



Kat. 1 Camille Pissarro, *Quai du Pothuis, Pontoise*, 1868
Öl auf Leinwand, 52 × 81 cm

Auf nach Paris!

Bereits in seiner Geburtsstadt Charlotte Amalie auf den heutigen Virgin Islands (damals eine dänische Kolonie, heute USA) und bei ersten Reisen mit dem dänischen Maler Fritz Melbye in Venezuela fertigte Camille Pissarro Zeichnungen und Ölgemälde an. Als er 1855 nach Paris übersiedelte, war er entschlossen, sich eine Laufbahn als Künstler aufzubauen. Schnell fand Pissarro seine Vorbilder in der Schule von Barbizon.

Diese Gruppe von Landschaftsmalern trug den Namen eines kleinen Dorfes am Rande des Waldes von Fontainebleau unweit von Paris, wo man die Sommer verbrachte und die Natur sowie die ländlichen Siedlungen malte. Charles-François Daubigny, Théodore Rousseau und Jules Dupré zählten zu den ersten Künstlern, die sich in den 1830er-Jahren diesen bis dahin nicht als bildwürdig erachteten Sujets zuwandten. Sie kehrten traditionellen akademischen Themen wie Mythologie und Historie den Rücken und tauschten das Atelier gegen das Malen im Freien ein, um die Eindrücke der Natur besser festhalten zu können. Auch Jean-François Millet würde sich den Malern später anschliessen. Jean-Baptiste Camille Corot war ebenfalls häufiger Gast in Barbizon.

Als Pissarro auf die ältere Generation von Malern traf, hatten sich diese bereits etablieren können. Der Geist einer malerischen Revolution war in der Gruppierung aber weiterhin lebendig. Nach ihrem Vorbild entschied sich Pissarro für eine weitestgehend unabhängige Ausbildung – abseits der die französische Kunstwelt damals beherrschenden Académie des beaux-arts. Gezielt suchte der freiheitsliebende Künstler nach Lehrern, die ihn in seiner Malerei weiterbringen und seine Ideen jenseits traditioneller Gattungshierarchien unterstützen würden. Pissarro wandte sich vor allem an Corot und bezeichnete sich bei den Salon-Ausstellungen, zu denen er 1864 und 1865 erstmals zugelassen wurde, als dessen Schüler.

Während die Nähe des jungen Pissarro zu seinen künstlerischen Vorbildern in den 1850er- und frühen 1860er-Jahren noch aus seinen Bildern hervorsticht, überzeugen die grossformatigen Landschaftsbilder ab Mitte der 1860er-Jahre durch ihre Eigenständigkeit. Sie sind das Ergebnis seines künstlerischen Durchbruchs und fanden Anerkennung bei Künstlerkollegen und Kritikern. Bei *Das Dorf, gesehen durch Bäume* (um 1869, Kat. 6) kann man jene Strategien beobachten, die Pissarro und einige gleichgesinnte Künstler*innen zu entwickeln begannen und die den Impressionismus vorbereiteten: die Verwendung von hellen, harmonischen Farben; das Fehlen von strengen konturierenden Linien; abwechslungsreiche, zunehmend lockere Pinselstriche und subtile Kontraste von Licht und Schatten.

Nur wenige Gemälde aus Pissarros früher Schaffenszeit sind erhalten geblieben. Die sich abzeichnende Niederlage Frankreichs im Deutsch-Französischen Krieg zwang den Maler 1870 in die Flucht: Er reiste mit seiner Familie zunächst zu seinem Freund Ludovic Piette-Montfoucault auf dessen Gut in der Bretagne und schliesslich nach London. Bei seiner Rückkehr nach dem brutalen Ende der Pariser Kommune 1871 musste der Maler feststellen, dass sein Haus geplündert und fast alle von ihm ab 1855 geschaffenen Werke zerstört worden waren. Was folgte, war sowohl ein künstlerischer wie ein existenzieller Neuanfang: In London hatte Pissarro seine Lebensgefährtin Julie Vellay geheiratet und die Bekanntschaft des Kunsthändlers Paul Durand-Ruel gemacht, der zu einem der wichtigsten Fürsprecher für den Impressionismus in Frankreich und Amerika werden sollte.



