

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**

**Ústav germánských studií**

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Jaroslava Valčuhová

**Was ist Impressionismus in der Lyrik?**

Co je impresionismus v lyrice?

## **Poděkování**

Ich danke meinem Betreuer der Arbeit, Herrn Prof. Dr. Manfred Weinberg, für ihre sorgfältige Führung, große Geduld, gewidmete Zeit und immer dagewesene Hilfe.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 13.05.2013*

.....

*Jméno autora/autorky*

## **Abstrakt**

VALČUHOVÁ, Jaroslava: *Co je impresionismus v lyrice?* – Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta; Ústav germánských studií. – Vedoucí závěrečné práce: Prof. Dr. Manfred Weinberg. – Praha: FF UK, 2012, 41 s.

Nejprve bude představen impresionismus v malířství. Navazujíc na to se bude diskutovat otázka, jak se můžou impresionistické črty prokázat v literatuře (zejména v poezii), jejíž předchůdce bylo malířství. Na příkladu básně budou představeny hlavní rysy impresionismu v literatuře, v následující kapitole bude ukázáno, jak se tyto rysy ještě prokazují v německé literatuře u jednotlivých autorů. Na závěr bude vysvětleno, proč se německý impresionismus v poezii nemůže považovat za nezávislý umělecký styl jako v malířství, a proč se zahrnuje do symbolismu.

## **Klíčová slova**

Impressionismus – malířství – Monet – lyrika – Detlev von Liliencron – Hugo von Hofmannsthal – Stefan George – Rainer Maria Rilke

## **Abstract**

VALČUHOVÁ, Jaroslava: *What does impressionism mean in poetry?* – Charles University in Prague. Faculty of Arts; Department of Germanic Studies. – Thesis Director: Prof. Dr. Manfred Weinberg. – Prague: Charles University, 2012, 41 p.

At first, impressionism will be presented in painting. Based on this, will be discussed what impressionistic features the literature (especially poetry) can have, whose precursor was the painting. On the example of a poem the main impressionistic features in the poetry will be shown, hereinafter how these features can be identified in German poetry with individual authors. At the end, will be explained why the German impressionism in poetry can not be viewed as an independent period (as in painting) and why it was subsumed to the symbolism.

## **Key words**

Impressionism – Painting – Monet – poetry – Detlev von Liliencron – Hugo von Hofmannsthal – Stefan George – Rainer Maria Rilke

## **Abstrakt**

VALČUHOVÁ, Jaroslava: *Was ist Impressionismus in der Lyrik?* – Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta; Ústav germánských studií. – Leiter der Arbeit: Prof. Dr. Manfred Weinberg. – Praha: FF UK, 2012, 41 s.

Zuerst wird Impressionismus in der Malerei vorgestellt. Darauf aufbauend wird diskutiert, wie impressionistische Züge die Literatur (vor allem die Lyrik), deren Vorläufer die Malerei war, aufweisen kann. Am Beispiel eines Gedichts werden die Grundzüge des Impressionismus in der Literatur dargestellt, im Folgenden wie sich diese in der deutschen Dichtung bei einzelnen Autoren ausweisen. Am Ende wird erklärt, warum der deutsche Impressionismus in der Lyrik nicht als eine eigenständige Stilrichtung (wie in der Malerei) angesehen werden kann und warum man ihn dem Symbolismus subsumiert.

## **Schlüsselwörter**

Impressionismus – Malerei – Claude Monet – Lyrik – Detlev von Liliencron – Hugo von Hofmannsthal – Stefan George – Rainer Maria Rilke

## **Inhaltsverzeichnis**

Einleitung.....	9
1. Was ist Impressionismus?.....	11
2. Was ist Impressionismus in der Malerei?.....	18
2.1 Impressionismus in der deutschen Malerei.....	24
3. Was ist Impressionismus in der Literatur? .....	29
3.1 Gedichtanalyse.....	34
3.2 Die impressionistische Dichtung in Deutschland .....	39
4. Zur impressionistischen Dichtung in Deutschland .....	49
Schluss .....	53
Literaturverzeichnis .....	54

## **Abkürzungsverzeichnis**

dt. – deutsch

fr. – französisch

sog. – sogenannt

vgl. – vergleiche

## **Abbildungsverzeichnis**

Bild 1: Claude Monet, Impression – soleil levant, 1872

Bild 2: Claude Monet, Bahnhof Saint – Lazare, 1877

Bild 3: Claude Monet, Die Kathedrale von Rouen, 1894

Bild 4: Claude Monet, Die Kathedrale von Rouen, 1894

Bild 5: Claude Monet, Seerosen, 1916

Bild 6: Claude Monet, Die japanische Brücke, 1922

Bild 7: Auguste Renoir, Moulin de la Galette, 1876

Bild 8: Max Liebermann, Die Papagaienallee, 1902

Bild 9: Lovis Corinth, Liegender Akt, 1899

Bild 10: Max Slevogt, In der Wüste, 1914

## **Einleitung**

Impressionismus wird als einer der bedeutendsten Stilrichtungen in der Malerei bezeichnet, die in 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich entstand. Mit der Wende im damaligen Malstil und in der Präsentation des ausgewählten Stoffes begann eine neue Ära der modernen Malerei des 20. Jahrhunderts. Um die Jahrhundertwende hat sich die impressionistische Kunst in ganz Europa verbreitet und fand Anwendung auch in anderen Künsten wie in Musik, Literatur oder Fotografie. Die bekanntesten bleiben aber wahrscheinlich ihre französischen Vertreter, in der Malerei Claude Monet, Auguste Renoir oder Camille Pissaro, in der Musik Maurice Ravel und Claude Debussy. Deutschland hat aber auch seine bedeutenden impressionistischen Repräsentanten. Welche Merkmale Impressionismus in der deutschen Malerei und Literatur, vor allem in der Poesie aufweist, soll in dieser Arbeit dargestellt werden. Neben den berühmten französischen Malern sollen auch die bedeutenden deutschen Maler wie Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth genannt werden. Das Hauptziel der Arbeit ist es aber, Impressionismus in der deutschen Poesie darzubieten, seine Form und Bedeutung in der Literatur zu veranschaulichen. Da man den Beginn dieser Richtung in Deutschland um das Jahr 1890 datiert sowie ihr Ende um 1910 feststellen kann, wird vor allem die Poesie der Jahrhundertwende geschildert. Diese Epoche ist durch ihren Richtungspluralismus gekennzeichnet.

Da man mit der Erklärung, was Impressionismus bedeutet, in der Malerei beginnen muss, ist das erste und zweite Kapitel der Vorstellung der impressionistischen Malerei gewidmet. Zuerst wird seine Entstehung und historische Bedeutung erklärt. Dann wird anhand einiger Gemälde, hauptsächlich der von Claude Monet, die Kunst des Impressionismus näher erläutert. Dabei wird auch die deutsche Variante der impressionistischen Malerei vorgestellt. Im dritten Kapitel werden die Unterschiede zwischen der impressionistischen Darstellung in der Malerei und in der Literatur diskutiert. Am Beispiel eines Gedichtes wird versucht, die poetische Darstellung sowie die Sprachtechnik, mit der man einen impressionistischen Eindruck gewinnt, in der deutschen Literatur zu demonstrieren. Dann werden die Dichter, bei denen man impressionistische Merkmale in der Lyrik nachweisen kann, präsentiert. Da Impressionismus in der Literatur eher als eine Tendenz vorkommt, aufgrund dessen er nicht als eine eigenständige Stilrichtung betrachtet werden kann, wird im letzten Teil der Arbeit noch seine Eingliederung in den überwiegenden Symbolismus diskutiert.

Die Arbeit ist nicht in den historischen und analytischen Teil genau geteilt. Obwohl mir die historischen Angaben und das Studium der impressionistischen Bilder als Grund für

die spätere Analyse in der Lyrik dienen, stütze ich mich bei der Vorstellung der impressionistischen Dichtung wieder auf die literarischen Quellen. Daraus werden Konsequenzen gezogen, die sich aus der Vorstellung der Dichtung herausstellen.

Mein Ziel ist es, Impressionismus als eine Stilrichtung in der Malerei und in der Literatur zu präsentieren. Da diese Richtung in der Poesie und Literatur nicht so viel bekannt ist, soll diese Arbeit ein kleiner Beitrag zur impressionistischen Poesie in der deutschen Literatur sein.

## 1. Was ist Impressionismus?

Als Impressionismus bezeichnet man eine Stilrichtung in der Kunstgeschichte, die zuerst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der französischen Malerei entstand und sich dann auch in anderen Kunstrichtungen in ganz Europa ausbreitete. Diese Richtung kann aber nicht als eine plötzlich entstandene Bewegung verstanden werden, sondern sie ist ein „Höhepunkt einer langsamen folgerichtigen Entwicklung“ (Revald 1965: 10). Impressionismus ist somit ein Ergebnis der früher entstandenen Tendenzen, ohne deren Vorstellung man die Rolle des Impressionismus in der Malerei nicht genau verstehen kann. Entscheidend für die impressionistischen Maler war ihre erste eigene Ausstellung im Jahre 1874. Danach nahmen sie die zuerst abschätzig gemeinte Bezeichnung „Impressionisten“ an (vgl. Revald 1965: 10f). „Die Revolution der [impressionistischen] Kunst besteht in der Rolle des Lichts, das vor anderen zeichnerischen Elementen (wie Formen, Linien, Volumen, usw.) Vorrang hat“ (Pijoan 1981: 267). Deshalb hält man sie für eine „Beendigung der schon in der Renaissance entstandenen illusionistischen Malerei, die die europäische Sicht auf die Kunst für Jahrhunderte bestimmt hat. [...] Gleichzeitig bedeutet sie den Beginn der modernen Kunst“ (Ruheberg, Schneckenburger, Frickeová & Honef 2011: 10), und mit ihrer Verarbeitung der Wirklichkeit beeinflusst sie die Malerei des 20. Jahrhunderts (vgl. ebd.). Impressionismus ist „[ein entscheidender Wendepunkt] in der Geschichte der Malerei [...]“ (Pijoan 1981: 267), der aus historischer Sicht präsentiert werden soll, damit man seine Bedeutung besser demonstrieren könnte.

Dem Impressionismus gingen viele Stilrichtungen in der Malerei und Wandlungen in der Gesellschaft im 18. und 19. Jahrhundert voran (vgl. Krsek 1982: 5). Die Malerei musste sich den Veränderungen in der Landschaftsmalerei unterziehen, die alte idealisierte Art der Darstellung loswerden und zum Realismus und der Modernität kommen – wie es die Werke von Courbet und Manet zeigen, damit so eine Stilrichtung wie Impressionismus entstand.

Die entscheidenden Veränderungen beginnen jedoch nicht erst mit den Zeitgenossen der Impressionisten, sondern schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in der Zeit der Aufklärung. Nach der Philosophie von J.-J. Rousseau, im Geiste derer der Mensch im Einklang mit Natur erzogen werden soll, fängt man an, auf die Natur und die Landschaft mehr Acht zu geben (vgl. Cassou, In: Pijoan 1981: 27f). Die Wende tritt allmählich auch in der Malerei ein, wo die Natur nicht nur der Hintergrund zwischen zwei Figuren bildet, aber sie ist ein Raum, der sich dem Menschen öffnet und in dem man ruht. Die Natur ist nicht nur ein Teil der mythologischen, biblischen und antiken Gemälde. Die Jagd und das Wandern, Bilder aus dem

Leben der Gesellschaft waren die meist dargestellten Themen. Es wurden Englische Gärten, schattige Alleen oder aristokratische Parks gemalt (vgl. Cassou, In: Pijoan 1981: 46).

Dies führte zur Entwicklung der Landschaftsmalerei. Diese Tendenz begann jedoch früher in England als in Frankreich (vgl. Krsek 1982: 5). Am Ende des 18. Jahrhunderts, „an der Schwelle der Romantik“ (Pijoan 1981: 80), die die Verbundenheit des Menschen mit der Natur verkündet, wird die Schönheit der englischen Landschaft entdeckt: der Himmel, die Vegetation, die Wiesen, das Dorf, Burgen und Ruinen“ (ebd.: 80). Ähnliche Stoffe sind auch bei den Impressionisten zu beobachten, die aber die Schönheit der Küste darstellten: Felsen, Burgen und Brücken. Die englischen Landschaftsmaler werden auch als Vorläufer des Impressionismus angesehen. Durch die Betrachtung des englischen Meeresklimas mit seinen schnell wechselnden Wetterbedingungen kam man zu der Erkenntnis, wie Wasser die Umwelt des Landes verändern kann. Wasser wurde als stabile, aber sich ständig verändernde Masse gesehen (vgl. ebd.: 82). Dies ermöglichte auch ein vorzügliches Studium des Lichts und seiner Reflexe. Die bedeutendsten Künstler, die wesentlich zur Untersuchung von Licht beitrugen, waren John Constable, William Turner und Richard Bonington. Beim Malen ihrer Bilder verwendeten sie auch die Aquarellfarben, mit denen sie eine hohe Leuchtkraft erreichten und so wurden Aquarelle „der Ölmalerei gleichgestellt. [...] Turners Gemälde **Regen, Dampf und Geschwindigkeit** wird für den ersten Ausdruck der impressionistischen Auffassung von der Welt gehalten. In regnerischer und nebliger Atmosphäre fließen hier Wasser und Luft ineinander“ (ebd.: 82). Sowohl feste Formen, als auch klare Linien verschwinden. Nur die Lichtreflexe und Farben andeuten, was von dem Nebel noch zum Wasser oder zur Luft gehört. Dem Gemälde ähnlich kam John Constable nach seinen Beobachtungen darauf, dass „es [...] keine Linie in der Natur gibt“ (vgl. ebd.: 84). Er widmete sich lange der Beobachtung des Himmels und dessen Veränderungen, versuchte die Atmosphäre des Landes einzufangen und zeigte den Weg, wie man das natürliche Licht auf der Leinwand darstellen kann (vgl. ebd.: 84). Diese neue moderne Beziehung zur Natur, die auf der Erkundung des Gesehenen beruht, ist wahrscheinlich auch durch den englischen Empirismus bedingt (vgl. Krsek 1982: 5). Das beweist, dass Constable nicht ein Romantiker, sondern schon ein Realist war. Sein Bild **The Hay Wain**, auf dem das Wasser die Sonnenstrahlen reflektiert, beeindruckte stark den Pariser Salon in Frankreich, wo die anerkannten Gemälde ausgestellt wurden (vgl. Pijoan 1981: 82). Constable hat es 1824 zugesendet (vgl. Bazin, In: Pijoan 1981: 215).

Danach begann auch die französische Landschaftsmalerei zu blühen, die im 19. Jahrhundert diese Stilrichtung zu einer der führenden europäischen Malereirichtungen erhob (vgl.

Krsek 1982: 5). Sie stützte sich auf die Kenntnisse der englischen Landschaftsmaler. Die bedeutendste war die sog. Schule von Barbizon, vertreten durch Corot, Paul Huet, Théodore Rousseau, Troyon und Jean Francois Millet (vgl. Bazin, In: Pijoan 1981: 215-219). Einige schufen ihre Werke in der Nähe des Dorfes Barbizon im Wald von Fontainebleau, wo mit ihnen für eine gewisse Zeit die Impressionisten Monet, Renoir und Sisley malten (vgl. ebd.: 217). Dann wählten sie aber die Küste der Normandie, weil man in der Umgebung von Wasser größere Licht- und Farbeffekte als im Wald beobachten konnte (vgl. Krsek 1982: 16). Die Schule von Barbizon befreite die Gemälde „von alten Schemata der Landschaftmalerei“ und bemühte sich um „eine objektive Einstellung zur dargestellten Realität“ (Krsek 1982: 7). Aber Corots Satz: „Wir dürfen nie den ersten Eindruck verlieren, der uns bewegte“ (ebd.: 8), kündigt den Beginn des Impressionismus in der Malerei an. Schon in seinen "silbernen" Gemälden ist die Bewegung der Blätter eingefangen (vgl. Bazin, In: Pijoan 1981: 221, 267).

In Frankreich begannen schon früher Veränderungen in Institutionen. Die Bedeutung der meist geschätzten Akademie der Kunst wurde langsam geschwächt und auch die informellen Salons haben Anerkennung gefunden. Die Malerei gewann außer dem reichen Adel ein breiteres Publikum (vgl. Cassou, In: Pijoan 1981: 49). Trotzdem konnte sich ein Maler in der Gesellschaft kaum behaupten, wenn er nicht von der Akademie anerkannt wurde. Die Werke von Landschaftsmalern wurden vom Salon nicht angenommen, weil sie nicht den Prinzipien der offiziellen Malerei entsprachen. Die Landschaftsmalerei wurde als minderwertiges Genre betrachtet. Die Bemühungen von Corot und T. Rousseau zeugen davon, denn sie haben regelmäßig ihre Gemälde dem Salon erfolglos zugeschickt. Diese Einstellung hatte sich bis Ende des 19. Jahrhunderts nicht geändert (vgl. Bazin, In: Pijoan 1981: 216). Ganz zu schweigen davon, wenn in der Öffentlichkeit "Kleckse" des Impressionismus erschienen (vgl. Pijoan 1981: 272).

