

## Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam

### Wandtexte

#### SAAL I

**„Eindruck – Impression, was sonst! ... Eine Tapete im Embryonalstadium ist weiter gediehen als dieses Seestück.“**

Louis Leroy über Monets *Impression, aufgehende Sonne*, 1874

Im Jahr 1874 prägt der Kunstkritiker Louis Leroy anlässlich einer von Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Paul Cézanne, Edgar Degas und Auguste Renoir in Eigeninitiative organisierten Ausstellung in den Räumlichkeiten des Fotografen Nadar den Ausdruck „Impressionismus“. Leroy hat mit dem Begriff *Impression* ein abschätziges Urteil abgegeben: Die betreffenden Werke gäben bloß äußerliche Sinneseindrücke wieder. Sie glichen einer flüchtigen Skizze, nicht einem fertigen Bild. Der Kunstkritiker ahnt nicht, dass er mit dieser Denunziation einer Stilrichtung den Namen gibt, die heute zu den bekanntesten Strömungen der Kunstgeschichte zählt.

Die Impressionisten werden wegen ihrer unpräzisen Themen und der neuartigen Pinselführung von der Jury des alljährlich stattfindenden und in Kunstfragen tonangebenden Pariser Salons immer wieder abgelehnt. Eine *Impression* – die Darstellung eines Motivs in der freien Natur unter Berücksichtigung von Lichtreflexen, die Wiedergabe eines flüchtigen Augenblicks – war keine kunstwürdige Kategorie für die vom Salon bevorzugte akademische Malerei. Der wie zufällig wirkende Bildausschnitt, die fleckenhafte Pinselführung und die reinen, unvermischten Farben fangen erstmals die momentane Erscheinung der Wirklichkeit unter wechselnden Lichtverhältnissen ein. Dafür arbeiten die Impressionisten mit hellen Bildträgern und beziehen die weiße Grundierung der Leinwand in die Darstellung mit ein.

Der neuen Sicht der Welt und der neuartigen Darstellungsmethode gehen umwälzende Erfindungen voraus: Tubenfarben, die Entwicklung vorgrundierter, gebrauchsfertiger Leinwände und die Produktion neuer Malbehelfe. Dies alles erlaubt den Impressionisten überhaupt erst das direkte Malen vor dem Motiv, insbesondere die Malerei in der freien Natur.

## ZEITTADEL

- 1862** Édouard Manet malt Jeanne Duval, die Geliebte des Dichters Charles Baudelaire. Das skizzenhafte Bild ruft Unverständnis hervor. 1863 und 1865 stellte Manet beim Salon aus und wird für die moderne Flächigkeit und den Realismus seiner Bilder kritisiert.
- 1870/71** Deutsch-Französischer Krieg. Wilhelm wird in Versailles zum deutschen Kaiser gekrönt. Niederschlagung der republikanischen Pariser Kommune, in der Gustave Courbet aktiv ist. Er flieht in die Schweiz, wo er 1877 stirbt.
- 1873** Weltausstellung in Wien. Eine Weltwirtschaftskrise beendet den Wirtschaftsaufschwung der „Gründerjahre“.
- 1874** Die erste von insgesamt acht Ausstellungen der Société des artistes anonymes – der späteren Impressionisten – findet im Atelier des Fotografen Nadar statt. In einer vernichtenden Kritik bedient sich Louis Leroy Monets Bildtitel *Impression, soleil levant*, um der Künstlergruppe einen Spottnamen zu geben.
- 1875/76** Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir und Alfred Sisley, die bedeutendsten Künstler der Impressionisten der ersten Stunde, malen mehrmals nebeneinander dasselbe Motiv, um die Unterschiede zwischen dem Gruppenstil und ihrer individuellen Ausprägung zu erkunden.
- 1877** Bei der dritten Ausstellung der Impressionisten verwenden Camille Pissarro – die Vaterfigur der Impressionisten und Neoimpressionisten – und Edgar Degas – der sich selbst nicht als Impressionist sah, obwohl er mit der Gruppe ausstellte – erstmals selbst entworfene weiße Rahmen, um eine Einheit zwischen Bild und Rahmen herzustellen.
- 1878** Weltausstellung in Paris.
- 1879** Im Jahr der vierten Impressionisten-Ausstellung erscheint die Zeitschrift *La vie moderne*. Sie wird zum Sprachrohr des Impressionismus.
- 1880/81** Misserfolge, Unstimmigkeiten und Absagen begleiten die fünfte und sechste Ausstellung der Impressionisten. Degas, der die Pastelltechnik zu neuem Ansehen bringt, und andere, die sich realistischen Tendenzen zuwenden, dominieren; Monet, Renoir, Cézanne und Sisley boykottieren die sechste Ausstellung.

- 1882** Der Kunsthändler Durand-Ruel organisiert die siebte Ausstellung; der Einfluss Degas' wird zurückgedrängt. Die Künstler präsentieren ihre Bilder in unterschiedlichen Rahmen: Pissarro verwendet abgeriebene vergoldete Rahmen, Gauguin einfache weiße Leisten. Durch einen Börsenkrach verliert Paul Gauguin seine Arbeit als Bankkaufmann und beschließt, sich und seine Familie mit der Malerei durchzubringen.
- 1884** Eine neue Avantgardegruppe, die Artistes Indépendants, stellen unter der Führung Georges Seurats zum ersten Mal aus und bereiten dem Neoimpressionismus, einem auf wissenschaftlichen Theorien beruhenden Impressionismus, den Boden. Aufgrund der punktierten Malweise bürgert sich der Begriff Pointillismus ein. Die Künstler selbst bevorzugen den Ausdruck Divisionismus: Es geht ihnen um die Zerlegung der Farben.
- 1885** Paul Cézanne, der durch seinen väterlichen Freund Pissarro zum Impressionismus gefunden hat, beginnt in der Normandie dem Spiel von Licht und Schatten etwas Dauerhaftes und Stabiles entgegenzusetzen. Er wird zum wichtigsten Überwinder des Impressionismus und bereitet den analytischen Bildaufbau des Kubismus vor.
- 1886** Die achte und letzte Impressionisten-Ausstellung findet über dem Restaurant La Maison Dorée statt. Van Gogh trifft im März aus Holland in Paris ein. Anfangs von der hellen Farbpalette der Impressionisten begeistert, strebt er bald nach einer weiteren Intensivierung von Farbigkeit und Licht. Er übersiedelt 1888 in die Provence und kehrt dem Impressionismus den Rücken.
- 1888** Nach einer kurzen impressionistischen Phase zieht sich Gauguin nach Pont-Aven zurück, wo er mit einer flächigen Malweise und starken Konturlinien den Cloisonnismus mitbegründet. Nach einem kurzen Besuch bei van Gogh in Arles hält er sich ab den 90er-Jahren zunehmend in der Südsee auf.
- 1889** Der Eiffelturm wird das Wahrzeichen der dritten Weltausstellung in Paris, wo Werke von Manet, Cézanne, Monet und Pissarro gezeigt werden.
- 1893/94** Der impressionistische Maler Gustave Caillebotte hinterlässt seine Sammlung impressionistischer Bilder dem französischen Staat. Nur Teile werden angenommen und im Musée du Luxembourg anstatt im Louvre gezeigt.
- 1898–1900** Die Impressionisten setzen sich endgültig international durch. Sie stellen erfolgreich in London, München und Berlin aus.