Kat. 2 Jean-Baptiste Camille Corot, *Italianische Villa hinter Pinien*, 1855/1865
Öl auf Leinwand, 154,4 × 112 cm



Kat. 3 Charles-François Daubigny, *Das Bootsatelier*, 1867–1872
Öl auf Leinwand, 171.5 × 147 cm



Kat. 4 Alfred Sisley, *Allee mit Kastanienbäumen bei La Celle-Saint-Cloud*, 1867
Öl auf Leinwand, 95 × 122 cm



Kat. 5 Camille Pissarro, *Blick von Champigny auf La Varenne Saint-Hilaire*, 1863
Öl auf Leinwand, 49,6 × 74 cm



Kat. 6 Camille Pissarro, *Das Dorf, gesehen durch Bäume*, um 1869
Öl auf Leinwand, 55.2 × 45.4 cm



Kat. 7 Camille Pissarro, *Häuser bei Bougival*, 1870
Öl auf Leinwand, 88.9 × 116.2 cm



Unbekannter Fotograf, Camille Pissarro auf einer Bank in Garten seines Hauses in Pontoise, um 1874, Archives Musée Camille-Pissarro, Pontoise

Der Weg zum Impressionismus

In den 1860er-Jahren frequentierte Camille Pissarro die Académie Suisse, ein freies Atelier, in dem gegen ein geringes Entgelt ohne Prüfungen und ohne Anleitung mit lebenden Modellen gearbeitet wurde. Dort lernte er unter anderen Claude Monet, Paul Cézanne und Arnaud Guillaumin kennen, mit denen er innovative malerische Techniken ausprobierte. Anstatt sich – in Anlehnung an die frühneuzeitliche Bildtradition – auf die Darstellung von vergangenen oder fantastischen Szenen zu konzentrieren, wollten sie das um sie stattfindende Leben und ihre unmittelbaren Eindrücke der Natur auf der Leinwand abbilden.

Frustriert über die Ablehnung ihrer Werke beim jährlichen Salon der Académie des beaux-arts und über das Unverständnis der staatlichen Jury gegenüber ihren Vorstellungen, beschlossen Monet und Pissarro aktiv zu werden. Ende 1873 gründeten sie die Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs etc. (Anonyme Gesellschaft der Künstler, Maler, Bildhauer, Drucker etc.), um in Zukunft selbst Ausstellungen organisieren zu können. Pissarro formulierte die Statuten der Gruppe nach dem Vorbild der Bäckergilde von Pontoise und bestand auf einer solidarischen Organisationsform: Jedes Mitglied der Gemeinschaft beteiligte sich mit einem fixen Betrag und durfte beliebig viele Objekte ausstellen und verkaufen.

Am 15. April 1874 stellte die Société anonyme das erste Mal gemeinsam im Atelier des Fotografen Nadar am Boulevard des Capucines 35 aus. Beteiligt waren neben Monet und Pissarro auch Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir sowie – als einzige Frau – Berthe Morisot. Die Kritiken waren vernichtend. Mehr noch als die Schule von Barbizon wandte sich diese neue Gruppierung von allen bis dahin geltenden Regeln der Malerei ab. Unter freiem Himmel malend wollten sie die Lichtreflexe in ihren Gemälden einfangen. Aufgrund wechselnder Licht- und Wetterverhältnisse blieb wenig Zeit, um das

Gesehene festzuhalten, weshalb die Arbeiten von den Zeitgenossen als skizzenhaft oder unfertig empfunden wurden.

Nach der Ausstellung 1874 beschrieben Kritiker die Gemälde als oberflächliche Eindrücke, als flüchtige »Impressionen«. Obwohl dieser Begriff abwertend gemeint war, übernahm ihn die Gruppe 1877 als Selbstbezeichnung. Aus einer anonymen Gesellschaft wurden die uns heute bekannten »Impressionisten«. Pissarro bevorzugte es allerdings, von Empfindungen (»sentiments«) statt von Eindrücken (»impressions«) zu sprechen.

Neben Pissarro waren es vor allem Monet und Alfred Sisley, die das Bild des Impressionismus als Kunst der lichtdurchfluteten, pastosen Landschaftsmalerei prägten. Mit Monet teilte Pissarro unter anderem das Interesse an Schneelandschaften (z. B. Kat. 18). Anders als bei Monet oder auch bei Cézanne sind die Landschaften Pissarros stets bevölkert (Abb. 22). In dieser Phase beleben die Figuren als Staffage die Landstriche rund um die Dörfer Louveciennes oder Pontoise, wo Pissarro sich in den 1870er-Jahren niederliess.

Das erste impressionistische Gemälde, welches Eingang in die Öffentliche Kunstsammlung Basel fand, war Pissarros *Eine Ansicht von l’Hermitage, Pontoise* (1878, Kat. 25). Nachdem es 1912 auf einer Ausstellung in der Kunsthalle Basel gezeigt worden war, wurde es auf Initiative einiger Künstler und Kunstfreunde erworben und dem Kunstmuseum geschenkt. Es war das erste Werk dieser Kunstrichtung, das überhaupt in eine Schweizer Museumsammlung gelangte.



