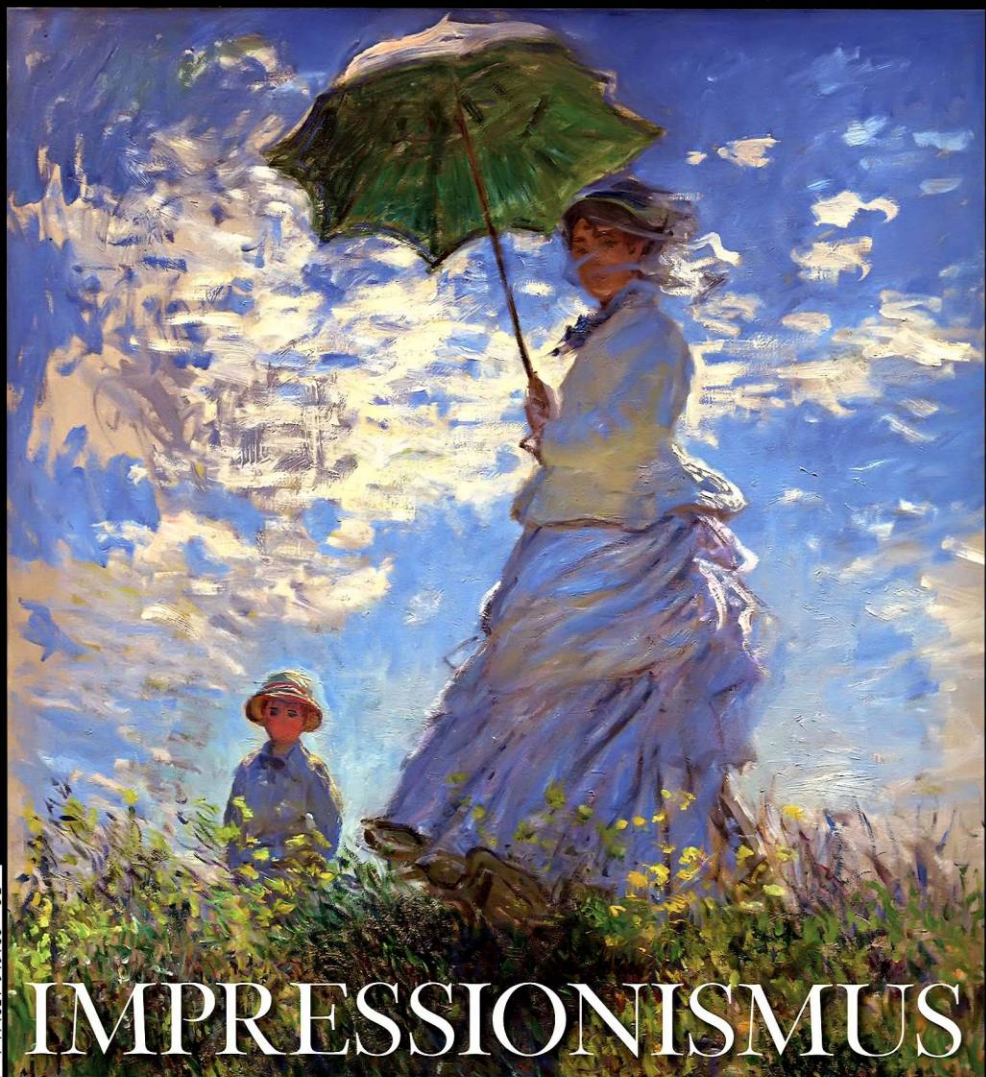


Deutschland € 15,90 • Österreich € 17,90 • Schweiz sfr 33,- • Luxemburg € 18,90

NR. 2 IMPRESSIONISMUS

GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST



IMPRESSIONISMUS

AUFBRUCH IN DIE MODERNE
1860-1914



Liebe Leserin, lieber Leser

An einem sonnigen Tag im Jahr 1826 legte der französische Erfinder Joseph Nicéphore Niépce eine mit Bitumen beschichtete Zinnplatte in einen Kasten mit kleiner Lichtöffnung und stellte ihn an ein Fenster seines Landsitzes. Acht Stunden später waren die Schemen des Taubenschlags vor dem Fenster in die Schicht eingebrannt: Niépce hatte das erste bis heute überlieferte Foto aufgenommen.

In den Jahren danach breitete sich diese neue Erfindung rasant aus: 1839 entstanden in Paris die ersten Daguerreotypen, die es bereits ermöglichten, Landschaften aufzunehmen und Menschen äußerst lebensnah zu porträtieren. Bald entstanden Stadtansichten, etwa von Paris, die in ihrer Detailgenauigkeit noch heute verblüffen.

All das stellte die Maler jener Zeit vor eine Herausforderung: Wenn sich durch die Fotografie innerhalb kürzester Zeit ein Abbild – etwa eines ländlichen Idylls – erstellen lassen konnte, welche Funktion hatten dann noch die Gemälde ebenjenseitigen Idylls?

Die Künstler gaben darauf mehrere Antworten. Die einen, die Realisten, setzten die neue Technik vielfach für sich ein und erstellten in ihren Ateliers nach fotografischen Vorlagen ungemünzt präzise Wiedergaben der Natur sowie menschliche Porträts – in Farbe.

Die anderen zogen den entgegengesetzten Schluss: Wenn es dank der Fotografie nun möglich war, eine Szene fast hyperreal abzubilden, so mussten sie einen anderen Weg gehen und etwas erschaffen, was den Lichtbildern jener Zeit nicht möglich war – nämlich ein betont subjektives Abbild der Wirklichkeit. Ein Abbild, das davon kündet, was ein bestimmtes

Auge zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort gesehen hatte.

Es ging nicht mehr um das Abmalen von Realität, sondern um den persönlichen Eindruck. Oder wie die Franzosen sagten: um die *impression*.

Und so fand sich um 1865 eine Gruppe von Pariser Malern, die beschlossen, den eigenen Blick zum allein entscheidenden Kriterium ihrer Kunst zu erklären.

Sie hießen Claude Monet, Édouard Manet, Edgar Degas, Berthe Morisot, Camille Pissarro und Auguste Renoir, und anders als ihre Kollegen, die gemäß den Vorgaben der zu jener Zeit alles beherrschenden französischen Kunstakademie vor allem Heldenbilder malten, biblische Allegorien und antikisierende Szenen, gingen sie in die Straßen von Paris, in die Cafés und Nachtlokale, auf die Bahnhöfe und Brücken, in die Parks und auf die Pferderennbahn und dokumentierten so den Alltag der sich – dank der Industriellen Revolution – gerade neu erfindenden Metropole. Kein Motiv war ihnen zu trivial, keine Szene zu nebensächlich.

Auch in ihrer Technik suchten Monet & Co. neue Wege. Anders als die „Salonmaler“, die vor allem der konservativen Kunstkritik gefallen wollten und darauf achteten, saubere Konturen zu malen, Oberflächen (etwa von Stoffen) präzise nachzuempfinden und dramatische Lichteffekte zu erzielen, setzten die Impressionisten (wie sie schon bald genannt wurden, auch wenn das anfangs durchaus verächtlich gemeint war) auf kurze Pinselstriche und formlose Tupfer und auf ein viel helleres Spektrum der Farben. Sie lösten die Umrisse so weit auf, dass sich manche Bildkompositionen erst aus mehreren Metern Abstand erschlossen, und vertrauten, anders als die Salonmaler, auf das natürliche Licht: Sie verließen ihre Ateliers und malten unter freiem Himmel.

Denn es ging ihnen um die Wahrnehmung des Augenblicks, darum, wie sich ein nur leicht veränderter Sonnenstand auf das Licht in ihrem Motiv auswirkte. Es ging ihnen um flüchtige Momente, um kleine, scheinbar nebensächliche Szenen, wie aus dem Augenwinkel beobachtet, die so gar nichts gemein hatten mit dem Pathos der offiziellen Kunst.

Das kam zunächst natürlich überhaupt nicht gut an.

Die Impressionisten wurden wegen ihrer „Vergehen gegen die künstlerischen



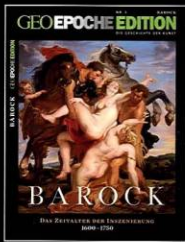
Gesetze“ kritisiert und verspottet, man sprach ihnen jegliches Talent ab. Es dauerte gut 20 Jahre, bis sich der neue Stil langsam durchsetzen konnte und auch die Kunstkritik begriff, dass es sich dabei um etwas ganz Besonderes handelte – nämlich um den Aufbruch in

die Moderne, die fortan geprägt war von dem radikal subjektiven Blick der Künstler auf die Welt.

Heute, gut 125 Jahre später, zählen die Gemälde der Impressionisten zu den beliebtesten überhaupt im Kunstbetrieb, erzielen deren Werke Höchstpreise, sind ihre Ausstellungen überlaufen. Noch bis zum 30. Januar 2011 zeigt etwa das Museum Folkwang in Essen 80 Gemälde von Malern wie Monet und Renoir, Pissarro und Manet, und im Pariser Grand Palais ist gerade eine der umfassendsten Monet-Shows aller Zeiten zu sehen.

Möglicherweise wird Sie die Lektüre der folgenden 130 Seiten ja dazu inspirieren, eine der beiden Ausstellungen zu besuchen. Unsere Redaktion jedenfalls hat es sich fest vorgenommen.

Dieses Heft ist die zweite Ausgabe von **GEOEPOCHE EDITION** – einer Reihe, in der wir nach und nach alle großen Epochen der Kunstgeschichte vorstellen werden. Es ist eine Zeitreise der ganz besonderen Art, zu der sich die Redaktion von **GEOEPOCHE** da aufgemacht hat, und ich würde mich freuen, wenn Sie uns dabei begleiten würden. Nächster Stopp: die Renaissance.



Die erste Ausgabe von **GEOEPOCHE EDITION** widmete sich dem Barock



Die Kunsthistorikerin Ana Siller ist die Fachberaterin dieser Ausgabe, die von den Redakteuren Christian Gargerle (Bild) und Frank Otto (Text) konzipiert wurde. Art-Direktorin Tatjana Lorenz schuf die Layouts (v.l.n.r.)

Herzlich Ihr

Michael Stoffer

EINE NEUE SICHT DER WELT

Eine Gruppe junger Künstler rebelliert um 1870 gegen die staatlich geförderte Salonmalerei, verachtet deren exakte Linien und pompöse Erhabenheit: Die Maler wollen mit Farbtupfern und kurzen Strichen den Eindruck eines Augenblicks festhalten – und schaffen so den ersten Kunststil der Moderne
Seite 6 und 26



CLAUDE MONET

Als der Wortführer der Impressionisten nach Jahrzehnten endlich die Anerkennung der Kunstwelt gefunden hat, versagen ihm seine Augen den Dienst. Ausgerechnet der Maler, dem die Farben alles bedeuten, ist schließlich fast blind. Dennoch gelangen ihm in den letzten Jahrzehnten seines Lebens großartige Gemälde von einzigartiger Leuchtkraft Seite 56

CHRONISTEN DES WANDELS

Eisen und Stahl, Dampf und Strom verändern die Welt: Rasant katapultiert die Industrielle Revolution das einst bäuerliche Frankreich in eine neue Zeit. Viele Maler fangen den gesellschaftlichen Wandel ein. Ihre Gemälde erzählen von Pioniergeist und Amüsement, aber auch von Rastlosigkeit, Mühsal und Isolation Seite 42





VON PARIS AUS IN DIE WELT

Die Franzosen erfinden den Impressionismus, doch die Strahlkraft der neuen Bewegung reicht bald über alle Grenzen hinaus. Die Ideen treffen auf fremde Traditionen, mischen sich mit dortigen Vorlieben. So wird aus der Kunstrevolution einiger Pariser Maler eine weltweite Bewegung Seite 68

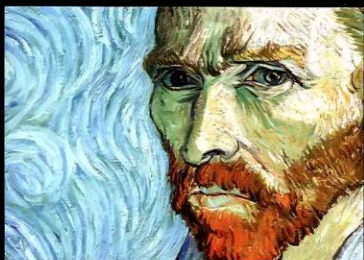


DIE METROPOLE DES IMPRESSIONISMUS

Eine Weltstadt im Wandel: Im 19. Jahrhundert wird Paris zur Kapitale von Kunst, Technik und Konsum. Und die Künstler werden Zeugen dieser Modernisierung der Seine metropole Seite 82

DIE REVOLUTION DER REVOLUTION

Gerade erst haben sich die Kunstfreunde an den Impressionismus gewöhnt, da ändern etliche Maler schon wieder die Regeln. Statt wie ihre Vorgänger die Realität wiederzugeben, machen sich die Postimpressionisten davon unabhängig – bis Farbe und Form nur noch Gedanken und Empfindungen übersetzen Seite 94



VINCENT VAN GOGH

Die französischen Impressionisten weisen einen neuen Weg in der Kunst – und kaum jemand verfolgt ihn so konsequent wie ein Niederländer: Vincent van Gogh lernt von ihnen, geht dann mit seinem expressiven Stil weit über seine Vorgänger hinaus. Doch für seine Radikalität zahlt er einen hohen Preis Seite 110

Die ersten Impressionisten EINE NEUE SICHT DER WELT

Einer erstarrten Kunst setzen die Maler um Monet leuchtende, locker getupfte Bilder entgegen 6

Anfänge AUFRUCH IN DIE MODERNE

Für die professoralen Hüter der Konventionen sind die impressionistischen Werke skandalös 26

Industrielle Revolution DIE CHRONISTEN DES WANDELS

Der dramatisch beschleunigte Alltag, die neue Technik sowie die moderne Stadt werden nun zu Themen der Kunst 42

Claude Monet EINE WELT AUS FARBEN

Obwohl er die konventionelle Malerei verspottet, sucht Monet ein Leben lang die Anerkennung der etablierten Kunstszene 56

Ausland JENSEITS VON FRANKREICH

Schon bald übernehmen Künstler anderswo in Europa sowie in Amerika den neuen Stil 68

Paris METROPOLE DER MALER

Die Millionenstadt inspiriert in ihrer Hektik, ihrer Technophilie, aber auch in ihrer Melancholie und Einsamkeit die Schöpfer der neuen Kunst 82

Postimpressionisten DIE REVOLUTION DER REVOLUTION

Die Nachfolger von Degas & Co. machen sich von der Realität unabhängig – bis Farbe und Form nur noch Empfindungen und Gedanken übersetzen 94

Vincent van Gogh DER ZERRISSENE

Der Niederländer wagt, was in dieser Schärfe noch keiner gewagt hat – seine Gefühle zum Thema seiner Bilder zu machen 110

Daten und Fakten Bildvermerke Impressum Vorschau »Renaissance«

126
128
129
130

Titelbild: »Der Spaziergang, Frau mit Sonnenschirm«, Ölgemälde von Claude Monet, 1875.

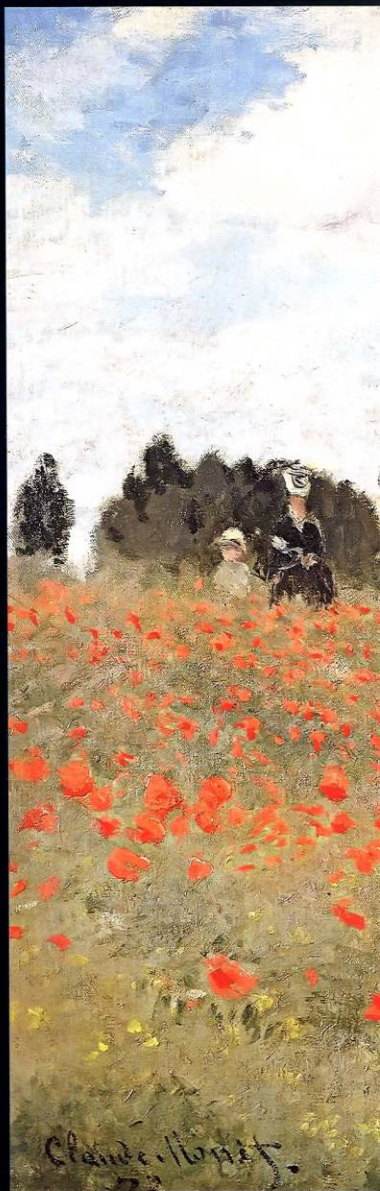
Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEOPOCHE EDITION-Verifikationsteam auf ihre Richtigkeit überprüft worden. Zitate sind der neuen Rechtschreibung angepasst. Kürzungen in Zitate sind nicht kenntlich gemacht.

Redaktionschluss: 21. September 2020

Eine NEUE SICHT der Welt

Kunst und Realität passen in Frankreich um 1870 nicht mehr zusammen: Ein großes Industrieproletariat schuftet nun in dampfgetriebenen Fabriken, doch die meisten Maler bannen noch immer historische Szenen oder antike Götter auf die Leinwand. Paris ist längst eine fortschrittliche Millionenmetropole mit Eisenbahnen, Stahlbrücken und belebten Boulevards, auf den Gemälden ist davon aber nichts zu sehen. Nur ein paar junge Wilde rebellieren gegen die von der Kunstakademie geförderte Salonmalerei, verachten deren exakte Linien und Umrisse und die pompöse Erhabenheit: Sie setzen Farbtupfer und kurze Striche dagegen, sie malen im Freien statt im Atelier und wollen den Eindruck eines Augenblicks festhalten. Damit schaffen die Impressionisten um Claude Monet eine vollkommen neue Art des Malens – den ersten Kunststil der Moderne

TEXTE: FRANK OTTO





Für Claude Monet, der 1873 in zarten Tönen »MOHNBLUMEN« auf einer Wiese malt, sind die Menschen nicht Protagonisten, sondern Teil der Natur: Jedes Blatt am Baum, schreibt er, sei ihm genauso wichtig wie die Gesichtszüge eines Modells. Charakteristisch für seinen Versuch, eher einen flüchtigen Eindruck festzuhalten als Gesehenes präzise wiederzugeben, sind die verwischten Formen der Mohnblumen, deren Konturen kaum zu erkennen sind

Chronist der modernen Metropole



Gustave Caillebotte

1848–1894

Der Sohn aus reicher Familie studiert Jura, ehe er 1873 an der Pariser »Schule der schönen Künste« aufgenommen wird. Doch gelangweilt von der offiziellen Malerei, schwänzt er oft den Unterricht und schließt sich den Impressionisten an, deren Organisator und Mäzen er wird. Denn nach dem Tod seines Vaters erbt Caillebotte ein Vermögen und kann so zahlreiche Gemälde seiner Künstlerkollegen kaufen

»STRASSE IN PARIS, REGENWETTER«.

Wirklichkeitsgetreu wie kein anderer Impressionist gibt Caillebotte das Leben auf den Pariser Boulevards wieder. 1877 malt er Passanten und Kutschen auf einer Kreuzung im wohlhabenden 8. Arrondissement. Kunstkritiker preisen das Gemälde mit seinen klaren Konturen und der ungewöhnlichen Perspektive – während sie andere impressionistische Bilder wegen ihrer angeblich falschen Farbgebung und der fehlenden exakten Umrisse als »Machwerke« schmähen









Ein Schöngeist in der Vorstadt



Alfred Sisley

1839–1899

Als sein Vater, ein englischer Seidenhändler in Paris, 1870 stirbt, zieht Sisley aus der teuren Metropole in die Umgebung und versucht vom Verkauf seiner Bilder zu leben. Doch kaum jemand will die farbtintensiven Landschaftsgemälde erwerben. Der Maler verarmt und bleibt bis zum Lebensende auf Vorschüsse seines Kunsthändlers sowie auf Spenden von Gönnern angewiesen. Erst nach Sisleys Tod steigen die Preise für seine Werke rasch an

»DAS BOOT WÄHREND DER ÜBERSCHWEMMUNG«. Im Frühjahr 1876 überflutet die Seine das westlich von Paris gelegene Städtchen Port-Marly. Sisley malt eine Serie von Bildern – hier das Anlegen einer Fähre an einem provisorischen Steg vor einer Weinhandlung. Mit den leuchtenden, freundlichen Farben des Himmels, der Schönwetterwolken und des Wassers schafft er einen scharfen Kontrast zum Inhalt des Gemäldes: den Auswirkungen der Flutkatastrophe



Wie eine zufällige Momentaufnahme erscheint »DIE BALLETTPROBE«, die Degas um 1875 malt. Und doch ist seine Darstellung übender Tänzerinnen sorgfältig komponiert, denn er hält nichts von Spontaneität. Als Material für seine Ölbilder zeichnet Degas in zahllosen Studien einzelne Tanzfiguren und Bewegungen, stundenlang posieren junge Frauen in seinem Atelier; die Quadrate, mit denen er wohl ihre Proportionen von der Skizze auf die Leinwand übertragen hat, sind sogar noch in der Bildmitte auszumachen



»FRAU, IHR HAAR KÄMMEND«.
Geradezu besessen ist Degas von Frauen im Bad und von deren Haar. Immer wieder malt er – zumeist wie hier 1886 in Pastell – nackte weibliche Körper in den unterschiedlichsten Haltungen



»IN EINEM CAFÉ (DER ABSINTH)«.
Obgleich sie im Café nebeneinandersitzen, sind der Mann und die Frau, vor der ein Glas mit Absinth steht, voneinander isoliert; stumpf starren sie ins Leere. Drastisch zeigt Degas 1876 die Wirkung der extrem starken Spirituose, die – mit Wasser verdünnt – zu jener Zeit massenhaft konsumiert wird

Mit dem Blick des Voyeurs



Edgar Degas

1834 – 1917

Im Gegensatz zu fast allen anderen Impressionisten arbeitet Degas nicht im Freien, sondern im Atelier; anstelle der nur kurz anhaltenden Lichteffekte in der Natur wählt er den dauerhaften Schein der Gaslaternen; und während die meisten seiner Kollegen Landschaften malen, bildet er die Stadt und deren Bewohner ab, beobachtet Tanzende und Badende mit höchst indiskretem Blick. Dennoch ist der Sohn eines wohlhabenden Bankkaufmanns einer der herausragenden Künstler des neuen Stils und beteiligt sich an fast allen gemeinsamen Ausstellungen

Der Handwerker unter den Künstlern



Auguste Renoir

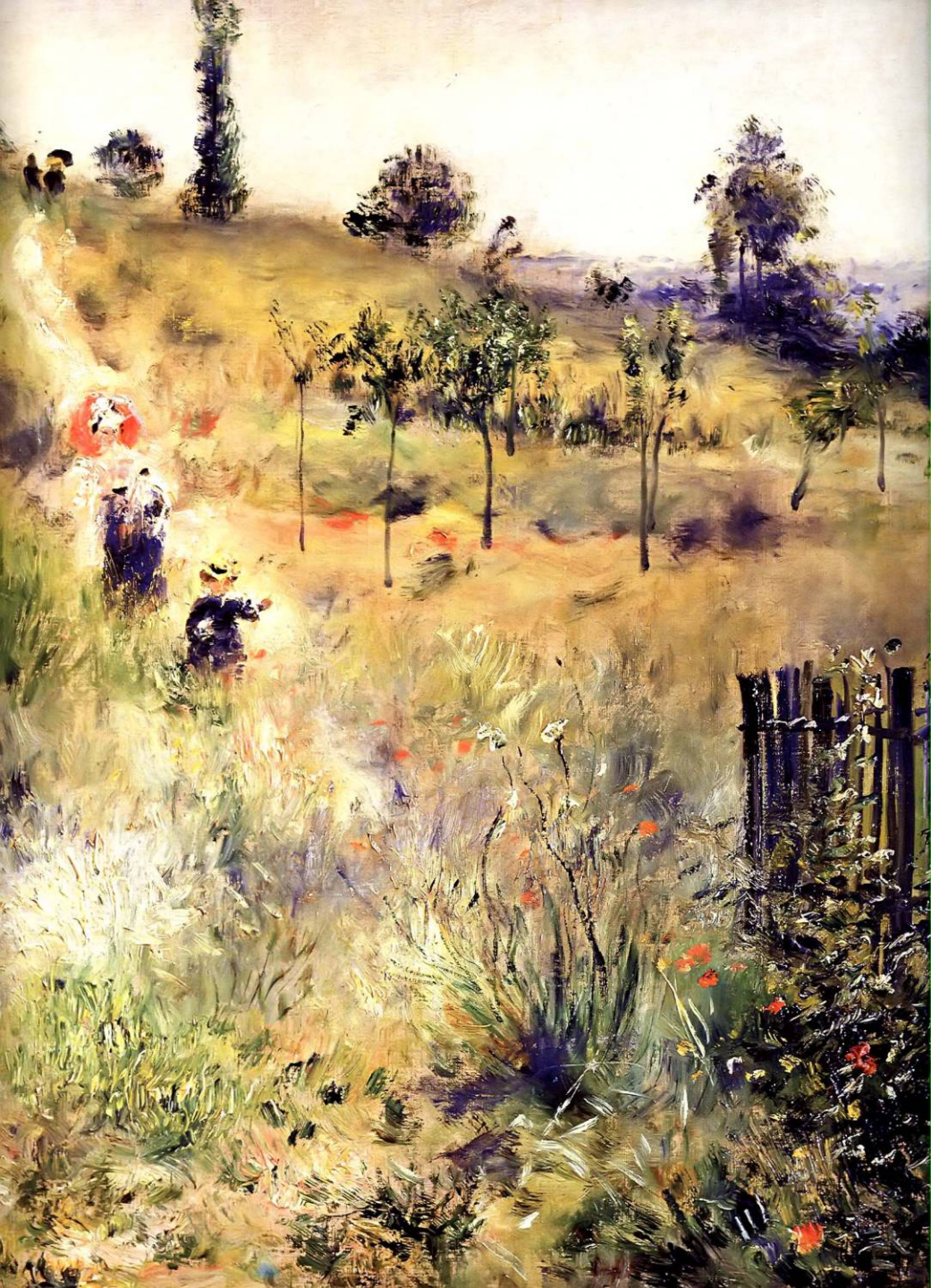
1841–1919

Der gelernte Porzellanmaler sieht Kunst vor allem als Arbeit: Die Malerei sei keine Träumeri, »da geht es um gute Farben, gutes Leinöl und ein bisschen Terpentin«, wie er seinem Sohn erklärt. Die Diskussionen seiner Zeit um Ästhetik, Theorien oder Doktrinen der Kunst langweilten ihn – und dass er als einer der Impressionisten ein Revolutionär gewesen sei, hält Renoir, der den neuen Kunststil mitbegründet hat, später für völligen Unsinn

»ANSTIEGENDER WEG IM HOHEN GRAS«, UM 1873.

Erst die Produktion von Tubenfarben, die sich leicht transportieren lassen, ermöglicht den Impressionisten die Ölmalerei unter freiem Himmel. Dabei geht es Künstlern wie Renoir nicht um die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe einer Landschaft; sondern darum, einen flüchtigen, subjektiven Eindruck von der Natur einzufangen. Die dargestellten Menschen haben für ihn dabei eine untergeordnete Bedeutung: Ihre Silhouetten und der rote Sonnenschirm ergänzen nur die Farbfülle der Wiesenlandschaft









Impressionist wider Willen



Édouard Manet

1832–1883

Mit der drastischen Darstellung weiblicher Nacktheit in seinen Bildern (wie dem berühmten »Frühstück im Grünen«) provoziert Manet in den 1860er Jahren einen gewaltigen Skandal und stößt auf heftige Ablehnung der Kunstkritiker. Die Impressionisten aber bewundern den Maler und küren ihn zu ihrem geistigen Führer – gegen seinen Widerstand. Denn Manet sucht die Anerkennung der akademischen Kunstwelt und lehnt es ab, gemeinsam mit den Malern um Monet auszustellen

Manet macht auch die Pariser Halbwelt zum Thema seiner Kunst. 1882 vollendet er »EINE BAR IN DEN FOLIES BERGÈRE«: das Porträt einer jener Kellnerinnen des berühmten Variététheaters, die im Ruf stehen, nebenher als Prostituierte zu arbeiten. Dem Betrachter präsentiert sich die Szenerie fast aus dem gleichen Blickwinkel wie dem Mann, dessen Spiegelbild rechts oben zu erkennen ist: ein Freier womöglich, der gerade die Dienste der Bardame nachfragt



Cézannes mehr als 170 Stillleben zeigen, wie wenig ihn der Versuch konventioneller Malerei interessiert, auf der Leinwand eine Illusion dreidimensionaler Realität zu erzeugen. Um 1880 entsteht »ÄPFEL UND KEKSE«: Allein mit den 14 Früchten, die er in zwei Gruppen auf dem Deckel einer Truhe anordnet, verleiht er den drei parallelen Flächen des Bildes eine Tiefe, durch die der Betrachter auch die Truhe als Objekt im Raum erkennen kann.

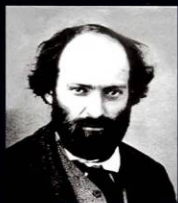


»HOCHEBENE IM GEBIRGSMASSIV SAINT-VICTOIRE«. Cézanne gliedert seine Landschaften häufig, wie hier um 1885, in drei Zonen – und erzeugt so den Anschein, die Bildelemente lägen hintereinander: vorn ein Feld, dann die Ebene mit Häusern und Bäumen, schließlich Berg und Himmel



»DER KNABE MIT DER ROTEN WESTE«. Mit Absicht verzerrt der Maler in diesem Porträt von 1889/90 die Proportionen des dargestellten Jünglings – so ist dessen rechter Arm viel zu lang. Doch die realistische Wiedergabe des Modells, wie sie die Konventionen der akademischen Malerei fordern, ordnet er dem Streben nach innerer Harmonie der Formen unter

Lehrmeister der Moderne



Paul Cézanne

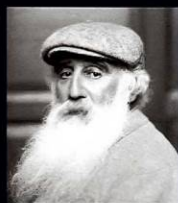
1839–1906

Jahrzehntelang lebt er von einer kargen Apanage seines Vaters und Zuwendungen wohlhabender Freunde, für Farben muss er seine Gemälde in Zahlung geben. Spät erst findet Cézanne Anerkennung auch außerhalb der Gruppe der Impressionisten, mit denen er in den 1870er Jahren gemeinsam ausstellt. Wie kaum ein anderer Maler aber gilt er den Künstlern des 20. Jahrhunderts als Vorbild: Henri Matisse verehrt ihn ebenso wie Pablo Picasso und die Münchner Künstlergruppe »Blauer Reiter« um Wassily Kandinsky und Franz Marc. In seinem Werk sehen sie den entscheidenden Schritt vom Abbild der Realität zu einer Auflösung in reiner Farbe und Form. Sie feiern ihn als Wegbereiter von Kubismus und abstrakter Malerei





Mittler zwischen den Welten



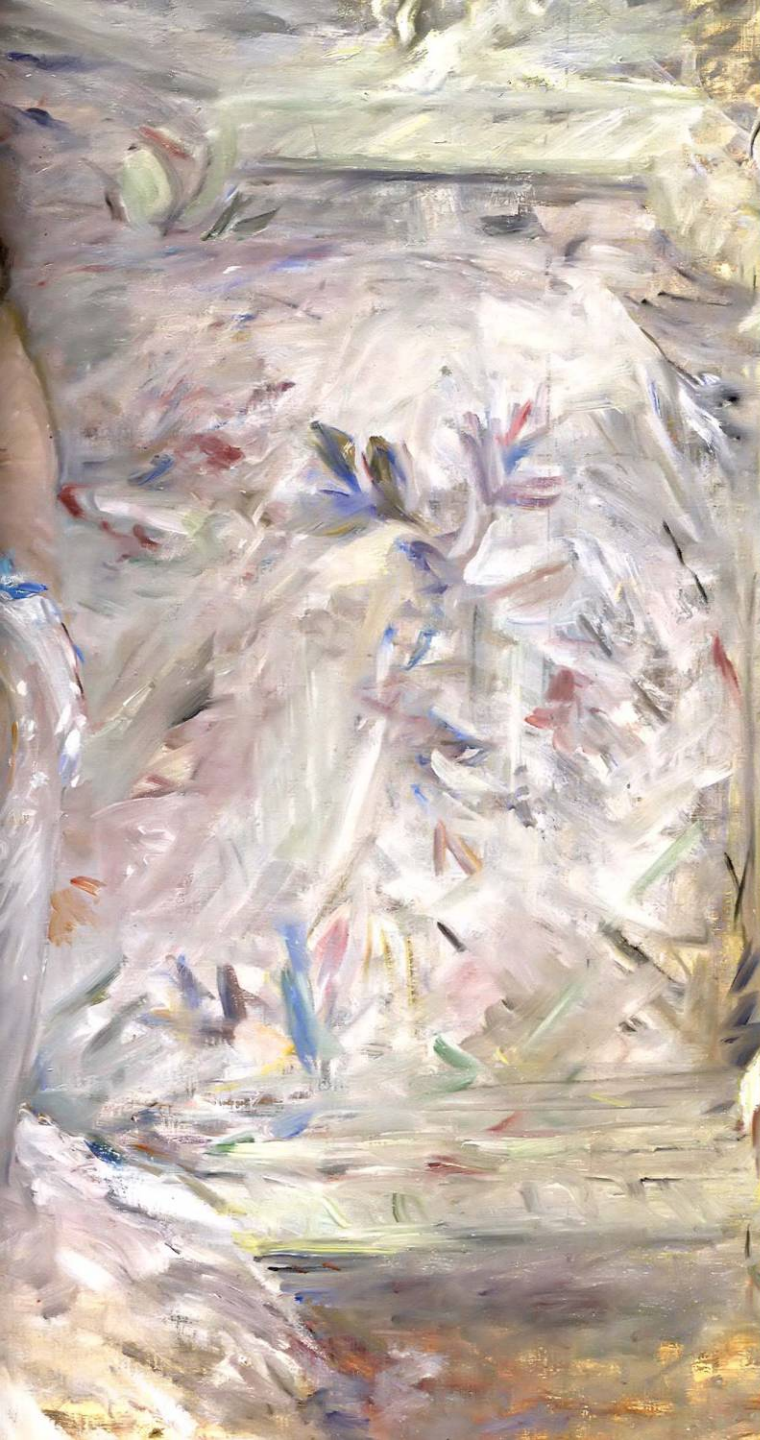
Camille Pissarro

1830–1903

Als einziger Maler beteiligt sich Pissarro zwischen 1874 und 1886 an allen acht Gruppenausstellungen der Impressionisten. Sein Wissen um die Wirkungen von Farben sowie die Offenheit für neue Maltechniken, etwa den kurzen Pinselstrich oder die Bearbeitung der Leinwand mit dem Palettenmesser, machen ihn zum Vorbild Cézannes sowie Paul Gauguins. Das lässt ihn zum Vermittler zwischen Impressionismus und anderen Kunstströmungen werden – etwa dem Pointillismus, dessen Anhänger ihre Motive aus unzähligen kleinen Farbtupfern entstehen lassen

Vielleicht seien die Straßen von Paris nicht besonders ästhetisch, schreibt Pissarro 1897 in einem Brief, aber »so silbrig, so lichterfüllt und lebendig« – und vollkommen modern. In dieser Zeit malt er den »BOULEVARD MONTMARTRE BEI NACHT«. Die verschiedenen Lichtquellen, das kalte Leuchten der Gaslaternen und der warme Glanz, der aus Geschäften und Restaurants strömt, die Reflexe auf der regennassen Straße und das blaue Schimmern des Nachthimmels transferieren die städtische Landschaft in eine Komposition von Linien und Farbe





Eine Meisterin des Lichts



Berthe Morisot

1841–1895

Der Kunstlehrer warnt Morisots Mutter vor den gesellschaftlichen Folgen der Ausbildung ihrer Tochter: Er werde eine wirkliche Malerin aus ihr machen, und das sei für Mädchen aus gutem Hause – die traditionell nicht arbeiten, sondern Ehefrau und Mutter werden sollen – »revolutionär, ich möchte fast sagen katastrophal«. Dennoch darf Berthe ihre Studien fortführen. Und wird dank ihrer Fähigkeiten im Umgang mit Farbe und Licht zu einer der zentralen Figuren unter den Impressionisten

Bei dem um 1875 vollendeten Gemälde »FRAU BEI DER MORGENTOILETTE« arbeitet Berthe Morisot mit resolutem Pinselstrich und fein abgestimmten Farbschattierungen. Die reiche Strukturierung der Wand im Hintergrund und das leuchtende Weiß des Kleides erzeugen Flächen flirrenden Lichtes, die sich mit dem Körper der Frau wie in einer tänzerischen Bewegung zu vereinigen scheinen





Der erste unter den Revolutionären



Claude Monet

1840 – 1926

Im Atelier eines Malers lernen sich 1862 dessen Schüler Claude Monet und Auguste Renoir kennen und werden enge Freunde. Häufig halten beide die gleichen Motive fest – und entwickeln im Sommer 1869 jenen extrem auf subjektive Eindrücke setzenden Kunststil, der radikal mit den Konventionen der Salonkunst bricht und schon bald »Impressionismus« genannt wird

Die Bilder, die Renoir und Monet im Sommer 1869 im Umland von Paris malen, stehen am Anfang der neuen Kunstrichtung. Wie hier bei »LA GRENOUILLÈRE«, der Darstellung eines Ausflugslokals an der Seine, sind Prinzipien und Techniken des Impressionismus schon klar ausgeprägt: genaue Beobachtung der Natur, spontane Arbeit im Freien, Auflösung der Formen in grobe Farbflecken, Aufgabe einer linearen Perspektive □





Aufbruch in die MODERNE

Die neue Malerei der Impressionisten kommt ohne die Allegorien und tieferen Bedeutungen ihrer Vorgänger aus. Sie zeigt bewusst nur die Oberfläche, den Moment, das Alltägliche. Und provoziert damit höhnisches Gelächter und beißende Kritik.

Doch sie ist die Kunst der Zukunft, ihre Einflüsse reichen bis ins 21. Jahrhundert – während die konventionellen Gemälde der Salonkünstler, die zu ihrer Zeit gefeiert wurden, heute zumeist vergessen sind

VON JÖRG-UWE ALBIG

ÉDOUARD MANET, »DAS BAD (FRÜHSTÜCK IM GRÜNEN)«

Ohne dies wie üblich mythologisch zu begründen, setzt Manet eine nackte Frau zwischen zwei bekleidete Männer. Bereits das empfinden die Zeitgenossen als obszön. Doch Stil und Technik des 1863 zum ersten Mal gezeigten Bildes schockieren die Betrachter fast ebenso sehr wie das Motiv. Manet malt krasse Kontraste zwischen Schatten und Licht, auf die traditionellen feinen Abstufungen verzichtet er; er hätte statt des Pinsels auch einen Wischmopp verwenden können, witzelt ein Kritiker. Und die Szenerie um die Figuren hat weder Tiefe noch Perspektive, sie wirkt nur flüchtig skizziert

Paris wird neu! Die Abrisskommandos des Barons Georges Haussmann, Präfect des Seine-Departements, schleifen die Stadt. Die Eisenhämmer zertrümmern das Théâtre-Français, rasieren die Place Saint-Germain-des-

Prés, befreien die Kathedrale Notre-Dame vom umstehenden Ballast alter Zeiten. Kopfsteinpflaster weicht festgewalztem Schotter und Asphalt, 350.000 Pariser verlieren ihre Wohnungen. Die krummen Altstadt Häuser, in denen Kupferschmiede und Schneider hausten, machen Platz für großzügige, sechsstöckige Wohnblocks mit gusseisernen Balkonen und steinernen Gesimsen für gut verdienende Bürger.

In nur zwölf Jahren, zwischen 1853 und 1865, bekommt das uralte Paris ein neues Gesicht. Vielspurige Schneisen sprengen das dunkle Gewirr der mittelalterlichen Gassen. Die Verkehrsadern, deren großzügigste bislang sechs Meter breit waren, dehnen sich auf bis zu 120 Meter. Wie Pfeile schießen die neuen Boulevards durch die Stadt, breiten sich wie Sonnenstrahlen von der Place de l'Étoile oder der Place de l'Opéra in alle Richtungen aus. Und wie Sonnenstrahlen bringen sie auch das Licht.

EIN PARIS DER WEITE, der Helligkeit und der hygienischen Sachlichkeit ist es, das unter den Händen des selbststillsierten „Abrisskünstlers“ Haussmann entsteht. Ein Paris der Bürgersteige, der Durchblicke, der rastlosen Verkehrsströme. Und vielleicht ist es dieses neue Paris, das, noch ohne es zu wissen, nach neuen Bildern verlangt.

Zuerst sind es die Literaten, die diesen stummen Drang in Worte fassen. „Die Wissenschaft wirkt Wunder, die Industrie

schaft Mirakel, und wir bleiben ungerührt, unwissend, verachtenswert“, moniert 1860 der Schriftsteller Maxime Du Camp. „Man entdeckt den Dampf, und wir besingen Venus“, konstatiert er, „man entdeckt die Elektrizität, und wir besingen Bacchus.“ Und endet: „Es ist absurd!“

Kurz darauf fordert der Skandalpoet Charles Baudelaire die Künstler auf, „Maler des modernen Lebens“ zu sein. Schluss mit den „alten Kostümen“, den Gewändern „des Mittelalters, der Renaissance oder des Orients“! Es gelte jetzt, „den Charakter der gegenwärtigen Schönheit zu begreifen“.

Das „moderne Leben“, die „gegenwärtige Schönheit“ – nichts könnte den Malerfürsten ferner liegen, die um 1865 das Pariser Kunstleben beherrschen. Ernest Meissonier etwa, der reichste und umschwärmteste Künstler der Epoche, hegt für Bahnhöfe und Eisenbrücken, modische Gehröcke und Zylinder nichts als Hass. Er gehört, wie er selbst sagt, „einem anderen Zeitalter“ an.

In seiner Villa im Vorort Poissy, umstellt von Möbeln im Stil Ludwigs XV., malt er Herren in seidenen Gewändern und Halskrausen aus Spitze. Durchstöbert Trödelmärkte nach Kniehosen vom Hof Ludwigs XV., lässt historische Mäntel von einem Schneider nachnähen.

Um den „Frankreichfeldzug 1814“ haargenau abzubilden, stattet er sich eigens mit Dreispitz und Mantel Napoleon Bonapartes aus, wartet schließlich auf den ersten Schnee, um die ganze Szene bei Originalwetter auf seinem Grundstück nachzustellen – komplett mit frierenden, zeitgetreu gekleideten Komparsen und einem Double von Napoleons Schimmel. Dann fertigt er hastig Skizzen an.

Dagegen ist „die Modernität“, wie der Dichter Baudelaire den Nostalgikern entgegenhält, „das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige“. Und schon gibt es auch Maler, die diesem Gespenst Gestalt geben: die keine schwerfälligen Konturen mehr auf die Leinwand drapieren, keine Helden, Allegorien oder Mythen mehr malen, sondern den Alltag in seiner Plötzlichkeit und Kurzlebigkeit; die ihre Motive nicht mehr in dunklen, gediegenen Erdtönen zu Grabe tragen („Ein gutes Bild“, lautet noch immer ein beliebter Sammler-Wahlspruch,

ÉDOUARD MANET, »BERTHE MORISOT MIT VEILCHENSTRAUSS«

1872 porträtiert Manet seine spätere Schwägerin Berthe Morisot, selbst eine herausragende Malerin. Er beleuchtet sie grell von der Seite, stellt sie dar, als bestünde sie nur aus Licht und Schatten, mit dunklen Augen, schwarzer Kleidung und Kopfbedeckung. Vielleicht ist dies ein Hinweis des Künstlers an seine Schülerin, die sich den hellen Tönen des Impressionismus zuwendet, die Kraft der Farbe Schwarz nicht zu vergessen





CLAUDE MONET, »IMPRESSION, SONNENAUFGANG«

1873 vollendet Monet diese Ansicht des Hafens von Le Havre. Ein Kritiker verwendet den Bildtitel als Spottbezeichnung für die erste Ausstellung der Impressionisten. Doch die Künstlergruppe übernimmt bald selbst diesen Namen. Denn in der Tat geht es den Malern um Monet, Auguste Renoir und Alfred Sisley darum, die Impression – den Eindruck – eines vergänglichen Moments wiederzugeben

Dienst nach VORSCHRIFT

„soll wie eine gute Geige braun sein“), sondern vor Licht und Farbe erglänzen lassen wie die neuen Boulevards.

Sie alle gehören zu einer Gruppe junger Maler, die sich regelmäßig im „Café Guerbois“ im Stadtviertel Batignolles treffen, wo viele von ihnen leben oder arbeiten.

Sie heißen Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro; Paul Cézanne, Auguste Renoir und Berthe Morisot; Edgar Degas, Frédéric Bazille und Alfred Sisley. Der Begriff „Impressionismus“ ist noch nicht geboren – „Actualistes“, die „Gegenwärtigen“, nennt der Schriftsteller Émile Zola, ebenfalls Stammgast im Café Guerbois, die neuen Maler.

