

MONET

**und die Geburt
des Impressionismus**





STÄDEL
MUSEUM

MONNET

**und die Geburt
des Impressionismus**

PRESTEL MÜNCHEN · LONDON · NEW YORK

INHALT

7 GRUSSWORT
Klaus-Peter Müller

9 VORWORT
Max Hollein

ESSAYS

13 MONET UND DIE GEBURT DES IMPRESSIONISMUS
Felix Krämer

29 „ZWISCHEN DEM MOTIV UND MIR“
Sehfilter und Blicksperrern im impressionistischen Bild
Nerina Santorius

37 AUGENBLICKE, MOMENTE, MINUTEN
Der Impressionismus und die Industrialisierung der Zeit
André Dombrowski

47 EINLADEND ODER ABWEISEND?
Der frühimpressionistische Bildvordergrund und seine Wirkung
auf den Betrachter
Hollis Clayson

TAFELTEIL

PROLOG

57 VOM NON FINI ZUR IMPRESSION
Die Geburt einer neuen Malerei
Isolde Pludermacher

HAUPTTEIL

79 ZWISCHEN SALONERFOLG UND AVANTGARDEMALEREI
Claude Monets künstlerischer Weg zum Impressionismus
Dorothee Hansen

97 BÜHNENSPEKTAKEL
Édouard Manets *Die Weltausstellung in Paris von 1867*
Felicity Korn

115 DAS PRIVATE ALS PROVOKATION
Claude Monets *Das Mittagessen*. Abschied von der Figurenmalerei
Felix Krämer

137 SPONTANERHEIT UND KALKÜL
Édouard Manets *Die Krocketpartie*
Marlene Bielefeld

- 155 BERTHE MORISOT UND IHR BEITRAG ZUR
IMPRESSIONISTISCHEN BEWEGUNG
Ingrid Pfeiffer
- 169 DAS WAHRE IM KÜNSTLICHEN
Edgar Degas' *Die Orchestermusiker*
Svenja Mordhorst
- 183 FORMEN DES KONTAKTS
Auguste Renoirs *Nach dem Mittagessen*
Beate Söntgen
- 193 DIE ENTSCHEUNIGUNG DES BLICKS
Claude Monets *Außerhalb des Bahnhofs Saint-Lazare (Das Signal)*
Nerina Santorius

EPILOG

- 207 FLUIDE WELT
Zum kulturhistorischen Kontext des Impressionismus
Christoph Asendorf

ESSAYS

- 223 VON FRIEDLICHER KOEXISTENZ UND
FÖRDERLICHER KONKURRENZ
Zum Verhältnis von Malerei und Fotografie zur Zeit des Impressionismus
Nele Putz
- 245 DER IMPRESSIONISMUS IN DER KARIKATUR
Chantal Eschenfelder
- 261 KOMPOSITIONSPANUNG UND FARBAUFTRAG
BEI CLAUDE MONET
Zwei Gemälde aus der Sammlung des Städel Museums
Eva Bader

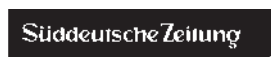
ANHANG

- 267 TECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN DER GEMÄLDE
DES STÄDEL MUSEUMS
Eva Bader/Stephan Knobloch
- 277 KURZBIOGRAFIEN
Maria Zinser
- 282 VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN WERKE
- 287 LITERATURVERZEICHNIS
- 294 IMPRESSUM
- 296 BILDNACHWEIS

DIE AUSSTELLUNG WIRD GEFÖRDERT DURCH



MEDIENPARTNER



MOBILITÄTSPARTNER



KULTURPARTNER



DER AUDIOGUIDE WIRD UNTERSTÜTZT VON

GEORG UND FRANZISKA **SPEYER'SCHE HOCHSCHULSTIFTUNG**

EINE AUSSTELLUNG MIT BESONDERER UNTERSTÜTZUNG DES MUSÉE D'ORSAY

GRUSSWORT

Die Commerzbank-Stiftung und das Städel Museum haben gemeinsam bereits mehrere große Ausstellungen erfolgreich realisiert. Umso mehr freuen wir uns bei der Commerzbank-Stiftung, dass wir als Hauptförderer der Ausstellung *Monet und die Geburt des Impressionismus* zusammen mit dem Städel das Jubiläumsjahr offiziell eröffnen dürfen.

Vor 200 Jahren – im Jahr 1815 – vermachte der Frankfurter Kaufmann, Privatbankier und Mäzen Johann Friedrich Städel seine Kunstsammlung einer Stiftung. Dies war der Ursprung der heute ältesten Museumsstiftung in Deutschland. Aktuell verfügt das Städel mit 3000 Gemälden, 600 Skulpturen, rund 4000 Fotografien sowie mehr als 100 000 Zeichnungen und Druckgrafiken über eine der größten Sammlungen hierzulande. Es spannt einen Bogen über 700 Jahre europäische Kunstgeschichte.

Die Eröffnungsausstellung zum 200-jährigen Jubiläum widmet sich einem der Sammlungsschwerpunkte des Hauses: dem Impressionismus. Ausgehend von frühen Werken der Künstler Claude Monet, Édouard Manet, Alfred Sisley, Auguste Renoir und Edgar Degas aus dem Besitz des Städel sowie Arbeiten weiterer bedeutender Impressionisten wie Camille Pissarro, Berthe Morisot oder Mary Cassatt, beleuchtet die Ausstellung die Anfänge der impressionistischen Bewegung vom Beginn der 1860er-Jahre bis 1880. Ziel ist es, dem Besucher zu veranschaulichen, unter welchen Voraussetzungen die Bewegung des Impressionismus entstanden ist und in welchen Schritten sich die künstlerische Entwicklung vollzogen hat. Die 100 Gemälde der Ausstellung visualisieren, wie die Bedeutung des Dargestellten langsam die Vorherrschaft gegenüber der Darstellung selbst verlor – wie das Spiel von Licht und Farbe für die Künstler immer wichtiger wurde. Deutlich wird, wie sehr diese neuartige Kunst die damaligen Sehgewohnheiten herausforderte. Die Leistung der Ausstellung *Monet und die Geburt des Impressionismus* liegt darin, nicht nur das einzigartige künstlerische Phänomen des Impressionismus zu präsentieren, sondern seine ganze Komplexität mit Nebenwegen, Schleifen und Brüchen nachvollziehbar zu machen.

Dabei spielen Aspekte wie der Wandel des Verhältnisses von Mensch und Natur oder von Arbeit und Freizeit, die wachsende Mobilität und die allgemeine Beschleunigung des Lebens durch den technischen Fortschritt oder die visuelle Erfahrung der Großstadt eine Rolle – alles Themen, die uns auch heute beschäftigen und die Kunst damit ganz nah an unser modernes Leben heranholen. Als roter Faden zieht sich das Werk Monets durch die Präsentation. Dies trägt nicht nur der Vorreiterrolle Rechnung, die der Künstler in der zunehmenden Verbreitung der Freilichtmalerei unter den Kollegen innehatte. An Monets Gemälden ist die Entwicklung von großformatigen Figurenbildern zu kleineren Landschaftsszenen besonders eindrücklich zu erkennen. In der Abwendung von gegenständlichen Motiven hat Monet schließlich das Spiel von Farbe und Licht so weit wie kaum ein anderer Künstler in Richtung Auflösung getrieben.

