

MUSEUM BARBERINI
POTSDAM



Impressionismus

Die Kunst der Landschaft

Publikationen des Museums Barberini
Herausgegeben von
Ortrud Westheider und Michael Philipp

Ausstellung
Ortrud Westheider
mit Julia Knöschke und Anke Daemgen

Mit Beiträgen von
Anke Daemgen
Stephen F. Eisenman
Christoph Heinrich
Jenns E. Howoldt
Nancy Ireson
Julia Knöschke
Stefan Koldehoff
Linda Philipp-Hacka
Richard Shiff
Ortrud Westheider

Leihgeber

Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen
Szépművészeti Múzeum, Budapest
Denver Art Museum
Kimbell Art Museum, Fort Worth
Städel Museum, Frankfurt am Main
Hecht Museum, University of Haifa
Hamburger Kunsthalle
The Israel Museum, Jerusalem
Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln
Ordrupgaard, Kopenhagen
Palais des Beaux-Arts de Lille
Musée des Beaux-Arts de La Boverie, Lüttich
Musée de l'Orangerie, Paris
Sammlung Hasso Plattner, Potsdam
Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg
National Gallery of Art, Washington, DC
Sammlung Bert Kreuk
Privatsammlungen

Inhalt

- 6 **Vorwort**
- 8 **Einführung**

- 10 **Impressionismus. Die Kunst der Landschaft**
Ortrud Westheider
- 26 **Fragmentierung der Welt. Die künstlerische Handschrift im Impressionismus**
Richard Shiff
- 38 **Impressionistische Schneelandschaften. Einflüsse aus Literatur und Wissenschaft**
Nancy Ireson
- 48 **Mensch und Erde. Anfänge der Ökologie in der Zeit des Impressionismus**
Stephen F. Eisenman
- 62 **Evolution statt Revolution. Die frühen Landschaften des Impressionismus als Zeugnisse der Industrialisierung**
Stefan Koldehoff
- 74 **Das Gleiche immer anders. Monets Serien und die Arbeit an der Abstraktion**
Christoph Heinrich

Katalog der ausgestellten Werke

- 88 **Weite des Meeres. Eugène Boudin und der Impressionismus**
Jenns E. Howoldt
- 112 **Wege ins Bild. Wald und Lichtung**
Linda Philipp-Hacka
- 128 **Himmel im Fluss. Reflexionen und Spiegelungen**
Jenns E. Howoldt
- 154 **Gegen den Horizont. Pappeln und Felder**
Julia Knöschke
- 170 **Inszenierung der Farbe. Gartenbilder**
Julia Knöschke
- 186 **Wechselspiel mit der Natur. Seerosen**
Ortrud Westheider
- 198 **Weiße Licht. Winterlandschaften**
Anke Daemgen
- 222 **Leichtigkeit und Melancholie. Der Süden**
Julia Knöschke

Anhang

- 234 **Damals und heute. Lokalisierung der Motive**
- 236 **Verzeichnis der ausgestellten Werke**
- 241 **Auswahlbibliographie**
- 246 **Abbildungsnachweis**
- 247 **Autorinnen und Autoren**

„Impressionismus ist nichts als direkte Empfindung“, äußerte Claude Monet 1926 in einem Gespräch. Er gebrauchte das französische Wort *sensation*, im Deutschen Empfindung oder Aufsehen, von dem sich die Sensation ableitet. Impressionisten sind sensationell, weil ihre Bilder Sensationen, Empfindungen bei den Menschen auslösen. Das Museum Barberini eröffnet mit einer Ausstellung zum französischen Impressionismus. Sie konzentriert sich auf die Landschaft des Impressionismus und nimmt damit eine Malerei in den Fokus, die auf Interaktion mit dem Betrachter angelegt ist: Impressionistische Landschaften zeigen nicht nur einen Ort mit seinen topographischen Merkmalen, sondern sie zeigen ihn auch in einem konkreten Moment – mit seinem ihm eigenen Licht und dem gerade herrschenden Wetter. Sie beschreiben die Atmosphäre so unmittelbar, dass ich beim Anblick von Caillebottes Gemälde der Seine unwillkürlich ins Wasser springen möchte, dass mich Monets abendliche Szene mit den Segelschiffen bei Argenteuil zum sofortigen Lossegeln einlädt, dass sein Bild eines Kornfeldes bei mir den Wunsch auslöst, durch die wogenden Ähren zu laufen.

Der Ausdruck Impressionismus kommt von Eindruck, Stimmung, aber Impressionismus ist keine süßliche Stimmungsmalerei. Komposition, Einsatz von Farbe und Maltechnik lösen bei mir Sinneseindrücke, *sensations*, aus. Ich sehe das Bild, empfinde die Szene aber zugleich mit allen Sinnen. Impressionistische Gemälde kennzeichnen eine neuartige atmosphärische Mehrdimensionalität. Schon Jacob van Ruisdael hatte überzeugend realistische Landschaften gemalt. Diese sind aber abgeschlossene Kompositionen, sie laden mich nicht dazu ein, an der Szene teilzuhaben, Teil des Bildes zu werden.

Bei den wechselnden Themen, die das Museum Barberini in den kommenden Jahren vorstellen wird, soll diese Beteiligung des Betrachters, das Vermächtnis der Impressionisten, der Leitgedanke sein. Das schließt die Alten Meister nicht aus, kommt es doch auch darauf an, wie man die Kunstgeschichte so erzählt, dass sich die Fragen der Menschen von damals mit meinen heutigen verbinden. Das Museum stelle ich unter das Motto „Das Original erleben, die Begeisterung teilen“. Da die Museumssammlung noch im Aufbau begriffen ist, stehen in den kommenden Jahren die Ausstellungen im Zentrum. Daneben gibt es, ausgehend von der Sammlung, immer auch wechselnde Präsentationen, die Ortrud Westheider, Direktorin des Museums Barberini, *Kunstgeschichten* nennt. Dahinter verbirgt sich ihr Konzept eines dynamischen Wechsels der Themen und die Überzeugung, dass es nicht nur eine Kunstgeschichte gibt.

Das wiederaufgebaute Palais Barberini ist ein idealer Ort, um Malerei zu zeigen, und es ist eine glückliche Fügung, dass gerade jetzt die Rekonstruktion des historischen Zentrums von Potsdam, des Alten Markts, erfolgte. Die Idee für das Museum an dieser Stelle entstand bei einem Treffen mit Günther Jauch, der schon 2001 mit seinem Engagement für das Fortuna-portal den Wiederaufbau des Stadtschlosses initialisiert hatte, und Matthias Platzek, damals Ministerpräsident des Landes Brandenburg, sowie Potsdams Oberbürgermeister Jann Jakobs. Ihnen danke ich für das Gespür für diese einmalige Gelegenheit und die umgehende Initiative. Keine 24 Stunden nach diesem ersten Gespräch erfolgte ein Treffen mit Abris Lelbach, der die Wiederaufbaupläne der Landeshauptstadt Potsdam zunächst als Investor befördert hatte und seine eigenen Pläne für das Grundstück aufgab. Dafür gebührt ihm mein Dank. So konnte an einem Ort, der bis zum Zweiten Weltkrieg als einer der schönsten barocken Plätze Deutschlands gegolten hatte, ein Kunstmuseum entstehen.