**1926** Kurz vor seinem Tod schenkt Monet dem französischen Staat seinen monumentalen Seerosenzyklus. Monet hat die Kunst des Impressionismus am konsequentesten weiterentwickelt und mit seinem Spätwerk der abstrakten Kunst den Weg geebnet.

## SAAL I: Text 3

**„Der Impressionist sieht, dass der Schatten im Schnee bei Sonnenlicht blau ist, so dass er ohne zu zögern den Schnee blau malt. So lacht das Publikum beinahe. ....Der Impressionist malt seine Landschaften violett. So beginnt das Publikum allmählich wütend zu werden.“**

(Théodore Duret, 1878)

Die Beobachtung, dass sich Gegenstände unter wechselnden Lichtverhältnissen zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten farblich verändern, lässt die Impressionisten die Lokalfarbigkeit sowie die konventionelle Wiedergabe von Schatten bewusst in Frage stellen. Im Streben nach der alleinigen Wiedergabe des Sichtbaren befreien sie die Kunst nicht nur von den historischen und mythologischen Inhalten, sondern auch von den auf Gewohnheiten beruhenden Farbwerten. Sie lösen die Farben von ihrer Bindung an greifbare Objekte und geben sie als rein optische Werte wieder, die sie in Form kleinster Flecken, Punkte und Striche zu einem schwebenden, flächigen Gewebe verknüpfen. Damit überwinden sie die gleich bleibende Lichtsituation im Atelier des akademischen Malers. Je nach Tages- und Jahreszeit taucht die Sonne den Gegenstand in ein gelb, orange oder rötlich getöntes Licht; es erscheinen die Farben seines Schattens nicht grau, sondern violett, grünlich oder blau: je nach Tageszeit, Luftfeuchtigkeit und Temperatur.

Schneelandschaften boten eine willkommene Gelegenheit, sich mit dem Phänomen des farbigen Schattens auseinanderzusetzen, weil der weiße, reflektierende Schnee mehr als andere Substanzen auf das sich wandelnde Tageslicht und die unterschiedliche Luftfeuchtigkeit reagiert.

Ein weiteres, besonders beliebtes Motiv der Pleinairisten, um momentane Licht- und Farbeindrücke festzuhalten, sind spiegelnde Wasseroberflächen, die sich je nach Witterung, Lichtintensität und Lichtfarbe verändern. Hier eignet sich die bislang der Ölskizze vorbehaltene lockere Strichführung im Zusammenspiel mit der stellenweise durchschimmernden weiß grundierten Leinwand besonders gut, um eine flimmernde und schillernde Wasseroberfläche wiederzugeben.

## SAAL II: Text 1 Salonmalerei

Einige Impressionisten der ersten Stunde, darunter Monet, Renoir und Sisley, haben sich in den Ateliers arrivierter Historienmaler wie jenem von Charles Gleyre kennengelernt. Private Ausbildungsstätten bieten den angehenden Künstlern, die von der Académie des Beaux-Arts abgewiesen worden sind, günstigen Zeichenunterricht und Aktklassen an.

Die Akademie hatte großen Einfluss auf das offizielle Pariser Kunstgeschehen. Sie bestimmte die Mitglieder der Zulassungsjury zum Pariser Salon, sodass der Akademie nahestehende Künstler bevorzugt behandelt wurden. Die akademische Kunstausbildung folgte weiterhin den alten klassizistischen Richtlinien des 17. Jahrhunderts. Das Historienbild galt als höchste Bildgattung. Jedes Bild musste eine präzise Zeichnung sowie eine glatte, perfekte Malerei aufweisen. In Jahrhunderten erstarrt, waren die in der Tradition der Akademie stehenden Werke konventionell und ausdruckslos. Bevorzugt wurden Bilder nackter Frauen, die mythologisch verbrämt wurden. Historienbilder wurden im Atelier mittels Vorzeichnungen und einer kleinen Ölskizze vorbereitet, die die Bildidee farblich und kompositionell festlegte.

Die Impressionisten verwerfen die stufenweise Vorbereitung der Bilder, weil diese den unmittelbaren Niederschlag der Wahrnehmung behindert. Die ästhetische Erscheinung der Ölskizze, ihren flüchtigen und spontanen Vortrag, schätzen die Impressionisten jedoch und machen ihn geradezu zur Grundlage ihrer Malweise.

## SAAL III

### Der impressionistische Rahmen

„Es ist die Pflicht eines Künstlers, für seine Bilder den richtigen Rahmen auszuwählen. Er sollte mit dem Gemälde harmonieren und es zur Geltung bringen.“

Edgar Degas

Das Ziel der Impressionisten, das subjektive Seherlebnis wiederzugeben, hat die Auffassung vom Gemälde als objektivem Abbild eines realen Gegenstandes tiefgreifend verändert. Ebenso steht der Impressionismus am Beginn einer Entwicklung, die auch das Ausstellungswesen radikal verändert. Unzufrieden mit den Präsentationen im Salon und in den Pariser Galerien, beginnen die Künstler auch die Rahmung und Hängung ihrer Bilder zu planen. Sie weigern sich, ihre Werke so wie im Salon auszustellen, wo das einzelne Gemälde zu einem dekorativen Teil einer opulent gefüllten Bilderwand wird.