Mit dieser umfassenden Schau zu den Anfängen einer neuen künstlerischen Entwicklung, die sich gegen die damals vorherrschende akademische Malerei wandte, lädt das Städel nicht nur ein breites Publikum ein, einzigartige Werke dieser Ära zu bewundern, sondern es geht einen Schritt weiter: Schon die Hintergrundinformationen in der Ausstellung erlauben eine aktive Auseinandersetzung mit dieser künstlerischen Bewegung. Mit *Monet und die Geburt des Impressionismus* verbindet das Frankfurter Museum in vorbildhafter Weise den Zugang zu Kultur mit der Vermittlung von kulturellem Wissen. Dies ist ganz im Sinne der Commerzbank-Stiftung, denn mit unserer Arbeit möchten wir dazu beitragen, das kulturelle Erbe zu erhalten und die kulturelle Bildung in der Gesellschaft zu verbessern.

Kuratorium und Geschäftsführung der Commerzbank-Stiftung freuen sich auf viele kunstbegeisterte Besucherinnen und Besucher und wünschen ihnen eine interessante und zugleich anregende Begegnung mit den frühen Werken des Impressionismus.

Klaus-Peter Müller

Kuratoriumsvorsitzender
der Commerzbank-Stiftung



VORWORT

Im Jahr 1910 schrieb der damalige Direktor des Städtelschen Kunstinstituts, Georg Swarzenski, an den Frankfurter Oberbürgermeister Franz Adickes: „[E]s ist mir gelungen, mit den letzten noch lebenden Hauptmeistern der Französischen Malerei des 19. Jahrhunderts in Verbindung zu treten, dadurch eröffnet sich die Möglichkeit, an die ich selbst nicht mehr zu glauben wagte, einige Werke von ihnen noch zu bekommen. Dadurch sind wir in der Lage, in die vorderste Reihe der modernen Gallerien aufzurücken, und ich bin wirklich ganz glücklich darüber. Ich habe jetzt schon ein Hauptwerk von Monet vorzulegen, dessen Erwerbung ein Ereignis ersten Ranges bedeuten würde und auch beim Publikum Beifall finden wird.“ Swarzenski sprach von dem monumentalen, noch im selben Jahr angekauften Interieur *Das Mittagessen*, das nun das Herzstück der großen Jubiläums-Ausstellung *Monet und die Geburt des Impressionismus* bildet. Etwa 100 Gemälde aus öffentlichen und privaten Sammlungen weltweit, darunter zahlreiche berühmte Meisterwerke des frühen Impressionismus, wie Claude Monets *La Grenouillère*, *Der Boulevard des Capucines* oder das monumentale *Mittagessen* aus dem Musée d'Orsay, reisen zu diesem besonderen Anlass nach Frankfurt. Unser Museum nimmt mit dieser Ausstellung einen zentralen Sammlungsschwerpunkt in den Blick: die französische Kunst des 19. Jahrhunderts. Fundament ist der hauseigene konzentrierte und höchst qualitätvolle Bestand früherer Arbeiten des französischen Impressionismus, die nicht nur zu den Meisterwerken der Sammlung und Lieblingen des Publikums zählen, sondern auch aufs Engste mit wichtigen Ereignissen der Institutionsgeschichte verknüpft sind.

Die Sammlungshistorie der französischen Malerei des Impressionismus im Städel Museum umfasst, mit Ausnahme der 1929 erworbenen Landschaft Paul Cézannes, einen Zeitraum von nur 13 Jahren. Sie begann 1899, im Gründungsjahr des Städtelschen Museums-Vereins, der als „Gründungsbild“ eine Schenkung des Kaufmanns Victor Mössinger erhielt: das Gemälde *Seine-Ufer im Herbst* des nur wenige Monate zuvor verstorbenen Alfred Sisley. Damit gelangte das

Städel als eines der ersten Museen in den Besitz eines impressionistischen Bildes. Die Rezeption des französischen Impressionismus setzte in Deutschland in den 1890er-Jahren ein. Max Liebermann, der selbst Werke seiner französischen Kollegen sammelte – allein von Édouard Manet besaß er 17 Arbeiten –, spielte dabei eine Schlüsselrolle und unterstützte auch den Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, bei seinen Ankäufen. Mit der Gründung der Kunsthandlung von Bruno und Paul Cassirer 1898 in Berlin erhielt der französische Impressionismus in Deutschland eine ständige Präsenz. 1903 fand in der Wiener Secession die bis dahin bedeutendste Impressionisten-Ausstellung im deutschsprachigen Raum statt, die der Bewegung insofern zum Durchbruch verhalf, als die zeitgenössische Kunst in ihr die Grundlage ihres eigenen Schaffens entdeckte: „Nur mit dem Impressionismus, niemals gegen ihn, werden wir weiterkommen“, schrieb der Kritiker Franz Servaes.

Im Jahr darauf erwarb der damalige Städel-Direktor Carl Justi aus der Großen Dresdner Kunstaussstellung Monets Gemälde *Häuser am Ufer der Zaan*. Der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, gemeinsam mit Richard Muther führender Kopf der Schau in der Wiener Secession, fand in seiner kanonbildenden, ebenfalls 1904 publizierten *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* begeisterte Worte für das Werk: „Gibt es eine intimere Auffassung der holländischen Natur als das Bild mit den beiden merkwürdigen Barockhäusern am Wasser! Es ist mehr als eine Landschaft, Monet hat fast den Geist dieser Menschen mitgemalt, der sich an solchen Landschaften erfreut; nicht anders als die alten Holländer, die wenn sie die einfachsten Dinge malten nicht nur diese Dinge, sondern eine weitreichende Vorstellung von ihnen abbildeten.“

Alle weiteren Werke französischer Impressionisten kamen unter Justis Nachfolger Swarzenski ins Haus, der zu Beginn des Jahrhunderts zu den wenigen deutschen Museumsdirektoren zählte, die sich für die französische Moderne begeisterten. Insbesondere vor dem Ersten Weltkrieg kaufte er verstärkt französische Malerei des 19. Jahrhunderts an und baute damit diesen Schwerpunkt des heutigen Städel-



Bestandes maßgeblich auf. Sein leidenschaftlicher Einsatz für die französische Kunst ist vor allem deshalb so bemerkenswert, weil jene bei der Regierung nach deren anfänglicher Aufgeschlossenheit bald in Ungnade fiel. Hugo von Tschudi zog durch seine Unterstützung des Impressionismus die Kritik Kaiser Wilhelms II. sowie des Akademiedirektors Anton von Werner auf sich und wurde 1909 aus seinem Direktorenamt entlassen. Swarzenski erwarb bereits kurz nach seinem Amtsantritt unter anderem Arbeiten der Schule von Barbizon sowie Gustave Courbets *Die Woge* und *Dorfausgang im Winter*. Vermittelt über den Galeristen Paul Durand-Ruel, kamen 1910 neben Monets *Mittagessen* auch Auguste Renoirs *Nach dem Mittagessen* und *Lesendes Mädchen* ins Haus, Cassirer schickte im selben Jahr weitere sieben Werke von Renoir zur Ansicht. 1912 erreichte die impressionistische Ankaufspolitik im Städel mit Édouard Manets *Krocketpartie*, Edgar Degas' *Orchestermusikern* und Vincent van Goghs *Porträt des Dr. Gachet* einen Höhepunkt. Zahlreiche weitere Gemälde von französischen Künstlern wie Camille Corot, Charles-François Daubigny, Edmond Cross, Puvis de Chavannes oder Maurice Denis gelangten in diesen Jahren in unser Museum.

Nach dem Ersten Weltkrieg setzte Swarzenski seinen Schwerpunkt stärker auf den Expressionismus. Die meisten Künstler der um 1840 geborenen Generation der Impressionisten lebten zu diesem Zeitpunkt nicht mehr; die Förderung zeitgenössischer Kunst, der das Städel Museum sich von Anfang an verschrieben hat, verlagerte sich auf die Nachfolger.

