



Impressionismus

MEISTERWERKE AUS DER SAMMLUNG ORDRUPGAARD

Herausgegeben von
Markus Bertsch
im Auftrag der Hamburger Kunsthalle

Mit Beiträgen von
Amelie Baader, Markus Bertsch,
Florian Britsch, Anne-Birgitte Fonsmark
und Katie Hanson

WIENAND

HAMBURGER
KUNSTHALLE

Gefördert von


FREUNDE DER
KUNSTHALLE

ELSE SCHNABEL


Hamburg | Behörde für
Kultur und Medien

Unter der Schirmherrschaft des Botschafters
des Königreichs Dänemark in Deutschland


KGL. DÄNISCHE
BOTSCHAFT

Medienpartner


Hamburger Abendblatt

Kulturpartner


NDR kultur

Inhalt

- | | | |
|----|---|--|
| 10 | Vorwort
Impressionismus in Hamburg
Alexander Klar | Katalogteil |
| | | 84 Von Ingres zu Daumier
<i>Anfänge französischer Malerei im 19. Jahrhundert</i> |
| 13 | Wilhelm Hansens
Sammlung französischer Kunst
in Ordrupgaard
Anne-Birgitte Fonsmark | 98 Camille Corot
<i>Landschaftsräume zwischen Naturnähe
und Imagination</i> |
| 25 | Wild. Streng. Geheimnisvoll.
Die Schule von Barbizon und die
neue Wahrnehmung der Natur
Amelie Baader | 116 Im Banne des Realismus
<i>Gustave Courbet und die Schule von Barbizon</i> |
| 43 | Eine Bewegung formiert sich.
Zu den Anfängen des Impressionismus
in Frankreich
Markus Bertsch | 132 Licht, Atmosphäre, Reflexion
<i>Die impressionistische Landschaft</i> |
| 67 | Verinnerlichung und Unmittelbarkeit.
Monets Gemälde in Ordrupgaard
Katie Hanson | 170 Introspektion und Pose
<i>Menschenbilder im Impressionismus</i> |
| | | 192 Stilleben
<i>Von der Präsenz der Dinge</i> |
| | | 202 Paul Gauguin
<i>Auf Paradiessuche in der Bretagne und der Südsee</i> |
| | | Anhang |
| | | 220 Literatur |



Markus Bertsch

Eine Bewegung formiert sich. Zu den Anfängen des Impressionismus in Frankreich

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die Situation der Künste in Frankreich spannungsgeladen. Neue Kunsttendenzen zeichneten sich ab und etablierte wurden in Frage gestellt. Die in Paris stattfindende Weltausstellung des Jahres 1855 hatte es sich zugleich zur Aufgabe gemacht, ein Panorama der französischen Kunst abzustecken. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), der dem akademischen Klassizismus bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Geltung verlieh, allerdings lange Jahre nicht mehr in Erscheinung getreten war, präsentierte 40 Gemälde und diverse Zeichnungen. Sein großer Antipode und Gegenspieler, der Romantiker Eugène Delacroix (1798–1863), war in einer Mittelhalle mit 35 Werken aus unterschiedlichen Phasen seines Schaffens vertreten. Neben diesen längst etablierten Größen hatte der eine Generation jüngere Gustave Courbet (1819–1877), die Schlüsselfigur der neuen realistischen Kunstrichtung, seinen berühmten *Pavillon du Réalisme* errichten lassen, in dem er die zukunftsweisenden Kompositionen zeigte.¹ Diese drei Maler genügen, um das Phänomen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen besonders pointiert vor Augen zu führen. Diverse weitere Konstellationen ließen sich anschließen.

VORBILD BARBIZON

Während die Besucher zur Weltausstellung strömten, war im südlich von Paris gelegenen Waldgebiet von Fontainebleau eine Gruppe von Malern damit befasst, die Kunstentwicklung durch eine gleichermaßen unmittelbare wie unverstellte Natur-sicht voranzutreiben. Auch in motivischer Hinsicht wurden die damals gültigen Konventionen verabschiedet, indem nun ein betont schlichtes, prosaisch und unprä-tentiös anmutendes Gegenstandsrepertoire Einzug hielt. Als Schule von Barbizon sind diese Maler in die Kunstgeschichte eingegangen.² Ihre besondere Bedeutung rührt auch daher, dass sie mit ihrem neuen Naturverständnis der nachfolgenden

¹ Vgl. Rewald, John: *Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche*, Köln 1979, S. 11–14.