Die Landschaftsmalerei und das Malen unter freiem Himmel (fr. „[e]n plein air“ Krsek 1982: 7) bedingten die Verwendung von Farben in Tuben, die erstmals in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Die Maler von Barbizon waren aber keine Anhänger des Schaffens im Freien, in der Natur bildeten sie nur eine Skizze, die sie dann im Atelier fertiggestellt haben. Der ausschließliche Befürworter der Freilichtmalerei sowie eine der bemerkenswertesten Persönlichkeiten, die die Richtung des Impressionismus beeinflusste, war der erste Lehrer von Claude Monet, Eugène Boudin. Er traf den jungen Monet in Le Havre und überredete ihn, im Freien zu malen. Er malte vor allem Ausblicke aufs Meer. Seine Gemälde zeichnen sich durch große Lichteffekte aus. Er hatte die Fähigkeit, den wechselnden

Himmel genau einzufangen (vgl. Krsek 1982: 7). Niemand beeinflusste Monet so stark wie sein erster Lehrer, vielleicht sonst nur der holländische Landschaftsmaler Johan Barthold Jongkind. Aquarelle dieses „Vor-Impressionisten“ (Krsek 1982: 8), die er in der Normandie malte, beeindruckte auch die damalige Kritik (vgl. ebd.). Auf Anregung der beiden Maler und nach einem kurzen Aufenthalt in Algier, wo die afrikanische Sonne bei Monet ihren "Eindruck" hinterlassen hat, „lernte [Monet] seine Sehkraft auch den kleinsten atmosphärischen Veränderungen anzupassen“ (Pijoan 1981: 268). „Nach Boudins Rat kam er nach Paris, um zu studieren“ (Krsek 1982: 8).

In Paris hat damals das Werk von Courbet am stärksten gefesselt, der sich von der Romantik abwandte und die realistische Malerei durchzusetzen begann. Seine entscheidenden Gemälde, zwischen den Jahren 1849–1857 geschaffen, repräsentierten eine neue Kunst. Er forderte, dass die Kunst das alltägliche Leben ausdrücken sollte (vgl. Krsek 1982: 8). Was seine Maltechnik betrifft, erfand er die Licht-Schatten-Technik. Impressionisten setzten dann die Farbtöne nebeneinander (vgl. Bazin, In: Pijoan 1981: 228). Courbet wurde auch von Befürwortern der neuen Kunst unterstützt. Kritiker und Literaten wie Baudelaire, Champfleury und Castagnary trafen sich mit den Malern in der Brasserie des Martyrs, wo auch die jungen Claude Monet und Camille Pissaro „Zeuge[n] der hitzigen Diskussionen“ (Krsek 1982: 8) über die Richtung der modernen Kunst waren (vgl. ebd.).

Die Gruppen der künftigen Impressionisten bildeten sich an zwei Stellen in Paris – an der Académie Suisse und in Gleyrs Atelier. In Académie Suisse malten Camille Pissarro, Armande Guillaumin a Paul Cézanne (vgl. Krsek 1982: 12). Das Atelier besuchte auch Monet, aber dann kam er zu Charles Gleyr. „Hier lernte er Renoir, Sisley und Bazille kennen, mit denen er eine enge Freundschaft geschlossen hat“ (Pijoan 1981: 268).

„Um 1860 [...] trat Manet an die Öffentlichkeit“ (Daydí, In: Pijoan 1981: 241). Sein Bruch mit der Tradition war noch entscheidender als der von Courbet. Er überschritt die Grenzen, die die Entwicklung der Malerei hinderten (vgl. ebd.). Die Ausstellung, die er 1863 organisierte, und seine Gemälde wie **Das Frühstück im Grünen** (1863) erregten einen Skandal. Seine Modernität, „der helle Kolorit“ der Malerei sowie „der unkonventionelle malerische Ausdruck“ (Krsek 1982: 14), der auf die alltägliche Realität anspielte, beeindruckte die jüngere Generation. So repräsentiert Manet eine „Rückkehr zur Freude am Malen“ und „Vollendung der realistischen Malerei“ (ebd.: 14). Nach seiner eigenen Aussage: "Ich muss [...] malen das, was ich sehe" (Daydí, In: Pijoan 1981: 243). Mit Manet trafen sich die Impressionisten im Café Guberbois, einem weiteren wichtigen Ort der modernen Kunst. Zu

den Teilnehmern an diesen Treffen gehörten Émile Zola, der Fotograf Nadar, der Kritiker Duranty, Théodore Duret, der Maler Braquemond oder Constantin Guys (vgl. Pijoan 1981: 267). Sie verschafften dem Impressionismus die spätere Anerkennung (vgl. Krsek 1982: 28). Von den Impressionisten wurde auch das Werk von Eugène Delacroix bewundert, der durch Arbeit mit Farbe und Licht aus dem Gemälde ein „Fest für das Auge“ (ebd.: 14) machte.

Nach Manets Modell strebte auch Monet nach dem Festhalten des Wahrgenommenen und der unmittelbaren Atmosphäre im Bild. Dies dokumentieren seine figuralen Kompositionen, zum Beispiel **Frauen im Garten** (1867) (vgl. Krsek 1982: 20). Dieses ungewöhnlich helle Bild wurde auf einer großformatigen Leinwand bei direktem Sonnenlicht gemalt (vgl. Pijoan 1981: 268). Auf den Frauen und dem sonnendurchfluteten Garten ist im Bild auch eine bemerkenswerte Schattierung zu beobachten. Das Werk ist gleichzeitig auch ein „Beweis für die Geburt des Impressionismus“, denn es wurde als eines der ersten Werke mit der impressionistischen Technik gemalt – „mit kleinen Tupfen und ohne Anwendung von Schwarz“ (ebd.: 267). Das Werk wurde vom Pariser Salon abgelehnt. Zur Verbesserung dieser Maltechnik kam es noch 1869 in Bougival, als Monet und Renoir den Ort, wo die Gesellschaft an den Festtagen Ruhe fand, die Insel **La Grenouillère**, malten. Die Insel, die dem Verbringen der Freizeit und dem Baden diente, war ideal dafür, einen vergänglichen Moment der menschlichen Unterhaltung einzufangen (vgl. ebd.: 268).

Der impressionistische Stil hat sich ständig durch seinen treuesten Wegbereiter Claude Monet weiterentwickelt. Er arbeitete meistens am Ufer des Flusses. „Zur endgültigen Festlegung der Grundsätze der impressionistischen Malerei“ (Pijoan 1981: 271) kam es in Argenteuil, wo in den Jahren 1872-74 Renoir, Pissarro und Caillebotte gemeinsam mit Monet arbeiteten. Monet fertigte eine Art "schwimmendes Atelier" an, um direkt auf der Seine arbeiten zu können. Aus dieser Zeit sind verschiedene Blicke auf den Fluss erhalten, wie **Regatta in Argenteuil** (1872) (vgl. ebd.). Im Bild ist die „Bewegung von Wasser und Himmel“ perfekt in einer homogenen Atmosphäre „vor Regen“ (ebd.: 271) eingefangen. Doch das Studium des Lichts und dessen farbigen Erscheinungen ging nicht nur von der Betrachtung des Himmels am Meeresufer und des Sommers mit seiner Vielfalt an Farben aus. Beliebt war auch das Thema der verschneiten Landschaft, das aus Japan herkam und in Europa seine Bewunderer fand. „Courbet und später Monet widmeten ihm seine Aufmerksamkeit. Es ermöglichte [den Impressionisten] die Variationen auch der feinsten Farbtöne einzufangen“ (ebd.:271), wie es Monets Bild **Die Elster** (1867-70) zeigt (vgl. Pijoan 1981: 271).

In den 70er Jahren wurde Monet zur führenden Persönlichkeit der modernen Malerei, wie Courbet in den 50er und Manet in den 60er Jahren davor. Aufgrund der schlechten finanziellen Situation entschied sich die Gruppe zu einer eigenen Ausstellung außerhalb des offiziellen Salons. In 1874 wurde die „Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs“ (Krsek 1982: 32) gegründet, deren Mitglieder „Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Edgar Degas, Paul Cézanne, Armande Guillaumine und Berthe Morisot“ (ebd.:32) waren. Die Ausstellung fand im ehemaligen Atelier des Fotografen Nadar am Boulevard des Capucines statt. „Sie erweckte zwar eine große Aufmerksamkeit“ (ebd.:32), aber wurde von der Öffentlichkeit nicht verstanden (vgl. Krsek 1982: 32). Am meisten diskutiert wurde Monets Gemälde **Impression, soleil levant** (1872), den Sonnenaufgang im Morgennebel. Der Redakteur der Zeitung Charivari Louis Leroy hat das Gemälde wegen seines Namens „Impression“ verhöhnt und hat der ganzen Malergruppe den Namen "Impressionisten" gegeben. Diese Bezeichnung nahm die Gruppe trotz seines abschätzigen Untertons an. Die Ausstellung hat jedoch die finanzielle Lage der Gruppe nicht verbessert, so konnten sich die Impressionisten eine finanzielle Selbstständigkeit nicht verschaffen und waren von ihren Freunden abhängig. „In den Jahren 1876 - 1886 haben sie noch 7-mal ausgestellt, aber mit ähnlichem Misserfolg“ (Pijoan 1981: 272). Die letzten zwei Ausstellungen finanzierte der Kaufmann Durand-Ruel, der schon lange die Gruppe unterstützt hatte (vgl. Pijoan 1981: 272). Die offizielle Kritik lieferte wieder eine negative Bewertung, aber wenigstens gab Duranty die Broschüre *La nouvelle peinture* heraus – „die erste kritische Würdigung des Impressionismus“ (Krsek 1982: 36).

Obwohl Paul Cézanne ein Mitglied der impressionistischen Gruppe war, hat er sich nie dem impressionistischen Malstil angepasst. Seine Bilder hat er nur bei den ersten Ausstellungen exponiert. Edgar Degas verwendete auch eine andere Maltechnik, war aber seit jeher einer der Hauptorganisatoren der Ausstellungen (vgl. Pijoan 1981: 272). Er malte vor allem menschliche Figuren, zu deren Darstellung die impressionistische Technik der nebeneinander aufgelegten Tupfen nicht ausreichen würde (vgl. ebd.: 285). Seine typischen Stoffe waren Szenen aus dem Gesellschaftsleben wie Pferderennen, bekannt sind seine Studien von Balletttänzerinnen (vgl. ebd.: 290). „Durch seine Modernität [...] der Themen unterschied er sich von den anderen Impressionisten“ (ebd. 290). Auch Renoir, der direkt an der Schaffung der impressionistischen Maltechnik beteiligt war, verließ schließlich diese Methode in seiner „trockenen Periode“ und kehrte dann zu ihr zurück (vgl. Pijoan 1981: 280). Rein impressionistisch malten nur Sisley, Pissarro und Monet. „Sisley war ein

ausschließlicher Landschaftsmaler“ (ebd.: 280), Pissarro malte vor allem Landgemeinden und „Bilder mit zahlreichen Dorfbewohnern“ (ebd.: 283).

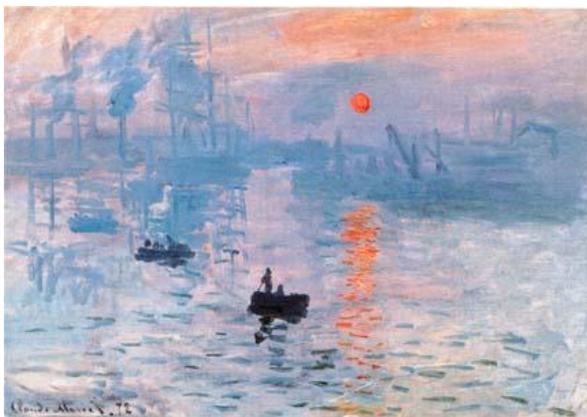
Die als „Impressionisten“ bezeichnete Gruppe bildeten also Maler, die in ihrem Malstil und Art der Darstellung nicht einheitlich waren. Aus diesem Grunde wird in der nächsten Kapitel bei näherer Vorstellung der impressionistischen Kunst vor allem das Werk des Hauptprotagonisten, Claude Monet, nähergebracht. Während und nach diesen Ausstellungen entstanden noch viele wichtige impressionistische Werke, deren Schöpfer vor allem Monet ist. Letztlich ist er dem Impressionismus bis zum Ende seines Lebens treu geblieben.

## 2. Was ist Impressionismus in der Malerei?

Einer der entscheidenden Faktoren der impressionistischen Malerei war das Malen unter freiem Himmel, was das natürliche Licht und dessen Veränderungen besser einzufangen ermöglichte. So sind die Künstler zu der Erkenntnis gekommen, dass alles, was man sieht, dem Tageslicht unterliegt und ohne es sieht man nichts. Deshalb spielte das Licht im Impressionismus die führende Rolle, indem es die Atmosphäre des Bildes bedingte und somit das ganze Gemälde vereinheitlicht wurde (vgl. Krsek 1982: 42). Das veranlasste die Künstler, sich nur auf die Anwendung der Farben des Lichtspektrums zu beschränken und dabei auf die Untermalung und Lasur zu verzichten (vgl. ebd.: 44). Deshalb bewirkten ihre Bilder eine bis dahin beispiellose Helligkeit, „die zu Beginn [...] Empörung hervorgerufen hat“ (ebd.: 44).

Gleichzeitig knüpften sie an das von Manet Verkündete „Ich male, was ich sehe“ an. Es war aber nicht ein pures Bild aus dem Leben, sondern ein Moment, ein unwiederholbarer Augenblick, den der Maler beim Schaffen empfand (vgl. Pijoan 1981: 267). Die Augenblicklichkeit und Schönheit des Moments wurde außer der Natur auch in den Erscheinungen des modernen Lebens dargestellt – der Boulevard, gesellschaftliche Veranstaltungen, Cafés, Feste, Eisenbahnen, Bilder der Frauen bei morgendlicher Toilette, u.a. Aufgrund der Bemühung, die sich ständig verändernde Außenwelt zu erfassen, weisen die Gemälde einen gewissen Eindruck von Bewegung auf. Dem entspricht auch ihre skizzenhafte Darstellung, damit man die Farbigkeit des Gesehenen, das die Netzhaut des Auges erfasste, rasch einfangen konnte (vgl. Krsek 1982: 42).

Das vielleicht berühmteste Gemälde des Impressionismus, das den Namen der ganzen Gruppe gab, die 1874 ausgestellt hat und nach dem schließlich auch diese neue Richtung der modernen Kunst benannt wurde, ist Monets Bild **Impression, Sonnenaufgang**.



**Bild 1:** Claude Monet, *Impression – soleil levant*, 1872 (abgerufen unter: <http://www.art-perfect.de/sites/default/files/archiv/monet/Impress.jpg>)

Die aufgehende Sonne, deren Strahlen den Nebel im Hafen von Le Havre durchdringen und sich auf der glitzernden Wasseroberfläche spiegeln (vgl. Pijoan 1981: 272). Im Vordergrund ist noch ein Boot zu erkennen, in dem zwei Menschen sind, sonst verlieren sich mit zunehmender Entfernung die Details und im Hintergrund sieht man nur die Umrisse von Schiffen, die mit dem Nebel fast ineinander fließen. Das Bild wirkt skizzenhaft und stellenweise unvollständig, was die damalige Kritik verurteilte. Es wurde mit schnellen Pinselstrichen durch Kombination der längeren Pinselstrichen und Flecken gemalt, was diesen Eindruck hervorruft. Es gibt keine klaren Linien, keine Konturen um die Gegenstände und Figuren, alles ist aus Farbflächen zusammengestellt. Im Hintergrund haben die Schiffe dieselbe Farbe wie die Umgebung und der Nebel, was bedeutet, dass ihre Farbe von der Intensität des Tageslichts, das am Morgen noch schwach ist, abhängt. Außerdem wollte Monet nicht die Wirklichkeit genau einfangen, die Details sind deshalb unwichtig. Er bemühte sich um das Festhalten einer Erscheinung, die ein Mensch nur mit einem Blick erfassen würde (vgl. Weltonová 1996: 14). Die vorherrschende Farbe des Bildes ist Blau, das die morgendliche neblige Luft charakterisiert. Das Blau durchdringt das Orange, Farbe der aufgehenden Morgensonne. Monet vergaß hier nicht das Wichtigste – Streulicht, das bei den Impressionisten von besonderer Bedeutung war. Da das orange Sonnenlicht als Quelle des Lichtes alles, was wir sehen können, bedingt, muss die orange Farbe in alle Teile des Bildes eindringen, was auch geschieht. Fast alles ist nur Mischung vom Blau und Orange, deren farbige Abtönungen man im ganzen Bild beobachten kann. Die Sonne färbt den Himmel rosa, was die Wasseroberfläche entsprechend widerspiegelt. Gerade die verschafft dem Bild so große Helligkeit, denn sie spiegelt nicht nur die Sonne, sondern auch genau den Himmel wider. Auf der Wasseroberfläche kann man auch hellere weiße und blaue Flächen erkennen. Man sieht, welche Bedeutung das Studium des Lichts im Impressionismus hatte.

Das Malen im Pleinair brachte die Impressionisten zur näheren Betrachtung des Lichts und seiner Wirkung auf die farbigen Veränderungen in der Natur. Sie verwendeten in ihrer Maltechnik die Erkenntnisse von Newtons physikalischen Experimenten mit Licht. Newton entdeckte, dass der Sonnenstrahl aus sieben Spektralfarben besteht– aus „Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett“ (Krsek 1982: 44). So kam man dazu, dass „das scheinbar weiße Sonnenlicht eigentlich eine Mischung aller Farben des Spektrums ist“ (ebd.: 44). Deshalb haben sich die Maler nur auf Anwendung dieser Farben eingeschränkt. Damit das Gemälde durch seine maximale Helligkeit auffiel, wurden „die Farben nicht auf einer Palette gemischt“, sondern rein „auf die Leinwand in getrennten Flecken“ (ebd.: 44) aufgetragen. Die sollten sich dann im Auge des Betrachters verbinden und das endgültige Bild hervorbringen.