Es ist nicht das erste Kunstmuseum Potsdams. 1763 hatte Friedrich der Große seine Bildergalerie neben dem Schloss Sanssouci eröffnet. Für diesen Ort erwarb er nach dem Vorbild fürstlicher Kunstsammlungen in Düsseldorf, Dresden und Wien Werke flämischer und italienischer Meister. Er wählte nach Gattungen und Schulen, und er sammelte nicht zum Schmuck seiner Privaträume, sondern als Kanon einer beginnenden Kunstgeschichtsschreibung.

Vorwort

Seiner Schwester Wilhelmine berichtete er: „In Sanssouci lasse ich eine Bildergalerie erbauen – eine neue Torheit wirst Du sagen, aber das ist der Lauf der Welt, und die Geschichte wäre sehr kurz, wollte man aus dem Leben der Menschen nur ihre vernünftigen Handlungen buchen.“

2013, Friedrichs Bildergalerie war 250 Jahre alt, erfolgte der erste Spatenstich zur Wiedererrichtung des im Krieg zerstörten Palais Barberini. Friedrich der Große hatte es 1771/72 nach dem Vorbild des Palazzo Barberini in Rom errichten lassen. Die historisch getreue Rekonstruktion realisierte das Büro Hilmer & Sattler und Albrecht. Thomas Albrecht verdanken wir die klassisch-museale Interpretation der Galerieräume, ein sicherheits- und klimatechnisch zeitgemäßes *maison de plaisir*.

Nach den desaströsen Folgen von Preußentum und Nationalsozialismus erfreut das Weltkulturerbe der wunderbar gepflegten Schlösser und Gärten Potsdams heute Brandenburger, Berliner und Gäste aus der ganzen Welt. Möge das Museum Barberini als Ort der kritischen Auseinandersetzung mit internationaler Kunst seinen Beitrag dazu liefern, sie mit allen Sinnen anzusprechen und zu beteiligen.

Hasso Plattner
Stifter des Museums Barberini

Einführung

Impressionistische Landschaften gelten oft als spontan und wenig planvoll. Der Filmemacher Klaus Wyborny hat an den Stränden der Normandie die Motive Claude Monets aufgesucht. Für seine *Studien zu Monet. Im Imaginären Museum* filmte er die Steilküsten und brachte ihre Silhouette mit Abbildungen der dort entstandenen Werke des Malers zur Deckung. Das Ergebnis ist verblüffend: Obwohl die künstlerische Handschrift erkennbar ist und der Maler es auf diese Erkennbarkeit angelegt hat, hält Monet auch in seinen abstraktesten Werken an einer präzisen Wiedergabe der Topographie fest – ein schlagendes Argument gegen eine Auslegung des Impressionismus als willkürliche Stimmungsmalerei. Vielmehr scheint Monet das Malerische auf die Spitze getrieben zu haben, um ein Äquivalent zur Natur zu finden. Jahrhundertelang hatten Maler die Natur in den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde als allegorische Personifikationen dargestellt. Im Zug der Entwicklung der modernen Naturwissenschaften lösten sie sich im Lauf des 19. Jahrhunderts von diesen Formen der Welt-erklärung. Die genaue Beobachtung der Phänomene gewann an Bedeutung. Die Malerei unter freiem Himmel reagierte auf die wechselnden Erscheinungsformen von Licht- und Wetterphänomenen. Ausschnitthaft wie die Photographie, stellte sich die Malerei der Konkurrenz um die Erfassung der flüchtigen Naturerscheinungen mit raschen Reaktionszeiten im Medium der Ölskizze. Die Pinselschrift sollte das Gesehene beglaubigen. Naturalistische, realistische und impressionistische Farbkonzepte machten Frankreich zum Impulsgeber der künstlerischen Moderne.

Schon vor der Französischen Revolution hatte es in Paris den ersten Richtungsstreit zwischen Linie und Farbe gegeben – zwischen einer Kunst der Ideen und einer Malerei der sinnlichen Wahrnehmung. Baudelaire rief 1863 in seiner Schrift *Le Peintre de la vie moderne* mit Mobilität, Beschleunigung und Flüchtigkeit die neuen Maximen der Kunst aus. Hier gewann das Sehen über den Tastsinn, die Farbe über die Linie. Die Farbe bildet Licht nicht ab, sie ist Licht. Die Malerei des Impressionismus erzählt nicht mehr, sondern gibt zu sehen. Damit wird die Landschaft, befreit von allen historischen oder symbolischen Zuschreibungen, zur Leitgattung des Impressionismus.

Im Impressionismus entstanden erstmals große, durchkomponierte Gemälde unter freiem Himmel. Von heute aus betrachtet, scheint die Assoziation von Impressionismus mit Landschaft ganz selbstverständlich. Doch haben sich die Künstler des Impressionismus nicht mehr als Landschaftsmaler empfunden. Viele von ihnen malten auch Portraits, sie verbanden die Freilicht- und die Figurenmalerei. Die Künstler, die 1874 bis 1886 zusammen ausstellten, verband das Bekenntnis zur Modernität. Ausstellungen wie *Impressionism. Art in the Making* (The National Gallery, London, 1990) und *Origins of Impressionism* (The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994) haben sich dieser künstlerischen Haltung gewidmet. Gleich ob die Maler die Pariser Boulevards, eine Kaffeehausszene oder die Seine bei Argenteuil darstellten, es ging ihnen um das Hier und Jetzt und die Absage an die große Erzählung der Kunst vergangener Jahrhunderte. Die Zeitgenossen haben das als Bruch mit den bis dahin gültigen Werten begriffen.

Bei allen Gemeinsamkeiten lassen sich Unterschiede feststellen: Der Freundeskreis um Édouard Manet griff die gesellschaftlichen Themen der Hauptstadt auf. Die Ausstellung *Bilder einer Metropole. Die Impressionisten in Paris* (Museum Folkwang, Essen, 2010) widmete sich dem dynamischen Lebensgefühl, das die Maler mit stürzenden Perspektivlinien zum Ausdruck brachten. Sie begeisterten sich für kunstvolle Interieurs und thematisierten die Intimität eines Salons oder der Garderobe von Tänzerinnen. In diesen Themenkomplex gehören auch die Portraits des Pariser Bürgertums, aufgenommen mit der Indifferenz eines Flaneurs.