Kat.10 Camille Pissarro, *Schneelandschaft in Louveciennes (Chemin des Creux)*, 1872
Öl auf Leinwand, 46 × 55 cm



Kat. 11 Camille Pissarro, *Der Weiher von Montfoucault, Winterstimmung*, 1874
Öl auf Leinwand, 60 × 73 cm



Kat. 12 Camille Pissarro, *Das Kohlfeld, Pontoise*, 1873
Öl auf Leinwand, 60 × 80 cm



Kat.13 Camille Pissarro, *Junimorgen bei Pontoise*, 1873
Öl auf Leinwand, 55 × 91 cm



Kat.14 Camille Pissarro, *Hütten in Auvers-sur-Oise*, um 1873
Öl auf Leinwand, 65 × 81 cm



Kat. 15 Camille Pissarro, *Landhaus in der Hermitage, Pontoise*, 1873
Öl auf Leinwand, 50.5 × 65.5 cm



Unbekannter Fotograf, Paul Cézanne (Mitte) und Camille Pissarro (rechts) mit Freunden in Pontoise, um 1874, Archives Musée Camille-Pissarro, Pontoise

Pissarro und Cézanne: Eine legendäre Künstlerfreundschaft

Wenige Freundschaften prägten die Kunstgeschichte so nachhaltig wie diejenige zwischen Paul Cézanne und Camille Pissarro. Einige biografische Parallelen dürften die Beziehung der beiden Maler geformt haben: Beide gingen gegen den Willen eines bürgerlichen Vaters nach Paris, um dort eine Laufbahn als Künstler einzuschlagen. Auf der Suche nach künstlerischer Freiheit kämpften beide leidenschaftlich gegen das Primat der akademischen Malerei sowie der Institutionen der *École des beaux-arts* und des *Salons*. Beide waren (und blieben) Fremde in der Hauptstadt der *Grande Nation*. Cézanne, der 1861 aus der Provence nach Paris ging, wurde ein rauer, launischer Charakter nachgesagt. In Pissarro fand er einen mässigenden Freund und Mentor. Während Pissarro schon früh grosse Anerkennung unter seinen Malerkollegen genoss, stiess Cézanne innerhalb der Gruppe der Impressionisten auf Unverständnis. Pissarro setzte sich dafür ein, dass sein Freund sich an den Gruppenausstellungen beteiligen durfte.

Als Pissarro mit seiner Familie 1872 ins nordwestlich von Paris gelegene Dorf Pontoise zog, folgte Cézanne ihm ins nahe gelegene Auvers-sur-Oise. Ihre Zusammenarbeit oszillierte zwischen einem radikalen Verständnis von Autonomie und Individualität wie auch einer ebenso ausgeprägten Vorstellung von Kollaboration als Basis der künstlerischen Praxis. Zwischen 1872 und 1885 arbeiteten sie immer wieder Seite an Seite und übten sich an denselben Motiven, meist in der freien Natur. Ein Vergleich dieser Werke erlaubt Rückschlüsse auf den gegenseitigen Einfluss der beiden Künstler. Die gemeinschaftliche Arbeit bot ihnen einen geschützten und produktiven Raum für Experimente, so zum Beispiel den Einsatz eines Palettenmessers zum Auftragen der Farbe (Kat. 39). Ebenso offensichtlich wird aber auch ihre künstlerische Eigenständigkeit. Pissarros *Die Côte des Bœufs bei l'Hermitage*

(Kat. 43) und Cézannes *Die Côte Saint-Denis bei Pontoise* (Kat. 44) etwa zeigen dasselbe Motiv. Beide Gemälde entstanden 1877 und wurden auf der 3. Impressionisten-Ausstellung im selben Raum gezeigt. Beide Künstler benutzten einen kaum merklichen Strich unbemalter Leinwand als Kontur, um die Gegenstände geradezu aus dem Gemälde hervortreten zu lassen. Trotzdem unterscheiden sich die beiden Werke in ihrer Auffassung von Raum und Perspektive.

Die Verbundenheit der ungleichen Maler wird durch die Praxis des gegenseitigen Porträtierens anschaulich gemacht. Die Künstler fertigten zahlreiche Zeichnungen des anderen an. Das *Porträt von Paul Cézanne* (1874, Kat. 33) ist eines der ganz wenigen Bildnisse von der Hand Pissarros, das nicht ein Familienmitglied zeigt. Eine weitere Ausnahme: Im Hintergrund finden wir eine Vielzahl von Bildzitate; eine Karikatur des Politikers Adolphe Thiers aus der Zeitschrift *L'Eclipse*, eine Karikatur Gustave Courbets (den beide bewunderten und der Cézanne nun zuzuprosten scheint) und ein kleines Gemälde Pissarros aus Pontoise.