Darüber hinaus verwendeten sie Chevreuls Gesetz von der Komplementarität der Farben, das auch Delacroix bekannt war (vgl. Krsek 1982: 44). Das Gesetz besteht darin, dass man den stärksten Kontrast durch die Anwendung von komplementären Farben gewinnt (vgl. Weltonová 1996: 20). Die Grundpaare dieser Komplementarität sind „Rot und Grün, Blau und Orange, Gelb und Braun“ (Weltonová 1996: 20). Monet hat im Bild auch den Kontrast von Blau und Orange verwendet.

Zur weiteren Entwicklung der impressionistischen Kunst haben Monets Serienbilder beigetragen, die er in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts zu malen begann. Die Serien der Bilder zeigen deutlich, was Impressionismus in der Malerei bedeutet und vor allem welche Rolle das Licht bei dieser Kunst spielt. In den Jahren 1876 – 1877 entstand die Bilderserie **Bahnhof Saint – Lazare** (vgl. Pijoan 1981: 272). Das Bild unten stellt einen der sieben Blicke auf den Bahnhof vor. Es entdeckt die Schönheit auch dieses Ortes der modernen Zivilisation. In staubiger und rauchiger Atmosphäre des ankommenden Zugs, aus dem die Rauchwolken aufsteigen, hat der Maler den flüchtigen Augenblick eingefangen (vgl. Pijoan 1981: 278). Je nach dem Lichteinfall verändert der Rauch seine Farbtöne. Die scheinbare Bewegtheit des Bildes ruft auch die Aktivität anderer Sinne – etwa des Gehörs – hervor. Bei längerer Betrachtung des Bildes stellt man sich das Quietschen und Rattern der Maschine vor. Die Großartigkeit des Bildes besteht nicht in der Wahl des Motivs, ein großer Bahnhof mit Lokomotiven, sondern in der Fähigkeit des Malers, die moderne Zivilisation in ihrer Lebendigkeit, Bewegung und Farbigkeit einzufangen. Das Thema ist bei den Impressionisten zweitrangig, das tatsächlich Gesehene tritt in den Vordergrund (vgl. Kuhl 2008: 109).



**Bild 2:** Claude Monet, *Bahnhof Saint – Lazare*, 1877 (abgerufen unter: [http://www.nouvellesimages.de/img\\_Der-Bahnhof-Saint-Lazare\\_Claude-MONET\\_ref~150.003608.00\\_mode~zoom.jpg](http://www.nouvellesimages.de/img_Der-Bahnhof-Saint-Lazare_Claude-MONET_ref~150.003608.00_mode~zoom.jpg))

Eine der weiteren Bildserien war die **Kathedrale von Rouen** (1892). Die Serie besteht aus etwa 50 Gemälden. Es geht nicht mehr um verschiedene Blickwinkel auf denselben Ort bei unterschiedlichen Wetterbedingungen, sondern um den Anblick der Kathedrale, die während des Tages ihre Farbgebung ändert (vgl. Pijoan 1981: 279). Monet malte einen Anblick der Kathedrale auf die Leinwand nur so lange, bis sich die Lichtverhältnisse nicht geändert haben. Um das Licht, das der Gegenstand reflektiert, einzufangen, war nicht das Objekt selbst von Bedeutung, sondern seine sinnliche Erscheinung, „[die Atmosphäre], die zwischen dem Objekt und dem Maler schwebt [...]“ (Krsek 1982: 55). Deshalb tritt auch die Materie des Objekts zugunsten seiner Lichtreflexion in den Hintergrund (vgl. Krsek 1982: 55).



**Bild 3:** Claude Monet, *Die Kathedrale von Rouen*, 1894 (abgerufen unter: <http://www.4-construction.com/up/images/featured/art/13-rouen-cathedral-the-portal-morning-effect.jpg>)



**Bild 4:** Claude Monet, *Die Kathedrale von Rouen*, 1894 (abgerufen unter: [http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41\\_00046613.jpg](http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41_00046613.jpg))

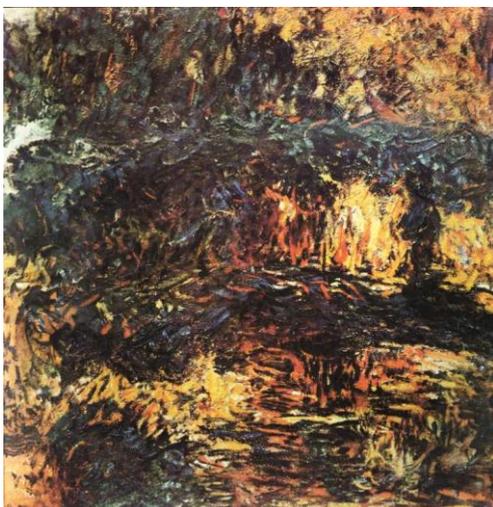
Später entstand auch eine Serie von **Getreideschobern** (1891), wobei dieses banale Motiv auch in unterschiedlichen Lichtverhältnissen und Jahreszeiten dargestellt ist (vgl. Kuhl 2008: 175f). Aber die letzte große Serie, oft als „Sixtinische Kapelle des Impressionismus“ (Krsek 1982: 74) genannt, sind die **Seerosen** (1908-1922). Hier spricht man von der Überwindung des sinnlichen Empirismus, von dem der Impressionismus zuerst ausging (vgl. ebd.: 76). Es besteht aus Bildern mit der japanischen Brücke, in den nächsten Bildern verschwimmen schon die Linien des Bachufers oder der Maler widmet sich nur einem Ausschnitt aus der Natur, beschränkt sich nur auf ein kleines Detail. Damit wurden die Seerosen zum Monument. Das Wasser wird in seinen unendlichen Metamorphosen gezeigt, was „unendliche Modulationen von farbigem Licht“ (vgl. ebd.:76) unterstreichen (vgl. Krsek 1982: 72f). Es spiegelt Blätter, Blüten und den Himmel wider und „verschwimmt [...] manchmal fast mit der umliegenden Natur“ (vgl. ebd.: 76). Die impressionistischen Werke zeigen ein beliebiger

Ausschnitt aus der Wirklichkeit, dem auch die Gestaltungsweise des Bildes entspricht: das Bildzentrum bleibt oft leer, die Objekte werden angeschnitten (vgl. Kuhl 2008: 93), wie man auf dem unteren Bild sehen kann.



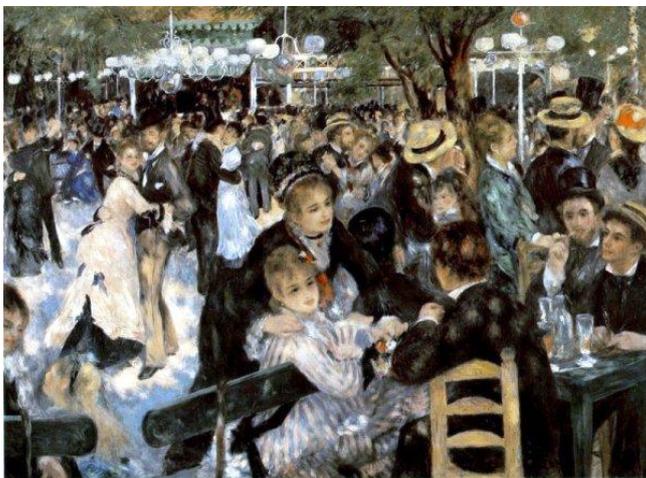
**Bild 5:** *Claude Monet, Seerosen, 1916* (abgerufen unter: <http://images.easyart.com/i/prints/lg/1/8/181636.jpg>)

Diese freie Komposition wie die Unbedeutsamkeit des Motivs sind auch einige der Faktoren, die den Impressionismus von der älteren Malerei unterscheiden. Ein weiterer Punkt ist die Perspektive. Es ist oft schwer zu bestimmen, aus welchem Standpunkt der Betrachter das Bild ansieht (vgl. Kuhl 2008: 108). Im Bild 5 scheint es, als ob man die Wasseroberfläche im Stehen vom Ufer betrachten würde, das Ufer ist aber nicht angedeutet. Im Monets Spätwerk findet man weder räumliche Fixpunkte noch stabilisierende Linien, alles löst sich in Farbeinheiten auf, wie in der **japanischen Brücke** (1922). Einige Linien und Objekte erkennt man erst aus einiger Entfernung, wo das Auge fähig ist, die Farbeinheiten zu verbinden. Wegen dieser „Loslösung vom Gegenständlichen zugunsten des reinen Farbwerts“ (Kuhl 2008: 180) wird der Impressionismus an die Grenze der gegenstandlosen Kunst gebracht (vgl. ebd.). Der empirischen Ansicht nach, dass die Welt durch die Sinne zu erkennen sei, wird hier durch den Sinn der Sehkraft stark angezweifelt (vgl. Krsek 1982: 76).



**Bild 6:** *Claude Monet, Die japanische Brücke, 1922* (abgerufen unter: <http://www.odaha.com/sites/default/files/images/claude-monet-36.jpg>)

Impressionismus bedeutete auch einen „Verlust der Spannung zwischen dem Menschen und der Welt“ (Krsek 1982: 63). Er verzichtete auf die schweren Seiten des menschlichen Lebens. Es wurde die Schönheit der Dinge, die schöne Seite des Lebens entdeckt. In dem Moment, in dem der Künstler schuf, ging es um ein Moment der „Harmonie der menschlichen Seele mit der Welt“ (Krsek 1982: 63). Impressionismus präsentiert die Freude am Leben, „eine Art Pantheismus“ (Pijoan 1981: 280). Die Darstellung der Schönheit und Lebensfreude charakterisiert auch das Schaffen von Auguste Renoir. Er hatte eine Vorliebe für das Malen im Pleinair. Die wohl bekanntesten sind seine Werke aus dem Jahr 1876, „**Die Schaukel, Bal im Moulin de la Galette und Akt in der Sonne**“ (ebd.: 278). In allen Bildern ist durchdringendes Sonnenlicht zu erkennen, das die Atmosphäre erhellt. Man kann vor allem auf den Figuren sehen, die helleren Flecken auf ihrem Körper haben. Renoirs Bilder zeichnen sich durch große Helligkeit aus. Die höchste Strahlkraft der Farbe erreichte er durch ihre reine Anwendung (vgl. Pijoan 1981: 280). Im Tanzcafé in Montmartre, Moulin de la Galette, wählte der Maler ein modernes Thema – ein Spektakel aus dem Leben der Jugend. „Das Bild ist [...] voll blendenden Lichts und Bewegung“ (ebd.: 283). Das Licht durchdringt das Laub der Bäume, die Menge trinkt, tanzt und unterhält sich (vgl. Kuhl 2008: 123).



**Bild 7:** Auguste Renoir, *Moulin de la Galette*, 1876 (abgerufen unter: <http://arthistorygalore.files.wordpress.com/2011/03/bal-du-moulin-de-la-galette.jpg>)

Durch „Befreiung der Farbe“ und „Zerlegung von traditionellen Formen“ (Ruheberg, Schneckenburger, Frickeová & Honef 2011: 10) war auch der Pinselstrich der Maler lockerer, wobei sich die Malweise des Künstlers mehr zeigen konnte (vgl. ebd.: 11). Es ging nicht mehr um das realistische „was ich sehe“, sondern darum, „wie ich es sehe“ (ebd.:10). Impressionismus wird deshalb als die „Geburtsstunde der subjektiven Kunst“ (ebd.) bezeichnet. Wichtig war nicht mehr der dargestellte Gegenstand, sondern die Darstellungsweise des

Malers. Somit „kehrte die Malerei zu ihrem Ursprung zurück: zur reinen Farbe und reinen Form“ (Ruheberg, Schneckenburger, Frickeová & Honef 2011: 10).

## 2.1 Impressionismus in der deutschen Malerei

Die neue in Frankreich entstandene Malerei begeisterte vor dem Ende des 19. Jahrhunderts das ganze Europa und Nordamerika. In vielen Ländern findet man Vertreter des Impressionismus, die gerade an den französischen angeknüpft haben. In der Zeit des wilhelminischen Deutschlands entstanden um 1900 Gruppen, die sich auch bemühten, Innovationen in der Kunst durchzusetzen (vgl. Kuhl 2008: 194).

Im Wesentlichen unterscheidet sich der deutsche Impressionismus von dem französischen nicht. Er begann 15 Jahre später um 1890 und entstand als Protest gegen die starre akademische Kunst des Kaiserreiches, die vom Kaiser selbst gefordert wurde (vgl. Ruheberg, Schneckenburger, Frickeová & Honef 2011: 12). Die neue Kunst stellte sich vor allem gegen die von Anton von Werner repräsentierte „sentimentale Idealisierung“ (ebd.:12), die durch den Chauvinismus der wilhelminischen Kunst geprägt war. „Zum Zentrum [der Kunst] wurde die Metropole des Landes Berlin, mit Max Liebermann als führender Person“ (ebd.). Er ist auch mit der Gründung der Berliner Sezession 1899 verbunden, des Vereins, der die Künstler, die moderne Tendenzen in der Kunst befürworteten, verteidigte (vgl. Römpler 1958: 10). Zur Gründung des Vereins veranlassten ihn auch die Folgen der Ausstellung von Edvard Munch, die im Jahr 1892 einen Skandal ausgelöst und auf eine große Ablehnung stieß. Den deutschen Impressionismus repräsentiert vor allem „das Dreigestirn von Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt“ (ebd.: 11), mit Ausnahme von Corinths Spätwerk (vgl. Ruheberg, Schneckenburger, Frickeová & Honef 11-12).

Nach Richard Hamann und Jost Hermand lassen sich auch im deutschen Impressionismus Bestrebungen beobachten, die „beiläufige Wirklichkeitsfragmente“ einfangen, die „in der Verve der einzelnen Pinselhiebe zum Ausdruck [kommen]“ (1960: 260). „Das sinnlich Erregende verstärkt die Suggestionskraft“ des Bildes, indem man mit „Licht- und Bewegungsmotiven“ (ebd.) spielt. Es werden „Großstadtstraßen, Sonnenreflexe auf den Parkwegen sowie der zitternde Dunst auf den Feldern“ (ebd.) gemalt. Die Farbe steht im Vordergrund „in allen Genres der Malerei: Landschafts- und Porträtmalerei, Interieurmalerei, im Stillleben“ (vgl. ebd.: 278). Das Bild ist durch „auffallende Lichtdurchlässigkeit“ gekennzeichnet, wie bei Max Liebermanns **Papageienallee** (1902), wo man „Sonnenflecken auf dem Parkweg“ sieht, die rote Farbe des Aras mit dem „Grün der lichtdurchrieselnden Lauben“ (ebd.: 278) kontrastiert. Das Gemälde ist dem von Renoir ähnlich: ein Blick in die Allee bietet ein Bild

des menschlichen Vergnügens am Sonnentag an. Die Menge ist in Bewegung, mit zunehmender Entfernung verlieren sich die Details der Figuren und am Rande des Bildes sind die Bäume und Körper der Figuren angeschnitten, um ein getreuer „Ausschnitt“ aus der Wirklichkeit darzubieten.



**Bild 8:** Max Liebermann, *Die Papagaienallee*,

1902 (abgerufen unter:

<http://artoko.de/Bilder/Kunst/slides/KMLIEBERMA0003XXL.jpg>)

Die deutschen Impressionisten haben die farbigen Tupfen nicht nebeneinander aufgetragen, sondern eher den breiteren und längeren Pinselstrich benutzt, was den skizzenhaften Charakter der Gemälde unterstreicht (vgl. Römpler 1958: 39). Das kann man auch bei Lovis Corinths **Liegendem Akt** (1899) sehen, wo das weiße Betttuch mit unregelmäßigen und breiten Pinselstrichen gemalt ist (vgl. Kohle 2008: 13). Das Bild zeigt gut, welche Rolle die Sinnlichkeit in dieser Kunst spielt, denn der Akt erscheint unverborgener erotisch und provokativ. Mit Anspielung auf das Venus-Thema, das schon seit der Renaissance dargestellt wurde, steht hier im Vordergrund das Aufreizende, während in der alten Tradition das Nackte mit dem Geistigen verbunden war. Das Geistige aber verschwindet und es bleibt nur das Äußerliche, die gesehene Realität. Die wird malerisch bearbeitet, aber es verleiht dem Akt keine höhere Bedeutung, was auch die Körperhaltung der Frau ausdrückt. Die Frau posiert nicht, sondern scheint nach dem Beischlaf erwischt zu sein (vgl. Kohle 2008: 13-14). Ähnlich bei den Bildnissen verzichtet die impressionistische Darstellung auf den kultivierten Ausdruck der Figur. Anstelle der Pose versucht man die Person in einer gewissen Haltung einzufangen, die sie naturgetreu und in ihrer momentanen Stimmung erfassen würde. Das Gemälde wirkt spontan und beweglich (vgl. Weltonová 1996: 28).



**Bild 9:** *Lovis Corinth, Liegender Akt, 1899* (abgerufen unter: [http://www.kunstkopie.de/kunst/lovis\\_corinth/Liegender-weiblicher-Akt.jpg](http://www.kunstkopie.de/kunst/lovis_corinth/Liegender-weiblicher-Akt.jpg))

Trotzdem wirken die deutschen Gemälde dunkler als die französischen. Eine gewisse Dunkelheit der Bilder hängt auch mit der Themenwahl zusammen, die im Gegensatz zur französischen anders, aber vielfältiger ist. Die mediterrane Helligkeit, sonnendurchflutete Landschaften vielleicht mit Ausnahmen von Sandszenen sind hier nicht zu finden. Es werden die Nord- und Ostseeküsten der Niederlande und Deutschlands dargestellt (Hoffmann, 2009). Neben den Landschaften treten auch Bilder der Arbeitswelt und des Alltags der Unterschichten, vor allem im Werk von Max Liebermann und dessen Schilderung der menschlichen Arbeit (vgl. Römpler 1958: 25f). Deshalb spricht man davon, dass die „französische Leichtigkeit“ die „deutsche Ernsthaftigkeit“ ersetzt hat, denn die Deutschen suchen auch nach dem im Gemälde versteckten Sinn (Heuwinkel, 2010). Zur Vielfalt der Themen hat auch Max Slevogt mit seinen antiken und orientalischen Themen beigetragen, mit Musik- und Theaterbildern, einer Reihe von Landschaften, von denen sich besonders die Ägyptenszenen abheben (vgl. Römpler 1958: 39-43).



