den *Hommes d'Aujourd'hui* (Band VIII, Vanier, 1890) die Prussiens dafür verantwortlich. Duret spricht in seinem kürzlich erschienenen Aufsatz der *Gazette des Beaux Arts* (Mai) von 2—300 verlorenen, wahrscheinlich zerstörten Bildern.

Immerhin zeigte die Ausstellung von mehr als 170 Werken annähernd die wesentlichen Phasen dieses reichen Schaffens. Ein ungemein bewegtes Leben kam zum Vorschein, die Arbeit eines bis zum Ende rastlos Thätigen, der auf allen Wegen versucht hat, zum grössten Ausdruck seiner Art zu gelangen, und sicher Alles gab, was er hatte. Ein höchst sympathisches Dasein. Man sah den rüstigen Alten mit den blitzenden Augen vor sich, den klugen Menschen, die grosse Ehrlichkeit und das gute, grundgütige, harmlose Kind, das immer jung und naiv blieb. Das Werk passt zu ihm. Es giebt kein

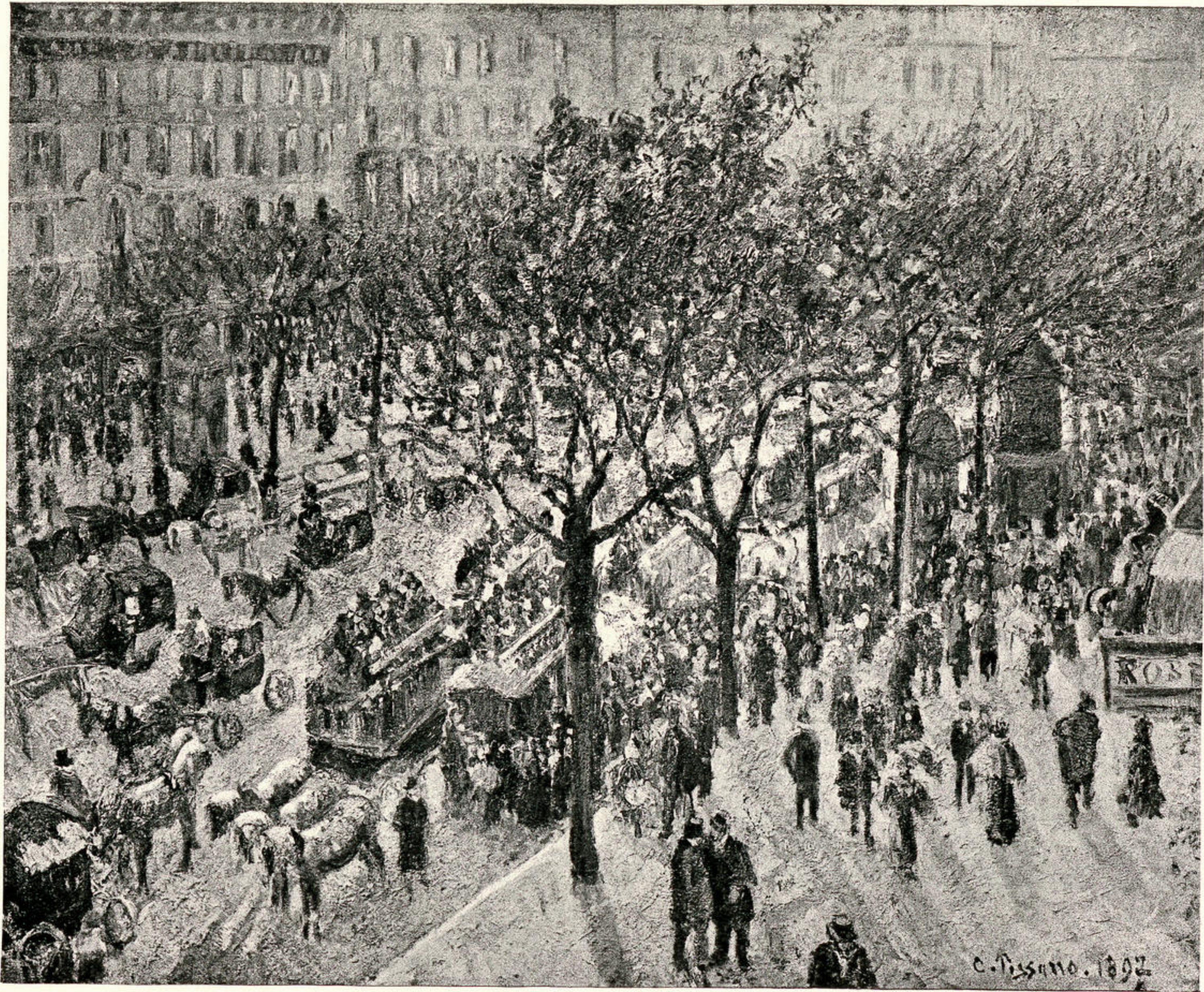
Bild von Pissarro, das nicht mit Recht seine Signatur trüge. Jedes erkennt man sofort für sein Werk. Nichts ist thörichter als ihm mangelnde Persönlichkeit vorzuwerfen, wie es Mauclair in seinem Buch gethan hat. Persönlich in dem Sinne, dass man leicht dahin gelangt, ihn nicht mit Anderen zu verwechseln, war er allemal. Aber das heisst ungemein wenig. Auch diese billige Methode, künstlerische Werke nach dem Grade ihrer Einseitigkeit zu schätzen, ist schon recht langweiliges Gemüse geworden.