² Vgl. hierzu den Aufsatz von Amelie Baader im vorliegenden Katalog.

Abb. links Detail aus Abb. 2

Abb. 11 Claude Monet, *Der Bahnhof Saint-Lazare, Ankunft eines Zuges*, 1877, Öl auf Leinwand, 83 × 101,3 cm, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, bequest from the Collection of Maurice Wertheim, Class of 1906



Abb. 12 Claude Monet, *Der Bahnhof Saint-Lazare*, 1877, Öl auf Leinwand, 75,5 × 104 cm, Musée d'Orsay, Paris



dementsprechend fest im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Zugleich dürfen wir nicht dem Trugschluss erliegen, dass die Kunst des Impressionismus – wie dies diverse Ausstellungs- und Buchtitel suggerieren – primär eine Kunst der Landschaft gewesen sei. Auf sämtlichen acht Impressionisten-Ausstellungen war der Gattungsfächer aus Landschaften, Stadtansichten, Porträts, modernem Genre und Stilleben präsent – und das in einem relativ ausgewogenen Verhältnis. Die Aussage war offensichtlich: Die Impressionisten vermochten mit ihrem neuen, visionären Kunstverständnis das gesamte darstellerische Spektrum auszuloten.

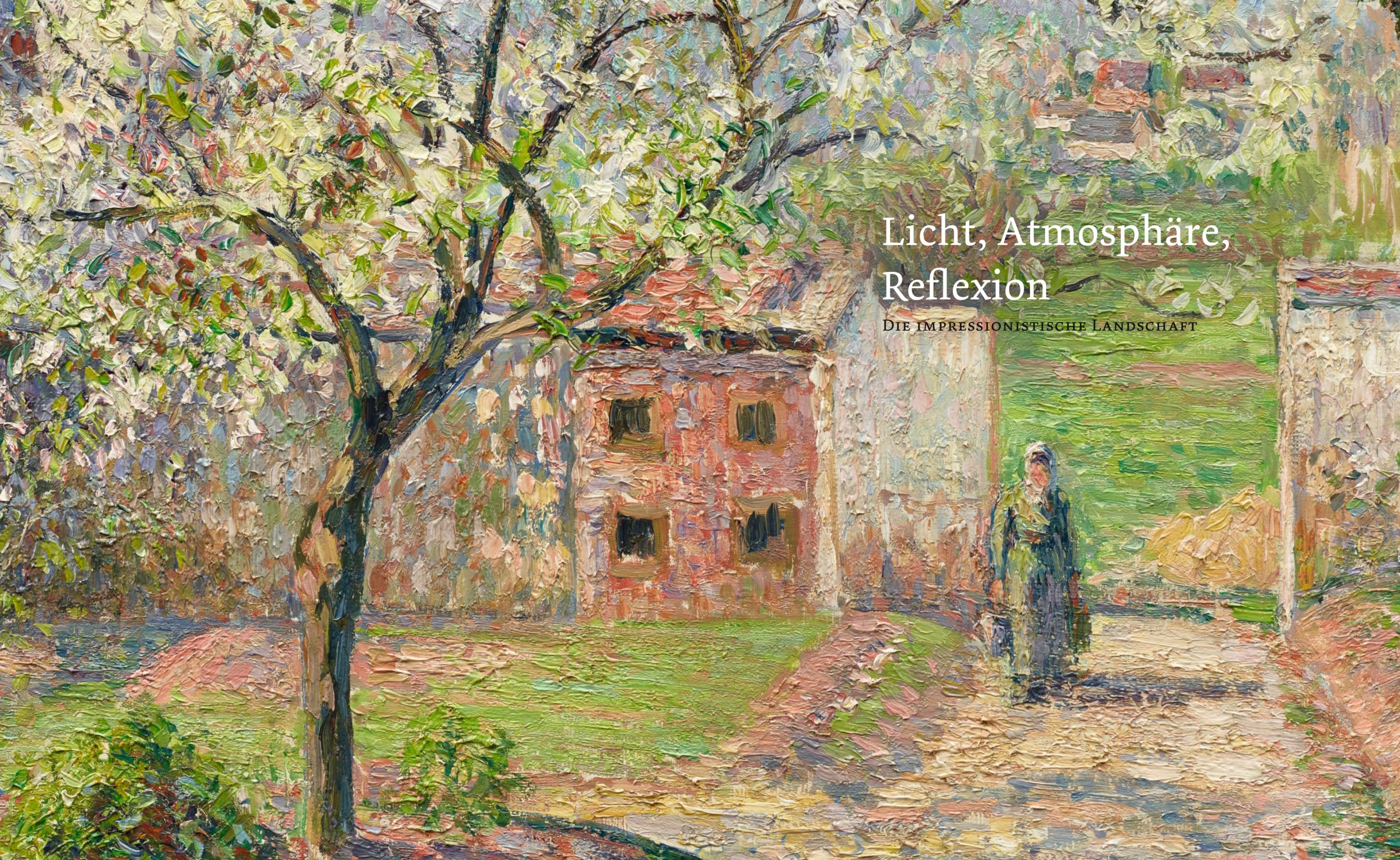
Auf der *Dritten Impressionisten-Ausstellung*, die 1877, wiederum im Herzen der Stadt, in der Rue Le Peletier stattfand, war es abermals Monet vorbehalten, nicht nur für ein neues motivisches Bewusstsein zu sorgen, sondern mit diesem zugleich auch ins Zentrum des impressionistischen Selbstverständnisses zu zielen.⁶⁷ Auf der Ausstellung zeigte er insgesamt sieben Versionen seiner Darstellung des Bahnhofs Saint-Lazare, die er allesamt 1876 und 1877 gemalt hatte.⁶⁸ Diese auffällige Häufung zeigt, dass die sogenannten »Kathedralen der Industriearchitektur« nun auch bildprägend wurden. Einige von Monets Bildern, insbesondere zwei der 1877 entstandenen Gemälde, zeigen die Ansicht des Bahnhofs aus demselben Blickwinkel (Abb. 11, 12).