**Bild 10:** *Max Slevogt, In der Wüste, 1914* (abgerufen unter: <http://www.landesmuseum-mainz.de/media/archive/1682.gif>)

Wieder ein Blick in die Wüste, der im Vordergrund ein Kamel erfasst. Das Kamel hebt sich durch seinen dunkleren Kopf und schwarzen Reitsattel von der Umgebung ab, sonst wäre das Tier kaum zu erkennen. Im Bild kann man das Spiel mit komplementären Gelb und Braun

sehen. Dazu mischen sich auch graue und weiße Abtönungen, die teilweise die Dünen der Wüste bilden. Im Unterschied zu den Franzosen haben sich die deutschen Impressionisten nicht nur auf die Anwendung von Spektralfarben beschränkt, aber die malerische Bearbeitung des Motivs blieb desto suggestiver (vgl. Hamann, Jost 1960: 260). Die Dünen im Bild sind mit helleren und dunkleren Pinselstrichen gemalt, die farbig unterschiedlich sind. Die lassen den Betrachter sich die Vorstellung von Raum einbilden und die einzelnen Dünen erkennen, sonst ist die Malerei flächig (vgl. Kuhl 2008: 108). Durch die „Pinselstriche [entstehen] nur einfache Formen [...]“ (ebd.:108), deshalb haben die Impressionisten darauf verzichtet, „den Eindruck von Bildtiefe zu erwecken“ (Kuhl 2008: 107). Die Räumlichkeiten im Bild entstehen auch durch die Farbe, was beweist, dass die Farben „das wichtigste Gestaltungsmittel“ (Kuhl 2008: 108) sind.

Die Dominanz der Farbe, die zugleich als wichtigstes Gestaltungsmittel dient, vereint alle impressionistischen Werke. Daneben das Skizzenhafte, Flüchtige, vor Augen Verschwimmende. Der Einfang eines flüchtigen, sofort erfassten Augenblicks schließt die Darstellung der kleinen Details aus. Zum Motiv wird eine beliebige Erscheinung aus der Natur oder aus dem modernen Leben. Die, in ihren Farbtupfen zerlegt, gibt eine bestimmte Stimmung, Atmosphäre wieder. Der Maler kann den Eindruck durch die Farbenwahl noch verstärken. Der Gesamteindruck ist das Wichtigste, man will den „Moment mit seinem Licht und Farbenspiel“ wiedergeben (Kuhl 2008: 107).

Impressionismus ist folglich ein Ergebnis der Entwicklung in der Landschaftsmalerei, die ein vortreffliches Studium des Lichts auf die Leinwand brachte, der sich mit der modernen Malerei, vor allem durch Manet repräsentiert, verbindet. Dass die Maler sich den Erscheinungen aus dem modernen Leben widmen sollten, formulierte 1863 bereits Baudelaire (Weltonová 1996: 8). Das ist aber kein einzelnes Zeichen, dass Impressionismus eine moderne Strömung vorstellt. Die Bildung von Sezessionen wie Organisation eigener Ausstellungen bedeutet die Entstehung einer neuen Kunst, die sich von der bisher anerkannten traditionellen Kunst abgrenzt. Gleichzeitig spiegelt diese Kunst aber auch die Wende einer neuen Weltanschauung seiner Zeit wider: auffällig ist nämlich seine Konzentration auf das Äußere (vgl. Römpler 1958: 7). Der naturwissenschaftliche und technische Fortschritt lenkte die Aufmerksamkeit ganz auf die materielle Welt. „Die Wirklichkeit galt als einzig existent und erstrebenswert, die man ausbaute, erforschte und gestaltete“ (vgl. ebd.:8). Deshalb galt „die zeitgenössische Wirklichkeit als allein darstellungswürdig“ (Römpler 1958: 8f). Das Geistliche verschwand, wie es auch Corinths

Liegender Akt widerspiegelt. Die Schönheit des Lebens fand man in dem winzigen Augenblick, der rein äußerlich ist. Dieser Reiz, der entsprechend auf die Sinne wirkt, steht im Mittelpunkt des Interesses. So lautet auch eine Definition der Impressionisten, dass sie diese in dem Sinn seien, „dass sie nicht eine Landschaft wiedergeben, sondern die von ihr hervorgerufene Sinneswahrnehmung“ (Kuhl 2008: 107). Die Tatsache, dass die Realität durch die Sinne wahrgenommen, aber gleichzeitig durch sie auch verarbeitet und umgewandelt wird, zog die Möglichkeit, die Welt wahrhaftig zu erkennen, wieder in Zweifel (vgl. Bahr, In: Wunberg 2010: 257f). Das ist aber nicht der Gegenstand der impressionistischen Malerei. Die Abwesenheit vom Geistigen ist auch ein Symptom der modernen Zeit, die man sich in den Kunstauffassungen zu ersetzen bemüht, die neben dem Impressionismus auftreten.

Die Zerlegung des Gegenstandes in einzelne Farbtupfen erfolgt erst durch eine Technik, die der Impressionismus gebracht hat. Je mehr sich man dem Bild nähert, desto mehr wird es unscharf und zerfällt in Farbtupfen. Vergrößert sich die Entfernung vom Bild, sind auch die Konturen und einzelne Gegenstände besser zu sehen (vgl. Bahr, In: Wunberg 2010: 257). Was alles aus dieser Technik entnommen und wie sie in der modernen Literatur umgesetzt wurde, soll weiter untersucht werden.

### **3. Was ist Impressionismus in der Literatur?**

Im vorangegangenen Kapitel wurde versucht, die Grundzüge der impressionistischen Malerei zu erklären. Jetzt soll aber dargelegt werden, wie sich Impressionismus in der Literatur, vor allem in der Lyrik, ausweist. Zunächst muss man diskutieren, inwieweit die Sprache dem impressionistischen Darstellungsprinzip entspricht. Wie kann die Sprache eine flüchtige Gegebenheit wiedergeben? Im Gegensatz zum Bild kann das Wort nämlich nicht das Gesehene unmittelbar darstellen, sondern nur vertreten. Außerdem muss man sich das Geschilderte vorstellen. Das Wort ist somit kein Vertreter der unmittelbaren Realität. Außerdem ging es beim impressionistischen Schaffen um „Ausschaltung des begrifflichen Denkens“ (Hoffmann 2001: 52), d.h. dass beim Malen im Pleinair die gesehene Lichterscheinung unmittelbar auf die Leinwand gebracht wurde, ohne über genaue Bildgestaltung nachzudenken. Bei der Dichtung müssen aber die Vorstellungen den ausgewählten Wörtern (vielleicht mit Ausnahme von Bewusstseinstrom) immer vorangehen. Der konsequente Impressionismus in der Lyrik scheint deshalb ausgeschlossen zu sein (vgl. Hoffmann 2001: 52). Auch Richard Hamann (1907) beschreibt diese Problematik mit folgender Aussage: „Für reinste impressionistische Kunst, die mit völliger Ausschaltung aller vom gegenwärtigen Eindruck wegführenden Beziehungen auf reine Sinnesfreude ausgeht, ist die sprachliche Kunst kein geeignetes Mittel. Malerei und Musik vermögen hier ganz anders sinnlich zu wirken. Worte, Verse, Sätze haben immer eine Bedeutung, [...]“ (zit. nach Hoffmann 2001: 63).

Die Sprache kann natürlich in einer gewissen Begrenzung den impressionistischen Eindruck ausdrücken. Letztendlich wird die „geforderte Unvoreingenommenheit der Wahrnehmung [...] über den Prozess der Rezeption durch den Leser verwirklicht“ (Hoffmann 2001: 63). Helligkeit, Bewegung und Farbe werden wie im Gemälde zum Gesamteindruck. Da es für Literatur das gleiche Postulat wie für die Malerei gilt, „subjektive Eindrücke von Weltausschnitten“ (Karthaus 1977: 10) zu verarbeiten, war für die Subjektivität und poetische Auszeichnung der Aussage, wie für die Kürze des Augenblicks vor allem die Gattung der Lyrik geeignet (vgl. ebd.: 10).

Hamann und Jost (1960) unterscheiden sieben Stilprinzipien der impressionistischen Kunst und zeigen, wie sich diese in einzelnen Kunstrichtungen, auch in der Malerei und Literatur erweisen. Es ist die Kategorie der Gegebenheit, Formlosigkeit, Intensivierung, Farbigkeit, Flüchtigkeit, Pikanterie und Nuancen kult.

Die Kategorie der Gegebenheit. Diese Kategorie bezeichnet das Prinzip der Weltanschauung, die aussagt, dass man als wahre Erkenntnis nur das anerkennt, was man mit den Sinnen erkennen kann. Sogar auch die Ergebnisse der Naturwissenschaften, die Beziehungen zwischen den Dingen nur versteckt und nicht unmittelbar veranschaulichen, betrachtet man für unwahr. Als für das einzig möglich Erkennende hält man deshalb das Gegebene. „Ein Objekt wird so nicht als Gegenstand einer analytischen Forschung, sondern nur als momentaner Sinnenreiz aufgefasst. Das rein Äußerliche“ (Hamann, Jost 1960: 212) spielt deshalb in der Kunst die größte Rolle. Der Zweifel daran, dass man die Welt durch Wissenschaften erkennen kann, bewirkt „die Ausschaltung des Geistigen, Logischen und Systematischen, sodass der Erkenntnisakt nur auf die sinnliche und seelische Erkenntnis des Individuums beschränkt wird“ (ebd.: 206). „Die Welt der Dinge besteht deshalb nicht aus objektiven Realitäten“ (ebd.: 207), aber nur aus subjektiven Eindrücken, die in jedem Individuum über die Welt entstehen, indem seine Sinne gereizt werden (vgl. ebd.). Da der Mensch dadurch auch ein „Opfer“ äußerlicher Reize sei, „werden die empfangenen Eindrücke nicht interpretiert oder umwandelt“ (ebd.: 211). Man versucht „nicht hinter die Erscheinungen zu dringen [...], sie werden nur wiedergegeben“ (ebd.: 212). Deshalb wurde später dem Impressionismus vorgeworfen, dass er bloße „Eindruckskunst“ (ebd.: 211) ist (vgl. Hamann, Jost 1960: 206-213). In der Malerei bedeutete dies, die gesehenen Lichteindrücke direkt auf die Leinwand zu bringen, sodass ein „momentanes Seh-Phänomen“ (ebd.: 217) entstand. Dies war aber nicht mit der empirischen Existenz der gesehenen Dinge identisch (vgl. ebd.), es wurden „nicht Dinge ‚an sich‘ gemalt, sondern [nur deren wahrgenommene] ‚Gegebenheit‘. Jedes Bild wird zugleich zu einer Impression“ (ebd.: 218). In der Literatur entspricht das der „Nicht-Vollständigkeit der wiedergegebenen Realität“, es wurden auch nur „[...] willkürlich herausgegriffene Details [erfasst]“ (ebd.: 221f). So wird die naturalistische Bemühung um vollständige Darstellung eines Milieus auf den Kopf gestellt, indem man das Milieu in „zusammenhanglose Impressionen“ (ebd.: 222) darstellt. Der Handlung wird nicht logisch gefolgt, man schildert nur einige Eindrücke aus der Umgebung (vgl. Hamann, Jost 1960: 221-223). Um die seelischen Eindrücke und Empfindungen so frei und unmittelbar wie möglich darstellen zu können, sieht man auch die Bemühung um Auflösung der bisherigen traditionellen Formen, die vor allem in Lyrik beobachtbar ist. Wegen der Schilderung von Impressionen tritt die Handlung in den Hintergrund, sowie ein Thema oder Idee, unter deren die Werke der vorherigen Epochen geschrieben wurden (vgl. ebd.: 229-230).

Formlosigkeit. Wie im vorherigen Absatz erwähnt, wird die Schöpfung des Dichters „auf die suggestive Vermittlung optischer und akustischer Reize reduziert“ (Hamann, Jost 1960: 245).

Dabei wird „auf die logischen Verknüpfungen“ (ebd.) und die Idee verzichtet, die Darstellung von Impressionen erfolgt zusammenhanglos (vgl. Hamann, Jost 1960: 245). So wirkt die Malerei des Impressionismus „gegen die Ideenmalerei der Gründerzeit“ (ebd.: 217), weil sie der historischen Malerei sowie deren durchdachten Komposition absagt. Zum Gegenstand der Darstellung wird nun ein „unbedeutender Naturausschnitt“ (ebd.: 214), in dem sich sogar die Details verlieren und mit der Umgebung verschmelzen (vgl. ebd.: 214). Auch in der Literatur betrachtet man eine Lockerung der traditionellen Formen. Statt der strengen Lyrikformen werden unterschiedliche Verslängen und Vermaße verwendet, die Verse werden um die Mittelachse zentriert, wie es die Lyrik von Arno Holz präsentiert (vgl. ebd.: 229).

Intensivierung. In der Malerei geht es um „Intensivierung der sinnlichen Eindrücke durch eine Steigerung jener Elemente, die man unter dem Begriff des rein ‚Malerischen‘ zusammenfasst: Licht, Luft und Farbe.“ (Hamann, Jost 1960: 258). Dabei verstärkt sich auch der subjektive Beitrag des Schöpfers, denn der Schöpfer „gibt den Eindrücken die Intensität und Qualität“ (ebd.: 259). In der Dichtung werden die „Sinneseindrücke“ so intensiviert, dass die „rein um ihrer selbst willen dargestellt werden“ (ebd.: 262). Das bedeutet, dass ihre Hervorhebung oft durch zusammenhanglose Aneinanderreihung erfolgt, indem man viele Synästhesien und Lautmalereien verwendet (vgl. ebd.: 262).

Farbigkeit. Die Wiedergabe eines Eindrucks erfordert eine starke Konzentration auf das sinnlich Wahrgenommene, was sich bei der Malerei auf das Gesehene bezieht und somit auf dessen Farbigkeit. Das Licht spielt im Gemälde die Hauptrolle. Mit Abwendung von der naturalistischen Schilderung der sozialen, politischen und ökonomischen Lage sowie der Folgen der Industrialisierung, wird auch das Milieu aufgehellt: „anstelle Werkstätten und Fabrikhallen“ stehen jetzt „sonnenerfüllte Salons“ (Hamann, Jost 1960: 288) und sonnenüberflutete Landschaften im Mittelpunkt (vgl. ebd.: 288). Man feiert das Leben in seiner Schönheit und Farbigkeit. Diese wird nicht nur durch Verwendung unzähliger Farbattribute bereichert, sondern auch durch exotische Themen. Als Beispiel können Dauthendeys mexikanische Landschaften dienen (vgl. ebd.: 292). Solche Darstellung wird durch ein „lebensphilosophischer Optimismus“ (ebd.: 288) begleitet.

Flüchtigkeit. Die genaue Betrachtung der äußeren Realität führte zu der Feststellung, dass sich die Wirklichkeit ständig verändert. Deshalb bemüht man sich um Erfassung jenes momentanen schönen Augenblicks, der sich nie wiederholen wird. Das Äußere aus der Welt „[behält] so trotz seiner Intensität etwas Wesenloses und Unverbindliches [...]“ (Hamann, Jost 1960: 310). Da man beabsichtigt, die äußere Erscheinung in ihrer Sinnlichkeit im

gegebenen Augenblick einzufangen oder zu erfassen, entsteht eine Oberflächlichkeit, die im gewissen Maße das Wesen dieser Kunst ist, da eine flüchtige „Reizsensation“ keine tiefere Aussage beinhalten kann. Dagegen wirkt aber die Kunst lebendig, ist weder statisch noch monumental (vgl. Hamann, Jost 1960: 310). Die flüchtige Darstellung der Erscheinung erfolgt auch durch ihre spontane Durchführung (vgl. Hamann, Jost 1960: 310f). Sprachlich werden die Bilder aufeinandergereiht, damit eine Flüchtigkeit des Augenblicks evoziert wird. Man erreicht sie auch durch Wiederholung von Bewegung ausdrückenden Worten oder ein schnelles Erzähltempo (vgl. Hamann, Jost 1960: 316-320).

Pikanterie. Das „Erotische“ und „Frivole“ (ebd.: 328) im Impressionismus steht gegen die Obszönität der vorhergehenden Epoche im Naturalismus. Es „soll nur ‚leicht‘ die Sinne erregen“ (ebd.) und die Schönheit zeigen. Die Frauen werden oft halbverhüllt dargestellt (vgl. ebd.: 328). Die Liebe wird eher in seiner Freudigkeit und Lust gefeiert, wird weniger ernst und mehr zügellos (vgl. ebd.: 326-328). Sie erinnert fast an „Anakreontik“ (ebd.: 334). Die Erotik des Impressionismus wurde als eine „erfreuliche Gymnastik der Nerven“ (Hamann, Jost 1960: 338) bezeichnet.