Das Ende ihrer Zusammenarbeit war besiegelt, als Cézanne 1885 seinen Wohnsitz endgültig in die Provence verlegte. Trotzdem blieben die beiden einander in gegenseitiger Wertschätzung verbunden, wie unterschiedlich die Wege auch sein mochten, die sie künstlerisch einschlagen sollten. Dem Galeristen Ambroise Vollard schrieb Cézanne kurz vor seinem Tod 1906: »Der alte Pissarro war mir ein Vater. Er stand mir zur Seite, er war so etwas wie der liebe Gott für mich.«

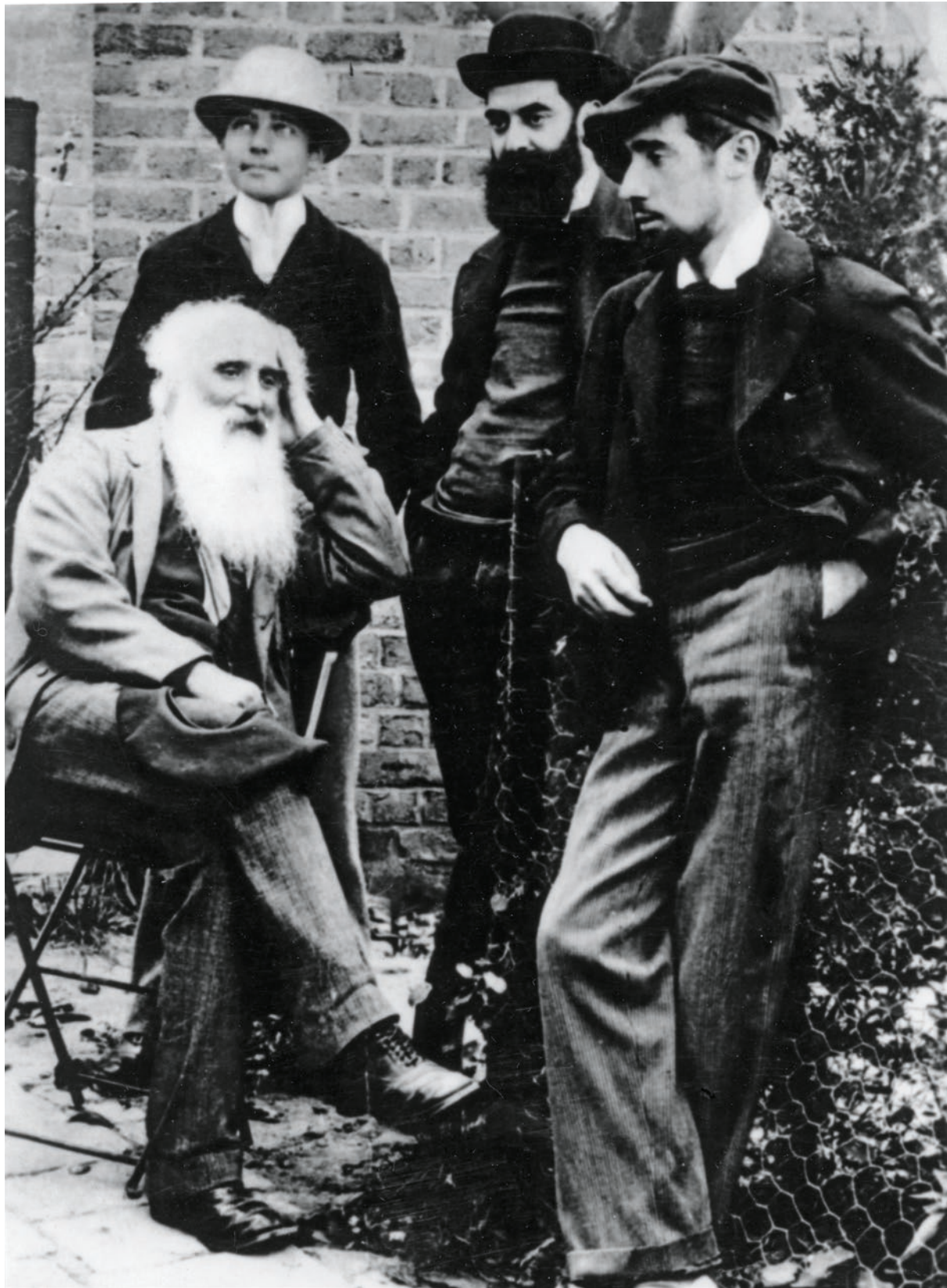


Kat. 28 Camille Pissarro, *Selbstporträt*, 1873
Öl auf Leinwand, 55,5 × 46 cm



Kat. 29 Camille Pissarro, *Porträt von Paul Cézanne*, 1874
Radierung, 26.6 × 21.5 cm

Kat. 30 Paul Cézanne, *Camille Pissarro, von hinten gesehen*, 1874/1877
Bleistift auf Papier, 13 × 15.4 cm



Unbekannter Fotograf, Camille Pissarro mit seinen Söhnen Ludovic Rodolphe (links), Lucien (Mitte) und Félix (rechts) im belgischen Kurort Knokke, um 1893, Archives Musée Camille-Pissarro, Pontoise

Neue Wege: Pissarro und der Neoimpressionismus

Anfang der 1880er-Jahre zeichnete sich eine Krise in Pissarros Schaffen ab. Schlechte Kritiken, Konflikte unter den Impressionisten und die Enttäuschung über ausbleibende Erfolge auf dem Kunstmarkt brachten den selbstkritisch veranlagten Pissarro dazu, die Entwicklung seiner Malerei auf den Prüfstand zu stellen. Erst der Austausch mit zwei jüngeren Künstlern, Paul Signac und Georges Seurat, lieferte Pissarro neue künstlerische Impulse, mit denen er sich entsprechend intensiv auseinandersetzte.