„Ein Mann“, bestätigt Édouard Manet, begeisterter Beobachter von Haussmanns Abrissprogramm, „muss seiner Zeit angehören.“ Und diese Zeit ist vor allem schnell: die großen Magistralen, die die Fußwege durch die Stadt auf ein Sechstel der Zeit verkürzen; die Pferdebahnen, die von 1855 bis 1866 ihre Passagierzahlen fast verdreifachen; das Netz der Eisenbahnlinien, das sternförmig von den neuen, lichtdurchfluteten Pariser Bahnhöfen ins Land ausstrahlt.

23 000 Pferde klappern täglich über den Boulevard des Capucines. Und ein dreirädriges Gefährt mit Verbrennungsmotor legt 1863 eine Strecke von 38 Kilometern in drei Stunden zurück. So hektisch ist dem Pariser zumute, dass er statt zur behäbigen Zigarre immer öfter zur schnellen Zigarette greift.

Die neuen Maler nehmen dieses Tempo auf. Ihre raschen, wie flüchtig hingeworfenen Pinselstriche wirken „wie aus einem Expresszug heraus“ gemalt, so ein Kritiker.

Der Verzicht auf die Kontur, die den Alten unabdingbar war – ist er nicht wie eine Huldigung an die Geschwindigkeit, mit der sich im neuen Paris alles bewegt und wandelt? Die körperlosen Bildflächen, die sich weigern, Perspektive und Tiefe vorzugaukeln – finden sie nicht ihr Vorbild in den allgegenwärtigen Plakaten, Etiketten und Modedruckern? Die Feier der Oberfläche, die Abschaffung der Tiefe – wiederholt sie nicht die Vernichtung des Raums, die die Eisenbahn durchgesetzt hat?

Und das Flimmern der Bilder, die knappen Komparta des Farbauftrags, die bildfüllenden Farbgewimmel, die alle Fluchtpunkte und Hierarchien ebnen!

Bildet all das nicht die heraufdämmernde „Massengesellschaft“ einer Stadt ab, deren Bevölkerung sich zwischen 1861 und 1881 fast verdoppelt? Auf den Bildern der Actualistes wird die Menge zum flimmernden Meer aus Reizen.

Auf den neuen Straßen, belebt und anonym zugleich, findet der Blick keinen Halt

Fast das gesamte 19. Jahrhundert über sind die von der »Schule der Schönen Künste« geprägten Maler Frankreichs führende Künstler. Gemäß den Regeln dieser Akademie schaffen sie sorgfältig ausgeführte Gemälde mit historischen oder mythischen Themen, geben jedes Detail in Kleidung und Mimik der Porträtierten präzise wieder. Ihre Werke werden von der Kritik gepriesen, vom Publikum bewundert, erzielen hohe Preise auf Auktionen. Doch sie stehen für alles, was die Impressionisten ablehnen



André Rixens: »Tod der Kleopatra«, 1874 Auch fast überdeutliche Darstellungen von Nacktheit erlauben die Konventionen der akademischen Kunst, solange sie nur als Mythos oder Abbildung eines antiken Geschehnisses verbrämt werden



Jean Béraud: »Eine Soirée«, 1878 Selbst aus der Nähe betrachtet – sogar durch ein Vergrößerungsglas – sollen alle Details in einem Bild wie die Rüschen der Kleider, Schmuck und Orden wirklichkeitsgetreu wirken. Damit zeigen die Salonmaler ihre Meisterschaft



Charles Gleyre: »Verlorene Illusionen (Abend)«, um 1843 Diese Allegorie auf entschwindende Jugendträume macht Gleyre in Paris berühmt. Zahlreiche junge Künstler lernen fortan in seinem Atelier – darunter auch zukünftige Impressionisten wie Claude Monet



Ernest Meissonnier: »Die Kunstliebhaber«, 1860 Für minutiös gemalte Genreszenen wie diese verehrt das Publikum Meissonnier



William Bouguereau: »Die Geburt der Venus«, 1879 Bei Porträts von Göttinnen sind solche Akte akzeptiert



Ernest Meissonnier: »Frankreichfeldzug 1814« Der prominenteste Künstler seiner Zeit achtet aufs kleinste Detail: So malt er den Sattel Napoleons vom Original ab und fertigt zahllose Studien an – etwa darüber, wie ein Mantel auf einen Pferderücken fällt

mehr. Er reibt sich wund an den ständig wechselnden Farben und Formen, die wie in einem Kaleidoskop durcheinanderrieseln.

Gas, später auch Elektrizität machen die Boulevards nachts zu Flammenmeeren. Sie bescheinen Häuser und Straßenbäume, erleuchten Cafés und Restaurants, die ihre Tische auf den Trottoirs aufstellen. Menschenmengen und Fahrzeugschlangen schieben sich durch den weißen und rosafarbenen Schein der mattgläsernen Kugellampen.

Ist dies nicht das Licht, das auch die Actualistes in ihren Bildern verströmen? Zwar hat schon 1821 der englische Landschaftsmaler John Constable die Wirkung des Lichts und dessen Verwandlung der Gegenstände studiert, hat dabei entdeckt, dass in der freien Natur „nicht einmal zwei Stunden gleich“ sind.

Zwar hat bereits der Romantiker Eugène Delacroix, dem Farbe wichtiger war als die Kontur, die Farbigkeit der Schatten entdeckt. Doch die Leuchtkraft der neuen Bilder, unterstützt von neuen industriellen Pigmentkreationen wie Chromoxidgrün oder Kobaltviolett, reißt jetzt alles nieder, was dem Licht noch entgegensteht. Es ist eine Haussmannisierung der Kunst.

EINER DER NEUEN MALER aus Batignolles heißt Édouard Manet. Später wird man ihn den „König der Impressionisten“ nennen – auch wenn er selbst sich nie als Impressionist sieht. 1863 malt er ein Frauenporträt, das mit den Göttinnen, Gräfinnen und Nymphen der klassizistischen Malerei so gar nichts mehr gemein hat: Gut 100 Jahre später wird der Kunsthistoriker T. J. Clark dieses Bild zum „Gründungsmonument der modernen Kunst“ erklären.

Das Modell für das Bild ist keine Dame der Gesellschaft, sondern eine schlichte, rot-haarige Handwerkertochter namens Victorine Meurent. Schon auf früheren Bildern hat sie für Manet posiert – und Kritiker so verstört, dass sie in ihr das „Ideal der Hässlichkeit“ erblickt haben.

Jetzt drapiert der Maler die Frau nackt auf ein weiß bezogenes Kanapee, stellt ihr eine schwarze Dienerin zur Seite – und eine schwarze Katze mit steil gerecktem Schwanz. Mit herausforderndem Blick und lasziver Haltung schaut die Frau dem Betrachter direkt ins Gesicht. Und um jeden Zweifel daran auszuräumen, welchem Beruf die Protagonistin des Gemäldes nachgeht, gibt Manet ihr einen jener antikisierenden Künstlernamen, mit denen sich die gehobenen Prostituierten der Hauptstadt gern schmücken – „Olympia“.

18 Monate lang versteckt der Maler das Bild in seinem Atelier, bevor er es 1865 zum



ALFRED SISLEY, »VILLENEUVE-LA-GARENNE (DORF AM UFER DER SEINE)«

Manche Maler des Impressionismus verwenden weiterhin Elemente der akademischen Malerei. So Alfred Sisley, der in diesem 1872 fertiggestellten Gemälde ganz traditionell das Zentrum der Landschaft mit Bäumen einrahmt und damit einen Bühneneffekt erzeugt. Doch der getupfte Schatten und die Reflexionen im Wasser sind vollkommen impressionistisch – mit ihnen macht der Künstler das Licht zum wesentlichen Thema seines Bildes



**GUSTAVE CAILLEBOTTE,
»VERKEHRSINSEL,
BOULEVARD HAUSMANN«**

Zwischen 1853 und 1870 modernisiert Baron Haussmann Paris radikal: Aus der mittelalterlich verwinkelten Stadt macht er eine neuzeitliche Metropole mit modernen Wohnblocks und breiten Boulevards. Das renovierte Paris wird zu einem wichtigen Thema der Impressionisten. Vor allem Caillebotte, der um 1880 diese Straßenszene von einem Balkon aus malt, schafft eindrucksvolle Ansichten von der Weite und Helligkeit der Stadt

„Salon“ einreicht, einer jährlich stattfindenden Ausstellung zeitgenössischer Künstler. Hier, in der gusseisernen Messehalle an den Champs-Élysées, werden Künstlerkarrieren geboren – oder vereitelt.

Ein Maler, dessen Bilder nicht die Gnade der Auswahljury finden, hat keine vergleichbare Chance, seine Werke dem Publikum zu präsentieren – es gibt Sensible, die eine solche Ablehnung in den Suizid treibt.

Hier überziehen, alphabetisch sortiert, mehr als 2000 Werke jeden freien Fleck an den Wänden der 200 Meter langen Halle – manche so hoch unter der Decke, dass man ein Fernrohr braucht, um sie bewundern zu können.

Hier haben die akademischen Maler ihre Festung. Wer nicht dem Zwang zur peniblen Zeichnung und zum erhabenen Sujet gehorcht, hat es meist schwer. Der trinkfreudige Bürgerschreck Gustave Courbet, Begründer einer Kunstrichtung namens Realismus („Das ist die Malerei von Demokraten, von Leuten, die ihre Wäsche nicht wechseln“), höhnt der Generaldirektor der französischen Museen, hat 1853 sogar erlebt, dass eines seiner Bilder vom Kaiser Napoleon III. höchstselbst mit der Reitgerte gezüchtigt und anschließend von der Polizei entfernt wurde.

Doch die Jury für den Salon von 1865 ist ungewöhnlich liberal zusammengestellt. Die „Olympia“ wird angenommen. Dann zeigt sich jedoch, dass Manets Angst vor der Öffentlichkeit berechtigt gewesen war. „Noch nie hat ein Gemälde so viel Gelächter, höhnisches Gejohle und Buhrufe entfesselt“, notiert ein Journalist. Menschenmassen drängen in den Saal, nur um in „Epidemien rasenden Gelächters“ auszubrechen.

Empfindsamere Naturen wenden die Blicke in „Wut oder Furcht“ ab. Wachtposten müssen das Bild gegen Gewaltausbrüche schützen; schließlich wird es so hoch unter

die Decke gehängt, dass, wie der „Figaro“ feststellt, nicht mehr zu erkennen ist, ob es „ein Stück nacktes Fleisch“ darstellt oder „ein Bündel Wäsche“.

An der Kunstakademie brechen Schlägereien zwischen Befürwortern und Gegnern Manets aus. Der Kritikerpapa Théophile Gautier behauptet, hinter dem Bild stecke „nichts als der Wunsch, um jeden Preis Aufmerksamkeit zu erregen“.

Und der Experte von „La Presse“ kann angesichts dieser Kurtisane nur noch kapitulieren: „Kunst, die so tief gesunken ist, verdient es nicht einmal mehr, dass man sie tadelt.“

Zwar stellen Maler seit Jahrhunderten liegende Frauenakte dar – lange hat Manet etwa in Florenz die „Venus von Urbino“ des Renaissancemalers Tizian studiert. Auch diese selbstbewusst-herausfordernde Nackte ist als Kurtisane interpretiert worden. Doch anders als Tizian bietet Manet dem Betrachter keine Möglichkeit einer allegorischen Überhöhung. Das Moderne an „Olympia“ ist nicht ihre Nacktheit, sondern ihre ungenierte Käuflichkeit.

Genauer: deren Feier in der Kunst. Denn die Prostitution selbst ist im Paris Napoleons III. durchaus kein Skandal mehr: Der wirtschaftsliberale Kaiser hat käuflichen Sex legalisiert. Fast 120 000 Frauen, mehr als 13 Prozent der weiblichen Bevölkerung, verkaufen in der Stadt ihre Leiber. Ein Wachstumsmarkt, der die Gesamtwirtschaftslage spiegelt. Denn Paris, das der Philosoph Walter Benjamin später zur „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ erklären wird, ist auch die Kapitale des Konsums.

Unter dem entschlossenen Modernisierer Napoleon III., Kaiser von 1852 bis 1870, sind ja nicht nur Eisenbahnnetz und Industrieproduktion gewachsen, sondern auch die Kaufkraft des immer selbstbewussteren Bürgertums. Die Weltausstellungen von 1855 und 1867 zeigten, was es bald noch alles



Ende der KONVENTIONEN

zu kaufen geben wird; sie präsentieren die neuesten Zahnpulver und Nähmaschinen-nadeln, Dampfkessel und Mährescher.

1867 bestaunen elf Millionen Besucher die 50 000 Exponate im Palais du Champ-de-Mars – darunter Neuheiten wie die Schreibmaschine, den Gummireifen, Schaukelstühle aus Amerika, das Saxofon, einen Sprengstoff namens Dynamit sowie das Leichtmetall Aluminium, aus dem der Kaiser sich umgehend ein Essgeschirr bestellt.

So mächtig wächst der Kaufhunger, dass auch die Läden ins Riesenhafte wachsen. Ab 1852 wird aus dem Textilgeschäft „Au Bon Marché“ das erste große Warenhaus der Welt: Bis 1863 steigt sein Umsatz von 450 000 auf sieben Millionen, bis 1877 auf 73 Millionen Francs. Denn ab 1869 wird gewaltig ausgebaut: Mit einer Grundfläche von 52 800 Quadratmetern umspannt es schließlich einen ganzen Block. 1855 folgen die „Grands Magasins du Louvre“, Anfang der 1860er Jahre der „Bazar de l'Hôtel de Ville“, 1865 das „Printemps“.

Diese Kaufhäuser sind „Kathedralen“, wie der Schriftsteller Émile Zola schreibt. Es sind Gesamtkunstwerke aus Eisen und Glas, aus Edelmholz und Mosaiken, aus Säulen, Kristalllüstern und Freitreppen. Es sind Kreuzfahrtschiffe im Ozean der Produkte, komplett mit Lesesälen, Gemädegalerien, Tee- und Friseursalons.

Es sind Tempel der Transparenz: Die Glasscheiben, die nun in immer größeren Dimensionen herzustellen sind, erlauben den Warenhausbesitzern, die Fassaden ihrer Gebäude mit Fenstern auszustatten, um darin die spektakulärsten Wunschobjekte zu präsentieren.

Und es sind Dome aus Licht: Unter ihren revolutionären Glasdächern wird – wie auf den Bildern der Actualistes – auch der Raum der Waren zu purem Äther, verschwinden die Konturen; starren die Kunden berauscht in künstliche, transparente Himmel.

DER IDEALE BEWOHNER der neuen Konsumwelten ist der Flaneur: Ihm dient das Leben selbst als Schaufenster-Auslage. Seine Haltung ist ein Wechsel aus Neugier und Distanz – sowie die „stolze Genugtuung“, wie der Dichter Baudelaire es formuliert, „niemals erstaunt zu sein“.

Der Flaneur ist wie der Kunde der neuen Kaufhäuser, der jetzt unverbindlich Waren begutachten kann, ohne sich zum Kauf verpflichtet zu fühlen – und dank der Festpreise, die das Feilschen abgeschafft haben, noch beim Geschäftsabschluss die Contenance wahren kann.

Auch die Actualistes schlendern ausgiebig durch die Stadt, halten die flüchtigsten

Die Impressionisten entwickeln den ersten Kunststil der Moderne. Doch sie haben Vorbilder, die sich bereits seit Anfang des 19. Jahrhunderts den Normen der akademischen Malerei verweigern: Romantiker wie John Constable und William Turner, in deren Bildern Licht und Farbe dominieren und die Konturen verschwimmen, sowie Realisten aus der »Schule von Barbizon«, die im Freien arbeiten und einen unmittelbaren Zugang zur Natur suchen



Jean-François Millet: »Die Ährenleserinnen«, 1857 Was von der Ernte übrig bleibt, dürfen diese Frauen aufsammeln. Schon die Maler der Schule von Barbizon stellen einfache Menschen bei der Arbeit dar



John Constable: »Studie der See und des Himmels«, vermutlich um 1820 Sein Leben lang beobachtet der Engländer die Wirkung des Lichts auf Landschaften – und wird mit seinen in Frankreich gezeigten Studien zum Vorbild der Malschule von Barbizon



William Turner: »Schneesturm«, um 1840 Wie Jahrzehnte später die Impressionisten löst auch Turner die materielle Welt in Lichtschleiern auf. Doch anders als seinen Nachfolgern kommt es ihm dabei nicht auf die Wiedergabe einer spontanen Empfindung an



Théodore Rousseau: »Der Teich«, 1842 Die realistische Darstellung der Natur ist das Ziel der Maler aus der Schule von Barbizon, einem Dorf südlich von Paris. Sie beeinflussen die Impressionisten mit ihrem Gespür für die atmosphärische Wirkung des Lichts

Eindrücke in Skizzenbüchern fest. Auch ihre Bilder nehmen die Rolle des Flaneurs ein, der nebenbei den Blick einer Frau erhascht oder sich auf die Spur namenloser Passanten setzt, von denen er nichts sieht als einen Hut, eine Geste.

Wie der Flaneur bleiben sie am äußeren Rand des Geschehens – und genießen diese Beziehungslosigkeit wie einen Triumph. Ihre Figuren schauen meist aneinander vorbei: gefangen in jenem »Inkognito«, das der Dichter Baudelaire als Privileg des modernen Beobachters feiert.

Es ist ein distanzierter, ein kalter Blick auf die Welt – aber mit warmen Farben ausgemalt. Eine Distanz, die sich auch dem Betrachter aufnötigt: Der raue, gestückelte Pinselstrich zwingt den Kunstfreund, einen deutlichen Abstand zur Leinwand zu wahren, um das Bild zu erkennen – einen Abstand, den ein Experte im Jahr 1896 auf ideale acht bis zehn Meter berechnet.

Wie der berühmte Fotograf Nadar, der seit 1863 immer wieder mit einem Ballon in die Luft steigt (und dabei auf einem Gemälde von Édouard Manet verewigt wird), schätzen die neuen Maler den Blick auf die Welt von oben. Gustave Caillebotte fertigt die meisten seiner Stadtansichten in seiner Wohnung im vierten Stock über dem Boulevard Haussmann an. Auch Claude Monet porträtiert die Pariser Straßen immer wieder aus der Vogelperspektive, steigt auf den Balkon des Louvre oder tritt ans Fenster im ehemaligen Atelier Nadars über dem Boulevard des Capucines.

Das ist die Reserviertheit des neuen Großstadtmenschen, der gerade im Trubel seine Einsamkeit spürt. Es ist eine Fremdheit, die etwa durch die neue Erfahrung entsteht, in den öffentlichen Verkehrsmitteln ständig Menschen zu sehen, ohne Kontakt aufzunehmen. »Vor der Ausbildung der Omnibusse, Eisenbahnen und Straßenbahnen im 19. Jahrhundert«, wird der Soziologe Georg Simmel später resümieren, »waren Menschen überhaupt nicht in der Lage, sich minuten- bis stundenlang gegenseitig anblicken zu können oder zu müssen, ohne miteinander zu sprechen.«

Umso berechter ist die Kleidung. So feiern die Impressionisten den Aktualitätszwang der Mode – nicht nur in ihrer Malerei, sondern auch in der eigenen Garderobe: Manet, mit jenem Dichter Baudelaire befreundet, der den Dandy zur Kunstform gemacht hat, wappnet sich mit zitronengelben Handschuhen und einem Spazierstock gegen die Welt. Claude Monet verzichtet auch in Zeiten der Armut weder auf seine Spitzenhemden noch auf den Hochmut, mit dem er Pariser Eliteschneider behandelt.

Kein Wunder, dass sich die Schönheit eines Gemäldes von Manet oder Monet, wie der 57-jährige Théophile Gautier erschöpft feststellt, wohl nur noch „den jungen Leuten in kurzen Jacken und mit Zylindern offenbart“, aber „sich dem Rest von uns alten graubärtigen Romantikern entzieht“.

Die neue Malerei verweigert sich der Geschichte und der Erzählung. Sie verzichtet auf Allegorie und höheren Sinn, beschränkt sich auf die Oberfläche und den Moment. Ihre Haltung ist die moralische Indifferenz, die Coolness, die Unberührbarkeit des Dandys – die, so der Fachmann Baudelaire, „aus einer unerschütterlichen Entschlossenheit herührt, sich nicht zu Emotionen hinreißen zu lassen“.

Der Blick der Actualistes auf den Menschen hat etwas von der Empathielosigkeit, mit der man Kleiderpuppen begutachtet. Schon in seiner „Musik im Tuileriengarten“ von 1862 widmet Manet der Darstellung der Gesichter nicht mehr Sorgfalt als den Arabesken der Stühle. Die Figuren Caillebottes sind von einer Teilnahmslosigkeit, die frösteln lässt. Das Bild, das Alfred Sisley 1876 bei der „Überschwemmung von Port-Marly“ malt, zeigt die Katastrophe nicht als Schrecken, sondern als gelassenes Schauspiel. Und angesichts eines Frauenporträts von Claude Monet muss ein Kritiker an eine Kleiderpuppe denken: „Entkleiden Sie diese angebliche Dame, und Sie werden nichts als eine mit Sägespänen gefüllte Figur mit Gipsmaske vorfinden.“

Selbst als 1879 Monets Gattin stirbt, gibt der Maler die kühle Haltung des Ästheten nicht auf – und hält das Ereignis unerschrocken in seinem Bild „Camille auf dem Totenbett“ fest. „Ich ertrappe mich dabei“, erinnert er sich später nicht ohne Befremden, „wie ich dem Tode in den Schattierungen des Kolorits folgte, das er in allmählichen Abstufungen dem Antlitz auflegte. Blaue, gelbe, graue Töne, was weiß ich! So weit war es mit mir gekommen!“

Dies ist eine durch und durch amorale Malerei, die sich einer Sinn-Produktion durch Kunst verweigert. Nicht das Motiv und seine Bedeutung zählen, sondern sein maleischer Ertrag. Nicht der moralische Wert ist von Belang, sondern Licht- und Farbwerte sind es. Eine Absinthflasche ist so kunstwürdig wie jene Schwerter, mit denen die Akademiemaler ihre Helden schmücken.

Damit erheben die Impressionisten das, was bislang als Skizze, Stillleben oder Genrestück Randprodukt in der Kunstgeschichte war, zur Hoch- und Haupt-

kunst. Und nehmen um rund 100 Jahre das „All is pretty“ des Suppendosen- und Colaflaschen-Malers Andy Warhol vorweg.

Tatsächlich: Fast grenzt die Nonchalance, mit der die Impressionisten die Konsumgesellschaft feiern, an vorgezogene Pop Art. Anstelle der Helden- und Wundertaten aus Geschichte, Mythos oder Religion spiegeln sie die banalen Wonnen der aufkommenden Freizeitgesellschaft.

Denn Freizeit ist kein Privileg der Aristokratie mehr, sondern ein Paradies, das sich die Oberschicht mit den Kleinbürgern teilt. Und überall, wo sich die Pariser vergnügen, sind die Impressionisten dabei: bei den Platzkonzerten im Tuileriengarten, in den Konzert-Cafés und den Logen der Theater, bei den Pferderennen im Bois de Boulogne und auf den Bällen im „Moulin Rouge“.

Und vereint mit allen Pariser pilgern sie in die Natur. Denn die Freizeitgesellschaft hat sich auch die Landschaft angeeignet. Nur Altadelige und Neureiche mokieren sich, dass neuerdings selbst die Obsthändlerin von der Rue Saint-Denis und der Tischler aus der Rue de Cléry sonntags die Wälder belagern. Ausflügler und Picknicker rücken der Seine nah, überziehen deren Ufer mit Melonenschalen, Zeitungspapier und Schlagergesängen.

Das Pariser Umland wird zu einer grünen Filiale der Hauptstadt, zu einer Fortsetzung jener Platanen, Akazien und Kastanien auf den neuen Boulevards, deren Bau den Pariser Baumbestand fast verdoppelt hat. Und auch die Restaurants etwa im Seine-Örtchen Bougival stehen denen der Rue Montmartre in nichts nach.

Nach Arkadien ist es jetzt nur noch ein kurzer Sprung. Seit 1848 verbindet die Eisenbahn Paris mit der Küste, hat die Fischerdörfer der Normandie und Picardie zu Badeorten gemacht. Schon 1869 durchkreuzen mehr als 17500 Kilometer Eisenbahnleise das Land, rücken Wälder, Seen und Berge zum Zugreifen nah.

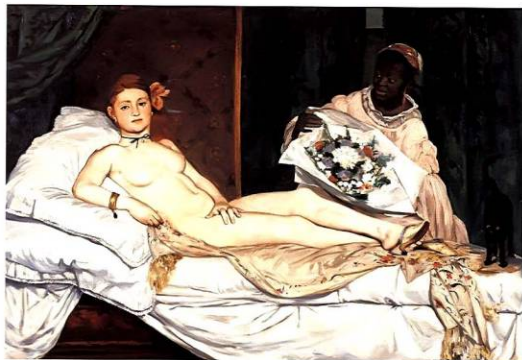
Auch die Maler besteigen freudig die Züge am Bahnhof Saint-Lazare, treffen sich mit ihren Staffeleien an den beliebtesten Ausflugszielen, verlegen ihre Ateliers in den Siebzigern verstärkt in die Vorstädte, ziehen in den Achtzigern oft gänzlich aufs Land – und kurbeln so nicht nur den eigenen Ruhm an, sondern auch die Umsätze der Tourismus-Industrie.

Schon in den 1840er Jahren haben die Pariser das britische Hobby des Wassersports importiert. Mittlerweile ist der Vortort Asnières zum Treffpunkt der Ruderer geworden, Argenteuil zum Zentrum des Pariser Yachtclubs. Auch Monet gehört zu den begeisterten Bootsfahrern, die jetzt die Flüsse in Besitz nehmen. Caillebotte, selbst Protagonist in Auguste Renoirs Gemälden „Das Frühstück der Ruderer“, nimmt regelmäßig an Regatten teil, entwirft und baut Boote und wird schließlich sogar Vizepräsident des Pariser Segelvereins.



EDGAR DEGAS,
»PLACE DE LA CONCORDE«

Die traditionelle Malerei schafft bewusst eine Distanz zwischen Bild und Zuschauer: Der soll das Geschehen auf der Leinwand wie das Publikum im Theater aus der Ferne wahrnehmen – vollständig und auf den ersten Blick zu erfassen. Die Impressionisten, wie hier Degas um 1875, ziehen den Betrachter dagegen in die Szene hinein. Als wäre er selbst ein Passant auf der Place de la Concorde, sieht er nur einen Ausschnitt und begreift nicht, was um ihn herum geschieht



**ÉDOUARD MANET,
»OLYMPIA«**

Nicht die Nacktheit der Abgebildeten empört 1865 Kritiker und Publikum des Salons – schon seit der Renaissance zeigen zahllose Frauenakte unbekleidete Göttinnen und Nymphen. Sondern die Offenheit, mit der Manet das Gewerbe der Porträtierten darstellt: Denn Olympia ist eine Prostituierte, die auf ihren nächsten Freier wartet. Und dass eine Kurtisane zum Objekt der hehren Kunst wird, empfinden deren Wächter als unerhörte Provokation

Bollwerk der TRADITION

Und alle feiern die neuesten Sportmoden auf ihren Bildern, treffen sich im Ausflugslokal „La Fournaise“ an der Seine, wo die Ruderer einkehren; wo die Sonne durch die rot-weißen Markisen schimmert und durch das Flimmern der Platanenblätter; wo der Wind vom Fluss heraufweht und die Lichtreflexe der spielenden Wellen aufblitzen.

Zwar ist schon der Brite William Turner zum Malen ins Freie gegangen – und hat mit seiner aufgelösten Malweise die Impressionisten beeindruckt.

Zwar haben schon seit den 1830er Jahren Künstler wie Camille Corot, Charles-François Daubigny und die übrigen Plein-Air-Maler von Barbizon, südlich von Paris, ihre Staffeleien aus den Ateliers herausgeschleppt und an Teichufern und Waldhängen aufgestellt, haben die Wälder von Fontainebleau und die Ebenen der Picardie verherrlicht, haben per Boot Seine und Oise befahren – auf der Suche nach dem Echten, dem Unberührten, dem Idyll. Auch sie haben mit ihrem lockeren Duktus und ihrer Absage an die Ideallandschaften der Klassizisten einige Ideen der Actualistes bereits vorweggenommen.

Doch die Bilder der Maler um Monet zeigen die Landschaft nicht als Urzustand, sondern: als Produkt. Es ist ein durch und durch großstädtischer Blick, den sie auf die Natur werfen. Ein Blick auf der Suche nach Sensationen – und unbekümmert um Reinheitsgebote: „Wie ein echter Pariser nimmt er Paris aufs Land mit“, berichtet Émile Zola von Claude Monet.

Nicht Bauern und Viehherden entzücken die neuen Maler, sondern Zeugnisse des Wandels: der Tourismus, die industriell geprägten Vorstadt-Landschaften. Und sie scheuen nicht davor zurück, Eisenbahnen und Fabrikschornsteine in die Natur einzubetten, als wären es Flussläufe oder Bäume.

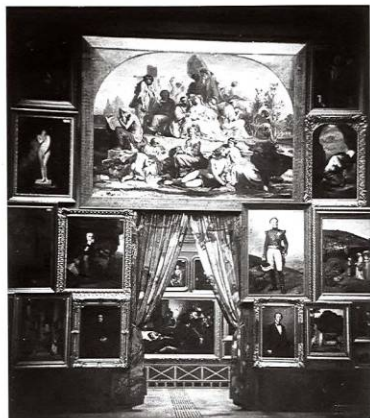
DOCH DIE NEUEN MALER sind keine reinen Freilicht-Künstler – auch wenn sie damit gelegentlich kokettieren. So behauptet etwa Monet 1880, er habe nie ein Atelier besessen. Dabei verbringt auch er viel Zeit im Studio – wo er seine im Freien begonnenen Werke vollendet.

Bei aller Schockwirkung geht es den Impressionisten nicht um eine Umwälzung (auch wenn sie eine Revolution auslösen werden). Sie verstehen sich als Fortsetzer einer Tradition und nicht – wie noch Romantiker und viele Naturalisten – als verneinende Geister. Und trotz aller Verachtung der akademischen Malerei halten es einige von ihnen weiterhin für selbstverständlich, ihre Bilder regelmäßig zum

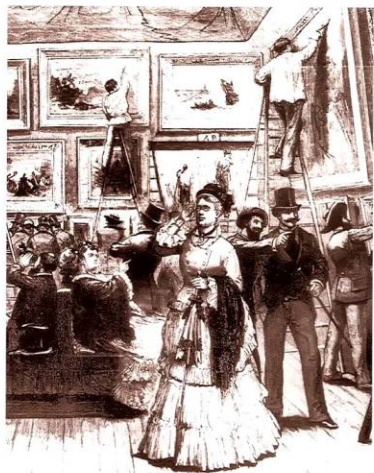
Unter Napoleon III. untersteht die Kunst einem eigenen Ministerium: Es organisiert die Ausbildung sowie Ausstellungen, vergibt Aufträge für Gemälde in öffentlichen Gebäuden – und veranstaltet den alljährlichen »Salon«, die bedeutendste Kunstschau der Welt. Eine strenge Jury entscheidet, ob ein Bild zugelassen wird – vornehmlich nach den Kriterien herkömmlicher Malerei. Wer sich nicht daran hält, kein traditionelles Sujet wählt oder ungewöhnliche Farben verwendet, hat kaum eine Chance



Die Jury des Salons, vor allem Professoren der Kunstakademie und Museumsdirektoren, begutachtet innerhalb weniger Tage Tausende Gemälde, Stiche und Skulpturen. Abgelehnte Werke bekommen auf die Rückseite ein rotes »R« aufgestempelt – für »refusé«



Um mehrere Tausend Bilder unterzubringen, werden alle Räume vollgehängt: riesige Allegorien neben winzige Porträts, nackte Göttinnen neben christliche Märtyrer



Im Salon von 1874 (zeitgenössische Illustration) werden mehr als 4000 Bilder ausgestellt. Schon am Eröffnungstag besuchen 30 000 Besucher die kostenlose Ausstellung



Bis zur Decke hängen die Bilder in den Fluchten des Salons von 1880. Wer die ganz oben am »Himmel« angebrachten Werke sehen will, muss manchmal ein Fernglas benutzen (Gemälde von Edouard Dantan)

Salon einzureichen – und so manches Mal werden die dabei akzeptiert.

Doch der nur wenige Wochen lang geöffnete Salon ist für sie bald längst nicht mehr so wichtig wie die Verkaufsräume der Galerien. Denn im Grunde ist nicht der akademische Olymp ihr Ziel, sondern die Lorbeerfabrik der Moderne: der Markt.

Sie sind die erste Generation französischer Künstler, die nicht durch das Wohlwollen von Herrschern oder die Anerkennung ihrer Zunftgenossen reich und berühmt werden – sondern durch das Spiel von Angebot und Nachfrage.

Verlangt das Publikum nach zeitgenössischen Motiven, malen sie Zeitgenössisches; haben kleine bis mittlere Formate Konjunktur, liefern sie Kleines und Mittleres ab: „Produkte“ nennt etwa Edgar Degas diese schnell verkäuflichen Werke.

Ihr Außenseitertum inszenieren sie als Spektakel, das die sensationshungrigen Bürger mit wohligem Schauer genießen – und schließlich auch bezahlen. 1872 erscheint etwa der Kunsthändler Paul Durand-Ruel in Manets Atelier, kauft alles, was er findet, zahlt für 25 Gemälde 36 600 Francs. Wenige Tage später kommt er noch einmal, um eine weitere Wagenladung Kunst für 16 000 Francs mitzunehmen.

Bald darauf mietet Manet ein neues Atelier an, das mit seiner üppigen Salon-Ausstattung einen Kritiker an den Louvre erinnert. „Weist der Salon die exzentrischen Impressionisten zurück“, staunt 1878 der deutschsprachige Pariser Schriftsteller Max Nordau, „so kaufen originalitätssüchtige Liebhaber sie teurer als die korrekten Leinwände der Akademiker.“

Es ist das Kapital, das jetzt über Konvention und akademischen Dünkel siegt. Monets Bilderverkäufe bringen ihm 1872 bereits 12 000 Francs ein – das Jahres Einkommen eines Arztes oder Rechtsanwalts.

Nach einer erfolgreichen Ausstellung in Durand-Ruels Londoner Galerie („die neueste Mode in der Pariser Kunst“, schreibt eine Zeitung) gründen Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro und Berthe Morisot gar ein Wirtschaftsunternehmen – eine „Société anonyme cooperative“, eine Genossenschaft der Künstler, Maler, Bildhauer, Graveure und Lithografen. Vereint wollen sie nun endlich die Anerkennung der Pariser Kunstwächter erringen – und die Vermarktung ihrer Werke vorantreiben.

Manet ist nicht mit von der Partie – er sucht den Erfolg auf eigene Faust. Und wahrhaftig: Der gemütliche Biertrinker, den er 1873 unter dem Titel „Le Bon Bock“ auf die Leinwand bringt, wird für 6000 Francs an einen berühmten Sänger verkauft – und löst



**BERTHE MORISOT,
»DIE ISLE OF WIGHT«**

Während einer Großbritannienreise malt Berthe Morisot 1875 den Hafen der Insel – in charakteristischer impressionistischer Manier. Ihr Kollege Claude Monet beschreibt diese Technik: »Versuchen Sie zu vergessen, welche Gegenstände Sie vor Augen haben.

Denken Sie nur: Hier ist ein kleines Quadrat Blau, da ein Rechteck Rosa, dort ein Streifen Gelb – und malen Sie das genau so, wie Sie es empfinden«





FRÉDÉRIC BAZILLE, »IMPROVISIERTES KRANKENBETT«

Als sich sein Freund Claude Monet 1865 beim Ballspiel im Wald von Fontainebleau am Bein verletzt, versorgt ihn Bazille, der Medizin studiert hat – und malt den Verwundeten. Bazille gehört zum innersten Kreis der Impressionisten. Doch im Deutsch-Französischen Krieg, der 1870 ausbricht, entzieht sich der 28-Jährige anders als Monet nicht dem Waffendienst. Und fällt im Kampf gegen die Invasoren

in Paris eine Manet-Welle aus: Kiosk- und Buchladenbesitzer überschwemmen ihre Auslagen mit „Bon Bock“-Reproduktionen. Mit einträglichen Folgen: Über den Rest des Jahres verkauft Manet noch einmal Bilder im Wert von 22.000 Francs – und lässt auf sein Briefpapier einen neuen Wahlspruch drucken: „TOUT ARRIVE“, alles gelingt.

DIE ERSTE TAT der „Genossenschaft“ ist eine Ausstellung im ehemaligen Atelier des Fotografen Nadar auf dem Boulevard des Capucines, zwei Wochen vor Beginn des Salons von 1874. Es gibt keine Jury, keine Rücksicht auf den Geschmack der Graubärte. Zwar ist die Ausstellung ein kommerzieller Misserfolg, der im Dezember folgerichtig zur Auflösung der „Société anonyme“ führt. Doch der Stil der neuen Maler ist jetzt anerkannt.

Selbst Kritiker, die die „Ausschweifungen dieser Schule“ als „ekelerregend und widerlich“ qualifizieren, müssen zugeben, dass sie hier die „Malerei der Zukunft“ gesehen haben. Und ein Journalist namens Louis Leroy verleiht, angesichts eines Seestücks von Monet mit dem Titel „Impression, Sonnenaufgang“, der Bewegung sogar einen Markennamen, den sie nicht mehr verlieren wird: „Impressionisten“.

Tatsächlich könnte man diese Ansicht der Seine-Mündung bei Le Havre für etwas Unfertiges halten, einen schnell hingeworfenen Eindruck, eine bloße Skizze. Man sieht einen apocryphen gewissten Himmel über einem graublauen Schleier, knapp andeutende Kräne und Masten und einen orangefarbenen, pastosen, wie direkt aus der Tube gedruckten Sonnenfleck.

Der Einfall des Kritikers soll auch kein Kompliment sein, sondern bitterer Spott – doch er wird zum *branding*, das die Maler übernehmen. Schon bei ihrer dritten Ausstellung im Jahr 1877 eignen sich die Dissidenten den Spitznamen als Ehrennamen an. Schließlich geben sie sogar eine Zeitschrift namens „L'Impressionniste“ heraus.

Dabei führt das Aroma von Spontanität, das ein Etikett wie Impressionismus – die Kunst des Eindrucks – verströmt, im Grunde in die Irre. Denn auch die Darstellung eines flüchtigen Moments erfordert Planung und Akribie. Die Komposition eines Bildes steht meist fest, ehe der erste Pinselstrich geführt wird, und die Endfassung eines Werkes ist in der Regel das Ergebnis sorgfältiger Kleinarbeit im Atelier. Degas übertreibt also nur ein wenig, wenn er behauptet: „Nie gab es eine weniger spontane Kunst als meine. Von Inspiration, Spontanität, Temperament weiß ich nichts.“

Und auch wenn der junge Manet sich als hemmungslosen Subjektivisten beschreibt („Ich male, was ich sehe, und nicht, was andere zu sehen belibien“), folgt er doch in Wahrheit einer höheren Objektivität – der neuen Objektivität von Optik, Farbenlehre und Wahrnehmungspsychologie.

Es ist ja das Zeitalter des Fortschritts, der Erfindungen, der Naturwissenschaft, in dem die Impressionisten leben. Wie Chemiker zerlegen auch sie die Welt in ihre Einzelteile, in ihre Grundstoffe – die Farben.

Sie fügen sich nicht dem Vorurteil, dass ein Blatt Papier weiß sei und Kohle schwarz. Sie spüren den Farben nach, die das Licht und die jeweilige Umgebung tatsächlich auf einem Gegenstand erzeugen: „Er äußerte den Wunsch, blind geboren zu sein“, resümiert eine Kollegin eine Bemerkung Monets, „sodass er auf diese Weise mit dem Malen hätte beginnen können ohne Wissen darüber, was er vor sich habe.“

Doch diese Unschuld ist nicht angeboren, sondern will erst gelernt sein. Dieses Nicht-Wissen setzt Wissen voraus: Ohne die Forschung von Physikern wie Ogden N. Rood mit seiner „Modernen Farbenlehre“ oder Michel-Eugène Chevreul, der 1864 ein Buch über die „Farben und ihre Anwendung auf die industriellen Künste“ veröffentlicht hat, bekannt etwa Camille Pissarro, „hätten wir nicht mit so viel Zuversicht unser Studium des Lichts betreiben können“.

Und wäre die neue Malerei ohne die neuen Techniken zu denken, die die optische Wissenschaft erfunden hat? 1839 hat der Pariser Dekorationsmaler Louis Daguerre das erste praktikable Verfahren zur Fotografie entwickelt – und damit die Aufgaben der Kunst neu definiert: Alle malerische Akribie wird fortan der Genauigkeit des Lichtbilds unterlegen sein. „Das ist das Ende der Kunst“, klagt der Maler William Turner angesichts einer Daguerreotypie: „Ich bin froh, dass ich meine Zeit gehabt habe.“

Doch die Objektivität der neuen Technik zwingt die neuen Maler nicht einfach zur Subjektivität – sie liefert ihnen auch das Werkzeug und den kalten Blick dazu. Die ungewöhnlichen Blickwinkel und Bildausschnitte, perspektivische Verkürzungen, selbst die Unschärfe der frühen Lichtbilder – all das findet sich in den Bildern der Impressionisten wieder: Es sind Lichtbilder im wahrsten Sinn des Wortes.

So ist es kein Wunder, dass die erste Gruppenausstellung der Impressionisten gerade im ehemaligen Atelier des Fotografen Nadar ihr Asyl findet – dem Zentrum der technischen Aneignung der Welt.

Und so beginnt das, was heute oft als eskapistische Wellness-Malerei erscheinen mag, gar als heiteres Dekor für nostalgische Stunden, als das genaue Gegenteil: als radikale, gnadenlose Bejahung der modernen Zeit. □

JÖRG-UWE ALBIG, 50, war anderthalb Jahre lang Paris-Korrespondent der Kunstzeitschrift „art“. Jetzt lebt er als Schriftsteller („Berlin Palace“) in Berlin.