Der Freundeskreis um Monet fand seine Motive dagegen an der Peripherie. Hatte die Maler-generation zuvor den Wald von Fontainebleau und die Küsten der Normandie bildwürdig

gemacht, so kamen jetzt Pariser Vororte, die Dörfer entlang der Seine und der Süden Frankreichs hinzu. Die Ausstellung *Impressionist France. Visions of Nation from Le Gray to Monet* (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City) lotete 2013 die Wechselwirkung von Landschaftsmalerei und nationaler Identität aus.

Die Künstler um Monet dehnten ihre Vorliebe für Peripheres aber auch auf den eigenen Garten aus – ein Motiv, das sich nationaler Vereinnahmung verschloss. Die Tages- und Jahreszeiten, Motor ihres obsessiven Naturstudiums, rücken ihre Experimente und Malkampagnen in die Nähe der Naturwissenschaftler. Warum setzten sie sich eisiger Kälte oder gleißendem Sonnenlicht aus? Warum stellten sie ihre Leinwände wieder und wieder vor dieselben Motive, um sie mit jener gleichgültigen Neutralität zu malen, die der städtische Flaneur den Passanten entgegenbrachte – jeder Pinselstrich eine Information.

Diesem Phänomen widmeten sich monographische und thematische Ausstellungen. Neben zahlreichen Monet-Ausstellungen wurden die Landschaften Renoirs und Pissarros analysiert (2006 im Baltimore Museum of Art sowie 2007 in der National Gallery, London) und als Einzelaspekt impressionistische Wasserdarstellungen untersucht (2003 in der Royal Scottish Academy in Edinburgh und 2007 in der Royal Academy of Arts in London).

Die Ausstellung *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft* stellt jetzt erstmals systematisch vor, welche Themen der Freilichtmalerei die Impressionisten für sich reklamierten und in die Moderne fortschrieben. Mit Meeresdarstellungen und Waldwegen emanzipierten sie sich von ihren Vorbildern Eugène Boudin und der Schule von Barbizon. In Gartenbildern fanden sie zu einem ungeahnt freien Umgang mit der Farbe. Winterlandschaften wurden zu Experimentierfeldern der Farbe Weiß mit ihren Lichtbrechungen in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Die Landschaften des Südens mit ihren flirrenden Lichteffekten ließen sie Licht und Luft verweben und den Betrachter mit dem Betrachteten ebenso verbinden wie in Flusslandschaften mit ihren reflektierenden Flächen. Es geht dabei gleichermaßen um die Anwesenheit des Künstlers wie um die Beteiligung des Betrachters. Erst die Gruppierung der Werke nach Themen zeigt, wie planvoll und methodisch das Vorgehen der Künstler war.

In Vorbereitung der Ausstellung veranstaltete das Museum Barberini sein erstes internationales Symposium. Die Beiträge und die Ergebnisse der Diskussion werden in diesem ersten Band der Publikationen des Museums Barberini veröffentlicht. Gemeinsam mit Michael Philipp, dem Kurator des Museums Barberini und Mitherausgeber dieser Schriftenreihe, danke ich den Autoren für ihre Aufsätze, die neue Aspekte der Landschaft im Impressionismus erschließen. Für das Projekt hat Christoph Irrgang die Entstehungsorte der ausgestellten Werke in ihrem heutigen Erscheinungsbild photographiert.

Ausgehend von den Beständen der Sammlung Hasso Plattners werden auch in Zukunft Ausstellungen zum Thema des Impressionismus in internationalen Kooperationen vorbereitet, um in diesem Themengebiet einen Schwerpunkt auszubilden. Gemeinsam mit dem Stifter danken wir den zahlreichen Privatsammlern und Museen für das Vertrauen, sich für die erste Ausstellung des Museums Barberini von ihren Gemälden zu trennen und unser Vorhaben großzügig mit Leihgaben zu unterstützen.

Ortrud Westheider
Direktorin des Museums Barberini

Ortrud Westheider

Impressionismus

Die Kunst der Landschaft

Claude Monets Gemälde *Impression, Sonnenaufgang* (Abb. 1) sorgte 1874 in Paris für Aufsehen. Auf der ersten Gemeinschaftsausstellung einer Künstlergruppe, die kurze Zeit darauf Impressionisten genannt wurde, löste die malerische Freiheit des Werkes den ersten Skandal eines Landschaftsbildes aus. Die Kritik hielt das Werk für unfertig. Sie spürte den Individualismus des Künstlers und seine Suche nach einem – malerisch radikal erneuerten – Realismus. Irritierend war auch das offenbar programmatische Auftreten der Gruppe von Malern, zu der neben Monet auch Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir und Camille Pissarro gehörten.¹ Diese präsentierten sich ebenfalls mit Landschaften.

Der folgende Beitrag widmet sich der Frage, welche Rolle die Landschaft für das Selbstverständnis der impressionistischen Maler spielte und wieso diese Gattung so spät im 19. Jahrhundert eine revolutionäre Sprengkraft entfalten konnte.² In Europa und den USA war Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert zur Leitgattung der bildenden Kunst und zum Prüfstein künstlerischer Emanzipationsbestrebungen geworden. Das war jedoch ein Phänomen der Romantik und soll im Folgenden vom Impressionismus abgegrenzt werden.

Für die Landschaft im Impressionismus ist darüber hinaus die Entwicklung der Freilichtmalerei in Frankreich entscheidend. Monet, Renoir, Pissarro und Sisley sahen sich in dieser Tradition. Es war nichts völlig Neuartiges, was sie dem Publikum vorstellten. Sie legten es nicht auf den Bruch mit den Vorgängern an, planten keinen radikalen Neuanfang. Deshalb soll im zweiten Teil des Beitrages auch hier eine Abgrenzung vorgenommen werden, weil in der Differenz das Neue zu greifen ist, das die Zeitgenossen als umstürzlerisch empfanden.

Von heute aus betrachtet, scheint die Assoziation von Impressionismus mit Landschaft selbstverständlich. Doch haben sich die Künstler des Impressionismus nicht mehr als Landschaftsmaler empfunden. Viele von ihnen malten zeitweise auch Figuren – gern Figuren unter freiem Himmel – oder wechselten die Sujets; die Gruppe der Künstler war heterogen. Noch wichtiger war die Tatsache, dass der Streit um die Gattungen ein Diskurs der über Jahrhunderte mächtigen Académie des Beaux-Arts war, von der sie sich gelöst hatten. Abschließend widmet sich der Beitrag daher der Frage, was es heißt, Landschaften zu malen, ohne sich als Landschaftsmaler zu verstehen. Die Verortung der Landschaft im Impressionismus ist damit eine Positionierung in der künstlerischen Entwicklung. Aus diesem Grund werden solche Kunstwerke analysiert, die die Künstler selbst für ihre Gemeinschaftsausstellungen ausgewählt haben, da sich mit dieser Wahl eine Selbstaussage vermittelt.³

Ein neues Verständnis von Stimmung. Abgrenzung zur europäischen Romantik

Im Lauf des 19. Jahrhunderts, unter den neuen Bedingungen von Industrialisierung, Naturwissenschaften und Tourismus, gingen die Maler in ganz Europa in die Natur. Die eigene Beobachtung wurde wichtig. Weil die individuelle Wahrnehmung neben die Beschäftigung mit den tradierten Themen aufrückte, galten Studien unter freiem Himmel als Angriff auf die königlichen Akademien und damit auch als politisch brisant. Mit dem wachsenden Bürgertum entstand ein Markt für kleine Formate mit französischen Landschaften.