Mit wissenschaftlicher Präzision setzten sich diese Künstler mit den Themen Farbe, Licht und Form auseinander. Inspiriert von neuen Forschungserkenntnissen im Feld der Optik und Farbtheorie, mischten sie ihre Farben nicht (physisch) auf der Palette, sondern stellten winzige Farbtupfer auf der Leinwand nebeneinander. In der Wahrnehmung der Betrachtenden sollten diese besonders brillante, leuchtende Farbtöne erzeugen. Die ästhetischen Neuerungen werden als Divisionismus und Pointillismus bezeichnet. Diese wissenschaftlich fundierte Entwicklung schien Pissarro unumgänglich und trat in seinen Augen das Erbe des Impressionismus an.

Mit dem sogenannten Neo- oder Postimpressionismus schien sich ein Weg aus dem künstlerischen Dilemma abzuzeichnen. Doch die neue Ästhetik stiess nicht überall auf Zustimmung: Zwar konnte Pissarro arrangieren, dass die Gruppe auf der 8. Impressionisten-Ausstellung 1886 teilnehmen durfte, jedoch wurden seine Werke gemeinsam mit denen von Seurat, Signac und seinem Sohn Lucien in einem separaten Raum gezeigt. Aufgrund der Zerwürfnisse unter den Impressionisten sollte keine weitere Ausstellung mehr zustande kommen. Die Verkäufe von Pissarros neoimpressionistischen Bildern stagnierten.

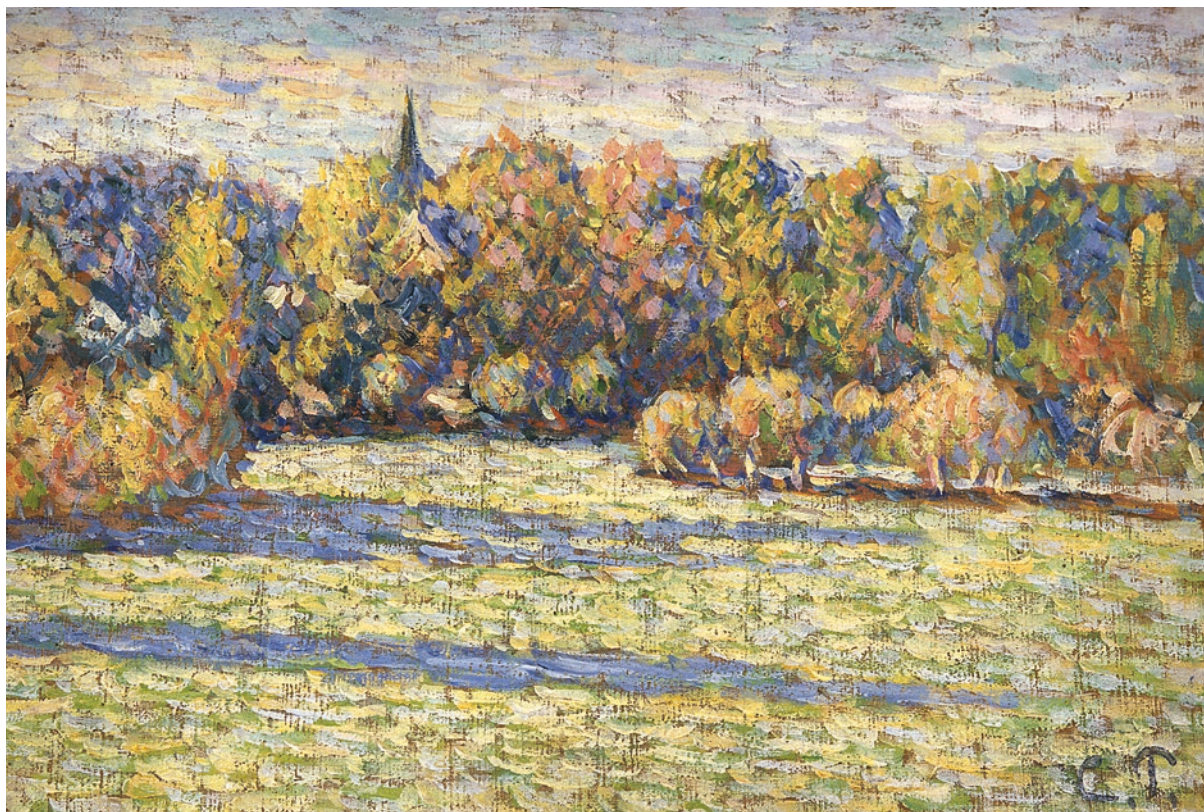
Bereits wenige Jahre später äusserte Pissarro vehemente Zweifel an der rigiden und zeitraubenden Methode, die ihn ins Atelier zwang. Das systemati-

