



Monet Orte

Herausgegeben von
Angelica Daneo
Christoph Heinrich
Michael Philipp
Ortrud Westheider

Mit Beiträgen von
Angelica Daneo
Christoph Heinrich
Marianne Mathieu
Alexander Penn
James H. Rubin
George T. M. Shackelford
Richard Thomson
Paul Hayes Tucker
Daniel Zamani

Monet. Orte
ist eine Kooperation zwischen
dem Museum Barberini, Potsdam,
und dem Denver Art Museum.
Dort findet die Ausstellung
unter dem Titel *Claude Monet.*
The Truth of Nature statt.

MUSEUM BARBERINI

POTSDAM

DENVER
ART MUSEUM



In Potsdam steht die Ausstellung
Monet. Orte
unter der Schirmherrschaft
Ihrer Exzellenz Anne-Marie Descôtes,
Botschafterin der Republik Frankreich in Deutschland.

Inhalt

- 7 Vorwort
- 10 Dank
- 12 Umkämpftes Terrain. Monet und die französische Kunstszene der 1860er Jahre
Paul Hayes Tucker
- 22 *Sur le motif.* Monet und die impressionistische Freilichtmalerei
Daniel Zamani
- 34 Monet als Zeichner. Von der Vorzeichnung zum inneren Bild
Marianne Mathieu
- 42 „Diese Palmen treiben mich in den Wahnsinn“. Monet, der Süden und die Wahl seiner Motive
Angelica Daneo
- 50 Maler des modernen Lebens. Monets Stadtansichten
George T. M. Shackelford
- 60 Reisen, Tourismus und Wettbewerb. Monet und die Orte anderer Maler
Richard Thomson
- 68 Monet, Bergson und Proust. Beobachtungen zu Ort, Ortswechsel und Poesie
James H. Rubin

Katalog der ausgestellten Werke

- 78 Künstlerische Anfänge. Die Normandie und der Wald von Fontainebleau
- 98 Die Stadt als Schauspiel. Paris
- 112 Die Farben des Nebels. London
- 124 Ein großartiger Ort fürs Malen. Holland
- 138 Paris auf dem Land. Argenteuil
- 156 Ländliche Idyllen. Vétheuil
- 174 Hinwendung zum Seriellen. Giverny
- 198 Erhabene Natur. Küsten in Nordfrankreich
- 218 Zauberhaftes Licht. Bordighera, Antibes und Venedig
- 234 Ein selbst geschaffenes Paradies. Der Garten in Giverny

Anhang

- 256 Anmerkungen
- 264 Verzeichnis der ausgestellten Werke
- 271 Auswahlbibliographie
- 276 Autorinnen und Autoren
- 278 Impressum
- 280 Abbildungsnachweis

Umkämpftes Terrain. Monet und die französische Kunstszen der 1860er Jahre

Paul Hayes Tucker



Ein Photo, das um 1865 aufgenommen wurde (Abb. 1), und ein Gruppenportrait von Henri Fantin-Latour von 1870 (Abb. 2) können als Ausgangspunkt für die Frage dienen, welcher Platz Monet im heiß umkämpften Pariser Kunstbetrieb der 1860er Jahre zukam – also im ersten Jahrzehnt seines professionellen Wirkens in der Hauptstadt. Das Photo stammt von dem Pariser Portraitzphotographen Étienne Carjat, der allerlei französische Kulturgrößen abgelichtet hatte, darunter Charles Baudelaire, Gustave Courbet und Émile Zola. Monets Wunsch, sich in diesen prominenten Reigen einzureihen, ist ein Indiz dafür, dass der junge Mann hoch hinauswollte. Carjat leistete seinem Kunden gute Dienste. Monet strahlt ein Selbstbewusstsein aus, das beinahe hochmütig wirkt. Er steht aufrecht im Kontrapost, hat den Kopf leger nach links gewandt und vergräbt die rechte Hand in der Tasche seiner modischen hellen Hose. Er ist von Kopf bis Fuß fesch gekleidet: Gehrock, ein Falten werfendes Karo-Gilet, dazu ein gekonnt gebundenes Halstuch und ein gestärktes weißes Hemd mit gebügeltem Kragen und Manschetten. Er posiert als bürgerlicher Vorzeigekünstler, der weiß, wo er steht und wo er hinwill. So scheint es jedenfalls.