⁶⁹ Folglich ist der innerbildliche, sich aus Glas und Stahl zusammensetzende Rahmen des Bilds identisch. Gleiches gilt für das, was sich unter dem Dach ereignet: stehende, ein- und ausfahrende Züge, wartende und laufende Reisende. Die Erscheinungsweise der Dinge differiert jedoch von Bild zu Bild erheblich. Und diese wird durchweg von momentanen Phänomenen, insbesondere den Rauchwolken, die den Schornsteinen entsteigen, bestimmt. Monets Bilder feiern die spezifische Atmosphäre an diesem urbanen Ort, der von Bewegung, Dynamik und steter Veränderung zeugt. Mit seiner dem Bahnhof Saint-Lazare gewidmeten Werkgruppe stehen wir zugleich am Anfang seines seriellen Bildverständnisses. In den folgenden Jahrzehnten löste Monet dieses Prinzip am Gegenstand der Kathedrale von Rouen, der Waterloo Bridge, aber auch Pappeln am Wasser, Heuschobern und schließlich seinem Seerosenteich in Giverny ein.⁷⁰ Es sollte sein Vermächtnis werden. Seiner neuen Bildästhetik ist der Wunsch eingeschrieben, die Aufmerksamkeit jenseits des Motivischen auf bestimmte Phänomene zu lenken. Auf Dinge, die sich zwischen dem Motiv und dem Betrachter eingenistet haben. Damit wollte er seine Zeitgenossen zu einem neuen Sehen anregen. Einem Sehen, das bis heute nichts von seiner Faszination verloren hat.

67 Zur *Dritten Impressionisten-Ausstellung* vgl. u. a. Brettell, Richard R.: »The ›First‹ Exhibition of Impressionist Painters«, in: Ausst.-Kat. Washington/San Francisco 1986, S. 189–202.

68 Vgl. Ausst.-Kat. Washington/San Francisco 1986 (wie Anm. 52), S. 205.

69 Vgl. Wildenstein 1996a (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 177/178, Nrn. 438, 439. Zu Monets Bildern des Bahnhofs Saint-Lazare vgl. zuletzt Santorius, Nerina: »Die Entschleunigung des Blicks. Claude Monets *Außerhalb des Bahnhofs Saint-Lazare* (Das Signal)«, in: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2015, S. 193–197.

70 Zu Monets seriellen Bildverständnis vgl. zuletzt Heinrich, Christoph: »Das Gleiche immer anders. Monets Serien und die Arbeit an der Abstraktion«, in: Ausst.-Kat. Potsdam 2017, S. 75–87.