Die Chronisten des Wandels

Viele Impressionisten machen sich mit Naturansichten einen Namen. Doch auch die Moderne reizt die Künstler, denn Eisen und Stahl, Dampf und Strom verändern die Welt: Rasant katapultiert die Industrielle Revolution das einst bäuerliche Frankreich in eine neue Zeit. Viele Maler sehen sich als Augenzeugen des Fortschritts; sie veranschaulichen den Triumph der Technik – fangen aber auch die gesellschaftlichen Veränderungen ein. Ihre Bilder erzählen von Pioniergeist und Amusement, aber auch von Rastlosigkeit, Mühsal und Einsamkeit

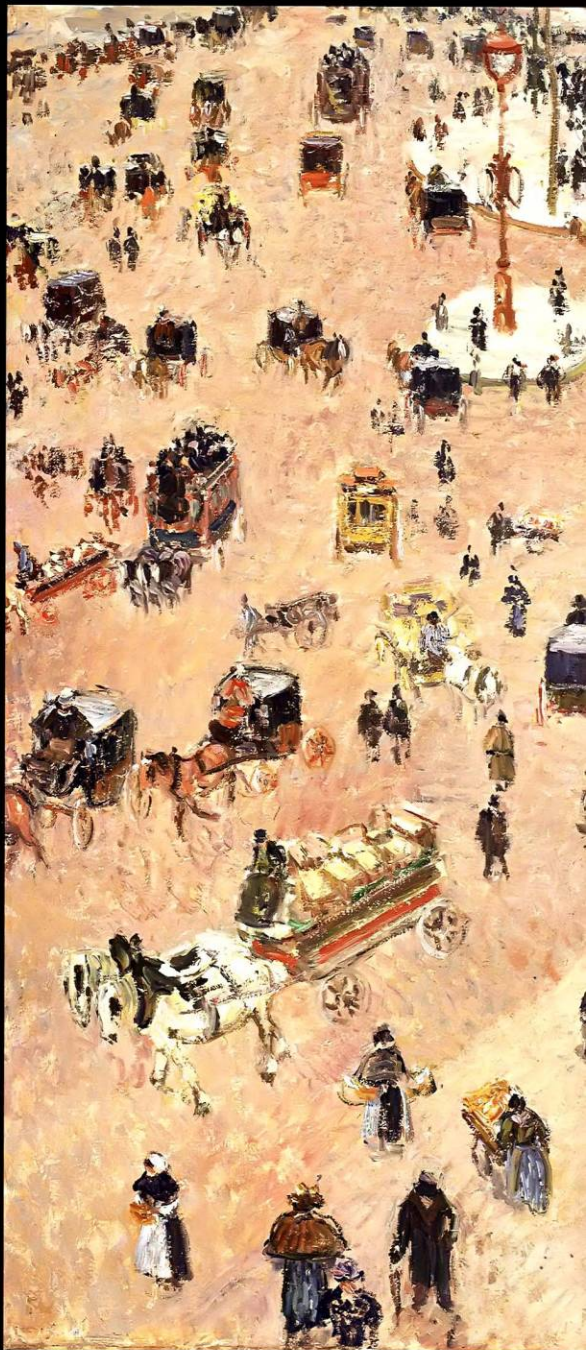
TEXTE: JOACHIM TELGENBÜSCHER UND BERTRAM WEISS

Wuchtig schieben sich die Stahlträger vor den elegant gekleideten Pariser Flaneur, verstellen ihm den freien Blick. Wie ein unüberwindliches Hindernis wirkt »AUF DEM PONT DE L'EUROPE« (1876/1877) die Brücke, die sich über die Eisenbahnschienen nahe dem Bahnhof Saint-Lazare spannt. Den größten Teil der Leinwand füllt GUSTAVE CAILLEBOTTE mit dem schimmernden Grau der Brückenkonstruktion. Jede Schraube und jeden Niet führt der Maler aus, die Gesichtszüge der Passanten lässt er dagegen im Verborgenen – für menschliche Regungen scheint in dieser Welt aus Metall kein Platz zu sein

Die Poesie der Boulevards

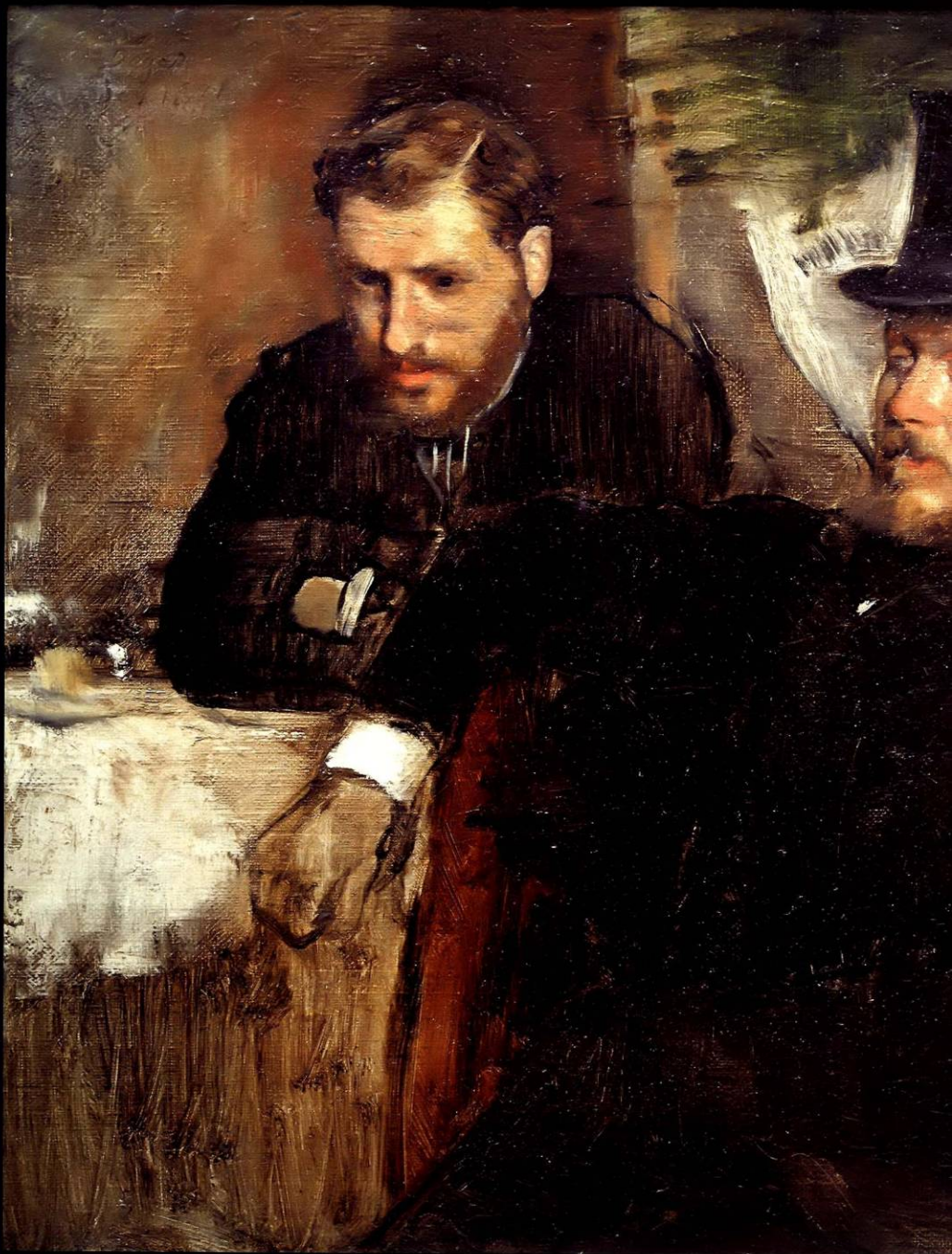
Mehr als zwei Millionen Menschen leben am Ende des 19. Jahrhunderts in Paris. Zu Tausenden drängen sich Passanten und Pferdetaxis, Fuhrwerke und Omnibusse auf den Plätzen und Avenuen der Metropole. Die rastlose Stimmung des Straßenverkehrs reizt viele impressionistische Maler – denn Bewegung, Veränderung und Flüchtigkeit sind ihre Sujets

Ein steter Fluss von Kutschen, Lastwagen und Fußgängern zieht über das Straßenpflaster, als CAMILLE PISSARRO im Winter 1898 die »PLACE DU THÉÂTRE FRANÇAIS« in Szene setzt. Der Maler blickt dabei aus dem Fenster seines Hotelzimmers hinab auf das rastlose Treiben in der urbanen Welt, welche die Menschen sich selbst erschaffen haben. Die große Avenue, die den Platz durchschneidet, rückt der Künstler links oben in eine Ecke seiner Komposition. So lenkt er den Blick des Betrachters mitten hinein in das chaotisch vibrierende Leben am Rande des Verkehrsstroms





C. Pissarro. 98





Elite einer neuen Zeit

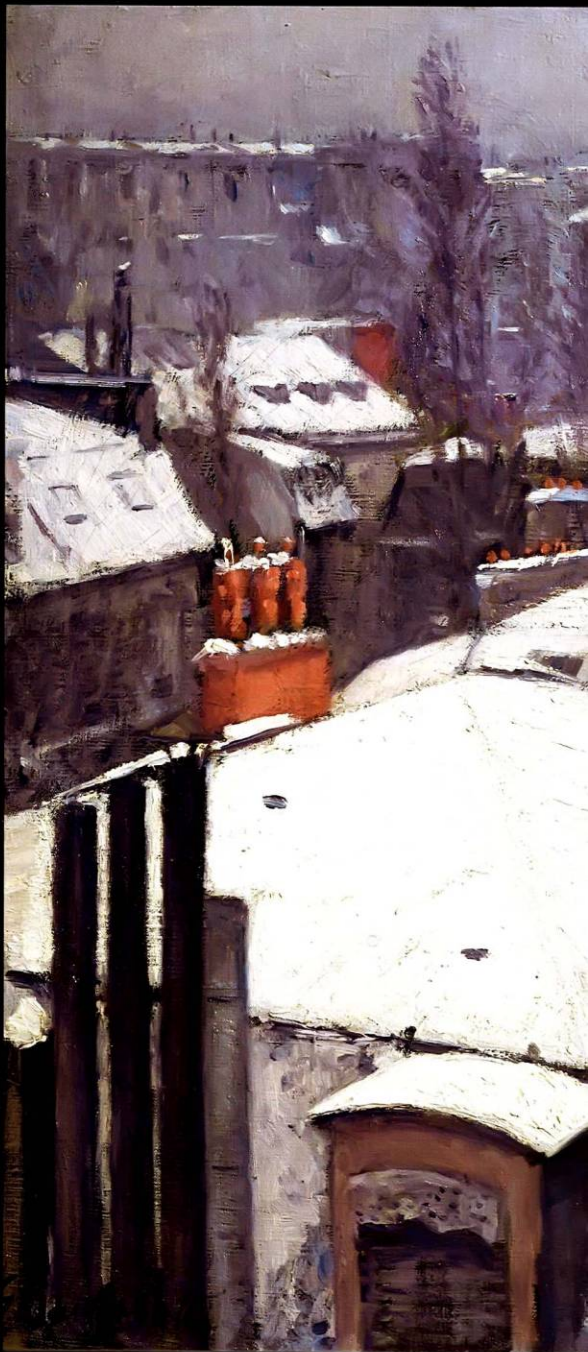
Es sind Ingenieure, Bankiers
und Unternehmer, die Paris innerhalb
weniger Jahrzehnte in das größte
Industriegebiet Frankreichs verwandeln.
Um 1890 arbeiten bereits Hundert-
tausende Pariser in den Fabriken, immer
neue Betriebe entstehen in der
Stadt und in ihren Vororten. Die Männer,
die an dieser Umwälzung verdienen,
investieren ihr Geld oft genug in
das Schöne, Edle und Gute: die Werke
der Impressionisten

Als warteten sie auf einen unpünktlichen
Freund, so sitzen die drei jungen Ingenieure
zusammen. Bis vor wenigen Monaten ha-
ben sie noch auf der Bastion 12 der Pariser
Stadtbefestigung gegen die Deutschen
gekämpft – gemeinsam mit EDGAR DEGAS,
der seine Kameraden »JEANTAUD, LINET
UND LAINÉ« kurz nach der Kapitulation
der französischen Hauptstadt porträtiert,
im März 1871. Doch keiner muss die
Zukunft fürchten: Der blonde Jeantaud
(ganz links) wird später Automobile
konstruieren, der schläfrige Lainé
eine Kupfergießerei leiten

Die Stadt der Massen

Getrieben von der Hoffnung auf Arbeit, Geld und sozialen Aufstieg, verlassen Millionen Franzosen ihre Heimatdörfer und strömen in die boomenden Industriezentren – nach Lille, Lyon oder Paris. Vor allem die Metropole an der Seine bläht sich immer weiter auf und bietet den Neukömmlingen am Ende nur die Wahl zwischen überbezahlten Wohnungen und dem Elend der Slums

Einige Zentimeter Schnee sind aus grauen Wolken auf die Dächer und Mansarden von Paris gefallen. Der Blick von oben ist GUSTAVE CAILLEBOTTES Markenzeichen, doch gewöhnlich schaut er auf die glanzvollen Fassaden der Metropole, deren Boulevards und vornehmen Viertel. Ganz anders im 1878 entstandenen »BLICK ÜBER DÄCHER (SCHNEESTIMMUNG)«. Hier malt er die Rückseite der Prachtstraßen, die gedrängten Hinterhäuser und das Labyrinth der Höfe. In der düsteren Stimmung des Bildes verarbeitet Caillebotte vermutlich den Tod seiner Mutter







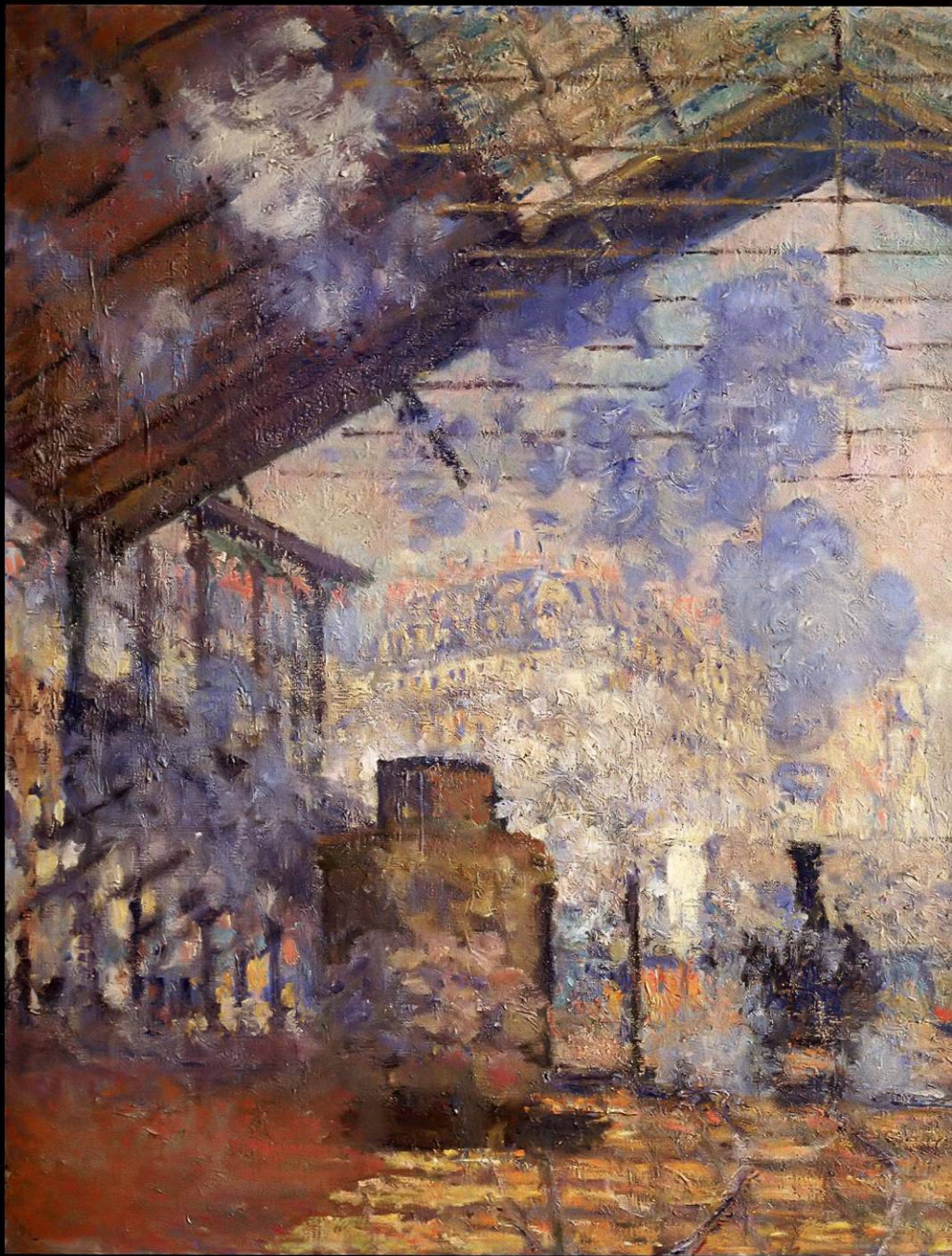
Der Kreislauf der Arbeit

Paris ist die Bühne der Reichen und die Heimat derer, die für sie schuften. Auch Fabrikbesitzer und Bankiers mit ihren Familien steigen auf in die einst dem Adel vorbehaltene »Gesellschaft« der französischen Hauptstadt. Während die Arbeiter täglich um ein Auskommen ringen, kämpft die Elite in Salons, auf Empfängen und Bällen gegen ihren größten Feind: die Langeweile



Auf ihren Knien schaben »DIE PARKETT-ABZIEHER« mit Hobeln sich kringelnde Holzspäne vom Fußboden einer noblen Pariser Wohnung. 1875 porträtiert GUSTAVE CAILLEBOTTE die gewöhnlichen Arbeiter seiner Heimatstadt – und erregt damit den Zorn vieler Kritiker. Sie finden es vulgär, so etwas zum Thema der Kunst zu machen

Vor der Pariser Börse studiert der Finanzier Ernest May eine Notiz, während sich sein Kompagnon über seine Schulter beugt, um auch einen Blick auf den Zettel zu werfen. Eigentlich ist EDGAR DEGAS der Handelsplatz zuwider – er malt sein »PORTRÄT AN DER BÖRSE« (1878/1879) nur, weil der reiche Mäzen ihn damit beauftragt





Auf Schienen in die Welt

Für die Impressionisten wird
die Eisenbahn zum Symbol der Zeit:
Die stählernen Kolosse zeugen
von Pioniergeist und unbegrenzten
Möglichkeiten. Sie ermöglichen
den Menschen, um ein Vielfaches
schneller zu reisen als bisher. Arbeiter,
Ausflügler und Künstler können
nun täglich zwischen dem Zentrum
und den Randbezirken pendeln.
Innerhalb weniger Jahrzehnte wächst
das Gleisnetz in Frankreich
auf mehr als 20 000 Kilometer
im Jahr 1880 an

Die Stimmen der Reisenden summen
unter dem Dachgewölbe aus Stahl und Glas;
der Boden erzittert, Schornsteine fauchen,
Dampfpepfen schrillen. Die Unruhe am »BAHN-
HOF SAINT-LAZARE« verlockt CLAUDE MONET.
Nach langem Warten erhält er 1877 endlich die
Genehmigung, seine Staffelei direkt an den
Gleisen der Station im Zentrum von Paris aufzu-
stellen. Um das flirrende Spiel der Sonnen-
strahlen und Dampfvolken einzufangen, setzt
der Meister der Farben Gelb-, Orange- und
Rottöne gegen Blau, Violett und Türkis

Das Vergnügen der Proletarier

Die Industrialisierung bringt eine neue soziale Schicht hervor. Die Arbeiter und einfachen Angestellten besitzen nicht viel, doch in ihrer Freizeit suchen sie Vergnügen. Vor allem in den billigen Lokalen am Montmartre, jenseits der großbürgerlichen Boulevards, finden sie Zerstreuung. Die freizügige, lebenslustige Welt rund um die alten Mühlen, die *moulins*, wird auch zur Heimat vieler Impressionisten

An Sonn- und Feiertagen verwandelt sich der Platz unter den Akazien in ein lärmendes Vergnügungslokal. Im Schatten der Bäume trinken die Gäste hausgemachten Granatapfelsaft, Wein oder Bier. Fünf Sous kostet der Eintritt für Herren; Damen haben kostenfreien Zutritt zum »BALL IM MOULIN DE LA GALETTE«, zum Tanz in der »Mühle zum deftigen Pfannkuchen«. Auch der Maler AUGUSTE RENOIR trifft sich hier 1876 mit Freunden. Sein fast zwei Meter breites Gemälde ist paradigmatisch für die impressionistische Technik: Mit Tupfern und kurzen Strichen erschafft der Künstler die lichtdurchdrungene Szenerie □





CLAUDE MONET 1840-1926

Eine WELT



SEEROSEN, UM 1918

Ab 1889 beginnt Monet, immer häufiger Bilderserien zu malen, von Pappeln, Getreideschobern, Kathedralen, Felsenküsten – und von den Seerosen auf dem Teich seines Gartens. Bis zu seinem Tod 1926 wird der einstige Wortführer der Impressionisten (hier ein Foto um 1920) mehr als 200 Gemälde dieser Blüten vollenden, oftmals in großen Formaten – dieses Bild misst 150 mal 197 Zentimeter



aus FARBEN

Als Claude Monet nach Jahrzehnten endlich die Anerkennung der Kunstwelt gefunden hat, als sich seine Bilder zu hohen Preisen verkaufen, versagen ihm seine Augen den Dienst. Ausgerechnet jener Maler, der wie kein anderer das Licht analysiert und Schwarz aus seiner Palette verbannt hat, dem die Farben alles bedeuten, kann immer weniger sehen, ist schließlich fast blind. Dennoch gelingt ihm in den letzten Jahrzehnten seines Lebens großartige Gemälde von einzigartiger Leuchtkraft. Mit äußerster Konsequenz verfolgt er die Ideen des Impressionismus und schafft Bilder, die kaum noch Gegenstände zeigen, sondern nur noch Farben, Licht und Formen.

VON MARKUS WOLFF

Claude Monet

Nur vier Tage bleiben Monet angeblich, um dieses Porträt seiner Geliebten (und späteren Ehefrau) Camille Doncieux zu vollenden, will er das Abgabedatum für den »Salon«, die wichtigste Pariser Kunstschau, einhalten. Tatsächlich arbeitet er überaus schnell: Die Farben bringt er *alla prima*, nass in nass, auf die Leinwand, was virtuosos Können erfordert, denn jeder Pinselstrich muss sofort sitzen. Die konservative Jury akzeptiert das Gemälde, das auch die Kritiker begeistert. Denn wie in keinem anderen seiner Werke malt der spätere Schöpfer des Impressionismus hier äußerst detailgetreu – und konventionell

Was soll das, was ist los mit Monet? Ein Getreideschober, schon wieder. Wie viele mag er davon bereits gemalt haben – zwanzig? Hundert?

Schober bei Sonnenuntergang, Schober bei Raureif, Schober bei Schnee. Sogar eine Ausstellung will er mit ihnen bestücken, fast nur mit *meules*.

Ist er bequem geworden, sind ihm die Ideen ausgegangen, oder ist er nur noch am Geld interessiert? Zumal sich vor allem die Amerikaner um diese Werke reißen, die nichts zeigen als hüttenähnliche Haufen aus Weizengarben. Für 5000, manchmal auch 6000 Francs pro Bild wechseln sie von Frankreich in die Vereinigten Staaten.

Verständnislos blicken Monets Künstlerkollegen auf die neuen Werke des 50-Jährigen. „Immer die gleiche Leier!“, kritisiert Camille Pissarro. „Ich weiß nicht, wieso es Monet nicht unangenehm ist, sich zu solchen Wiederholungen nötigen zu lassen – das sind die verderblichen Wirkungen des Erfolges.“

Es muss das Geld sein, das ihn verleitet. Jenen Mann, der als junger Künstler seine Arbeiten oft für 50 Francs verramschte und manchmal tagelang nichts zu essen hatte. Monet, das Genie in der Gruppe der Impressionisten, der Pionier, der wie kein anderer unter ihnen mit schnellen Pinselstrichen die Flüchtigkeit eines Augenblicks einzufangen versteht.

Unpräzise waren seine Themen ja schon immer: Steilküsten, Waldwege, Frauen in Mohlblumenfeldern. Doch mit dieser Serie von Getreideschobern droht er in den Augen seiner Weggefährten nun banal zu werden.



Es stimmt, Claude Monet ist besessen. Doch nicht vom Geld, sondern von den Stimmungen des Lichts. Die sich immer wieder verändern, zu jeder Jahreszeit, in jeder Stunde, ja, in jeder Minute.

Ein Getriebener ist er, der die Sonne belauert, die Schatten. Ein Rastloser, nach Jahren der Malerei mehr denn je vom Wunsch durchdrungen, den wahren Moment in dessen exakter Farbigkeit festzuhalten.

Zu seinen Motiven begibt er sich daher nicht selten mit einer Schubkarre. Darauf stapeln sich Leinwände, an denen er parallel arbeitet. Und sind es doch einmal zu wenig, muss seine Stieftochter zurückkeilen, um neue zu holen. Und noch mehr. Und noch mehr. „Schnell!“, ruft Monet und malt fieberhaft an der Variante weiter, die zu der momentanen Lichtstimmung passt. Einmal schreibt er fast resigniert, „um alles wieder-

zugeben, braucht man zwei Hände und Hunderte von Leinwänden“.

Die anderen Künstler sehen in Monets Getreideschobbern nur das Motiv; sie erkennen nicht die Absicht dahinter.

Ihnen ist nicht bewusst, dass Monet damit die ursprüngliche Idee des Impressionismus – die Stimmung eines bestimmten Moments auf der Leinwand festzuhalten – radikal zu Ende denkt: Denn natürlich lässt sich die Flüchtigkeit eines Augenblicks, die Veränderungen von Nuancen, am besten darstellen, wenn man sich wieder und wieder dem gleichen Motiv widmet.

ES IST EINE NEUE PHASE in dieser außergewöhnlichen Malerlaufbahn, die so unsehbar damit beginnt, dass um das Jahr 1855 in Le Havre ein Schüler gelangweilt in der Bank seines Klassenzimmers sitzt.

Eher mühsam hat er Lesen und Schreiben gelernt; Schule empfindet der sturköpfige Junge, den seine Eltern Oscar-Claude getauft haben, als Gefängnis. Lieber schwimmt der 15-Jährige im Meer oder vertreibt sich die Zeit an den Klippen.

Im Unterricht kritzelt er dagegen bevorzugt mit Farbstiften oder Feder Girlanden an den Seitenrand seiner Bücher und malt Ornamente auf die blauen Blätter seiner Hefte. Besonders gut versteht sich der Knabe darauf, seine Lehrer zu zeichnen, und zwar „auf respektloseste Weise, indem ich sie so verzerrt wie nur möglich darstellte“, wie er sich Jahrzehnte später erinnert. Große Köpfe, kleine Körper.

Karikaturen werden zur Spezialität des jungen Oscar-Claude Monet. Zunächst versehenkt er seine Arbeiten an Klassenkameraden, doch rasch wächst auch außerhalb

der Schule die Nachfrage nach seinen marionettenhaft wirkenden Figuren. So groß ist der Bedarf, dass der geschäftstüchtige Heranwachsende bis zu 20 Francs pro Stück verlangt, mehr als den Wochenlohn eines Arbeiters. Monet wird eine Berühmtheit in Le Havre.

Schließlich stellt er im Schaufenster des einzigen Bilderrahmengeschäfts der Stadt aus. Jeden Sonntag sind bei „Gravier“ neben Landschaftsbildern fortan auch fünf oder sechs neue, mit „O. Monet“ signierte Karikaturen zu sehen, in Goldrahmen und unter Glas geschützt. Häufig drängeln sich Schaulustige vor der Auslage.

Monets Einkommen wächst, genau wie sein Selbstbewusstsein. Geradezu als Zustimmung empfindet er, dass seine Arbeiten gemeinsam mit für ihn unerträglichen Seestücken ausgestellt werden. Bilder der Umgebung sind es, alltägliche Szenen am Strand zumeist, unter einem in blassen Farbtönen gehaltenen Himmel. „Abscheulich“, findet Monet. Wer auch immer sie geschaffen hat, müsse ein „Idiot“ sein.

Der „Idiot“ heißt Eugène Boudin und ist ein ehemaliger Teilhaber von Gravier. Als Monet eines Tages wieder einmal dessen Geschäft betritt, stellt ihn der Besitzer unvermittelt einem anderen Besucher vor. „Sehen Sie nur, Monsieur Boudin, das ist der junge Mann, der so viel Talent für Karikaturen hat!“ Eine Gestalt mit dicklichem, ausdruckslosem Gesicht und staubüberzogenen Schuhen tritt Monet entgegen.

„Ich sehe mir ihre Skizzen immer mit Vergnügen an. Sie sind amüsant, frech, schwungvoll“, sagt Boudin mit sanfter Stimme und blickt eine Auswahl von Monets Arbeiten durch. „Aber ich hoffe doch, dass Sie dabei nicht stehen bleiben.“ Er solle studieren: „Lernen Sie zu sehen und zu malen, zeichnen Sie, malen Sie Landschaften!“

Boudins Angebot, der 16-Jährige dürfe ihn gern mal bei der Arbeit im Freien begleiten, lehnt Monet ab, zu sehr verachtet er

DER SPAZIERGANG. FRAU MIT SONNENSCHIRM, 1875

Es scheint, als hätten Camille und der gemeinsame Sohn Jean nur kurz ihren Spaziergang unterbrochen, um für den Maler zu posieren. Diese vermeintliche Kürze des Moments skizziert Monet, nun schon ganz Impressionist, mit raschen Pinselstrichen in lichterfüllten Farben. Lange Zeit malt er häufig Landschaften mit Personen – doch meist erscheinen sie der Natur untergeordnet, selten nur steht wie hier die Figur im Mittelpunkt. Nach Camilles Tod 1879 stellt Monet schließlich mehr und mehr menschenleere Gegenden dar



dessen Stil. Doch Boudin erneuert immer wieder seine Einladungen. Schließlich willigt Monet ein und folgt dem Künstler in eine Gegend nordöstlich von Le Havre. Im Gepäck: sein erster Farbkasten. Es ist wohl ein Tag im Sommer 1857.

Er wird zu Monets Schlüsselerlebnis.

DAS JEDENFALLS behauptet er selbst Jahrzehnte später: Aufmerksam beobachtet Monet an diesem Tag, wie gekonnt es der von ihm offenbar unterschätzte Maler versteht, auf spontane Weise die Atmosphäre der Landschaft einzufangen, „und plötzlich war es, als würde ein Schleier aufreißen: Ich hatte verstanden, ich hatte begriffen, was Malerei sein kann“.

Der 16 Jahre ältere Boudin wird Monets Lehrer und Mentor. Geduldig bringt er seinem wissbegierigen Schüler den Umgang mit Pastellfarbe und Pinsel bei, schult ihn, die Farben einer Landschaft zu erkennen, die richtige Perspektive zu beachten. „Dass ich Maler geworden bin“, wird Monet später sagen, „verdanke ich Eugène Boudin.“

Und so steht sein Berufswunsch fest. Zum Verdruss des Vaters, eines wenig erfolgreichen Kaufmanns, der mit seiner Frau und den beiden Söhnen 1845 von Paris zu Verwandten nach Le Havre gezogen ist, vermutlich wegen schlecht laufender Geschäfte. Oscar-Claude, der jüngere der Brüder, war da knapp fünf Jahre alt.

Im Januar 1857 stirbt seine Mutter. Ohne Abschluss verlässt der mäßige Schüler etwas später das Gymnasium – wohl mit Erlaubnis des Vaters, der vielleicht hofft, der 16-Jährige werde eine Lehre im Handelshaus seines Onkels beginnen.

Aber nun will er plötzlich Maler werden?

Adolphe Monet reagiert verständnislos, Kunst wird im Milieu der Kaufleute bestenfalls belächelt. „Du bekommst keinen Sou!“, droht er seinem Sohn.

„Ich komme ohne aus!“, erwidert Oscar-Claude trotzig – so zumindest wird er es Jahrzehnte später darstellen.

Lediglich seine Tante unterstützt den Jungen in seiner Entscheidung. Sie ist die Einzige, die sich in der Verwandtschaft für



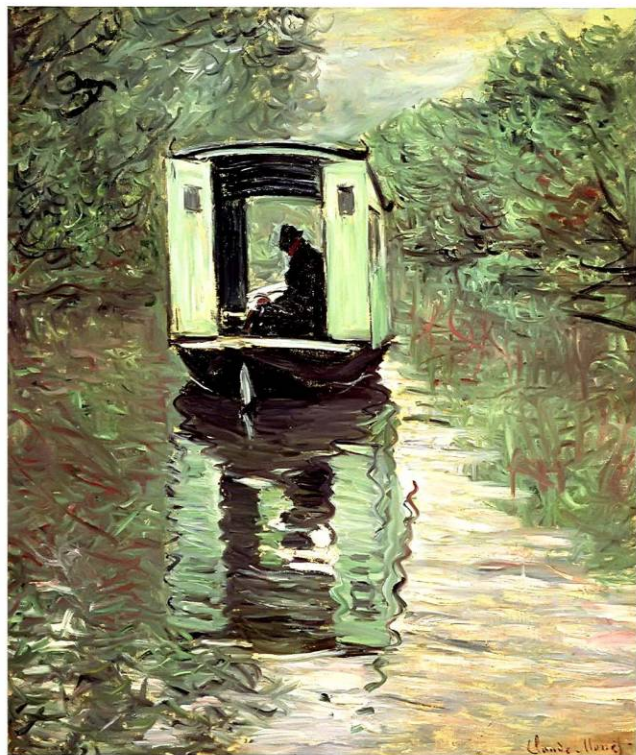
Kunst interessiert. Obendrein hat sie Kontakt zu einigen Malern und besitzt ein kleines Atelier für die eigenen Malversuche. Das stellt sie ihrem Neffen zur Verfügung, der aber so rasch wie möglich zum Studieren nach Paris ziehen will.

Dort 1859 angekommen, macht sich der inzwischen 18-Jährige auf die Suche nach einem geeigneten Lehrer. Neben der Tante ist nun auch der Vater bereit, die Studien zu finanzieren – vorausgesetzt, sein Sohn lernt von einem arrivierten Künstler.

Ein traditionelles Atelier lehnt Oscar-Claude aber ab: Zu konservativ erscheint ihm dort die Ausbildung, in der die Schüler lange nach Stichen und Gipsabdrücken zeichnen und sich erst nach Jahren an lebenden Modellen oder Landschaften versuchen dürfen.

Vor allem aber propagieren die Lehrer das klassische Historienbild, das in Frankreich immer noch als höchste Bildgattung angesehen wird: mythologisch verbrämte Motive, glatt und pathetisch.

Monet mietet sich einen Platz in der „Académie Suisse“ auf der Île de la Cité. Die ist allerdings keine Lehranstalt, sondern ein Atelier, in dem angehende Maler ohne Vorschriften oder Bevormundung gegen eine monatliche Gebühr direkt mit dem Aktzeichnen beginnen können: jeweils drei



DAS ATELIERBOOT, UM 1876

Wasser fasziniert Monet besonders, die Spiegelungen von Farben, Sonnenlicht und Formen ebenso wie die Uferlandschaften an Meer und Flüssen. Um seinen Motiven näher sein zu können, kauft er in den 1870er Jahren einen Kahn, auf den er eine Kabine bauen lässt. Viele Stunden verbringt Monet fortan auf seinem schwimmenden Atelier und fährt die Seine und deren Nebenarme ab, immer auf der Suche nach neuen Themen und ungewöhnlichen Lichteffekten



SEINE-ARM BEI GIVERNY,
1896-1897

Wochen mit einem männlichen, eine Woche mit einem weiblichen Modell.

Wenn er nicht arbeitet, kultiviert er das Bohemeleben eines Pariser Künstlers. Diskutiert mit Gleichgesinnten in Cafés und trinkt sich in Bierhallen und Bars durch die Nächte: ein temperamentvoller Heranwachsender, der durch große braune Augen auf die Welt blickt, eher Flaum als Bart im glatten Gesicht und mit dichtem, nach hinten gekämmtem Haar.

Obwohl er kein Geld besitzt, trägt er Hemden mit Spitzenmanschetten; „Dandy“ nennen seine Mitschüler diesen selbstbewussten, mitunter überheblichen Kerl. „Entschuldigen Sie, ich schlafe nur mit Herzoginnen oder Dienstmädchen“, entgegnet er einmal auf die Avancen einer jungen Frau: „Das Mittelmaß eckelt mich an.“ Seine Statur hindert ihn jedenfalls nicht daran, sich schon früh für einen Großen zu halten: Monet misst nur 1,65 Meter.

Doch dann macht das Militär alle weiteren Pläne zunichte. Sieben Jahre soll Monet dienen. Vater und Tante erklären sich bereit, den Jungen, wie es zu jener Zeit möglich ist, für 2500 Francs freizukaufen – sofern der seinen Ausflug in die Malerei beendet und als Kaufmann nach Le Havre zurückkehrt.

Monet lehnt stolz ab, zumal ihn ein verklärtes Soldatenbild lockt: „Endlose Ritte unter sengender Sonne, die Razzien, die Detonationen des Pulvers, die Säbelhiebe...“

Nichts von dem wird er erleben. Stattdessen erkrankt er nach einem Dreivierteljahr in Algerien an Typhus. Während seines Genesungsurlaubes in der Heimat malt er trotz Fiebers so inbrünstig, dass es selbst seinen Vater beeindruckt.

Bevor Oscar-Claude nach Afrika zurückkehren muss, willigt Adolphe Monet schließlich wieder ein, den Sohn bei einer Künstlerkarriere zu unterstützen. Die wohlhabende, kunstliebende Tante löst ihn mit ihrem Geld aus.

Noch hat sie Hoffnung, dass sich ihr Neffe zu einem klassischen Maler entwickeln wird. Bei seinen Bildern handele es sich meist um „grauenhafte Machwerke, für die er sich selbst bewundert und Dummköpfe findet, die ihn beglückwünschen“, schreibt sie 1862 an einen befreundeten Künstler. „Ich möchte ihn um jeden Preis da herausholen und zum ernsthaften Arbeiten zwingen.“

MONET KEHRT nach Paris zurück. „Damit das völlig klar ist: Du wirst arbeiten, diesmal ernsthaft. Ich will dich in einem Atelier wissen, unter der strengen Führung eines bekannten Meisters“, soll, so behauptet Monet später, der Vater gemahnt haben.

Der Sohn folgt seinen Worten und erhält einen Platz im Atelier des angesehenen Charles Gleyre. Dort studiert er gemeinsam mit Auguste Renoir und Alfred Sisley. Alle drei (wie auch Camille Pissarro, den Monet in der Académie Suisse kennengelernt hat) werden es später zu Weltruhm bringen.

Für seinen Lehrer hat der überhebliche Monet aber – wie zuvor für Eugène Boudin – nur Spott übrig. Für altmodisch und engstirnig hält er Charles Gleyre. Glaubte, der Schweizer wolle seine Schüler zu jener Art von Malern heranziehen, die mit Historienbildern die wichtigsten Ausstellungen überschwemmen.

In Kunstfragen ist der „Salon“ maßgeblich – verkaufen lässt sich fast nur, was hier zunächst aufgenommen und ausgestellt wurde. Die Jury dieser alljährlichen

Pariser Ausstellung aber ist zumeist von Konservativen besetzt, von Gralshütern eines akademischen Kunstgeschmacks, für die „neu“ nur ein anderes Wort für die Variation des Immergleichen ist.

„Was wir hier machen, ist Stumpfsinn!“, sagt sich Monet eines Tages über seine Zeit bei Gleyre – so erinnert er sich zumindest später in einem Gespräch. 1864 endet dort seine Ausbildung. Kurz darauf streicht Monet sen. dem Sohn das Geld.

Der will schon seit einiger Zeit nicht mehr heißen, wie ihn sein Vater nennt; seine Bilder signiert er mit „C.“ – wie „Claude“.

Monet schätzt vor allem das Arbeiten im Freien. So wie es die Mitglieder der Schule von Barbizon schon länger halten, die ihren Namen einem kleinen Ort südlich von Paris verdankt. Monet bewundert die Werke dieser Künstler. Ein Freilichtmaler wie sie will auch er werden.

Immer wieder fährt er in den folgenden Jahren hinaus aufs Land. Zwar malt er auch Stillleben und Porträts, seine bevorzugten Motive aber findet er nun im Freien. Denn „alles, was unmittelbar an Ort und Stelle

»Eine Tapete
in embryonalem
Zustand ist weiter
ausgearbeitet
als dieses Seestück«,
ätzt ein Kritiker



DIE ELSTER, 1868–1869

In der schneebedeckten Normandie schafft Monet eines der frühesten Landschaftsgemälde, in denen sich deutlich der impressionistische Stil ankündigt. Der innovative Umgang mit den Farben – so verwendet der Künstler Blau, um Schatten auf dem schillernden Schnee darzustellen – erschreckt allerdings die Vertreter der konventionellen Malerei: Die Jury des Pariser Salons lehnt das Bild, das in hellen, ungewöhnlich leuchtenden Farbtönen erstrahlt, ab

entsteht“, hat ihn schon Boudin gelehrt, „besitzt eine Kraft, eine Intensität und Lebendigkeit, die sich im Atelier nicht nachschaffen lässt“.

Er malt und malt, in Paris ebenso wie auf Heimatbesuchen an der Küste Le Havres. Der Stil ist dem der Schule von Barbizon nachempfunden, spontan und für die Zeit ungewöhnlich. Noch lässt sich aber wohl nur Monets Talent erahnen, nicht sein Genie. Er rebelliert gegen das akademische Kunstverständnis, das nur ein idealisiertes,

verkürztes Abbild der Natur zulasse, aber nicht die wahre Schönheit, wie sie Monet in ihr erkennt.

Trotzdem will er Karriere machen und finanziell unabhängig werden. Immer wieder sucht er daher die Anerkennung der Juroren im Salon.

Beeindruckt und angeregt von Édouard Manets „Frühstück im Grünen“, das wegen einer nackten, unbekümmert neben zwei bekleideten Männern im Gras sitzenden Frau zum Skandal wird, entschließt sich Monet, ebenfalls für Aufsehen zu sorgen.

Als für den Salon von 1865 erstmals zwei seiner Seebilder akzeptiert werden, versucht er im Jahr darauf mit einem ebenfalls „Frühstück im Grünen“ betitelten Bild Aufmerksamkeit in der etablierten Kunstwelt zu erregen. Er legt es auf eine Breite von mehr als sechs Metern und eine Höhe von fast fünf Metern an, mit lebensgroßen Figuren in zeitgemäßer Kleidung. Rund ein Dutzend Männer und Frauen sollen sich darauf, so sein Plan, um

eine Picknickdecke im Unterholz eines Buchenhains gruppieren.

Ein solches Werk, weiß Monet, ist noch nie im Salon präsentiert worden. Doch er übernimmt sich, scheitert an den enormen Dimensionen, aber auch an der künstlerischen Ausführung des Motivs – und wird das Bild nie vollenden.

Stattdessen fertigt er gerade noch rechtzeitig ein weiteres Gemälde an, das er nun für den Salon einreicht. Es ist das lebensgroße Porträt einer jungen Frau in grün gestreiftem Kleid und Samtjacke – und weitgehend konventionell gemalt. Im Stil entspricht es manchen Bildern Édouard Manets.

Der Schriftsteller und Journalist Émile Zola, ein prominenter Verteidiger Manets,

sieht in dem Gemälde Bahnbrechendes. „Ich muss gestehen, das Bild, vor dem ich mich am längsten aufgehalten habe, ist die ‚Camille‘ von Monsieur Monet“, schreibt Zola, der die ungewöhnliche Pose der „sich vom Betrachter abwendenden Frau als Sinnbild des

Obwohl Monet die konventionelle Malerei verspottet, sucht er lange die Anerkennung der etablierten Kunstszene

modernen Lebens sieht, und er spart nicht mit Kritik an den anderen Malern: „Ja! Das ist ein Temperament, ein richtiger Mann im Gefolge all dieser Eunuchen.“

„Camille“ wird zum ersten großen Erfolg des inzwischen 25-Jährigen. Im Anschluss verkauft er Bilder für insgesamt 800 Francs, erhält den Auftrag für eine verkleinerte „Camille“-Kopie. Zudem findet er eine Partnerin, die ihn heiraten und zum zweifachen Vater machen wird: Camille, sein Modell.

Aber an seinen Erfolg im Salon kann Monet in den folgenden Jahren nicht anschließen, die Jury lehnt fast alle eingereichten Gemälde ab. Ewig quälen ihn nun Geldsorgen – zumal Camille im August 1867 den Sohn Jean zur Welt bringt.

In überaus dreistem Ton bittet er Frédéric Bazille, einen aus wohlhabender Familie stammenden Kollegen, um Hilfe: „Man denkt doch gewöhnlich an die Nöte seiner Freunde; so wage ich auch nicht mehr, an Ihre Freundschaft zu glauben. Wenn Sie mir nicht antworten, ist zwischen uns alles aus“ – dabei hat Bazille seinen Freund bereits im eigenen Atelier arbeiten lassen und ihm als Unterstützung mehrmals Bilder abgekauft.

MONETS LAGE wird immer hoffnungsloser. Mal wird er aus einem Hotel geworfen, weil er die Rechnung nicht begleichen kann, mal setzt ihn sein Vermieter vor die Tür.

So ärmlich geht es bei ihm zu, dass er und seine Familie manchmal nichts zu essen haben, sofern nicht Renoir ihnen Brot bringt. Einmal will sich Monet sogar ertränken, wie er Bazille theatralisch berichtet. Doch das gelingt nicht – Monet ist ein zu guter Schwimmer.

Mitleid empfindet er vor allem für sich selbst. Immer wieder spickt er seine Korrespondenz mit Sätzen wie „Man muss mich beklagen, denn ich bin zu beklagen“. Mitunter scheint zwischen den Zeilen seine größte Angst durch: „Ich habe großen Kummer; denken Sie nur, ich verliere das Augenlicht, nach einer halben Stunde Arbeit kann ich kaum noch sehen.“

Diese Phasen der Unzufriedenheit und Depressionen werden ihn trotz seines spä-

teren Erfolges auch im hohen Alter immer wieder heimsuchen.

„Alles ödet mich an. Ich sehe sehr schwarz“, schreibt er einmal. Und dann: „Ich leide so, und ich weiß gut, was für eine furchtbare Albernheit meine armselige Malerei ist.“ Zwischen diesen beiden Zeilen liegen mehr als 40 Jahre.