Im Gegensatz zu den im Salon üblichen reich dekorierten goldenen Zierrahmen entwickeln die Impressionisten alternative Formen der Bildfassung. Von Kriterien der Modernität und formalen Einfachheit geleitet, streben sie die Harmonisierung von Bildfarbe und Rahmen an. Der Rahmen kann grundsätzlich jede Farbe haben - von solidem Weiß oder Grau bis zu Lila, Grün oder Rot. Die Farbe wird gewählt nach den Prinzipien des Komplementärkontrasts und dem Wunsch nach einer Intensivierung der Leuchtkraft ihrer Malerei.

Bereits 1839 hat der Wissenschaftler Michel Eugène Chevreul den Einfluss der Rahmenfarbe auf die Wirkung eines Bildes untersucht. Er empfiehlt, für den Rahmen eine neutrale Farbe zu wählen. Sie soll auf die dominierende Farbe im Bild abgestimmt sein. Daraus entwickelt sich die für alle Farbkombinationen günstige, weiße Holzfassung als bevorzugter Impressionisten-Rahmen. Die vom Zeichnungs-Passepartout inspirierte Rahmung war schlicht, meistens glatt oder mit einem einfachen Ripp-Dekor, ohne prunkvolles plastisches Ornament. Das nur wenig hervortretende Profil betonte einmal mehr die Einheit von Bild und Rahmen. Es hat überdies den Vorteil eines nur geringen Schattenwurfs auf das Bild und betont zudem seine die moderne Flächigkeit anstelle des seit der

Renaissance gültigen illusionistischen Konzepts. Dieses deutete den Bilderrahmen analog zum Fensterrahmen, der den Blick hinaus in die Wirklichkeit öffnet.

Die impressionistische Harmonisierung von Bild und Rahmen beeinflusste auch die Bildpräsentation in Ausstellungen. Die Impressionisten bevorzugten eine Hängung ihrer Bilder in einem großzügigen Abstand von einander, sowie auf einer Höhe oder maximal in zwei Reihen übereinander anstelle der im Salon üblichen *Petersburger Hängung* in drei bis fünf Reihen. Monet, Pissarro und Renoir wollen auch die Wandfarbe selbst bestimmen. Die unübersichtliche Salonhängung in einem dichten Neben- und Übereinander, vom Boden bis zur Decke, lehnen sie ab. In den Ausstellungen der Impressionisten, die der für die Durchsetzung der Bewegung so wichtige Pariser Kunsthändler Paul Durand-Ruel in Paris, London, Brüssel und New York organisiert, werden die Gemälde erstmals nach den neuen Ausstellungsprinzipien gezeigt.

Bald richtet sich das impressionistische Präsentationskonzept auch gegen den Schlussfirnis (frz. *verniss*) des Gemäldes: Um eine glatte und glänzende Oberfläche zu schaffen, die den Farben Tiefe verleiht, auch zum Schutz der Bildoberfläche wurde eine transparente, lackähnliche Schicht aus gelöstem Harz auf die Malschicht aufgetragen. Als traditionelle Schlussbehandlung eines bereits gehängten Gemäldes am Tag der Eröffnung, gab dieses Verfahren der Ausstellungseröffnung den heutigen Namen *Vernissage*.

Der den Illusionismus fördernde Firnis und die negative Eigenschaft der Vergilbung widersprechen den Impressionisten. Ihre heute größtenteils gefirnisssten Gemälde bzw. die nachweisbaren Reste von mittlerweile wieder abgenommenen Firnis beweisen jedoch, wie schwer der Verzicht auf den glänzenden Schlussanstrich durchzusetzen war. Oft lassen bereits die ersten Käufer der Bilder diese gegen die Intention des Malers von fremder Hand firnissen. Ebenso oft werden die ursprünglich neutralen, weiß-grauen Holzleisten entfernt und gegen die ästhetischen Absichten der Impressionisten mit prunkvoll geschnitzten goldenen Barockleisten neu gerahmt.

## Das impressionistische Gemälde

„In der freien Natur wird Claude Monet einen englischen Park einem Waldstück vorziehen. Er hegt besondere Zuneigung für jene Natur, die durch die Hand des Menschen ein modernes Kleid erhielt.“

*Emile Zola, 1868*

Im Gartenbild des Impressionismus verbindet sich die künstlerische Wiedergabe der Sinneserfahrung mit dem modernen Leben auf besondere Weise. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird das Anlegen eines intimen Naturbereichs im Zuge der Gartenbaubewegung „modern“. Der Garten wird zum privaten Erholungsraum, das Gärtnern zur beliebten Freizeitbeschäftigung. Der Garten, die vom Menschen kultivierte Natur, wird zum Kunstwerk, im Gegensatz zur romantischen Vorstellung der ungezähmten Natur. Die Impressionisten malen von Beginn an gerne private Gemüse- und Bauerngärten sowie öffentliche Parks.

Der aus der Nähe gesehene Naturausschnitt gilt schon der Schule von Barbizon als ideales Sujet der Landschaftsmalerei. Aber ihrer realistischen Wiedergabe des nicht kultivierten Waldstücks steht das intime impressionistische Gartenbild gegenüber. Die atmosphärische Auflösung der Vegetation wird im Bild zu einer dekorativ-vibrierenden Farbfläche.

Monet und Renoir sind selbst bis an ihr Lebensende passionierte Gärtner. Pissarro widmet sich dagegen in seinen Bildern der Arbeit und dem Leben auf dem Land rund um das Dorf Pontoise.

## SAAL IV: Text Monet

**„Monet ist ganz Auge, aber was für ein Auge“ (Paul Cézanne)**

Mit Monet tritt die Geschichte der Landschaftsmalerei in die letzte Phase ihrer 50jährigen Geschichte. Claude Monet stellt seine Malerei ganz in den Dienst der Darstellung des Lichts. Er prägt den Impressionismus nicht nur maßgeblich, er entwickelt diese frühe Bewegung der Moderne auch weiter bis ins 20. Jahrhundert hinein. Er malt unermüdlich vor dem Motiv, sowohl während seiner längeren Aufenthalte in verschiedenen Orten an der Seine, in Argenteuil, Vetheuil und Giverny, als auch während seiner vielen Reisen.