Der gesamte Gemäldebestand der französischen Impressionisten stammt aus den 1860er- und 1870er-Jahren, in denen die Künstler sich kennenlernten und erstmals in gemeinsamen Ausstellungen ihre Werke präsentierten. Ihre Vorläufer wie Courbet, Corot, Daubigny oder Antoine Chintreuil sind mit wichtigen Werken in der Sammlung vertreten. Auf der Grundlage dieser Arbeiten widmen wir uns in der Ausstellung *Monet und die Geburt des Impressionismus* der Frage nach den Anfängen und der frühen Entwicklung der impressionistischen Bewegung.

Das umfassende Projekt wurde maßgeblich von vielen Kollegen und privaten Sammlern mit bedeutenden Leihgaben unterstützt, weshalb unser größter und herzlichster Dank zuerst ihnen gilt. Die reiche Dichte an Exponaten ist einzig durch ihre ungewöhnliche Großzügigkeit möglich geworden. Hervorheben möchten wir das Musée d'Orsay, welches mit einer Gruppe hochkarätiger Werke einen zentralen Beitrag zu der Ausstellung geleistet hat.

In der Umsetzung dieses Ausstellungsverhabens wurden wir von engagierten Partnern und Förderern unterstützt. Der Commerzbank-Stiftung möchten wir als Hauptförderer dieses bedeutsamen Projekts für die großzügige Unterstützung herzlich danken. Insbesondere dem Kuratoriums vorsitzenden der Commerzbank-Stiftung, Klaus-Peter Müller, sowie der Geschäftsführerin Astrid Kießling-Taskin gilt unser persönlicher Dank. Mit ihrem Vertrauen und Engagement haben sie uns von Anfang bei der Ausstellungsplanung begleitet. Danken möchte ich auch Martin Blessing, dem Vorstandsvorsitzen-

den der Commerzbank AG, für seine Fürsprache und Unterstützung, die uns durch die Commerzbank AG zuteil geworden ist.

Ich freue mich über die erneute Kooperation mit Alnatura, für die ich Geschäftsführer Götz Rehn danken möchte. In der starken Kooperation mit Fraport AG und der Media Frankfurt GmbH konnten wir in einer breiten Kommunikationskampagne am Flughafen Frankfurt die internationalen Gäste erreichen. Hierfür gilt unser Dank Dr. Stefan Schulte, Vorstandsvorsitzender der Fraport AG, und Frau Simone Schwab, Geschäftsführerin der Media Frankfurt GmbH. Darüber hinaus konnte mit Galeria Kaufhof Frankfurt eine weitere Kooperation realisiert werden. Mediale Unterstützung erhält die Ausstellung durch die Süddeutsche Zeitung sowie die Verkehrsgesellschaft Frankfurt am Main. Diesen Medienpartnern sowie unserem Mobilitätspartner, der Deutschen Bahn AG, und unserem Kulturpartner hr2-kultur gilt unser Dank für ihr Engagement und die gute Zusammenarbeit.

Die Georg und Franziska Speyer'sche Hochschulförderung stand uns erneut bei der Umsetzung des Audio-guides zur Ausstellung zur Seite. Hierfür gilt unser Dank stellvertretend für das Kuratorium der Stiftung dem Vorsitzenden Salomon Korn sowie dem Geschäftsführer Günter Hampel.

Diese Ausstellung entstand in enger Kooperation aller Abteilungen des Hauses. Ich danke den Mitarbeitern des Ausstellungsdienstes, der Restaurierungswerkstätten, der Haustechnik, der Ausstellungsgrafik, der externen Partner, der Bildung und Vermittlung, des Marketing, der Grafik, der Presse, des Sponsoring, des Fundraising, der Verwaltung, der EDV, der Veranstaltungen, des Museumsshops, der Bibliothek, des Direktionsbüros und des Katalogmanagements für ihr ebenso leidenschaftliches wie professionelles Engagement. Die gelungene architektonische Gestaltung verdankt die Ausstellung Michiko Bach und Daniel Dolder. Stephan Zimmermann Lightsolutions hat die Werke ins rechte Licht gesetzt. Bei der Realisierung des Kataloges hat uns der Prestel Verlag zuverlässig begleitet. Für die überaus lesenswerten Katalogbeiträge bin ich den Autoren Christoph Asendorf, Eva Bader, Marlene Bielefeld, Hollis Clayson, André Dombrowski, Chantal Eschenfelder, Dorothee Hansen, Felicity Korn, Felix Krämer, Svenja Mordhorst, Isolde Pludermacher, Ingrid Pfeiffer, Nele Putz, Nerina Santorius, Beate Söntgen und Maria Zinser zu großem Dank verpflichtet. Alle Gemälde aus dem Bestand des Städel Museums, die in der Ausstellung zu sehen sind, wurden von der Abteilung Restaurierung einer eingehenden technologischen Untersuchung unterzogen, deren Ergebnisse in diesem Band publiziert werden. Für diesen zentralen Beitrag geht mein besonderer Dank an Eva Bader und Stephan Knobloch.

Auf allen Ebenen wurden das Ausstellungsprojekt und die Katalogproduktion von der Projektleiterin Nerina Santorius gemeinsam mit Felicity Korn und mit Unter-

stützung von Maria Zinser, Brigitte Sahler, Kristina Lemke, Julia Bremer, Esther Stang, Maureen Ogrocki, Annabel Ruckdeschel und Daniel Zamani mit großem Einsatz und ebenso kreativ wie verlässlich begleitet. Ihnen möchte ich ganz herzlich danken.

Abschließend gilt mein größter Dank dem Sammlungsleiter der Kunst der Moderne, Felix Krämer, der als Kurator dieser bedeutenden, hochkarätigen Ausstellung einen wesentlichen Beitrag für die Ausstellungsgeschichte des Städel sowie auch einen besonderen Ansatz für die Rezeption dieser schon mannigfach beleuchteten Kunstrichtung auf hervorragende Weise erarbeitet hat.

Max Hollein

Direktor



MONET UND DIE GEBURT DES IMPRESSIONISMUS

„Oh, es war ein anstrengender Tag, als ich mich in Gesellschaft des Landschaftsmalers Joseph Vincent, eines Schülers von Bertin und Empfängers von Medaillen und Auszeichnungen verschiedener Regierungen, in die erste Ausstellung am Boulevard des Capucines wagte. Der Unvorsichtige war, ohne an Böses zu denken, dorthin gegangen. Er dachte, wie überall gute und schlechte – eher schlechte als gute – Malerei zu finden, aber nicht solche Vergehen gegen die künstlerischen Manieren, gegen die großen Meister und die Form. Ja, Form und Meister! Die braucht man jetzt nicht mehr, mein armer Freund! Das haben wir alles geändert!“¹ Mit diesen Worten beginnt Louis Leroy's „L'Exposition des impressionnistes“ überschriebener Text, der am 25. April 1874 in der Satirezeitschrift *Le Charivari* publiziert wurde. Leroy war damals unter anderem als Autor von Komödien bekannt. In seinem Essay beschreibt er einen fiktiven Besuch der zehn Tage zuvor eröffneten *Première Exposition* der *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc.*, welche als erste Impressionisten-Ausstellung in die Kunstgeschichte einging. Leroy schildert in einem kommentierten Dialog Vincents zunehmende Irritation angesichts der ausgestellten Werke: Von Camille Pissarro zu Paul Cézanne und weiter zu Berthe Morisot und Auguste Renoir steigert sich seine Verärgerung. Als Vincent schließlich Claude Monets *Impression, Sonnenaufgang* (Abb. 2) entdeckt, spottet er: „Eindruck – Impression, was sonst! [...] Eine Tapete im Embryonalstadium ist weiter gediehen als dieses Seestück!“² Der satirische Charakter des Textes zeigt sich wenige Zeilen später deutlich, als Vincent einen Wachmann für ein sprechendes Bild hält und, laut „Hugh!“ rufend, mit der Aufführung eines Indianertanzes beginnt. Mit einem dreifachen „Hugh!“ schließt der nun vollends surreal anmutende Artikel. Kaum zu glauben ist, dass auf dieser Satire einer der erfolgreichsten Gründungsmythen der modernen Kunst basiert.³