Nuancenklut. Als Nuancenklut ist das Vorgehen gemeint, indem die Eindrücke und Empfindungen in deren kleinsten Variationen und Nuancen geschildert werden. Ihre Einzigartigkeit spiegelt sich im „augenblickliche[n] Eindruck“ (Hamann, Jost 1960: 346). Sie sollen dann wie die Tupfen im Gemälde ein Gesamtbild wiedergeben und werden „zu einem einzigen Empfindungskonglomerat“ (ebd.: 345). Der Nuancenklut basiert auf Zerlegung der wahrgenommenen Realität in einzelnen Nuancen, wodurch die Realität und das dargestellte Motiv „entgegenständlich“ werden. Dabei verlieren sich Einzelheiten (vgl. Hamann, Jost 1960: 346). In der Literatur geht die Schilderung der Nuancen manchmal „bis [ins] zu Präziose“ (ebd.: 353). Um einen zwar kurzen, aber an Nuancen reichen Augenblick darzubieten, bevorzugt man kurze Gattungen, wie „Einakter, Gedicht, Skizze“ (ebd.: 354). da man sich auf die Beschreibung eines zwar reich an Nuancen, aber kurzen Augenblick konzentriert. Dabei werden auch „alle epischeren und dramatisierenden Elemente vermieden“ (Hamann, Jost 1960: 356).

Diese eng zusammenhängenden Kategorien werden im nächsten Kapitel in einem Gedicht vorgestellt. Die Umsetzung eines impressionistischen Eindrucks erfolgt im Gedicht zweierlei: einerseits kann die Sprache die akustischen Reize durch Lautmalerei (Onomatopöie) und andere lautmalerische Worte – „unmittelbar über sprachliche Strukturen evozieren“, andererseits „über dichterische Bilder“, die Sinneswahrnehmungen wiedergeben,

„vermitteln“ (Hoffmann 2001: 63). Es wurde das Gedicht gewählt, wo die wahrgenommene Wirklichkeit vor allem durch dichterische Bilder ausgedrückt wird. Da Detlev von Liliencron oft als Vertreter des Impressionismus bezeichnet wird, wird im Folgenden sein Gedicht *Four in hand* als Beispiel des Impressionismus in der Lyrik interpretiert.

### 3.1 Gedichtanalyse

Das Gedicht von Detlev Liliencron „*Four in hand*“, später auch „*Viererzug*“ genannt, erschien erstmals in der Gedichtsammlung *Adjutantenritte und andere Gedichte* im Jahre 1883.

#### **Four in hand**

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,  
Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,  
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,  
4 An den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,  
Auf den Feldern fleißige Eggen und Pflüge,  
Alles das von der Sonne beschienen  
8 So hell, so hell (ZENO www).

Schon nach dem ersten Durchlesen ist die Stimmung, die aus dem Gedicht hervorgeht, spürbar: eine herrliche, ruhige Atmosphäre schildert das lyrische Ich, die bei ihm eine durch Sonne „beschienene“ (V. 7) und „windstille“ (V. 5) Landschaft ruhige, sogar freudige Stimmung hervorruft. Die wird durch das Wahrgenommene, vor allem dadurch, was das lyrische Ich sieht, hervorgerufen. Das Gesehene wird detailliert sprachlich erfasst, sodass wirklich nur die durch das Auge des lyrischen Ich erfassten Bilder dargestellt werden, indem die Flüchtigkeit des Gesehenen entsteht. So kann sich der Leser ein Gesamtbild der dargestellten „Impressionen“ vorstellen, das voll von Bewegung und Helligkeit wie das impressionistische Gemälde ist. Jeder Impression wird jeweils ein Vers gewidmet, wobei dem Dichter zwei Strophen à vier Versen ausreichen, um das Gesamtbild zu beschreiben. Wieder ist hier eine Situation, ein Ausschnitt aus der Natur ausgewählt, der künstlerisch verarbeitet wird. Das lyrische Ich, das sich im „Viererzug“ befindet und aus ihm hinaus seine Eindrücke beschreibt, sodass ein Gefühl entsteht, als ob die Situation im unmittelbaren Moment geschildert wäre, ist ein Teil der Atmosphäre und bildet so ein „Wahrnehmungszentrum des Textes“ (Korte 2000: 23). In der ersten Strophe wird seine Position durch Adjektive (vorne – neben mir – hinten) genau bestimmt und von den Dingen in seiner Nähe abgegrenzt. In der zweiten Strophe tritt das lyrische Ich in den Hintergrund und im Mittelpunkt der Wahrnehmung steht die umher gesehene Landschaft, was mit einer Wertung des Wahrgenommenen „[s]o hell, so hell“ (V. 8) endet.

Wie bei der Form des Gedichts schon erwähnt, dient der einzelne Vers der Darstellung einer gewissen Gegebenheit, sodass das ganze Gedicht durch unzusammenhängende Bilder aufgebaut wird. Der Vers wird zur eigenen Einheit. Die Selbständigkeit des Verses wird auch durch den freien Rhythmus unterstützt, denn das Gedicht weist kein regelmäßiges Metrum auf. Das ermöglicht dem Dichter ein größeres Spiel mit Wörtern und Versen, die er nach deren Bedeutung und Klang verknüpfen oder teilen kann. Der freie Rhythmus kann auch zu unterschiedlichen Verslängen führen, obwohl es das Gedicht nicht ganz exemplarisch veranschaulicht, denn trotz des unregelmäßigen Versmaßes bestehen die Verse meist aus dem gleichen Silbenanzahl (10-10-10-6; 12-12-10-4). So verknüpft Liliencron die ersten zwei Verse der beiden Strophen, wodurch die letzten Worte der Verse die gleichen Versfüße haben, zwei Trochäen, die das Tempo am Ende verlangsamen: „Pferdeköpfe“ (V.1 - XxXx) – „Mädchenzöpfe“ (V. 2 - XxXx). So ähnlich in der zweiten Strophe, in der die letzten Worte durch den Daktylus und Trochäus den gleichen Versmaß aufweisen: „Lebens Genüge“ (V. 5 – XxxXx) – „Eggen und Pflüge“ (V. 6 – XxxXx). Die Verse sind auch durch den Paarreim verbunden. Somit werden die Impressionen, Beobachtungen und Empfindungen des lyrischen Ichs hervorgehoben, die auch durch ihren gleichen Klang die dargestellte Harmonie ausdrücken. Das Schema der Reime des ganzen Gedichts hat das Muster aabc ddbc. Auf Grund der Verwendung des freien Rhythmus sieht man schon ein Anzeichen des Spieles mit der Form, das zu Hauptmerkmalen der modernen Dichtung gehört. Die dritten und vierten Zeilen der beiden Strophen werden durch Reime verknüpft, wobei vor allem der Reim der letzten Verszeilen „Gebell“ (V. 4) – „so hell“ (V. 8) von Bedeutung ist, denn er verbindet zwei Sinneseindrücke miteinander und es entsteht das sprachliche Bild der Synästhesie.

Da es im impressionistischen Gedicht vor allem um die Wiedergabe der Eindrücke und Stimmungen geht, die „rein um ihrer selbst willen dargestellt werden“ (Haman, Jost 1960: 262), werden auch im sprachlichen Bereich Strategien verwendet, um sie genau auszudrücken. Bei jedem Vers bemerkt man zum Beispiel, dass das Satz- und Versende übereinstimmen. Die Versgrenze wird nur am Gedichtsende überschritten. Die gleichen Satzglieder haben in jedem Vers die gleiche Stellung. Zuerst wird die lokale Bestimmung angegeben, wo sich das Beobachtete von der Position des lyrischen Ichs befindet und dann das Subjekt, die wahrgenommene Gegebenheit. Dieser syntaktische Parallelismus dient einer systematischen Aneinanderreihung von Impressionen. Die werden parataktisch und asyndetisch verknüpft, was ihre gleiche und unzusammenhängende Bedeutung bewirkt, wodurch man auch eine Fraktionierung des Dargestellten erreicht. Parataxe und Asyndeton

sind deshalb typische Satzverknüpfungen in impressionistischer Lyrik (vgl. Korte 2000: 24). Die Sätze sind jedoch nicht vollständig, eine Abwesenheit von Verben ist merkbar, sogar auch die Verben, die eine Tätigkeit ausdrücken, werden nominalisiert: „Eggen und Pflüge“ (V.6). Die Substantive als Wortart überwiegen im Text deutlich. Nominalisierung der Sprache dient einer besseren und genaueren Erfassung der wahrgenommenen Wirklichkeit in Eindrücken und Nuancen. So wird zum Beispiel der im Titel des Gedichts bezeichnete „Viererzug“ nur so im Text beschrieben, wieviel das lyrische Ich von dem Viererzug wahrnimmt: es sind also nur „Pferdeköpfe“ (V. 1), „Mädchenzöpfe“ (V. 2) der Mädchen, die neben ihm sitzen, „der Groom“ (V.3) und die „Räder“ (V.4) des Viererzugs. Zudem hört das lyrische Ich noch „Gebell“ (V.4) der Hunde „an den Rädern“ (V.4). So wird das Gesehene und Gehörte genau bezeichnet. Das sind aber nur Andeutungen und Fragmente, unter denen man sich auch nebenstehende Details vorstellen kann, so dass ein Gesamtbild entsteht, in dem das lyrische Ich mit zwei blonden Mädchen und dem Groom auf dem Viererzug sitzt, der von vier Pferden gezogen und jeweils zwei Hunden begleitet wird. So ist ein Bild eines Sonnetages nur durch Fragmente entstanden. Im impressionistischen Gemälde werden einige Details oder Gestalten herausgegriffen und auf einige wird verzichtet, je nachdem, ob das Auge des Malers sie wahrnimmt. Hier wählt der Dichter auch Gegebenheiten aus der Realität, die sein Sehen und Gehör am stärksten reizen. So wird das Viererzugfahren als ein Genuss dargestellt, der aus dem Fahren eine außergewöhnliche herrliche Situation macht. Das Fragmentarische spielt auch im Gedicht eine Rolle.

Unter den Nominalisierungen werden auch häufig substantivische Komposita wie „Pferdeköpfe“ (V. 1), „Mädchenzöpfe“ (V. 2) verwendet, die „Eigenschaften und Umstände von Dingen [gut] bestimmen“ (Frank 2003: 44) und eine Verknappung des Ausdrucks ermöglichen. Da die Reizung der Sinne sowieso von dem äußeren Einfluss abhängig ist, benennt man bei der Wiedergabe von sinnlichen Eindrücken vor allem das Äußere. Deshalb überwiegen im Gedicht die Konkreta. Die gesehene Realität wird aber auch bewertet und künstlich verarbeitet, was vielleicht das einzige Abstraktum im Gedicht, „Lebens Genüge“ (V.5) bezeugt, was das lyrische Ich beim Blick auf die ruhigen sonnenbeschienenen Dörfer aussagt. Zur besseren und reichhaltigen Beschreibung des Gesehenen dienen auch die Adjektive. Die bezeichnen vor allem die Farbe: „blonde Mädchenzöpfe“ (V. 2); Helligkeit: „so hell, so hell“ (V.8); Bewegung: „fleißige Eggen“ (V.6); oder Starre: „windstillen Lebens“ (V.5). So spiegeln sie die Qualität des sinnlich Wahrnehmbaren wider (vgl. ebd.: 46). Anstatt der Verben werden die infiniten Verbformen benutzt, wenn schon die aktiven Formen, so sind

es iterative Verben, die eine wiederholte Bewegung bezeichnen (vgl. Frank 2003: 41). Mit den durativen Verben kann man das „Andauern eines Geschehens in Präsens“ (ebd.: 41), also etwas Momentanes ausdrücken. Vor allem verwendet man aber infinite Verbformen wie Partizipien, die neben den Substantiven stehen und zusammen mit ihnen eine Impression bilden können. Mit dem Partizip I kann die Vorstellung einer andauernden Bewegung hervorgerufen werden (vgl. ebd.: 48), wie es im ersten Vers reicht, die Köpfe der Pferde als „nickende“ (V.1) zu bezeichnen, damit die Vorstellung des Galopps entstand. Das Partizip II dient zum Ausdruck des Zustands oder einer verbalen Bewegung (vgl. ebd.), wie die Dörfer und Felder im Gedicht, die „von der Sonne beschienen“ (V. 7) sind.

Auf Grund der Bemühung um eine genaue Erfassung des gesehenen Details und letztendlich der Tatsache, dass man die gesehene Realität beschreiben soll, wirkt die Sprache in Hinsicht auf ein Gedicht unpoetisch (vgl. Korte 2000: 25). Es überwiegen meistens neutrale Worte oder neue dichterische Schöpfungen können auftreten. Man kann sogar zur Fachsprache neigen, wenn man das optische Detail genau erfassen will (vgl. Korte 2000: 15). Wegen der Häufung von beschreibenden Bildern entstehen oft akkumulative Wortverbindungen und Aufzählungen aufeinanderfolgender Impressionen. Im Gedicht findet man den Wechselsatz, Häufung von zwei Wörtern (vgl. Frank 2003: 62), „Eggen und Pflüge“ (V. 6). So wird ein gewisser Grad an Objektivität, was die dargestellte Realität betrifft, beibehalten. Dadurch wird auch die sprachliche Bildlichkeit beeinflusst. Es wird fast auf die Metaphern verzichtet, damit man durch die Übertragung des Sinnes nicht weit weg von der Wirklichkeit flieht. Die einzige Genitivmetapher im Gedicht „windstillen Lebens Genüge“ (V. 5) ist eine Beurteilung des Gesehenen vom lyrischen Ich (vgl. ebd.: 43). Zur Intensivierung der Sinneseindrücke wird aber häufig Synästhesie [„Gebell“ (V.4) – „so hell“ (V. 8)] und Epitheton [„fleißige Eggen und Pflüge“ (V. 6)] verwendet. Wegen der durch das Auge erfassten Bilder, wobei nur ein Teil des Ganzen wahrgenommen wird, verwendet man dementsprechend die rhetorische Figur Synekdoche (*pars pro toto*) (vgl. Frank 2003: 79), die vor allem in der ersten Strophe auftritt: „Pferdeköpfe“ (V.1), „Mädchenköpfe“ (V. 2), „An den Rädern“ (V. 4). Der Dichter verarbeitet so zwar künstlich das Sinnlich-Wahrgenommene, aber nutzt keine Allegorien und „Geschöpfe seiner [...] Phantasie“ (ebd.: 81), denn das Dargestellte auch die Wirklichkeit widerspiegeln muss.

Damit das Gedicht auch selbst einen sinnlichen und ästhetischen Eindruck – den Klang hat, werden im Gedicht viele klangfördernde Mittel ausgenutzt. Sie mögen auch sinnstörend wirken, d.h. dass man durch den gleichen Klang nicht nur Worte, die den gleichen

Sinn haben, verbinden kann (vgl. Hamann 1907: 91). Es geht um Wiedergabe unzusammenhängender Impressionen und Empfindungen, die im Vordergrund stehen, sodass der eigentliche Inhalt zurücktritt. So können der Inhalt und der Rhythmus des Gedichts im umgekehrten Verhältnis stehen (vgl. Hamann 1907: 91). Es werden Assonanzen gebraucht: „vier nickende“ (V. 1); „mit wichtigen Mienen“ (V. 3); „den Feldern“ (V.6). Man findet auch den Wechsel von dunklen und hellen Vokalen, der sich in Verszeilen wiederholt („von der Sonne“ (V.7), „so hell, so hell“ (V.8)). Zu den weiteren Mitteln gehört die Alliteration („Vorne vier“ (V.1)) oder Binnenreime („Vorne vier“(V.1) – „Neben mir“ (V.2)).

Die im Gedicht realisierten Impressionen stellen eine Möglichkeit der Darstellung von Sinneseindrücken vor: durch erfasste Fragmente aus der Wirklichkeit. Die Flüchtigkeit des Dargestellten wird durch von Vers zu Vers wechselnde Impressionen erzielt, wobei nur ein Moment, den die Person gerade durchlebt, erfasst wird. Die einzelnen Segmente verbinden sich zu einem Gesamtbild. Die gewählte Atmosphäre eines sonnenüberfluteten Tages, wann die Viererzugfahrt in größter Hitze stattzufinden scheint, ist eine der typischen gewählten Themen im Impressionismus. Dabei wird das lyrische Ich zum Teil der ganzen Atmosphäre, in der es sich fast auflöst (vgl. Kimmich, Wilke: 69). Explizit nennt es sich nur im 2. Vers der ersten Strophe, jedoch in der zweiten Strophe tritt es in den Hintergrund und wird durch die sonnige Landschaft überwältigt: „So hell, so hell“ (V. 8) lautet es am Ende des Gedichts. Wie im Gemälde zerlegt man den Gegenstand in einzelne Tupfen, zerfällt das Ich durch Reizung seiner Sinne in Eindrücke und Empfindungen (oft auch „Subjektzerfall“ (ebd.) genannt). Dadurch entsteht eine „Einheit von Ich und Welt“ (ebd.: 69), da die Eindrücke und Empfindungen äußeren Ursprungs sind. Das Licht wird im Gedicht (wie im Gemälde durch Farben) meist durch verschiedene Farbadjektive ausgedrückt. Hier wird das Licht direkt durch die „von der Sonne beschienene“ Landschaft zum Ausdruck gebracht. Die Sprachtechnik verwendet vor allem Substantive, Adjektive und Partizipien, die asyndetisch verknüpft werden, um einen schnellen Wechsel der Bilder zu erreichen. Durch die bewegten oder erstarrten Bilder, wobei auf die Verben verzichtet wird, entsteht eine fast reine Zuständlichkeit, mit der das lyrische Ich zusammenfließt. Auf der syntaktischen Ebene gebraucht man Parataxe, um jedem Ausdruck die gleiche Bedeutung zu geben. Liliencron benutzte in seinen Gedichten noch traditionelle Formen, Vierzeiler, volksliedhafte Strophen, in denen er die Impressionen oder Erlebnisse schildert. Da es sich um Beschreibung des Gesehenen handelt, wirft man dem Impressionismus eine gewisse Oberflächlichkeit vor und die Eindrücke werden oft als „Nichtigkeiten“ (Hamann, Jost 1960: 356) bezeichnet. Das

bedeutet aber nicht gleichzeitig eine Kunstlosigkeit. Wie in der Malerei nicht der malende Gegenstand, sondern die Atmosphäre im Vordergrund stand, ist auch hier die geschilderte Stimmung entscheidend, dagegen tritt der Inhalt in den Hintergrund.