Ein in die Fläche projizierter Illusionismus mit starken Überschneidungen ist das charakteristische Kompositionsprinzip Monets in den 1880er Jahren. Farbe und Pinselführung scheiden streng den Vordergrund vom Hintergrund: Der Vordergrund ist zumeist warm und vital, mit lebhaften Farbspritzern ausgeführt. Der Hintergrund ist kühl und zart, mit sorgfältig nebeneinander gesetzten Pinselstrichen gemalt. Kein einzelner Gegenstand tritt privilegiert hervor; die verschiedenen Motive ordnen sich der farblichen Harmonie des Ganzen unter.

Monets wiederholte Arbeit vor ein und demselben Motiv zu verschiedenen Tages- oder Jahreszeiten, unter verschiedenen atmosphärischen Bedingungen und Lichtverhältnissen, veranlasst ihn ab den 1890er Jahren zu seinen Serien-Bildern. Vom reinen Seherlebnis ausgehend, werden die Bilder zunehmend aus einem abstrakten Gewebe von reinen Farb- und Lichtwerten gemalt. In seinem Spätwerk bezieht Monet die Untermalung immer stärker in die Gestaltung mit ein, etwa um eine bestimmte Nebelstimmung oder Wasserspiegelungen festzuhalten, bis zur völligen Auflösung der Form. In Monets berühmten Seerosenbildern erkennen wir heute die Vorboten des Abstrakten Expressionismus, allen voran der Bilder Jackson Pollocks und Marc Rothkos.

*„Wir dürfen uns nicht damit zufrieden geben, die schönen Formeln unserer erlauchten Vorgänger beizubehalten. Machen wir uns doch frei davon und studieren wir die schöne Natur.“*

*Cézanne, 1905*

Die Impressionisten haben die Freilichtmalerei nicht erfunden, sie erheben sie jedoch als erste bewusst zum künstlerischen Programm. Blühende Gärten und Parklandschaften, idyllische Küstenorte, und Flusslandschaften im Sonnenlicht oder in Schnee und Nebel gehüllt gehören zu den bevorzugten Themen ihrer Malerei.

Während die Künstler der Schule von Barbizon nur Naturstudien im Freien malen, die sie anschließend im Atelier zum Gemälde ausarbeiten, wird diese Trennung von verschiedenen Arbeitsschritten für die Impressionisten hinfällig. Der spontane Malakt im Freien mit flüchtigem Pinselduktus und skizzenhaft bemaltem Bildträger ist der künstlerische Ausdruck der subjektiven Sinneswahrnehmung.

Bei unbeständigen Wetterverhältnissen, bei großer Hitze, starkem Wind, heftigen Regen oder klirrender Kälte war das Malen im Freien nicht immer einfach. Von ihren Vorgängern übernehmen die Impressionisten die neuesten Errungenschaften wie tragbare Malkästen mit Rückengurten zum Transport von Pinseln und Farben. Hilfsmittel wie Sonnenschirme, Klappstühle und fahrbare Staffeleien erleichtern das Arbeiten im Freien. Leinwände werden gerollt und sind wie Holztafeln oder Malpappen in Standardgrößen erhältlich, die sich exakt in die Halterungen der handelsüblichen Malkoffer fügen. Für größere Formate zieht man Feldstaffeleien heran, die sich an die Unebenheiten des Terrains anpassen lassen.

Oft haben diese Behelfe an den Gemälden sichtbare Spuren hinterlassen, die Aufschluss über den Ort und die Art der Entstehung des Bildes geben. Abdrücke und Leerstellen an den Rändern des Bildträgers zeugen von einer Befestigung auf einer Feldstaffelei oder in einem Malkoffer. Sandkörner, Blüten und Knospen, die in die Malschicht eingeschlossen sind, beweisen die Entstehung der Gemälde im Freien.

*„Diese Tubenfarben, die man so leicht befördern kann, erlauben uns, wirklich nach der Natur zu malen. Ohne die Tubenfarben gäbe es keinen Cézanne, keinen Monet, keinen Sisley oder Pissarro und auch nicht das, was die Zeitungsschreiber den Impressionismus nennen.“*

Renoir

Im 19. Jahrhundert steht den Künstlern eine Vielfalt an Malmaterialien zur Verfügung, die das Arbeiten in der Natur erleichtern oder zum Teil überhaupt erst ermöglichen.

Die Gründung der Kunstakademien im 17. Jahrhundert hat den Ausbildungsweg des Künstlers, der als Lehrling in der Werkstatt eines Meisters beginnen musste, grundlegend verändert. Handwerkliche und künstlerische Tätigkeiten werden nun voneinander getrennt. Die Herstellung der Malmaterialien und Malbehelfe übernehmen nun anstelle der Künstler spezialisierte Fachleute. Während die Künstler bis dahin ihre Farben selber mischen und aufbereiten mussten – vom Zerstoßen der Mineralien bis zum Herstellen der malbereiten Pigmente - können die Impressionisten auf gebrauchsfertige Farben zurückgreifen und vor dem Motiv sofort zu malen beginnen.

Die für die Freilichtmalerei wichtigste Errungenschaft ist die Farbe in der Tube, die immer wieder luftdicht verschlossen werden kann, daher nicht austrocknet und die Haltbarkeit der Farbmasse gewährleistet. Hinzu kommt die Erfindung vieler neuer, besonders heller und intensiver Farben, die erstmals synthetisch hergestellt werden. Neue Pinselformen erlauben einen bis dahin in der Geschichte einzigartigen Reichtum an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, wobei insbesondere der flache Borstenpinsel für die Impressionisten wichtig ist. Leinwände werden auf mechanischen Webstühlen in beliebiger Länge produziert; Walzenstühle beschleunigen die Herstellung der Farben. Bildträger werden fix und fertig in standardisierten Formaten mit unterschiedlicher grauer, gelber oder rosa Grundierung, auf den Keilrahmen aufgespannt, angeboten.