Pissarro wurde am 10. Juli 1830 in St. Thomas, einer dänischen Kolonie der Antillen geboren. Er ist Mischblut wie so viele der grossen Franzosen seiner Generation. Seine Mutter soll Creolin gewesen sein wie die seines grossen Schülers Gauguin; sein Vater Franzose; die Familie des Vaters jüdisch-portugiesischer Abstammung. Mit ungefähr zehn Jahren kam er nach Frankreich, wo er zum Kaufmann ausgebildet werden sollte. Georges Lecomte berichtete in der erwähnten Biographie, dass der Pensionsvater Pissarros, ein Matthieu Savary in Passy, Zeichner seines Standes und Freund der Musen, den Knaben in seiner Leidenschaft, nach der Natur zu zeichnen, ermutigte und ihm die einzige Anleitung zum künstlerischen Beruf gab. Andere Lehrer hat Pissarro nie gehabt. Dann in dem entscheidenden Moment, wo ihm ein Meister notgethan hätte, nötigte ihn der Vater, den Aufenthalt in Frankreich abzubrechen. Mit siebzehn Jahren kehrt er zu den Eltern nach den Antillen zurück und soll nun ernsthaft Kaufmann werden. Fünf Jahre verliert er als Handlungsgehilfe. 1852 nimmt ihn der dänische Maler Fritz Melbye, der Bruder des bekannten Marinemalers, mit nach Caracas in Venezuela. 1855 kommt er, fünfundzwanzig Jahre alt, nach Paris zurück. Damals war Manet noch bei Couture. Pissarro ist der Aelteste der berühmten Plejade, drei Jahre älter als der Maler des Déjeuner, vier Jahre älter als Degas. Renoir, Sisley, Monet, Cézanne sind ungefähr gleichaltrig und zehn Jahre jünger als Pissarro. Dieser hat also die ganze Bewegung an erster Stelle mitgemacht, ja ist ursprünglich den anderen weit voraus gewesen. Er hatte schon ein festes Verhältnis zu den beiden grössten Matadoren der Zeit, als die anderen noch auf der Schule waren. Die enge Anlehnung der Generation von 1870 an die 1830er ist in seinem Werke am deutlichsten.

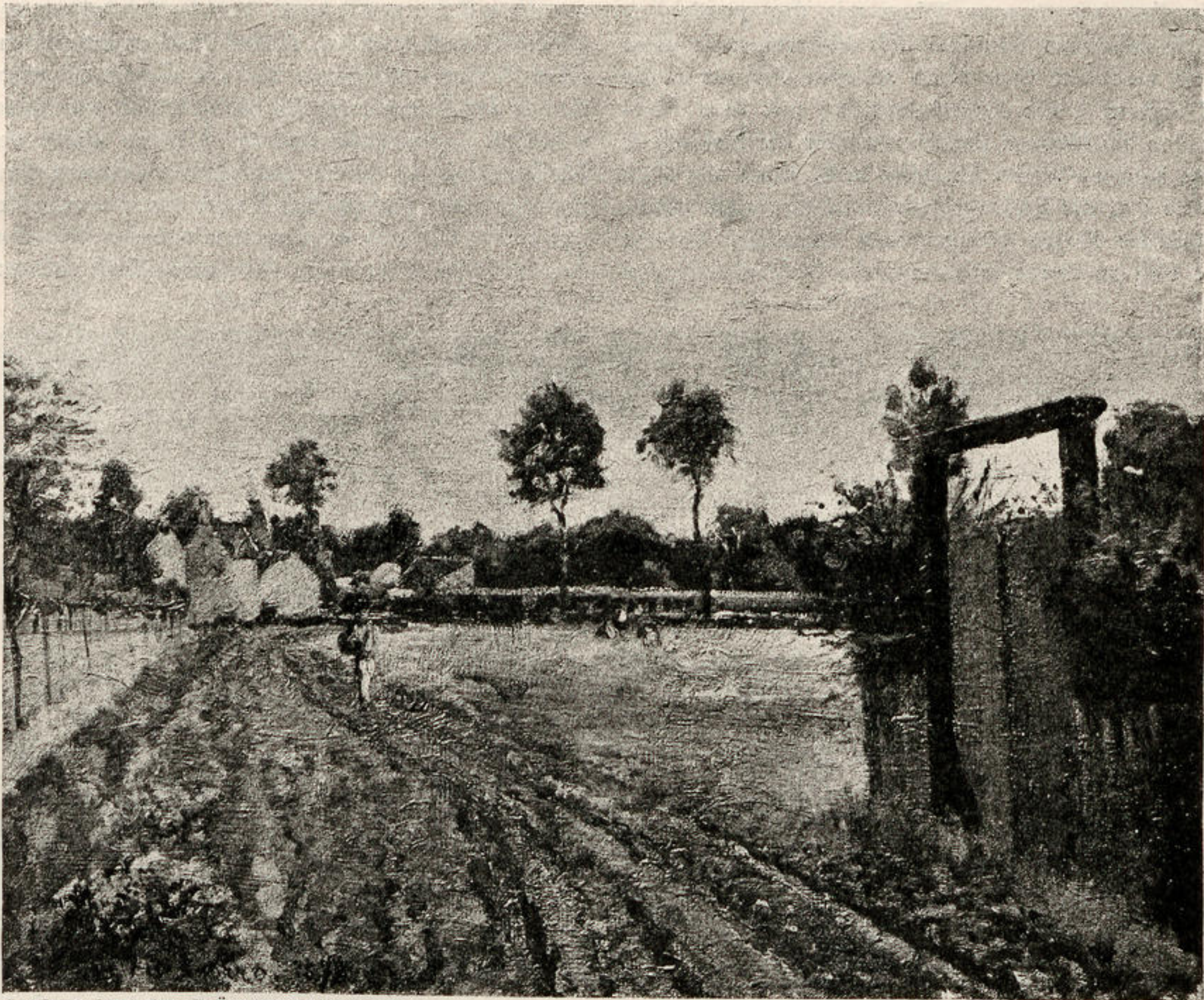
Zwei Künstler begeisterten damals die Jugend: Corot, der Dichterfürst unter den Alten, Courbet, der grosse Revolutionär, das grösste Versprechen