In England profitierte das Landschaftsfach bereits von der adeligen Tradition der Grand Tour und der damit einhergehenden Popularisierung des Aquarellierens. Im ausgehenden 18. Jahrhundert verlangte der Rhein-, Alpen- und Italiendentourismus nach illustrierter Reiseliteratur und gab Künstlern wie William Turner die Möglichkeit der Spezialisierung in einem Fach, das er als Professor für Perspektivlehre an der Royal Academy gegen die akademische Tradition der Historienmalerei in Stellung bringen sollte. So thematisierte er mit dem Gemälde *Die Fighting Temeraire wird zu ihrem letzten Liegeplatz geschleppt, um abgewrackt zu werden* (Abb. 2), in dem



1) Claude Monet
Impression, Sonnenaufgang, 1872
Musée Marmottan Monet, Paris



2) William Turner
*Die Fighting Temeraire wird zu
ihrem letzten Liegeplatz
geschleppt, um abgewrackt zu
werden*, 1838
The National Gallery, London



3) Claude Joseph Vernet
Schiffbruch, 1772
National Gallery of Art, Washington, DC,
Patrons' Permanent Fund
und Chester Dale Fund

er die letzte Fahrt eines berühmten Segelschlachtschiffes darstellte, das von einem Dampfschiff in den Hafen manövriert wird, den Übergang in die neue Zeit. Rechts im Bild, genauso prominent wie diese Szene, inszenierte er einen Sonnenuntergang, der durch die Wahl der Farben ebenfalls Modernität für sich reklamiert. Turner verwandte dafür die Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Er war der Auffassung, dass farbiges Licht den Raum erfülle und jede Fläche es widerspiele. Der Maler müsse daher in der Lage sein, diesen reflektierenden Luftraum in die Malerei zu transponieren.

Im Gegensatz zu Turners Bild verzichtet Monets Gemälde *Impression, Sonnenaufgang* auf die Erzählung einer Geschichte. Das Bild vom Hafen von Le Havre entstand im Anschluss an seinen Aufenthalt in London, wo er 1870/71 Zuflucht vor dem Deutsch-Französischen Krieg gesucht hatte. Wie Turner präsentierte er mit den Schornsteinen am Horizont auf der linken Bildhälfte die Insignien der Moderne (vgl. den Beitrag von Stefan Koldehoff, S. 62–73) und stellte ihnen auf der rechten Seite das Naturschauspiel gegenüber – einen Sonnenaufgang. Monet übernahm Turners Reduktion der Farbpalette auf die Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Der Horizont liegt im Vergleich ein Drittel höher. Für Turner erwies sich die Modernität der Malerei in der Erfassung der Luft, für Monet in der Erfassung des reflektierenden Wassers. Turner legte sein Augenmerk auf den Raum, Monet auf die Fläche.

John Ruskin prägte für Turners Malerei das Schlagwort vom „unschuldigen Auge“.⁴ Möglichst wahrheitsgemäß sollte das Bild sein. Eine Generation später thematisierte Monet Blick und Wahrnehmung des Betrachters. Die rohe Ausführung des Bildes, von den Zeitgenossen als unfertig empfunden, täuscht nicht mehr darüber hinweg, dass es sich um Malerei handelt. Der Betrachter ist sich in jedem Moment der Beschäftigung mit diesem Bild darüber im Klaren, dass er sich mit einem Kunstwerk auseinandersetzt. Monets Malerei steht nicht mehr im Dienst einer Botschaft, sie beschreibt nicht, sie gibt zu sehen. Die Plausibilität der Spiegelung des Lichtes auf der Wasserfläche, des Momenthaften der Wolkenerscheinung und der Überzeugungskraft der Erfassung des Raumes stellen nichtsdestotrotz Wirklichkeit, eine Erfahrung von Wirklichkeit, vor Augen.

So sehr sich Monet der offenen Malweise Turners und seinen von den Naturwissenschaften inspirierten Analysen von Licht und Farbe verbunden sah, das romantische Prinzip der Welthaltigkeit spielte für ihn wie für den Impressionismus als Künstlerbewegung keine Rolle mehr. Das zeigt sich im Vergleich seines Bildes mit der Monet so wesensfremden Malerei Caspar David Friedrichs. Friedrich hatte die romantische Landschaft als eine Universalgattung verstanden, die über der religiösen Historie stand.⁵ Ein Gemälde wie *Mönch am Meer* (Alte Nationalgalerie, Berlin) zeigt den Menschen als einsamen Beobachter am Saum des Meeres.⁶ Die Natur und die darin aufgehobene Zeit sind erhaben, der Mensch ist ein unbedeutender Teil des Ganzen.⁷ Monets schattenhafte Figur im Boot verliert dagegen jede symbolische Qualität, sie ist ein selbstverständlicher Teil der Landschaft, die Natur wird nicht mehr als unerreichbares Gegenüber inszeniert.

Der als erhaben aufgefassten, monumentalen, wilden Natur einen menschlichen Bezugspunkt zu geben, galt auch in Frankreich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Aufgabe von Philosophie, Literatur und Malerei. Landschaft sollte nicht frei von Emotionen dargestellt, sondern als Spiegel menschlicher Tragödien betrachtet werden. Claude Joseph Vernet kalkulierte bereits den Betrachter ein (Abb. 3). Figuren, die das schreckliche Schauspiel einer Naturkatastrophe erleben, wurden zu Stellvertretern in einem Bühnenraum. Mit dieser Strategie der Partizipation konkurrierten Landschaften bereits im 18. Jahrhundert in den Salonausstellungen mit Historienbildern, deren mythologische oder biblische Themen das Publikum inzwischen unberührt ließen.⁸

Schon Vernet hatte sich in den 1770er Jahren für das Studium unter freiem Himmel eingesetzt, weil die Beobachtung und Wiedergabe wechselnder Lichtverhältnisse der einzige Weg sei, die Malerei aus ihren formelhaften Konventionen herauszuführen, wie sie den Historienmalern vorgeworfen wurden.⁹ Er wollte dem Betrachter einen plausiblen, seiner eigenen Erfahrung adäquaten Eindruck vermitteln. Als Zeitgenosse der Aufklärung bezog Vernet die Urteilsfähigkeit des Publikums mit ein, so dass das Verhältnis des Betrachters zum dargestellten Ort schon im 18. Jahrhundert zu einem Kriterium für ein gelungenes Kunstwerk wurde. Mit seinem Auftrag an die Maler der Akademie im Oktober 1774, „eine interessante Ansicht aus der Umgebung von Paris“ darzustellen, bereitete Jean-Baptiste Marie Pierre, Hofmaler Ludwigs XVI., eine Entwicklung vor, die bis ins späte 19. Jahrhundert ausstrahlte und die Schule von Barbizon ebenso wie den Impressionismus vorbereitete.¹⁰

Der Vergleich zwischen Vernets dramatisch inszeniertem Schiffsunglück und Monets Blick auf den Hafen von Le Havre im Morgenlicht zeigt, wie weit sich der Impressionismus von der sentimental Malerei des 18. Jahrhunderts entfernt hatte. Stimmung verband sich für die Impressionisten nicht mehr mit Gefühlen, sondern war allein auf die Lichtstimmung und das visuelle Erfassen des Augenblicks angelegt.