Dieses große Angebot an vorgefertigten Malutensilien ermöglichte überhaupt erst die Freilichtmalerei der Impressionisten. Das Industriezeitalter mit seinen neuen Entdeckungen und Erfindungen auf den Gebieten der Chemie, Physik und Mineralogie veränderte die technologischen Voraussetzungen der Malerei und wurde zum Treibriemen der Entwicklung des Impressionismus wie des Postimpressionismus. So wichtig die Farbenproduzenten und -händler für die Malerei des Impressionismus auch waren, gingen sie doch zuerst aus wirtschaftlichen Interessen hervor. Um 1850 waren in Paris nicht weniger als 276 *marchands de couleurs* (Farbhändler) verzeichnet.

## SAAL VI: Text Caillebotte

Gustave Caillebotte, ein impressionistischer Maler der ersten Stunde, ist ein Förderer und Sammler von Werken seiner Freunde. Als Erbe eines ansehnlichen Vermögens ist es ihm möglich, durch Ankäufe die finanziellen Nöte seiner Mitstreiter zu mildern. Als er 1894 stirbt, vermacht er seine wichtige und umfangreiche Sammlung impressionistischer Gemälde dem Louvre, in der Hoffnung, damit der neuen Malerei zum Durchbruch zu verhelfen. Aber selbst zwanzig Jahre nach der ersten Impressionisten-Ausstellung können sich die staatlichen Kulturverantwortlichen nicht zur Anerkennung des Impressionismus durchringen. Zwei Drittel der Sammlung werden abgelehnt. Die akzeptierten Bilder werden nicht dem Louvre, sondern dem Musée du Luxembourg übergeben. Heute bilden diese Werke den Kern der Impressionisten-Sammlung des Musée d'Orsay. Ein großer Teil der damals verschmähten Gemälde wird später an amerikanische Sammler verkauft und hängt heute in den großen Museen der USA.

Auffallend bei Caillebottes eigener Malerei sind der spektakuläre Blickwinkel und die rasante Verkürzung der Perspektive. Die Dynamik der Diagonalen entspricht dem Bestreben der Impressionisten, den besonderen Standort des Malers und damit dessen Blickwinkel bewusst zu machen. Mit dem Zerfall der Gruppe der Impressionisten in den 1880er Jahren zieht sich Caillebotte aufs Land zurück. Seine in Paris entstandenen Gemälde sind von einem starken Realismus geprägt. In seinem Spätwerk spürt man vor allem den Einfluss Monets. Mit hellen Farben, offener Pinselführung sowie einem Interesse für die Flüchtigkeit des Augenblicks und atmosphärische Effekte und Lichtverhältnisse malt er seine Bilder zumeist an Flussufern oder in seinem Garten.

SAAL V      kein Text

## SAAL VII

**„Die Zeichnung ist nicht die Form, sie ist die Art und Weise, die Form zu sehen.“**

Edgar Degas

Der spontane und dynamische Charakter eines Werkes geht nicht notwendig mit dem Malen im Freien einher. Für viele Künstler ist die skizzenhafte Malweise nur *eine* Methode, um das Flüchtige zu suggerieren. Künstler wie Degas, Manet oder Toulouse-Lautrec finden andere Wege, um die Bewegung von Licht und Körpern zu suggerieren.

1874 ist Degas mit zehn Werken in der ersten Ausstellung der Impressionisten vertreten. Er selbst sieht seine Arbeit jedoch nie als Teil dieser Bewegung. Der Freiheit und Idylle der impressionistischen Landschaften stellt er die Intimität privater Figuren- und Interieurszenen aus dem Alltag des Pariser Nachtlebens gegenüber, dem Skizzieren im Freien die geplante Arbeit im Atelier. Sein Werk tendiert viel mehr zum Realismus als zum Impressionismus.

Degas' dynamische Bildkonstruktionen reflektieren die moderne Welt. Er präsentiert Bruchstücke des Alltags: flüchtige Momente wie die Pose einer Tänzerin oder den trivialen Vorgang des Badens, Trocknens oder Sich-Kämmens. Die Landschaft ist eine Ausnahme in seinem Œuvre. Ungewohnte Blickwinkel, Nahsichtigkeit, extreme Unter- und Aufsichten, abrupte Beschneidungen bzw. die Wiederholung eines Motivs in Sequenzen sind seine Stilmittel.

Die Suche nach neuen Sichtweisen und das Interesse an der Erscheinung eines Motivs im wechselnden Licht verbindet Künstler wie Degas und Toulouse-Lautrec mit dem Impressionismus. Ihr formaler Zugang jedoch ist ein anderer.

**„Ich werde nie wieder einen Pinsel in die Hand nehmen!“ Edgar Degas**

### **Die Wiederentdeckung des Pastells**

In den 1870er Jahren entdeckt Edgar Degas die als veraltet geltende Pastellmalerei wieder für sich. Im Gegensatz zur Ölmalerei gilt die Pastellkreide aus gepressten trockenen Farbpigmenten und dem Zusatz eines wasserlöslichen Bindemittels als reine Farbe. Durch einfaches Mischen der farbigen Kreiden kann man eine Vielfalt an Farbnuancen erzeugen. Die Pastellkreide eignet sich zur

Linienzeichnung ebenso wie zur raschen Ausmalung von Flächen und bringt matte wie glänzende Texturen hervor. Bewegung, das Momentane und die Lebendigkeit wechselnder Lichteffekte und Farbspiegelungen können so perfekt inszeniert werden.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat die Pastellmalerei noch einen untergeordneten Stellenwert. Sie dient nur zum Skizzieren vorbereitender Studien, jedoch selten für ein vollendetes Werk. Dieser ursprüngliche Charakter des Festhaltens einer ersten Bildidee wird von vielen Impressionisten wie Manet, Renoir und Toulouse-Lautrec aufgegriffen. Ihren Höhepunkt und den wohl unkonventionellsten Umgang mit dem Pastell erlebt das traditionsreiche Medium bei Edgar Degas. Ab den 1890er Jahren arbeitet Degas fast ausschließlich Pastellkreiden.