sche Zerlegen der Formen und Farben und der pointillistische Pinselstrich standen im Widerspruch zu Pissarros Wunsch, seine spontanen Empfindungen mit malerischen Mitteln einzufangen.

Der neue Lebensmittelpunkt der Familie hiess ab 1884 Éragny. Die ländliche Normandie brachte nicht nur Abstand von der Pariser Kunstszene, sondern auch eine neue Wertschätzung des Landlebens. Das Verhältnis von Figur und Landschaft in Pissarros Werk erfuhr eine radikale Wandlung. Die vor allem in Éragny entstandenen monumentalen Figuren, meist Bäuerinnen und Bauern, sollten auch nach Pissarros neoimpressionistischer Phase ein zentrales Element seiner Malerei bilden. Ein Beispiel dafür, wie Pissarro Figuren und Landschaft in neoimpressionistischer Manier miteinander in Beziehung setzte, ist das Werk *Die Ährenleserinnen* (1889, Kat. 81).



Kat. 74 Camille Pissarro, *Landstrasse*, um 1886
Öl auf Holz, 23,5 × 15,6 cm



Kat. 75 Camille Pissarro, *Ansicht von Bazincourt in der Sonne*, um 1887
Öl auf Holz, 20.7 × 28.3 cm



Kat. 76 Camille Pissarro, *Apfelbaum in der Sonne*, Éragny, 1887
Öl auf Holz, 20.6 × 28.2 cm



Kat. 77 Camille Pissarro, *Zwei Bäuerinnen*, 1881/82
Pastell auf Büttenpapier, 47 × 57.8 cm

Kat. 78 Camille Pissarro, *Studie von zwei Erntehelferinnen*, 1889
Schwarze Kreide auf rosa Papier mit Zinkweiss, 42.8 × 63.8 cm



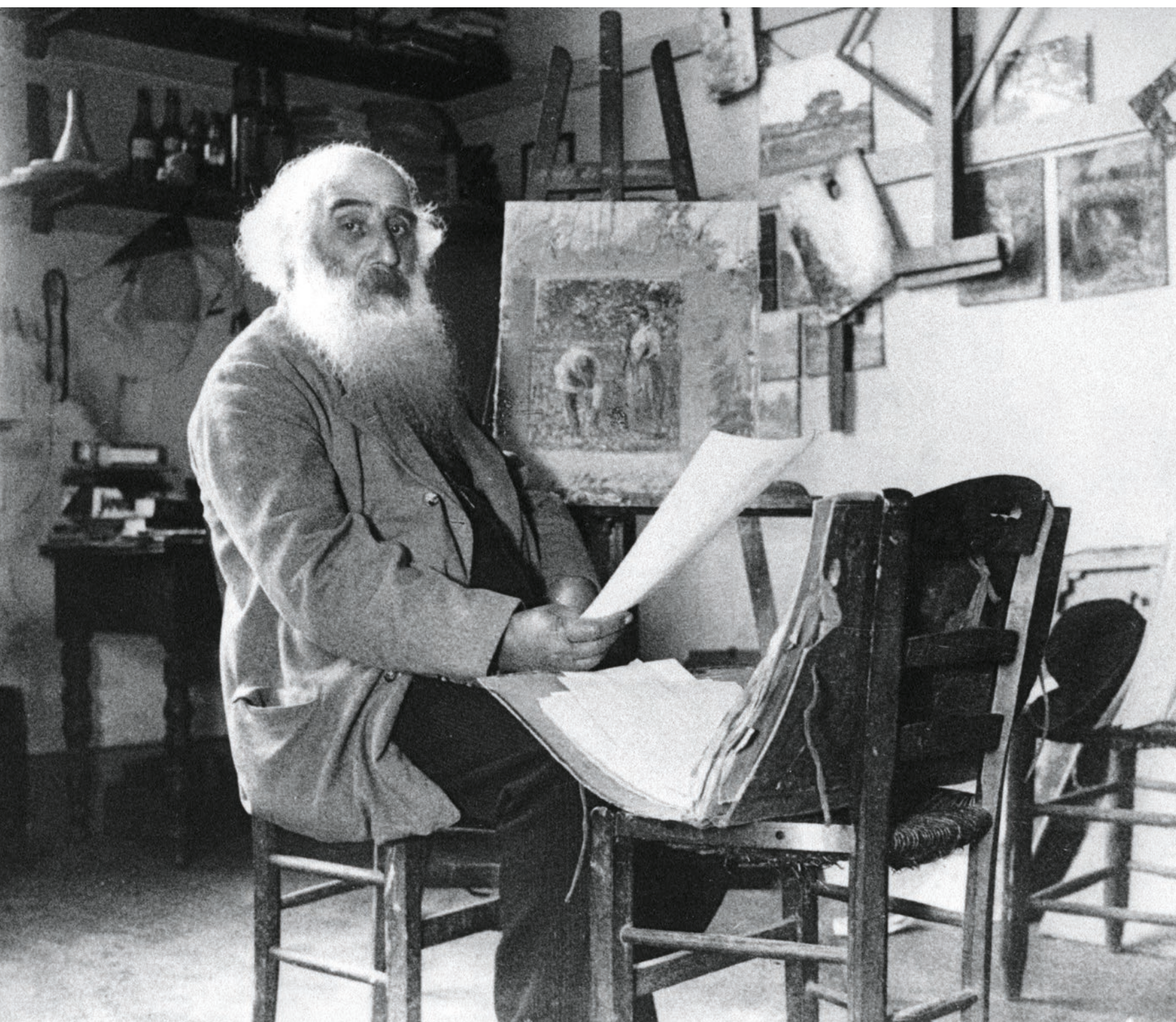
Kat. 79 Camille Pissarro, *Die Ährenleserinnen*, um 1889
Gouache mit Kohle, Bleistift und Wasserfarbe, 46.4 × 58.4 cm