CAMILLE PISSARRO, LANDSTRASSE BEI SYDENHAM



CAMILLE PISSARRO, BOULEVARD DES ITALIENS



CAMILLE PISSARRO, FRÜHLINGSLANDSCHAFT

der Zukunft. Courbet hatte gerade in dem Jahre, als Pissarro nach Paris kam, seine Ausstellung am Pont de l'Alma, wo der Realismus dekretiert wurde, während gleichzeitig in der Weltausstellung Millet mit seinem baumpfropfenden Bauer dank Théophile Gautier den ersten ernsthaften Erfolg davontrug. Alle drei wurden für Pissarro entscheidend. Vor allem Corot. Er hat Corot vierzig Jahre lang gesucht, und diese Sehnsucht hängt wie ein Schleier über seinem ganzen Werke. Sie mildert das Physiologische seiner Kunst, giebt seiner Robustheit grosse Reize, hindert ihn aber an den entscheidenden Thaten, die einem Monet gelangen. Er nahm nur eine Seite Corots, nicht die grösste, weder das van der Meer-hafte des grossen Interieurmalers, noch das, was der stille Träumer mit Millet gemein hatte, das Griechische, das selbst Millet nie so rein, so unnatürlich und urpoetisch herausbrachte und

das von Poussin herkam. Dagegen fand Corots Liebe zur Natur in ihm treues Verständnis, und der Mangel an all dem tief verzweigten Traditionsbewusstsein des Nymphenmalers machte die Hingabe des Jüngers nur noch lebendiger. Seine ersten Werke im Salon, 1859 der Esel vor der Thür, 1861 der Wald von Montmorency, 1863 die refüsierte Seinelandschaft, die mit zwei Waldinterieurs den Salon der Refusierten schmückte, zeigen alle die nahe Beziehung zu Corot. Auch die Negerin aus dieser Zeit, die gegenwärtig in Berlin ist, gehört hierher. Noch stärker wird der Einfluss in den kleinen Bildern bei Faure u. a. und in den ersten Landschaften von Pontoise aus den sechziger Jahren. Es sind dieselben Töne, das warme Grau und das stille, ausgebleichene Gelb, es ist derselbe Duft um die Felsen und Baumgruppen, die manchmal Corotschen Bildern direkt entnommen scheinen,

dieselben verträumten Wege mit den gemächlich dahinziehenden Leuten. Als Malerei steht diese Zeit vielleicht über allen anderen Perioden; die „Diligence“, die Regenstimmung mit dem Postwagen bei Moreau Nélaton, vorher die Landschaft von Roche-Guyon bei May und, noch aus dem Jahre 65, die Eselcavalcade bei Faure sind kleine köstliche Perlen von zartester Intimität. So eng sie sich an Corot anlehnen, der Unterschied, den

um diese Zeit, von Manets rapider Schöpfung angefeuert, ihre grössten, schlechterdings monumentalen Werke vollbringen und in diesem Moment nur in der Darstellung des Menschen in der Natur würdige Gegenstände finden. Pissarro bleibt der Landschaftler; er ist von einfacherer, ärmerer, ganz und gar nicht pathetischer Rasse. Er unterscheidet sich schon dadurch vollkommen von den Anderen, dass er von Delacroix, der namentlich Manet,



CAMILLE PISSARRO, DAS WEHR

Pissarro bringen konnte, ohne zu verlieren, ist hier schon deutlich. Die Mache ist nicht die unbegreifliche altmeisterliche Kunst der gehauchten Corots, sondern gleich anfangs breiter im Strich, am bedeutendsten in der grossen Landschaft bei Vollard aus dem Jahre 64, Varenne-St. Hilaire. Man spürt Manet darin; die breite Einfassung des Sees mit der leuchtenden weissen Mauer hat der Maler des Déjeuner sur l'herbe suggeriert. Die Bilder des Jahres 69 aus Pontoise zeigen deutlich, wie der Geist Manets mit Corot um die Seele des Malers ringt. Es kommt nicht zu der ganz entschiedenen Aeusserung wie bei Monet, Renoir, Cézanne, die

Cézanne und Renoir ganz ausschlaggebend bestimmte, so gut wie unberührt blieb. Auch Monet hat das Stück Delacroix vor Pissarro voraus. Bei ihm ist am deutlichsten, dass es nicht das Pathos allein war, was Delacroix geben konnte. Es ist eine grössere, umfassendere, monumentale Art von Gestaltung; die Fähigkeit an allen vier Ecken des Bildes gleichzeitig zu malen, die Welt mit mächtigem Griff von aussen in das Bild zu drängen, wie es Delacroix that, als er die Dantearke machte. Pissarro hat nie das Genie, die Welt in einem Griff zu umspannen, das grösste, was die Kunst vermag, weil es grösste Einheit, grösste Macht verleiht,