Impressionistische Subgenres. Abgrenzung zur Freilichtmalerei in Frankreich

Auch wenn Landschaft im hierarchischen System der französischen Akademie traditionell neben der Stilllebenmalerei den niedrigsten Rang einnahm und das Malen unter freiem Himmel nicht in den akademischen Lehrplänen vorkam, kann Freilichtmalerei als eine französische Erfindung gelten. Pierre Henri de Valenciennes löste in Rom die Mode des Wolkenstudiums aus, die Künstler auf ihrer Grand Tour vom Studium der Antike abbrachte und für die flüchtigen Himmelserscheinungen und das wechselnde Licht sensibilisierte.

Im Jahr 1800 veröffentlichte Valenciennes sein Traktat *Éléments de perspective pratique*, in dem er der neuen künstlerischen Praxis der Ölstudien unter freiem Himmel großen Raum gab. Rasch sollten sie gemalt werden, denn, so Valenciennes, „dieser Bildgegenstand wird von der Sonne beleuchtet, und dieses Licht und seine Schatten ändern sich durch die Bewegung der Erde kontinuierlich, so ist es nicht möglich, sich lange mit dem Erfassen der Natur aufzuhalten, ohne dass der gewählte Lichteffekt sich recht schnell ändert, bis man den anfänglichen Zustand nicht mehr wiedererkennt“.¹¹ Mit diesem Text sollte Valenciennes auch den Blick der Künstler verändern, die mit dem Rom-Stipendium der Pariser Akademie nach Italien entsandt wurden, um ein Repertoire von Antiken- und Architekturskizzen anzulegen, aus dem sich ein Malerleben lang schöpfen ließ. Diesem Kopieren und Reproduzieren des ewig Gültigen setzte Valenciennes als entscheidendes Kriterium einer gültigen Landschaft den Moment entgegen.¹²

Das Wissen um die Wechselwirkungen von Licht und Landschaft und den Wert der nüchternen Beobachtung gab Jean-Baptiste Camille Corot an die Impressionisten weiter. Sie verehrten den Lehrer von Camille Pissarro und Berthe Morisot als père Corot.¹³ Er war 1825 nach Italien gefahren und hatte drei Jahre in der römischen Campagna gemalt. Pissarro reichte zur ersten Gemeinschaftsausstellung der Impressionisten ein Gemälde ein, das einer Hommage an Corot gleichkam (Abb. 4, 5).¹⁴ Er streckte das Panoramaformat, das Corot von Valenciennes übernommen hatte, und übertrug es auf die französische Landschaft.

Die Besucher der ersten Impressionistenausstellung hatten die Möglichkeit, das Gemälde mit Monets *Mohnfeld in Argenteuil* (Musée d'Orsay, Paris) zu vergleichen. Mit diesen beiden Werken stellten Pissarro und Monet ein über Corot hinausgehendes neues Genre der Landschaft vor –



4) Jean-Baptiste Camille Corot
Dardagny, Morgenstimmung, 1853
The National Gallery, London,
Schenkung William Edward Brandt,
Henry Augustus Brandt, Walter Augustus
Brandt und Alice Mary Bleeker in
Erinnerung an Rudolph Ernst Brandt, 1963



5) Camille Pissarro
Junimorgen in Pontoise, 1873
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



6) Pierre-Auguste Renoir
Die Schnitter, 1873
Privatsammlung



8) Camille Pissarro
Raureif, 1873
Musée d'Orsay, Paris



7) Gustave Courbet
Winterlandschaft bei Ornans, 1865–1870
Von der Heydt-Museum, Wuppertal



9) Claude Monet
Bei Fécamp, Seestück, 1881
Privatsammlung

Felder: Weite, Wolken und Lichtstimmung in einem fast geometrisch organisierten Spiel aus Farbflächen. Auch Renoir wandelte das Schema Corots ab (Abb. 6). Kritiker empfanden diese Gemälde als eine Travestie der Landschaftsauffassung der Vorgänger.¹⁵ Bereits den Zeitgenossen war deutlich, wie eng sich die Impressionisten an der Schule von Barbizon orientierten, und sie zeigten sich von den Unterschieden verstört.¹⁶ Acht Jahre später stellten Monet *Weizenfeld* (Kat. 50) und Sisley *Wiesen von Veneux-Nadon* (Kat. 49) auf der siebten Impressionistenausstellung aus. Diese Beiträge zeigen die kontinuierliche Arbeit an dem Thema, das zu einer impressionistischen Bildformel wurde, die noch für die nachfolgende Generation maßgeblich blieb – etwa für van Gogh.¹⁷

Neben Corot lieferten auch Eugène Boudin, Gustave Courbet und weitere Maler der Schule von Barbizon Ausgangspunkte für die Landschaft im Impressionismus.¹⁸ Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Constant Troyon und Narcisse Diaz de la Peña hatten mit ihren Waldwegen (Kat. 21–23) und Flusslandschaften die Freilichtmalerei in Frankreich „salonfähig“ gemacht. In den 1850er Jahren stellten Landschaftsgemälde bereits ein Drittel der Werke in der staatlichen Jahressausstellung,¹⁹ selbst der Kaiser hatte einige erworben.²⁰

Renoir, Monet und Pissarro hatten mit den Barbizon-Malern im Wald von Fontainebleau gearbeitet und dort ihr Thema des Unterholzes weiterentwickelt. Monet reichte zur Gemeinschaftsausstellung des Jahres 1877 drei Gemälde ein, die Variationen eines Weges durch das Unterholz zeigen (Kat. 24). Dieses Motiv führte Renoir ebenso weiter (Kat. 25) wie im selben Jahr Pissarro.²¹ In der Arbeit an diesem Motiv verfolgten sie das Ziel, der Farbe einen immer größeren Eigenwert zu verleihen. War das Motiv des Unterholzes in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein Test auf die Helldunkelwerte und farbigen Valeurs gewesen, so arbeiten die Impressionisten daran, Licht und Schatten farbige Äquivalente zu geben. Der Kontinuität der Motivwahl stand eine neue Farbauffassung entgegen. Die Impressionisten wählten das Blätterdach des Waldes und das einfallende Licht als Thema, um ihre tupfenhafte Pinselschrift an der kleinteiligen Struktur zu erproben. Renoir,²² der von Courbets Praxis ausgegangen war, tiefschwarzes Bitumen einzusetzen, war schon in den 1860er Jahren von Diaz de la Peña angeregt worden, seine Farbpalette aufzuhellen. Doch es ging Renoir nicht allein um Aufhellung. Für sein Gemälde *Verschattete Allee* (Kat. 25) verzichtete er bereits auf Schwarz, das er durch Blau ersetzte. Auf diese Weise entstand auch das Dunkel des Unterholzes aus den Buntfarben.