An impressionist painting of a village street. A large tree with dense green and yellow leaves dominates the left side. In the center, a two-story building with reddish-brown walls and dark windows stands. To the right, a woman in a dark, long dress and a white headscarf stands on a dirt path. The background shows a green field and a distant building. The entire scene is rendered with thick, visible brushstrokes, capturing light and atmosphere.

Licht, Atmosphäre, Reflexion

DIE IMPRESSIONISTISCHE LANDSCHAFT

KAT.-NR. 31
CAMILLE PISSARRO
(1830–1903)

Rue Saint-Lazare, Paris

1897

Öl auf Leinwand, 35 x 27 cm, Inv.-Nr. 300 WH

Literatur

Pissarro/Venturi 1939, S. 217, Nr. 981; Ausst.-Kat. Kopenhagen 1957, Nr. 114c; Slg.-Kat. Charlottenlund 1958, S. VII, Nr. 90; Ausst.-Kat. Paris 1961, Nr. 87; Ausst.-Kat. Tokio u. a. 1989, S. 129/130, Nr. 39; Pissarro/Bailly-Herzberg 1980–91, Bd. 4, S. 321/322, Nr. 1365; Slg.-Kat. Charlottenlund 2002, S. 90–92, 279/280, Nr. 23; Conrad 2003, S. 80/81, Nr. 62; Pissarro/Durand-Ruel Snollaerts 2005, Bd. 3, S. 725, Nr. 1153; Ausst.-Kat. Den Haag 2007, S. 44; Slg.-Kat. Charlottenlund 2011, S. 270/271, Nr. 102; Ausst.-Kat. Prag 2019, S. 73, Nr. 37

In erster Linie als einer der führenden Landschaftsmaler des Impressionismus geläufig, wandte sich Pissarro in seinem Spätwerk verstärkt urbanen Themen zu. Neben Ansichten von Rouen, Dieppe und Le Havre übte insbesondere Paris eine besondere Faszination auf den Maler aus. Um das pulsierende, stete Veränderung atmende Leben in der Metropole auf sich wirken lassen zu können, hatte sich Pissarro bereits im Winter 1892/93 in der Nähe des Bahnhofs Saint-Lazare eingemietet. Dabei entstanden seine ersten Paris-Ansichten. Vier Jahre später, im Januar 1897, bezog der Künstler für einen Monat im Hôtel de Rome Quartier, das an der belebten Rue Saint-Lazare lag. Wie er seinem Sohn Lucien im Februar mitteilte, entstanden während dieser Wochen sechs Ölstudien, auf denen er das winterliche Treiben auf dieser Straße sowie auch auf der etwas weiter nördlich davon gelegenen Rue d'Amsterdam einfing. Die vorliegende Studie zeigt uns den Blick, den der Künstler vom Fenster seines Hotelzimmers aus vor Augen hatte. Deutlich spricht aus dem Bild die Dynamik, die sich unter seinen Füßen entfaltete: Omnibusse, Kutschen und Droschken drängen sich dicht an dicht auf der Straße. Scharen von Passanten bevölkern die Bürgersteige oder sind gezwungen, beim Queren kurz innezuhalten. Kontrastiv heben sich Menschen und Fahrzeuge von der verschneiten Straßenoberfläche ab, die in farblicher Hinsicht mit dem bedeckten Himmel korrespondiert.

In diagonaler Ausrichtung wird die Komposition von der Straßenflucht durchzogen, die unseren Blick in den rechten Hintergrund lenkt. Trotz des skizzenhaften Modus ist gut zu erkennen, dass die flankierenden Häuser zwar eine homogene Masse bilden, hinsichtlich ihrer Traufhöhe aber dennoch voneinander differieren.

Weniger auf eine präzise Erfassung der topografischen Situation abzielend, ging es Pissarro darum, die spezifische Atmosphäre an diesem Wintertag bildlich einzufangen. Auf Grundlage der Ölstudie schuf der Künstler außerdem eine Lithografie, die – seitenverkehrt – den identischen Ausschnitt zeigt.