besessen. Er schuf vom Kleinen zum Grossen. Wo er glücklich war, hat er es zu einem Mikrokosmos gebracht, nie zu mehr, aber auch dieses Kleinweltliche kann köstlich sein. In England erreichte er eine seltene Höhe. Die Legende will bekanntlich, dass Monet und Pissarro bei ihrem zehnmonatlichen Aufenthalt in London, 1871, plötzlich malen lernten und die Geschicke der europäischen Kunst dadurch sicherten, dass sie hier bei Turner und Constable auf den Gedanken kamen, nur noch die Farben des Regenbogens zu verwenden. Daran ist kaum ein wahres Wort. Monet und Pissarro waren eminente Maler, als sie nach London kamen und beide reagierten unter den neuen Einflüssen, aber nicht mit der Geschwindigkeit, dass man etwa sagen könnte, sie seien aus London als neue Menschen heimgekehrt. Und, was immer bisher übersehen wurde, sie reagierten durchaus nicht gleichartig. Nur Monet wusste schon frühzeitig aus Turner Vorteil zu gewinnen. Die Tuileries im Caillebottesaal des Luxembourg (1875) und ähnliche Werke zeigten deutlich den Einfluss, und Monet hat ungefähr von dieser Zeit an konsequent das Turnerhafte seiner Malerei entwickelt bis zu den nur aus farbiger Atmosphäre bestehenden Gemälden, die er heute malt. Ganz anders verhielt sich Pissarro. Er blieb von Turner so gut wie unberührt, aber erschloss sich um so eifriger dem zweiten grossen Landschaftler Englands, seinem Grössten: Constable. Hier fand Pissarro die logische Folge seiner Corot-Periode. Kurz vor der Reise waren in Louveciennes die Landschaften entstanden, von denen heute Henri Rouart die schönsten besitzt, die ganz in Duft gehüllten Landstrassen, die Felder und Wiesen von grösster Feinheit des Tons. Diese Tonkunst organisierte Pissarro in London, viel weniger seine Palette. Die „Environs de Londres“ bei den Bernheims, das köstliche Bild „Route du Coeur-Volant“, das jetzt gerade in Luxembourg ausgestellt war (Sammlung Viau), schliessen sich ganz der Serie von Louveciennes an. Die Ansicht von Sydenham mit der Equipage und den Spaziergängern auf der breiten in das Bild hineinlaufenden Chaussée (Durand Ruel) ist die unmittelbare Folge der „Diligence“ bei Moreau Nélaton (1870). Pissarro lernte an Constable eine straffere Fleckenverteilung, die Kunst, die Menschen in die Landschaft zu setzen, die Pläne deutlich zu gliedern und trotzdem ganz intim zu sein. Nicht die Palette, sondern die Komposition reinigte, vereinfachte er in London. Es mag sein, dass er sich dort das

absolute Schwarz abgewöhnt hat, das übrigens in den früheren Bildern auch keine entscheidende Rolle spielt; jedenfalls aber ist in den ersten Jahren nach London von reinen Farben keine Rede. Die Bilder sind noch ganz stumpf im Ton, duffig, wenn das Wort erlaubt ist, gewissen Constables an Intimität ähnlich, aber ohne das feine Glitzerwerk des Engländers, und nicht so stramm zusammengehalten. Die „Coteaux du Vésinet“ der Sammlung Blot (die Weide mit den Hügeln im Hintergrunde), die Seine bei Port Marly in der Sammlung Stumpf, wie alle hier erwähnten Bilder aus dem Jahre 1871, vermutlich nach der Rückkehr, jedenfalls unter Constables Einfluss entstanden, ebenso das köstliche Lavoir des Caillebottesaaes (der Bach mit den Wäscherinnen aus dem Jahre 1872) u. v. a. sind wesentlich unreiner in das Palette als sehr viele Bilder der vorhergehenden Zeit. Dr. Gachet in Auvers besitzt eine schöne Landschaft aus dieser Periode, — sie fehlte leider auf der Ausstellung bei Durand Ruel — die wie Gobelin wirkt.

Der Unterschied zwischen Constable und dem Pissarro von 1871 ist Corot. Eine Landschaft Constables und eine Landschaft Corots ähneln sich im besten Falle wie eine vlämische und eine italienische Kreuzigung desselben Jahrgangs. Es sind ganz verschiedene Schönheiten, die man aus Notbehelf etwa mit hart und weich bezeichnen kann. Constable zerstierte sein kristallenes Material in winzige Teilchen wie Diamantensplitter und bildete damit seine nordische Atmosphäre. Corot malt mit Schleiern; der Grad von Konsistenz, den er braucht, kommt von van der Meer; er ist immer breit, immer Fleisch, inniges, untrennbares Gewebe. Wenn man in der höchst komplizierten Entwicklung Pissarros eine Hauptrichtung konstatieren will, so ist es der Uebergang von diesem Weichen, wie es Corot hatte, zu dem Harten, wie es bei Constable gemeint ist. Aber dieser Uebergang vollzog sich nicht in London. In London ist Pissarro ein Corot unter englischem Himmel. Selbst viel später, z. B. in den Gärten von Pontoise (bei Rosenberg), in dem merkwürdigen Bilde mit den Feldern (bei Degas) und den zahlreichen Landschaften bei Faure aus 73 und 74 sucht er immer noch Corot und bemüht sich, den immer stärker bewegten Flächen den Duft des ersten Vorbildes zu erhalten.

Diese Schilderung des englischen Einflusses auf Pissarro bedarf einer Modifikation, um nicht einem in Deutschland wenig bekannten Künstler die wohlverdiente Stellung in der Geschichte des Impressi-