## SAAL VIII

### Spontan oder geplant?

Mit der Feststellung, er hat niemals ein Atelier besessen, propagiert Monet das spontane Malen im Freien wie kein anderer Künstler zuvor. Tatsächlich verzichtet jedoch kein Impressionist völlig auf die Arbeit im Atelier oder auf die Verwendung kompositorischer Hilfsmittel zur Vorbereitung der Gemälde. Untersuchungen mit Röntgen-, Infrarot- und UV-Strahlen erlauben Rückschlüsse auf die Arbeitsweise, die deren Freilichtmalerei in neuem Licht zeigen.

Zeitgenossen beschreiben den *Pleinairismus* als reine Lichtmalerei. Als Lichtquelle gilt natürliches Licht ebenso wie das künstliche Licht einer Kerze. Entscheidend ist die Abkehr vom statischen, schrägen Lichteinfall des akademischen Atelierbildes. *En plein air* - in freier Natur - bezieht sich damit nicht nur auf das Sujet der Landschaft. Das Naturstudium der Impressionisten und deren Landschaftsmalerei waren nur eine *Methode*. Auch Innenräume, Stilleben und Figurenbilder eignen sich zur Wiedergabe lebendiger Lichtsituationen. Ebenso sind die skizzierende Malweise oder die dynamischen Bildausschnitte nur eine Methode, um den Eindruck eines zufälligen Augenblicks zu vermitteln. Tatsächlich breiten die Impressionisten ihre Bilder mitunter auch deren Skizzen vor. Als Hilfsmittel bedienen sie sich bewährter Methoden. Die Komposition wird als Unterzeichnung sorgfältig vorbereitet. Markierungspunkte und die Unterteilung der Bildfläche in einen Raster erleichtern die Übertragung einer Skizze ins Großformat des Gemäldes.

Eine Folge der exakten Planung von Komposition und Farbsetzung ist die systematische Farbzerlegung der Postimpressionisten. Zwar gehen auch sie ins Freie der Natur und malen erste Farbskizzen direkt vor dem Motiv. Die Ausarbeitung ihrer strengen Bildkonzepte erfolgt jedoch erst im Atelier.

### Vincent van Gogh

**„Dieser Perspektivrahmen besteht aus zwei langen Stäben; daran wird der Rahmen mit starken hölzernen Stiften befestigt, entweder hoch- oder quergestellt. Dadurch hat man am Strand, auf**

**der Wiese oder auf dem Feld einen Anblick wie durch ein Fenster. Die Senkrechten und Waagerechten des Rahmens, ferner die Diagonalen und das Kreuz, oder auch die Einteilung in Quadrate, ergeben einige feste Hauptpunkte, mit deren Hilfe man eine genaue Zeichnung machen kann, welche die großen Linien und die Perspektive angibt.“** Vincent van Gogh, 1882

Als van Gogh in Paris ankommt, stellt er überrascht fest, dass im Gegensatz zu seiner in Holland erarbeiteten erdig-dunklen Malerei die moderne Malerei von einer bunten und hellen Farbpalette bestimmt ist. Dabei schien selbst der Impressionismus bereits überholt, und der Pointillismus, der die neuesten physikalischen und optischen Gesetze der Farbzerlegung zur Grundlage der Malerei erhob, zog die zeitgenössischen Künstler in Bann. Allein die unkonventionellen Motive von Vororten und gesellschaftlichen Randfiguren bleiben von van Goghs früherer Malerei.

Seine Kunst wandelt sich unglaublich schnell: Er malt in Paris nun mit lichten Farben in einer impressionistischen und pointillistischen Manier den Stadtrand mit seinen Vergnügungsstätten wie die Mühlen und Tanzlokale am Montmartre. Dem Künstler, der sich sein Handwerk abseits der Akademien mit großem Fleiß autodidaktisch erarbeitet hat, stehen dabei mehrere Hilfsmittel zur Verfügung. Er verwendet auch in Paris den schon in Holland verwendeten Perspektivrahmen: „Ein Gerät, das in einem Werk von Albrecht Dürer beschrieben ist.“ (Vincent van Gogh). So manches in der Seine metropole gemalte Bild gibt in der Infrarot-Reflektografie die unter der Ölmalerei mit Bleistift ausgeführten Perspektivlinien zu erkennen. Sie übertragen den Raster des Perspektivrahmens auf die Leinwand und sind manchmal selbst mit freiem Auge wahrzunehmen.

Eine neue und von ihm erst in Paris erfundene Arbeitsmethode ist das „Malkästchen“: eine chinesische, rot lackierte Teebox. Mit den verschiedenen Wollfäden vergegenwärtigt er sich die Wirkung von unterschiedlichen Farbzusammenstellungen. Bei der Auswahl der Farben geht Vincent sehr ökonomisch vor, um das Budget seines Bruders, der sein Leben finanziert, nicht zu sehr zu belasten. Er kauft Farbe in großen Tuben; offenbar vor allem solche, die er nicht selbst herstellen konnte. Mit der neuartigen Buntfarbigkeit kommen immer mehr neue synthetische und vermutlich auch billige Pigmente auf den Markt, deren Farben nicht beständig sind, sodass so manches Bild Van Goghs mit der Zeit an Leuchtkraft verloren hat.

## SAAL IX

### ST Wie sehen wir die Bilder heute?

Viele Bilder der Impressionisten haben ihre ursprüngliche Erscheinung im Laufe der Jahre eingebüßt. Der häufige Verlust originaler Rahmen – einfache weiß-graue Holzleisten - oder die verfälschte Wirkung der Farben und Pinselstruktur durch den nachträglichen Auftrag von dickem Firnis geschahen oft schon zu Lebzeiten der Künstler.

Natürliche Spuren der Alterung haben die oft unvermeidbaren äußeren Einflüsse des Lichts und des Klimas hinterlassen. Besonders auffällig und störend sind jene Veränderungen, die durch das starke Nachdunkeln des natürlichen Tons ungrundierter Bildträger aus Mahagoni- und ursprünglich reinweißem Pappelholz entstehen. Auch das Ausbleichen der Malpappen reduziert oft die Leuchtkraft der Farben. Die Verwendung ungeeigneter Materialien und Farbzusätze, die nicht von langer Haltbarkeit waren, bewirken ebenfalls Schäden und Risse an der Bildoberfläche oder lassen die Malfarben verblassen.