Die Auseinandersetzung der impressionistischen Maler mit Courbets Schneelandschaften zeigt das gewandelte Interesse (vgl. den Beitrag von Nancy Ireson, S. 38–47). Courbet hatte seit den 1860er Jahren winterliche Szenen gemalt, die es ihm ermöglichen, kompakte weiße Farbe materialhaft mit dem Palettmesser aufzuspachteln (Abb. 7). Diese Malweise gehörte zu seinem Verständnis einer realistischen Kunst, die er als einfach und ehrlich verstanden wissen wollte. Die Impressionisten hielten am Anspruch fest, der Wirklichkeit zu entsprechen, wählten mit Atmosphäre, Lichtreflexen und ephemeren Eindruck aber einen anderen Zugang zum Naturerlebnis. Sie suchten sich mit dem Raureif ein Thema der winterlichen Landschaft, das im Gegensatz zur Kompaktheit der Schneedecke von größter Leichtigkeit ist. Pissarro lenkte schon in der ersten Gemeinschaftsausstellung den Blick auf dieses Phänomen. Mit dem Bild *Raureif* (Abb. 8) lotete er das Potential aus, das in den Lichtbrechungen der Sonne auf einer mit Eiskristallen überzogenen Landschaft steckt – ein Motiv, das für Monet und Sisley neben Schneelandschaften wichtig wurde (Kat. 75, 72, 73). Anders als Courbet wählten die Impressionisten die winterliche Landschaft, um Lichtphänomene zu thematisieren. Die Beobachtung von Raureif sensibilisierte sie dafür, dass auch eine verschneite Landschaft aus farbigen Schatten bestand.

Die Impressionisten suchten auch die Orte an der Küste der Normandie auf, in denen Courbet in den 1860er Jahren gearbeitet hatte, und übernahmen seine künstlerische Praxis, sich der elementaren Natur auszusetzen. Die wiederholte Darstellung eines Motivs führte zum Malen in Serien (vgl. den Beitrag von Christoph Heinrich, S. 74–87). 1882 stellte Monet seine mit neun Werken bis dahin umfangreichste Serie vor.²³ Sie widmet sich dem Blick von den Klippen der Steilküste von Fécamp (Abb. 9) und bricht mit maritimen Darstellungen in der Nachfolge Boudins, mit dem er im Le Havre der 1860er Jahre eng verbunden gewesen war. Der Blick von den Klippen galt nun dem elementaren Aufeinandertreffen von Land und Meer, den Bewegungen von Wellen und Wolken und dem Licht zu unterschiedlichen Tageszeiten. Courbet hatte die Meereslandschaft als weite Leere planparallel zur Leinwand organisiert (*Ruhige See*, 1866, National Gallery of Art, Washington, DC). Monet dagegen zog den Wellensaum diagonal über die Fläche. Er rückte den Betrachter von den heranbrandenden Wellen ab. Das Spektakel wird weniger existentiell greifbar als visuell inszeniert. Der erhöhte Standpunkt verleiht Distanz. Nicht die einzelne Welle (Abb. 10), sondern das Meer als Spiegel des Himmels wird wahrnehmbar. Dieses Wechselspiel lässt es bald dunkel und undurchdringlich, bald transparent, bald still oder beweglich erscheinen. Die Wolken zeichnen sich als dunkle Schatten auf der Wasseroberfläche ab. Die Meeresfläche wird zum Experimentierfeld der Malerei.

Nach dem Vorbild von Daubigny malte Monet die spiegelnde Wasserfläche der Seine (Abb. 11, 12). Er kaufte sich ein Boot, um wie Daubigny direkt vom Wasser aus zu malen, und bekannte sich darin erneut zum Landschaftsvorbild der Barbizon-Maler. Monet variierte diese Perspektive wieder und wieder, zunächst in Argenteuil, später in Vétheuil. Dabei nahm er aber auch Motive in den Blick, die die ältere Malergeneration bewusst ausgespart hatte. So stellte er auf der zweiten Gemeinschaftsausstellung 1876 die Gemälde *Die Eisenbahnbrücke bei Argenteuil* (Privatsammlung) und *Die Brücke von Argenteuil* (Musée d'Orsay, Paris) vor,²⁴ die noch im Jahr der Ausstellung in Sisleys *Die Brücke von Hampton Court* (Kunstmuseum Winterthur) Widerhall und Steigerung erfuhren und in den 1880er Jahren auch Caillebottes *Die Brücke von Argenteuil und die Seine* (Kat. 33) inspirierten.

In den 1890er Jahren löste sich Monet mit seiner Serie der Seerosenbilder radikal von den Kompositionsschemata der Vorbilder, indem er den Blick nicht mehr zum Horizont richtete, sondern auf die Wasserfläche (Kat. 65, 67, 68). Die Abstraktion, die er in diesen Werken erzielte, hatte ihre Voraussetzung im jahrelangen obsessiven Studium von Wasserflächen (Kat. 12–14, 29, 31, 32, 43). Auch dort, wo er neben Grün-, Braun- und Gelbtönen auch alle anderen Buntfarben unvermischt einsetzte, gab es keine Anknüpfung an die Tradition. Das Subgenre der Gartenbilder kam ohne Vorbilder hinzu. Monet entwickelte es im Zusammenhang mit großformatigen Auftragswerken für den Kaufmann Ernest Hoschedé (Kat. 24). In dessen Park malte er Rosensträucher, die er dicht an den Vordergrund rückte und über die Horizontlinie der Parkwiese aufragen ließ. Eine Vorstudie präsentierte er 1877 in der dritten Impressionistenausstellung (Kat. 58) und führte sie danach im Großformat aus (Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg). Die für die Blüten stehenden Farbtupfen bauen sich als vertikale Ebene zwischen Betrachter und Bildraum auf und drängen das Bild in die Fläche. Das Gemälde bereitet damit Abstraktionstendenzen vor, die Monet bis zu seinen Seerosenbildern der 1890er Jahre konsequent weiterentwickeln sollte.²⁵ Auch für die Ausstellungsgemeinschaft gab das Thema Impulse. Berthe Morisot stellte 1886 ein zwei Jahre zuvor entstandenes Gartenbild (Musée Marmottan Monet, Paris) aus, in dem sich die Farben der Blüten eines Beetes wie ein Gespinst über die Elemente legen, die den Ort beschreiben, den Zaun und die Ecke ihres Hauses in Bougival. Diese Beispiele zeigen, dass sich die Landschaft des Impressionismus in Kontinuität zur älteren Generation der Maler von Barbizon entwickelte, mit denen die Künstler persönliche Beziehun-