### 3.2 Die impressionistische Dichtung in Deutschland

Die Kennzeichen der impressionistischen Dichtung wurden bereits veranschaulicht. Jetzt werden die Autoren in Deutschland vorgestellt, bei denen man die Stilprinzipien des Impressionismus nachweisen kann.

**Detlev von Liliencron** (1844 – 1909). Gehört zu den bedeutendsten Vertretern impressionistischer Dichtung. Obwohl er in allen Gattungen zu schreiben versuchte, war seine größte Stärke die Lyrik, in der er vor allem vielfältige Stimmungen wiederzugeben vermag. Zu seinen Lebzeiten stand sie in Opposition zur „verbreiteten epigonalen und trivialen Gründerzeitlyrik“ (Häntzschel, In: Grimm, Max 1993: 518). Sein Werk bleibt jedoch bis 1904 übersehen. Ein Dichter, der sein Leben auf einer Seite begeistert für den Militärdienst, auf der anderen schwelgerisch zwischen Verschuldungen und Liebesaffären geführt hat.

Er wurde 1844 in Kiel geboren. Nach der Absolvierung des Gymnasiums tritt er 1863 in das Militär ein und später wird Leutnant. Aufgrund der Verschuldungen muss er 1875 das Militär verlassen. Nach Scheitern des Versuchs, sich in Amerika durchzusetzen, kommt er nach Deutschland zurück, tritt wieder als Hauptmann ins Militär ein und verlässt es wegen Verschuldungen wieder. Erst mit 35 Jahren „beginnt Liliencron zu schreiben“ (ebd.: 516). Sein erster Lyrikband *Adjutantenritte und andere Gedichte* erscheint im Jahre 1883, in dem er seine „Erlebnisse und Erfahrungen seiner Offizierslaufbahn auf unkonventionelle Art literarisch [...]...in impressionistischen Momentphotographien umsetzt“ (ebd.: 516) umsetzt. Seine Schreibweise unterscheidet sich von der damals herrschenden naturalistischen, vor allem durch die „vitale, sinnliche, derb-saloppe Art der Darstellung“ (ebd.: 516), die bei den Dichtern, trotz des Misserfolgs bei den Lesern, eine Anerkennung findet. Ab 1886 versucht er die Karriere eines freien Schriftstellers, aber ohne großen Erfolg. Seine Dramen und Romanen sind nicht von großer literarischer Bedeutung. 1891 wird er Mitglied der Hamburger Literarischen Gesellschaft, wo er sich mit Richard Dehmel befreundet und widmet ihm sein 1896 erschienenes Epos *Poggfred*. In ihm verarbeitet er alle Themen seiner Dichtung, außerdem „Naturleben und Natursymbolik, Mythologie, Geschichte, erotische Episoden, phantastische Exkurse, Träume, Notizen und Berichte, Kriegsdarstellung, Todeserfahrung und anderes...in Stanzen [und] Terzinen“ (ebd.: 517) geschrieben. Das Epos hat keine einheitliche Handlung und Komposition, was es neben der Vielfalt an Themen interessant macht. Zu

seinem 60. Geburtstag 1904 wird die „Dokumentation *Detlev von Liliencron im Urteil zeitgenössischer Schriftsteller*“ (ebd.: 517) herausgegeben, die eine Würdigung seines Schaffens präsentierte (vgl. ebd.: 517). Wegen der „neue[n] Ausdrucksweisen“, die Liliencron nur in seiner Lyrik geltend gemacht hat, wegen der „Natürlichkeit und der kraftvollen Originalität seiner Gedichte“ (ebd.: 518), werden sie in seinem Werk hervorgehoben. Neben den *Adjutantenritten* finden sich „nuancenreiche Variationen“ in den Sammlungen „*Gedichte* (1889), *Der Haidegänger und andere Gedichte* (1890), *Neue Gedichte* (1892), *Bunte Beute* (1903) und *Letzte Ernte* (1909)“ (Häntzschel, In: Grimm, Max 1993: 518).

**Arno Holz** (1863 – 1929). „Er wurde 1863 in Rastenburg (Ostpreußen) geboren, kam aber 1875 nach Berlin“ (Schulz, In: Grimm, Max 1993: 531), Kulturzentrum des neuen Kaiserreiches, wo er bis zum Tode blieb und sich der modernen Literatur und derer Theorie gewidmet hat. Zusammen mit Johannes Schlaf wurde er in den Jahren 1887-1892 zum Wegweiser des Naturalismus. Er ist einer der bedeutendsten Literaturtheoretiker der Jahrhundertwende, der seine Theorie auch in Praxis eingeführt hat (vgl. ebd.: 531).

Zu publizieren begann Holz mit seiner Lyrik. Auf seinem ersten Gedichtband *Klinginshertz!* (1883) folgte 1886 der zweite „*Buch der Zeit* mit dem Untertitel »*Lieder eines Modernen*«“ (ebd.: 531), in dem der berühmte Gedichtzyklus *Phantasia* erschien. Dort stellte er das Thema der modernen Lyrik vor: Elend des Proletariats und die entstandene Spannung zwischen der industriellen Gesellschaft und dem Dichter, der in proletarischen Verhältnissen – im „Quartier des Vorstadtelends“ (Korte 2000:13) leben muss. Er lebt zwar arm in einer Dachstube, isoliert von der Außenwelt der Stadt, aber durch das Schreiben vergisst er seine Lage und gerät in die Welt der Träume und der Poesie. Dadurch bekommt der Dichter eine herausragende Position, weil er Zugang zu der Kunstwelt und Werten hat, die vergessen wurden (vgl. Korte 2000: 13-14). Das *Buch der Zeit* war eine Basis für den später herausgegebenen Gedichtzyklus *Phantasia* (1898/9), in dem die Moderne nicht nur in der Themenwahl, sondern auch in Form zum Ausdruck kommt. Der Zyklus bedeutet einen Umbruch in Form, Vers, Strophe, Rhythmus und Sprache (vgl. Korte 2000: 13-14). Hier findet man neben der Darstellung des sozialen Milieus auch Gedichte, die man dem Impressionismus eingliedern könnte (vgl. ebd.: 15). Die neue Form der Gedichte besteht in ihrer Zentrierung um die Mittelachse und im Verzicht auf die traditionelle Metrik. Anstatt des strengen Versmaßes wird der freie Rhythmus verwendet. Das lyrische Ich beobachtet sich selbst und die Umgebung, wobei „optische und akustische Elemente“ (ebd.: 15) wiedergegeben werden. Sprachlich kann man eine „Ballung aus asyndetisch verbundenen Farb-

attributen, Epitheta, Partizipialkonstruktionen, Komposita und Verben“ finden, die ein „Kaleidoskop von Eindrücken“ (ebd.: 15) bilden. Ein passendes Beispiel kann das Gedicht *Im Tiergarten* sein. Das lyrische Ich befindet sich im Tiergarten an einem sonnigen Vormittag und schildert das Bild, das es sieht: Kastanienkronen und ein Leutnant, der über die Brücke auf dem Pferd reitet, spiegeln sich „glitzernd“ (ebd.: 23) im Kanal auf der Wasseroberfläche. Dieses Bild könnte ein Gegenstand eines impressionistischen Gemäldes sein. Die optischen Eindrücke werden am Ende des Gedichts noch um einen akustischen erweitert: „Der Kuckuck/ ruft“ (Korte 2000: 23). Den schnellen Wechsel der Bilder bewirkt am Anfang des Verses stehende „Raumangabe“ (ebd.: 24): „Vor mir“, „Über der Brücke“, „Unter ihm“ (ebd.: 23). Sprachlich werden die oben erwähnten Konstruktionen verwendet. Holz hat seinen *Phantasmus* immer wieder erweitert, sodass aus ihm ein fünfbändiges Werk, bestehend aus 1600 Seiten entstand (vgl. Leiß, Stadler 1997: 263). Seine Stellung zur neuen Gestaltung der Gedichte hat Holz in seinem theoretischen Werk *Revolution der Lyrik* (1899) formuliert. Dort hatte er auch sein „Kunstgesetz“ im Geiste des Naturalismus vorgestellt, das den naturwissenschaftlichen Messungen entsprechen würde. Es lautet: „Kunst = Natur – x“ (Schulz, In: Grimm, Max 1993: 531), wobei x die Fähigkeit der Künstlers ist, sich schöpferisch der Natur zu nähern und sie so gut wie möglich wiederzugeben. Die Kunst wird nämlich als Naturwiedergabe aufgefasst (vgl. ebd.: 531). Als eine Revolution forderte er aber eine neue Art der Darstellung, die die Wirklichkeit, das Geäußerte möglichst treu wiedergeben würde. Dabei betonte er auch die Notwendigkeit des freien Rhythmus, der „natürlich“ ist (vgl. Leiß, Stadler 1997: 262). Als Natur verstand Holz aber „nicht nur die äußere Wirklichkeit sozialer Realitäten, sondern auch die innere der Gedanken, Gefühle und Empfindungen“ und somit „aller Bewußtseinsvorgänge“ (Schulz, In: Grimm, Max 1993: 531f). Er bemühte sich um „Darstellung der Totalität aller äußeren und inneren Erscheinungen [...], die er bis in die letzte Nuance fassen wollte“ (ebd.: 533). Deshalb finden sich neben den Erinnerungen, „Glücksträume[n], Wunschvorstellungen, [...], Sehnsuchtsreisen“ (Leiß, Stadler 1997: 263) auch Gedichte mit Momentaufnahmen, die auf detaillierter Darstellung beruhen (vgl. ebd.: 267).

**Richard Dehmel** (1863 – 1920). Obwohl das Werk dieses Dichters eher ein „besonders deutliches Beispiel für den Stilpluralismus der Epoche“ (Leiß, Stadler 1997: 267) ist, wurde er oft auch dem Impressionismus eingeordnet.

Geboren wurde er in Wendisch-Hermsdorf (Brandenburg) und studierte dann „Volkswirtschaft, Soziologie, Philosophie und Naturwissenschaften“ (Karthaus 1977: 157). 1894

hatte er zusammen mit Otto J. Bierbaum und Julius Maier-Graefe Anteil an der Gründung der Zeitschrift *Pan*. 1895 wird er freier Schriftsteller und kommt in Berührung mit den Brüdern Hart, Erich Hartleben, Arno Holz. Danach schließt er eine enge Freundschaft mit Detlev von Liliencron. 1914 zieht er als Freiwilliger in den ersten Weltkrieg, auf Grund der Verwundung leidet er bis 1920 an der Venenentzündung (vgl. Karthaus 1977: 157).

Das Werk von Richard Dehmel umfasst „Ballade[n], Gedankenlyrik, politisch-soziale Gedichte wie Stimmungsllyrik“ (ebd.: 157). Wegen seines pathetischen Stils und seiner vitalen Auffassung des Lebens wurde ihm auch Expressionismus und Jugendstil zugeschrieben (vgl. ebd.: 157). In seiner Zeit war er viel geschätzt, denn er wusste die Gefühle seiner Generation ausdrücken und die soziale Klage, wie zum Beispiel im Gedicht *Der Arbeitsmann* im Band *Aber die Liebe* (1893) verschaffte ihm Ruhm. Dort hat er das einfache, aber schöne Leben eines Arbeiters geschildert, dem trotz seines kleinen Vermögens in seinem Leben nichts fehlt, außer der Zeit, das Leben ein bisschen zu genießen (vgl. Leiß, Stadler 1997: 268-9). Sein vom Jugendstil beeinflusstes Epos *Zwei Menschen* (1903) „übte großen Einfluss auf die Dichter der nachfolgenden Generationen aus“ (Hoffmann 2001: 414). Dazu trat Dehmel sehr selbstbewusst auf, denn er schätzte die Rolle des Dichters genauso wie Holz oder Rilke: „Dichterkraft ist Gotteskraft“ (Korte 2000: 36). Aber das Thema, das ihn vielleicht am meisten beschäftigt hat, war die Sexualmoral, die er zu enttabuisieren versuchte. Die „Sinnlichkeit, Erotik und Sinnesfreude“ (ebd.: 36) findet man in seinen Gedichtbänden *Erlösungen* (1981), *Aber die Liebe* (1983), *Weib und Welt* (1896), *Zwei Menschen* (1903) [...] und *Verwandlungen der Venus* (1907)“ (ebd.: 36). So steht die immer wieder betonte Sinnesfreude im Mittelpunkt (vgl. ebd.:36). Dehmel vertrat die philosophische Meinung, dass der Mensch nur „Opfer“ der äußeren Reize und deshalb nicht verantwortlich für sein Verhalten ist, was auch die Philosophie des Impressionismus vertritt. Vielleicht auch wegen der hervorgehobenen Sinnlichkeit wurde er dem Impressionismus zugeordnet. Ansonsten haben seine Gedichte einen manchmal ekstatischen, manchmal expressiven Anflug (wie beim Gedicht *Entbietung*), was dem Impressionismus nicht eigen ist (vgl. Korte 200: 37).

**Maximilian Dauthendey** (1867 – 1918). In Würzburg geboren, war von Beruf Maler und „ab 1891 [startete er seine Karriere] als freier Schriftsteller in Berlin“ (Hoffmann 2001: 414). Er war vor allem „durch seinen Mexiko-Roman *Raubmeschen* (1911)“ (ebd.) und die Erzählungen *Die acht Gesichter am Biwasee* (1911), verarbeiteter japanischer Liebesgeschichten, populär. Er unternahm viele „Reisen durch Europa, Amerika, Asien“ (Hoffmann 2001: 414) und starb auf der Insel Java am Ende des 1. Weltkriegs (vgl. ebd.: 414).

Dauthendey war aber auch „ein farbenfreudiger, leidenschaftlicher Lyriker“ (Brenner, Bortenschlager 1999: 368). In seinem Werk findet man jedoch sowohl impressionistische, als auch symbolistische Tendenzen, manchmal auch Parallelen zum symbolischen Realismus (vgl. Hoffmann 2001: 240). In Zentrum seines Werks steht aber die Schilderung von Sinneseindrücken. In seinem ersten Buch *Ultra-Violett* (1893), wo man neben den Gedichten auch Dialoge und Prosaskizzen findet, wird die Farbe symbolistisch zur Bezeichnung der „Einsamkeit und Fantasie des Dichters“ (Brenner, Bortenschlager 1999: 368) verwendet. Sinneswahrnehmungen häuft er aber als „Empfindungen des Gesichts-, des Gehörs-, und des Geruchsinnes“ (Brenner, Bortenschlager 1999: 368). Als impressionistische kann man zum Beispiel die Gedichte *Regenduft* und *Ober am Berg* bestimmen (vgl. Hoffmann 2001: 61-62, 64-65). Das Gesamtbild einer Impression entsteht aber nicht sofort aus den klaren Bedeutungen der Worte, sondern man muss sie „durch diese ausgelösten Empfindungen“ (Hoffmann 2001: 238) beachten. Das lyrische Ich kommt nämlich kaum vor, sodass man sich nur in Empfindungen und Eindrücken verliert, wobei man keine erzählende Instanz wahrnehmen kann (vgl. Kimmich, Wilke 2006: 69).

**Stefan George** (1868 – 1933). Der Vertreter des deutschen Symbolismus. Einer von den drei bedeutendsten Lyrikern, die die Literatur um die Jahrhundertwende geprägt haben. Man muss jedoch bei ihm mit dem Begriff Impressionismus vorsichtig sein, denn die Impressionen dienen schon zur Bezeichnung eines Symbols.

Davon zeugen auch die Europa-Reisen nach dem Gymnasialabschluss, wo er in Paris den Kontakt mit dem Kreis um Stéphane Mallarmé, dem Vertreter des französischen Symbolismus, aufgenommen hat, der sein Werk stark beeinflusste. Danach studierte er „Literatur- und Kunstwissenschaft in Berlin“ (Hoffmann 2001: 415), später kam er in Wien in Kontakt mit Hugo von Hoffmannsthal. 1892 gründete er die Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, wo er auch das Programm der neuen „Kunst für Kunst“, zuerst aber einem begrenzten Kreis von Lesern, verkündet hat. Die Zeitschrift erschien bis 1919 (vgl. ebd.: 415).