Er ist kein einfacher Mensch, das weiß Monet selbst. Vor allem in schwierigen Phasen treten seine unangenehmen Eigenschaften deutlich hervor. „Ich bin neidisch, böse, verrückt“, charakterisiert er sich einmal selbst.

Seine Finanzen bessern sich kaum. Nicht wenig Geld kosten auch jene Malreisen, die Monet an die Seine und in die Normandie führen, und das Malzubehör – vor allem ein ganz besonderes Utensil, eine relativ neue Erfindung, ohne die Monet, ohne die der Impressionismus nicht möglich gewe-

sen wäre: die Tubenfarbe. Denn mit ihr kann der Künstler direkt vor seinem Motiv in der Natur malen. Ein luftdichter Verschluss verhindert, dass der Inhalt austrocknet.

Weitere Neuerungen erleichtern Monet die Arbeit im Freien: Malkästen mit Rückengurten; vorgrundierte Leinwände, die sich zusammenrollen oder in neuartigen Malkoffern verstauen lassen; fahrbare Staffeleien.

Und dank neuer Pinselformen wie dem flachen Borstenpinsel können sich die Künstler in bislang ungekannter Form ausdrücken.

Monet malt bei Hitze, bei Regen, bei Wind, bei Kälte. An einem Wintertag wird der 27-Jährige von einem Zeitgenossen beobachtet, der berichtet: „Wir entdeckten einen Fußwärmer, dann eine Staffelei, dann einen Herrn, der in drei Mäntel eingewickelt war, mit Handschuhen an den Händen, das

CAMILLE AUF DEM TOTENBETT, 1879

Als wäre sie durch einen Schleier von der Welt der Lebenden getrennt, malt Monet seine tote Ehefrau. Nur ihr Gesicht mit den eingefallenen Wangen und den leicht geöffneten Lippen ist deutlich zu erkennen, Kleidung, Decke und Kissen sind hingegen weitgehend aufgelöst. Der Tod Camilles, der Mutter seiner zwei Söhne, trifft ihn tief. Er wird dieses Bild nie ausstellen



Gesicht halb erfroren: Das war Monet, der an einer Schneestudie arbeitete.“

Immer wieder nimmt sich der Maler Winterlandschaften vor, weil der reflektierende Schnee besonders eindrucksvoll auf Tageslicht und Luftfeuchtigkeit reagiert. Mal schimmern die Schatten auf ihm hellblau, mal grünlich. So malt Monet sie jedenfalls – farbig. Schwarz findet sich auf seiner Palette nicht. Unerhört ist das für diese Zeit. Nahezu einmalig.

Begeistern kann er sich auch immer wieder für Wassermotive, Hafeneinfahrten, Küsten, Flussansichten. Einzigartig versteht er es, Reflexe und Spiegelungen zu suggerieren, und lässt mit wenigen Pinselstrichen größtmögliche Stimmung entstehen.

In dem Porträt des Ausflugslokals „La Grenouillère“ („Der Froschteich“) zerlegt er Badesinsel, Bäume und Fluss in ungezählte

Durand-Ruel vertraut dieser Empfehlung ebenso wie seinem Instinkt – seine Galerie wird Monet bis zu dessen Lebensende betreten. Zunächst ist mit den Bildern aber nicht viel Geld zu machen. Dennoch profitiert Monet von gelegentlichen Verkäufen an den Kunsthändler.

Im Januar 1871 stirbt der Vater. Das Erbe, das er seinem zweiten Sohn hinterlässt, ist nicht groß, doch für einige Zeit entspannt sich Claudes materielle Lage. Ende des Jahres zurück in Frankreich, mietet er ein Haus im gut zehn Kilometer von Paris entfernten Argenteuil.

Hier erwirbt Monet zudem ein Boot, auf das er eine Kabine zimmern lässt. Auf diesem schwimmenden Atelier treibt er auf der Seine und malt seine Motive aus ungeohnter Flussperspektive.

Häufig arbeitet er in Argenteuil gemeinsam mit seinen Freunden wie Manet und

Doch die Präsentation der Bilder im April 1874 wird finanziell ein Reinfall. Viele Besucher sind von den Exponaten eher amüsiert als beeindruckt, und die Kunstkritiker sparen nicht mit Häm. „Eine Tapete in embryonalem Zustand ist weiter ausgearbeitet als dieses Seestück“, ätzt Louis Leroy im satirischen Blatt „Charivari“ und meint eine Hafenanansicht Monets.

„Impression, aufgehende Sonne“ heißt das Werk, das Leroy zu der – spöttisch gemeinten – Bezeichnung „Impressionisten“ inspiriert.

Die Kritik aber entmutigt Monet nicht. Geradezu virtuos ist inzwischen seine Pinselführung: Aus spontanen Strichen, die eine nachträgliche Korrektur fast unmöglich machen, lässt er seine Motive erwachen, aus zarten Tupfern oder Flecken dicht auftragener Farbe. Auch die Oberfläche des jeweiligen Gemäldes wird so zum Teil der



Farbflecken und Tupfer. Auf erkennbare Details kommt es Monet nicht an, sondern auf das Spiel von Licht und Schatten. So verschwimmen die Badenden geradezu mit ihren Spiegelbildern.

Fast skizzenhaft wirkt die Ausführung mit den pastosen Farben, wodurch der Maler erreicht, was er beabsichtigt: dass nicht die Detailtreue der Szene wirkt, sondern ihre Atmosphäre eingefangen wird.

IM JULI 1870 bricht Krieg aus. Monets Freund Bazille meldet sich freiwillig und fällt, knapp 29 Jahre alt. Aus Angst, für den Kampf gegen die Deutschen eingezogen zu werden, flieht Monet mit seiner Familie nach London. Beeindruckt betrachtet er in den Museen der britischen Hauptstadt die energiegeladenen Farbfantasien William Turners und die aus scheinbar flüchtig hingeworfenen Pinselstrichen geschaffenen Lichtstimmungen John Constables. Beide Maler beeinflussen ihn stark.

In London lernt er den ebenfalls aus Frankreich geflohenen Kunsthändler Paul Durand-Ruel kennen, dem er von einem Kollegen mit den Worten vorgestellt wird: „Dieser Mann ist besser als wir alle.“

Renoir, nicht selten versuchen sie sich sogar an den selben Motiven und vergleichen die unterschiedlichen Ausprägungen ihrer Stile – offenbar ohne jedes Konkurrenzgefühl. Im Verlauf dieser Treffen nähert sich Renoir immer mehr der Arbeitsweise Monets an.

An ihrer Situation hat sich indes nichts geändert: Zwar kann Monet nun etliche Bilder zu guten Preisen verkaufen, die meisten an Durand-Ruel, doch die offizielle Anerkennung bleibt ihnen weiterhin verwehrt.

Nach wie vor scheitert die bereits seit Jahren als „Bande“ verschriene Gruppe um Monet mit ihren Werken bei der Aufnahme in den Salon – oder reicht schon gar nichts mehr ein. Die Wiedergabe eines Eindrucks, eines Augenblicks, ist in den Augen der Jury noch immer kein kunstwürdiges Sujet.

So schließen sich die Maler, als Künstler-zusammenschluss unter dem Namen „Société anonyme coopérative à capital variable d'artistes peintres etc.“ eine eigene Ausstellung zu organisieren und ihre Werke gemeinsam zu vermarkten.

Gestaltung – in krasssem Gegensatz zu den dünnen, glatten Farbschichten der althergebrachten Malerei.

Ein erfahrener Handwerker ist er oben-dreien, der es sogar versteht, die Farben zu manipulieren: Mit großen, auf Tischen ausgebreiteten Löschblättern entzieht er ihnen das Öl, um mattere, pastellartige Töne zu bekommen.

Und wie viele seiner Mitstreiter lehnt er es ab, fertige Gemälde mit Firnis zu überziehen; dieser transparente Schlussanstrich aus in Terpentin gelöstem Harz soll die Farbschichten schützen, zudem verleiht er ihnen einheitlichen Glanz, höhere Leuchtkraft und eine stärkere Tiefenwirkung. Gerade das aber wollen die Impressionisten verhindern. Oft vergessens: Viele Käufer lassen nachträglich einen Firnis auftragen.

Im Verlauf von sechs Jahren entstehen in Argenteuil allein 150 Landschaftsbilder – Brücken, Boote, Familien in Gärten und immer wieder die Ufer der Seine.

Selten ist Monet während der Arbeit zufrieden.

»Ich werde nie etwas

Gutes erreichen«, notiert

er. »Das ist nur ein

zugemalter Farbhauten«

Der Verkauf hingegen ist nach wie vor schleppend. Mehrere Jahre lang wird Monet deshalb von einem Mäzen unterstützt, einem Kaufhausinhaber namens Ernest Hoschedé.

Doch Hoschedés Hang zu überaus gewagten Spekulationen sorgt 1876 für seinen Bankrott. Dennoch verstehen sich die beiden Familien so gut, dass sie 1878 gemeinsam nach Vétheuil ziehen.

Madame Alice, Hoschedés Gattin, ist willensstark und besitzergreifend; sie wird zur Geliebten Monets und später zu seiner zweiten Frau. Denn Camille stirbt 1879, ein Jahr nach der Geburt ihres zweiten Sohnes, im Alter von 32 Jahren, vermutlich an Unterleibskrebs.

Gebannt von den Schattierungen und Reflexen im Gesicht der aufgebahrten Leiche, nimmt Monet auf seine Weise Abschied: Er malt die Tote.

ten ihre Vorstellungen verfolgen. Ihr Stil ist eingesickert in den allgemein vorherrschenden Kunstgeschmack. Sie haben Erfolg, ihre Bilder finden immer mehr Käufer, erzielen höhere Preise und werden jetzt auch positiv in den Zeitungen besprochen.

Der angesehene Journalist und Kunstkritiker Théodore Duret veröffentlicht sogar ein Buch über „Les Peintres impressionnistes“. Und selbst der Salon wird immer aufgeschlossener für die neue Richtung; 1879 wird ein Bild von Renoir angenommen – und mit großem Erfolg ausgestellt.

Auch Monet führt seine Bilder auf mehreren Messen vor. 1880 präsentiert die Zeitschrift „La Vie Moderne“ 18 seiner Werke in ihren Räumen, und Paul Durand-Ruel, sein Kunsthändler, kauft ab 1881 wieder häufiger bei ihm. Auf einer Impressionisten-Ausstellung im Jahr 1882 ist Monet mit nicht weniger als 35 Arbeiten vertreten.

Doch je älter er wird, desto häufiger sucht er nun seine Motive direkt vor seiner Haustür. 1883 ist er mit Alice, deren vier Kindern und seinen zwei eigenen nach Giverny gezogen, 60 Kilometer außerhalb von Paris. Zu seinem Haus gehört ein Garten von einem Hektar Größe.

Dort schafft er sich einen sich ständig wandelnden Sehnsuchtsort. Entlang des Hauptweges pflanzt er Kapuzinerkresse und Rosen, füllt die Beete mit Narzissen, Osterglocken, Iris und Türkischem Mohn. Erwirbt ein angrenzendes Gelände mit Bach und Tümpel. Macht daraus einen Wassergarten, in dem Bambus und Ahorn wachsen, Lilien und Trauerweiden. Der Tümpel wird zum Teich, über den sich an der schmalsten Stelle eine japanische Brücke spannt.

Das Wasser bedecken Seerosen, die Monet eigens aus Japan hat importieren lassen. Er schätzt die japanische Kunst,



Es ist wie ein Zwang, der über ihn zu kommen scheint, als er am Kopfende des Bettes steht. Starr haften seine Augen zunächst auf der Schläfe, so wird sich der Künstler später schamvoll erinnern, und ertappt sich dabei, wie er den Abstufungen des Kolorits folgt. Blaue, gelbe, graue Töne.

„Doch ehe mir der Gedanke kam, die mir so lieben, vertrauten Züge aufzuzeichnen, vollzog sich vorher in mir automatisch die organische Erschütterung durch die Farbe, und die Reflexe nahmen mich wider meinen Willen in einem unbewussten Vorgang gefangen, mit dem der alltägliche Lauf meines Lebens einsetzte. So wie das Tier, das seinen Mühlstein dreht.“

Als Trauerarbeit entsteht so eine in gelbe und blaue Lichteffekte gebettete Camille auf dem Totenbett.

Obwohl sich seine Bilder inzwischen besser verkaufen, bleibt er verschuldet; mit Geld kann Monet einfach nicht umgehen, immer wieder gibt er mehr aus, als er verdient. „Ich bin völlig angeekelt und zermüht von dem Leben, das ich schon so lange führen muss“, schreibt er in einem Brief.

Doch dann, endlich, zahlt sich die Beharrlichkeit aus, mit der die Impressionis-

ten bereits der siebte große Auftritt der Gruppe, an den Präsentationen zuvor hat sich Monet nur unregelmäßig beteiligt. Denn mal will er seine Werke nicht neben weniger begabten Künstlern präsentieren, mal gefallen ihm einige der anderen Teilnehmer nicht: Paul Gauguins Arbeiten etwa kann er nicht leiden.

Der reagiert auf seine Art und verramscht ein Werk Monets, das er vermutlich als Bezahlung für ein eigenes Bild vom Kunsthändler Durand-Ruel erhalten hat, für 400 Francs bei einem Holzvergolder.

Zudem sucht Monet immer noch die Anerkennung der Konservativen im traditionellen Salon – zum Ärger vieler Impressionisten, die in ihm einen Abtrünnigen sehen. Degas greift ihn an, Pissarro zieht sich von ihm zurück. 1883 organisiert Durand-Ruel für Monet schließlich erstmals eine große eigene Ausstellung mit 45 Arbeiten.

Er hat es geschafft.

Ein paar Jahre später, mit Ende 40, kann Monet nicht nur an ein bemerkenswertes Werk zurückblicken – mehr als 2000 Ölbildern wird er nach seinem Tod hinterlassen –, sondern ist endlich auch gut situiert. Er malt in Norwegen, in London, in Venedig.

GETREIDESCHOBER, 1888–1891

An trivialen Objekten wie diesen Garbenschobern will Monet die sich ändernden Lichtwirkungen zeigen. Wie besessen füllt er Leinwand auf Leinwand, um die unterschiedlichen Effekte auf den Himmel, die Haufen aus Weizengarben, auf Schatten und Untergrund festzuhalten. Eine Landschaft, so erklärt er, existiere nicht als solche; sie lebe durch ihre Umgebung – Luft und Licht –, die sich ständig wandle

vor allem die Farbholzschnitte, die seit Öffnung des Landes Mitte des 19. Jahrhunderts nach Europa gelang sind. Er besitzt mehrere Hundert Bilder. Besonders beeindruckt ihn Katsushita Hokusais „36 Ansichten des Berges Fuji“; drei Dutzend verschiedene Perspektiven auf den stets von einer Kuppe aus Schnee gekrönten heiligen Vulkan.

Inspiziert vielleicht von Hokusai, entdeckt Monet das Prinzip der Serie. 1889 macht er ein paar Getreideschober zu seinem Berg Fuji: Die Haufen, in denen die Bauern ihre Ähren bis zum Dreschen unter



DER SEEROSENTEICH, 1899

Heu schützen, malt er morgens und abends, im Herbst und im Schnee. Monatelang.

Das eigentliche Motiv verliert für ihn dabei immer mehr an Bedeutung. Entscheidend ist, wie sich Licht und Farben im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten verändern.

Auf die Schober folgt eine Serie mit Pappeln, die ihn derart lange beschäftigen, dass er einen Holzhändler dafür bezahlt, mit dem Fällen der Bäume noch etwas zu warten.

Serien. Immer wieder Serien. Als Monet die Kathedrale von Rouen malt, arbeitet er mitunter an 14 Bildern gleichzeitig. An der Steilküste von Petit Ailly baut er seine Stafefeilei bei schönem und bei trübem Wetter auf, ungezählte Male obendrein am Ufer eines Flusses bei Giverny.

Auch die Brücken der Themse und das englische Parlament bannt er bei Sonnenuntergang auf Leinwand und im Nebel oder bei stürmischem Himmel. Insgesamt 95-mal. Da ist Monet schon fast 60 Jahre alt.

Und doch verbirgt sein dichter, nikotin-gelber Bart oft genug ein unzufriedenes Gesicht. „Ich werde nie etwas Gutes erreichen“, schreibt er einmal verbittert, „das ist nur ein zugemalter, starrer Farbhauten, aber keine Malerei.“

Das wohl wichtigste dieser Motive findet er nur wenige Meter von seinem Haus ent-

Monet malt die Brücke, die den Teich in seinem Garten überspannt, in zahlreichen Bildern – immer im Sommer, wenn die Seerosen blühen. In den ersten Gemälden, die um 1900 entstehen, sind die Konturen der Brücke noch klar erkennbar; in den letzten Werken, mehr als 20 Jahre später, verschmelzen die Formen immer mehr, sind kaum noch auszumachen: Möglicherweise ist das – ebenso wie der Blaustich in manchen Gemälden aus dieser Zeit – eine Folge des grauen Stars, der Monets Augen trüb

fernt im Garten. Mehr als 200-mal malt er die Seerosen auf ihrer wässrigen Oberfläche, die so anfällig für das Spiel des Lichts ist. Zu großen, teppichhaften Fantasien verschmilzt er Gegenstände wie Bäume oder Brücken mit deren Reflexionen im Wasser. So entstehen Gewebe aus reinen Farb- und Lichtwerten.

Nie jedoch gibt Monet den Bezug zu dem, was er sieht, vollständig auf: Mit der abstrakten Malerei, die noch zu seinen Lebzeiten eine weitere Revolution in der Kunst auslöst, haben die Seerosenbilder allenfalls zufällige Gemeinsamkeiten.

Mit letzter Konsequenz verfolgt er hingegen jene Idee, die schon am Anfang des Impressionismus stand: nicht ein originalgetreues Abbild der Realität wiederzugeben, sondern den Eindruck einer ihrer unendlich vielen Facetten.

DOCH VIELLEICHT ist das gar nicht so beabsichtigt? Vielleicht sind die immer abstrakter erscheinenden Farb- und Lichtgewebe ja nur Folge eines weiteren Schicksalsschlags, der ihn 1912 trifft, nachdem im Vorjahr seine zweite Frau an Leukämie gestorben ist: Ein Arzt diagnostiziert bei ihm beidseitigen grauen Star.

Aus Angst zögert der 71-Jährige eine Operation lange hinaus, bis er auf dem linken Auge nur noch zehn Prozent Sehkraft hat und mit dem rechten nur dann Helligkeitsunterschiede erkennen kann, wenn das Licht günstig ist.

Er ist fast blind. Doch er malt beharrlich weiter, fast ausschließlich im Haus in Giverny, an dem sich nun täglich Verehrer einfänden. Monet ist längst prominent, Autos mit Neugierigen fahren jeden Tag an seinem Haus vorbei. Immer wieder empfängt er hohen Besuch, auch wenn ihm die offizielle Anerkennung, für die er so lange gekämpft hat, nun offenbar gleichgültig geworden ist: Mehrmals lehnt er Auszeichnungen wie das Kreuz der Ehrenlegion ab. „So wie mich die beleidigenden Kritiken der ersten Stunde



Der über 70-jährige Monet fasst einen gigantischen Plan: Er will die Lichtstimmungen auf seinem Seerosenteich in Wandtafeln von enormer Größe festhalten. Die »Drei Weiden«, vor denen er 1921 posiert, sind aus mehreren großen Leinwänden zusammengesetzt, ebenso wie das mehr als zwölf Meter breite Bild »Der Morgen mit Weiden« (ganz unten)



kaltgelassen haben, berühren mich auch jetzt die Lobreden der Schwachköpfe, Snobs und Händler nicht.“

Ein mitunter mürrischer Grantler ist er geworden. »Alter Miesepeter« nennt ihn liebevoll Ministerpräsident Georges Clemenceau, der zu einem seiner engsten Freunde wird.

Clemenceau drängt ihn schließlich zur Operation. 1923 überwindet Monet seine Furcht – gut zehn Jahre nach der Diagnose. Doch nach dem Eingriff kann er nur noch Gelb und Blau sehen, und die Angst kehrt zurück: Was, wenn diese beiden Farben nicht mehr verschwinden, die ihn plötzlich abscheuliche, grelle Bilder malen lassen?

Er schreibt seinem Augenarzt wütende Briefe, stellt sich immer wieder die Frage, ob die Operation eine richtige Entscheidung gewesen ist. Was, wenn es nie mehr richtig sehen kann – „das wunderbarste Auge, seit es Maler gibt“, wie Paul Cézanne sagt.

In den folgenden Jahren werden manche Kunsthistoriker sogar die Frage aufwerfen, ob das gesamte Spätwerk Monets nicht vor allem Folge seiner Sechstörung ist. Doch fast alle Bilder, die bis zu der Operation entstehen, zeigen klare Komposition und sichere Ausführung, lassen an der künstlerischen Absicht keinen Zweifel.

Nach dem Eingriff kommen zu der Angst aber zermürbende Selbstzweifel, die ihn jetzt, mit über 80 Jahren, dazu bringen, Bilder gleich im Dutzend zu zerstören.

Zwar hat er selbst dafür nicht mehr die Kraft, doch der Wille ist stark genug. So muss seine Stieftochter Blanche die Leinwandstreifen mit einem Messer vom Rahmen trennen und vor den Augen des galligen Alten ins Feuer werfen.

DABEI WILL DER ALTE MANN sein Werk noch mit einer monumentalen Arbeit krönen: riesigen Seerosen, die der französische Staat auf Vermittlung Clemenceaus in den Tuileries dauerhaft zeigen soll. Aber wird er sie noch fertigstellen können?

Eisern geht er jeden Tag ins Atelier vor die gewaltigen Leinwände: Acht Gemälde in einer Gesamtbreite von mehr als 90 Metern hat er der Regierung zugesagt. Die Arbeit erleichtert ihm eine Spezialbrille mit einem getönten und einem weißen Glas, das sein rechtes Auge fast insektenhaft vergrößert. Mehrere Jahre malt der Perfektionist an seinem Werk – so lange, „als hätte Monet noch die ganze Ewigkeit vor sich“, wie Clemenceau einmal fast ungeduldig moniert.

1926 beendet er schließlich seine Arbeit an den „Großen Seerosen-Dekorationen“,

die ihn mehr als zehn Jahre lang beschäftigt haben. Die Einweihung wird er allerdings nicht mehr erleben. Denn der 86-Jährige ist schon seit Längerem an der Lunge erkrankt, kann schließlich nichts mehr essen, bekommt Spritzen.

In seinen letzten Minuten ist Clemenceau bei ihm und hält die Hand des Freundes. „Leiden Sie?“, fragt er.

„Nein“, antwortet Monet mit kaum hörbarer Stimme. Kurz darauf scheidet der Meister des Farbrausches mit einem schwachen Röcheln aus dem Leben.

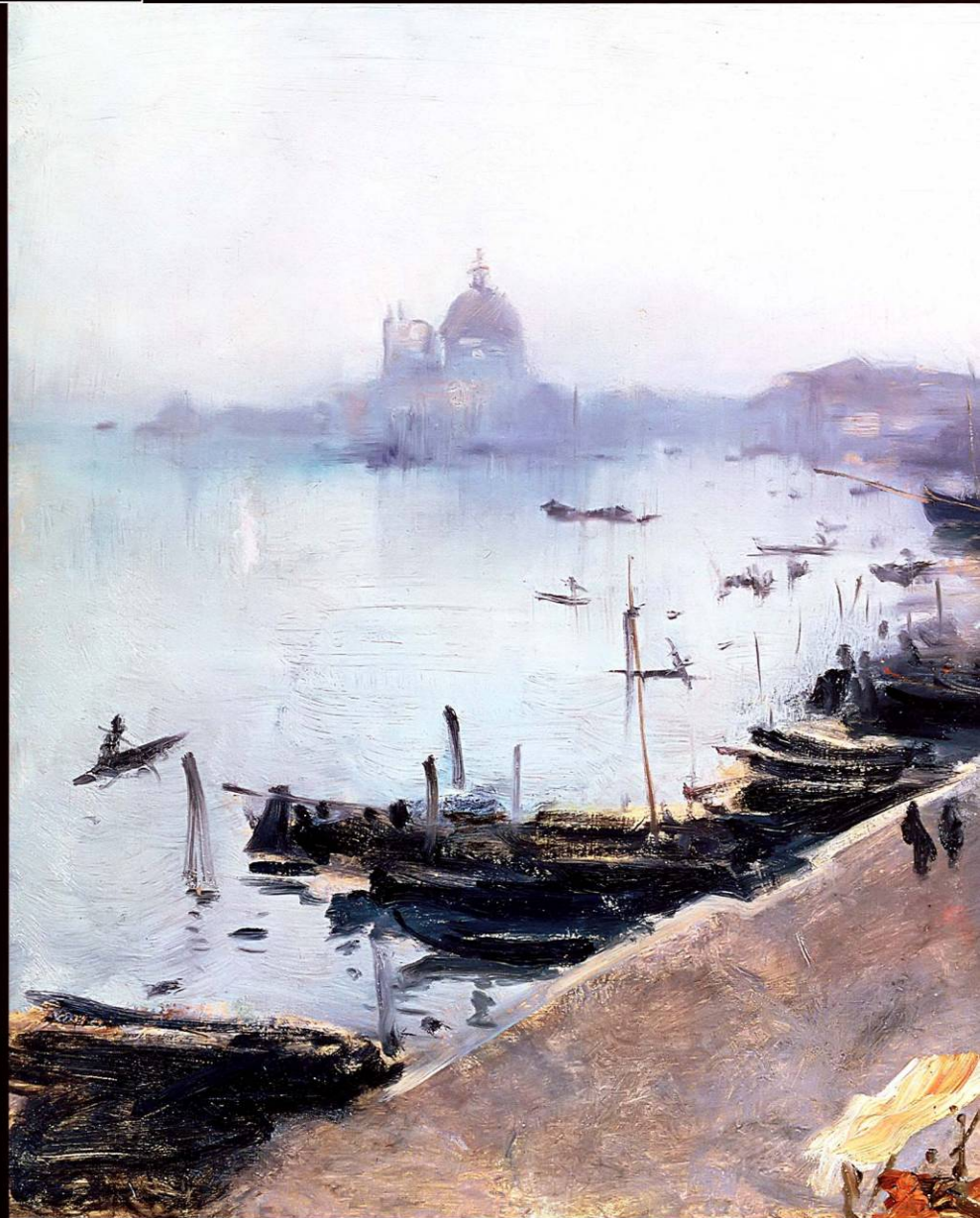
Es ist der 5. Dezember 1926.

Sein Grab ist schlicht, lediglich ein Bündel aus Getreidehalmen liegt darauf. „Meinen Garten all seiner Blumen zu berauben, das wäre eine Entweihung“, hatte Monet einst gesagt. So bedeckt auch nur ein schwarzes Tuch den Sarg.

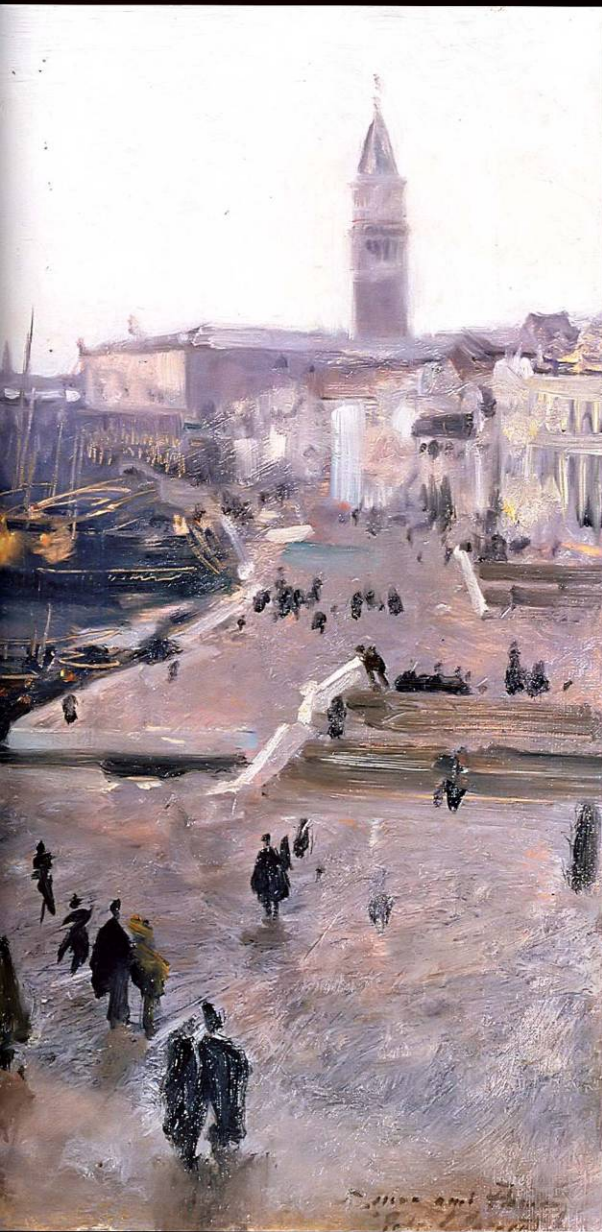
Doch das zieht Clemenceau entschlossen vom Deckel und ersetzt es durch ein gelüftetes Baumwolllaken. „Nein!“, raunt er. „Für Monet kein Schwarz.“ □

MARKUS WOLFF, 39, ist Redakteur bei GEO Special. Für GEO EPOCHE porträtierte er bereits den deutschen Maler Caspar David Friedrich.





Im Morgennebel liegt die Einfahrt zum Canal Grande, zwischen Santa Maria della Salute und dem Campanile. Doch hinter dem Maler bricht Licht durch die Wolken, schimmert auf den Schirm des Marktstandes und entflammt den Schiffsbug am Dock. Mit »VENEDIG BEI GRAUEM WETTER« adaptiert der Amerikaner JOHN SINGER SARGENT (1856–1925) um 1882 die strahlenden Panoramen der Pariser Impressionisten – lässt aber den Himmel ergrauen



Jenseits von Frankreich

Die Franzosen erfinden den
Impressionismus, doch die Strahlkraft
der neuen Bewegung reicht bald
über alle Grenzen hinweg. Die Ideen
treffen auf fremde Traditionen,
mischen sich mit dortigen Vorlieben –
und so wird aus der Kunst-
revolution einiger Pariser Maler
eine weltweite Bewegung

TEXTE: JONATHAN STOCK
UND JOACHIM TELGENBÜSCHER

RUSSLAND Die helle See

Finster, ernst und ungeschönt malen die russischen Künstler das Reich des Zaren. Erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts rebellieren junge Male

Im groben Bauernrock kehrt ein verbannter Revolutionär zu seiner Familie zurück. ILJA REPIN (1844–1930) trifft die französischen Impressionisten als Student in Paris. Ihr Stil fasziniert den Russen, die Maler selbst aber hält er für »albern und launische«. Repin bevorzugt ernste Themen und widmet sich in Bildern wie »UNERWARTET« (1888) auch dem Kampf für die Demokratie



Lichtflecken wandern durch den »BIRKENHAIN« und bringen die weißen Stämme der Bäume zum Strahlen. ISAAK LEWITAN (1860–1900) will 1889 nicht nur den Eindruck festhalten, den eine Landschaft auf ihn macht, sondern auch deren Stimmung – und malt sie deshalb meist menschenleer

ines dunklen Reiches

den vorherrschenden Realismus und erschaffen Gemälde, die den französischen Meisterwerken gleichen – voller Licht und Lebensfreude



Die Finger des Mädchens streichen über einen Pfirsich, ihre Bluse flirrt im Sonnenlicht. Vera Mamontowa ist zwölf Jahre alt, als **WALENTIN SEROV** (1865–1911) sie porträtiert. Ihr Vater, ein Eisenbahnbaron, hat den Maler auf sein Landgut Abramzewo eingeladen. 60 Kilometer nordöstlich von Moskau gründet der Mäzen die wichtigste Künstlerkolonie des Zarenreiches, die Wiege der russischen Moderne (**»MÄDCHEN MIT PFIRSICHEN«**, 1887)

ITALIEN Die kräftigen Farben

Anfangs ironisch als »Macchiaioli«, als »Fleckenmaler«, titulierte, brechen zumeist aus der Toskana stammende italienische Maler die starre Historienmalerei.



Die weiße Wäsche, die erdigen Wände der Toskana und der blaue Himmel darüber wirken, als hätte sie der Künstler aus Fragmenten zusammengesetzt. RAFFAELLO SERNESI (1838–1866) malt die Studie »DÄCHER IN DER SONNE« 1861, kurz nachdem er mit der Freiluftmalerei begonnen hat. Die kräftigen, klaren Farben entsprechen seiner toskanischen Landschaft – und die geometrische Klarheit dem Erbe der Renaissance.

les Südens

Malerei auf – mit Farbflächen, dem poetischen Einsatz des Lichts und der Malerei im Freien. Dadurch ähneln viele ihrer Bilder denen der Impressionisten



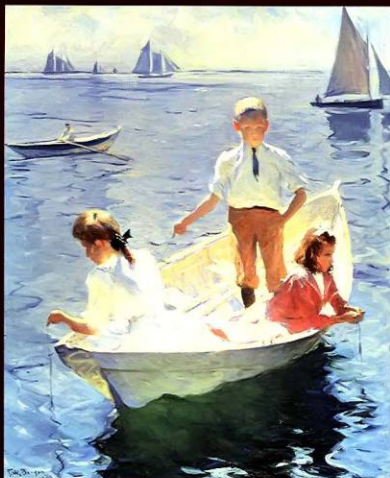
Als ob sie durch Gold waten, erscheinen die beiden jungen Damen auf dem Ölgemälde »IM FELDE« von 1873. Nach dem Studium in Neapel kommt GIUSEPPE DE NITTIS (1846–1884) im Jahr 1867 nach Paris, um dort mondäne Frauen oder Beaus mit Zylindern festzuhalten. Selbstzweifel liegen ihm nicht. »Ich kenne alle Farben, alle Geheimnisse des Himmels und der Luft in ihrem inneren Wesen«, schreibt er in sein Notizbuch



Fast überrascht schaut der Mann aus dem roten Plüschsessel, das Kinn mit dem dichten, schwarzen Vollbart auf die rechte Hand gestützt. Es ist DIEGO MARTELLI, ein italienischer Kunstkritiker, der 1879 seinen Freund FEDERICO ZANDOMENEGHI (1841–1917) besucht

USA Mit der Strahlkraft ein

Nicht provozieren oder hinterfragen wollen die amerikanischen Impressionisten die bessere Gesellschaft – sondern sie feiern. So malen sie mit g



Das dunkle Kobaltblau des Atlantiks und schwarz-grüne Schatten umgeben das Boot, das im warmen Licht der Morgensonne leuchtet. In ihm fischen die drei Kinder des Malers **FRANK BENSON** (1862–1951). Vier Sommer reist der Künstler auf die Insel North Haven an der amerikanischen Ostküste, ehe ihm 1904 die Szene »**RUHIGER MORGEN**« gelingt

»**DER VIERTE JULI**«, 1916. So viele Sternbanner wie bei den Paraden vor dem Kriegseintritt der USA haben noch nie zuvor an Manhattans Fifth Avenue geweht. Und nie zuvor ist ein Künstler auf die Idee gekommen, sie zu malen. Bis **CHILDE HASSAM** (1859–1935) ab 1916 eine Bilderserie anfertigt – und die Flagge damit lange vor den Pop-Art-Künstlern zum Gegenstand seiner Malerei macht



ungen Nation

esse und Harmonie angelnde Kinder, stolze Paraden oder das gleichförmige Leben reicher Frauen



Weißer Stoff, zusammengehalten von einer lila Schärpe, umfließt die 32-jährige »LADY AGNEW OF LOCHNAW«. Mit leicht erhöhter rechter Augenbraue und der Andeutung eines Lächelns wird sie von JOHN SINGER SARGENT 1893 porträtiert. Der vermögende Auftraggeber (ihr zehn Jahre älterer Gatte) kann nie sicher sein: Spricht Ironie aus ihrer Miene – oder doch nur Langeweile?

SKANDINAVIEN *Die verborgene Welt*

Verlassen, melancholisch, fast düster wirken die Interieur- und Landschaftsgemälde der skandinavischen Künstler. Wie ein Eindringling kann sich der Betrachter in diese Räume wagen.



Keine Fenstergriffe, keine Vorhänge, keine Menschen, keine Möbel – und so trübe die Scheiben, dass der Blick des Betrachters nur auf die Strahlenbüschel im Inneren gelenkt wird. Streng geometrisch malt der Däne **VILHELM HAMMERSHØI** (1846–1916) das Zimmer seiner Kopenhagener Wohnung. Immer wieder trägt er die gedeckten Weiß-, Grau- und Blautöne auf, ehe 1900 der »TANZ DER STAUBKÖRNER« vollendet ist

chter vor ihnen fühlen – und doch verweisen sie auf eine verborgene Welt der Ruhe und Gelassenheit

Mit zerzaustem Haar und glasigen Augen schaut das Mädchen auf den Zweig in seiner Hand. »DIE GENESENDE«, 1888 gemalt von HELENE SCHJERFBECK (1862–1946), ist möglicherweise ein Porträt ihrer selbst als Vierjährige. Damals ist die Finnin gestürzt und hat sich die linke Hüfte gebrochen. Seither leidet sie an einer Gehbehinderung. Manchmal kann sie nur zwei Stunden am Tag malen – trotzdem fertigt sie fast 1000 Gemälde an



Meer, Sand und Kleider reflektieren die letzten Sonnenstrahlen im »SOMMERABEND AM SÜDSTRAND VON SKAGEN« (1893). Begeistert vom intensiven Licht an der Spitze Jütlands, schließt sich PEDER SEVERIN KRØYER (1851–1909) dort einer Künstlerkolonie an, in der mehr als 20 Jahre lang jeden Sommer »Maler des Lichts« zusammenkommen

DEUTSCHLAND Die späten Schül

Für konservative Deutsche ist der Impressionismus vor allem eines: der Stil des Erzfeindes. Und weil der Kaiser selbst bestimmt, was in seinem



Zwei Reihen aus gestutzten Linden spannen ihr grünes Dach über die »TERRASSE DES RESTAURANT JACOB« am Elbufer. 1902 malt MAX LIEBERMANN (1847–1935) seinen Lieblingsplatz in Hamburg als Paradiesgarten des Bürgertums



Mit dem Opernglas verfolgen Pariser Damen im »THEATRE DU GYMNASÉ« (1856) ein Stück. Berühmt wird ADOLPH VON MENZEL (1815–1905) als Staatskünstler Preußens, doch seine frühen Bilder nehmen den Impressionismus vorweg



er Franzosen

st ist und was nicht, dauert es ein Vierteljahrhundert, bis sich auch in Deutschland der Impressionismus entwickelt



Es weht kaum ein Wind über dem »WALCHENSEE«, und doch verschwimmen die Bäume in flirrenden Farben. Fast scheint es, als habe **LOVIS CORINTH** (1858–1925) das Bild 1921 in einem vorbeirasenden Zug gemalt und nicht auf der Terrasse seines Altersruhesitzes. Sieben Jahre verbringt der Künstler in Südbayern, 60-mal malt er das immer gleiche Panorama – und macht Deutschlands tiefsten Bergsee zum Spiegel seiner innersten Gefühle

ENGLAND *Die Magie des Alltags*

Auch in England entscheidet eine konservative Akademie über den Kunstgeschmack eines ganzen Reiches. Desillusioniert von der viktorianischen M



Wie Geisterschiffe gleiten die Gondeln über das blaugrüne Wasser der Lagune von Venedig (1880). »NOCTURNES«, Nachtstücke, nennt JAMES MCNEILL WHISTLER (1834–1903) seine Gemälde, in denen er die Magie des Halbdunkels festhält. Den Begriff hat der gebürtige Amerikaner der Musik entlehnt. Doch statt ruhiger Klaviermelodien schafft er harmonische Landschaften – und wird zum Meister des Mondlichts

den abtrünnige Künstler 1885 eine eigene Ausstellungsgruppe: den »New English Art Club«. Dort beginnt ihr Feldzug für die neue Kunst



»STRANDHÜTTEN«, 1891. Das Licht lässt Umrisse verdampfen und macht aus Sonnenschirmen rosa Wolken. Kein Brite kommt dem Stil der Franzosen so nah wie PHILIP WILSON STEER (1860–1942)



Wie Edgar Degas, sein Freund und Vorbild, streift WALTER SICKERT (1860–1942) durch die Musiktheater der Metropolen. Dort porträtierte er 1892 die Sängerin »MINNIE CUNNINGHAM« □

P A

Eine Stadt im Wandel: Breite Boulevards ersetzen verwinkelte Gassen, Stahlmonumente wachsen empor, klein

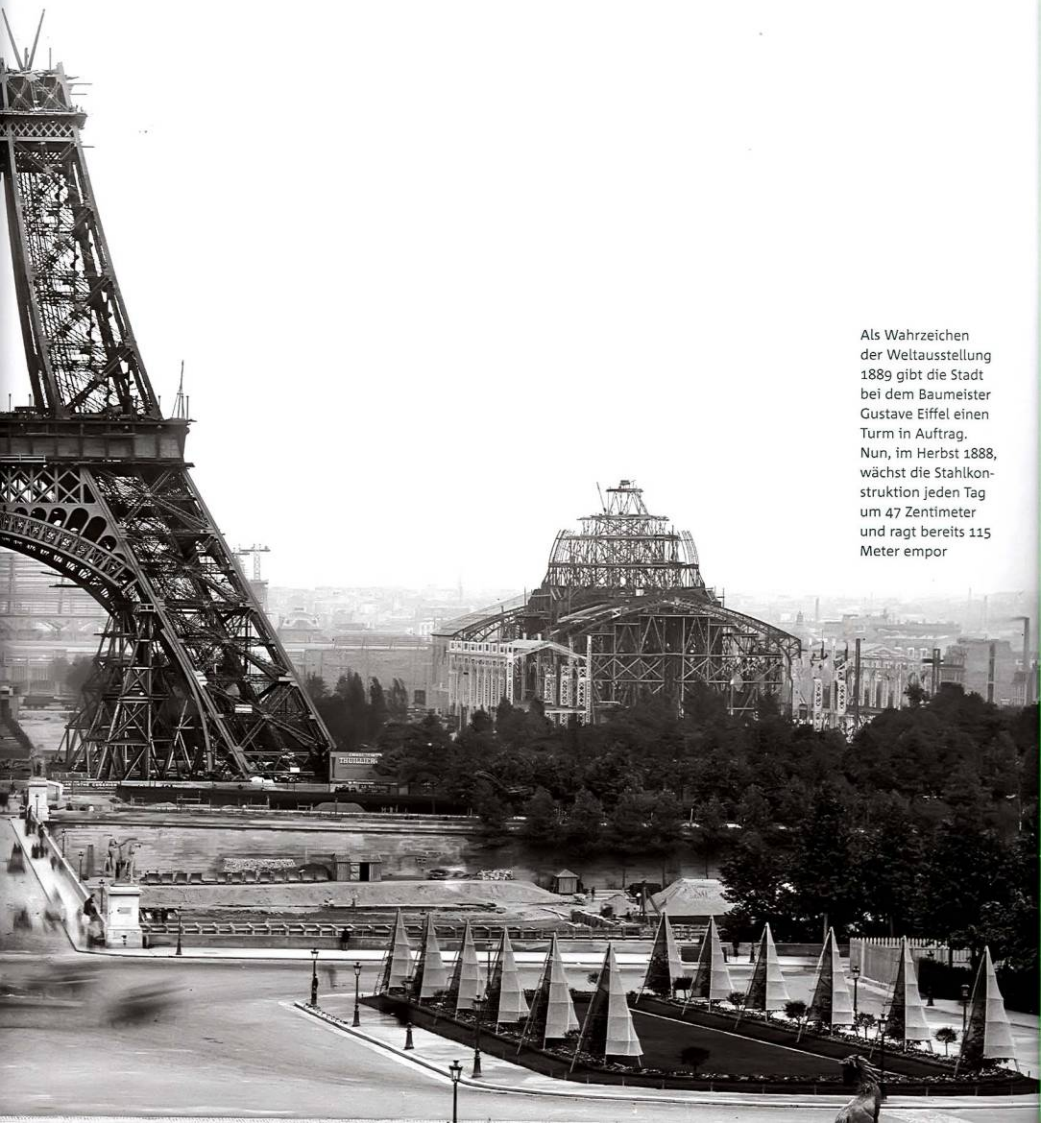


R I S

äden weichen Tempeln des Konsums. Flaneure wie Degas, Manet und Caillebotte halten diese Veränderungen fest

VON JOACHIM TELGENBÜSCHER

Als Wahrzeichen der Weltausstellung 1889 gibt die Stadt bei dem Baumeister Gustave Eiffel einen Turm in Auftrag. Nun, im Herbst 1888, wächst die Stahlkonstruktion jeden Tag um 47 Zentimeter und ragt bereits 115 Meter empor



nischen Seidenvorhängen und persischen Teppichen.