Eingegangen in die Annalen der Kunstgeschichte ist die Vorstellung, dass die erste Impressionisten-Ausstellung ein Misserfolg war, sich Presse und Publikum in höhnischen Kommentaren über die jungen Künstler lustig machten

und es Leroy's Spottbezeichnung „Impressionisten“ war, die der Kunstrichtung ihren Namen gab. Die Ausstellung eröffnete am 15. April 1874 am Boulevard des Capucines 35, einer eleganten Geschäftsstraße der Hauptstadt. Das ehemalige Fotostudio von Nadar, „einer der renommiertesten Kunstorte in Paris“⁴, diente als Galerie (Abb. 3). Zur Vorbereitung der Ausstellung hatten sich Ende Dezember die teilnehmenden Künstler in einer Kooperative zusammengeschlossen, deren Ziel es war, juryfreie Ausstellungen für ihre Mitglieder zu organisieren. Mögliche Gewinne aus den Verkäufen der Bilder sollten geteilt werden.⁵ Der Ausstellungskatalog führt 165 Werke von 30 Künstlern auf, darunter Gemälde von Claude Monet, Auguste Renoir, Berthe Morisot,





Edgar Degas, Paul Cézanne, Camille Pissarro und Alfred Sisley. Neben diesen als Impressionisten bekannten Malern gehörten auch einige ihnen nahestehende, heute fast vergessene Künstler dazu, wie Édouard Béliard, Stanislas Lépine oder Stanislas-Henri Rouart. Zudem waren Werke von Malern zu sehen, die mit den Arbeiten der Impressionisten keine inhaltlichen Gemeinsamkeiten hatten, auf deren Unterstützung man aber aus finanziellen Gründen angewiesen war. So reichte das Spektrum von impressionistischen Landschaftsdarstellungen bis zu Radierungen nach Altmeistergemälden oder gar der Porträtbüste des Klassizisten Jean-Auguste-Dominique Ingres (Abb. 4).

Den Eröffnungstermin hatten Monet und seine Mitstreiter zwei Wochen vor den des Salons gelegt – damals das internationale Großereignis der zeitgenössischen Kunst. Wer als Künstler etwas gelten wollte, musste hier reüssieren. Über die Teilnahme am Salon entschied eine Auswahlkommission, die mit Professoren und namhaften Künstlern besetzt war. Die Impressionisten hatten das Datum mit Bedacht gewählt: Einerseits sollte das große öffentliche Interesse an zeitgenössischer Kunst im Umfeld der Salon-Ausstellung genutzt

werden, andererseits wollte man verhindern, als Salon des Refusés missverstanden zu werden, wo die von der Jury der offiziellen Schau abgelehnten Bilder gezeigt wurden.⁶ Wie im Salon wurden die Werke bei Nadar auf dunkelroten Tapeten dicht an dicht präsentiert, wobei die relativ geringe Deckenhöhe eine klassische „Petersburger Hängung“ verhinderte. Die Gasbeleuchtung ermöglichte es, die Bilder auch nach Einbruch der Dunkelheit noch bis 22 Uhr zu betrachten. Der Eintrittspreis entsprach mit einem Franc genau dem des Salons, wo der Besucher mit 3657 Werken aber mehr als 20-mal so viele Arbeiten sehen konnte.⁷ Bis zum Ende der Impressionisten-Ausstellung am 15. Mai kamen fast 4000 Besucher – also circa 130 Personen am Tag. Und obwohl die Einnahmen aus den Eintrittsgeldern und Verkäufen die Kosten der aufwendigen Veranstaltung nicht komplett deckten, hatten die Teilnehmer ein wichtiges Ziel erreicht: Nun wurde von ihnen gesprochen!

„Unsere Ausstellung geht gut. Sie ist ein Erfolg“, fasste Pissarro am 5. Mai seine Eindrücke zusammen, fügte aber hinzu: „Die Kritik reißt uns in Stücke und wirft uns vor, nichts zu lernen.“⁸ Letzteres war maßlos übertrieben.

Betrachtet man die zahlreichen Besprechungen der Ausstellung, dann waren nur wenige generell ablehnend. Von den rund 50 Rezensionen sind lediglich sieben negativ, darunter Leroy's Satire.⁹ Die meisten Kritiker begrüßten das Bemühen, dem übermächtigen Salon Alternativen entgegenzustellen: „Man kann dieses kühne Vorhaben nur unterstützen, das seit Langem von allen Kritikern und Kunstliebhabern empfohlen wird“, formulierte beispielsweise Émile d'Hervilly zwei Tage nach der Eröffnung.¹⁰ Mehrere Autoren priesen vor allem die Landschaftsdarstellungen. „Hier ist Talent, sogar viel Talent. Diese jungen Maler begreifen die Natur in einer Art, die weder langweilig noch abgedroschen, vielmehr lebendig, scharf, flott, einfach bestrickend ist. Welch schnelles Erfassen des Motivs, welch ergötzliche Malweise! Zugegeben, sie ist summarisch, aber wie richtig ist alles angedeutet!“, lobte etwa Jules-Antoine Castagnary.¹¹

Die überwiegend positive Einschätzung hinderte die Autoren aber nicht, den disparaten Gesamteindruck der Ausstellung zu kritisieren sowie abwertende Bemerkungen über einzelne Künstler und deren Bilder zu machen. Besonders bemängelt wurde die künstlerische Qualität der eher konservativ anmutenden Werke, die mit den Arbeiten der heute bekannten Impressionisten wenig zu tun hatten. Etliche der Rezensenten, die sich ausführlich mit der Ausstellung befassten, standen der Avantgarde offen gegenüber und sprachen ganz selbstverständ-

lich von „Impressionen“, um die Skizzenhaftigkeit vieler Bilder zu beschreiben. Während etwa Armand Silvestre von einem „Effekt der Impression“, Émile Cardon in *La Presse* von der „Schule der Impression“ sprach, titelte Castagnary in *Le Siècle*: „Ausstellung am Boulevard des Capucines: Die Impressionisten“ und erörterte in seinem Aufsatz auch die Frage, wie man diese neue Gruppe nennen sollte – sie selbst firmierten ja unter der Bezeichnung *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc.*¹² Mit Verweis auf Monet schlägt Castagnary vor: „Wollte man sie mit einem erläuternden Wort charakterisieren, müsste man den neuen Begriff *Impressionisten* schaffen. Sie sind *Impressionisten* in dem Sinn, dass sie nicht eine Landschaft wiedergeben, sondern den von ihr hervorgerufenen Eindruck. Sie verwenden dieses Wort sogar selbst: Es ist nicht *Landschaft*, es ist *Impression*, wie der Katalog den Sonnenaufgang von Herrn Monet bezeichnet.“¹³ Dass dieser Begriff damals ganz wertfrei verwendet wurde, hat der Kunsthistoriker Ian Dunlop bereits 1972 erläutert: „Leroy spielt mit dem Begriff ‚Impressionismus‘, und als Ergebnis wurde er immer wieder zitiert mit dem Hinweis, dass er der Erste gewesen sei, der die Aussteller ‚Impressionisten‘ genannt habe. Der Begriff war damals jedoch ziemlich gebräuchlich und vor Monet schon im Zusammenhang mit anderen Landschaftsmalern verwendet worden, etwa Daubigny und Jongkind.“¹⁴ Etliche Künstler verwendeten in der Folge diese Bezeichnung, die bei den Vorbereitungen zur dritten Impressionisten-Ausstellung 1877 dann auch offiziell Verwendung fand.¹⁵