nismus zu schmälern. Wenn Turner auf Monet, Pissarro, Sisley und Renoir wie eine vom Himmel gefallene Offenbarung wirkte, auf Constable waren sie durch Jongkind vorbereitet. Sie hatten schon in den sechziger Jahren bei dem Père Martin, der mit den ersten Pissarros handelte, die kleinen Wunder des Holländers gesehen, seine Kanalbilder, seine winzigen Marinen, seine Seinelandschaften, die wie vereinfachte, fast möchte man sagen, linear gemachte Skizzen Constables erschienen. Jongkind ist der treue Hüter der holländischen Zucht zur Landschaft der Franzosen, der Erhalter des Intimitätswertes in der, grösseren Dingen zueilenden, Jugend. Er zog das Auge, das sich an den Träumen Corots oder dem Pathos Courbets begeisterte, auf seine blitzend lebendige Kleinkunst zurück. Er hat an der eigentlichen neuen Dekoration, die Manet und Monet brachten, keinen Anteil, aber war von grösstem Wert, weil er mit seiner Perlenkunst immer wieder zeigte, was auf dem entgegengesetzten Wege durch Konzentration zu holen war. Diese Teilnahme beschränkt sich nicht auf kleine Leute wie Boudin, die ganz unmittelbar auf ihm fussen, sondern ist in den Werken der meisten Impressionisten, namentlich Monets und Sisleys zu spüren. Wie Signac in seiner Geschichte des Neo-Impressionismus richtig bemerkt, lag für Monet und Pissarro nach ihrer Rückkehr aus London nichts näher, als Turner mit Jongkind zu verschmelzen. So wurde thatsächlich der Entwicklungsgang Monets, aber nicht der seines Reisegegnossen. Dieser liess vielmehr Monet allein den Weg gehen und nahm dann viel später von ihm. Die wichtige Synthese Turner-Jongkind ist ganz allein Monets Werk.

Pissarro brauchte das Dezennium von 1872 bis 82, das er in Pontoise zubrachte, zur Härtung und Zuspitzung seines Pinselstrichs. Diese Entwicklung ist nichts weniger als gradlinig, wie das ganz zweckbewusste Fortschreiten Monets, sondern erfolgt in verwegenen Kreuz- und Quersprüngen. Um das Jahr 75 taucht auf einmal Courbet wieder auf. An ihn erinnern die beiden höchst merkwürdigen Ansichten des Teiches von Montfoucault, einmal im Herbst, einmal im Winter (Sammlung Rosenberg). Sie fallen ganz aus dem übrigen Werke heraus, ganz breit gemalte, mit dem Messer geschlichtete Flächen. Man denkt etwa an die monumentalen Grotten- und Wellenbilder Courbets. Aber Pissarro modelliert nicht wie Courbet. Die Flecke sind ganz glatt gedrückt, geben ein unregelmässiges Mosaik, dem zur Mosaikwirkung die starke

Linie fehlt. Man spürt das Experiment, er hat mal etwas anderes machen wollen, aber das andere bringt keinen notwendigen Aufschluss. Gleich darauf malt er wieder anders. In der Mère Gaspard bei dem Dr. Viau und ähnlichen Sachen des Jahres 76 meldet sich die typische Fleckenkunst Cézannes. Dieser malte um diese Zeit mit Vignon in Auvers sur Oise, nicht weit von Valmondois, wo der alte Daumier in dem von Corot gestifteten Hause lebte. Pontoise liegt nahebei, und Pissarro mag ebenso oft in Auvers wie Cézanne in Pontoise gewesen sein. Anfangs profitiert Cézanne, wie man bei Dr. Gachet noch heute verfolgen kann, von dem Aelteren; es giebt Cézannesche Landschaften, die den Pissarros der ersten Hälfte der siebziger Jahre frappierend gleichen. Sobald aber Cézanne seine eigenen Tonwerte gefunden hat, wird er der Führer. Gleichzeitig beginnt nunmehr Pissarro entschieden seine Palette zu reinigen. Mehr als Cézanne verdankte er dabei Claude Monet. Das grosse Bild bei der Witwe Pissarro, die Dame mit dem Sonnenschirm in dem Stadtgarten von Pontoise (1877), wirkt trotz des Umfanges wie ein unbillig verkleinerter Monet. Es ist die Beleuchtung, die Farbenwahl, das Motiv des Freundes; nur die Organisation Monets fehlt. Die Farbe bleibt Farbe, gelangt nicht zu dem Rhythmus, über dem man vergisst, dass sie rot oder blau, rein oder gemischt ist. Das Bild ist Palette. Erst gegen Ende der siebziger Jahre wird Pissarro der Monetschen Palette einigermaßen Herr und macht seine kleinen Spritzer aus den Farben des Spektrums.

Pissarro hat, ohne es zu wollen, den Aberglauben von der allein selig machenden Technik der Modernen gründlich widerlegt. Die Technik ist das Ausdrucksmittel des Künstlers, von entscheidender Wichtigkeit für seine Kunst wie für den Redner und Schreiber die Sprache, aber selbstverständlich nie absoluten, immer nur relativen Wertes, da sie bei dem rechten Werke immer nur Folge, nie Veranlassung ist und allemal von dem abhängt, was der Künstler zu sagen hat. Man hat sie eine Zeit lang bei uns in Deutschland für null und nichtig erachtet, als man den Künstler um so höher schätzte, je allgemeiner, vager, formloser seine Absicht erschien, als man von der Kunst keine Ordnung, sondern den Ausdruck unserer eigenen Unzulänglichkeit erwartete. Und darauf hat man geschwind zu dem anderen Extrem gegriffen und das merkwürdige Axiom aufgestellt, dass es nur auf die Sprache ankomme und eine nach allen Regeln des



CAMILLE PISSARRO, HÜGELLANDSCHAFT

Regenbogens konstruierte Kunst an sich schon genüge, um uns die Illusion einer erbaulichen Schöpfung zu schenken. Die Musik lieblicher Worte giebt aber noch nicht die Spannung des Hirns, die sich im Leser in die Zusammenziehung der besten Instinkte umsetzt. Sie schmeichelt nur den Sinnen wie der Geschmack einer süßen Frucht der Zunge, und schläfert ein, weil sie den Geniessenden nicht zum Merken treibt, zu jener Registrierthätigkeit, die den Genuss für wert findet, im Gehirn aufbewahrt zu werden und die Aesthetik zu bilden. Der Deutsche irrte, wenn er diese Thätigkeit des Hirns für eine gedankliche nahm. Nicht der Gedanke giebt dem Werke die Kunst; auch er ist nur ein Teil des Materiellen, und die Reaktion, die sich gegen die Eindeutigkeit der Tendenzkunst jeglicher Art wandte und den Prozess physiologischer ansah, forderte richtig. Jetzt besteht die Gefahr, dass man über dem Apparat die Kunst vergisst, dass immer nur wieder der Weg zur Schöpfung erwiesen wird, nicht die Schöpfung selbst, die grosse