Kat. 80 Camille Pissarro, *Apfelernte*, 1888
Öl auf Leinwand, 60 × 73 cm



Kat. 81 Camille Pissarro, *Die Ährenleserinnen*, 1889
Öl auf Leinwand, 65.4 × 81.1 cm



Antonin Personnaz, Porträt von Camille Pissarro in seinem Atelier in Éragny,
3. November 1901, Archives Musée Camille-Pissarro, Pontoise

»Un artiste complet«: Die vielen Talente Pissarros

Camille Pissarro ist einer der wenigen Impressionisten, welcher der Zeichnung und der Druckgrafik konstant eine ebenso grosse Bedeutung zugestand wie der Malerei. Er bediente sich einer Vielzahl von Materialien und Medien und erprobte stets neue Motive und Formen des Ausdrucks mit Bleistift, Pastell, Aquarell, Kaltnadel, Lithografie oder Monotypie. Die enorme Experimentierbereitschaft liegt vielleicht darin begründet, dass Pissarro keine klassische akademische Ausbildung hatte und sich auch in diesem Bereich stets eine grosse Offenheit wahrte.

Die Zeichnung blieb in Pissarros Œuvre stets ein zentrales Mittel, um als Künstler einen frischen Blick zu bewahren und die Hand an unterschiedlichsten Motiven, sowohl Landschaften wie auch Figuren in Bewegung, zu trainieren. Lediglich in den ersten Jahren seines intensiven Engagements mit den und für die Impressionisten ging dieses Interesse zurück. Vor allem in den 1880er-Jahren fertigte Pissarro wieder vermehrt Vorstudien an. Alle seine grossen Figurenbilder sind ein Resultat zahlreicher Studien von Mensch und Landschaft. Pissarro experimentierte mit unterschiedlichen Papiersorten und Formaten. Kaum eines seiner Skizzenbücher besitzt die gleiche Grösse. Er empfahl seinem Sohn Lucien auch regelmässig aus dem Gedächtnis zu zeichnen, um eine Synthese zu erreichen und so über das bloss Beobachtete hinauszugehen.