Wer dagegen von seiner Kunst nur gerade so leben kann, der zieht auf das linke Ufer der Seine nach Montparnasse oder auf den Hügel von Montmartre im Norden der Stadt – in die Viertel der Armen, der Wäscherinnen, der Säufer und Prostituierten.

Auch die Maler, die man „Impressionisten“ nennt, sind einst angetreten, die Welthauptstadt der Kunst zu erobern. Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley und Paul Cézanne haben sich um 1862 als Kunststudenten in den Ateliers der Stadt getroffen – etwas später stießen Edgar Degas, Édouard Manet, Berthe Morisot und Gustave Caillebotte zur Gruppe.

Die Künstler verbindet ihre Ablehnung des vorherrschenden Geschmacks, vor allem der penibel gezeichneten Historiengemälde, die die Jury der staatlichen Kunstakademie jedes Jahr für den Salon auswählt.

Die Impressionisten skizzieren lieber die Lichter der Großstadt, den Alltag der Metropole: das Leben auf den Boulevards, in den Bahnhöfen, Cafés und Ausflugslokalen.

Weil sie damit gegen alle Regeln des Salons verstießen, weist dessen Jury ihre Bilder meist zurück. Um sie dennoch zeigen zu können, organisiert die Gruppe ab 1874 eine Serie eigener Ausstellungen.

Doch schon wenige Jahre später beginnt das Bündnis zu zerfallen. Einen ersten Bruch provozieren Renoir und Monet: In der Hoffnung, neue Käufer anzulocken, reichen sie ihre Bilder erneut beim Salon ein. Degas schmäht Monet daraufhin als Verräter, der vor dem Establishment kapituliere. Der wiederum spottet darüber, dass Degas ständig junge Maler anwerbe, deren realistischer Stil nur wenig mit dem Impressionismus zu tun habe.

Zu Beginn der 1880er Jahre ist die Gruppe de facto zerfallen: Monet hat sich auf seinen Landsitz zurückgezogen, Renoir sucht in Italien nach neuer Inspiration, Cézanne malt einsam in der Provence, und Degas umgibt sich lieber mit seinen Schützlingen als mit den alten Freunden.

Doch dann bricht im Januar 1882 eine der wichtigsten Banken des Landes zusammen, die „Union Générale“. Einer derjenigen, die sich bei dem Institut viel Geld geliehen haben, ist der Kunsthändler Paul Durand-Ruel. Der einflussreiche Malerfreund, der fast alle Impressionisten mit Vorschüssen finanziert, muss nun auf einen Schlag seine hohen Kredite zurückzahlen.

Durand-Ruel droht der Bankrott, die Impressionisten bangen um eine sichere Einnahmequelle.

Daraufhin tun sich die zerstrittenen Künstler erneut zusammen. „Wir sind es ihm schuldig“, schreibt Pissarro an Monet. Der zögert zunächst, willigt dann aber ein. Als am Morgen des 1. März 1882 die siebte Ausstellung der Impressionisten eröffnet wird, sind die wichtigsten Künstler der Bewegung – außer Degas – zum ersten Mal seit fünf Jahren wieder vereint.

Niemals zuvor haben sie ihre Bilder an einem so exklusiven Ort gezeigt: Der „Salle des Panoramas“ in der Rue Saint-Honoré liegt nur ein paar Häuserblocks vom Louvre entfernt, seine roten Wände zieren wertvolle Gobelins, entworfen hat ihn Charles Garnier, der Architekt der Pariser Oper.

Mehr als 200 Gemälde haben die Künstler eigenhändig in dem riesigen Raum aufgehängt. Monets Bilder feiern das grüne Umland der Metropole, Renoir zeigt ein Frühstück fröhlicher Ruderer, und Caillebotte, der Maler der gutbürgerlichen Wohnviertel, der Brücken und Boulevards, variiert das immer gleiche Thema: seinen Blick auf die Straßen der Seinemetropole.

PARIS. GERADE MORGENS sind die Boulevards überfüllt von Menschen und Fuhrwerken: von Wagen voller Gemüse, Blumen und Eisblöcken, von den Lieferkarren der Wäschereien, von Jauchetonnen auf Rädern, von mit Werbeplakaten beklebten Möbelwagen und eleganten Karioletts.

Sie alle werden von den doppelstöckigen Omnibussen überragt, die seit 1857 die Straßen befahren. Je drei Pferde ziehen die Ungetümme, in denen 40 Personen Platz finden. Am hinteren Trittbrett führt eine spiralförmige Treppe aufs Oberdeck. Für Frauen ist es gesperrt – damit sie beim Hinaufsteigen nicht ihre Knöchel entblößen.

Auf den Trottoirs dagegen mischen sich Damen im Pelz unter Diensthofen, treffen Handwerker mit Kittel auf Adelige im Gehrock. Viele von ihnen folgen den breiten Schneisen, die der Architekt des neuen Paris, Baron Haussmann, durch das dicht bebaute Zentrum getrieben hat.

Straßen von rund 150 Kilometer Länge hat der Stadtplaner zwischen 1853 und 1870 anlegen lassen – und trotzdem schimpfen die Pariser noch immer über den Verkehr, die unpünktlichen Omnibusse und die Frechheit der Mietkutscher. Aber daran stören sich natürlich nur die reichen Bürger, denn Arbeiter und kleine Angestellte können sich die öffentlichen Verkehrsmittel – eine einfache Fahrt kostet 30 Centimes – gar nicht leisten. Sie gehen selbst bei schlechtestem Wetter zu Fuß.

Wer die Mühe dazu hat – wie etwa Gustave Caillebotte –, die Stadt flanierend im-

Im Jahr 1882 ist London das Zentrum des Geldes, Berlin auf dem Kontinent die Metropole der Macht und Paris die Kapitale der Kunst. Die Stadt an der Seine verdankt ihren Ruf nicht Aktiengesellschaften oder Garderegimenten, sondern Erzeugnissen von besonderer Anmut und Ästhetik.

Nirgendwo auf der Erde leben derzeit viele Künstler, an kaum einem anderen Ort sind so viele Meisterwerke zu sehen, kann ein Spaziergänger an einem Nachmittag an etlichen Epochen der Kunstgeschichte vorbeiflanieren: Auf der Île de la Cité, im Mittelpunkt der Stadt, strebt die gotische Kathedrale von Notre-Dame in den Himmel, seit sieben Jahrhunderten umströmt von den Wassern der Seine. Einige Brücken flussabwärts erstrecken sich die Galerien des Louvre, um 1190 begonnen und immer weiter ausgebaut. Täglich kopieren dort Studenten die Arbeiten alter Meister: die antike Venus von Milo, die um 1505 vollendete Mona Lisa oder die Gemälde des Rembrandt van Rijn von 1650. Und westlich des Museums erhebt sich die goldene Kuppel des barocken Invalidendoms.

Mehr als zwei Millionen Menschen leben in der Stadt, deren 33 Kilometer lange Festungswälle einen sanften Bogen der Seine umschließen – und es werden immer mehr. Denn Paris ist nicht nur das wirtschaftliche Zentrum Frankreichs, es strahlt auch in einem solchen Glanz, dass sich Tausende junger Künstler aus vielen Ländern von dieser Stadt anziehen lassen, die sich nur mit dem barocken Rom vergleichen lässt.

Hier an der Seine locken die höchsten Preise, die höchste Anerkennung, hier gibt es die wichtigsten Museen, leben einflussreiche Mäzene, lehren die Professoren der „École des Beaux-Arts“, entstehen moderne Kunstgalerien.

Wer sich auf dieser Bühne durchsetzen will, der muss beim „Salon“ die Gunst des Publikums erringen – jener alljährlichen Ausstellung, zu der eine Jury der „Académie des Beaux-Arts“ Gemälde auswählt. Gelingt einem Künstler ein Erfolg auf dem Salon, kann er seine Werke anschließend teuer verkaufen und sich womöglich ein Atelier in den neuen Vierteln nördlich des Prachtboulevards Champs-Élysées mieten: Paläste mit deckenhohen Fenstern, lichtdurchflutet, geschmückt mit japa-



Immer wieder variiert Gustave Caillebotte in seinen Bildern das gleiche Thema: Paris (Selbstporträt, 1889)

Dies ist das Zeitalter des Fortschritts, der Erfindungen – und der Selbstüberschätzung: 1895 bremsst ein Zugführer zu spät, seine Lokomotive bricht durch die Fassade des Bahnhofs Montparnasse



Pariser fahren während der Weltausstellung 1900 auf elektrischen Bahnen und einem rollenden Holzbürgersteig durch die Stadt. So stellen sich die Ingenieure die Metropole des 20. Jahrhunderts vor

Auf dem Boulevard des Capucines begegnen sich elegante Pariser in ihren Kutschen. 23 000 Pferde traben jeden Tag über diese Verkehrsader, die nun wie andere breite Magistralen das Stadtbild prägt

mer wieder neu zu entdecken, der beginnt seinen Tag häufig mit einem Spaziergang durch die Viertel der Wohlhabenden. Von Caillebottes Wohnung in der vornehmen Rue de Miromesnil ist es nur ein kurzer Weg bis zum Pont de l'Europe, einer Brücke aus Gusseisen, die sich über den Gleisen des Bahnhofs Saint-Lazare erstreckt.

Wagemutige beugen sich dort über die Brüstung und schauen den Dampflokomotiven beim Rangieren zu, bevor sie ihren Weg fortsetzen. Und gleichgültig, wohin der sie nun führt, es ist schwer, dem Klopfen der Pflasterer zu entgehen, das durch ganz Paris tönt. Denn obwohl Haussmann sein Amt als Stadtplaner inzwischen verloren hat, werden seine Pläne nach wie vor umgesetzt.

Einer der prächtigsten Boulevards ist erst vor wenigen Jahren vollendet worden: die Avenue de l'Opéra. Die breite Achse be-

ginnt am Louvre und endet einen Kilometer weiter nördlich vor dem größten Theater der Welt, dem Pariser Opernhaus. Auf dessen fast 70 Meter hohem Giebel wacht Apoll, der Gott des Gesangs.

Kaum ein Gebäude der Stadt kann es mit dem Glanz der Oper aufnehmen: Doppelt so groß wie die Kathedrale von Notre-Dame und so prunkvoll wie ein barocker Herrschersitz ist sie – und thront inmitten eines Platzes, den Haussmann zu einem Zentrum des neuen Paris gemacht hat.

Über den sieben Rundbögen am Eingang erheben sich acht Doppelsäulen, flankiert von Balustraden aus grünem Marmor; Girlanden und vergoldete Theatermasken zieren das Gesims. Im Inneren führen Treppen aus weißem Marmor hinauf zu

den Logen, über den 2200 Sesseln im großen Saal hängt ein acht Tonnen schwerer Kronleuchter.

KEINEN ANDEREN Impressionisten zieht es so oft an diesen Ort wie Edgar Degas, den 47-jährigen Bankierssohn und Bohemien. Jenen Künstler, der Paris so gut kennt wie kaum jemand sonst. Jenen Impressionisten, der so anders malt als seine Freunde: im Atelier und nicht im Freien. Der auf seinen Bildern nicht das flirrende Tageslicht einfängt, sondern den steten Schein der Gaslampen und Rampenlichter.

Während die anderen ins Umland streben, um Landschaften zu zeichnen, bleibt Degas ein Mann der Metropole: Stundenlang wandert er durch die Stadt, findet seine Motive bei Schneidern, in den Cafés, Theatern – und Bordellen.

Degas malt Fürstinnen und Prostituierte, Tänzerinnen und Bügelfrauen. Er begeistert sich für ihre Kleidung, ihre Körper, wie sie sich waschen, wie sie arbeiten, was sie einkaufen. Und doch bleibt er sein Leben lang Junggeselle. Denn so sehr ihn die Frauen faszinieren, so unwohl fühlt er sich in ihrer Gegenwart. Männer wiederum scheinen ihn auch nicht anzuziehen.

Obwohl Degas Frauen gegenüber stets misstrauisch ist, treibt ihn eine immerwährende Suche nach weiblicher Anmut, die ihn häufig zur Oper zieht, in diesen Tempel des

Tanzen und der Musik. Dort strebt er zumeist in die Probenräume, um die Übungsstunden der Ballettmädchen zu beobachten. Ihnen verdankt Degas seinen Ruhm.

Sein Ziel ist die Rückseite des Gebäudes, wo eine graue Mauer einen schmalen Hof abtrennt. Hier liegt der Eingang all derer, die schon früh morgens für das abendliche Spektakel schuften müssen: Kostümbildner, Kulissenbauer, junge Tänzerinnen.

Operngäste dürfen die Gänge und Räume hinter der Bühne nicht betreten. Nur wer sich für viel Geld in den elitären Zirkel der Abonnenten eingekauft hat, kann sich im Gebäude frei bewegen. Degas gehört noch nicht dazu, aber einflussreiche Freunde haben ihm eine Sondererlaubnis besorgt. Längst kennen die Tänzerinnen den dunkelhaarigen Mann, der während der Proben auf einem Treppenaussatz steht und sie mit Kohle zeichnet.

Jeden Morgen um neun huschen zwei Dutzend Mädchen über das Parkett des Übungssaals. Sie sind zwischen fünf und 15 Jahren alt, tragen Leibchen und Tutus aus Tüll; wenn es kalt ist, tanzen sie in Jacken und Schals. Hier erlernen sie ihre Kunst, dehnen ihre Beine an der eisernen Barre, balancieren auf den Zehenspitzen und lehnen sich zurück, bis die Gelenke knacken.

Ihren Körpern sieht man die täglichen Anstrengungen an: Die Wangen sind bleich, die Glieder dünn. Wenn der Lehrer mit einem Mädchen nicht zufrieden ist, schreit er es an, es sähe aus wie ein „pinkelnder Hund“ – auch solche Aussprüche notiert sich Degas auf seinem Skizzenblock.

Das Ballett ist das Spiegelbild einer ungleichen Gesellschaft, und die Tänzerinnen sind ganz unten. Viele stammen aus den ärmsten Familien der Stadt. Oft sind sie die Töchter von Wäscherinnen, die davon träumen, dass ihren Kindern eine Bühnenkarriere gelingt.

Diejenigen, die der harten Ausbildung gewachsen sind, werden nach einigen Jahren in das *corps de ballet* aufgenommen. Je nach Talent und Fleiß arbeiten sich die Mädchen weiter nach oben: von der *coryphée* zum *petit sujet* und vielleicht sogar zum *étoile*, zum Star. Wer es so weit bringt, verdient pro Jahr



Kaum einen Maler zieht es so oft in das Pariser Nachtleben wie Edgar Degas (Selbstporträt, um 1885)

ein Kritiker schreibt. Die Abonnenten der Oper zahlen auch deshalb so viel, weil sie hinter der Bühne mit den Tänzerinnen flirten können. Manche gehen nur dorthin, um sich die „Beine von Mademoiselle 13 anzuschauen“, wie ein Gast der Oper notiert. Auf den Gemälden von Degas tauchen diese Männer als schwarz gekleidete Voyeure auf, die halb verdeckt im Hintergrund lauern.

Häufig lassen sich die Mädchen auf die Avancen ein. Die meisten werden schlecht bezahlt, und wer sich keine große Karriere mehr erhofft, versucht zumindest einen Gönner zu finden. Manche Mütter bieten ihre Töchter sogar offen als Prostituierte an.

Die Polizei und der Direktor der Oper dulden das Geschehen, der Architekt hat das Gebäude schon so geplant: Das prächtige „Foyer de la Danse“ zwischen Bühne und Garderoben ist eigens dafür gebaut, dass sich Abonnenten und Tänzerinnen vor, während und nach den Vorstellungen treffen können. Will jemand dabei nicht erkannt werden, kann er sich auf eine höher gelegene Galerie zurückziehen und die Mädchen durch Gucklöcher beobachten.



In den Cafés scharen sich die Bewunderer von Édouard Manet (Porträt von Henri de Maistre, 1867)

40 000 Franc – 20-mal so viel wie ein Handwerker.

Degas ist wie besessen von diesen Mädchen. Schon seit den ersten Ausstellungen der Impressionisten kennt man ihn in Paris als den „Maler der Tänzerinnen“. Er malt sie nicht nur in der Oper, sondern auch in seinem Atelier. Stunde um Stunde lässt er sie dort die immer gleichen Posen üben. Doch er nähert sich seinen Modellen nie.

Ganz im Gegensatz zu vielen anderen Männern. Denn die jungen Balletttänzerinnen sind auch bekannt für ihre „üblen Instinkte und liederlichen Neigungen“, wie

ter in Frankreich war, und auch Albert Wolff, der schärfste Kritiker der Impressionisten, speist regelmäßig in dem Lokal.

Die Vorliebe für das Tortoni gehört zu den wenigen Dingen, die der Journalist mit Édouard Manet gemeinsam hat. Als junger Mann hat Manet im Tortoni häufig zu Mittag gegessen – und es später auch gemalt. Er gilt vielen als der intellektuelle Vordenker der Impressionisten, obwohl er sich nie an den Ausstellungen der Gruppe beteiligt. Denn der Maler der „Olympia“ ist schon berühmter genug. Er braucht diese Bühne nicht.

Nur in Wolffs Augen bleibt Manet ein „inkompetenter Stümper“, doch wenn der auf seinen Streifzügen das Tortoni besucht, begegnet man ihm dort mit Respekt.

Das Tortoni hat noch jedem seiner Besitzer ein Vermögen eingebracht – wegen seines gefeierten neapolitanischen Eises, aber auch, weil Baron Haussmann den Cafés mit seinen Boulevards eine ideale Bühne geschaffen hat. Die Wirte können auf den verbreiterten Trottoirs nun bei gutem Wetter Stühle aufstellen und so noch mehr Kunden bedienen. Schnell werden die *terrasses* vor den Cafés zum Lieblingsplatz wohlhabender Damen, die dort das Leben wie aus einer Opernlogge beobachten – und gleichzeitig ihren Reichtum präsentieren.

Die anderen Impressionisten aber treffen sich nicht im Tortoni, sondern im „Nouvelle Athènes“ an der Place Pigalle, einer ärmlichen Gegend in der Nähe des Montmartre. Der halbrunde Platz, in dessen Mitte ein Springbrunnen plätschert, ist nur einen kurzen Spaziergang vom Tortoni entfernt.

Das „Neu-Athen“ liegt gegenüber dem Brunnen an der Stirnseite eines spitz zulaufenden Häuserblocks. Von allen Seiten ertönen hier die Rufe der Straßenhändler. Schon seit Jahrhunderten preisen die Scherenschleifer, Schirmverkäufer und Glaser ihre Waren mit traditionellen Werbesprüchen an – und auch vor dem Nouvelle Athènes locken sie neue Kunden.

Es sind hagere Männer in staubiger Kleidung, die alles, was sie für ihr Handwerk oder Geschäft brauchen, in Körben und Beuteln mit sich herumtragen. Zu ihren Füßen suchen Straßenjungen den Bürgersteig nach Zigarrenstummeln ab, die eilige Cafébesucher fallen gelassen haben.

Bei jedem Gast, der das Nouvelle Athènes betritt, knirscht die Glastür über den sandigen Boden. Neben dem Eingang sitzen die Stammkunden an schmalen Marmortischen – vor sich die Zeitung, hinter sich die verspiegelte Rückwand, über ihren Köpfen das Abbild einer toten Ratte.

Das Nouvelle Athènes zählt zu den Lieblingslokalen der Schriftsteller, Künst-

WER AM MORGEN nur zum Vergnügen in die Oper gekommen ist, der verlässt sie gegen zwölf Uhr wieder. Denn für die Pariser beginnt nun die Stunde des *déjeuner*, des Mittagessens. Die Cafés in der Nähe der Oper füllen sich mit eleganten Bürgern, Adelligen und den Angestellten der großen Banken.

Das wohl berühmteste dieser Cafés, das „Tortoni“, liegt am Boulevard des Italiens. Der Romanautor Honoré de Balzac beschreibt es in seiner „Comédie Humaine“, der deutsche Reichskanzler Otto von Bismarck hat hier seinen Kaffee getrunken, als er noch Gesand-



Die Kaufkraft des Bürgertums schafft elegante Einkaufsstrassen im Paris des 19. Jahrhunderts – wie die mit Glas überdachte, knapp 200 Meter lange Ladenpassage Choiseul

ler und Maler von Paris. Studenten aus den Ateliers der Umgebung verbringen hier ihre Pausen, Literaten wie Guy de Maupassant trinken ihren Aperitif.

Junge Künstler besuchen das Café nicht nur, um zu essen und zu trinken, sondern um bekannten Malern zu begegnen, von ihnen zu lernen und sie vielleicht sogar als Mentoren zu gewinnen. Degas und Manet, die sich bereits einen Namen gemacht haben, scharen hier abends Bewunderer um sich. Und obwohl das Neu-Athen fast immer gut gefüllt ist, brauchen sich Stammgäste nicht um einen Sitzplatz zu sorgen: Hinter einem mannshohen Raumteiler, der den gläsernen Vorbau vom Rest des Cafés abgrenzt, ist stets ein Tisch für die bekanntesten von ihnen reserviert.

Hinter der verzinnten Theke thront ein *percolateur*, ein rötlich glänzender Zylinder aus poliertem Kupfer. Die neuartige Maschine erlaubt es dem Wirt, große Mengen des begehrten Getränks herzustellen und warm zu halten – auch wenn einige Gäste behaupten, der Kaffee schmecke nicht so gut wie jener, der ihnen früher brühheiß an den Tisch gebracht wurde.

Die Welt der Pariser Cafés hat einen gewaltigen Umbruch erlebt: Innerhalb von 15 Jahren hat sich ihre Zahl verdoppelt; mehr als 40 000 gibt es mittlerweile in der Stadt. Die Sehnsucht der Menschen nach einem Ort, an dem sie plaudern, schäkern, trinken können, scheint unstillbar.

Selbst die Arbeiter kommen jetzt häufiger. Für sie sind die Cafés Wohnzimmer, Salon, Theater, Jobbörse, Festsaal und Par-



Eine pompöse Glaskuppel, 33 Meter hoch, und darunter die balkonartig angeordneten Etagen der Haupthalle lassen das 1894 eröffnete Kaufhaus Galeries Lafayette wie eine Kathedrale des Konsums erscheinen

*Alles hat seinen Preis.
Und auch die Kunst wird jetzt zur Ware*



An einer langen Theke der Galeries Lafayette werden Handschuhe präsentiert. In den modernen Kaufhäusern soll der Kunde die Ware begutachten können und sich nicht zum Erwerb verpflichtet fühlen

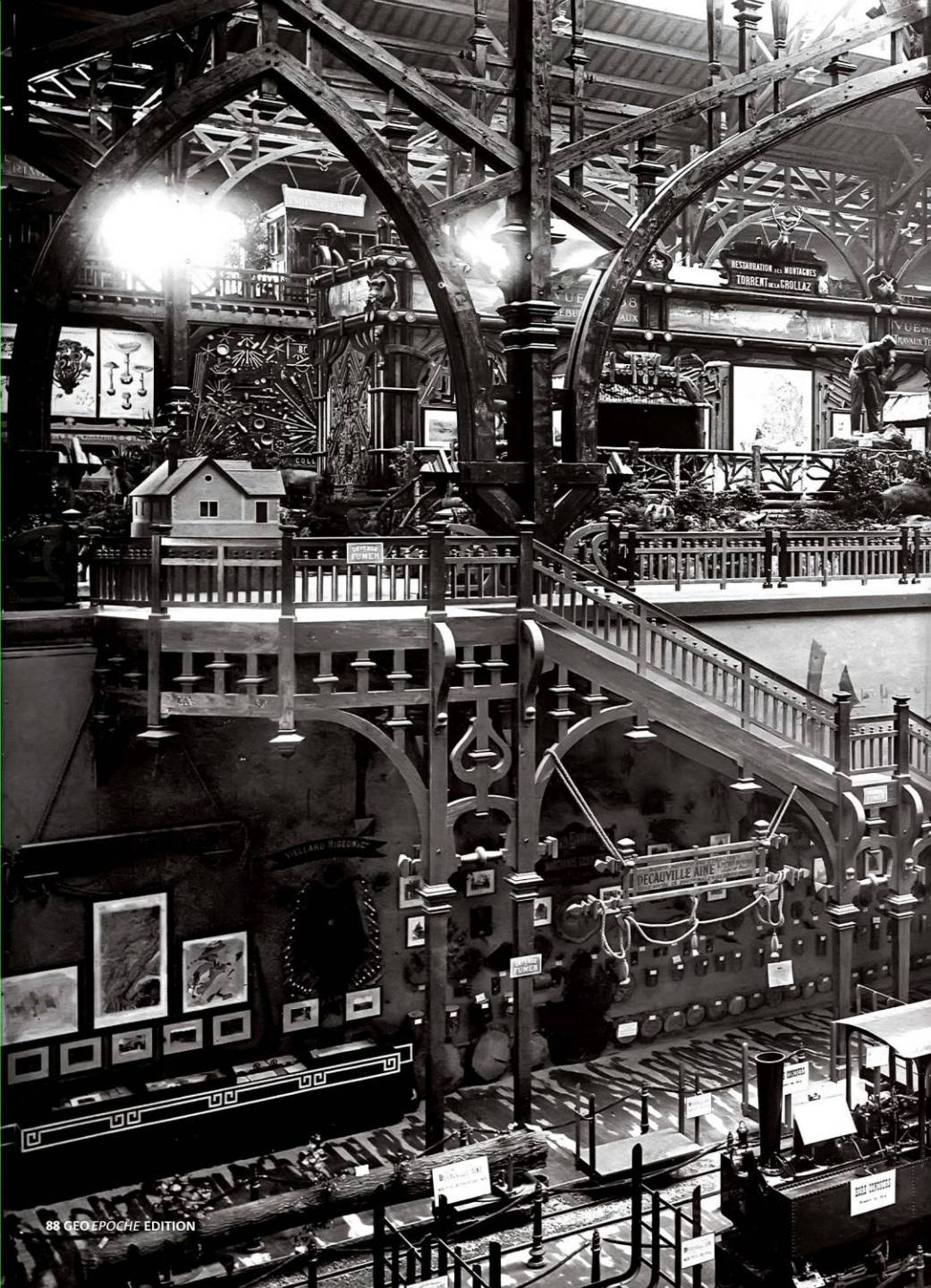
lament zugleich. Weil die Mieten steigen und sich die Arbeiter nur noch kleine Wohnungen leisten können, verbringen viele Familien ihre freie Zeit lieber im Café.

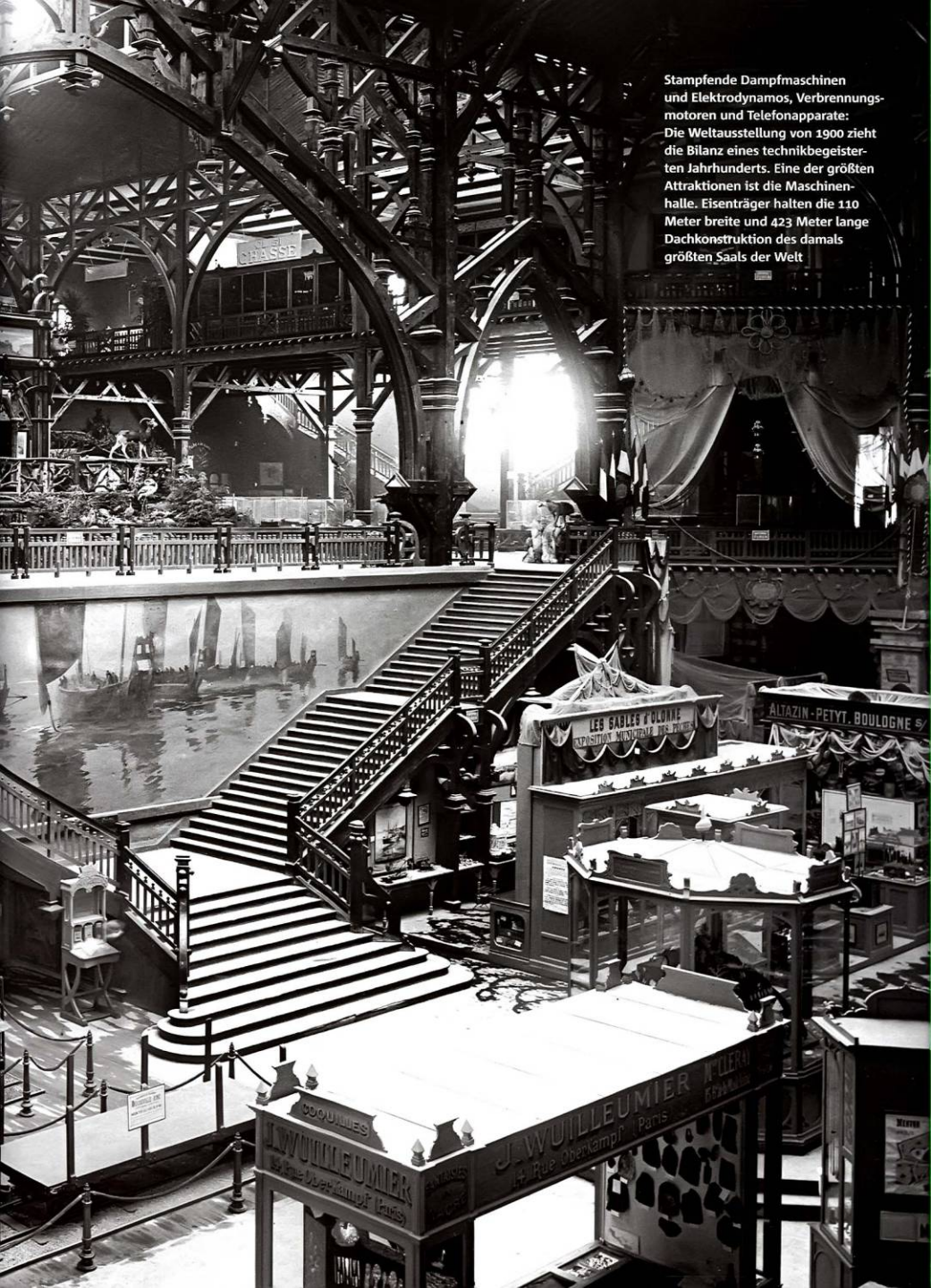
Über allem wachen die Besitzer, zumeist stämmige Kerle, die ihre dicken Bäuche unter weißen Schürzen verbergen. Gerade in den ärmeren Vierteln teilt der Mann hinter der Theke im Mittelpunkt des sozialen Lebens. Er bezeugt die Identität seiner Gäste, etwa bei der Ausstellung ihrer Pässe, hilft ihnen beim Umzug, verabschiedet sich von ihnen auf Beerdigungen, und jedes vierte Paar, das in Paris heiratet, wählt einen Cafébesitzer zu seinem Trauzeugen.

Die Leute hören auf ihren *patron*, besuchen die öffentlichen Versammlungen in seinem Lokal und lassen sich von ihm poli-

tisch beeinflussen. Deshalb werden die Wirte auch die „großen Wähler“ genannt – und von der Polizei beobachtet. Konservative Politiker halten die Cafés für Brutstätten der Revolution und des moralischen Verfalls, und das nicht ohne Grund: So mancher Cafébesitzer ist gleichzeitig illegaler Pfandleiher, Glücksspieler – oder Zuhälter.

Denn mit der Zahl der Cafés nimmt auch die Prostitution zu: Fast überall mischen





Stampfende Dampfmaschinen und Elektrodynamos, Verbrennungsmotoren und Telefonapparate: Die Weltausstellung von 1900 zieht die Bilanz eines technikbegeisterten Jahrhunderts. Eine der größten Attraktionen ist die Maschinenhalle. Eisenträger halten die 110 Meter breite und 423 Meter lange Dachkonstruktion des damals größten Saals der Welt

sich Freudenmädchen unter die Gäste, und oft vermiest der Wirt ihnen sein Hinterzimmer. In den düstersten Spelunken raubt mancher Patron seine betrunkenen Kunden sogar aus. Auch deshalb warnen Fremdenführer wie der „Baedeker“ davor, die Cafés nördlich des Boulevard Montmartre zu besuchen.



Als Berthe Morisot ihre Bilder in einem Auktionshaus präsentiert, kommt es zum Eklat (Selbstporträt, 1885)

DIE GRÖSSTE SORGE der Ärzte und Behörden aber gilt dem Alkohol, der in den Cafés ausgeschenkt wird. Wein gehört zwar seit jeher zur täglichen Kost der Arbeiter, doch niemals zuvor haben die Pariser so viel getrunken: schätzungsweise 300 Liter pro Kopf und Jahr. Dazu kommen Bier und Brandwein. Die armen Städter greifen zum Glas, weil die meisten alkoholischen Getränke billiger werden, während die Preise für Nahrungsmittel steigen. Immer öfter trinken Arbeiter lieber einen Schnaps, als dass sie etwas essen, und das *petit verre*, das kleine Glas, ersetzt ihr Frühstück.

Am erfolgreichsten ist ein grüner Likör, gemixt aus Wermut, Anis und anderen Kräutern: Absinth. Französische Soldaten haben das Getränk einst aus Algerien mitgebracht, jahrzehntelang war es der Lieblingsdrink der Künstler und bürgerlichen Dandys – jetzt haben ihn auch die Arbeiter für sich entdeckt. Der industriell destillierte Absinth ist nicht nur billiger als Wein, sondern gilt zudem als besonders elegant.

Auch im *Nouvelle Athènes* bestellen viele Gäste das Getränk, sie „erwürgen einen Papagei“, wie es unter den Pariserern heißt. Der Ober bringt ihnen ein Glas, das mit einem Schluck der klaren, grünen Flüssigkeit gefüllt ist, sowie eine Wasserkaraffe, einen Zuckerwürfel und einen durchlöcherchten, flachen Löffel. Die Gäste legen Zucker und Löffel auf das Glas und übergießen beides mit Wasser. Die Kristalle lösen sich auf, eine süße Lösung tropft herunter, und plötzlich wirbeln milchige Schlieren im Glas.

Als „grüne Fee“ oder die „Schlange mit den grünen Augen“ ist das Getränk in Paris bekannt – und berüchtigt. Ärzte glauben, dass Absinth verheerender ist als alle anderen alkoholischen Getränke, und machen das

Modegetränk für Wahnsinn, Kriminalität, Epilepsie und Tuberkulose verantwortlich.

Immer häufiger diagnostizieren sie eine früher unbekannte Krankheit: den „Absinthismus“. Denn eine im Absinth enthaltene Chemikalie soll Halluzinationen und Krämpfe auslösen. Um die Arbeiter von dem Likör abzulenken, senkt die Regierung mehrmals die Steuern auf Wein. Der gilt bei Ärzten als „hygienisches Getränk“, das erst ab drei Litern pro Tag schädlich sei.

Die Gegner des Absinths übertreiben vermutlich, der Trunk ist wohl nicht gefährlicher als andere Spirituosen – aber die öffentliche Hysterie trifft dennoch einen Punkt. Die Cafés sind längst nicht mehr nur Orte der Geselligkeit, sondern auch Heimat einsamer Trinker – Figuren, wie sie Manet nun zeichnet: junge Frauen, die mit leerem Blick vor einem Glas Pflaumenschnaps sitzen. Männer, die sich in aller Stille besaufen, bis sich ihr Zorn an einer Kleinigkeit entzündet. Nicht zufällig werden die Hälfte aller Gewalttaten in Cafés verübt.

AM NACHMITTAG wird es ruhiger im *Nouvelle Athènes* – erst in ein paar Stunden werden sich dort wieder die Gäste drängen. Auch die Kunstliebhaber der Stadt eilen jetzt zu einem anderen Ziel.

In einer Seitenstraße des Boulevard Montmartre, der Rue Drouot, versammeln sich elegante Damen und Herren im Zylinder. Die Adligen, Bankiers, Kritiker und Mäzene sind unterwegs zu einem verfallenen Gebäude, das an einer Straßenecke wie eine Trutzburg emporragt: zum „Hôtel Drouot“, dem staatlich kontrollierten Auktionshaus.

Seit 30 Jahren ist das Hôtel Drouot ein Basar für Trödel, aber auch eine Börse der Künste und ein Marktplatz der Reputations. Die Fassaden des Gebäudes sind von blauen, gelben und orangefarbenen Plakaten bedeckt, auf denen für die Auktionen geworben wird. Männer mit Kittel und Leimtopf fügen dem bunten Puzzle stetig neue hinzu.

In den 14 Sälen wird fast alles verkauft: Wein, Gemälde, Autogramme von Revolutionären sowie Kaffeekannen königlicher Mätressen. Und je schlechter es den Pariserern geht, desto voller sind die Lager des Auktionshauses. Denn auch die Habseligkeiten von Plebs werden hier versteigert.

In seinen Verkaufsräumen erhält alles einen Preis, auch die aktuelle Kunst; hier wird aus Ästhetik Ware. Auktion für Auktion, Nachmittag für Nachmittag, an sechs Tagen in der Woche, entscheiden sich hier der Wert eines Künstlers und der Lauf seiner Karriere. Und manchmal werden Maler vom Publikum erniedrigt.

Berthe Morisot, einer der wenigen Frauen unter den Impressionisten, ist dieses Schicksal vor einigen Jahren widerfahren.

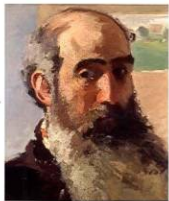
Aufgestachelt von den spöttischen Kritiken der Journalisten, hatten die Besucher gegrölt und gejoht. Als der Auktionator das erste Gemälde der Impressionistin in die Höhe hielt, beschimpfte sie ein Mann als „Hure“ und schwingt erst, als Camille Pissarro ihm eine Ohrfeige verpasste.

Jenseits des Eingangs führt ein breiter Korridor in das Gebäude hinein. Links und rechts stapeln sich eiserne Bänke, schmutzige Wäsche und aus Rohr geflochtene Sessel – die Reste drittklassiger Hotels, deren Wirte ihre Rechnungen nicht mehr bezahlen konnten. Über eine Treppe gelangen Besucher in einen Hof, wo Theaterkulisen, Holzplanken, Nähmaschinen, Pflanzen und Haustiere zum Verkauf stehen. Abgestandene, feuchte Luft staut sich unter dem Dach, das den Hof überspannt.

Hier arbeiten die armen Zwischenhändler: alte Frauen in Regenmänteln sowie unrasierte Männer in blauen Blousons. Kaum einer der vornehmen Kunden verirrt sich in ihr Reich. Sie steigen hinauf in die zweite Etage, wo die wahren Schätze des Hôtel Drouot liegen.

Am Ende eines langen Flurs öffnen sich zwei Säle, die „Salons d'élite“, wo Gemälde, Diamanten, Perlen und Schmuck versteigert werden. Wann immer komplette Sammlungen zum Verkauf stehen, sind die Werke zuvor drei Tage lang ausgestellt. Wer sich bei den Gutachtern eine Eintrittskarte besorgt, darf die Bilder zwei Tage in Ruhe ansehen und im Katalog nachlesen, für welches es sich zu bieten lohnt. Einen Tag vor der eigentlichen Auktion werden diejenigen Besucher eingeladen, die für dieses Privileg nicht zahlen wollen.

Und nach wie vor bestimmt die konservative Académie des Beaux-Arts darüber, was sich im Hôtel Drouot gut verkauft und was nicht. Ein Künstler, der die Gunst der Professoren gewinnt und seine Werke beim Salon zeigen darf, triumphiert auch am Auktionshaus. „Es gibt kaum 15 Kunstliebhaber in Paris, die einen Maler auch ohne den Salon würdigen können“, beschwert sich Auguste Renoir. „Und es gibt 80.000, die jedes Bild kaufen würden, das beim Salon ausgestellt wird.“

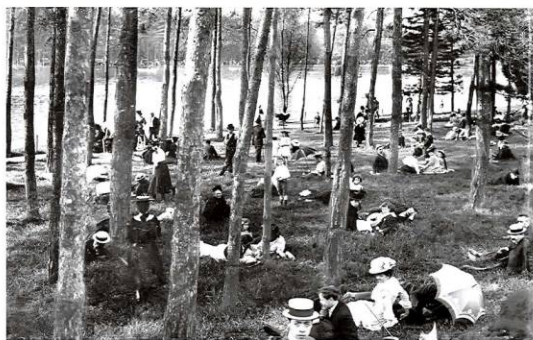


Exot unter den Impressionisten: Camille Pissarro ist Anarchist und Sohn eines portugiesischen Juden (Selbstporträt, 1873)

Wer in Paris unterwegs ist, bewegt sich schnell. Und wer wenig Zeit hat, der isst vor den Markthallen eine Suppe auf der Straße. Bettler drängeln sich neben Geschäftsleuten und Arbeitern



Innerhalb von 15 Jahren verdoppelte sich die Zahl der Cafés in Paris. Die Kaffeehäuser werden Lebensmittelpunkte der Bürger – auch das »Café de la Paix« in Opernnahe



Am Wochenende zieht es die Pariser in den Bois de Boulogne, westlich des Zentrums gelegen. Auch die Impressionisten finden Gefallen an dem Stadtpark und verewigen ihn in ihren Bildern

Sollte ein Künstler gar eine der Goldmedaillen erringen, die beim Salon für besonders gelungene Gemälde vergeben werden, hat er vorerst keine Existenzsorgen mehr. Denn wer genau so malt, wie es die Académie verlangt, dem winken Aufträge von Staat und Kirche und eventuell eine Professur an der École des Beaux-Arts.

Viele Händler arbeiten nur zwei Häuserblocks vom Hôtel Drouot entfernt, in der Rue Laffitte, dem Zentrum des Pariser Kunstmarktes. Hier liegen die meisten Galerien der Stadt, auch Paul Durand-Ruel, der Förderer der Impressionisten, zeigt seine Sammlung an diesem Ort.

Seine Galerie in der Rue Laffitte No. 16 hat Durand-Ruel als exaktes Gegenteil des offiziellen Salons entworfen, dessen Bilder im »Palais de l'Industrie« gezeigt werden, einer Halle aus Glas und Gusseisen in der

Nähe der Place de la Concorde. Dort wandelt das Publikum durch ein Labyrinth schäbiger Stellwände, die Bilder hängen dicht an dicht – und manche von ihnen so hoch, dass man sie vom Boden aus kaum erkennt.

Die Kunstliebhaber in der Rue Laffitte No. 16 dagegen betreten einen Raum, der an ein bürgerliches Wohnzimmer erinnert: Das sanfte Licht von Kronleuchtern fällt auf einige wenige ausgewählte Bilder, Samtvorhänge schmücken die Wände, und Blumenvasen thronen auf Podesten. Die Kunden sollen sich schon in der Galerie vorstellen können, wie ein Gemälde in ihrem eigenen Appartement wirken wird.

Paul Durand-Ruel ist nicht der einzige Händler, der seine Bilder auf diese Weise präsentiert – und doch ist er ein Außensei-

ter. Denn während seine Kollegen mit allem handeln, was sich gerade verkaufen lässt, versteht er sich als Diener der Kunst, der nicht nur Geld einnehmen, sondern auch einen bestimmten Stil fördern will.

Er ist davon überzeugt, dass die Impressionisten von historischer Bedeutung sind, und hofft darauf, dass es auch der Markt irgendwann erkennt. Er zahlt den Künstlern monatliche Vorschüsse und nimmt ihnen dafür Bilder ab. Um ihren Ruf zu mehren, zeigt er die Werke in seiner Galerie, organisiert Ausstellungen, lässt Kataloge drucken und beauftragt renommierte Kritiker damit, wohlwollende Vorworte zu schreiben.

Die Galerien in der Rue Laffitte locken längst nicht so viele Besucher an wie der alljährliche Salon, aber ihr Einfluss auf den Kunstmarkt nimmt stetig zu. Immer häufiger verkauft Durand-Ruel Gemälde an Sammler, wie es sie erst seit wenigen Jahren in Paris gibt: Bürger, die der wirtschaftliche Aufschwung der Industriellen Revolution reich gemacht hat. Männer wie der Bankier Henri Hecht oder der Opernsänger Jean-Baptiste Faure, der allein 63 Gemälde von Monet kauft.