Einheit, die dem Geiste die Sammlung giebt, die starke, notwendige Erfahrungsfülle. Die Technik interessiert nur, wenn etwas damit erreicht wird, und überzeugender als alle Theorien ist das Werk, das, auf welchem Wege auch immer, bis zur Vollkommenheit gelang. Nur dieses belehrt uns. Constables und Delacroix' Erläuterungen der Technik wären uns nicht halb so viel wert, wenn nicht ihr Werk hinter ihren Reden stünde, nicht nur, weil es uns zum Glauben an ihre Worte treibt, sondern weil wir daran die relative Richtigkeit ihrer Erkenntnisse weiter bilden und die Lücken unseres Verständnisses ausfüllen können.

Pissarro fehlt nichts so sehr als diese wesentliche Demonstration seines Schöpfungsvermögens. Seine Bilder sind wahre Kompendien der Geschichte der Technik. Alles was seit fünfzig Jahren gemalt wurde, hat er gemalt, ja fast könnte man sagen, dass er jedes Verfahren besser gemacht hat, als der andere, an den er erinnert; besser im einzelnen, deutlicher, bewusster. Und doch hat ihm die Technik

garnichts genützt, sondern eher geschadet, denn zweifellos stehen die Werke, bei denen noch nicht so viele Köpfe mitgeholfen haben, und die Absichten des Künstlers, nicht bescheidener, aber einfacher bleiben, über den späteren. Sobald die vielgerühmte Teilungsgeschichte in den Bildern losgeht, tritt die Oekonomik, die allein die Handlung bestimmt, zurück. Die ganze Teilung hat selbstverständlich nur Sinn, wenn sie der Einheit dient, wenn das Materi-

wie möglich sein will und von jeder Erscheinung nur den Anteil seiner Art giebt. Ohne dieses Primitive in ihm, in Cézanne, in Renoir, in Manet, sind alle diese Künstler undenkbar. Es entscheidet, nebenbei bemerkt, auch ihre Ueberlegenheit über Whistler, und ganz dasselbe ist es, das einen Degas über einen Besnard stellt.

So brachte auch Pissarros Beteiligung an dem Neo-Impressionismus keine Entscheidung. Schon



CAMILLE PISSARRO, SCHNEELANDSCHAFT BEI PONTOISE

elle dadurch besser überwunden wird als auf anderem Wege, wenn die Erscheinung kräftiger, mächtiger, schöner erscheint. In dem Technischen der Bilder aber verflüchtigt sich die zarte Kraft Pissarros, die uns geben könnte. Er hat nicht so viel, um so vieler Komplikationen Herr zu werden. Monet machte dieselben Verwandlungen durch und erscheint nach jeder neuen Phase nur noch ursprünglicher. Seine Entwicklung ist nicht die seiner Technik, sondern seiner Kunst. Neben aller Differenziertheit seines Suchens lebt ein Primitiver in ihm, ein Sammler, der so knapp

Anfangs der achtziger Jahre bereitet sich diese neue Phase vor. Les Carrières du Chou bei der Witwe Pissarro (1882) zeigen die Reduktion des Kornes. Man glaubt ein netzartiges Gewebe zu sehen, aber es wirkt noch grau, ohne Leuchtkraft, stumpf wie so viele Bilder um das Jahr 1880. Eine sichere Erkenntnis des neuen Weges wurde Pissarro erst mehrere Jahre später. Noch 1884 malt er in allen möglichen Manieren. Les Bords de l'Eure bei den Bernheims sind auffallend dünn, ohne eine Spur von Teilung. 1886 entsteht das grosse Bild mit



CAMILLE PISSARRO, SCHNEELANDSCHAFT BEI ERAGNY

den drei äpfelplückenden Frauen; es wirkt grau trotz der lebhaften Farbe. Zwei Jahre darauf malt er ungefähr dasselbe Motiv verkleinert (heute bei A. Bureau) nach dem Prinzip des Neo-Impressionismus. Die Hilfe, die Pissarro Seurat und Signac dadurch zu teil werden liess, dass er sich ihrer Methode kurze Zeit unterwarf, verdient dankbare Anerkennung. Er gab den mutigen Eroberern zur rechten Zeit eine moralische Ermunterung und nötigte wenigstens einen kleinen Teil des Publikums, ihre Versuche ernsthaft zu nehmen. Er selbst hatte wenig davon. Seurat und Signac brauchten ihre Technik und Seurat suchte ganz ruhige, nur schematisch bewegte Flächen für seine Monumentalmalerei. Signac aber, der wirkliche Begründer des Neo-Impressionismus im engeren Sinne, war für diese Technik geboren. Er brachte genau die eigentümliche Anlage mit, die sich in den reinsten Farben wohlfühlte und den Grad von Rhythmus, der genau die Grenzen der Teilungstechnik auszufüllen vermochte. Seurat steht dem Verfahren ganz objektiv gegenüber, seine Bedeutung liegt in nichts weniger als seinem oft handwerksmässigen Punktieren. Signac — später Cross — hat wirklich aus dem Verfahren eine neue Malerei gemacht und ein so biegsames Mittel daraus gewonnen, dass das Theoretische, der mechanische Zwang und alles, was die Gegner solcher Theorien schrecken könnte, vollkommen zurücktritt. Davon war bei Pissarro keine Rede. Er teilte die Ueberzeugung von der Richtigkeit der Henryschen Folgen ebenso aufrichtig wie z. B. heute die jüngsten deutschen Nachfolger Signacs, aber kam ebensowenig wie sie in ein persönliches Verhältnis zu dem neuen Mittel. Man hat von keinem seiner Bilder dieser Zeit den Eindruck, der bei Signac entscheidet, dass es nur mit diesem Verfahren möglich wäre, dass alles, was es giebt, nicht auf anderem Wege noch besser erreicht werden könnte. Signac hat nicht seine Technik, er steckt in ihr drin, arbeitet, lebt mit ihr wie Monet mit der seinen oder wie Manet mit der seinen lebte. Pissarro zog sich diese Technik an wie vorher und nachher verschiedene andere; sie hängt sehr oft leblos über seinem Gestaltungsvermögen und hindert es an der ewig jugendlichen Schöpfung glücklicher Maler. Schon 1888 wird der Weg wieder aufgegeben. Pissarro empfand die Technik Signacs wie etwas Mechanisches und suchte sie für seinen Gebrauch zurecht zu stutzen. Er teilte noch den Fleck, ja er hat die kleine Touche fast immer behalten, aber mischte die Farbe. Dabei kam er