ANFÄNGE Die Impressionisten-Ausstellung von 1874 bot erstmals die Möglichkeit, sich in Paris einen Überblick über die zeitgenössische Kunst zu verschaffen, ohne dass die Akademie oder der Salon Einfluss genommen hätten. Erste Überlegungen zu einer solchen Ausstellung formulierte der Künstler und enge Freund Monets Frédéric Bazille bereits 1867 in einem Brief an seine Mutter, als er von den vergeblichen Versuchen „einer Gruppe junger Leute“ berichtet, unabhängige Ausstellungen ihrer Arbeiten zu organisieren.¹⁶ Bei seinen Mitstreitern, die Bazille nicht mit Namen nennt, handelte es sich vermutlich um den Kern der Gruppe von Künstlern, die später ihre Arbeiten gemeinsam am Boulevard des Capucines präsentierten. Zwei Jahre nach der ersten Erwähnung scheint das Unterfangen konkrete Züge angenommen zu haben. „Etliche talentierte Personen“, so Bazille im Mai 1869 erneut an seine Mutter, hätten sich nun entschlossen, „jedes Jahr ein geräumiges Atelier zu mieten und dort unsere Arbeiten in der Anzahl zu zeigen, welche wir wollen. Wir werden Maler einladen, die uns ihre Arbeiten schicken wollen. [...] Mit diesen Leuten und Monet, dem besten von allen, ist uns der Erfolg sicher. Ihr werdet sehen, wie viel Aufmerksamkeit wir bekommen.“¹⁷ Finanzielle Schwierigkeiten und der Ausbruch des Deutsch-Französischen



ABB.3 NADAR: Das Atelier von Nadar, Boulevard des Capucines 35, 1861, Bibliothèque nationale de France, Paris

Krieges 1870, der zur Absetzung des alten Regimes unter Napoleon III. und zur Belagerung von Paris führte, verhinderten dies. Hinzu kam die blutige Niederschlagung der Pariser Kommune Ende Mai 1871 mit über 30 000 Opfern.¹⁸

Bazille zählte zu den Kriegstoten. Sein früher Tod verhinderte den Ruhm, den seine Mitstreiter später erlangten, auch wenn er zu den Protagonisten dieser Bewegung gehörte. Monet und Bazille kannten sich seit 1862 aus dem Atelier des Akademiemalers Charles Gleyre, bei dem damals auch Renoir und Sisley lernten. Von der Académie Suisse – an der Monet vorher Unterricht genommen hatte – war dieser bereits mit Cézanne und Pissarro bekannt. So entstand schon während der Ausbildungszeit der Impressionisten ein enges Netzwerk, das zum gegenseitigen Nutzen kontinuierlich ausgebaut wurde. Die jungen, zumeist aus bürgerlichen Familien stammenden Künstler verband sowohl ihr großes Interesse am Landschaftsmotiv als auch die Ablehnung der als überholt empfundenen Qualitätsmaßstäbe der Akademie. Ihre Vorbilder waren nicht die manierten Schönheiten Ingres' oder Jean-Léon Gérômes kraftstrotzende Gladiatoren. Sie faszinierte die impulsive, ganz auf die Wirkung der Farbe – im Gegensatz zur Kontur – setzende Malerei von Eugène Delacroix, dem 1855 auf der ersten Pariser Weltausstellung eine große Retrospektive gewidmet war. Wichtiger noch waren für sie aber die stimmungsvollen Landschaftsdarstellungen der sogenannten Schule von Barbizon.¹⁹ Als deren führender Kopf und zugleich der wichtigste Landschaftsmaler Frankreichs galt ab Mitte des 19. Jahrhunderts Camille Corot, Lehrer von Pissarro und Morisot: „Es gibt nur einen hier, und zwar Corot; wir sind nichts, nichts neben ihm“, äußerte Monet voller Bewunderung.²⁰

1822 fertigte Corot im Wald von Fontainebleau erste Freilichtstudien in Öl, bevor sich während längerer Italien-Aufenthalte seine Palette aufhellte. In Corots atmosphärischen Landschaftsgemälden steht nicht die detailreiche, wirklichkeitsgetreue Abbildung der Landschaft im Vordergrund, sondern das Erzeugen einer Stimmung, die es dem Betrachter ermöglicht, gleichsam die „Seele“ der Natur zu erfassen. Während er die Skizzen *en plein air* anfertigte, komponierte er seine Gemälde – angereichert mit Staffagefiguren – anschließend im Atelier. Auch für *Der Wald von Fontainebleau*, das 1846 Aufnahme in den Salon fand (Abb. 5), dienten mehrere Skizzen als Vorlage.

Corot wird als Hauptvertreter der Schule von Barbizon angesehen, obwohl er nicht wie die befreundeten Kollegen Théodore Rousseau, Charles Jacque und Jean-François Millet dauerhaft in dem etwa 50 Kilometer südöstlich von Paris gelegenen Dorf lebte. Sein durchschlagender kommerzieller Erfolg zeigt sich in dem in Frankreich oft zitierten Witz, dass von den 500 seiner Gemälde 1000 in den USA seien – eine



Anspielung auf die zahlreichen Fälschungen, die bereits zu Corots Lebzeiten zirkulierten.²¹

Der seit Ende des 19. Jahrhunderts in der Kunstgeschichte verwendete Begriff Schule von Barbizon ist missverständlich, da es sich nicht um eine geschlossene Gruppe oder ein Lehrer-Schüler-Verhältnis handelte. Künstler wie Gustave Courbet, Constant Troyon, Jules Dupré, Antoine Chintreuil und Charles-François Daubigny kamen nur gelegentlich zum Naturstudium in den Wald von Fontainebleau, der mit seinem abwechslungsreichen Baumbestand und den Sandsteinformationen eine Vielzahl reizvoller Motive bot. Diese zogen auch etliche Fotografen an, unter ihnen Eugène Cuvelier, Constant Alexandre Famin, Gustave Le Gray und Charles Marville. Wie die Maler zeigen auch die Fotografen in ihren Bildern den Wald als ein wildes Naturparadies.