Schon seine ersten Gedichtbände *Algabal* (1892), die *Bücher der Hirten- und Preisgedichte* (1895) und *Das Jahr der Seele* (1897) zeigen eine außergewöhnliche poetische Welt, die er schuf. Die Poetik ist durch eine gewisse Esoterik gekennzeichnet. In *Algabal* zeichnet er das Reich „im Unterirdischen“ aus, über das Algabal herrscht. Die „Natur“ tritt dort „als [eine] erstarrte Form“ (Ryan, In: Hinderer 1983: 394) auf. Das Reich, mit Edelstein geschmückt, ist eigentlich leblos. Die Welt dieser künstlichen Schönheit zeichnet ein gewisser „Immoralismus“ und „Gleichgültigkeit gegenüber menschlichen Empfindungen und menschlichem Leid“

aus (Ryan, In: Hinderer 1983: 395). Im Zyklus *Das Jahr der Seele* wählt der Dichter eine gewöhnliche Naturerscheinung aus, wie im Gedicht *Komm in den totgesagten Park*, das die Einleitung in den gesamten Band bildet. Eine herbstliche Atmosphäre im Park wird dargestellt, die aber wieder zur Bezeichnung der eigenen Dichterwelt dient, indem der Dichter die Erscheinungen auswählt, die nur ein Künstler in der Natur sehen kann. Daran geht der Dichter aber fragmentarisch heran, indem er die Farben und den „Schimmer“ im Park besonders heraus-hebt. Die in der ersten Strophe dargestellten Impressionen: „Der schimmer ferner lächelnder gestade ▪ / Der reinen Wolken unverhofftes blau / Erhellte die Weiher und die bunten Pfade“ (Korte 2000: 27) verleihen dem Park eine besondere Exklusivität, weil den Farben noch eine besondere Bezeichnung gegeben wird: „unverhofftes blau“. Weiter lautet es: „das tiefe gelb ▪ das weiche grau“ (Korte 2007: 27). Nur der, der fähig ist, hier neben dem Dichter diese Impressionen zu finden, kann ein Mitglied der Dichterwelt sein. Außerdem bedingt die Zugehörigkeit zur Dichterwelt das rituelle Erlesen der Rosen, Küssen und „Flechten des Kranzes“ (ebd.: 28f). Das zeigt auch die Exklusivität der Mitgliedschaft, die nur für einige Personen bestimmt ist, die die Kunst verstehen und empfinden. Diese „Abschirmung und Abgrenzung nach außen“ (Korte 2000: 29) drückt sich schon in der Bezeichnung „totgesagter Park“ aus (vgl. ebd.: 30). Der Leser ist aufgerufen, in diesen Park zu kommen. Im übertragenen Sinne bedeutet der Park die Welt der Kunst und Dichtung. „Die Welt des Parks“ wird so zur symbolischen „Sphäre der Kunst, ein *paradis artificiel*“ (Korte 2000: 29). Die im Gedicht geschilderten Impressionen, wenn man sie so bezeichnen kann, dienen zur Bildung eines Symbols (vgl. Korte 2000: 28-29).

**Hugo von Hofmannsthal** (1874 – 1929). Sein Frühwerk, das auch impressionistische Züge aufweist, ist vor allem mit der Philosophie des Impressionismus von Ernst Mach zu verbinden, das auch die „Sprachkrise“ und Frage nach der Rolle des Dichters widerspiegelt.

Schon mit 16 Jahren veröffentlichte er unter dem Pseudonym Loris seine ersten Gedichte. Als Student des Gymnasiums in Wien kam er zu Kontakt mit den Schriftstellern der Wiener Moderne Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, Hermann Bahr und Felix Salten im Café Griensteidl, 1981 auch mit Stefan George (vgl. Karthaus 1977: 137). 1894 schließt er das Jurastudium ab. Ab 1900 schreibt er vor allem Theaterstücke, später steht er in engem Kontakt mit Max Reinhardt, der seine Dramen aufführt. Danach arbeitet er mit dem Komponisten Richard Strauss mit, zu dessen Opern er Libretti *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) schrieb. Nach Europa-Reisen arbeitet er während des ersten Weltkriegs als Leiter einer Pressestelle und des Kriegsarchivs in Wien (vgl. Hoffmann 2001: 417).

Hofmannsthals frühe Lyrik, die weitgehend aus den Jahren 1892 – 1900 stammt, bezeichnet „eine vorübergehende Phase, die mit den Merkmalen einer »Krise« behaftet ist“, auf der Philosophie von Ernst Mach beruht und daraus die Rolle des Dichters in der Gesellschaft schließt. „[D]er sogenannte Empiriokritizismus Ernst Machs“, der in seiner Studie *Analyse der Empfindungen* (1885) zum Ausdruck kommt, „lässt sich als die Auflösung des Ich umschreiben“ (zit. nach Hinderer 1983: 392). Die besteht in der Aussage, dass „das Ich (das Subjekt) unrettbar sei“, indem „[n]icht das Ich das Primäre“ ist, „sondern die Empfindungen (Elemente)“ (zit. nach Hinderer 1983: 392), aus denen das Ich gebildet ist. So ist das Subjekt nur ein Zusammenhang von Empfindungen, die seine Identität bestimmen. Hofmannsthal geht aus dieser Theorie aus und in seinem *Gespräch über Gedichte* schreibt: „Draußen sind wir zu finden, draußen. [...] Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht uns an“ (zit. nach Hinderer 1983: 392). Somit ist er sich dessen bewusst, dass auch der Dichter nur durch seine Empfindungen und Eindrücke die Welt erkennen kann, indem er sich „in einem Strom von Erfahrungen“ (Ryan, In: Hinderer 1983: 399) auflöst. Das Ich wird aber im positiven Sinne zum Teil der Wirklichkeit. Dadurch sind auch manche seiner Gedichte gekennzeichnet, wo das Fragmentarische, die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit eine Rolle spielen. Davon zeugt das Gedicht *Vorfrühling* (1892). „Subjekt...des Gedichts ist »der Frühlingswind«, der »in seinem Wehen« »seltsame Dinge« mit sich trägt“ (Ryan, In: Hinderer 1983:399). So ist das Ineinanderfließen von Subjekt und Dingen erzielt. Die Dinge werden durch den Wind „durchweht“, sie bezeichnen aber keine Gegenstände, sondern es sind „im Vorüberwehen erhaschte Fragmente menschlichen Erfahrens und Fühlens“ (Ryan, In: Hinderer 1983:399): Wiegen im Weinen, Schmiegen im Haar, Kühlung der Glieder, die der Wind verursacht. Außerdem wird durch sich ändernde Bilder, als auch durch Bewegungsverbren (Laufen, Berühren, Fliegen, Vorbeigleiten) seine ständige Bewegung hervorgerufen. Was im Wind von diesen Dingen bleibt, ist der Duft. Dieses Wort bildet ein Mittelpunkt des Gedichts. Mit dem Sinn des Geruchs kann man im Wind »seltsame Dinge« spüren. So ist der Duft ein „Inbegriff des Flüchtigen, zugleich aber das einzig Bewahrende“ (Ryan, In: Hinderer 1983:400). Anzeichen des Impressionismus haben auch weitere Gedichte: „In der *Ballade des äußeren Lebens* gewinnt die impressionistische Vergänglichkeit, Ungebundenheit und Sinnleere der Lebenserscheinungen eine melancholische Intensität, und in den *Terzinen I. Über Vergänglichkeit* steigert sie sich zur äußerster Betroffenheit“ (Nehring, In: Steinecke 1994: 104). Beobachtbar ist, dass in der *Ballade* die Erscheinungen wieder fragmentarisch erfasst werden (Kinder, Früchte, Wind, Straßen) und mit dem menschlichen Dasein in Zusammenhang gebracht sind. In den *Terzinen I.* wird die „grauenvolle“ Vergänglichkeit des

Lebens beklagt und das lyrische Ich wird jetzt in der Gegenwart nur zur Fortführung der Geschichte seiner Vorfahren, was wieder auf Machs Philosophie des Einswerdens mit der Welt zurückzuführen ist (vgl. Ryan, In: Hinderer 1983: 402).

Da das Ich des Dichters auch wie das Ich der anderen Menschen „unrettbar“ ist, fragt sich Hofmannsthal, welche Rolle der Dichter in der Gesellschaft haben könnte, wenn er sich von den anderen nicht unterscheidet. Die Antwort lautet: er wird „zum Seismographen der Zeit“ (Ryan, In: Hinderer 1983:401). Das bedeutet, dass sein Werk seine Zeit widerspiegelt. Seine Empfindungen sind gleich den anderen. Da er in der Welt der „Vorherrschaft einer schrankenlosen Empirie“ lebt, die voller Gegensätze ist, kann man ihn sich dieser nicht entheben. Er besitzt aber zumindest die „Fähigkeit“, den Gegensätzen, „dem Auseinanderfallen Einhalt zu gebieten“ (Ryan, In: Hinderer 1983: 401).

Dann entsteht noch die Frage, wie soll der lyrische Dichter die umgebenen Dinge darstellen, wenn er „der Ich-Identität seiner Gefühle und Empfindungen beraubt ist“, wie er „mit dieser Situation fertig wird“ (ebd.: 392). Es bieten sich zwei Möglichkeiten: zum ersten hält der Dichter „am empirischen Ich“ fest, „als einem poetischen, das aber dadurch zu einem künstlichen Ich wird, das sich nur scheinbar über die bedingenden Zusammenhänge des Lebens erhebt“ (Ryan, In: Hinderer 1983:392). Es wird „dem Leben abgestorbene Kunst“ verherrlicht. Dieser Weg kennzeichnet das Werk Georges. Er bildet sich seine eigene Welt, in der Worte seine eigenartige Bedeutung haben und so zu Symbolen werden. Die zweite Möglichkeit ist „die Hingabe an die Elemente der Erfahrung, das Sich-Verwandeln in Dingliches“ (Ryan, In: Hinderer 1983:392). Diesen Weg gingen verschieden Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke (vgl. ebd.). Das liegt auch daran, dass sie die Poesie und Leben nicht voneinander trennen. Dieses „Sich-Verwandeln“ bedeutet aber auch, sich in das Ding hineinversetzen und möglichst zum Wesen des Dings zu kommen, „dem Menschen zur Erfahrung der transzendentalen Potenz der Dinge zu verhelfen“ (Hoffmann 2001: 114). So spürt man im *Vorfrühling* schon das „Sich-Verwandeln“ im Wind, obwohl nur das Oberflächliche dargestellt wird. Und auch die beliebig ausgewählten Lebenserscheinungen in *Ballade des äußeren Lebens* deuten auf die Leere und Grundlosigkeit des Lebens hin. Die Gedichte haben auch schon eine symbolistische Bedeutung (vgl. Leiß, Stadler 1997: 273).

**Rainer Maria Rilke** (1875 –1926). Er schließt das bedeutendste Dreigestirn der Schriftsteller der Jahrhundertwende ab. Ein Dichter, dessen Werk die Grundfragen nach der Individualität, dem Sinn und Formen des Lebens, Seiendem und Nicht-Seiendem, Tod und Gott umfasst.

Rilke wurde in Prag geboren. „Die Eltern (der Vater war nach gescheiterter Offizierslaufbahn Eisenbahnbeamter, die Mutter, aus höherer sozialer Sphäre stammend, voll unbefriedigten gesellschaftlichen Ehrgeizes) trennen sich 1884. 1886-91 Militärschulen in St. Pölten und Mährisch-Weißkirchen“ (Karthaus 1977: 184). Seine Mutter und Militärschulen beeinflussen negativ seine Kindheit. 1895 legt er das Abitur in Prag ab, nachdem das Kennenlernen der europäischen Kultur beginnt. 1897 trifft er Lou Andreas-Salomé, studiert „Kunst- und Literaturgeschichte in Prag, München und Berlin“ (ebd.: 184). 1901 heiratet er die Bildhauerin Clara Westhoff. Danach folgen viele Europa-Reisen nach Paris, Italien, Schweden, Dänemark. 1905 wird er in Paris der Privatsekretär von Auguste Rodin. 1910 folgt der Besuch Ägyptens, Nordafrikas und Spaniens. 1926 stirbt er in der Schweiz an der Leukämie (vgl. Karthaus 1977: 184).

Rilkes erstes Werk ist durch eine Unsicherheit gekennzeichnet, durch das Zweifeln an Gott. Zu seinen ersten Publikationen gehören die Bände „*Leben und Lieder* (1894), *Larenopfer* (1896), *Traumgekrönt* (1897), *Advent* (1898), *Mir zur Feier* (1899)“ (Karthaus 1977: 184f). Erst nach der Begegnung mit Andreas-Salomé beginnt ein Umbruch. Er ändert seinen Namen von René zu Rainer Maria Rilke und „die vorwiegend impressionistische Haltung, in der die Einzelmotive aus der sinnlich erfassbaren Welt sich ohne Rücksicht auf einen organischen, logischen oder Handlungszusammenhang zu einem stimmungshaften Ganzen reihten, wurde allmählich überwunden, indem die Einzelercheinung [...] in die Aussage der Innerlichkeit eingeschmolzen wurde“ (Steiner, In: Steinecke 1994: 160f). Das passiert schon in seinen Bänden „*Die frühen Gedichte* (1902), *Das Buch der Bilder* (1902), *Das Stunden-Buch* (1905)“ und in dem Lyrikband „*Neue Gedichte* (1907/08)“ (Karthaus 1977: 184), Höhepunkt einer zweiten Phase, wo Rilke das Dinggedicht vorstellt. Hier bemüht sich Rilke um eine „objektive Kunst“ (Karthaus 1977: 185). Das lyrische Ich verzichtet nämlich auf subjektive Interpretation und versucht das Ding nur in seiner „Dinglichkeit“ darzustellen. Jedoch kann man bei manchen Gedichten auch hier eine Verbindung von Impressionismus und Symbolismus feststellen. Da es im Gedicht um „intensiv wahrgenommene Gegenstände der äußeren Wirklichkeit“ (Müller, in: Reallexikon 2007: 366) geht, stützt sich der Dichter auf die empirische Erfahrung. Das Ding wird durch „Farbigkeit, Wiederholung und Erinnerung, [...] oder auch durch monotone Bewegung illustriert“ (Kimmich, Wilke 2006: 138f). Es werden viele Adjektive und Farben zur Erfassung des Dings verwendet, wie z. B. im Gedicht *Das Karussell* (1906): „Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet“ (Deutsche Gedichte 1989: 255). Um einen Eindruck des Drehens des Karussells hervorzurufen, tauchen viele Bewegungsverbren und erhaschte Details auf: „Und auf den Pferden kommen sie vorüber, /

auch Mädchen, helle,...“ (Deutsche Gedichte 1989: 255). Dazu wird ein Vers dreimal wiederholt: „Und dann und wann ein weißer Elefant“ (Deutsche Gedichte 1989: 255). Der Objektbezug des Gedichts, die intensive Konzentration auf das Ding, mit der auch innere menschliche Erfahrungen zum Ausdruck gebracht werden, sind nicht mit dem Impressionismus zu verbinden (Müller, in: Reallexikon 2007: 368). Die Darstellungsweise ähnelt aber in gewisser Hinsicht dem Impressionismus.

Rilkes Auffassung von Schreiben bedeutete, die Erfahrungen von Gegenwart zu verarbeiten und sie poetisch und stilisiert darzustellen. Die letzten Werke *Duineser Elegien* (1923) und *Sonette an Orpheus* (1923) haben einen hymnischen Zug und verbinden alle Themen, die Rilke bisher beschäftigten (vgl. Karthaus 1977: 185).

#### 4. Zur impressionistischen Dichtung in Deutschland

Die schon bei Hofmannsthal vorgestellte Studie *Analyse der Empfindungen* (1885) von Ernst Mach wurde mit der impressionistischen Malerei im Jahre 1904 in Verbindung gebracht. Hermann Bahr, Vertreter der Wiener Moderne und ein bedeutender Essayist und Theoretiker seiner Zeit, hat das Werk „zur »Philosophie des Impressionismus« erklärt“ (Kimmich, Wilke 2006: 68). Beim Lesen vom „unrettbaren Ich“, das in Elemente zerfällt, wobei das Psychologische und Physische, Empfindungen und Erfahrungen ineinanderfließen, hatte er vor Augen die Bilder impressionistischer Maler – von Manet, Degas oder Renoir. Er sah in dem Werk und in der Malerei „geistige Einheit“ (Kimmich, Wilke 2006: 68), die eine gleiche Weltanschauung repräsentieren sollte. Die schon in der Literatur bevor begonnene Auflösung des Ich wie die starke Reizbarkeit, der man in der modernen Gesellschaft ausgesetzt ist, scheint der Empiriekritizismus entsprechend widerzuspiegeln und wissenschaftlich zu erklären. Es ist so kein Wunder, dass diese Philosophie in der Krisenzeit um 1900 große Aufmerksamkeit erregt (vgl. Kimmich, Wilke 2006: 67f).

Hamann und Jost stellen Impressionismus in ihrem Buch (auch mit Bezug auf Machs Philosophie) als eine Epoche vor, der wenn nicht alle Lebens-, so mindestens alle Kunstbereiche durchdringt. Solche Darstellung scheint aber vor allem in der Literatur etwas problematisch. Schon aus der Vorstellung der impressionistischen Dichter geht hervor, dass keine einheitliche Gruppe von Schriftstellern entstand, die impressionistisch schrieben. Außerdem bildet der Impressionismus nur ein Teil ihres Schaffens, dessen Züge nur in einigen Gedichten zu beobachten sind. Es bildete sich folglich keine eigenständige impressionistische Richtung in der Literatur. Zudem richtet sich das Werk aller auf etwas Anderes: Liliencron hält an der Realität fest, dessen lyrisches Subjekt beobachtet, träumt, freut sich oder trauert über die Wirklichkeit. Arno Holz (im Geiste des Naturalismus) bemüht sich in seinem *Phantasia* um totale Wirklichkeitsspiegelung, versucht „Totalität durch additive Reihung zu erreichen, im steten Wechsel der Perspektiven“ (Hoffmann 1987: 36). Dauthendey befindet sich schon zwischen der Schilderung von Erlebnissen und der Auflösung des Ich. Stefan George setzt klare Grenze zwischen der Kunst und der Realität. Hofmannsthal sieht das Problem der Oberflächlichkeit der industriellen Gesellschaft und versucht, darauf zu zeigen. Und Rilke, der alle Fragen des Lebens zu beantworten versucht, kann nicht auf der Oberfläche des Impressionismus bleiben. Da Impressionismus nur als eine Tendenz bei den Dichtern erscheint, kann man ihn nicht als Epochenbegriff in der deutschen Literatur bezeichnen, sondern nur als einen Stilbegriff.