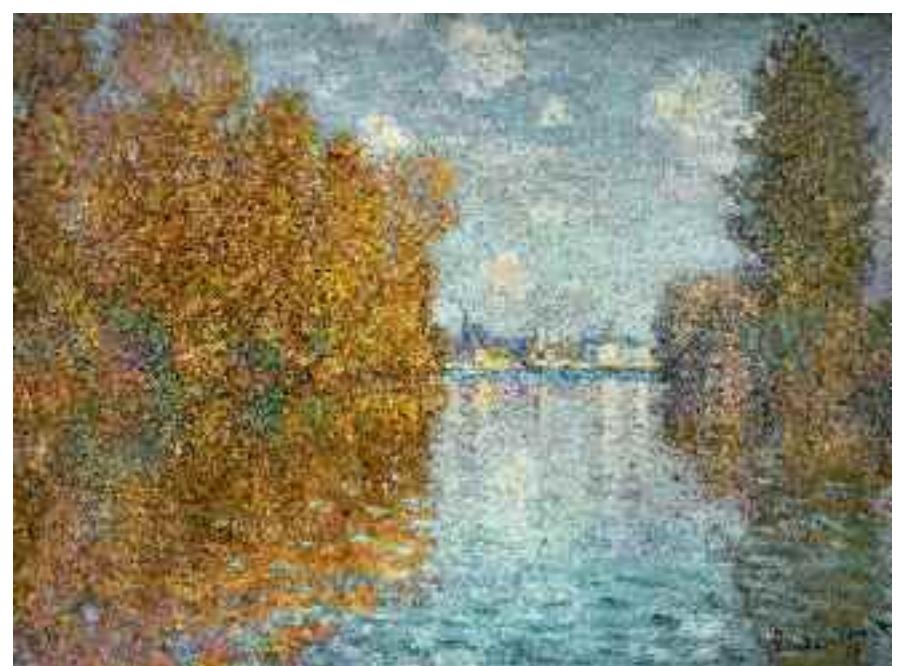


10) Gustave Courbet
Brandungswelle, um 1870
Kunsthalle Bremen



11) Charles-François Daubigny
Ufer der Oise, 1859
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

12) Claude Monet
Herbst an der Seine, Argenteuil, 1873
The Courtauld Gallery, London,
Samuel Courtauld Trust



gen pflegten, deren wirtschaftlichen Erfolg sie anstrebten und auf deren Rat sie hörten. Aus dieser Tradition entwickelten sie eigene Bildsujets, in denen sie sich auf die Freisetzung der malerischen Mittel fokussierten und ihrem Verständnis von Farbe eine Bühne geben konnten. Auch wenn sie Kompositionsschemata und Themen der Landschafter übernahmen, wertete das Publikum die Zuspitzung der Motive als malerische Willkür. Das Vorgehen rief einen alten Streit ins Bewusstsein, der die Kunst in Frankreich seit der Gründung der Akademie im 17. Jahrhundert in zwei Lager teilte – in die Poussinisten, die sich auf die Linie beriefen und Nicolas Poussin als maßgeblich empfanden, und die Rubenisten, die den freien Umgang mit der Farbe bei Peter Paul Rubens schätzten.²⁶

Die Barbizon-Maler hatten die Impressionisten stärker geprägt als ihre akademischen Lehrer wie der Historienmaler Charles Gleyre, in dessen Atelier sich Monet, Bazille, Renoir, Sisley, Pissarro und Cézanne kennengelernt hatten. Keiner der Jüngerenten betrachtete den aus der Schweiz stammenden als sein Vorbild. Gleyre gab ihnen aber den Freiraum, außerhalb der École des Beaux-Arts ihren Weg zu finden.

Figur und Landschaft. Ein neues Kapitel im Streit um Linie und Farbe

Frédéric Bazilles Gemälde *Das Atelier von Bazille* (Musée d'Orsay, Paris) ist ein Zeugnis der Schnittmenge zweier Freundeskreise, der Figurenmaler um Édouard Manet und der Landschaftsmaler um Monet. Dargestellt sind von links nach rechts Renoir, Émile Zola (Zacharie Astruc?), Manet, Monet, Bazille und am Klavier ein Freund Bazilles, der Musiker und Sammler Edmond Maître. Zum Kreis um Manet gehörten die nicht gezeigten Künstler Edgar Degas und Berthe Morisot, die seit 1874 zur Ausstellungsgemeinschaft der Impressionisten zählten. Vom Freundeskreis um Monet fehlen in Bazilles Atelier mit Alfred Sisley und Camille Pissarro jene zwei Maler, die am konsequentesten unter freiem Himmel arbeiteten. Auch Paul Cézanne ist nicht dargestellt. Er hatte mit obskuren Manet-Adaptionen auf sich aufmerksam gemacht, bevor er als Landschaftsmaler reüssierte, der das moderne Potential des Impressionismus ins 20. Jahrhundert trug. 1870 herrschten im Kreis dieser Künstler, die seit 1874 zusammen ausstellten und als Impressionisten in die Kunstgeschichte eingehen sollten, Figurenbilder vor.

Noch 1870 wirkte der Skandal um Manets Gemälde *Das Frühstück im Grünen* (1862/63, Musée d'Orsay, Paris) nach, das sieben Jahre zuvor vom Salon abgelehnt worden war. Manet hatte in Anlehnung an einen Kupferstich Marcantonio Raimondis nach Raffaels *Urteil des Paris* ein modernes Picknick am Seineufer in Argenteuil inszeniert. Es wurde ausjuriert, weil das Gegenüber von à la mode gekleideten Männern und antikisch nackten Damen ein öffentliches Ärgernis hervorrufen könne. Der Bezug auf Antike und Renaissance dürfte Kaiser Napoleon III. bewogen haben, dem Bild eine zweite Chance zu geben. Er ließ einen Salon des Refusés einrichten und verhalf Manet damit zu einem Skandalerfolg.²⁷ Es war das Malen im Freien, das die Kritiker empörte. Es verdarb ihnen zufolge sowohl die Malweise als auch die Moral.