Wenngleich sich die Arbeiten der Schule von Barbizon deutlich voneinander unterscheiden, verband die Künstler ihre Sehnsucht nach einem als ursprünglich empfundenen Leben abseits der großstädtischen Zivilisation. Sie teilten „eine lebhaftige Passion für die Natur“²² und den Ehrgeiz, ihre Bilder im Salon auszustellen, auch gegen die Widerstände ihrer konservativen Kritiker. Wie groß deren Vorbehalte waren, zeigt die Bemerkung des Jurypräsidenten und Generaldirektors der staatlichen Museen, Graf Alfred-Émilien von Nieuwerkerke, der

seinem Ärger über Millets verträumte Bauerndarstellungen Luft machte: „Das ist Malerei von Demokraten [...] Malerei von Männern, die ihre Wäsche nicht wechseln und sich der guten Gesellschaft aufdrängen wollen; diese Kunst missfällt mir und ist mir widerlich.“²³ Obwohl die Bilder der Schule von Barbizon den Eindruck von Abgeschiedenheit vermitteln und die Landschaft unberührt erscheint, war die Ruhe im Wald von Fontainebleau spätestens durch die 1849 eröffnete Eisenbahnverbindung aus Paris und den stetig wachsenden Strom Erholungsuchender gestört. Ausgestattet mit einem auch auf Englisch erhältlichen Reiseführer, klapperten sie die touristischen Sightseeing-Punkte in den ehemaligen königlichen Jagdgründen ab.²⁴ Schon 1861 errichtete man zur Bewahrung des Waldes ein Naturschutzgebiet. Dass auch die Künstler zu den Ruhestörern zählten, legt ein Tagebucheintrag der Brüder Edmond und Jules de Goncourt vom Januar 1852 nahe, in dem sie von einem Ausflug in den Wald berichten, „wo jeder Baum ein von einem Kreis von Malkästen umringtes Modell zu sein scheint“.²⁵

So wichtig den Barbizon-Künstlern das Malen in der Natur auch war, ein fertiges Gemälde bedurfte ihrer Auffassung nach der nachträglichen Überarbeitung im Atelier. Lediglich Daubigny malte seine Bilder gänzlich in der freien Natur; zudem verzichtete er auf die ansonsten übliche Methode, verschiedene Landschaftsausschnitte in einer Darstellung miteinander zu kombinieren. Motivisch ist das Œuvre Daubignys von seinem Interesse am Wasser gekennzeichnet. 1857 baute er sich ein Atelierboot, wie es auch Monet später nutzte (Abb. 6). Für sein Bestreben, die Unmittelbarkeit des Gesehenen in Gemälde zu überführen, erhielt Daubigny von den Impressionisten große Anerkennung. Der Schriftsteller, Komponist und Maler Zacharie Astruc, der auch an der ersten Impressionisten-Ausstellung teilnahm, lobte 1859 die „köstliche Naivität“ Daubignys, der „vor seinem Gegenstand ganz schlicht ist, wie ein Kind, ohne etwas hinzuzufügen, ohne etwas zu vernachlässigen“.²⁶ Dass eine solche Malerei nicht nur Anklang fand, überrascht kaum. So kritisierte Théophile Gautier, dass sich Daubigny „mit



ABB.5 CAMILLE COROT: Der Wald von Fontainebleau / La Forêt de Fontainebleau, 1846, Museum of Fine Arts, Boston



einem ersten Eindruck“ begnüge und „die Einzelheiten“ nicht ausreichend berücksichtige: „Seine Bilder sind in Wirklichkeit nichts als Entwürfe – und zwar keine sonderlich weit gediehenen Entwürfe.“²⁷ Schon 1865 bezeichnete Léon Lagrange ihn deshalb als „Anführer der Schule der Impression“.²⁸ Die Kritik an Daubigny erinnert an die Reaktionen, mit denen auch die Impressionisten immer wieder konfrontiert waren. Wie eng verwandt ihre künstlerischen Vorstellungen waren, zeigt der direkte Vergleich von Daubignys *Blick vom Seine-Ufer* (Kat. 3) mit Monets *Nebenarm der Seine bei Vétheuil* (Kat. 89). Während es Daubigny um den stimmungsvollen Gesamteindruck geht, steht bei Monet die Auflösung des Motivs durch die Spiegelung im Vordergrund. Als Daubigny 1870 in die Auswahlkommission der Salon-Ausstellung berufen wurde, nutzte er diese Position, um sich für die Impressionisten einzusetzen. Nachdem es ihm aber nicht gelang, seine Kollegen von Monets *Mittagessen* (Kat. 39) und *La Grenouillère* (S. 83, Abb. 5) zu überzeugen, trat er unter Protest von seinem Amt zurück.

Seinen Vorbildern nacheifernd, fuhr Monet gemeinsam mit seinen Freunden Bazille, Pissarro, Renoir und Sisley regelmäßig zum Malen in den Wald von Fontainebleau. In Sisleys 1865 entstandenem Gemälde *Der Maler Monet im Wald von Fontainebleau* (Kat. 17) sieht man den Künstler vor seiner Staffelei im Unterholz sitzen. Wenn dabei der Eindruck entsteht, die Impressionisten seien an möglichst verwunschenen Naturszenen interessiert gewesen, so täuscht dies. Zumeist malten sie Landschaften, denen man den menschlichen Eingriff sofort ansieht (Kat. 20 und 21). Auch unterscheiden sich ihre Bilder von denen ihrer Vorläufer durch den breit gesetzten und

lockerer geführten Pinselstrich. Wichtig ist den jungen Künstlern eine differenzierte Darstellung des Lichts, die in ihrer Lebendigkeit über die Maler von Barbizon hinausweist.

Monet und die anderen Impressionisten begannen ihre künstlerische Laufbahn in dem Moment, als die Barbizon-Maler den Zenit ihrer Karriere erklommen hatten und auch im Salon breite Anerkennung fanden. Ab den 1860er-Jahren nahm die Landschaftsmalerei einen prominenten Platz in den Präsentationen ein und wurde gezielt durch Ankäufe des Staates gefördert.²⁹ „Landschaftsdarstellungen wurden ein wichtiger Aspekt in einer breit angelegten Kampagne, um ein neues Nationalbewusstsein in Frankreich zu bewirken“, so der Kunsthistoriker Simon Kelly.³⁰ Die zunehmende Popularität dieses Genres ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erklärt sich aber nicht nur durch das politische Bestreben, die Identifikation der Franzosen mit ihrer Heimat zu fördern, sondern auch durch die wachsende urban geprägte Käuferschicht, welche die Werke als Gegenbilder zu ihrer städtischen Lebensrealität sahen.

Neben den Malern von Barbizon übte Eugène Boudin, der vor allem an der normannischen Küste zwischen Trouville und Honfleur tätig war, maßgeblichen Einfluss auf Monet aus. Letzterer war seit seinem fünften Lebensjahr in Le Havre aufgewachsen, wo er im Schulalter als Karikaturist von sich reden machte. Boudin gehörte zu den Ersten, die Monets Talent erkannten und förderten.³¹ Mehrfach hat der Jüngere dessen zentrale Bedeutung für seine erste künstlerische Entwicklung betont: „Ich fing damit an, meine Leinwand vollzulecken. Und dann sah ich ihm beim Malen zu, ihm ... Da wurde ich von einer tiefen Bewegung erfasst [...] Besser gesagt, ich hatte eine Erleuchtung. Und Boudin wurde tatsächlich mein erster Lehrer. Und von diesem Moment an war mein Weg geebnet, mein Schicksal beschlossen.“³² Boudin animierte den Teenager, mit ihm in der Natur zu malen, und unterstützte ihn in seinem Entschluss, Künstler zu werden. Auch später, als Monet auf eigenen Beinen stand, blieb er in engem Kontakt mit seinem väterlichen, 15 Jahre älteren Freund. Boudins kleinformatige, atmosphärische Küstenszenen erfreuten sich damals großer Beliebtheit, wobei die weiten Himmel und sein feines Gespür für die Nuancen des Lichts Bewunderung hervorriefen. Auch wenn Boudin seine Bilder im Atelier überarbeitete, vermitteln sie die Frische und Offenheit einer Skizze. Zudem ist in ihnen – anders als in den Werken der Barbizon-Künstler – die Gegenwart präsent: Moderne Schiffe oder modisch gekleidete Strandurlauber (Kat. 7 und 8) zeigen, dass es sich hier nicht um arkadische Idealdarstellungen handelt. Neben der Pleinairmalerei vermittelte Boudin seinem Schützling auch erste berufliche Kontakte. 1862 malten sie gemeinsam mit Johan Barthold Jongkind an der Küste von Sainte-Adresse (Kat. 11) unweit von Le Havre. Der Holländer galt damals als ein führender Landschaftler, dessen Seestücke aufgrund des freien Pinselduktus Aufsehen erregten.