Viele Veränderungen stammen später von fremder Hand. Oft geschahen diese Eingriffe aus dem Unverständnis gegenüber den künstlerischen Absichten der Impressionisten. Um die Bilder dem Geschmack der Zeit anzupassen, wurden „ästhetische“ Reparaturmaßnahmen an der Komposition und dem Farbauftrag vorgenommen. Vom Künstler bewusst frei belassene Stellen des Bildträgers, der Leinwand oder der Holztafel wurden als unfertig interpretiert und nachträglich übermalt. Formate wurden beschnitten oder um „fehlende“ Zentimeter ergänzt, wenn es darum ging, ein Bild in einen gewünschten Rahmen zu zwängen. Die weißen Holzleisten wurden durch wertvolle vergoldete Prunkrahmen ersetzt.

SAAL X:

## Postimpressionismus – Divisionismus - Pointillismus

**„Der Neoimpressionist pointilliert nicht, sondern er zerlegt“ (Signac)**

Im Jahr 1886 sind in der letzten Gruppenausstellung der Impressionisten Gemälde von Georges Seurat und Paul Signac zu sehen, deren aus gleich großen Punkten zusammengesetzter Farbauftrag sofort heftige Diskussionen auslöst. Auf modernen wissenschaftlichen Abhandlungen basierend, propagieren Seurat und Signac eine neue Malweise. Sie fordern die ausschließliche Verwendung reiner, unvermischter Farben, die in Punkten so eng nebeneinandergesetzt werden sollen, dass sie sich erst im Auge des Betrachters zu einer dritten, der eigentlichen Farbe verbinden. Diese Technik, die Seurat Divisionismus nennt, beruht auf der Zerlegung des Farbkreises in Spektralfarben. Nach dem punktierenden Farbauftrag wird diese Methode unter dem Namen Pointillismus bekannt. Der Kritiker Félix Fénéon prägt dafür den Begriff Neoimpressionismus. Darüber hinaus schreiben die Pointillisten der ondulierenden Linie starke Ausdrucksmöglichkeiten zu. Demzufolge lösen aufsteigende Linien heitere Empfindungen aus, wohingegen absteigende Linien Traurigkeit suggerieren.

Der rhythmische pointillistische Farbauftrag, der große Sorgfalt erfordert, erlaubt nicht, großformatige Bilder im Freien zu malen. Die Pleinair-Malerei auf kleinen Tafeln dient jetzt nur mehr Studienzwecken. Dieser vermeintliche Rückgriff auf die vorimpressionistische Maltradition des Atelierbilds ist also auf praktische Überlegungen zurückzuführen. Letztlich ist es auch nicht die vor Ort eingefangene *Impression*, die die Pointillisten festzuhalten suchen. Ihnen geht es um Klarheit, Strenge und Bildstatik, die sie dem Impressionismus entgegensetzen. Insofern überwinden sie ähnlich wie Cézanne den Impressionismus und läuten eine neue künstlerische Entwicklung ein, die unter anderem in den *Fauvismus* mündet.

Saal X, Text 2

## „Die Natur hat keine Punkte“ Claude Monet

Ein Grund für den Siegeszug des Pointillismus ist die Krise, in die der Impressionismus Anfang der 1880er Jahre gerät. Viele Künstler haben das Gefühl, mit ihrer Malerei an eine Grenze zu stoßen. Sie sind der Darstellung des modernen urbanen Getriebes von Paris überdrüssig und suchen nach neuen Motiven und Themen. Der Pointillismus gibt vielen Impressionisten der ersten Generation eine neue künstlerische Heimat. Denn er knüpft einerseits an die Prinzipien des Impressionismus an, gelangt aber zu anderen Ergebnissen: der Improvisation, Spontaneität und malerischen Beweglichkeit erteilen die Pointillisten eine Absage. An deren Stelle setzen sie auf Planung, sorgfältige Ausführung und bewusste Komposition. Nahezu alle impressionistischen Künstler versuchen sich mehr oder minder ausgeprägt in der neuen Technik. Einige distanzieren sich aber sehr bald wieder davon. So Claude Monet, der über die Technik des Pointillismus sagt: „Die Natur hat keine Punkte.“

Nachhaltiger wirken Seurat und Signac auf eine jüngere Generation, wie zum Beispiel Henri-Edmond Cross, Georges Lemmen und Maximilian Luce sowie auf die Belgier Theo van Rysselberghe und Alfred William Finch.

SAAL XI – Signac

**„Es lebe Blau, scheiß auf Grau.“** (Paul Signac)

Der Autodidakt Paul Signac findet durch eine Ausstellung Monets zur Malerei. Als er aber 1885 die Gemälde Seurats sieht, ist er begeistert von der neuen Theorie der optischen Zerlegung der Farben und deren Mischung im Auge des Betrachters. Signac wird zum Sprachrohr der Pointillisten. 1899 erscheint Signacs bahnbrechendes und für die Verbreitung des Pointillismus so wichtiges Buch *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme (Von Delacroix zum Neo-Impressionismus)*. In seinem Pariser Haus finden die Montagabendgesellschaften statt, bei denen sich Künstler, Literaten und Kritiker treffen; Signacs Villa in Saint-Tropez wird schließlich zum Anziehungspunkt für die Fauves, eine Gruppe von Malern um Matisse, Vlaminck und Derain, die um 1905 aus dem Pointillismus hervorgeht.

Früh schon stellt Signac fest, dass die angestrebte optische Mischung der Farben im Auge des Betrachters in Wahrheit nicht funktioniert. Vielmehr wird nur ein visuelles Vibrieren der verschiedenen Farbpunkte wahrgenommen. Deshalb verwirft Signac nach Seurats frühem Tod das pointillistische Verfahren, in dem er nun anstelle von Punkten mit breiten Strichen und größeren Flecken arbeitet. Signac zerlegt jetzt die Farben in der Absicht, größtmögliche Kontraste zu schaffen. Indem er die im Farbkreis einander gegenüberliegenden Farben auf der Leinwand nebeneinandersetzt, steigert er ihre Intensität: Es entstehen in der Kleinform der Pinselstriche und Farblinien sogenannte Komplementärfarben-Kontraste. Die Farblinien ergeben zugleich ein dekoratives Geflecht, das die Gemälde wie gewellte Farbteppiche aussehen lässt.