Die Skandalisierung des Bildes spornte Claude Monet an, auf einer 6 x 4,6 Meter großen Leinwand zwölf junge Pariser beim Ausflug in den Wald von Fontainebleau darzustellen – unter ihnen, am Boden sitzend, Gustave Courbet (*Frühstück im Grünen*, 1865/66, Musée d'Orsay, Paris). Monet wollte an Manets Erfolg anzuknüpfen, indem er der Anregung Bazilles folgte, lebensgroße Figuren in einer Landschaft zu zeigen.²⁸

Malerisch suchte Monet das Vorbild Manet darin zu überbieten, die unter freiem Himmel gemalte Figur überzeugend in die Landschaft zu integrieren. Manet ordnete seine Figuren stets wie einen Fries an. Der Hintergrund bestand oft nur aus einer flächig hingestrichenen Farbe, die an die Portraits von Goya erinnerte und den Figuren eine geheimnisvolle Indifferenz ver-

ließ. Monets Großprojekt hätte sich darin unterscheiden können, doch er brachte das Werk trotz intensiver Arbeit im Sommer 1865 zu keinem befriedigenden Ende. Schließlich sandte er ein eilig gemaltes Ersatzbild zum Salon ein, das seine spätere Frau Camille Doncieux in einem grünen Kleid zeigt (Kunsthalle Bremen) – bezeichnenderweise im Dunkel eines Innenraumes.²⁹ Monets Großprojekt einer Versöhnung von Figur und Landschaft im monumentalen Format des Historienbildes war gescheitert. Der Versuch zeigt die Ambitionen Monets – und durch die Unterstützung Bazilles auch die der ganzen Gruppe –, sich Anerkennung zu verschaffen. Figurenmalerei und deren wirkungsvolle Inszenierung im Salon war dafür immer noch das geeignete Mittel. Erst die Gemeinschaftsausstellungen der Künstler brachen mit diesem Schema.

Die acht Ausstellungen, die die Impressionisten zwischen 1874 und 1886 veranstalteten, waren eine Reaktion auf die Ablehnung ihrer Werke durch den Salon. Sie reagierten damit aber auch auf die Veränderung der öffentlichen Wahrnehmung. Das Publikum erhielt im wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Krieg die Möglichkeit, sich neben dem Salon zahlreiche Ausstellungen anzusehen. Die Idee ging von Renoir und Monet aus, die schon im Jahr 1869 erste Gespräche geführt und sich der Mithilfe von Corot, Courbet, Diaz de la Peña und Daubigny versichert hatten, die ebenfalls Bilder beisteuern wollten. Der Deutsch-Französische Krieg des Jahres 1870/71 hatte die Ausstellung verhindert.³⁰ Die Belagerung von Paris und die innerfranzösischen Kämpfe nach der Abdankung Napoleons III. brachten das kulturelle Leben zum Erliegen. Innerhalb der Künstlerschaft gab es unterschiedlichste Positionen: von republikanisch gesinnten Patrioten wie Manet über Kommunarden wie Courbet bis zu Künstlern wie Monet, die sich ins Exil in London flüchteten.³¹ Auch in der Hauptstadt lähmten nach dem Abzug der Besetzer umfangreiche Wiederaufbauarbeiten das öffentliche Leben. Doch kam es bald zu einem wirtschaftlichen Aufschwung, der für die Kunst umwälzenden Charakter hatte. Der Kunsthändler Durand-Ruel, der mit Ausstellungen der Schule von Barbizon in seiner Galerie bereits ein Publikum aufgebaut hatte, kaufte von Manet, Renoir und Monet Konvolute von Werken.³² Im Hôtel Drouot hielten Landschaftsmaler individuelle Versteigerungen ab. Ausstellungen in der Provinz erweiterten die Absatzmöglichkeiten, und auch kleinere Formate und Ölstudien ließen sich verkaufen.

Monet und Renoir griffen ihre Idee wieder auf, und auch wenn Manet seinen Erfolg nach wie vor im Salon suchte und sich nicht an den Gemeinschaftsausstellungen beteiligte, verlieh die Verbindung zu seinem Freundeskreis ihrer Unternehmung Dynamik. Edgar Degas wurde zur treibenden Kraft und brachte mit seinen Kontakten zu Vicomte Ludovic-Napoléon Lepic und Henri Rouart weitere Maler und Sammler aus wohlhabenden Familien ins Spiel. Degas' Engagement prägte die Ausstellungen auch inhaltlich. Lepic mit seinen von Eugène Boudin inspirierten Meerestraditionsbildern war der einzige Landschaftsmaler im Netzwerk Degas'. Alle anderen teilten seine Vorliebe für das moderne Leben in der Stadt. Neben Landschaften prägten Bilder des Stadtraumes, Theater- und Kaffeehausdarstellungen und Portraits den Charakter der Ausstellungen, weil Degas und seine Freunde quantitativ ebenso stark vertreten waren wie die Landschaftsmaler Pissarro, Monet und Sisley.

In der ersten Ausstellung reagierte Claude Monet auf das Scheitern seines Großformates mit einem drastischen Perspektivwechsel. Distanz und Indifferenz prägen die Darstellung der vorübereilenden Passanten auf dem *Boulevard des Capucines* (Abb. S. 30). Monet hatte das Bild im Jahr zuvor vom Fenster des Ateliers des Photographen Félix Nadar gemalt, wo es jetzt zu sehen war. Das Gemälde hält die Menschen als blaue Schatten fest, ein Verfahren, das Monet nicht nur für seine Stadtlandschaften verwandte, sondern auch in seine Ansichten aus der Umgebung von Paris übertrug. In der malerischen Integration der Figuren vollzog sich ein Bedeutungswandel. Dem Scheitern an der Einbindung der Figur in den Landschaftsraum

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



Ortrud Westheider, Michael Philipp

Impressionismus

Die Kunst der Landschaft

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 248 Seiten, 24,0 x 30,0 cm
194 farbige Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5628-0

Prestel

Erscheinungstermin: Januar 2017

Im Januar 2017 eröffnet das Museum Barberini in einem wiederaufgebauten Palais im historischen Zentrum von Potsdam mit der Ausstellung Impressionismus. Die Kunst der Landschaft. Sie präsentiert erstmals den Bestand der bedeutenden Privatsammlung des Museumsstifters Hasso Plattner in Verbindung mit Leihgaben aus internationalen Museen. Die Ausstellung zeigt, dass die impressionistischen Landschaften keineswegs spontane Stimmungsmalerei sind, sondern Experimentierfelder der Künstler. Die Farbe bildet Licht nicht ab, sie ist Licht. Die Malerei des Impressionismus erzählt nicht mehr, sondern gibt zu sehen. Damit wird die Landschaft, befreit von allen historischen oder symbolischen Zuschreibungen, zur Leitgattung des Impressionismus. Die wissenschaftlichen Aufsätze des Bandes nehmen diese Neubewertung vor. Mit Beiträgen von Anke Daemgen, Stephen F. Eisenman, Christoph Heinrich, Jens E. Howoldt, Nancy Ireson, Julia Knöschke, Stefan Koldehoff, Linda Philipp-Hacka, Richard Shiff, Ortrud Westheider.

 [Der Titel im Katalog](#)