Boudin stellte auch die Verbindung zu Courbet her, der 1870 sogar einer von Monets Trauzeugen war und dessen ganz dem Realismus verpflichtete Landschaftsmalerei einen weiteren wichtigen Impuls für die Anfänge des Impressionismus bildete.³³

MONET UND DER SALON Als der 19-jährige Monet im Frühjahr 1859 nach Paris reiste, um erstmals den Salon zu besuchen, berichtete er Boudin voller Euphorie über die ausgestellten Gemälde von Daubigny, Troyon, Narcisse Diaz de la Peña und Corot und wies ihn darauf hin, dass in der Ausstellung Maler von Seestücken „überhaupt nicht vorhanden“ seien: „Das ist ein Weg, auf dem Sie es weit bringen sollten.“³⁴ Kaum überraschend reüssierte Monet dann 1865 im Salon mit zwei Seestücken, die deutlich den Einfluss von Boudin und Jongkind aufweisen. Doch während diese meist im kleineren Format arbeiteten, entschied sich der selbstbewusste Debütant gleich für zwei jeweils 90 × 150 cm messende Gemälde (Abb. 7 und 8). So stiegen seine Chancen, in der Fülle der präsentierten Arbeiten aufzufallen. „Herrn Monets zwei Seestücke sind fraglos die besten der Ausstellung“, lobte ein Kritiker. „Die Farbgebung ist frisch und eindeutig, die Brise so scharf wie auf hoher See und die Behandlung des Themas neu und ursprünglich.“³⁵ Mit dem bewegten Pinselstrich, der Unmittelbarkeit und der genauen Naturbeobachtung machte der junge Künstler auf sich aufmerksam, auch wenn Thema und Motiv eher konventionell waren. Zusätzliche Beachtung erlangte Monet dadurch, dass er die beiden Arbeiten als Pendants anlegte, die zwar unterschiedliche Landschaftsausschnitte zeigen, die er aber durch die gemeinsame Horizontlinie und den identischen Maßstab in Bezug zueinander setzte. Die Idee, in Paaren oder gar Serien zu arbeiten, seine Arbeiten also in einem über das Einzelwerk hinausführenden Zusammenhang zu denken, ist eine der Besonderheiten in Monets Œuvre.

Durch sein Salon-Debüt motiviert, versuchte Monet im Jahr darauf, mit einem noch größeren Gemälde an diesen Erfolg anzuknüpfen. Vier mal sechs Meter misst die Leinwand des dreiteiligen *Frühstücks im Grünen* (S. 40, Abb. 4; vgl. auch S. 59, Abb. 2), das er in seinem Pariser Atelier malte.³⁶ Das gigantische Format zielte darauf ab, einer alltäglichen Szene bürgerlichen Freizeitverhaltens den Status von Historienmalerei zu verleihen. Angeregt wurde Monet durch Édouard Manets Werk mit demselben Titel (S. 139, Abb. 4), das er zwei Jahre zuvor im erstmals stattfindenden Salon des Refusés gesehen hatte. Hauptanziehungspunkt dort war Manets Skandalbild, das in großem Format sein nacktes Modell in Begleitung zweier Männer in einem Park sitzend zeigt. Während Manet etliche kunsthistorische Bezüge zur Renaissance in seine Darstellung einbaute, interessierte Monet vor allem das Zeitgenössische der modisch gekleideten Städter beim Picknick. Émile Zola schrieb über den Künstler: „Wie ein echter Pariser nimmt er Paris mit

aufs Land, er kann keine Landschaft malen, ohne Herren oder Damen in großer Toilette hineinzustellen. Sobald die Natur nicht den Stempel unserer Sitten trägt, scheint sie für ihn uninteressant zu werden. [...] Claude Monet hegt eine besondere Vorliebe für die vom Menschen modern gestaltete Natur.“³⁷ Als Modelle für das *Frühstück* dienten dem Maler seine Freundin und spätere Ehefrau Camille Doncieux sowie Bazille; auch Courbet ist zu erkennen. Monet gelang es jedoch nicht, das Gemälde rechtzeitig für den Salon fertigzustellen; er reichte stattdessen eine Studie aus dem Wald von Fontainebleau sowie das großformatige Porträt seiner Freundin, *Camille* (S. 79, Abb. 1), ein. Wie für die Picknick-Darstellung gaben auch hier Abbildungen aus Modemagazinen Anregungen. Gleichzeitig ist das Vorbild Manet, der unter progressiven Kritikern und jungen Künstlern als herausragendes Talent galt, so präsent, dass ein Karikaturist sich den Spaß erlaubte zu fragen: „Monet oder Manet? – Monet. Aber es ist Manet, dem wir diesen Monet verdanken. Bravo! Monet, vielen Dank! Manet.“³⁸ *Camille* erhielt auch in den Salon-Besprechungen konservativer Kritiker viel Lob, wobei die lebensrechte Darstellung des Seidengewebes besondere Bewunderung erfuhr. Das ebenfalls monumentale, im Freien gemalte Werk *Frauen im Garten* (S. 60, Abb. 3), das Monet im Jahr darauf im Salon einreichte, wurde zur Enttäuschung des Künstlers abgelehnt. Er war jedoch klug genug, sein Glück nicht allein an den Salon zu knüpfen. Parallel zu den Großformaten malte er weiterhin kleinere Landschaften – unter anderem Schneebilder – und Seestücke (Kat. 31, 32 und 35). Diese moderaten Bildformate bedienten die Ansprüche der zunehmend bürgerlich geprägten Kundschaft in der sich unter Napoleon III. und Baron Georges-Eugène Haussmann radikal verändernden Hauptstadt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wandelte sich Paris von einer durch mittelalterliche Strukturen geprägten Stadt zu einer Metropole mit breiten Boulevards und großen Plätzen, wie wir sie heute kennen. Die zahllosen Neuerungen ließen die Hauptstadt fortschrittlich erscheinen; sie galt damals als die modernste Kapitale. Zur Profilierung dienten aufwendig inszenierte Weltausstellungen. Als sich Manet in seinem unvollendet gebliebenen Gemälde *Die Weltausstellung in Paris von 1867* (Kat. 28) dem Thema Stadt zuwendete, rückte er weder die architektonischen noch die in der titelgebenden Schau präsentierten technischen Leistungen ins Zentrum, sondern ließ anonyme Akteure wie Schauspieler vor dem Betrachter agieren, ohne dass dieser ihr rätselhaftes Spiel verstehen könnte.³⁹ Monet wandte sich zeitgleich ebenfalls dem Motiv des öffentlichen Stadtraums zu. Vom Ostbalkon des Louvre malte er *in situ* drei Veduten, darunter *Der Quai du Louvre* (Kat. 30 und S. 101, Abb. 5). Anders als Manets *Weltausstellung* wirken diese Bilder zunächst wie Darstellungen des realen Lebens: Flanierende Pariser, wartende Kutschen, bunte Plakatsäulen. Was wie ein zufällig festgehaltener Ausschnitt des Alltags



erscheint, ist jedoch nicht weniger sorgfältig komponiert als Manets artifizielles Arrangement. Monet setzte indessen alles daran, das feine Geflecht aus Farbharmonien, Sichtachsen und Blickpunkten des alten und neuen Paris so selbstverständlich wie möglich erscheinen zu lassen. Dabei liegt die Pointe und zugleich besondere Radikalität seiner Darstellung in dem, was nicht abgebildet ist: Wie ein Museumsbesucher, der des Betrachtens der ausgestellten Kunst überdrüssig ist, wendet Monet den Alten Meistern in den Galerien des Louvre den Rücken zu und schaut vom Balkon auf das „echte“ Leben. Nicht der Kunstgeschichte gilt seine Aufmerksamkeit, sondern dem Hier und Jetzt.