## SAAL XII

Henry de Toulouse-Lautrec

Durch die Öffnung des japanischen Kaiserreichs wurde die japanische Kunst und Kultur um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa bekannt. Für die Impressionisten waren es die *Ukiyo-e* Holzschnitte, die den traditionellen Kompositionsstrukturen völlig neue Impulse gaben. Die Buntfarbigkeit, Flächigkeit und die extremen Perspektiven beeinflussten Toulouse-Lautrec ebenso wie die Auseinandersetzung mit neuen Themen aus dem gesellschaftlichen Alltag. Das Japanische *Ukiyo-e* wird mit Wandel und Vergänglichkeit assoziiert und bezeichnet eine Bildgattung, die aus dem städtischen Leben der Vergnügungsviertel mit Schauspielern und Kurtisanen schöpft. Diese „Bilder der fließenden Welt“ kennzeichnet eine Raumdynamik, die durch klare Linien, die Tendenz zur Fläche sowie das Anschneiden von Motiven vermittelt wird.

Bekannt für die freie Adaption verschiedener Stile und Techniken und in Anlehnung an Edgar Degas verwertet Henri de Toulouse-Lautrec diese Mittel in seinen Bildern der Pariser Halbwelt. Das Brechen von Regeln ist sein künstlerisches wie privates Credo. In seinen Plakaten und Farblithografien entwickelt er immer kühnere Kompositionen und vernachlässigt konventionelle Lichteffekte und gegenständliche Details. Im Gegensatz zur formauflösenden Malerei des Impressionismus dominiert bei Lautrec die Linie. Die einfache Lesbarkeit klar umrissener Farbflächen und stilisierter Formen wird jedoch durch irritierende Blickwinkel durchbrochen. Der festgehaltene Moment wird zum artifiziellen Situationsporträt und die dekorative Gestaltung der Fläche zum eigentlichen Anliegen seiner Kunst. Mit seinen Plakaten und Farblithografien revolutioniert Toulouse-Lautrec die Ästhetik der Druckgrafik und führt das Medium zu höchstem künstlerischen Rang.

## SAAL XIII, Text 1

**“Wir haben eine neue Auffassung von Licht, die in der Negation von Schatten besteht. Das Licht ist hier sehr stark, die Schatten sind ganz lichterfüllt. Jeder Schatten enthüllt eine ganze Welt an Klarheit und Lichterfülltheit, die sich dem Sonnenlicht entgegenstellt: Der Schatten ist voller Lichtreflexe.“** (André Derain, 1905)

Im Jahr 1905 erging es einer Gruppe von jungen Malern, darunter Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck und George Braque, ähnlich wie dreißig Jahre zuvor den Impressionisten. Wegen ihrer ungehemmt-spontanen, farbintensiven und scheinbar willkürlichen Malweise wurden diese Künstler anlässlich ihrer ersten Ausstellung im Pariser Herbstsalon von der Kunstkritik vernichtet und als „Fauves“ („wilde Tiere“) bezeichnet. Obwohl schon die Impressionisten die Farbigkeit von Schatten nicht in Abrede stellen, vereinheitlichen sie auf ihren Bildern noch Licht und Schattenzonen durch tonale Abstufungen.

Die Fauves wenden sich bewusst gegen diese Harmonisierung. Obwohl sie bei den Pointillisten für kurze Zeit eine künstlerische Heimat gefunden haben, verwerfen sie bald auch deren gleichförmige, mosaikartig kleinteilige Malweise. Sie umschreiben mit breiten Pinselstrichen, stark kontrastierenden und bewusst naturfernen Farben die Motive. Schatten werden als lichterfüllte Farbflächen dargestellt. Die Abgrenzung zu den Lichtzonen erfolgt durch größtmögliche Kontraste reiner Farben.

Dabei stützen sich die Fauves auf künstlerische Gestaltungsprinzipien, die von den Impressionisten und deren ersten Überwindern aufbereitet worden sind. Die Fauves studieren nicht nur die Impressionisten, sondern auch die Werke Signacs, und in der Galerie von Ambroise Vollard die Arbeiten Cézannes und van Goghs. Gauguins schwarzlinige Arabesken beeindruckten sie genauso wie der japanische Farbholzschnitt mit seinen klaren Linien und den einfachen, ruhigen Farbflächen. Aus all dem schöpfen sie und bestimmen für zwei Jahrzehnte die Kunst der verschiedenen expressionistischen Bewegungen in Frankreich und, vor allem, in Deutschland und Österreich.

## Das Problem der Vollendung bei Cézanne

Als Zeitgenosse der Impressionisten und Wegbereiter des Kubismus hebt Paul Cézanne das impressionistische Prinzip der künstlerischen Dokumentation des subjektiv Erlebten auf die Ebene der Objektivität. Der Grad der Vollendung eines Bildwerks wird dabei zum zentralen Thema seiner Kunst.

Durch die Übersetzung des subjektiv Wahrgenommenen in die Sprache der Kunst, durch die Zerlegung der Wirklichkeit in kleinste Partikel und die anschließende Rekonstruktion und Zusammenführung in ein harmonisches Bildgefüge versucht Cézanne die Wirklichkeit von Grund auf zu verstehen und nicht nur das zu malen, was er äußerlich sieht. Seine Methode ist die Analyse der Form durch deren Auflösung in ihre Grundstrukturen. Form- und Farbeinheiten aus gestischen Pinselschlägen (*taches*) bilden das Grundgerüst seiner Bilder. Was wie ein Fragment der Wirklichkeit erscheint, ist künstlerisch ein harmonisches Ganzes. Was im technischen Sinn als unvollendet gilt, erklärt Cézanne in ästhetischer Hinsicht zum harmonischen Bildganzes. Das nicht zu Ende gemalte Werk definiert die Wahrnehmung einer Erscheinung als einen offenen, nicht vollendbaren Prozess. Nach Cézanne wird die gegenständliche Lesbarkeit des Gegenstandes nicht länger Ziel und Zweck der Malerei sein. Damit überwindet Cézanne, der seine Karriere als Vorimpressionist begonnen hat, ehe er in den 1870er Jahren die impressionistische Weltsicht teilt, diese letzte künstlerische Bewegung, deren Ziel die Nachahmung der Wirklichkeit ist, nicht die Erfindung einer eigenen Wirklichkeit.