Fantin-Latours Portrait vermittelt hingegen einen ganz anderen Eindruck.¹ Monet steht am äußersten rechten Rand, als hätte er es gerade noch ins Bild geschafft. Vor ihm türmt sich sein Freund und Atelierkollege Frédéric Bazille wie ein ägyptischer Pharao auf und lässt ihn ziemlich klein dastehen. Die Hauptperson in dem Gruppenbild ist Édouard Manet. Er sitzt vor einer Staffelei, auf der eines seiner Werke zu vermuten ist, und hebt seinen Pinsel, als wolle er dem Gemälde vor ihm gerade einen weiteren Strich hinzufügen. Unverkennbar ist er der führende Kopf des Künstler- und Schriftstellerzirkels – und das nicht ohne Grund: Mit seinen umstrittenen Gemälden aus den 1860er Jahren, dem skandalösen *Frühstück im Grünen* von 1863 (S. 37, Abb. 6) und der *Olympia* von 1865 (Musée d'Orsay, Paris), hatte er den Status eines Rebellen errungen, der die ästhetischen Maßstäbe des offiziellen Salons erfolgreich neu definiert hatte.

Doch wie verhält es sich mit Monet? Warum bleibt er eine Randfigur? Die Quellen schweigen sich hierzu aus. Wenn man bedenkt, wie selbstbewusst er sich auf Carjats Photographie präsentiert und was er in den 1860er Jahren alles erreicht hatte, entsprachen sein Platz und seine Pose in Fantin-Latours Bild nicht dem, was er als angebracht empfunden haben dürfte. Womöglich war Manets Rang als Autoritätsperson ihm sogar ein Dorn im Auge. Diese Vermutung legt eine Karikatur des Zeichners Bertall nahe (Abb. 3). In seiner Parodie auf Fantin-Latour stellt er Manet als einen Gott dar, der von seinen Anhängern angebetet wird, und lässt Monet obendrein vor seinem Idol niederknien. Konnte es für einen Künstler, der es auf Ruhm, Reichtum und einen Ehrenplatz in der französischen Kunstgeschichte abgesehen hatte, eine größere Demütigung geben? Dieser Essay beleuchtet die Strategien, die Monet anwandte, um sich in der Pariser Kunstszenen durchzusetzen und sich innerhalb eines einzigen Jahrzehnts als ein führendes Mitglied der französischen Avantgarde zu etablieren.

1 Étienne Carjat:
Claude Monet, um 1865,
Wildenstein Plattner
Institute, Paris



2 Henri Fantin-Latour:
Ein Atelier in Batignolles, 1870,
Musée d'Orsay, Paris
3 Bertall: Spaziergang
durch den Salon von 1870,
in: *Le Journal amusant*,
21.5.1870

Sur le motif. **Monet und die** **impressionistische** **Freilichtmalerei**

Daniel Zamani



„Das *plein air*, das zerstreute Licht, das wahre Sonnenlicht, *vrai soleil*, haben alle in der Malerei, und zwar in allen Malereien, eine Wichtigkeit, die man ihnen niemals zugestanden hatte und die sie, offen gesagt, auch gar nicht verdienen. [...] In heutiger Zeit ist die Malerei nie hinreichend klar, rein, formlos und roh. [...] Wenn sie vom Dunklen zum Hellen übergeht, vom Schwarz zum Weiß, wenn sie aus der Tiefe zur Oberfläche emporsteigt, wenn sie sich vom Biegamen zum Harten umgestaltet, wenn ölige Masse sich in glanzlose und das Helldunkel sich in Japanpapier wandelt, so hat man genug gesehen, um daraus zu lernen, daß hier ein Geist weht, der sein Milieu geändert hat, und daß sich ein Atelier dem Tageslicht geöffnet hat.“¹ Mit diesen Worten beschrieb der einflussreiche Kritiker Eugène Fromentin 1876 die radikalen Veränderungen in der Malerei, die mit dem Aufkommen des Impressionismus um Claude Monet einhergingen. Sein Buch *Les Maîtres d'autrefois* wertete die stilistischen Neuerungen, die die Bewegung anstrebte, nicht als bloßen Richtungswechsel, sondern als vollständigen Bruch mit den ästhetischen Konventionen der Akademie. Im Zentrum seiner Kritik stand die Vorliebe der Künstler für grelle Farbtöne und natürliches Licht – Aspekte, die untrennbar mit ihrer Hinwendung zur Malerei in freier Natur verbunden waren.²

Auch wenn Monet das Arbeiten im Atelier nie ganz aufgegeben hat, spielte die Pleinairmalerei eine entscheidende Rolle in der Entwicklung seiner impressionistischen Bildsprache. Die Vorgehensweise war Grund dafür, dass Monet häufig geradezu obsessiv ein und denselben Ort zu unterschiedlichen Jahres- und Tageszeiten in den Blick nahm, um die jeweilige Landschaft bei bestimmten Effekten festzuhalten. Die unmittelbare Naturbeobachtung und das ausführliche Erkunden einer Landschaft *in situ* waren zentrale Aspekte seiner Arbeitsweise. Dieser Beitrag beleuchtet die Entwicklung von Monets Pleinair-Asthetik im Kontext zeithistorischer Debatten über Authentizität in der künstlerischen Wiedergabe der Natur.