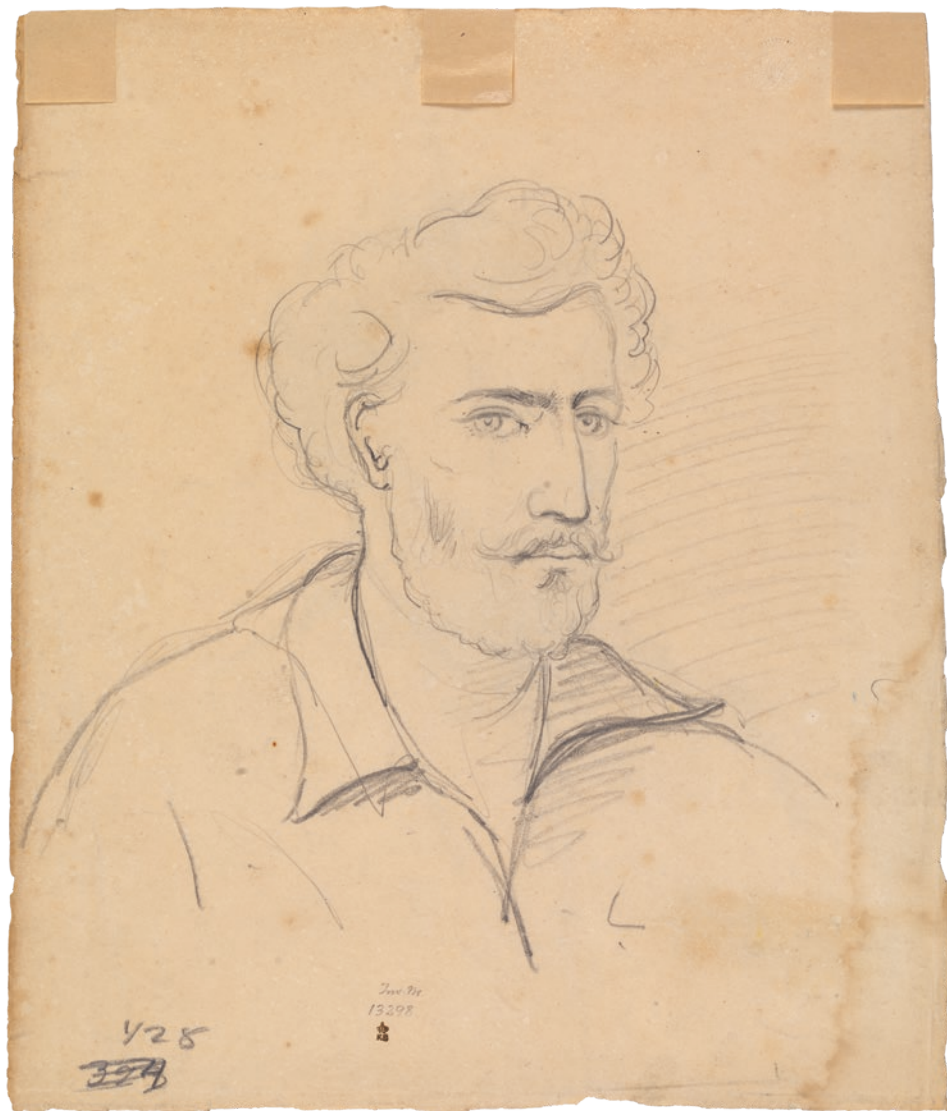
Schon 1863 trat Pissarro der von Alfred Cadart gegründeten und geleiteten Société des aquafortistes bei, die bis 1867 bestehen sollte. 1873 formierte sich um Pissarro, Cézanne, Guillaumin und dem unter dem Pseudonym Paul Van Ryssel agierenden Paul-Ferdinand Gachet, der eine Druckerpresse besass, die eher informelle Gruppe von Auvers. Ihre Experimente sind die ersten Erzeugnisse der impressionistischen Druckgrafik. Pissarro sollte diesem Medium verbunden bleiben und das be-

deutendste und vielfältigste druckgrafische Œuvre unter den Impressionisten hinterlassen.

Ein interessantes Beispiel für die Verflechtung ästhetischer Experimente und kommerzieller Interessen sind Pissarros Fächer. Dieses Format wurde durch den in Impressionistenkreisen gepflegten Japonismus befördert und auch von anderen Künstlern wie Degas (Kat. 69) oder Signac (Kat. 92) ausgeführt. Die Käufer*innen schätzten den dekorativen Charakter der Fächer. Die charakteristische halbrunde Form wiederum stellte eine reizvolle kompositorische Herausforderung für den Künstler dar.

Während seine Malerei in der Krise war, versuchte Pissarro sich an vielen anderen Herangehensweisen. Machte der Neoimpressionismus seine gewohnte Arbeitsweise zu einer steifen und zeitraubenden Angelegenheit, griff er verstärkt auf das Aquarell zurück, um seine unmittelbaren Eindrücke der Natur weiterhin rasch und unkompliziert zu Papier zu bringen.

Ein wichtiges Motiv in Pissarros zeichnerischem und druckgrafischem Œuvre sind Badende. Der Akt war für Pissarro eine Herausforderung, da es sich für ihn oft schwierig darstellte, Modelle zu finden. Vor allem in Éragny – und damit weit entfernt von Paris und den umliegenden Künstlerkolonien – war dies ein leidiges Thema. Impulse, sich diesem Motiv anzunähern, kamen von Degas und Cézanne, die sich ausgiebig mit diesem klassischen kunsthistorischen Thema des 18. Jahrhunderts befassten und es neu interpretierten (Kat. 112, 113).



Kat. 97 Camille Pissarro, Selbstporträt im Dreiviertelprofil nach links (Caracas (?)), 1853/54
Kohle, 30.2 × 25.8 cm (Vorderseite)



Kat. 98 Camille Pissarro, *Selbstporträt*, 1890
Radierung, 24 × 22 cm