Hecht und Faure sind Amateure, die gern spekulieren – und die sich den aristokratischen Prinzipien der Académie nicht verpflichtet fühlen. Sie sammeln die Werke unbekannter Künstler, um sie später mit Profit weiterzuverkaufen.

Für Monet ist Faure zwar „ein Raubtier“, doch dem modernen Kunsthandel, wie er nun entsteht, kann sich der Maler dennoch nicht entziehen: Er sei eben eine lästige Notwendigkeit, so wie die Bank oder die Eisenbahn. Auch Renoir flucht: „Jetzt ist es nicht mehr ein Gemälde, das man an die Wand hängt, jetzt ist es ein Wertgegenstand. Warum stellt er nicht gleich eine Aktie der Suez-Gesellschaft aus!“

Allmählich werden die Galerien neben dem Hôtel Drouot und dem Salon zur dritten großen Bühne des Pariser Kunstmarktes. Immer wichtiger wird, was hier gezeigt wird, was die Kritiker über die Ausstellungen schreiben und für wie viel Geld ein Bild den Besitzer wechselt.

Auch die Händler, die früher nur Mittelsmänner zwischen Künstlern und Sammlern waren, gewinnen an Gewicht: Wenn die Macher des Salons einen Künstler ignorieren, er aber in einer kommerziellen Galerie teuer verkauft wird, ist er dann nicht auch etwas wert? Ist er nicht vielleicht sogar ein verkanntes Genie?

Auf diese Logik setzt Paul Durand-Ruel, doch sein System hat einen Schwachpunkt: Es beruht zum großen Teil auf Krediten. Als seine Bank zusammenbricht, merkt er, dass die Nachfrage seiner neuen Kunden die Kosten beileibe nicht deckt.

AUCH RODOLPHE SALIS hat als junger Mann davon geträumt, ein berühmter Künstler zu werden, doch bis in die Galerien hat er es nie geschafft. Sein Meisterwerk ist ein kleines Lokal, das der gescheiterte Maler am Fuß des Montmartre aufgemacht hat – und das einer Revolution gleichkommt.

Wenn der Abend über Paris dämmert, zieht es Studenten, Maler, Dichter und Musiker, aber auch abenteuerlustige Bürger in die verrauchten Zimmer des „Chat Noir“, der „Schwarzen Katze“, wo sie sich Lieder, Gedichte und Monologe anhören. Hier bietet ihnen Salis einen Ort, wie es ihn nie zuvor gegeben hat: einen Treffpunkt, an dem die Grenzen zwischen Reich und Arm verschwimmen, an dem Dichter mit Königen feiern und wo



Auguste Renoir sucht mehr als andere die Anerkennung der Konservativen (Porträt von Frédéric Bazille, 1867)

derne! – sei modern! Was das bedeutet, formuliert einer von Salis' Mitstreitern: „Wir handeln gegen alle Konventionen, die Idioten und Voreingenommenheiten; wir sind für diejenigen, die den Mut haben zu zeigen, was sie sehen, für alle, die ihrer Zeit angehören und die keinen anderen Meister haben als die Natur, die große und schöne Natur.“

Sobald die Gäste den Eingang passiert haben, gelangen sie in einen schmalen Raum, in dem ein paar Tische aufgestellt sind. Wärme spendet ein offener Kamin, auf dessen Sims sich Kupferteller und kleine Statuen stapeln, Lüster erleuchten das Zimmer. Am anderen Ende des Lokals stehen ein Piano und eine große Kommode, die Madame Salis als Theke dient. Dahinter schwebt eine Sonne mit goldenen Strahlen und einem schwarzen Katzenkopf im Zentrum. Den Namen für sein Kabarett hat Salis vermutlich einer Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe entliehen.

Der Erfinder des Chat Noir herrscht in seinem Kabarett wie ein Zirkusdirektor, niemand darf ihm widersprechen. Wer es doch wagt, wird mit einem gebrüllten „Auf die Tribüne!“ von seinem Platz verbannt und muss sich an die Theke setzen. Salis beeindruckt schon allein durch seine Gestalt: Er ist ein hoch gewachsener Athlet, berühmt für seine Muskelkraft und seinen roten Bart. Stets trägt er einen schwarzen Gehrock, den er über seiner Brust zu knöpft. Er ist der geborene Marktschreier, ein redewandter Rabauke, der aus jeder noch so verworrenen Satzkonstruktion dank seiner Frechheit herausfindet.

Mit hallendem Bariton kündigt er die Künstler an: „Mesdames et Messieurs, unser exzellenter Kamerad, der

sich die Künstler nicht nur betrinken, sondern auch ihre Werke zeigen.

Im November 1881 hat Salis sein Kabarett eröffnet, und sein Ruf hat sich schnell verbreitet. Vermutlich zieht es auch Edgar Degas hierher. Von seiner Wohnung sind es nur ein paar Schritte bis zum Chat Noir, und der Maler verbringt seine Abende gern im Zirkus, in den Konzert-Cafés oder Variété-Theatern.

Im Licht der Straßenlaternen vor dem Chat Noir sammeln sich abends die neugierigen Besucher. Ein Schild über der Tür mahnt jeden, der eintritt: „So Moderne!“

gute Poet Auriol, wird Ihnen einige Verse erzählen. Hören Sie zu! Aus seinem Munde spricht das Genie!“

Die Gedichte, die im Chat Noir vorgetragen werden, handeln von Zigeunerinnen, Ehebrechern, Pferdeomnibussen, der „fröhlichen Cholera“ und „der Philosophie der Kacke“. Die Künstler schreiben Lieder über Brüste, die schönsten Frauen der Welt, das Leben als Maler und als Krüppel – sie beschwören ein Paris jenseits der aufgeräumten Boulevards, der Damen im Sonntagsstaat und der feinen Appartements der Bourgeoisie.

Ihre größte Wirkung entfalten die Texte, wenn die Autoren sie selbst singen und ein erst 19-jähriger Pianist namens Claude Debussy sie am Klavier begleitet.

Das Geheimnis der „Schwarzen Katze“ ist die Musik. Kaum jemand beherrscht sie so souverän wie der Liedermacher Aristide Bruant: Mit breitrandigem Hut, rotem Schal, schwarzer Cordsamtjacke und Stiefeln steht er im Raum, den Ellenbogen auf das Piano gestützt. Oft singt er erst das Lieblingslied seiner Freunde, greift dann manchmal in die Hosentasche und holt ein Bänkellied hervor, das er tagsüber geschrieben hat – meist sind seine Texte im Argot verfasst, dem Slang der Pariser Unterwelt.

Es ist etwas völlig Neues, was im Chat Noir gelingt. Hier singen die Künstler nicht auf der Bühne, sondern mitten im Publikum, „ungeschminkt und ohne Frack“, wie Salis es nennt. Und sie dürfen vortragen, was immer sie wollen.

Denn anders als die Inhaber der Konzert-Cafés, die sich ihr Programm jeden Tag von der Polizei genehmigen lassen müssen, greift hier keine Zensur; vermutlich halten die Behörden ein so winziges Lokal für zu unwichtig, um sich damit zu beschäftigen.

Immer häufiger kommen nun auch wohlhabende Bürger in die „Schwarze Katze“. Es gilt als schick, Künstler zu kennen, sie zu duzen und nebenbei fallen zu lassen, dass man im Chat Noir verkehrt. Das Treiben der Bohème wird zur Attraktion für die Bourgeoisie, und das Künstlerquartier von Montmartre verwandelt sich nach und nach in ein Vergnügungsviertel für alle Schichten.

EIN PAAR TAGE LANG scheint es, als könnten die Maler um Monet ihren Freund Paul Durand-Ruel vor der Pleite retten: Die Präsentation ihrer mehr als 200 Gemälde im Salle des Panoramas ist die erfolgreichste aller acht Ausstellungen der Gruppe.

Schon am ersten Abend stauen sich auf der Straße die Landauer und Droschken, auf dem Trottoir stehen die feinen Leute Schlange. Fast 2000 Besucher schlendern an diesem Tag durch die Galerie, und selbst



Claude Monet malt beides: die Schönheit der Natur – und die Triumphe der Technik (Porträt von Renoir, 1875)

Doppelstöckige Omnibusse, Passanten, die über die großzügig angelegte Kreuzung flanieren – der Place de l'Opéra ist Sinnbild der prachtvollen Umgestaltung von Paris



Cancan im Pariser Variété »Moulin Rouge«. Seit 1889 wird der Tanz auch in diesem Amüsiertheater gezeigt. Doch noch immer gilt: Ein anständiges Mädchen bewegt sich nicht so frivol



Am Montmartre amüsieren sich Adelige, Bürger und Arbeiter

manche Kritiker werden später die „illusionistische Kraft“ der Gemälde loben.

Zur großen Freude von Durand-Ruel erscheinen auch mehrere neue Käufer in der Rue Saint-Honoré. Männer wie Félix Fénéon, ein Beamter aus dem Kriegsministerium, der sich für viele Bilder interessiert.

Auch den ärgsten Konkurrenten des Kunsthändlers, Alphonse Portier, zieht es in die Ausstellung. Besonders die Gemälde von Berthe Morisot, auf denen sie den Alltag der Pariser Oberschicht festhält, gefallen ihm. Portier hat lange Zeit zu den Kritikern der Impressionisten gezählt, doch nun ist er davon überzeugt, dass sich Morisots Werke gut verkaufen lassen.

Dennoch verfehlen Monet und Renoir ihr eigentliches Ziel: ihren Gönner zu sanieren. Der Zusammenbruch der Union Générale hat die französische Wirtschaft in eine schwere Krise gestürzt, die gut zehn Jahre andauern wird. Selbst bei den reichsten Mäzenaten sitzt das Geld nicht mehr so locker.

Als die Ausstellung nach vier Wochen ihre Türen schließt, muss Durand-Ruel sogar einen Verlust verzeichnen. Sein Schuldenberg wächst weiter an und beläuft sich schon bald auf eine Million Goldfranc (rund neun Millionen Euro nach heutigem Goldwert). Erst als er ein paar Jahre später die Bilder

seiner Freunde in New York ausstellt, findet er Käufer – und verdient ein Vermögen.

Die Ausstellung im Salle des Panoramas ist nicht nur die künstlerisch erfolgreichste der Impressionisten – es ist eigentlich auch ihre letzte. Zwar organisieren einige Mitglieder der Gruppe 1886 noch einmal eine Schau, doch weder Monet noch Renoir nehmen daran teil. Stattdessen zeigen dort junge Künstler Bilder, die sich bereits vom impressionistischen Malstil entfernt haben.

Édouard Manet erlebt den endgültigen Zerfall der Gruppe nicht mehr: Schon 1880 begannen seine Kräfte zu schwinden, drei Jahre später kann er das Bett nicht mehr verlassen – eine Folge der Syphilis, mit der er sich als junger Mann infiziert hat. Erst als sein linker Fuß sich schwarz verfärbt, wagen die Chirurgen die Amputation, doch elf Tage nach der Operation ist der „König der Impressionisten“ tot.

Gustave Caillebotte zieht sich 1888 auf sein Landgut im Seine-Tal zurück. Dort malt er weiter, entwirft aber auch Segelboote, ehe er 1894 an einer Hirnblutung stirbt.



In der Künstlerkneipe »Chat Noir« trifft sich die Bohème: Mitten im Publikum tragen Künstler ihre Bänkellieder, Spottgedichte und satirischen Monologe vor

Berthe Morisot erliegt 1895 mit 54 Jahren einer Lungenentzündung.

Die anderen Impressionisten verlassen Paris: Monet, Pissarro, Renoir und Cézanne verbringen ihre letzten Jahre auf dem Land, in den grünen Vorstädten oder den Bergen der Provence.

Nur Edgar Degas bleibt bis an sein Lebensende in der Metropole, in der sich die Impressionisten einst kennengelernt haben und die ihre Kunst inspiriert hat. Noch im hohen Alter wird er durch die Straßen von Paris gestreift: ziellos, manisch und inzwischen fast blind. □

JOACHIM TELGENBÜSCHER, 29, ist Textredakteur im Team von GEOPOCHE. Auf dem Pariser Eiffelturm hat er sich seine Höhenangst abgewöhnt.

Die REVOLUTION der Revolution

Gerade erst haben sich die Kunstfreunde an den Impressionismus gewöhnt – da ändern etliche Maler schon wieder die Regeln. Statt wie ihre Vorgänger die Realität wiederzugeben, machen sich die Postimpressionisten davon unabhängig und entwickeln verschiedene neue Malstile – in denen Farbe und Form meist nur noch Gedanken und Empfindungen übersetzen

TEXTE: JOHANNES SCHNEIDER UND
JONATHAN STOCK



GEORGES SEURAT *Eine neue Farbenlehre*



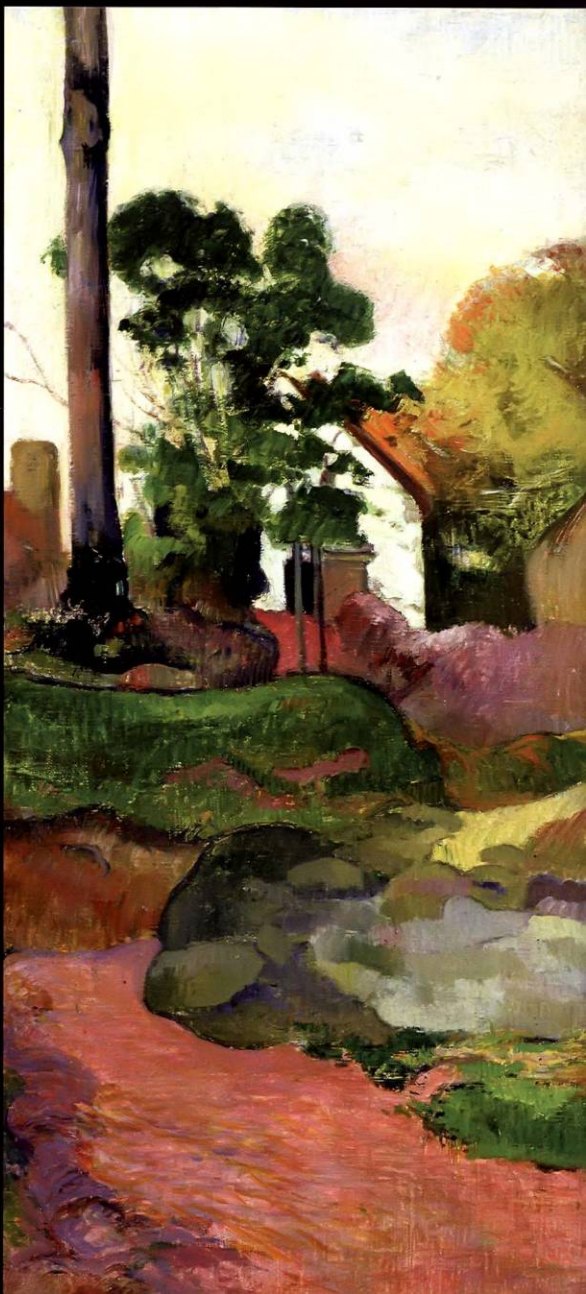
Aus der Ferne erscheinen die Flächen in George Seurats »EIN SONNTAGNACHMITTAG AUF DER INSEL LA GRANDE JATTE« (1884) so gleichmäßig, als hätte der Maler die Farben gemischt und mit sorgfältigen Pinselstrichen aufgetragen. Doch stattdessen punktet Seurat (1859–1891) die reinen Farben tausendfach nebeneinander – denn vermischen sollen sie sich erst auf der Netzhaut des Betrachters. Mit dieser quasi wissenschaftlichen Herangehensweise an die Bildkomposition begründet Seurat einen der vielen Stile des Postimpressionismus: den Pointillismus

1888 entwickelt Paul Gauguin (1848–1903) den Synthetismus: Er stilisiert seine Motive und betont deren Umrisse. Die Wiedergabe der Realität bedeu-



Flächlich erscheint die bronzefarbene Haut der beiden Insulanerinnen, ihre Körper wirken schablonenhaft, die Konturen übertrieben. Die vereinfachte Linienführung in »ZWEI FRAUEN AUF TAHITI« (1899) erhebt Gauguin zum Prinzip: Konsequenter stilisiert er alle Formen, denn »durch den Anspruch, alles wiedergeben zu wollen«, entstehe nichts als »minderwertige Malerei«

»GELBE HEUHAUFEN ODER GOLDENER HERBST« (1889). Schon der Titel deutet an, worauf es dem Künstler ankommt: Für Gauguin bilden Farben den wahren Kern der Malerei. Im Zusammenspiel mit dem Licht sollen sie den Betrachter berühren. Formen dagegen sind zweitrangig – Menschen malt Gauguin häufig als schematisierte Gestalten, deren Körper hauptsächlich als Fläche für leuchtende Farben dienen



Flächen statt Formen

ihm nichts, denn »der Eindruck, der aus der einfachen Verteilung von Farben, Lichtern und Schatten hervorgeht, ist die Musik des Bildes«



PIERRE BONNARD

Beeinflusst von Gauguin und japanischen Holzschnitten, hält Bonnard (1867–1947) Alltagsmotive fest. Er wird zu einem Kopf der Malergruppe »Les



Nicht wie in Selbstbildnissen üblich im Zentrum, sondern zum Bildrand verschoben malt sich Bonnard in diesem »SELBSTPORTRÄT« von 1930. So wirkt die Szene fast zufällig – und ist doch wohlüberlegt. Denn indem er seinen Körper der linken Bildhälfte zuwendet, nimmt er den Betrachter mit in den hellen Raum, dessen flächige Farbigkeit typisch ist für seine Auffassung von Malerei

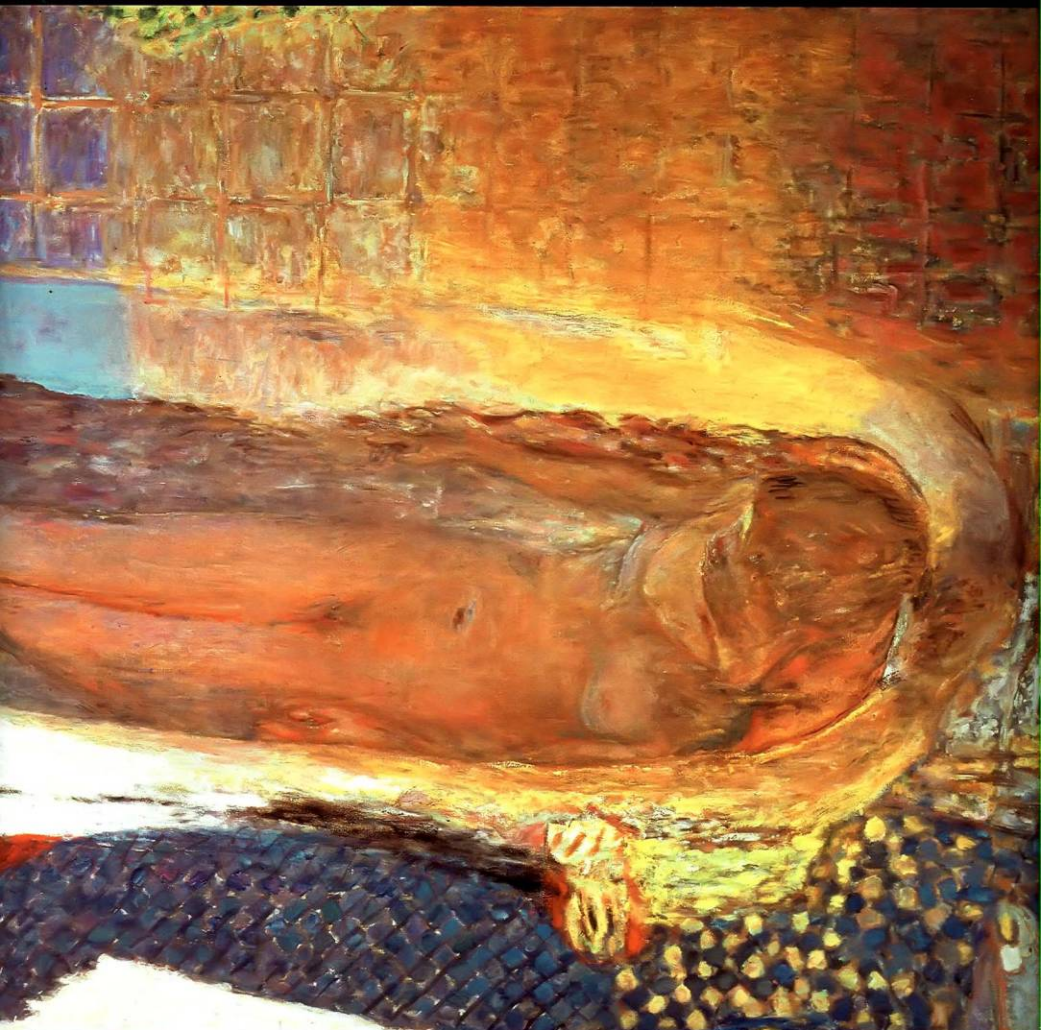


In »DIE MILCHSCHALE« (1919) nutzt Bonnard eine rigorose Komposition, um das Werk atmosphärisch zweizuteilen: In der rechten Bildhälfte, der eher dunklen, mysteriösen, dominieren vertikale Linien; links dagegen, wo warmes Licht in den Raum fällt, wiederholen sich Horizontalen in Tisch, Fenster und Balustrade



Aus Flecken Bilder schaffen

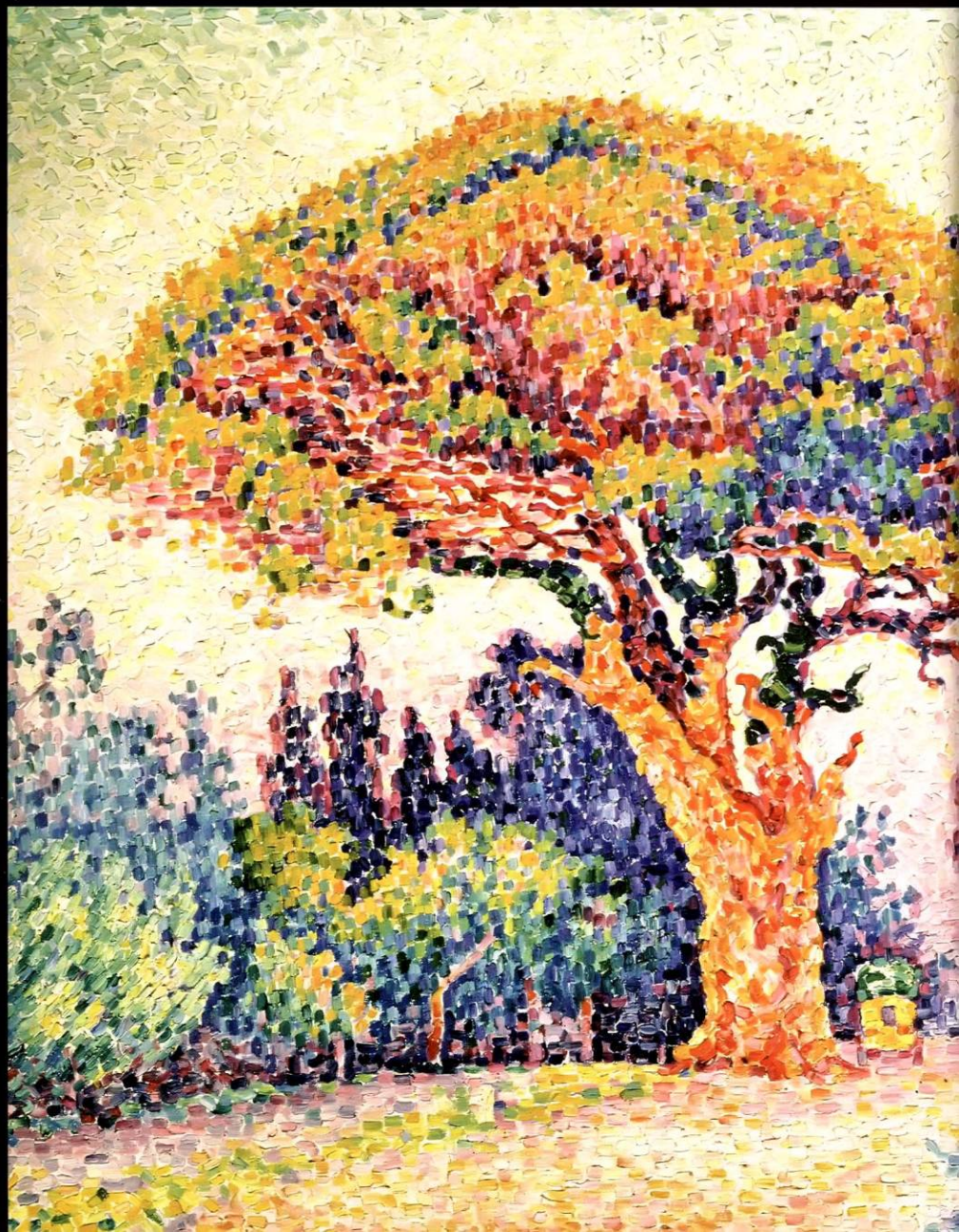
(»Die Propheten«), die die Realität nicht mehr dokumentieren, sondern interpretieren wollen – indem sie etwa Menschen deformiert darstellen



Für Bonnard ist ein Bild nicht mehr als eine »Anhäufung von Farbflecken«. In kaum einem seiner Werke setzt er diese These so deutlich um wie in »WEIBLICHER AKT IN DER BADEWANNE« (1937). Auf räumliche Tiefe verzichtet er, und fast abstrakt setzen sich die Reflexionen des Fensters und der Zimmerwand flächig bis in die Wanne fort, spiegeln sich auch noch auf der mal bräunlichen, mal blauen Haut der Badenden

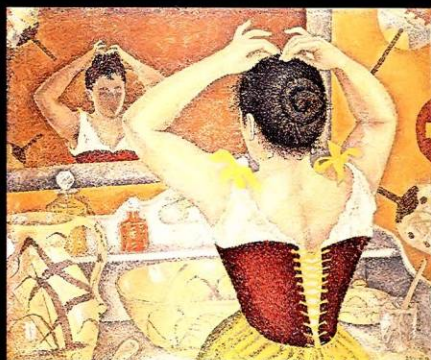
PAUL SIGNAC

Der Anarchist Paul Signac (1863–1935) strebt in der Gesellschaft wie in der Kunst Harmonie an. Doch er glaubt nicht, das perfekte Ebenmaß der Natur



Das Feuer der Farben

etreu der Realität wiedergeben zu können – und bringt in seine pointillistischen Bilder deshalb ganz bewusst eine irrationale Farbigkeit ein



Die Haare schwarz, das Mieder weiß und rot, die Zimmerwand orangefarben: Aus einiger Entfernung betrachtet, verbinden sich die Tausenden Farbpunkte in Paul Signacs »FRAU BEI DER MORGENTOILETTE MIT ROTEM MIEDER« (1893) zu gleichförmigen Flächen – ganz so, wie es Signacs Freund George Seurat als Pionier des Pointillismus einige Jahre zuvor erdacht hat

Immer weiter lockert Signac in späteren Werken wie »KIEFER IN SAINT-TROPEZ« (1909) das strenge Verfahren des Pointillismus auf, malt statt der Punkte kurze, kräftige Striche. Er setzt ganz auf die Kraft leuchtender Farben, die kaum noch einen Bezug zur Wirklichkeit haben – und wird damit zum Vorbild für Künstler wie Henri Matisse

MAURICE DENIS

Er ist der brillante Theoretiker der Nabis-Gruppe. Mit seinem Credo, dass ein Bild »im Wesentlichen eine gewöhnliche Fläche ist, überzogen mit in be



Ein Zerstörer des Raums

„stimmter Weise angeordneten Farben«, definiert Denis (1870–1943) den Geist ihrer Malerei: Das Bild selbst zählt – und nicht sein Inhalt



Wie ein See von Blut breiten sich die »SONNEN-FLECKEN AUF DER TERRASSE« aus, wie ein zerfranster Vorhang erscheint das Laubwerk darüber. Nur mit Fläche, ohne räumliche Tiefe, malt Maurice Denis im Jahr 1890 dieses radikale und aufsehenerregende Werk. Nur das Mädchen in der Mitte und die Bäume zur Rechten verhindern die pure Abstraktion

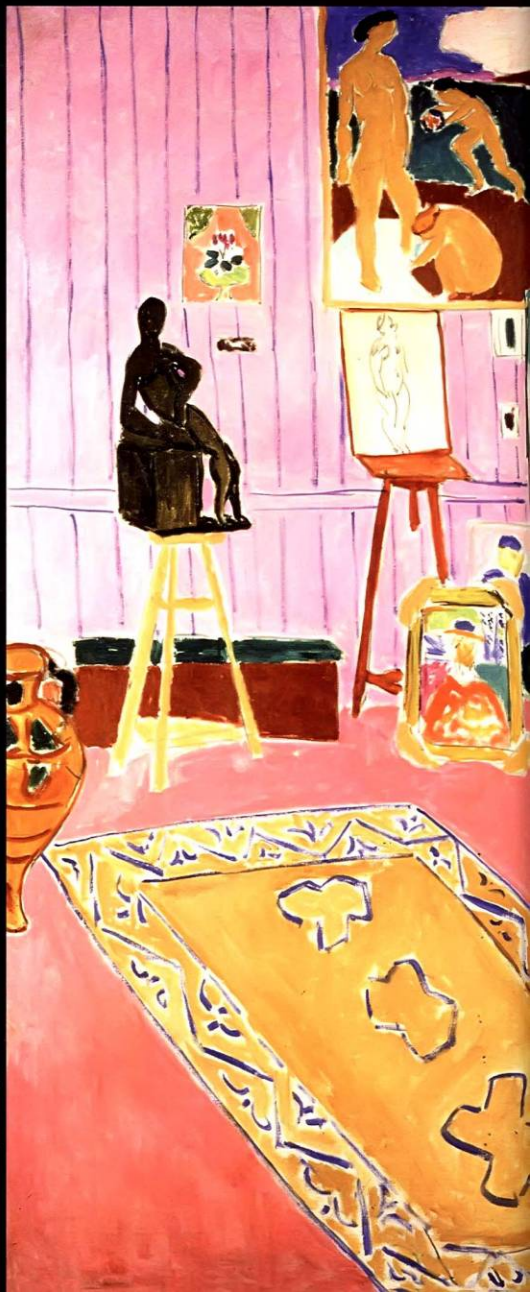
Die langen, dunklen Stämme der Birken reichen bis in den Himmel, wo sie sich ins Unwirkliche verästeln. Fast wie ein japanischer Holzschnitt erscheint die »BAUM-STUDIE IN LOCTUDY«, einem Ort an der Südküste der Bretagne (1893)

Ein neues Bild ist für Henri Matisse (1869–1954) wie »eine Geburt, die das Weltbild, wie es der Menschengestalt erfasst, um eine neue Form bereichert«



Von bläulichen und rosigen Lichtstrahlen durchzogen ist die Luft um das junge marokkanische Mädchen »ZORAH AUF DER TERRASSE«, gemalt im Jahr 1912, bei einem Besuch Matisses in Tanger. Mit seinem zarten Körper scheint es auf dem blauen und türkisfarbenen Teppich zu schweben, eher wie in einem Traum oder einer Vision als in einem Abbild der Wirklichkeit

Mit den Gesetzen der Perspektive und der räumlichen Illusion bricht Matisse in dem Bild »IM STUDIO« (1911) und zeigt den Ort seiner Arbeit, in dem nur heraussticht, was ihm wichtig ist – die Werke aus seiner Hand sowie die Muster des Orients, die ihn faszinieren. Über den gelben Teppich führt er den Besucher herein und lässt ihn im Uhrzeigersinn die einzelnen Gemälde und Skulpturen betrachten, die über Nuancen von Gelb miteinander verbunden sind



Suche nach der inneren Wahrheit

Nicht auf die Richtigkeit der Proportionen kommt es ihm an, sondern auf die innere Wahrheit, die in der äußeren Erscheinung eines Objekts enthalten ist



Auch Édouard Vuillard (1868–1940) gehört zu den Nabis. Seine ruhigen, oft intimen Motive findet er in seiner Familie, in den Parks und Straßen. Er se



»IM BETT« (1891) – wie das Abgleiten in einen tiefen Traum malt Édouard Vuillard die sanft geschwungene Linie der Decke. Mit nur wenigen breiten Strichen lässt er aus den großen pastellfarbenen Flächen eine Wand, den Boden und das Bett entstehen. Vuillard hat zu dem Bild eine besondere Beziehung: Er verkauft es nie, bis an sein Lebensende hängt es in seiner Wohnung



Die Kunst der Leere

ein Maler, der in seinen Bildern »immerzu flüstert«, schreibt der Nobelpreisträger André Gide, »und wir müssen uns zu ihm beugen, um ihn zu verstehen«



Fast wie einen großen, leeren Tanzsaal lässt Vuillard diesen Park erscheinen, in dem Bäume und Wolken wie Vorhänge das Spiel der Kinder begrenzen. Auf den ersten Blick wirken die Szenen des Tryptichons »DIE ÖFFENTLICHEN GÄRTEN« (1894) gewöhnlich, doch mit den Kindern, den schwatzenden Damen und der alten, einsamen Frau zur Rechten bildet Vuillard die drei Lebensalter ab

ANDRÉ DERAIN

Er gehört zur Gruppe der »Fauves«, der »Wilden Tiere«, die sich von der impressionistischen Malerei absetzen wollen. Und so entfesselt André Derain



Der junge Wilde

(1880–1954) die Farbe von der Natur und den Raum von der Wirklichkeit. Seine Farbtöne sollen den Betrachter nicht anlächeln – sondern anspringen



Finster, fast angsteinflößend malt Derain sich im »SELBSTPORTRÄT MIT HUT« (um 1900). Nicht so expressiv wie sein Vorbild van Gogh führt er die Pinselstriche, sondern ruhiger, gemächlicher, wie der zweite Lehrmeister der Fauves: Paul Cézanne. Aus Flächen von Farbe setzt Derain sein Gesicht zusammen, malt Hell und Dunkel scharf gegeneinander und schafft so eine räumliche Wirkung

Fast ohne Schatten, in einem goldenen Licht lässt Derain in »COLLIOURE, DAS DORF UND DAS MEER« (1905) mit kurzen, impulsiven Pinselstrichen eine südliche Sommerlandschaft leuchten. Die Kühle des Mittelmeeres, das in der Ferne schimmert, kontrastiert mit dem warmen Gelb und Rot des Landes □

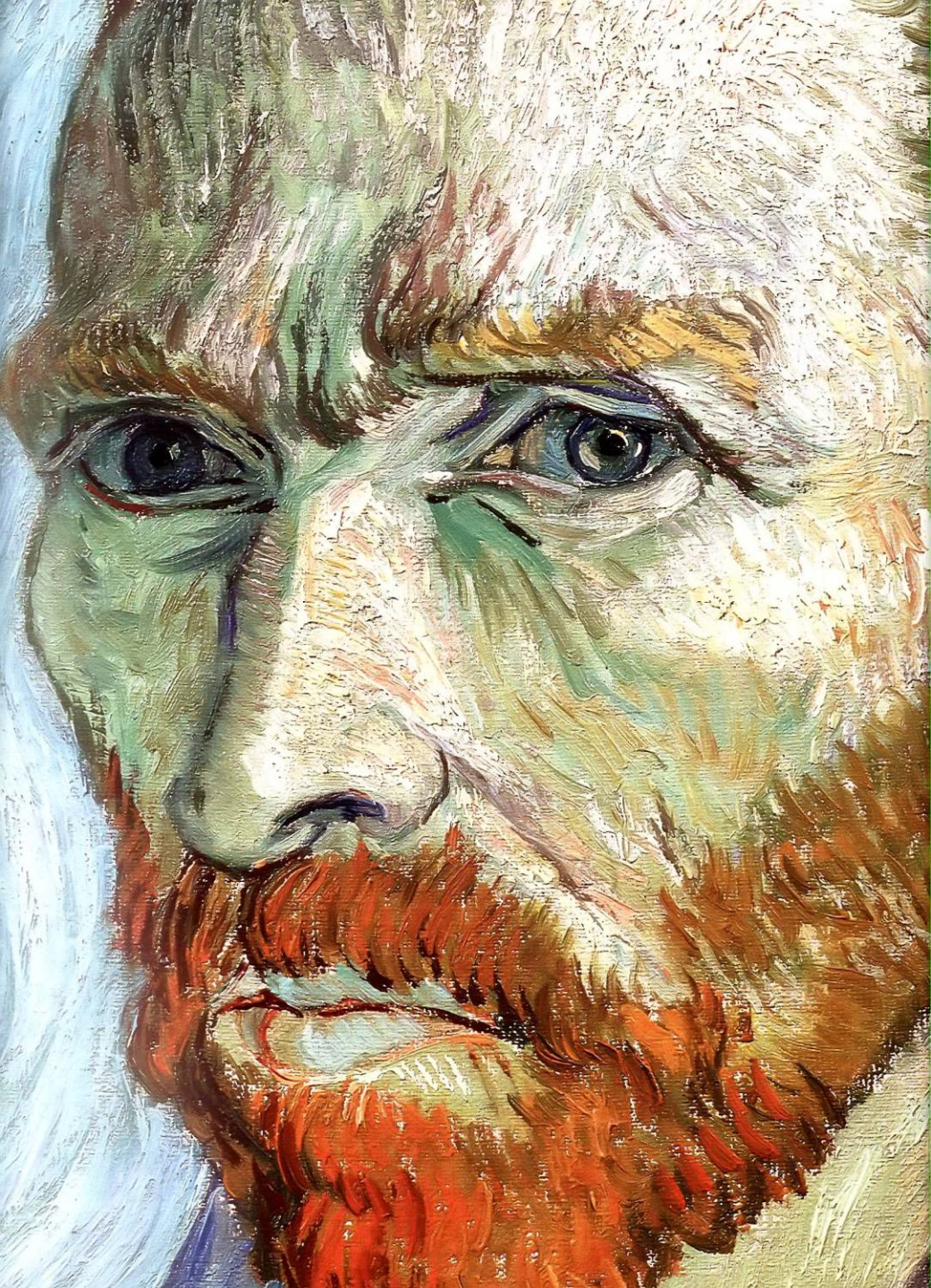
Vincent

Die Impressionisten weisen mit Farben und Motiven einen neuen Weg in der Kunst – und kaum jemand beschreitet ihn so konsequent wie ein niederländischer Pastorensohn: Vincent van Gogh lernt von ihnen, geht dann mit seinem expressiven Stil weit über seine Vorgänger hinaus.

Doch für seine Radikalität zahlt er einen hohen Preis

SELBSTBILDNIS, SAINT-RÉMY, 1889

Er entdeckt die Malerei erst als Erwachsener und stürzt sich in einen Schaffensrausch, in seiner Heimat, dann in Paris, schließlich in der Provence. Nach Hunderten Bildern und Zeichnungen bricht van Gogh Ende 1888 körperlich und seelisch zusammen. Einige Monate darauf malt er sich als Patient in der Anstalt Saint-Rémy: als blasser Kopf in einem turbulenten, ungesunden Farbozean. Es ist das Porträt eines Mannes am Abgrund





Vincent van Gogh steht in einem provenzalischen Weizenfeld und schlingt einen Strick um seine Staffelei, den er mit einem halbmeter tief in die Erde getriebenen Pflock verknüpft – damit die Staffelei nicht davonweht. Denn der Mistral wütet, ein Sturmwind, der die Zypressen schüttelt, die Wolken zerreißt, der in den Blättern der Olivenbäume rauscht und den sägenden Chor der Zikaden verstummen lässt.

Nur ein Wahnsinniger wagt sich dabei auf freie Feld.

Doch diese Farben, wenn der Mistral den Himmel frei wäscht: ein Blau, das die Augen schmerzen lässt. Ein Ocker, als würde die Erde glühen. Und vor allem das Gelb! Das Gelb der Ähren, die im Wind tanzen, sich in hellen und dunklen Wogen aufbauen wie leuchtendes Meer. Und die Sonne, die riesenhaft dem Horizont entgegensinkt, als wäre man auf einem fernen Planeten, der um ein monströses Gestirn kreist.

Van Gogh – 35 Jahre alt, breite Schultern, abgewetzte Kleidung, die hageren Züge vom roten Haar auf Haupt und Gesicht umflammt, die Augen katzenhaft grün – be-rauscht sich an diesen Farben. Also schleppt der niederländische Künstler an einem Junitag 1888 die Staffelei zwischen die Ähren. Und malt, malt, malt.

Drückt die Farbe aus der Tube direkt auf die Leinwand, verstreicht sie mit dem Pinsel, wirft die Tuben unverschlossen in den Kasten zurück. „Er häufte Farben wie mit der Schaufel an“, schreibt ein anderer Maler einmal erschrocken über ihn.

Der Mistral trocknet die Ölfarbe noch auf der Leinwand, rasch muss er den Strich ziehen: Hellgelb, Sonnengelb, Schmutziggelb für das tanzende Korn. Er tupft hellrote, orangefarbene, braune Bögen hinein als Abbilder der Ähren. Warmes Ocker für ein abgeerntetes Feld in der Ferne, wo schemenhaft ein düsteres Bauernpaar steht. Am Horizont die Stadt Arles, in der er wohnt: Kirchtürme, das antike Amphitheater, Häuser in erdigem Braun, gerahmt von den

schwarzen Schloten der Fabriken. Darüber der Himmel, blau, flaschengrün, türkisfarben – und fast im Zentrum, versinkend hinter den Dächern von Arles, eine riesige gelbe Sonne, deren Glut selbst im Abenddämmer nichts Mildes hat.

Als es dunkelt, packt van Gogh seine Staffelei zusammen, leer gebrannt nach der Ekstase. Fast täglich erschafft er ein Gemälde in der Provence, dem lichten Sehnsuchtsziel dieses Nordmenschen, der aus seiner Heimat mit ihrem niedrigen, grauen Himmel geflohen ist. Dazu Hunderte Zeichnungen. Der Natur entreißt er, so empfindet er es, Form und Licht und Farbe. Malt Felder und Zypressen, verwelkende Blumen und einfache Stühle, Boote am Strand, Häuser, Brücken, Gärten, Alleen – und manchmal auch Porträts, sofern er einen Menschen findet, der es wagt, ihm Modell zu sitzen.

Viele sind es nicht.

Denn die Porträts sind die verwirrenden, erschreckenden Bilder eines Getriebenen, der den Kosmos des Lichts erst spät für sich entdeckt hat. Und der wohl ahnt, dass er ihn nicht mehr lange wird erkunden können.

VINCENT VAN GOGH ist der Große Einsame unter den Impressionisten – und deren Überwinder. Der künstlerische Übermensch des verblühenden 19. und der ästhetische Mythos des wirren 20. Jahrhunderts.

37 Jahre wird er alt, doch nur in den letzten acht hat er gemalt – und dabei mehr als 800 Gemälde und 1000 Zeichnungen geschaffen. Kein Foto zur Erwachsenenzeit existiert von ihm, aber er hat mehr als 40 Selbstporträts hinterlassen, festgehalten sogar im Zustand völliger körperlicher und geistiger Erschöpfung. Ein Tagebuch hat er nicht geschrieben, aber Hunderte Briefe. Ein Rätsel ist er geblieben. Denn was ihn treibt und quält, ist schwer in Begriffe zu fassen.

Geboren als Spross einer engen, provinziellen Pastorenfamilie aus Brabant. Der erste Tag Vincent van Goghs ist zugleich der Todestag eines anderen Vincent van Gogh. Zur Welt kommt er am 30. März 1853, genau ein Jahr nach der Totgeburt eines älteren Bruders, der bereits diesen Namen trug. Und so wächst er bei Breda auf, wo auf dem Friedhof ein Grab mit seinem Namen steht – steinerne Erinnerung, dass er Ersatz für einen Toten ist.

Wenig überraschend, dass Vincent, auch wenn weitere Brüder und Schwestern folgen, als Kind ein Einzelgänger ist, schroff, ungeschickt mit Menschen. Sein Leben lang wird er taumeln zwischen der Sehnsucht nach Gemeinschaft, Verständnis, Liebe und der zornigen Abwehr von Nähe und Vertrautheit.