zuweilen der Spielereien Henri Martins nahe wie in der Landschaft St. Charles bei Durand Ruel (1889) und noch schlimmer in manchen späteren Bildern, die, trotzdem sie garnicht kunstgerecht geteilt sind, den Eindruck peinlich mechanischer Arbeit hervorrufen. Zuweilen wird ein der Phantasie entkleideter Monticelli in harten, hellen Farben daraus. Das Bild der Sammlung Pontremoli, die Frau am Wasser (1895), sieht auffallend porös aus, als sei die Leinwand durch einen seltsamen Prozess in ein grobkörniges, dickes Gewebe verwandelt. Die Vorgänge auf solchen Bildern sind ganz indifferent, sie bewegen sich nicht, man glaubt merkwürdige Bildungen zu sehen, Zustände, nicht das wunderbare, nie stillstehende Leben. Auch die Zeichnung Pissarros wirkt ähnlich. Was dem Maler Corot und Constable gaben, wurde Millet dem Zeichner. In allen Figuren Pissarros steckt etwas von dem Schöpfer des Semeur. Aber das Uebernommene wird nur selten bereichert. Auch Monet hat Millet; er öffnete die feste Form des grossen Vorgängers und that Sonne hinein. Es sprüht gewaltig von Licht in Monets Gemälden, aber durch den Flimmer spürt man monumentale Umrisse, riesige, sicher gebaute Massen. Pissarros Atmosphäre ist zäher, und doch sind die Dinge darin nicht in der notwendigen Ruhe. Er grenzt oft an das Formlose. Man sieht wohl, dass seine Körper Arme und Beine haben, aber sie bewegen sich nicht. So ein Bauer bei Millet steht wie eine Welt, noch auf viel mehr als nur seinen Beinen. Er wächst aus der Erde heraus. Bei Pissarro steht er nur auf den paar Metern der Bildfläche. Nur wo die Figuren in ganz kleine Formate plaziert sind, geben sie das Beste vom Geiste Millets. Diese fächerförmigen Bildchen, meistens Aquarelle, mit ein paar Menschen, einem Stückchen See oder Land gehören zu den reizendsten Dingen der französischen Malerei. Hier scheint der alte Naturmaler freie Rhythmen zu dichten. Vielleicht gelangen sie, weil er die Sache nicht so ernst nahm.

Denn sonst malte er nur streng nach der Natur. Erst 1896 zwang ihn ein Augenleiden, die Arbeit im Freien aufzugeben. Man möchte fast das Ungeschick segnen, denn es brachte dem Greis eine letzte glorreiche Schaffensperiode, die, von der ersten Zeit abgesehen, vielleicht seine glänzendste geworden ist. Er fing an, vom Fenster des Zimmers aus die Stadt zu malen. 1896 entstand die Serie der Strassenbilder von Rouen, darunter das brillante Bild mit der grossen Brücke von Rouen; 1897 und