Obwohl Monet diese Veduten vor Ort malte, vermitteln sie noch nicht die Betriebsamkeit des urbanen Lebens, die er einige Jahre später in seinen zwei Versionen des *Boulevard des Capucines* auf die Leinwand brachte (Kat. 61 und S. 34, Abb. 4) und die Kritiker der ersten Impressionisten-Ausstellung in ihren Bann schlug: „Niemand zuvor ist das lebhaft Treiben auf den öffentlichen Plätzen, das Gewimmel der Menge auf den Boulevards und der Kutschen auf der Straße, das Flimmern der Bäume in Luft, Staub und Licht, niemals zuvor ist das Ungreifbare, Vergängliche, Flüchtige, die Augenblicklichkeit der Bewegung in ihrem unglaublichen Fluss so eingefangen und fest-

gehalten worden wie in dieser außergewöhnlichen, wunderbaren Skizze, die Herr Manet [sic!] unter dem Titel *Boulevard des Capucines* eingereicht hat“⁴⁰, äußerte Ernest Chesneau voller Überzeugung und beschrieb einen Effekt, der für die Malerei des Impressionismus insgesamt entscheidend wurde: „Aus der Entfernung begrüßt man in diesem lebendigen Rauschen, dem Beben großer Schatten und großer Lichter, in denen noch stärkere Schatten und lebhaftere Lichter funkeln, ein Meisterwerk. Nähern Sie sich aber, so zerrinnt alles, was bleibt, ist ein nicht zu entzifferndes Chaos von Palettenabschabseln.“⁴¹ Die Freiheit und Souveränität, die Monets Malerei im *Quai du Louvre* noch fehlte, sind in dieser „Kaleidoskopie der ‚vie parisienne‘“⁴² deutlich sichtbar. Ein weiterer Grund für die besondere Beachtung von *Boulevard des Capucines* war der Ortsbezug: Das Gemälde zeigt den Blick aus der Galerie auf die Straße, sodass der Besucher seine visuellen Eindrücke mit der Realität abgleichen konnte – Leben und Kunst rückten denkbar nah zusammen.

Das andere Bild von Monet, das in der ersten Impressionisten-Ausstellung große Aufmerksamkeit weckte, war das zu diesem Zeitpunkt bereits fünf Jahre alte *Mittagessen* (*Le Déjeuner*, Kat. 39), das sich heute im Besitz des Städel befindet. Der Künstler hatte das brauntonige Gemälde, das mit seinem Format von 231,5 × 151,5 cm sämtliche Werkmaße in der



Ausstellung weit überragte, ursprünglich für den Salon gemalt. Doch während von Bazille, Pissarro, Renoir und Sisley 1870 alle eingereichten Arbeiten akzeptiert worden waren, wies man Monets Interieur sowie seine seit dem Zweiten Weltkrieg verschollene Variante von *La Grenouillère* (S. 83, Abb. 5; vgl. auch Kat. 40) zurück. *Das Mittagessen* zeigt Doncieux, die sich in einem holzgetäfelten Salon ihrem Sohn Jean zuwendet. Unverheiratet waren Monet und sie 1867 Eltern geworden. Keine Beachtung schenkt die Hausherrin der Bediensteten am Wandschrank sowie einer schwarz gekleideten Dame, die am Fenster lehnt. Die Szene wirkt wie aus dem Leben gegriffen, als handele es sich um eine spontane Begegnung im privaten Heim des Künstlers. Doch auch diese Komposition ist im Malprozess sorgsam arrangiert worden, wie die im Vorfeld dieser Ausstellung angefertigten Röntgen- und Infrarotaufnahmen belegen (S. 261, Abb. 1). Jean war ursprünglich im Zentrum des Bildes auf dem Schoß seiner Mutter sitzend gezeigt, die, genau wie die Besucherin, zum Fenster blickte. Zudem fügte der Künstler mit der Magd eine weitere Person in die Darstellung ein und arrangierte etliche Gegenstände neu.⁴³ Die bürgerliche Idylle täuscht: Was nach traurem Elternglück aussieht, entsprach nicht den gesellschaftlichen Vorstellungen von einer Familie: Die Darstellung, das Heim eines Paares ohne

Trauschein und mit unehelichem Kind, war gerade in ihrer Selbstverständlichkeit eine gezielte Provokation und eine Kritik an den herrschenden Konventionen. Zudem war es das erste Mal, dass ein Künstler ein privates Interieur in einem Format dieser Größe wiedergab.

Obwohl Monets Gemälde 1870 vom Salon abgelehnt wurden, war er dennoch präsent. In Henri Fantin-Latours Darstellung *Im Atelier von Batignolles* (Abb. 9) ist Monet im Kreis von Schriftstellern und Künstlern wie Bazille, Renoir und Zola zu sehen, dessen Mittelpunkt Manet bildet. Das Gemälde unterstreicht die herausgehobene Bedeutung, die Letzterer für zahlreiche Künstler hatte. War bereits das *Frühstück im Grünen* für Monet ein Anlass gewesen, Manet übertrumpfen zu wollen, wiederholte sich dies bei *Das Mittagessen*, das auf Manets Bild *Der Balkon* (S. 117, Abb. 3) Bezug nimmt.⁴⁴ Die als besonders bitter erlebte Zurückweisung seines als Hauptwerk empfundenen Interieurs durch den Salon motivierte Monet zu einer radikalen Neuorientierung. Während Manet zeitlebens dem Salon treu blieb und sich an keiner der Impressionisten-Ausstellungen beteiligte – obgleich er gerade in den ersten Jahren immer wieder als der Kopf dieser Gruppe wahrgenommen wurde –, markierte diese Ablehnung für Monet einerseits den Bruch mit dem Salon, andererseits den Endpunkt seiner



Felix Krämer

Monet und die Geburt des Impressionismus

Gebundenes Buch, Pappband, 296 Seiten, 23,0 x 28,0 cm
224 farbige Abbildungen, 42 s/w Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5414-9

Prestel

Erscheinungstermin: März 2015

Das Ausstellungsereignis im Frühjahr 2015

Großzügig bebildert, präsentiert dieser Band einige der bekanntesten Werke der impressionistischen Malerei und liefert zugleich neue, faszinierende Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Impressionismus. Worin lag die anfängliche Radikalität dieser Kunst? Und warum ist sie bis heute so beliebt?

Der Leser erfährt, welchen Einfluss Umbrüche innerhalb der französischen Gesellschaft, technischer Fortschritt und wachsende Mobilität, der Wandel im Verhältnis von Arbeit und Freizeit, aber auch das veränderte Verhältnis von Mensch und Natur auf die Entstehung des Impressionismus hatten. Anschaulich wird die innere Entwicklung der impressionistischen Kunst dargestellt: das Aufkommen der Freilichtmalerei und die Hinwendung zum Alltäglichen und zu Licht und Farbe, die schließlich wichtiger werden als das Sujet. Werke von Malern wie Frédéric Bazille, Armand Guillaumin oder Stanislas Lépine stehen bekannten Namen wie Auguste Renoir, Edgar Degas und Édouard Manet gegenüber.