Nur gegenüber seinem vier Jahre jüngeren Bruder Theo öffnet er sich. Mit 19 schreibt er ihm den ersten Brief, dem über





BLÜHENDE MANDELBAUMZWEIGE, SAINT-RÉMY, 1890

Einen einzigen Vertrauten hat van Gogh in seinem Leben: seinen Bruder Theo, einen Kunsthändler, der ihm Geld und Farben schickt und dafür Hunderte Werke erhält. Als Theo Vater wird, sendet Vincent dem neugeborenen Neffen eines seiner zartesten Bilder. Es ist zugleich eine Reminiszenz an seine malerische Lehrzeit, denn neben den Impressionisten beeinflussen ihn auch japanische Farbholzschnitzer mit ihren floralen Motiven und ungewöhnlichen Perspektiven

die Jahre gut 600 folgen. Theo wird Adressat seiner Sorgen, seiner religiösen und ästhetischen Theorien, Kritiker seiner Kunst – und sein ewiger Mäzen. Denn Theo, der den Älteren für dessen Bedingungslosigkeit bewundert, fürchtet und liebt, wird ihm sein Leben lang Geld zusenden, wird die Bilder entgegennehmen, wird ob Vincents Schroffheit verletzte Angehörige versöhnen, wird mit dieser Bürde selbst bis an die Grenzen seiner seelischen Kraft getrieben.

Anfangs kommt Vincent noch ohne Brudergeld aus: Er wird Kunsthändler, drei seiner Onkel arbeiten im Metier. In Den Haag und London verkauft er seit dem Sommer 1869 Gemälde – Konfektionsware für die Wohnstube. Kein Ehrgeiz packt ihn, das besser zu machen. Nicht ästhetisch wird er in jenen Jahren erweckt, sondern religiös.

Immer schwärmerischer klingen seine Briefe, immer radikaler wird seine Frömmigkeit. Aber was genau glaubt er? Vielleicht weiß er es selbst nicht. Er träumt davon, als Missionar zu den Bedürftigen zu gehen, in die wuchernden Großstadtquartiere der Arbeiter, Bettler, Prostituierten. Ein moderner Franz von Assisi in bedingungsloser Hingabe, umhüllt vom Hauch des Ketzerturns. Sein Vater, der Pastor, ist entsetzt, als der Sohn sich dieser Form der Religion zuwendet.

Seine Kunsthändlerstelle gibt Vincent auf – niemals mehr wird er materielle Sicherheit genießen. Theologe will er nun werden, er, der ein schlechter Schüler war und sich schwertut mit dem Lernen.

Zur Vorbereitung aufs Studium zieht er 1877 nach Amsterdam. Doch dort entdeckt er etwas anderes: die Malerei. Der Anfang ist ihm, dem Glaubensschwärmer, kaum bewusst. Er sieht hier zum ersten Mal mit den Augen eines Malers die Bilder Rembrandts. Dieses Licht, das der Meister auf seine Menschen setzt! Dieses Zwischenlicht von Tag und Nacht, Sonne und Dämmer in der Landschaft, in den Räumen! Es packt ihn wie eine Offenbarung, ziellos zunächst. Prediger will er immer noch werden, nicht Maler.

Aber der Zauber Rembrandts wird ihn nicht mehr loslassen. Jahre später, auf der Höhe eigener Schaffenskraft, wird van Gogh bei Arles die „Brücke von Langlois“ malen: ein schlichtes Bauwerk aus Stein und Holz über einem Kanal, Gras an der Uferböschung, grün oder gelb verbrannt unter der Sonne, darüber ein weiter Himmel wie ein Tuch ausgebleichten Blaus. Eine provenzalische Hommage an die Ziehbrücke in Leiden neben dem Geburtshaus Rembrandts.

In Amsterdam erlebt Vincent van Gogh noch etwas, das ihn, wie die Kunst, nun sein Leben lang begleiten wird: das Scheitern.

Er schafft nicht einmal die Aufnahme ins Theologiestudium, verdingt sich als Hilfsprediger; wird 1878 in die belgische Bergbauregion Borinage versetzt, eine Landschaft der Minen und Abraumhalden, der rufschwarzen Luft und elenden Hütten.

Hier predigt er, der schlechte Redner; hier pflegt er Typhusranke; hier ruiniert er zum ersten Mal seine Gesundheit – und findet doch nicht zu Gott, findet weder Frieden noch Befriedigung. Seine Sehnsucht nach dem Mystischen, nach der Ekstase, nach dem Verborgenen hinter dem Offensichtlichen erfüllt sich nicht in religiösen Werken – sie erfüllt sich in Bildern.

Irgendwann während der düsteren Monate im Borinage beginnt van Gogh zu zeichnen. Da ist er schon Mitte 20, und niemandem wäre je zuvor sein besonderes Maltalent aufgefallen. Doch so kompromisslos, wie er sich zuvor in die Religion geworfen hat, stürzt er sich nun auf die Kunst.

Als Autodidakt fertigt er seine ersten Zeichnungen an. Dem entsetzten Theo, inzwischen anerkannter Galerist, verkündet er nach dem Scheitern seiner Händler- nun auch das Ende seiner Predigerlaufbahn. Er will Maler werden: „Und jetzt, fern der Heimat, habe ich oft Heimweh nach der Heimat der Bilder. Wozu nur könnte ich taugen, wozu könnte ich dienen! Es ist etwas in mir, was ist es nur!“

Fast nichts weiß man von diesen ersten Versuchen. Er wird sie mit Kohle oder Bleistift „hinschmieren“, wie er im nächsten Brief gesteht. Von Perspektive, Komposition ahnt er noch wenig.

Er zieht 1880 nach Brüssel, wo er in Akademien zu lernen hofft. Vincent ist 27 Jahre alt, hat keine zehn Jahre mehr zu leben und zeichnet noch wie ein Kind.

Einsam ist er in der Großstadt. Alle Frauen, in die er sich je verlieben wird, weisen den seltsamen Kerl brüsk ab. Also geht er zu Freudenmädchen. Einmal gar wird er eine Prostituierte von der Straße auflesen. Sie ist jung, schwanger, bettelarm, von Krankheiten und Alkohol an Leib und Seele zerrüttet. Er bringt sie durch den Winter. Was mag sie in ihm gesehen haben? Einen seltsamen Heiligen? Oder bloß einen Freier? Ihr Leben jedenfalls ändert sie nicht.

Theo ist fassungslos, als er in einem Brief seines Bruders sogar von „Hochzeit“ liest. Welche Konflikte für ihn, den Vermittler der Familie. Die ist der Eskapaden längst überdrüssig, droht einmal angeblich schon, Vincent entmündigen zu lassen.

Die Affäre endet nach ein paar Monaten ohne Skandal. Vincent trennt sich von dem Mädchen, zu zermürbend ist das Zusammenleben. „Die Malerei ist ebenso zwingend und fordernd wie eine Geliebte, die einen ruiniert“, schreibt er seinem Bruder. Nie-





BÄUME UND UNTERHOLZ, PARIS, 1887

Gut 20 Monate verbringt Vincent bei seinem Bruder Theo in Paris. Dort lernt er die Impressionisten kennen, fast ein Erweckungserlebnis. Malt er zuvor dunkel und erdenschwer wie altniederländische Meister, so entdeckt er nun die Magie der hellen Farben, der Kontraste, der Lichtstimmungen im scheinbar banalsten Motiv – wie im Unterholz eines Parks. So stark ist diese Faszination, dass es ihn schließlich wieder fortzieht: nach Süden, ins reinere, hellere Licht der Provence



Kopf einer Bäuerin mit weißer Haube, Nuenen, 1885 – Bild einer Serie früher Porträts



Agostina Segatori im Café du Tambourin, Paris, 1887 – Wirtin eines Künstlercafés



Julien »Père« Tanguy, Paris, 1887 – Farbenhändler und Mäzen vieler Impressionisten



Joseph Roulin, an einem Tisch sitzend, Arles, 1888 – der Beamte wird ihm zum Freund



Patience Escalier, Arles, 1888 – provenzalischer Bauer in sommerlicher Mittagsglut



Paul-Eugène Milliet, Unterleutnant der Zuaven, Arles, 1888 – kunstinteressierter Offizier



L'Arlésienne: Madame Marie Ginoux, Arles, 1888 – Caféhauswirtin



La Berceuse (Augustine Roulin), Arles, 1889 – die Gattin des Postmeisters



Doktor Paul-Ferdinand Gachet mit Fingerhut, Auviers, 1890 – Arzt und Mäzen

PORTRÄTS

Immer wieder macht sich van Gogh an die Darstellung des menschlichen Gesichts, wo er auch mit Farben den Charakter seines Gegenübers herausarbeiten will. Doch seine persönliche Schroffheit stößt manche ab, andere stören sich am wilden Stil – und so findet er Zeit seines Lebens nur unter großen Schwierigkeiten Freiwillige, die es wagen, für ihn Modell zu sitzen: Nachbarn, Barmädchen und wenige Laien, die sein außerordentliches Talent erkennen, wie der Postmeister Roulin aus Arles

mals mehr wird er eine Gefährtin haben, außer den käuflichen für eine Stunde.

Seine Bordellbesuche verwüsten ihn. Er infiziert sich mit Geschlechtskrankheiten – wohl auch mit der damals unheilbaren Syphilis. Zehn Zähne werden ihm nacheinander ausfallen, Magenkrämpfe ihn plagen und fast unerträgliche Kopfschmerzen: Das Leiden befallt auch Gehirn und Nerven. Mit Rizinusöl betäubt er den Magen, mit Alaun bekämpft er Hautgeschwüre; aber das sind bloß Symptome. Gesund wird er nie wieder.

Deutlich sind seine Fortschritte als Maler. Das erste Ölbild – zumindest das älteste heute erhaltene – malt er im Dezember 1881: „Stillleben mit Kohl und Holzschuhen“. Er taucht die Objekte in erdenschwere Brauntöne, in schmutziges Beige, Schwarzgrün und Schwarz. Solides Handwerk, mehr nicht.

Dreieinhalb Jahre später vollendet er „Die Kartoffelesser“: eine Bauernfamilie am Esstisch einer armseligen Behausung – drei Frauen in Hauben, zwei Männer mit Mützen, beschien von einer Petroleumlampe über dem Tisch. In zwei Varianten vollendet er die Szene, einmal in Braun und einmal in schwärzlichem Grün, verwaschen, als würde der Maler durch einen Schleier blicken.

Ein Künstler, den van Gogh bis dahin für einen Freund gehalten hat, höhnt in einem Brief über den Bauern, der „kein Knie und keinen Bauch und keine Lungen“ habe, dessen Arm „einen Meter zu kurz“ sei, höhnt über die Nase einer Frau, ein „Peifenstielchen mit einem Würfel dran“.

Und es stimmt ja: Solides Handwerk ist das nicht mehr. Verzerrt sind die Proportionen, grob ist der Strich, mit dem die Figuren gezeichnet sind. Doch van Gogh will längst nicht mehr die Realität realistisch abbilden – er will, noch immer der religiöse Sucher, das verborgene Wesen aus den Objekten herauserschälen. Den „Gott der Pfaffen“ ist er längst losgeworden; Gott ist in allem, auch dem Kleinsten, ein Pantheismus, den er mit seiner Malerei zeigen will.

Und gerade in seiner absichtlichen Derbheit verdeutlicht er die Armut – eine Armut, die er als Prediger im Bergbau und als erfolgloser Maler nur zu gut kennt.

Denn erfolglos bleibt er in Brüssel, bleibt der Ruhelose auch in Den Haag, in Amsterdam, in Antwerpen. Zwar verkauft er wohl,

die Dokumente sind nicht ganz eindeutig, schon um 1882 einige Zeichnungen mit Ansichten Den Haags an einen Sammler, aber das bringt ihm nur wenig Ansehen und noch weniger Geld. Wenn Vincent den künstlerischen und kommerziellen Durchbruch erzwingen will – was er verzweifelt hofft, um seinem Bruder nicht länger auf der Tasche zu liegen –, dann muss er in die Hauptstadt der Kunst ziehen. Nach Paris.

Theo ist schon dort, leitet als Angestellter eine Galerie. Mit einem gewissen Schaudern sieht der jüngere van Gogh, der sich gewandt in Künstlerkreisen bewegt, der Ankunft Vincents entgegen. Seines unberechenbaren Bruders, der in einem Brief gesteht, er sei in Gesellschaft „so steif, als hätte ich zehn Jahre Zellenhaft hinter mir“.

Doch Vincent, rücksichtslos, wenn er ein Ziel vor Augen hat, läßt sich einfach selbst ein: Anfang März 1886 reist er von Antwerpen an die Seine; das Geld für die Zugfahrkarte besorgt er sich bei seinem Vermieter, einem Farbenhändler. Dem übereignet er seine Wohnungseinrichtung – einschließlich wohl vieler Dutzend Bilder. (Von denen die meisten heute verschollen sind.)

Paris! Er zieht zu seinem Bruder; bald mieten sich die beiden eine größere Wohnung, Rue Lepic 54, 3. Stock, auf dem Montmartre, einem eher armseligen Viertel. Vincent besucht die Cafés und Bordelle, wird zum Absinthtrinker. Denn er, unfähig zum Genuss, kennt nur die Askese oder den Exzess. Der starke Alkohol ruiniert, mal wieder, seine Gesundheit.

Vor allem aber malt Vincent. Er besucht eine private Kunstakademie und verbringt Stunden in den Museen vor den Werken alter Meister – und vor Exemplaren einer gerade in Paris modisch werdenden, exotischen Kunst: japanischen Holzschnitten.

Deren zarte Farbigkeit fasziniert ihn, die souveräne Mischung westlicher Perspektiven, die Serie – die immer wieder abgewandelte Darstellung eines nur scheinbar banalen Motivs. Mit den wenigen Frances, die er zusammenkratzen kann, kauft er sich Stiche von Hokusai und anderen Meistern.

Und er lernt noch einen weiteren, bislang nur von Kennern geschätzten Stil kennen: den Impressionismus.

In der Kunstakademie trifft er Henri de Toulouse-Lautrec. Der gewandte Adelige, fast das Gegenteil des verschlossenen Niederländers, wird sein Leben lang sein Für-

sprecher sein und, soweit Vincents schwieriger Charakter es zulässt, sogar sein Freund.

Auch Paul Signac, Émile Bernard und Camille Pissarro zählen bald zu van Goghs Bekannten – ebenso der frühere Börsenmakler, egomanische Kraftmensch und ästhetische Experimentator Paul Gauguin.

Vincent kopiert den Stil der Pointillisten. Mit manchen tauscht er Gemälde. Es lindert seine Verzweiflung, wenn er sieht, dass auch die meisten Impressionisten erfolglos sind. So fühlt er sich nicht mehr so allein, so verkannt vom Publikum, so sehr als Versager. Und doch...

Sieht man zum ersten Mal Bilder der Impressionisten, schreibt er 1888 in einem Brief an eine Schwester, „ist man bitter, ganz bitter enttäuscht und findet es schludrig, hässlich, schlecht gemalt, schlecht gezeichnet, schlecht in der Farbe. Ich sage Dir das, damit Du verstehst, was mich an die französischen Maler bindet, die man Impressionisten nennt – dass ich viele von ihnen persönlich kenne und liebe. Und auch, dass ich in meiner eigenen Technik dieselben Ansichten über die Farben habe.“

Wieder diese schroffe Zurückweisung neben der Sehnsucht nach Gemeinschaft: „Schlecht in der Farbe“ seien die Bilder – und doch teilt er mit den Impressionisten eben jene „Ansichten über die Farben“.

Tatsächlich vollzieht sich in den zwei Jahren, die van Gogh in Paris verbringt, seine künstlerische Geburt. Von den Impressionisten – sowie von den Japanern und Meistern wie Delacroix – lernt Vincent die Magie der Farben. Noch auf frühen Pariser Gemälden wie dem Stillleben „Ein Paar Schuhe“ ist er erdschwer: Zwei gebrauchte Kutschstiefel, vom Verkäufer auf Glanz poliert, erstet er auf dem Markt, streift sie über, marschiert damit stundenlang durch den Pariser Gassenkot – und verwirft das ausgetretene Schuhwerk erst dann; Symbol einer erschöpfenden Wanderschaft, schwarz, braun, beigefarben.

Die Palette seiner impressionistischen Weggefährten ist dagegen viel heller. Ihre Farben leuchten, sind der Grund für die Existenz dieser Gemälde, so empfindet es zumindest van Gogh – und das ist es, was er ihnen vorwirft: Die gewagte, neue Farbigkeit, das Flirrende, Flächige – all das droht

Ein Jahr verbringt van Gogh in einer Nervenheilanstalt bei Arles. Dort werfen ihn rätselhaft Wahnfälle für Wochen nieder. In klaren Phasen malt er weiter. Selten aber nur porträtiert er, wie auf diesem Bild, andere Insassen von Saint-Rémy. Einerseits beruhigt ihn die Erkenntnis, nicht der einzige Gemütskranke zu sein – andererseits wird ihm das Leiden der anderen zum Spiegel eigener Verzweiflung

zur Dekoration herabzusinken, kaum dass die künstlerische Revolution begonnen hat.

Andererseits lehren ihn die Impressionisten, welche halb-bewusste, der Musik ähnliche Wirkung klug gewählte Farben haben. Denn das, was oft dahingetupft zu sein scheint, ist in Wahrheit sorgfältig komponiert. Die Farbe, so sieht es van Gogh nun, ist nichts Äußerliches, ist nicht einfach eine Art Folie, die auf den Dingen liegt. Sie ist vielmehr ein Phänomen, das im Kopf des Betrachters entsteht. Also muss er Werke so komponieren, dass sie dort Wirkung erzielen. Nicht die Natur muss er kopieren, sondern in seinem Bild eine zweite Natur erschaffen: der Maler als göttlicher Schöpfer.

Und diese Wirkung der Farben lässt sich studieren, sie unterliegt gewissen Gesetzmäßigkeiten. So kommt es, dass Vincent, der miserable Schüler, plötzlich enthusiastisch Gesetze der Farbenlehre paukt.

Zur Alchemie der Farben etwa gehört das Wissen um den Komplementärkontrast, der ganz außerordentliche Wirkungen erzielt. Drei Primärfarben gibt es: Rot, Blau, Gelb. Aus der Mischung von je zwei von ihnen

ergeben sich die Sekundärfarben: Violett (Blau und Rot), Grün (Blau und Gelb) sowie Orange (Rot und Gelb). Besonders wirkungsvoll werden Kontraste beispielsweise, wenn der Maler eine Primär- neben die aus den beiden anderen gemischten Sekundärfarbe setzt. So leuchtet Orange extrem intensiv auf blauem Grund.

Beim „Spaziergang im Mondlicht“ etwa wird van Gogh später mit dem Kontrast spielen. Ein Paar wandert unter einem grünen Nachthimmel durch ein Idyll – sie in gelbem Gewand und violetterm Haar, er in blauer Kleidung und orangefarbenem Haupthaar: Chiffren von Gegensatz und Zusammengehörigkeit.

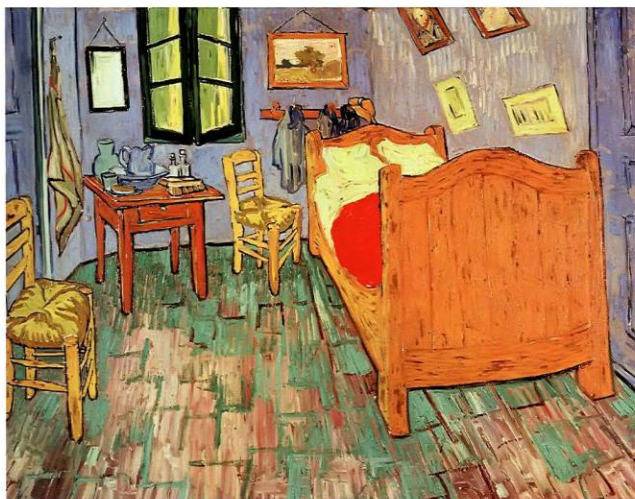
„Mir ist immer, als müsste ich da irgendwas entdecken“, schreibt er an Theo: „durch

die Vermählung zweier Komplementärfarben, durch ihre Mischung und ihre Entgegengesetzungen, durch das geheimnisvolle Vibrieren einander angenäherter Töne. Das Geiste einer Stirn auszudrücken durch das Leuchten eines hellen Tones auf einem dunklen Hintergrund. Die Hoffnung durch einen Stern auszudrücken. Die Leidenschaft eines Menschen durch einen leuchtenden Sonnenuntergang. Das ist gewiss keine realistische Augentäuscherei, aber ist es nicht etwas wirklich Vorhandenes?“

Unschwer auch mag man in jenem Spaziergänger, dessen Haartracht so charakteristisch ist, ein bloß halb verstecktes Selbstporträt erkennen, hineinkomponiert in ein Traumbild: Van Gogh an der Seite einer Gefährtin, wandernd zwischen Olivenbäumen, Zypressen, und im Hintergrund schimmern blau die Berge.

Tatsächlich entsteht dieses Bild erst, nachdem Vincent Paris verlassen und jene Fabellandschaft erkundet hat. Denn je tiefer er während seiner Pariser Monate ins Reich der Farben eindringt, desto größer wird seine Sehnsucht nach intensiveren Farben. Farben, die er nur in der Natur selbst finden kann. Also raus aus der Großstadt!

Vermutlich ist es Toulouse-Lautrec, der ihm den Süden empfiehlt. Und tatsächlich: Die Provence wird die Landschaft sein, in der van Gogh diese Sehnsucht stillen kann. Aber er zahlt einen hohen Preis dafür.



VINCENTS SCHLAFZIMMER IN ARLES, 1889

In der südfranzösischen Stadt mietet sich der Künstler ein gelb gestrichenes Haus, dessen Interieur er mehrmals in Öl und als Federzeichnung festhält. Manchen späteren Interpreten gilt die angeblich verzerrte Perspektive des Zimmers als Indiz für Vincents einsetzenden Wahn. Das Gebäude wurde längst abgerissen, doch dessen Pläne existieren noch – tatsächlich ist der Raum unregelmäßig mit schief aufeinanderstoßenden Wänden. Das Werk also gibt keinen Hinweis auf den Geisteszustand

Am 19. Februar 1888 besteigt Vincent einen Zug und verlässt ihn erst 15 Stunden später. Arles ist tiefe Provinz, verloren in der Zeit. 23.000 Bürger leben hier, und die meisten haben noch nie einen Maler gesehen, schon gar keinen aus der Fremde.

Die schmutzigen Gassen stören van Gogh nicht, will er doch die Natur malen. „Ich habe wundervolles rotes Gelände bemerkt“, berichtet er Theo, „mit Weinstöcken bepflanzt, im Hintergrund Berge von zartem Lila.“ Er fühlt sich in die Landschaften der japanischen Meister versetzt.

Nach einiger Zeit im Gasthof – wo sich der Cholieriker prompt überfordert fühlt – mietet er Zimmer in einem kleinen, gelben Haus, für 15 Francs im Monat. (Die Kosten trägt, wie immer, der getreue Bruder.)



Welch ein Schauspiel für die braven Bürger er abgibt: Mönchisch hager, bekrönt von flammendem Haar, so strebt er fast jeden Tag hinaus aus der Stadt, behängt mit kiloschweren Paletten, Staffeleien, Malkästen. Was pinselt er da bloß auf den Feldern? Immer wieder Weizen oder Bäume oder Hütten. Manchmal blicken ihm Straßengungen dabei über die Schulter. Oder Zuhälter. Die kennt er ja. Denn alle zwei Wochen verschwindet er in einem der Bordelle, wenige Schritte vom gelben Haus entfernt; wenn er sich nicht in den Nachtcafés herumtreibt, wo man die dunklen Stunden vertrinkt. Ein dämonischer Mann. Besser, man geht ihm aus dem Weg.

Und doch: Wenn es eine Spanne gibt, in der van Gogh im Leben glücklich ist, dann jetzt: „Solche Möglichkeiten habe ich noch nie gehabt“, schwärmt er Theodor, „die Natur hier ist außerordentlich schön. Überall ist die Himmelskuppel von einem wunderbaren Blau, die Sonne strahlt ein blasses Schwefelgelb aus.“

Mehr als 200 Gemälde erschafft er in den 15 Monaten, die er in Arles verbringt, dazu unzählige Skizzen und einige der hellstichigsten und poetischsten Briefe seines Lebens. Nun erst signiert er auch seine Werke ausschließlich mit seinem Vornamen – „weil man diesen letzten Namen hier nicht aussprechen kann“, wie er dem Bruder erklärt.

So entdeckt er jeden Tag die Welt neu. Malt in der Mittagsstunde Berge oder Zypressen und fühlt sich dabei „wie eine Zikade“. Und fürchtet auch nicht die zornige Faust des Mistral, die ihm die Staffelei fortreißen will. Dann zurt er sie eben fest und schafft weiter, oft ohne Pause selbst für einen Kanten Brot. Mag der Magen schmerzen, mögen ihm die braven Bürger seltsame Blicke zuwerfen: „Ich versenke mich so tief hinein, dass ich mich gehen lasse, ohne an irgendwelche Regeln zu denken.“

Im Juni 1888 wandert er 38 Kilometer nach Les-Saintes-Maries-de-la-Mer: ein Fischerdorf, ein paar Hütten mit einer trutzigen Kirche. Davor ein Strand, kilometerlang. Zum ersten Mal am Mittelmeer.

Immer wieder fängt er in den folgenden Tagen den Zauber der Fischerboote ein, dieser bunt bemalten Einmaster, mit denen die Einheimischen zum Fang ausfahren. Als Skizze mit der Rohrfeder, als Aquarell, in Öl. Hell ist der Himmel, hell ist der Sand, selbst dort, wo er noch grau schimmert vom ablaufenden Wasser. Und es ist kein Zufall, dass von den Bootsmann keine zu erkennen ist bis auf einen, übergroß gemalten: „Amicitie“ – Freundschaft.



FISCHERBOOTE AM STRAND VON SAINTES-MARIES, ARLES, 1888

Knapp eine Woche verbringt van Gogh in diesem Fischerdorf – das einzige Mal, dass er das Mittelmeer sieht. Die wenigen Tage dort zählen zu den glücklichsten seines Lebens

Frei ist Vincent nun, gehemmt nur durch seine Armut. Manchmal malt er so manisch, dass sein Bruder nicht nachkommt mit der Lieferung von Farben und Leinwänden.

Die Natur will er studieren. „Einen gestirnten Himmel“, gesteht er dem Maler Émile Bernard, „so etwas würde ich furchtbar gern zu machen suchen.“ Eine ästhetische Herausforderung, eine technische auch, und mehr als das: „Ich habe ein schreckliches Bedürfnis nach – soll ich das Wort sagen – nach Religion; dann gehe ich nachts hinaus ins Freie und male die Sterne.“

Tatsächlich folgt van Gogh erneut einer Spur der Impressionisten – und geht auch diesmal über sie hinaus. Monet und seine



SONNENBLUMEN, ARLES, 1888

Dieses Motiv fasziniert ihn schon seit seiner Pariser Lehrzeit: die Sonnenblume als Symbol greller Blüte und raschen Verfalls. Eine Metapher auf sein eigenes Leben

Weggeführten haben im Freien gemalt, tagüber. Allenfalls die Lichter der Städte haben ihre abendlichen Werke illuminiert. Vincent erst wagt sich fort aus dem Reich des Gaslichts.

Einfach ist das nicht. Denn wie soll er die Farben der Nacht auf Leinwand bannen? Ist nicht alles grau und schwarz? Wie soll er etwas erkennen – nachts, im Freien? Und wenn er eine starke Petroleumlampe mitnimmt, drängt dann deren Schein nicht gerade das zurück, was er festhalten will: die zarten Farben der Nacht?

Angeblick – die Überlieferung klingt so verrückt, dass sie wahr sein könnte – löst van Gogh dieses Problem, indem er sich brennende Kerzen auf seinen Strohhut steckt.

Wie auch immer: Im September 1888 vollendet er „Sternennacht über der Rhône“, eine Symphonie in Blau und Gelb und ihrer Mischfarbe Grün. Ein Panorama von Arles am geschwungenen Ufer des Stroms, aus dem warm das Licht der Gaslaternen auf das Wasser rieselt. Darüber ein hoher Himmel, in dem Dutzende Sterne grünlich funkeln, jeder eine winzige provenzalische Sonne.

Eine Revolution – und das bleibt nicht unbemerkt.

Vincent schickt das Bild, wie fast alle Werke, zu seinem Bruder nach Paris. Dort wird es 1889 im „Salon der Unabhängigen“ ausgestellt, der Ausstellung einer fünf Jahre zuvor gegründeten, unabhängigen Künstlergruppe um Paul Signac. Das Gemälde erregt die Aufmerksamkeit anderer Maler und früher Bewunderer der Impressionisten. Van Goghs Name wird bekannt. Dennoch findet sich kein Käufer.

IN JENEM HERBST, da Vincent die Sternennacht malt, treibt er bereits auf die Katastrophe zu. Denn das Einzelgängertum ist stets nur die eine Seite von van Goghs Seele. Zugleich bleibt in ihm aber immer die Sehnsucht nach einer Gemeinschaft: Der asketische Mönch der Kunst möchte am liebsten ein Kloster gleich gestimmter Brüder gründen. Muss er nicht das künstlerische Glück des provenzalischen Lichts mit Künstlern teilen, die ähnlich empfinden?

Von einer Gruppe träumt er, die gemeinsam auf Reisen ins Licht gehen soll – und warum nicht vom gelben Haus aus?

Dass viele Maler kommen werden, das glaubt wohl selbst Vincent nicht. Aber doch zumindest einer? Es ist nicht ganz klar, wieso er bei seinen Träumereien auf Paul Gauguin verfällt. Den kennt er zwar aus Paris, doch keineswegs gut. Er bewundert dessen

zupackende Art. Er fühlt sich ihm we sensverwand, hat doch auch Gauguin um der Malerei willen eine bürgerliche Existenz von sich geworfen: In Folge des Börsencrashes von 1882 verlor er seine Stelle bei einer Bank und beschloss, nur noch von seiner Malerei und dem Verkauf von Bildern zu leben – was ihn finanziell ruinierte; kurz darauf trennte er sich von seiner Frau und den Kindern.

Vincent weiß, dass Gauguin die Großstadt nicht mag, dass er den südlichen Himmel liebt. Und: Er weiß, dass Gauguin kein Geld hat.

So spinnt van Gogh, der schrof fe Menschenfeind, aus dem fernen Arles eine halb Frankreich umspannende Briefintridge: bittet Gauguin, zu ihm in die Provence zu ziehen, schmeichelt, schwärmt. Und überredet seinen Bruder, der in seiner Galerie inzwischen, wenn auch mit mäßigem Erfolg, die Bilder Gauguins verkauft, auf den Maler einzuwirken – und das ganze Abenteuer zu finanzieren.

Schließlich ist es denn auch wohl Theos Geld, das Gauguin nach Arles lockt. Der träumt zwar vom Süden, doch eher von den Tropen. Er misstraut dem erratischen Charakter van Goghs. Aber was soll er tun? Theo wird ein paar Wochen finanzieren – und dann wird man sehen...

Als Gauguin aber am 23. Oktober 1888 aus dem Zug steigt, erlebt er trotz seiner ohnehin geringen Erwartungen eine böse Überraschung: Vincent van Gogh gleicht einem Wrack.

Denn der hat, in hysterischer Vorfreude, das Haus renoviert und zugleich, um dem Kollegen zu imponieren, sein manisches Maltempo noch weiter gesteigert.

So schafft er ab August 1888 mindestens sieben Varianten der „Sonnenblumen“: mal drei, mal fünf, zwölf, 14 Blüten in einer Vase. Manche wirken wie lodernde Sonnen, andere sind verwelkt, erschöpft, am Ende. Ein Rausch in Gelb, wie eine Neuerfindung des barocken Vanitas-Motivs und zugleich eine in Öl gebannte Vision von Baudelaires „Blumen des Bösen“.

Gauguin, der die Werke bewundert, wird van Gogh porträtieren, an der Staffelei, auf der er gerade den Pinsel zu den Blüten der Sonnenblumen führt – und dabei „aussieht wie ein Wahnsinniger“, so klagt Vincent mit tief verletztem Stolz seinem Bruder.

In Arles zwingen sich zwei Männer zusammen, die nicht zusammenpassen: hier der nervöse, fast hysterische und körperlich erschöpfte Idealist,



BRÜCKE VON LANGLOIS, ARLES, 1888

Das schlichte Bauwerk, dessen Konstruktion ihn an seine niederländische Heimat erinnert, verewigt Vincent in fünf Ölbildern und Aquarellen sowie mehreren Skizzen

dort der egomanische, welterfahrene Kraftmensch. Gauguin malt, geht in die Cafés, bezaubert die Damen von Arles – und spielt sich gegenüber dem fünf Jahre jüngeren van Gogh als Lehrer auf.

Der sinkt in tiefe Verzweiflung. Mal bräust er auf, mal schweigt er dumpf über Stunden.

Zwei Monate hält der unsichere Frieden der beiden Kompromisslosen. Am 22. Dezember 1888 aber spülen Leidenschaft und Stolz, Erschöpfung und Enttäuschung Vincents Selbstbeherrschung fort – und es kommt zu dem wohl berühmtesten Drama in der Geschichte der modernen Malerei.

Aber was genau geschieht in jenen 48 Stunden vor Weihnachten? Von Gauguin ist dazu eine Version überliefert, doch die ist Monate später aufgeschrieben und nicht unbedingt glaubwürdig. Von anderen Zeu-



STERNENNACHT ÜBER DER RHONE, ARLES, 1888

Kein moderner Künstler zuvor hat eine Nachtstudie im Freien gewagt. Das Bild erregt Aufsehen in einer Ausstellung in Paris – Vorbote eines Ruhms, den Vincent van Gogh nicht mehr erlebt

gen sind ebenfalls Aussagen erhalten, aber manche werden erst Jahrzehnte später zu Protokoll gegeben. Und van Gogh selbst äußert sich nie klar dazu.

Angeblich beginnt es mit Gauguins Porträt, auf dem Vincent wie ein „Wahnsinniger“ aussieht. Der ist seelisch zerschmettert. Er erkennt, dass ihn der andere niemals achten wird. Die Künstlergemeinschaft im Süden – eine Illusion.

Noch am selben Abend beginnt van Gogh, so überliefert es Gauguin, einen Streit. Beide hocken am Tisch, trinken Absinth, als Vincent plötzlich sein Glas zum Kopf des Gegenüber schleudert (aber das Ziel verfehlt).

Am nächsten Tag schlendert Gauguin, wie er später erzählen wird, durch die Gassen von Arles. Da hört er Schritte hinter sich: Van Gogh stürzt ihm nach, ein Rasiermesser in der Hand. Als er sich erkannt fühlt, erstarrt er stumm, dreht sich weg, stürzt von dannen. Gauguin verbringt, so berichtet er es, die Nacht mit Freudenmädchen und im Café. Als er am nächsten Tag ins gelbe Haus zurückkehrt, sieht er dort Blut, überall Blut...

Tatsächlich müssen sich die beiden Maler wohl heftig gestritten haben; wahrscheinlich auch, dass Gauguin in jener Nacht auf den 24. Dezember 1888 das gelbe Haus für immer verlässt. Für das, was dort geschieht, gibt es offenbar keinen Zeugen.

In der Lokalzeitung meldet ein Journalist danach: „Letzten Sonntag halb zwölf Uhr nachts erschien ein Maler namens Vincent van Gogh in dem Maison de Tolérance Nr. 1, fragte nach dem Rachel genannten Mädchen und überreichte ihm sein Ohr mit den Worten: ‚Bewahre diesen Gegenstand sorgfältig.‘ Dann verschwand er. Die Polizei, von diesen Ereignissen in Kenntnis gesetzt, die man nur einem unglücklichen Irren zuschreiben konnte, begab sich am nächsten Morgen zu diesem Mann, den sie fast ohne Lebenszeichen in seinem Bett fand.“

Ein Beamter sieht Vincent im gelben Haus, aus einer Kopfwunde blutend; er wird sofort ins Krankenhaus geschafft. Was ist geschehen?

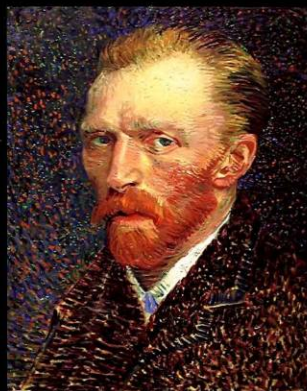
Nach dem Malerstreit muss van Gogh offenbar das Rasiermesser gegen den eigenen Schädel geführt haben: ein Akt der Selbstverstümmelung, wohl der Hilferuf eines Verzweifelten. Wahrscheinlich trennt er sich dabei



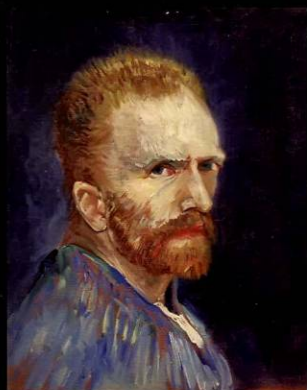
1886



1887



1887



1887



1887



1887



1888



1889



1889

SELBSTPORTRÄTS

Etwa 40 Bilder von Goghs sind malerische Selbstdarstellungen – teils aus Not, weil er etwa die Heilanstalt nach Wahnfällen zeitweise nicht verlassen darf und ihm die Motive fehlen, teils einem inneren Bedürfnis folgend, sich selbst zu spiegeln. »An dem Selbstporträt, das ich beilege«, schreibt er seiner Mutter ein Dreivierteljahr vor seinem Tod, »wirst du sehen, dass ich noch immer wie ein Bauer aus Zundert aussehe. Nun, ich pflüge auf meinen Bildern wie sie auf ihren Äckern«

einen Teil des linken Ohres ab – hätte er sich das gesamte Organ amputiert, wäre er wohl noch in der Nacht an Blutverlust gestorben. Weshalb er dann mit dem abgetrennten Stück zu einer Prostituierten rennt und jenen Satz spricht, das wird van Gogh selbst niemals erklären.

(Mehr als ein Jahrhundert später werden einige Forscher in Gauguin den Täter sehen: Der, ein erfahrener Degenfechter, habe seinem Kollegen in Wahrheit bei einem Streit das Ohr abgeschlagen und danach die Sache vertuscht. Dagegen aber spricht Vincents Verhalten unmittelbar danach – weshalb sollte er zu einer Prostituierten laufen, anstatt Hilfe zu holen? Und warum sollte er in allen seinen späteren Briefen, in denen er Gauguin durchaus immer wieder mit Hochachtung erwähnt, gar keine Andeutung darüber machen? Zudem wird van Gogh von nun an immer wieder eruptive Gewalt gegen den eigenen Körper richten.)

Gauguin jedenfalls, entsetzt, springt in den nächsten Zug nach Paris und sieht van Gogh nie wieder. Der wird in Arles ins Hospital eingeliefert, wo die körperliche Wunde überraschend problemlos heilt.

Die seelische jedoch nicht.

Zwei Selbstporträts mit verbundenem Kopf malt er schon wenige Tage danach. Formal sind es Bildnisse äußerster Ruhe, auf einem raucht er Pfeife wie ein Biedermann. Doch aus dem Gesicht starren gehetzte Augen: ein Mann am Abgrund.

AM 9. JANUAR 1889 darf er ins gelbe Haus zurückkehren. Geheilt? Wohl kaum: Der Arzt im Krankenhaus stellt die Diagnose »Epilepsie«. Doch sind die krampfartigen Anfälle, die van Gogh von nun an regelmäßig heimsuchen, wohl nicht die Ursache seiner Geistesstörung, sondern vielmehr deren Folgen. Der seelische Druck hat ihn zerrüttet, zudem scheint der Wahnsinn in der Familie zu liegen – mehrere seiner Geschwister enden unmnachet.

Möglich auch, dass die Syphilis schon sein Gehirn angreift. Zudem trinkt Vincent, kaum zurück im gelben Haus, wieder Absinth. Und gegen seine Schlaflosigkeit spritzt er hohe Dosen Kampfer ins Kopfkissen. Dessen Dämpfe betäuben ihn – lösen aber Wahnvorstellungen aus. Er glaubt sich

verfolgt, fürchtet Giftmörder, hat Angst allein im Haus. Lange wird er es nicht mehr bewohnen.

Drei Ärzte sind schockiert, als sie bei einem Besuch seine Bilder sehen. Sie hätten, schreibt Vincent seinem Bruder mit grimmigem Stolz, »verdammt schnell begriffen, was Komplementärfarben sind«.

Am 19. März wird er in seinem Haus verhaftet. Wohl etwa 30 Einwohner von Arles haben an den Bürgermeister eine Petition gerichtet, in der sie sich über den gefährlichen Irren in ihrer Mitte beklagen. 30 von 23.000 Bürgern sind nicht gerade viele, aber offenbar haben sie Einfluss. Die, wie Vincent klagt, »tugendhaften Menschenfresser« lassen ihn ohne Gerichtsverfahren in eine »Tobsuchtszelle« werfen.

Ein Geistlicher vermittelt eine private Heilanstalt: Saint-Rémy, ein ehemaliges Kloster, etwas heruntergekommen, 20 Kilometer von Arles entfernt. (Theo, anders als Vincent es befürchtet, zahlt weiter.) Dort werden alle Insassen ähnlich behandelt: mit Opiaten, um sie ruhigzustellen, und mit zwei Bädern pro Woche. Das ist wohl kaum ein Ort, der grundlegende Heilung verspricht, aber was bleibt ihm übrig?

Und so begibt sich Vincent van Gogh am 8. Mai 1889 in die Heilanstalt. Er ist 36 Jahre alt und hat noch knapp 15 Monate zu leben.

B lumen und ein Springbrunnen im Krankenhaushof. Vor der Anstalt Olivenbäume, Felder, Platanen, Zypressen, am Horizont die bläuliche Bergkette der Alpines. Karge Kote, die den Körper entgiftet. Freundliche Ärzte und Wärter. Lange Spaziergänge, wenn auch unter Aufsicht. Farben und Leinwände, die Theo ihm schickt, denn malen darf Vincent weiter.

Und doch: Immer wieder, ohne Vorwarnung, strecken ihn nun Anfälle nieder. Dann verliert er die Kontrolle über sich, schlägt plötzlich nach seinem Wärter oder greift in seine Malerkiste und kann nur mit starken Fäusten daran gehindert werden, die giftigen Ölfarben auszutrinken. Darauf folgen Tage der Niedergeschlagenheit, Antriebslosigkeit, totalen Erschöpfung.

Dann wieder treibt es Vincent hinaus. Immer unruhiger wird nun sein Pinselstrich. Was kümmert ihn noch die Ähnlichkeit mit der realen Welt?

Im Juni 1889 schafft er wieder eine »Sternennacht«, doch gäbe er ihr diesen Titel nicht, man würde sie kaum als solche erken-

nen: eine Zypresse – der Friedhofsbaum, das Todessymbol – wuchtig im Vordergrund, schwarzgrün und geschwungen wie eine Flamme aus Öl. »Es ist einer der interessantesten schwarzen Töne«, schreibt er, »doch ich kann mir keinen denken, der schwieriger zu treffen wäre.« Daneben ein Dorf, bedroht von Bergketten, die wie blaue Wellenberge darauf zurollen. Darüber ein riesenhafter Himmel, aufgelöst in Sonnen und Spiralen, als stünde er in Flammen. Kein Bild der Welt mehr, sondern eine Vision.

Ein Jahr hält Vincent das aus. Soll das das Ende sein? Manisch arbeitend zwischen den Anfällen, lebendig begraben in einer weltvergessenen Irrenanstalt?

Aber hat ihn die Welt vergessen? Seine Bilder der Sonnenblumen sind zu Beginn des Jahres 1890 ein Höhepunkt der Ausstellung moderner Künstler in Brüssel. Ein anderes Bild wird dort von einer Sammlerin für 400 Francs gekauft. Und im »Mercure de France«, Frankreichs führendem Kulturjournal, erscheint zur Ausstellung ein hymnisches Lob auf van Gogh.

Niemals zuvor ist ihm ein derartiger Triumph geglückt – doch als er davon erfährt, ist er zwar stolz, aber auch erschrocken über so viel Aufmerksamkeit.

Noch einmal springt Theo ihm bei; der muss inzwischen zwar eine Familie versorgen, überwirft sich aber dennoch mit seinen Chefs, weil ihm die Gebrauchskunst der Galerie unerträglich wird. Nun will er sich mit den Impressionisten selbstständig machen, wagt aber den Schritt nicht, weil sich auch seine Gesundheit rapide verschlechtert – er leidet wie sein Bruder an Syphilis.

Vincent will raus aus Saint-Rémy. Der Anstaltsleiter, ratlos, wie er seinem Insassen helfen soll, ist bereit, ihn als »geheilt« zu entlassen, obwohl er und sein Patient wissen, dass dies nicht stimmt.

Aber wohin? Paris? Zu laut. Die Niederlande? Nein, zumindest jetzt noch nicht.