Von Skizzen und Gemälden

Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Pleinairmalerei gängige Praxis in Frankreich.³ Pierre-Henri de Valenciennes etwa war schon zu Lebzeiten neben seinen akademischen Kompositionen in Öl auch für seine Freilichtskizzen bekannt – kleinformatige, rasch ausgeführte Arbeiten auf Papier, in denen er bestimmte Effekte oder Witterungsverhältnisse festzuhalten versuchte. Mit seiner einflussreichen Abhandlung *Éléments de perspective pratique* (1799) wollte er den Status der Landschaftsmalerei aufwerten und empfahl Künstlern, möglichst oft *en plein air* zu arbeiten. Er sah in der Freilichtmalerei die Voraussetzung für wahrheitsgetreue Naturdarstellungen und empfahl, die Skizzen schnell anzufertigen, da die jeweiligen Witterungsverhältnisse kaum länger als zwei Stunden andauerten. Malern, die das Spiel des Lichts bei Sonnenaufgang oder -untergang festhalten wollten, legte er sogar einen Zeitrahmen von nur etwa 30 Minuten nahe. Eine schnelle Umsetzung des Motivs sollte es dem Künstler

¹ *Frauen im Garten*, 1866,
Musée d'Orsay, Paris



² Pierre-Henri de Valenciennes:
Himmel bei Dämmerung,
18. Jahrhundert,
The Metropolitan Museum
of Art und The Morgan
Library & Museum,
New York

(Studie) bezeichnete bei ihm nicht zwangsläufig eine rasch ausgeführte Arbeit, sondern konnte auch für Gemälde gelten, die nach etlichen Malsitzungen im Freien unvollendet geblieben waren.²⁸ Zudem bearbeitete der Künstler viele seiner Pleinairgemälde später mehr oder weniger großzügig im Atelier, wenn er mit der Gesamtwirkung nicht zufrieden war oder Änderungen am Farbschema oder der Ausführung von Details vornehmen wollte. Schon 1877 behauptete der Kritiker Frédéric Chevalier zu Recht, der von den Impressionisten erweckte „Anschein der Spontaneität“ sei das Ergebnis „roher Kunstfertigkeit“ und die scheinbar zufällige Wahl ihres Blickwinkels ein Zeichen „bewusst evozierter Zusammenhanglosigkeit“²⁹

Im Vergleich zu der aufwendigen Werkgenese, wie sie seit der Renaissance in der akademischen Tradition verankert war, arbeiteten die Impressionisten mit beachtlichem Tempo.³⁰ Dennoch handelt es sich bei Mallarmés polarer Dichotomie zwischen der „Artifizialität“ akademischer Atelierkompositionen und der unverfälschten, naiven „Spontaneität“ der impressionistischen Pleinairmalerei um einen gravierenden Irrtum. So erweisen sich selbst viele von Monets zunächst skizzenhaft wirkenden Gemälden bei näherer Betrachtung als komplexe Kompositionen, deren scheinbar spontane Ausführung sich als das Ergebnis gewollter Einfachheit entpuppt.³¹

Eindruck, Empfindung und Effekt

Bereits in den 1870er Jahren hatte Monet Orte, die ihn faszinierten, wiederholt aufgesucht und Motive, die ihn reizten, in zusammenhängenden Variationen, Bildpaaren oder Werkreihen über eine einzelne Leinwand hinaus festgehalten. Zu den bekanntesten Beispielen zählen seine Ansichten des Gare Saint-Lazare in Paris, den er 1877 in zwölf Variationen festhielt und dabei strategisch die Standorte sowohl innerhalb wie auch außerhalb der Bahnhofshalle wechselte (siehe den Beitrag von George T. M. Shackelford, S. 50–59). Auch auf seinen zahlreichen Reisen – in Frankreich und im Ausland – blieb Monet oft bei bestimmten Motiven oder Topographien, variierte die Darstellung ein und desselben Sujets und schuf auf diese Weise erkennbar zusammengehörende Werkgruppen.