CAMILLE PISSARRO, DAS LANDHAUS

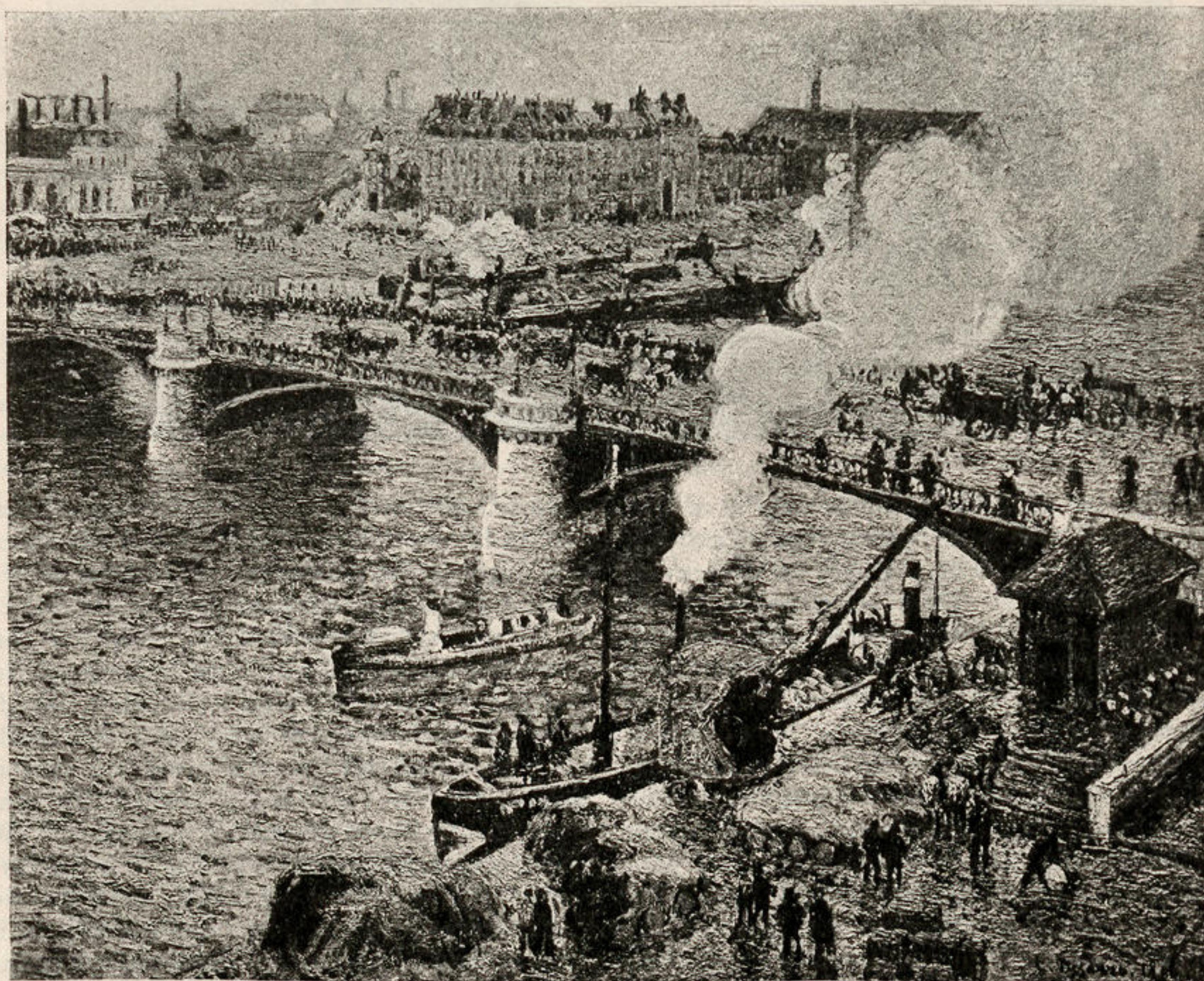
die folgenden Jahre die Pariser Boulevards u. s. w. Es war als gäbe ihm die Notwendigkeit, sich von der unmittelbaren Berührung mit der Aussenwelt zurückzuziehen, die früher oft entbehrte Sammlung. Zum erstenmal kommt es in diesen virtuosen Massenschilderungen zu einem vollkommenen Gleichgewicht der modernen Palette Pissarros und zu ganz lebendigen Erscheinungen. Von den zwei grössten Meistern, denen er sein Leben lang anhing, gab er mindestens dem einen in diesen Werken eine würdige Folge. Das Juwelenwerk Constables scheint hier auf grössere, lichtere Flächen übertragen. Man erlebt nicht die Ueberraschungen wie bei Constable, der seine winzigen Menschen wie Rubine oder Smaragde in die Natur stellt und sie mit einer Landschaft einfasst, die wiederum wie kostbares Material leuchtet. Pissarros Bilder schimmern mehr in der ganzen Fläche, er kann nichts verstecken, ist das Gegenteil alles Pikanten und Seltenen; aber er zeigt in diesen Bildern etwas, das nicht des Raffinements bedarf. Die Fülle giebt hier der

Vorwurf, das Gewimmel auf den Strassen mit den riesigen Häusern, das Punktmässige der Menschen und Wagen in den grossen Perspektiven des Boulevards, der Tuilerien, der Place de la Concorde. Es ist ein sehr allgemeines Paris, vielleicht nur von einem räumlich erhöhten, nicht gar zu fernliegenden Standpunkt gesehen; Paris als Masse, als Kohlfeld. Man ahnt nicht die spezifische Geste der Stadt, kaum ihre eigene Farbe, wohl aber wird die Illusion einer städtischen Vegetation geweckt. Aus dem Holzpflaster scheinen Blumen zu spriessen und die Häuser bedecken sich mit Guirlanden. Es ist Sonnenschein. Man sieht gern die Bilder, nicht weil sie Besonderes von Paris erzählen, sondern weil man sich gern und leicht in diese Sonnenstimmung das Besondere von Paris hinzudenkt.

Pissarro starb in der Arbeit am 12. November vorigen Jahres im Alter von 73 Jahren. Das Bedauern war allgemein; ich glaube nicht, dass er Feinde gehabt hat. Er lebte einfach und zurückgezogen im Kreise der Seinen und seiner Freunde,

ohne eine Spur von Nimbus, ein Arbeiter wie alle Grossen der Generation, deren Patriarch er war. Mehr ein Stück Geschichte unserer Kunst als ein grosser Künstler ging mit ihm zu Grabe. Ueber all den Phasen der Entwicklung, die er darstellt, vergass er seinen Namen deutlich in das Gedächtnis der allzusehr lebenden Mitwelt zu graben. Das Urteil über ihn wird immer zögernd bleiben. Man kann jedes Bild von Monet ungeschont nehmen. Es wird, selbst wenn es verfehlt ist, sehr grosse

Teile der Werte, die man von Monet erwarten kann, enthalten. Bei Pissarro ist nur die Wahl entscheidend. Alle seine Bilder haben Natur und sind im Kreise der grössten Kunst unserer Zeit gewachsen. Nur wenige sind in einem Atem mit den grossen Werken zu nennen, die unsere eigentlichen Ansprüche an moderne Malerei gebildet haben. Die Zukunft wird vielleicht noch strenger wählen als wir, die gerne in ihm den Genossen und Freund unserer grossen Meister verehren.



CAMILLE PISSARRO, BRÜCKE IN ROUEN