Da kommt ein Ratschlag des Malers Camille Pissarro: Auvers-sur-Oise, ländliche Städtchen, nur eine Stunde Bahnfahrt von Paris. Van Gogh könne dort im Gasthof unterkommen.

Und einen Arzt gäbe es auch. Einen Mediziner, der mit einer »Studie über Melancholie« promoviert habe, zudem ein Sammler

impressionistischer Kunst sei und selbst ein Dilettant an der Staffelei: Doktor Paul-Ferdinand Gachet.

Van Gogh sagt zu und verlässt am 16. Mai 1890 die Provence, den einst geliebten Süden. Jetzt hat er noch gut zehn Wochen zu leben.

„AUVERS IST SEHR SCHÖN“, berichtet er dem Bruder nach der Ankunft, „wirklich ganz wunderbar, diese weithin originelle und malerische Landschaft.“

Ist das noch Vincent van Gogh? Der Maler, der in früheren Briefen den Mistral und die gnadenlose Sonne, der Bergketten und Weizenfelder lyrisch besang?

Oder versteckt sich hinter diesen kraftvollen Worten schon die nächste Verzweiflung? Darüber, dass auch Auvers nicht der Ort ist, an dem er Ruhe finden wird? Zumal Doktor Gachet keine Hilfe zu sein scheint: „Er scheint mir ziemlich exzentrisch“, notiert van Gogh in einem Brief, „aber seine Erfahrungen, die er als Arzt macht, halten ihn im Gleichgewicht und bekämpfen sein Nervenleiden, von dem er ebenso schwer befallen zu sein scheint wie ich.“

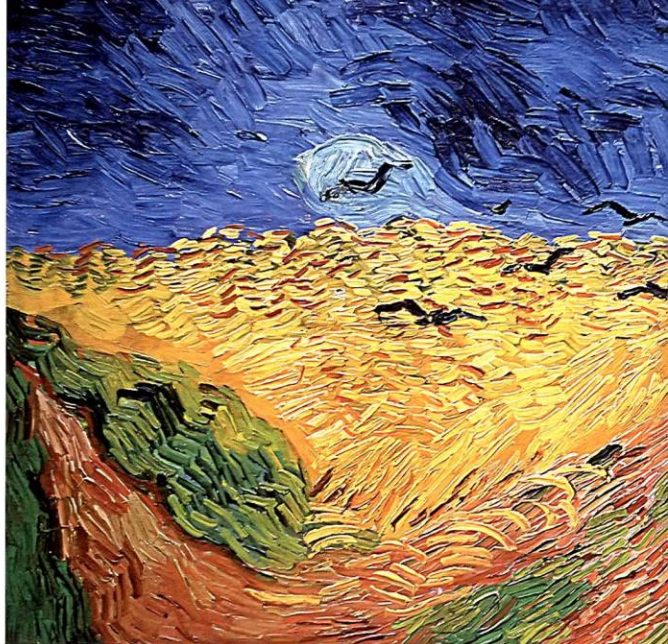
Tatsächlich ist Doktor Gachet – Witwer mit einem halbwüchsigen Sohn und einer 21-jährigen Tochter – bei den Impressionisten als Kunstliebhaber bekannt, nicht als Mediziner. In Auvers selbst praktiziert er nicht. Dieser seltsame Arzt kann nicht einmal Blut sehen, der Anblick einer Wunde lässt ihn erschauern.

Vincent mietet ein Zimmer in der Pension der Wirtsleute Ravoux, die freundlich sind zu den Fremden – und die es ja auch einfach haben mit ihm, denn stundenlang ist er fort.

Immer wieder zieht van Gogh hinaus, um zu malen: täglich ein Bild, manchmal mehr. Fast wirkt es, als zöge da ein Kämpfer in seine letzte Schlacht. Malt Felder im Regen, das Ufer des Flusses, die Stadt, strohgedeckte Hütten.

Ein neuer Anfang aber ist dies nicht, im Gegenteil. Mit Doktor Gachet überwirft er sich noch schneller als mit Gauguin, obwohl er den Arzt gar nicht täglich sieht: Er verliebt sich in dessen Tochter, doch die fürchtet sich schon vor dem rothaarigen Fremden, wenn der sie nur am Klavier porträtieren will. Der Vater ist empört. Streit. Van Gogh verlässt das Krankenhaus und wird es nie wieder betreten.

Schlummer noch: Verliert er nun auch Theo? Drei Tage lang hat er den Bruder und dessen Familie in Paris besucht. Hat den am 31. Januar 1890 geborenen Sohn zum ersten Mal gesehen – getauft auf den Namen „Vincent“.



Vielleicht ist diese Geste, sicherlich vom Bruder als Ehrung erlebt, für ihn ein Menetekel: Wird er, der einst Ersatz für einen toten Vincent war, nun seinerseits durch einen neuen Vincent ersetzt?

Es ist nicht klar, was in jenen 72 Stunden vorfällt – doch selbst der duldsame Theo wird in einem Brief kurze Zeit später, da Vincent wieder in Auvers weilte, von „heftigen häuslichen Streitigkeiten“ schreiben.

Ist van Gogh ausfallend geworden gegen den Bruder, dessen Frau, dessen Kind? Ist da jene Wut durchgebrochen, die schon Gauguin erschreckt hat und die Wärter von Saint-Rémy?

Was kann er noch tun? Es muss ein drückender Sommer sein, jedenfalls malt Vincent nun oft Gewitterhimmel über dem Land.

Einmal, im Juli 1890, schafft er ein „Weizenfeld mit Raben“ aus Tausenden kurzen, zornigen Pinselstrichen: gelb, grün, braun das Weizenfeld mit drei Wegen darin. Ein lastender Himmel, schwarz und dunkelblau. Ein Rabenschwarm, aus der Schwärze zur Erde stoßend – oder aufstrebend zum Himmel, das kann niemand entscheiden.

Noch einmal die Magie des Komplementärkontrastes zwischen dem Orange des Kornes und dem Blau des Himmels. Doch nichts mehr vom magischen Licht der Provence, nichts mehr von der symbolischen Verbundenheit, ausgedrückt durch Farben.

„Es sind endlos weite Kornfelder unter trübem Himmel“, schreibt er, „und ich habe

den Versuch nicht gescheut, Traurigkeit und äußerste Einsamkeit auszudrücken.“

Später wird man dieses Bild, drohend mit den Todesvögeln und dem ins Schwarze kippenden Himmel, oft für sein letztes Werk ausgeben – doch das ist es nicht.

Denn seltsam: In der Zeit, da er mit Doktor Gachet und seinem eigenen Bruder in heftigsten Streit gerät, in der er zudem sein vielleicht bedrückendstes Bild schafft – ausgerechnet da versichert er in einem Brief seiner Mutter und einer Schwester, dass er sich ruhiger fühle als im Jahr zuvor. Er malt Gärten und das festlich geschmückte Rathaus der Stadt, durchaus heitere Studien,

Und noch am 23. Juli 1890 schreibt er Theo einen Brief – und bittet ihn um Farben für neue Bilder.

Da hat er nicht einmal mehr eine Woche.

AM SONNTAG, dem 27. Juli 1890, verlässt Vincent van Gogh das Wirtshaus der Familie Ravoux. Später wird niemand mit Sicherheit sagen können, wann genau: früher als gewöhnlich? Oder, im Gegenteil, ungewöhnlich spät? Jedenfalls ist er nicht, wie sonst, zum Abendessen zurück.

Erst lange danach taumelt er ins Haus, die Hand auf den Leib gepresst. Was ihm denn zugestoßen sei? „Ich bin verwundet.“ Er stolpert die Stiege hoch, verschwindet im



WEIZENFELD MIT RABEN, AUVERS, 1890

Nach dem Jahr in der Heilanstalt reist Vincent in das Städtchen Auvers bei Paris. Dort soll ihn Doktor Gachet, den er porträtiert, betreuen, doch den verwitweten Arzt drücken selbst seelische Probleme, sodass er keine Hilfe leisten kann. Noch einmal stellt sich Vincent in die Natur und schafft Szenen lastender Gewitterschwere – Vorboten vielleicht seiner finalen Seelenkrise

Zimmer. Schreckliches Stöhnen. Der Wirt geht hoch – und entdeckt van Gogh auf seinem Bett. Gesicht zur Wand, eine Wunde im Leib: „Ich habe mich erschossen. Ich hoffe nur, dass ich es nicht verpfuscht habe.“

Mit einer Pistole seines Wirtes hat Vincent van Gogh an diesem gutheißen Sommertag auf einem Feld versucht, sich ins Herz zu schießen.

Doch er zielte zu tief, die Kugel fuhr ihm in den Leib, blieb stecken; wichtige Organe sind unverletzt. Stunden der Qual im Feld, unentdeckt von irgendjemandem. Dann raffte sich Vincent auf und taumelte zurück.

Hat er es „verpfuscht“? Warum will er sich umbringen, ausgerechnet nun? Der heftige Streit mit Theo liegt doch schon einige Wochen zurück. Und als Maler hat er zum ersten Mal Erfolg.

Überkommt ihn ein Anfall – so wie in Saint-Rémy, wo ihn Wärter von den giftigen Farben fernhalten müssen? Nur dass diesmal niemand da ist, der ihn hätte stoppen können? Oder will er das Herz gar nicht treffen? Soll es ein versuchter Selbstmord

sein, um den Bruder mit seinem neugeborenen Vincent auch in Zukunft zur Treue zu zwingen?

Wenn es so ist, dann allerdings hat er tatsächlich die Sache dramatisch „verpfuscht“.

Denn der hinzugerufene Dorfarzt operiert die Kugel nicht heraus. Und Doktor Gachet, der kein Blut sehen kann, wagt sich erst recht nicht an die Wunde. Stunden verrinnen. Telegramme gehen ab.

Tags darauf erscheint Theo, selbst körperlich gezeichnet. Vincent liegt auf dem Bett, spricht ruhig, raucht manchmal Pfeife. Über seine Motive aber schweigt er. Noch mehr Stunden verrinnen. Welche absurde, welche schreckliche Situation! Die Weltstadt Paris, in der einige der größten medizinischen Kapazitäten des Zeitalters leben, liegt nur eine Bahnstunde entfernt, doch niemand wird mehr gerufen.

Die Wunde entzündet sich, Vincent wird schwächer. Sein Bruder wacht am Bett, und irgendwann wird ihm klar, dass es das Totenbett sein wird.

„Ich wünschte, ich könnte so sterben!“, ruft Vincent van Gogh am Morgen des 29. Juli 1890 aus. Diesmal, endlich, geht sein Wunsch in Erfüllung.

Und Doktor Gachet, der im Leben nichts für ihn getan hat, greift zu Papier und Stift – und zeichnet den Toten.

Der Rest ist Legende. Theo, von der Syphilis zerrüttet, stirbt nur ein halbes Jahr darauf im Wahn. Seine Witwe erbt mehrere Hundert Bilder und damit den nach Geld bemessen wohl größten Schatz der Kunstgeschichte.

Denn jener Brüsseler Ausstellung, auf der Vincents Bilder auffielen, folgen bald weitere Präsentationen. Die Impressionisten haben den verkrusteten Geschmack des Publikums inzwischen aufgebrochen, haben es empfänglich gemacht für neue Farben, neue Motive. Van Goghs Bilder wirken da wie eine Steigerung an Intensität und Radikalität, wie der nächste Schritt: Zwar malt er noch gegenständlich, doch den Eindruck, die Impression, ergänzt er um das das Symbolische, das Gefühl – um die Expression.

So steht van Gogh am Ende eines ersten, revolutionären Stils und am Anfang eines zweiten. In Farbe und Form, Technik und Inhalt sprengt er den Rahmen der Impressionisten, ohne die er jedoch wohl nie zu dem Künstler gereift wäre, der er wurde. Die Expressionisten, vor allem in Deutschland, verehren ihn als einen Pionier.

Etwa ab 1900 erobern seine Bilder Museen in aller Welt. Ein Triumphzug fast ohne Beispiel, bis heute: Etliche Motive werden millionenfach reproduziert bis zum ästhetischen Überdruß. Und die Originale, die er einst nicht einmal für ein paar Francs loschlagen konnte, gehören heute zu den kostbarsten Schätzen der Menschheit.

Für ein Porträt des unseligen Doktors Gachet gibt ein Sammler im Jahr 1990 die Weltrekordsumme von 82,5 Millionen Dollar aus – exakt 100 Jahre nach dem Selbstmord van Goghs.

Der Selbstmord ... Wären diese Bilder auch so berühmt, hätte ihr Schöpfer ein beschauliches Leben geführt? Wohl nicht. In einer sich rasend industrialisierenden und entidealisierenden Welt verkörperte van Gogh noch einmal die romantische Legende vom tragischen Genie. In einer Zeit der Berufe war er der Künstler aus Berufung. In einer Epoche der Kompromisse war er der Große Kompromisslose.

Eine seiner Schwestern schrieb über Vincent van Gogh: „Er war sich selbst ein Fremder.“ □

CAY RADEMACHER, 45, ist der Geschäftsführende Redakteur von GEOEPOCHÉ. Er bewundert die Porträts von van Gogh, noch viel mehr aber dessen Landschaften – vor allem die Bilder der durchglühten Provence.

Die IMPRESSIONISTEN und ihre Zeit

VON FRANK OTTO UND ANA SILER

grün = Einträge zu Politik und Gesellschaft, rotbraun = Kultur und Wissenschaft

1848

22. Februar. In Paris demonstrieren Arbeiter, Studenten und Nationalgardisten gegen die Regierung von König Louis-Philippe, der sich weigert, das eng beschränkte Wahlrecht auszuweiten; nur die rund 200.000 reichsten von etwa 35 Millionen Franzosen wählen seit 1830 die Abgeordneten des Parlaments. Nach heftigen Barrikadenkämpfen in den folgenden Tagen dankt der Monarch ab und flieht ins Exil nach England. Eine selbst ernannte provisorische Regierung aus Liberalen und Sozialisten, an deren Spitze der Dichter und Diplomat Alphonse de Lamartine steht, führt das allgemeine Wahlrecht für Männer ein.

Die Februarrevolution in Frankreich löst in weiten Teilen Europas Aufstände gegen undemokratische Regimes aus; so erhebt sich das Volk am 13. März in Wien, wenige Tage später in Venedig und Berlin.

23.–27. Juni. Ein Aufstand der Pariser Arbeiter gegen die Schließung staatlicher Fabriken wird von der neu gewählten republikanischen Regierung brutal niedergeworfen; mehr als 3000 Menschen sterben.

10. Dezember. Louis Napoléon Bonaparte wird vom französischen

Volk mit 75 Prozent der Stimmen zum Staatspräsidenten gewählt. Der Neffe Kaiser Napoleons I. hatte in seinem Wahlmanifest den Katholiken den Schutz von Glauben und Familie versprochen, den Bürgern die Achtung des Eigentums und niedrigere Steuern, den Arbeitern eine Altersversorgung.

1850

18. August. Honoré de Balzac, einer der bedeutendsten französischen Romanciers, stirbt 51-jährig in Paris.

1851

2. Dezember. Präsident Louis Napoléon löst die Nationalversammlung auf und kündigt eine neue Verfassung an, in der er für sich selbst den Posten eines starken, auf zehn Jahre zu wählenden „Prinz-Präsidenten“ vorsieht. Die Armee schießt jeden Widerstand gegen diesen Putsch nieder, Sondergerichtshöfe verurteilen Regimegegner zu Deportation, Gefängnis oder zum Tod. Louis Napoléon lässt sich die Zustimmung der Bevölkerung zu seinem Umsturz am 20. Dezember durch ein Referendum erteilen, bei dem er eine große Mehrheit erhält. Offenbar erhoffen sich viele Franzosen von dem autoritären Herrscher vor allem Ruhe nach den Zeiten der Revolution.

1852

Am Jahrestag seines Staatsstreichs (und der Selbstkrönung Napoleons I. 48 Jahre zuvor) bestieg Louis Napoléon als Kaiser Napoleon III. den französischen Thron. Auch diesen Schritt hat er sich durch ein Plebiszit genehmigen lassen; die noch immer anhaltende Furcht vor Anarchie und die Erinnerung an Napoleon I. lassen die Mehrheit zustimmen.

Der Kaiser behält das allgemeine Wahlrecht bei, schränkt aber die Rechte des Parlaments stark ein. Um sich die Zustimmung der Bevölkerung zu sichern, betreibt der Monarch eine aggressive Außen- und Kolonialpolitik. Zudem fördert er entschieden die französische Wirtschaft: Während seiner 18-jährigen Herrschaft verdoppelt sich die industrielle Produktion, das Handelsvolumen verdreifacht sich.

1853

23. Juni. Napoleon III. ernannt Baron Georges Haussmann zum Präfekten des Départements Seine, zu dem Paris gehört. Haussmann modernisiert in seiner bis 1870 dauernden Amtszeit die Metropole grundlegend: Er schafft eine neue Straßenführung mit breiten und gradlinigen Alleen, lässt entlang dieser

Straßen neue Häuser erbauen sowie eine Wasser- und Gasversorgung einrichten. Zudem entstehen repräsentative Prachtbauten, etwa eine Erweiterung des Louvre, der Lesesaal der Staatsbibliothek und die neue Oper, dazu die Markthallen sowie der Bahnhof Gare du Nord.

1854

28. März. An der Seite des Osmanischen Reiches und Großbritannien tritt Frankreich in den Krimkrieg gegen Russland ein. Dieser Konflikt hatte begonnen, als die Armee des Zaren im Jahr zuvor gegen zwei Fürstentümer an der Donau vorgestoßen war, die unter der Oberherrschaft der Osmanen standen. Um zu verhindern, dass Russland sich am Bosphorus festsetzt und damit Zugang zum Mittelmeer erhält, entsenden Briten und Franzosen Zehntausende Soldaten auf die russische Schwarzmeerbahnhäfen Krim. Die westlichen Alliierten haben Erfolg: 1856 muss Russland seine Niederlage eingestehen und die Integrität des Osmanischen Reiches anerkennen.

1855

Anlässlich der Pariser Weltausstellung zeigen Künstler aus 28 Nationen ihre Werke im Palais

des Beaux-Arts. Unter den insgesamt fast 5000 Exponaten sind auch Gemälde von François Bonhomme (1809–1881), der als einer der ersten Maler Arbeiter in Stahlwerken abbildete, sowie Landschaftsbilder von Camille Corot (1796–1875), der anders als die meisten seiner französischen Kollegen oft in freier Natur arbeitete. Gegenüber dem Palais stellt Gustave Courbet (1819–1877), der bedeutende Vertreter des französischen Realismus, seine Werke in dem von ihm selbst finanzierten „Pavillon du Realisme“ aus. Die Jury der offiziellen Ausstellung hat zwei seiner großformatigen Arbeiten abgelehnt, daraufhin hat Courbet die anderen zurückgezogen.

1857

Jean-François Millet (1814–1875) vollendet das Bild „Ährenleserinnen“, das wirklichkeitsnahe harte bäuerliche Arbeit zeigt. Millet ist wie Corot Mitglied der Künstlergruppe „Schule von Barbizon“, deren Angehörige malen realistische statt idealisierter Landschaften und werden damit zu Wegbereitern des Impressionismus.

25. Juni. Charles Baudelaire (1821–1867) veröffentlicht den Gedicht-

zyklus „Die Blumen des Bösen“. In seinen 100 melancholischen Poemen macht der Dichter die moderne Metropole mit all ihren hässlichen und grausamen Seiten, die jeden Tag ein neues „Menschenherz“ zermalmt, zum Thema. Ein Sujet, das auch der eng mit Baudelaire befreundete Maler Édouard Manet (1832–1883) in seinen Bildern aufnimmt – etwa in „Der Absinthtrinker“ (1859). Die Gemälde, die jeweils den Eindruck eines einzigen Augenblicks spiegeln, werden zum Vorbild einer ganzen Künstlergeneration: der Impressionisten.

1. Oktober. In der Literaturzeitschrift „Revue de Paris“ erscheint der erste Teil des Romans „Madame Bovary“, des bedeutendsten Werkes von Gustave Flaubert (1821–1880).

1858

15. Dezember. Der französische Diplomat Ferdinand de Lesseps gründet die „Compagnie universelle du canal maritime de Suez“, die im folgenden Jahr mit dem Bau des Sueskanals beginnt; 1859 wird die Schifffahrtsstraße zwischen Mittelmeer und Rotem Meer eröffnet. Investoren der Gesellschaft sind ebenfalls überwiegend Franzosen.

1859

24. Juni. In der Schlacht von Solferino in der Nähe des Gardasees besiegen die miteinander verbündeten Truppen des Königreichs Sardinien und Frankreichs eine österreichische Armee. Der Sieg über die Habsburger ist für Napoleon III. vor allem ein beträchtlicher Prestigegewinn, der seine Machtstellung in Europa festigt. Die hohen Verluste und die schlechte Versorgung der Verwundeten auf dem Schlachtfeld bewegen den Schweizer Kaufmann Henri Dunant dazu, vier Jahre später das internationale Rote Kreuz zu gründen.

1862

5. Juni. Französische Truppen annektieren den südlichen Teil Vietnams. Im folgenden Jahr unterstellt der kambodschanische König sein Land dem Schutz der Franzosen; formal bleibt es unabhängig, wird tatsächlich jedoch zur Kolonie.

1863

17. Mai. Der Pariser „Salon des Refusés“ öffnet seine Pforten. Nachdem die konservative Jury des Pariser „Salon“, der bedeutendsten Kunstschau Frankreichs, 2773 von 5000 eingesandten Werken abgelehnt und damit große öffentliche Empörung hervorgerufen hatte, bat Napoleon III. befohlen, eine eigene Ausstellung für die verbannten Werke zu organisieren: den Salon der Zurückgewiesenen. Damit will der Monarch angesichts einer wachsenden Opposition seine liberale Gesinnung demonstrieren. Unter den abge-

lehnten und nun in einem eigenen Flügel des Palais de l'Industrie, dem offiziellen Ausstellungshaus der Salons, gezeigten Gemälden sind auch Bilder der späteren Impressionisten Paul Cézanne (1839–1906) und Camille Pissarro (1830–1903) sowie von Edouard Manet. Dessens „Frühstück im Grünen“, das eine nackte Frau mit zwei angezogenen Männern beim Picknick zeigt, bricht ein moralisches Tabu und löst einen Skandal aus.

1864

10. April. Eine Versammlung von mexikanischen Honoratioren ernennen den Habsburger Erzherzog Maximilian zum Kaiser des nordamerikanischen Landes – auf Betreiben Napoleons III., der dort eine von Frankreich abhängige Regierung etablieren will. Doch der Versuch, Mexiko zum Vasallenstaat zu machen, scheitert: Die USA drängen auf den Abzug der europäischen Soldaten, Maximilian unterliegt in einem Bürgerkrieg gegen die Republikaner und wird 1867 von deren Truppen gefangen genommen und erschossen – für Napoleon III. eine politische Katastrophe, die seinem Ansehen in der eigenen Bevölkerung stark schadet.

1867

1. April. Napoleon III. eröffnet die zweite Weltausstellung in Paris. 52.000 Aussteller aus 41 Ländern zeigen Erfindungen und neue Entwicklungen der industriellen Produktion. Mehr als elf Millionen Schaulustige, darunter fast alle

Fürsten Europas, besuchen das riesige Ausstellungsgelände auf dem Marsfeld und bewundern das von Baron Haussmann radikal erneuerte Pariser Stadtbild.

1870

19. Juli. Nach einer gezielten diplomatischen Provokation des preußischen Ministerpräsidenten Otto von Bismarck („Emscher Depesche“) erklärt Frankreich Preußen den Krieg. Daraufhin marschiert eine Allianz deutscher Truppen in Frankreich ein und erringt am 2. September bei Sedan den entscheidenden Sieg. Napoleon III. gerät in Kriegsgefangenschaft. Zahlreiche Künstler fliehen während des

und bilden eine provisorische Regierung, die den Krieg gegen die Deutschen weiterführt. Wenige Tage später schließen die Invasoren Paris ein. Die Stadt kapitulierte am 28. Januar 1871. Napoleon stirbt drei Jahre später im englischen Exil.

1871

18. März. Nach der Niederlage gegen die Deutschen erheben sich in Paris Sozialisten, Anarchisten und Jakobiner gegen die kurz zuvor gewählte konservative Regierung, übernehmen die Macht in der Metropole und hissen auf dem Rathaus die rote Fahne. Zehn Tage später rufen die Aufständischen die „Commune de Paris“ aus, die Friedrich

werden nach dem Sieg der Regierung verhaftet. Paris ist stark zerstört. Der Maler Gustave Courbet, einer der Köpfe der Commune, wird zu einer sechsmonatigen Haftstrafe verurteilt, weil er die Zerstörung der Triumphsäule an der Place Vendôme befohlen haben soll. Da er den fälligen Schadenersatz nicht zahlen kann, beschlagnahmt die Regierung zahlreiche seiner Bilder. 1873 emigriert Courbet in die Schweiz.

1874

15. April. Im Pariser Atelier des Fotografen Nadar wird die erste Ausstellung der „Société anonyme coopérative à

1875

23.–24. März. Um die finanziellen Verluste der ersten Impressionisten-Ausstellung auszugleichen, organisiert Auguste Renoir eine Auktion von eigenen Gemälden und Bildern seiner Freunde Monet, Morisot und Sisley. Doch es werden nur 20 Gemälde zu Preisen zwischen 50 und 300 Francs verkauft.

1876

30. März–30. April. In der Galerie des Pariser Kunsthändlers Paul Durand-Ruel findet die zweite Impressionisten-Ausstellung statt. Ein neues Mitglied des Kreises ist Gustave Caillebotte (1848–1894), ein wohlhabender

Édouard Manets »Frühstück im Grünen« ist die Sensation des »Salons der Zurückgewiesenen«

Deutsch-Französischen Krieges aus Frankreich. Claude Monet (1840–1926) und Camille Pissarro emigrieren für kurze Zeit nach London. Dort lernen sie den Kunsthändler Paul Durand-Ruel (1831–1922) kennen, der in der britischen Hauptstadt eine Galerie besitzt. In der stellt er erstmals Werke früher französischer Impressionisten im Vereinigten Königreich aus. Der Maler Frédéric Bazille (1841–1870), ein Freund Monets, fällt als Kriegsfreiwilliger bei Beaulieu-la-Rolande.

4. September. Oppositionelle Parlamentsabgeordnete erklären Kaiser Napoleon III. für abgesetzt, rufen die Republik aus

Engels als erste Diktatur des Proletariats feiert.

10. Mai. In einem Friedensvertrag muss Frankreich das nördliche Lothringen und das Elsass an das neu gegründete Deutsche Reich abtreten sowie eine Reparationszahlung von fünf Milliarden Francs leisten. In Paris herrscht weiterhin Bürgerkrieg zwischen den Kommunisten und den Truppen der Regierung.

21. Mai. Nach fast zweimonatiger Belagerung dringen französische Regierungssoldaten in Paris ein. Bei den acht Tage lang dauernden Kämpfen in den Straßen der Hauptstadt und in Massenevakuierungen sterben zwischen 20.000 und 30.000 Menschen, mehr als 50.000 Aufständische

capital variable des artistes peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes“ eröffnet. Sie soll Schauen von Künstlern veranstalten, die bewusst die Regeln des offiziellen Salons missachten. Neben Claude Monet zeigten unter anderem Paul Cézanne, Edgar Degas (1834–1917), Berthe Morisot (1841–1895), Camille Pissarro, Auguste Renoir (1841–1919) sowie Alfred Sisley (1839–1899) ihre Werke. Ein Bild Monets („Impression, Sonnen- aufgang“) gibt der Malergruppe ihren Namen: Impressionisten. Dieser ersten folgen bis 1886 noch weitere sieben gemeinsame Ausstellungen des Künstlerkreises.

Erbe, der fortan zum Organisator und Hauptfinanzier der Gruppenausstellungen wird.

1877

Claude Monet vollendet das Gemälde „Der Bahnhof Saint-Lazare“. Der Maler ist wie die anderen Impressionisten fasziniert vom Fortschritt der Industriellen Revolution. Immer wieder zeigen die Künstler in ihren Werken Dampfschiffe, Eisenbahnen und Stahlbrücken.

1879

10. April–11. Mai. An der vierten Ausstellung der Impressionisten nehmen 16 Künstler teil, darunter Paul Gauguin (1848–1903), Sisley und Cézanne aber bleiben der

verräter enttarnt, weigern sich der Kriegsminister und die Generäle, den Prozess wieder aufzunehmen. Ein offener Brief Émile Zolas an den Staatspräsidenten Félix Faure, in dem er das Fehlurteil anprangert, führt 1898 zu einer erregten öffentlichen Debatte: Konservative und Katholiken halten Dreyfus, der Jude ist, weiterhin für schuldig; es kommt zu einer Welle antisemitischer Hetzschriften. Republikaner und Sozialisten hingegen sind von seiner Unschuld überzeugt. Doch erst 1906 wird der Hauptmann rehabilitiert.

1895
28. Dezember. Die Fotoindustrialen Auguste und Louis Lumière veranstalten im Pariser „Grand Café“ die weltweit erste Filmvorführung gegen Eintrittsgeld.

1900
14. Mai. In Paris beginnen die zweiten Olympischen Spiele der Neuzeit. Da sie allerdings als (unbedeutender) Teil der Weltausstellung stattfinden, haben sie nur wenige Zuschauer. Für die Croquet-Wettkämpfe etwa wird nur eine Eintrittskarte verkauft – an einen Engländer.

1903
Die Französischen Wissenschaftler Antoine-Henri Becquerel, Pierre Curie sowie dessen in Warschau geborene Ehefrau Marie erhalten gemeinsam für ihre Forschungen über die Radioaktivität den Nobelpreis für Physik. Marie Curie (die 1911 auch noch mit dem Nobelpreis für Chemie ausge-

zeichnet wird) übernimmt nach dem Tod ihres Mannes dessen Professur an der Sorbonne – und ist damit die erste Frau, die an dieser Universität lehrt.

1904
8. April. Großbritannien und Frankreich einigen sich in der „Entente Cordiale“ (franz., „herzliches Einvernehmen“) auf eine Aufteilung ihrer Interessensphären in Südostasien und Nordafrika. Sechs Jahre zuvor ist es im Streit um die Unterwerfung des Sudans nach zu einem Krieg der beiden Kolonialmächte gekommen. Da die Franzosen nun sowohl mit den Briten als auch (seit 1894) mit den Russen verbündet sind, fühlen sich die deutschen Regierenden und Militärs eingekreist – und entwickeln Pläne für einen Zweifrontenkrieg.

1905
7. Juni. In Dresden gründen Erich Heckel (1883–1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) und Fritz Bleyl (1880–1966) die expressionistische Künstlergruppe „Brücke“. Beeinflusst sind sie unter anderem von der Malerei van Goghs.

18. Oktober. Auf dem Pariser „Salon d'Automne“ werden zum ersten Mal die Bilder einer neuen radikalen Malergruppe – von einem Kunstkritiker *les Fauves*, „die wilden Tiere“ genannt – ausgestellt. Als Fauvismus werden die zwischen 1904 und 1907 entstandenen Werke von Künstlern wie Henri Matisse (1869–1954), André Derain (1880–1954) und

Maurice de Vlaminck (1876–1958) bezeichnet. Der neue – durchleuchtende Farben und harte Kontraste geprägte – Stil ist ein Gegenentwurf zum Impressionismus: Die Maler unterteilen etwa Landschaften willkürlich in Flächen – und bereiten so den Weg für die abstrakte Kunst.

1907
Das New Yorker Metropolitan Museum of Art kauft für 84 000 Francs Renoirs 1878 vollendetes Gemälde „Madame Charpentier und ihre Kinder“. Es ist einer der höchsten Preise, die bis dahin für ein Bild eines Impressionisten gezahlt worden sind; Renoir hat dafür ursprünglich 1500 Francs vom Ehemann der Porträtierten bekommen.

Juli. Pablo Picasso (1881–1973) – in Paris lebender Spanier, vollendet „Les Femmes d'Alger“, eines der Schlüsseldrucke des 20. Jahrhunderts. Der stark vom Impressionismus beeinflusste Maler verzichtet darin auf eine dreidimensionale Wiedergabe des Raumes sowie die Zentralperspektive und die Körperlichkeit der Figuren und löst sich so vollkommen von der traditionellen Darstellungsweise. Stattdessen zeigt er fünf unbedeckte Prostituierte zugleich aus mehreren Perspektiven.

1913
13. November. Marcel Proust (1871–1922) bringt auf eigene Kosten sein Buch „Du côté de chez Swann“ heraus, den ersten Band seines Monumentalwerkes „À la Recherche du

Temps Perdu“ („Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“). Wohl in diesem Jahr entsteht das Aquarell „Ohne Titel“ des russischen Künstlers Wassily Kandinsky (1866–1944) – es ist das erste abstrakte Bild des Malers. Er wird damit zu einem der Begründer der gegenstandslosen Kunst.

1914
28. Juni. Serbische Nationalisten ermorden in Sarajewo den österreichischen Thronfolger Franz Ferdinand. Das ist der Auftakt zum Ersten Weltkrieg, in dem bis 1918 etwa 15 Millionen Menschen umkommen werden.

Mit dem Ersten Weltkrieg endet das bürgerliche Jahrhundert – eine Epoche des Fortschritts Glaubens, in der eine Kunstform wie der Impressionismus entstehen konnte, der die Schönheit feiert und sich der Empfindung des Augenblicks hingibt. Nach den Grünen des Industrialisierens und des Massenlebens auf den Schlachtfeldern radikalisieren sich neben der Politik auch die Kunst: Zahlreiche Maler bannen die Schrecken des Grabenkampfes auf Leinwand, andere tilgen alle Spuren der Realität aus ihren Bildern und malen abstrakt, während die Dadaisten auf den Irrsinn des Krieges mit Satire, Bluff und Groteske reagieren. □

Die Kunstshistorikerin Ana Siler, 26, ist die Fachberaterin dieses Heftes. Dr. Frank Otto, 42, ist Textredakteur im Team von GEOEPOCHÉ.

GEO EPOCHÉ EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

Grüner • Jahr AG & Co KG, Druck- und Verlagshaus, Sitz von Verlag und Redaktion: Am Baumwall 11, 20449 Hamburg, Postanschrift der Redaktion: Brieffach 24, 20449 Hamburg, Telefon (040) 37 03 23 28, Telefax (040) 37 03 26 48, Telex 21 95 20, E-Mail (Redaktion): briefe@geo.de, Internet: www.geo-epoche.de

CHEFREDAKTEUR	Michael Schaper
GESCHÄFTSFÜHRENDE REDAKTEUR	Cay Rademacher
HEFTKONZEPT	Christian Gargore, Dr. Frank Otto
ART DIRECTION	Tatjana Lorenz
TEXTREDAKTION	Jens-Rainer Berg, Insa Bethke, Dr. Anja Herold, Jonathan Stöck, Joachim Telgenblacher
BILDREDAKTION	Roman Rohmschäfer
Freie Mitarbeiter:	Susanne Gargore, Roman Pawlowski, Katrin Trautner
VERIFICATION	Leska Brandt, Olaf Miescher, Andreas Sedlmair
Freie Mitarbeiter:	Dr. Susann Jürg, Dr. Anja Nollens, Sebastian Schulz, Stefan Sedlmair
LAYOUT	Freie Mitarbeiter: Christine Campe, Svenja Prigge, Janna Schults, Ben Tepler
WISSENSCHAFTLICHE BERATUNG	Ana Siler
SCHLUSSEDITION	Karl Krimmer, Ralf Schulte
CHEF VOM DIENST TECHNIK	Rainer Drost
MITARBEITER DIESER AUSGABE	Freie Mitarbeiter: Jörg-Uwe Abbig, Heidrun Brockmann, Jonas Leppin, Boryana Pevkova, Johannes Schneider, Bertina Wolff, Markus Wolff
HONORARE	Petra Schmidt
REDAKTIONSSASSISTENZ	Ursula Arens

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt: Michael Schaper

HERAUSGEBER: Peter-Matthias Gaele
VERLAGSLEITUNG: Dr. Gerd Bräun, Thomas Lindner
GESAMTANZEILENLEITUNG: Helmut Hager / G+J Media Sales
VERTRIEBSLEITUNG: Ulrike Klemmer / DVP Deutsche Pressevertrieb
MARKETING: Anja Schindler (L.A.), Patricia Korrell
HERSTELLUNG: Oliver Fehling
ANZEIGENABTEILUNG/Anzeigenverkauf:
G+J Media Sales / Direct Sales, Sabine Plath,
Tel. 040 / 37 03 26 89, Fax 040 / 37 03 23 02
Anzeigenpostfach: Anja Mordhorst,
Tel. 040 / 37 03 23 28, Fax 040 / 37 03 26 87
Heftpreis 12,90 Euro
ISSN: 978-3-652-00001-7
© 2010 Grüner • Jahr, Hamburg
Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg,
Konto 0322800, BLZ 200 700 00
Repro: Repro Becker, Würzburg
Druck: Neef-Stumppe premium printing, Wittingen
Printed in Germany

GEO-LESERSERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION
Telefon: 040 / 37 03 20 98, Telefax: 040 / 37 03 26 48
E-Mail: briefe@geo.de

ABONNEMENT- UND EINZELHEFTBESTELLUNG

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN
Anschrift: GEO Kundenservice 20080 Hamburg
persönlich erreichbar: Mo–Fr 7.30 bis 20.00 Uhr
Sa 9.00 bis 14.00 Uhr

E-Mail: geoservice@guj.de
Telefon innerhalb Deutschlands: +49/1805/861 000
Telefon außerhalb Deutschlands: +49/1805/861 000
Telefax: +49/1805/861 8002
E-Mail: service@guj.com

BESTELLADRESSE FÜR GEO-BÜCHER, GEO-KALENDER, SCHUBER ETC.

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN
Anschrift: GEO Versand-Service, Vöhringer-Haus-Strasse 5, 74172 Neckarsulm
Telefon: +49/1805/06 20 00
Telefax: +49/1805/08 20 00
E-Mail: service@guj.com

*14 Cent/Minute aus dem deutschen Festnetz; Mobilfunkpreis maximal 42 Cent/Minute

RENAISSANCE

Das goldene Zeitalter



MONA LISA

Das berühmteste und meistumrätzte Gemälde der Geschichte wird um 1503 in Florenz begonnen. Leonardo da Vinci zeigt wahrscheinlich das geheimnisvolle Lächeln der Gattin des Francesco del Giocondo – und feiert die Schönheit des menschlichen Körpers. Über viele Jahre malt er immer weiter an dem Bild und behält es vermutlich Zeit seines Lebens

ALBRECHT DÜRER

Der Abbildung Christi waren frontaler Blick und segnende Geste vorbehalten – bis sich der 28-jährige Dürer selbst in der Pose des Heilands malt. Zeugnis eines selbstbewussten Künstlers, der die Renaissance von Italien nach Deutschland bringt



DER GÖTTLICHE

Noch bevor er sein 30. Lebensjahr vollendet, meißelt Michelangelo Buonarroti (1475–1564) mit dem »David« (links) die wohl berühmteste Skulptur der Geschichte, später malt er in der Sixtinischen Kapelle die Fresken an Decke und Altarwand (Ausschnitt oben) – und entwirft die Kuppel des Petersdoms



MACHT UND MÄZENE

Um ihre Macht zu legitimieren, setzen die vermögenden Fürsten Italiens auf Prunkbauten und Prachtentfaltung. So wird Florenz, die Hauptstadt der Banken, auch zur Hauptstadt der Kunst – und die Medici werden zu den größten Mäzenen ihrer Zeit



Vier Jahrzehnte fast liegt der über fünf Meter hohe, sechs Tonnen schwere Marmorblock in Florenz. Mehrere Bildhauer plagten sich an dem gigantischen Stein ab – und lassen ihn nur grob zugehauen zurück. Dann kommt Michelangelo Buonarroti und verwandelt ihn bis 1504 in einen titanischen Jüngling: David, kurz vor dem Kampf mit Goliath; selbst die angespannten Sehnen auf dem Handrücken modelliert er exakt. Es ist die größte europäische Kolossalfigur seit mehr als 1000 Jahren.

Michelangelo ist 29 Jahre alt.

In seinem langen Leben wird er tellergroße Studien malen und gigantische Fresken. Wird Leiber aus Marmor und Bronze formen, mit Kohle, Kreide, Tinte zeichnen – und zudem Leichen sezieren, Sonette dichten, Epigramme verfassen. Er wird Festungen entwerfen und Kuppeln, Bibliotheken, Grabmäler.

Für einen Auftrag legt er sich vier Jahre auf ein 18 Meter hohes Gerüst unter die Decke der Sixtinischen Kapelle und erschafft Szenen mit mehr als 300 Menschenkörpern. 17 Jahre leitet er die größte Baustelle der Christenheit: den Neubau des Petersdoms. Und mit 80 schlägt er, ob aus Wut über eine schlechte Stelle im Stein oder aus Unzufriedenheit mit sich selbst, mit dem Hammer auf eine Christusskulptur ein, an der er seit Jahren arbeitet – und bricht dem Heiland beide Arme.

Autoritäten verachtet der Künstler, dessen Gesicht nach einer Prügelei entstellt ist. Michelangelo sei *terribile*, jage den Menschen Schrecken ein, klagt selbst der Papst. Andere aber nennen ihn *il divino*, den Göttlichen; zur Rechten des Herrn werde ihn der Erzengel Michael am Jüngsten Tag platzieren.

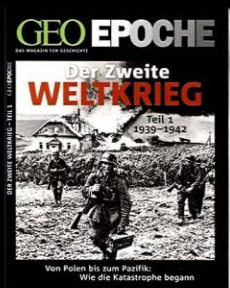
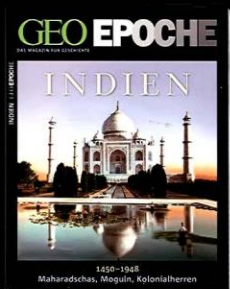
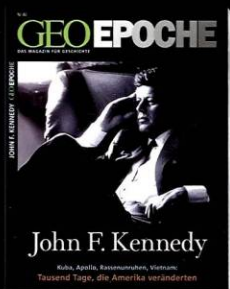
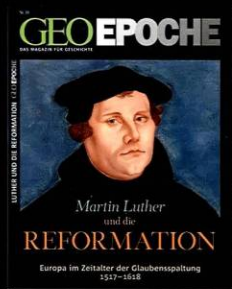
Kein anderer Künstler hat jemals ein solches Werk geschaffen. Und wie sonst nur noch Leonardo da Vinci repräsentiert er den *uomo universale* – das Universalgenie einer Zeit, die vielen später als die glänzendste Epoche der Kunstgeschichte gelten wird, einer Zeit der Entdeckungen und der Neuordnung: der Renaissance.

Während die Osmanen Konstantinopel erobern, Kolumbus nach Amerika segelt und in Florenz die Medici zu einer der mächtigsten Familien des Kontinents aufsteigen, entdecken Künstler in Italien die Zentralperspektive, rücken den Menschen in den Mittelpunkt, ergründen die Gedanken der Antike und formen daraus Ideale von Schönheit und Maßen.

Junge Künstler werden schließlich die Renaissance über die Alpen tragen. Der bedeutendste unter ihnen: Albrecht Dürer – Grafiker und Maler, Theoretiker der Kunst wie der Mathematik, wohl größter Meister des Holzschnitts und Kupferstichs. Kaum ein Künstler vor ihm vollendet so viele Porträts. Er malt sich selbst in einer Pose Jesu Christi, tauscht seine Werke mit Raffael – und fertigt Bilder von Nashörnern, ohne je eines gesehen zu haben.

In seiner neuen Ausgabe widmet sich **GEOEPOCH EDITION** den Genies der Renaissance, ihren Kunstwerken, Mäzenen – und der Welt, in der sie leben. Erzählt die Geschichten hinter einigen der berühmtesten Gemälde – erschaffen von Hieronymus Bosch, Leonardo da Vinci und Sandro Botticelli. Und zeigt, wie dramatisch die wichtigste Wende in der Geschichte der Kunst verlief.

Die nächste Ausgabe von **GEOEPOCH EDITION** erscheint am 13. April 2011



Geschichte erleben mit GEO EPOCHE.

Jetzt im ausgesuchten Buch- und Zeitschriftenhandel. Falls Sie eines dieser Hefte verpasst haben, bieten sich jetzt folgende Möglichkeiten: Sie können zum Zeitschriftenhändler Ihres Vertrauens gehen und danach fragen. Sie können sich direkt an GEO wenden – Tel. 01805/ 86 18-003* oder Fax 01805/ 86 18-002*. Sie können im Internet unter www.geoshop.de nachschauen. Oder Sie können sich auf das neue Heft freuen.