Erst in den frühen 1890er Jahren systematisierte Monet diese serielle Arbeitsweise, indem er dazu überging, große Gemäldegruppen anzulegen, die ein sorgfältig aufeinander abgestimmtes künstlerisches Ganzes ergaben und die er auch als solches ausstellte.³² Die erste dieser methodisch zusammenhängenden Serien galt dem anspruchslosen Motiv von Getreideschöbern, die in unmittelbarer Nähe seines Landhauses in Giverny auf dem Feld standen (Kat. 74–76). Bereits im Mai 1891 zeigte Monet 15 dieser Arbeiten in einer Ausstellung der Galerie Durand-Ruel, wo sie in einem einzigen Raum nebeneinander hingen. Die wiederholte, nahezu obsessive Darstellung ein und

¹¹ Das Portal, Harmonie in Blau, 1894, Musée d'Orsay, Paris
¹² Die Kathedrale von Rouen in der Sonne, 1894, Museum of Fine Arts, Boston



dieselben Gegenstands mag zunächst an eine Art sinnbildliche Überhöhung des Sujets denken lassen. Allerdings verweisen die ständigen Variationen von Farbe, Schatten und Licht sowie der Umstand, dass Monet die Getreideschober unmittelbar ersichtlich zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten dargestellt hatte, darauf, dass ihn das Motiv selbst inhaltlich kaum interessierte. Ganz im Gegenteil verwendete er die typischerweise in markanter Nahsicht gezeigte Oberfläche der Getreideschober als eine Art Projektionsfläche oder Schirm (*écran*), die es ihm erlaubte, subtilsten Veränderungen der Atmosphäre nachzuspüren – genau dem, was Monet häufig als *enveloppe* bezeichnete, also dem Umschlag oder der Umhüllung eines Gegenstands mit Farbe, Luft und Licht. „Das Motiv ist für mich nur eine unbedeutende Sache; was ich wiedergeben möchte, ist das, was zwischen dem Motiv und mir liegt“, erklärte der Künstler in einem Interview 1895.³³ Ähnlich hatte er sich bereits vier Jahre zuvor gegenüber einem Besucher seiner Ausstellung bei Durand-Ruel geäußert, dem er versicherte: „Für mich existiert eine Landschaft nicht an und für sich, weil ihre Erscheinung sich jeden Moment verändert; sie lebt durch das, was sie umhüllt – durch die Luft und das Licht, die ständig wechseln. [...] Für mich erhält das Sujet erst durch seine Umgebung seinen wahren Wert.“³⁴ In diesem Statement brachte Monet die beiden zentralen Prämissen seines impressionistischen Spätwerks zum Ausdruck: zum einen das Ideal der subjektiven Naturbeobachtung – des Wechselspiels von *impression* (Eindruck) und *sensation* (Empfindung) – und zum anderen seinen Fokus auf die subtile Wiedergabe atmosphärischer Phänomene.

Monets Interesse für die feinsten Nuancen des *enveloppe* regte ihn bald dazu an, an mehreren Gemälden gleichzeitig zu arbeiten. So konnte er im Verlauf des Tages oder bei einem plötzlichen Umschwung des Wetters zwischen verschiedenen Leinwänden hin und her wechseln und mehrere Darstellungen eines Motivs bei unterschiedlichen Effekten parallel umsetzen. In dieser Hinsicht blieben seine Serienbilder mit dem impressionistischen Ideal unmittelbarer Naturbeobachtung verbunden, zeugten aber zugleich von einer intensiveren Auseinandersetzung mit Zeit und Momenthaftigkeit. Paradoxerweise lag gerade diesen Arbeiten oft eine viel längere Werkgenese zugrunde als den Bildern der 1870er Jahre, da Monet auf der Suche nach einem bestimmten, ursprünglich festgehaltenen Effekt immer wieder die gleiche Szenerie *in situ* aufsuchen musste und oft zahlreiche Malsitzungen benötigte.³⁵ Seine Sicht der Serienbilder als einer in sich geschlossenen und organischen Einheit, die visuell als Ganzes wirken sollte, führte zudem zu ausführlichen Nachbearbeitungen im Atelier. Der Eindruck der unterschiedlichen atmosphärischen Bedingungen wurde also im Nachhinein manipuliert und künstlich fernab vom Motiv verstärkt.



13 Kathedrale von Rouen, das Portal im vollen Mittagslicht, 1894, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown
14 Das Portal, Frühnebel, 1894, Museum Folkwang, Essen