Zudem unterscheidet sich die Darstellungsweise der letzten drei Dichter von der von Liliencron und Holz. Sie benutzen nicht dieselbe Sprachtechnik voller Partizipien, Parallelismen und Synekdochen, um eine reine Zuständlichkeit und ein klares Gesamtbild hervorzu- bringen. Bei ihnen überwiegt eher das Fragmentarische, Flüchtige und das Zurücktreten des lyrischen Ich zugunsten der Schilderung von Sinneseindrücken. Sie verzichten nicht auf Metaphern und ihre Ausdrucksweise ist vielfältiger. Als konsequente Vertreter des Impres- sionismus in der Lyrik scheinen nämlich Liliencron und Holz zu sein, weil sich ihre Darstellungsweise am meisten dem impressionistischen Gemälde nähert. Dabei entsteht beim Lesen ein Bild, d.h. dass sich der Leser eine ausgeschnittene Szenerie aus der Realität vorstellen kann. Das Gesamtbild muss zugleich die gleiche Atmosphäre oder Stimmung wiedergeben, z. B. die Atmosphäre eines sonnigen/regnerischen Tages, eine freudige/traurige Stimmung, denn es sollte nur den momentanen (flüchtigen) Augenblick darstellen. Die sprachlichen Bilder im Gedicht dürfen deshalb nicht zu allegorisch sein, um die Wirklichkeit so treu wie möglich wiederzugeben. Die Abhängigkeit vom Gesehenen ist deshalb ausschlag- gebend.

Damit entsteht die Frage mit der Eingliederung des Impressionismus. Auf der einen Seite weist Impressionismus einige gemeinsame Merkmale mit dem Naturalismus auf: er beharrt auf der detaillierten Darstellung und spiegelt die Wirklichkeit wider. Der Naturalismus spiegelt die Realität genau, Impressionismus verfeinert sie – wendet sich vom Hässlichen zum Schönen. In diesem Zusammenhang spricht man auch von „keine[r] Überwindung des Naturalismus, nur Umwandlung und Verfeinerung der vorgegebenen Tendenzen“ (Hamann & Jost 1960: 212). Auf der anderen Seite negiert Impressionismus aber die naturalistische Weltanschauung, denn er zweifelt an der naturwissenschaftlichen Forschung, die die Welt zu fassen versprach und stattdessen mehr Unsicherheiten brachte. Berücksichtigt man aber das Fragmentieren und die Vergänglichkeit jedes Moments (wie bei Hofmannsthal und Rilke), die in der Literatur um 1900 auftritt und mit Machs Philosophie in Verbindung gebracht wurde, kann man auch hier das Impressionistische nicht ausschließen. Außerdem heißt es in den *Blättern für die Kunst*: „wir wollen keine erfingung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck“ (zit. nach Koopmann 1997: 34). So scheint es, dass sich in der neuen, in dieser Zeitschrift verkündeten „Kunst für Kunst“, die sich gegen den Naturalismus wendet und jede Nachahmung der Natur sowie das Epigontum in der Literatur verwirft, auch ein impressionistisches Programm entwickelt. Das geht aus dem

Konzept dieser Kunst selbst hervor, weil man als die erste Aufgabe des Gedichts die Wiedergabe von seelischen Stimmungen versteht. Die Stimmung offenbart sich schon im Klang und in der sprachlichen Gestaltung des Gedichts. So wird der Inhalt nicht erzählt, sondern dargestellt. Im Gegensatz zum Naturalismus wird das Gesehene nicht beschrieben. Man bemüht sich, die Stimmung in sich darzustellen (vgl. Ubell, In: Die Wiener Moderne 2010: 653-666). In diesem Sinne kann man die impressionistischen Elemente auch in der unter George eingeführten symbolistischen Kunst nicht verleugnen. So stehen auch der Impressionismus und Symbolismus in enger Verbindung.

Impressionismus hat aber nicht nur die naturalistische Darstellungsweise verwendet, sondern hat auch neue gebracht, wie Bereicherung der sprachlichen Bilder um Epitheta und Bewegungsmotive (vgl. Hamann & Jost 1960: 288, 319). Die hat der Symbolismus übernommen: „Dank der impressionistischen Sensibilität wurde die Skala sprachlicher Äquivalente für Sinneserfahrungen in ungeahnter Weise erweitert und differenziert. Diese Errungenschaften des Impressionismus [...] wirken im Symbolismus weiter“ (Hoffmann 1987: 35).

Impressionismus ist nur einer der Stilrichtungen, die im „Richtungspluralismus“ der Jahrhundertwende um 1900 erscheint: neben Symbolismus und Jugendstil, denen er am nächsten steht, sind es noch Décadence, Fin-de-siècle und später auch Expressionismus, deren Züge im Werk dieser Dichter auftauchen können. Dass Impressionismus „in den Symbolismus [mündet]“, erklärt Hoffmann (1987: 35) damit, dass aus dem „Wesen der Sprache“ hervorgeht, dass die „Möglichkeiten der Vermittlung von Sinneseindrücken einerseits nicht genügen, andererseits sich nicht darin erschöpfen.“ Dazu bezieht man die „metaphorische Struktur der Sprache“ mit ein, deshalb tendieren auch impressionistische Gedichte „über das Sinnhafte und Punktuelle hinaus“ (Hoffmann 1987: 35). Außerdem verwendet Symbolismus ähnliche Darstellungsmittel wie Klangmalerei, Assonanzen, Synästhesie, wobei die „Sphäre des einen Sinnes zur Metapher für die des anderen wird: es entsteht eine magische Identität der Sphären“ (Karthaus 1977: 12). Einfach gesagt, verleiht Symbolismus den Impressionen eine tiefere Bedeutung. „Hier verbindet sich der nuancierten Oberfläche die Tiefdimension der Psyche im symbolistischen Symbol“ (Hoffmann 1897: 35). In den äußeren Erscheinungen sieht Symbolismus nur „Chiffren, die auf eine übergeordnete Totalität des Seins hindeuten“ (Hoffmann 2001: 369). Symbolismus stützt sich somit auch auf das Äußere, d.h. auf das mögliche Erkennen der Welt durch die Sinnesorgane, „wobei diese

allerdings eng an die im Impressionismus geübte Intensität des Sehens gebunden bleibt“ (Hoffmann 2001: 112). Während Impressionismus aber davor ratlos bleibt, die Komplexität der Welt irgendwie zu fassen, glaubt Symbolismus daran, diese Komplexität durch das menschliche Denken zu deuten (vgl. Hoffmann 2001: 112). Es bleibt nicht nur an der Oberfläche. Hofmannsthal sieht sich als Dichter dazu befähigt, im Durcheinander der Zeit die Dinge doch in ihrer gewissen Ordnung zu fassen und auf die Grundfragen des Lebens hinzuweisen (vgl. Ryan, In: Hinderer 1983: 401). George betrachtet sich als Priester und seine Zeitschrift widmet er zuerst nur den Kunstliebhabern, indem er sich von dem „Rest“ der Gesellschaft abgrenzt (vgl. Korte 2000: 21). Außerdem kann man bei ihm nur schwer über eine Verwirrung von Sinneseindrücken sprechen, da der Dichter die Impressionen selbst wählt. Rilke versucht sich in die einfachen, von der Gesellschaft übersehenen Dinge hineinzusetzen, wodurch er sich von der konventionellen Sichtweise der Menschen abgrenzt (vgl. Korte 2000: 31). Das Werk der Dichter spielt auch auf die Entgeistigung der modernen Gesellschaft an und versucht das Geistige in der Kunst zu sehen oder mindestens auf seine Absenz zu zeigen.

Da Symbolismus bei den bedeutendsten Dichtern der Jahrhundertwende – George, Hofmannsthal und Rilke dominiert, während impressionistische Tendenzen zu ihm hin tendieren und in ihm vertieft werden, subsumiert man Impressionismus bei der Eingliederung der Stile unter Symbolismus.

## Schluss

In der Arbeit wurde Impressionismus in der Malerei und Lyrik vorgestellt. Während sich diese Kunstrichtung in der Malerei als eine bedeutende Epoche erweist, erscheint dieser Begriff in der Lyrik nur tendenziell. Ohne die Vorstellung der Malerei würde man die impressionistischen Elemente in der Lyrik nur schwer erarbeiten. Gerade in Bezug auf sie ergeben sich sogar 2 Richtungen, zu der die Lyrik tendiert: einerseits zum Naturalismus und andererseits zum Symbolismus. Die impressionistischen Elemente ziehen sich in der deutschen Lyrik vom späten Realismus (wo oft Liliencron eingeordnet wird) über Naturalismus (Holz) bis zum Symbolismus (Hofmannsthal, teilweise George und Rilke). Im Allgemeinen lassen sich aber überall das Fragmentarische, die Vergänglichkeit und die Wiedergabe von Stimmungen beobachten. Die Auflösung des Subjekts und die Überreiztheit werden allmählich zum Wirklichkeitsempfinden und zur Diagnose der Zeit.

Wie ich vorher vermutet habe, kann man einen Eindruck im Gedicht nicht nur durch die Lautmalerei oder durch die Schilderung von einer Stimmung darbieten, sondern die Stimmung kann auch „in sich“ dargestellt werden, wie es die Dichter der Jahrhundertwende präsentieren. Während die ältere Generation (wie Liliencron) noch mehr von der Wiedergabe des Gesehenen abhängig ist und die Atmosphäre mehr betrachtet, berücksichtigt man im Symbolismus mehr ihr klangliches Empfinden.

Der impressionistische Subjekt-Zerfall ist vor allem im Werk der Vertreter der Wiener Moderne zu finden, was auch die Gedichte von Hugo von Hofmannsthal gut demonstrieren. Er wird oft auch als beispielhaftes Impressionist bezeichnet. Würde man in die Arbeit auch das Drama und Prosa mit einbeziehen, sind es vor allem die Werke der Wiener um 1900, wo hinsichtlich des Subjekt-Zerfalls auch die Auflösung von traditionellen Formen des Dramas und der Erzählformen stattfindet: in Einaktern und Szenereihen von Arthur Schnitzler „zerfällt“ die Einheit von Handlung, Ort und Zeit sowie irgendwelcher Handlungsablauf. Die lyrischen Dramen von Hofmannsthal (*Der Tor und der Tod*, *Der Tod des Tizian*) zählen auch dazu. In der Prosa verwendet man auch kleinere Formen – wie Novelle, Erzählung, fiktiver Brief, wo auch die (Selbst-)Betrachtung und nicht eine Schilderung der Handlung im Vordergrund steht (vgl. Kimmich, Wilke 2006: 70f). Die Prosaskizzen von Peter Altenberg werden oft als Beispiel eingeführt. Daneben ist aber in den Werken auch eine zeitgenössische Kritik an der Gesellschaft versteckt. Das hat mit dem Impressionismus nichts zu tun. Aus diesem Grunde kann man Impressionismus in der Literatur nur als eine Tendenz betrachten.

## Literaturverzeichnis

Brenner & Bortenschlager: *Deutsche Literaturgeschichte 1: Von den Anfängen bis 1945*. Wien: Verlag Leitner, 1999. ISBN 3-85157-050-2.

*Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts* / hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., 1994. ISBN 3-503-03073-5.

*Deutsche Dichter: Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart* / hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1993. ISBN 3-15-010388-6.

*Deutsche Gedichte. Eine Anthologie* / hrsg. von Dietrich Bode. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1989. ISBN 3-15-008012-6 (kart.) ISBN 3-15-028012-5 (geb.)

*Die deutsche Literatur Bd. 13. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil* / hrsg. von Ulrich Karthaus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1977. ISBN 3-15-009649-9.

*Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 bis 1910* / hrsg. von Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2010. ISBN 978-3-15-007742-9.

Frank, Horst J.: *Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung (6. Auflage)*. Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2003. ISBN 3-7720-1706-1. ISBN 3-8252-1639-X (UTB-Bestellnummer).

*Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart* / hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1983. ISBN 3-15-010321-3.

Hamann, R. & Hermand, J.: *Impressionismus*. Berlin: Akademie – Verlag, 1960.

Hoffmann, D.: *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik 1880 – 1916: vom Naturalismus bis zum Expressionismus*. Tübingen; Basel: A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2001. ISBN 3-8252-2199-7 (UTB). ISBN 3-7720-2974-4 (Francke).

Hoffmann, Paul: *Symbolismus*. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG, 1987. ISBN 3-7705-1335-5.

Kimmich, D. & Wilke, T.: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* / hrsg. von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. ISBN-13: 978-3-534-17583-3. ISBN-10: 3-534-17583-2.

Kohle, H.: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland: Vom Biedermeier zum Impressionismus*. München: Prestel Verlag, 2008. ISBN 3791336304.

Korte, H.: *Lyrik des 20. Jahrhunderts (1900 – 1945): Interpretation von Hermann Korte*. München: Oldenbourg Schulbuchverlag GmbH, 2000. ISBN 3-486-88699-1.

Koopmann, Helmut: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920: Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. ISBN 3-534-08033-5.

Krsek, I.: *Claude Monet*. Praha: Odeon, 1982.

Kuhl, I.: *Impressionismus. Eine Feier des Lichts*. UK: Copyright © PARAGON BOOKS Ltd 2008. Printed in China. ISBN 978-1-4075-1143-6.

Leiß, I. & Stadler, H.: *Deutsche Literaturgeschichte. Band 8. Wege in die Moderne 1890 – 1918*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1997. ISBN 3-423-03348-7.

Pi Joan, José: *Dějiny umění/8*. Praha: Odeon, 1981.

*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte Bd. 2.* / hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2007. ISBN 978-3-11-019355-8.

Revald, J.: *Die Geschichte des Impressionismus (Schicksal und Kunstwerk der Maler einer großen Epoche der Kunst)*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1965.

Ruheberg, Schneckenburger, Frickeová & Honef: *Umění 20. Století*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2011. ISBN/EAN: 9788072095218.

Römpler, K.: *Der deutsche Impressionismus (Die Hauptmeister in der Malerei)*. Dresden: Verlag der Kunst Dresden, 1958.

Weltonová, Jude: *Umenie zblízka – Impresionizmus*. Bratislava: Perfekt, a.s., 1996. ISBN 80-8046-020-5.

### **Internetquellen**

Heuwinkel, Ch. (www). *Kunsthalle Bielefeld: Der Deutsche Impressionismus 2010* (online). Abgerufen unter: <http://www.kunsthalle-bielefeld.de/index.php?id=92> (Zugriff am 11.7.2012).

Hoffmann, Ch. (www). *Der deutsche Impressionismus in Bielefeld 2009* (online). Abgerufen unter: <http://www.kunstfreunde-blog.de/ausstellung/der-deutsche-impresionismus-in-bielefeld/> (Zugriff am 11.7.2012).

Zeno.org. Meine Bibliothek (www) (Hg.): *Liliencron, Detlev von, Gedichte, Adjudantenritte, Four in hand – Zeno.org*. Abgerufen unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Liliencron,+Detlev+von/Gedichte/Adjudantenritte/Four+in+hand> (Zugriff am 4.8.2012)

### **Internetquellen (Bilder)**

(www) Google. Google images (Hg.): *Claude Monet Impression Sonnenaufgang* (online). Abgerufen unter: <http://www.art-perfect.de/sites/default/files/archiv/monet/Impress.jpg> (Zugriff am 8.5.2013)

- (www) Google. Google images (Hg.): Claude Monet Bahnhof Saint Lazare (online). Abgerufen unter: [http://www.nouvellesimages.de/img\\_Der-Bahnhof-Saint-Lazare\\_Claude-MONET\\_ref~150.003608.00\\_mode~zoom.jpg](http://www.nouvellesimages.de/img_Der-Bahnhof-Saint-Lazare_Claude-MONET_ref~150.003608.00_mode~zoom.jpg) (Zugriff am 8.5.2013)
- (www) Google. Google images (Hg.): Claude Monet Die Kathedrale von Rouen (online). Abgerufen unter: <http://www.4-construction.com/up/images/featured/art/13-rouen-cathedral-the-portal-morning-effect.jpg> (Zugriff am 8.5.2013)
- (www) Google. Google images (Hg.): Claude Monet Die Kathedrale von Rouen (online). Abgerufen unter: [http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41\\_00046613.jpg](http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41_00046613.jpg) (Zugriff am 8.5.2013)
- (www) Google. Google images (Hg.): Claude Monet Seerosen (online). Abgerufen unter: <http://images.easyart.com/i/prints/lg/1/8/181636.jpg> (Zugriff am 8.5.2013)
- (www) Google. Google images (Hg.): Monet japonský most (online). Abgerufen unter: <http://www.odaha.com/sites/default/files/images/claude-monet-36.jpg> (Zugriff am 8.5.2013)
- (www) Google. Google images (Hg.): Renior Moulin de la Galette (online). Abgerufen unter: <http://arthistorygalore.files.wordpress.com/2011/03/bal-du-moulin-de-la-galette.jpg> (Zugriff am 8.5.2013)
- (www) Google. Google images (Hg.): Max Liebermann Papageienallee (online). Abgerufen unter: <http://artoko.de/Bilder/Kunst/slides/KMLIEBERMA0003XXL.jpg> (Zugriff am 8.5.2013)
- (www) Google. Google images (Hg.): Lovis Corinth Liegender Akt 1899 (online). Abgerufen unter: [http://www.kunstkopie.de/kunst/lovis\\_corinth//Liegender-weiblicher-Akt.jpg](http://www.kunstkopie.de/kunst/lovis_corinth//Liegender-weiblicher-Akt.jpg) (Zugriff am 8.5.2013)
- (www) Google. Google images (Hg.): Max Slevogt In der Wüste (online). Abgerufen unter: <http://www.landesmuseum-mainz.de/media/archive/1682.gif> (Zugriff am 8.5.2013)