Markus Bertsch



KAT.-NR. 49
PAUL CÉZANNE
(1839–1906)

Badende Frauen

um 1895

Öl auf Leinwand, 47 x 77 cm, Inv.-Nr. 234 WH

Literatur
Ausst.-Kat. Zürich 1917, Nr. 13; Ausst.-Kat. Genf 1918, Nr. 10; Slg.-Kat. Charlottenlund 1918, Nr. 91; Ausst.-Kat. Kopenhagen 1957, Nr. 16a; Slg.-Kat. Charlottenlund 1958, S. IV, Nr. 4; Ausst.-Kat. Paris 1981, Nr. 2; Rostrup 1981, S. 82, 60, 101; Ausst.-Kat. Tokio u. a. 1989, S. 134/135, Nr. 50; Slg.-Kat. Charlottenlund 1993, Nr. 52; Rewald/Feilchenfeldt/Warman 1996, Bd. 1, S. 459, Nr. 751; Ausst.-Kat. Stockholm 1997, S. 116, Nr. 40; Ausst.-Kat. Humlebæk 1999, Nr. 68; Slg.-Kat. Charlottenlund 2002, S. 129–132, 284, Nr. 36; Conrad 2003, S. 85, 89, Nr. 3; Ausst.-Kat. Den Haag 2007, S. 48; Slg.-Kat. Charlottenlund 2011, S. 52/53, Nr. 12; Ausst.-Kat. Prag 2019, S. 109, Nr. 60

Bereits auf der *Ersten Impressionisten-Ausstellung* 1874 war offensichtlich, dass Cézannes Kunstauffassung nicht gänzlich mit derjenigen seiner Künstlerkollegen zu vereinbaren war. Zwar spürt man in den Werken dieser frühen Phase noch deutlich den Einfluss Camille Pissarros (1830–1903), mit dem Cézanne in den 1870er-Jahren eng zusammenarbeitete. Dennoch begegnet uns schon zu diesem Zeitpunkt ein völlig anderer Umgang bezüglich Formensprache und Farbwiedergabe.

Eine der bevorzugten Bildfindungen Cézannes, in denen er mit den herkömmlichen Darstellungskonventionen brach, stellte das Motiv der Badenden dar. Dieses Thema tritt uns im Gemälde *Ruhende Badende* (1876/77, Barnes Foundation, Philadelphia, Inv.-Nr. BF906) zum ersten Mal vor Augen. Insbesondere das intensive Studium von Aktbildern der Alten Meister im Louvre verhalf dem Künstler zu immer weiteren Kompositionen der Badenden, die er im Atelier neu gruppierte und zusammensetzte. Im vorliegenden Gemälde versammeln sich neun unbekleidete Frauen inmitten der Natur vor einem See, teils im Gras sitzend, teils stehend und doch losgelöst von ihrer Umgebung wie auch voneinander. Der linke Bildrand wird von einem einzeln stehenden Baum begrenzt; dahinter verschwimmt die reiche Vegetation und ist kaum noch in ihren einzelnen Bestandteilen wahrzunehmen – nur ein kleines Stück des blauen Himmels lässt sich zwischen dem Blättermeer ausmachen. Die friesartige Komposition wird allein durch Blau- und Grüntöne bestimmt. Cézanne verzichtete bei dieser spontan anmutenden Darstellung auf den Einsatz von Perspektive und Räumlichkeit, wie er sie noch bei seinen Vorbildern fand. Ebenso begann er, die Bildelemente aufzulösen und die Figuren in vereinfachter, kaum ausgearbeiteter Formengestalt wiederzugeben. Die Natur im Hintergrund konstruierte der Künstler mittels aneinandergereihter Farbflächen, die er mit groben Pinselstrichen anlegte, sodass an vielen Stellen die raue Oberfläche der Leinwand noch durchschimmert. Dennoch bemühte sich Cézanne um eine ausgewogene und harmonische Komposition, die nur auf den ersten Blick ungeordnet scheint. So sind die Figuren links und rechts des Sees axial in zwei Gruppen geteilt und unterliegen einem streng geometrischen Aufbau.

Amelie Baader



KAT.-NR. 35
ALFRED SISLEY
(1839–1899)

Löschung der Ladung in Billancourt

1877

Öl auf Leinwand, 50 × 65 cm, Inv.-Nr. 273 WH

Literatur
Ausst.-Kat. Paris 1904b, Nr. 33; Ausst.-
Kat. Kopenhagen 1957, Nr. 133b; Slg.-
Kat. Charlottenlund 1958, S. VIII,
Nr. 108; Daulte 1959, Nr. 274; Mon-
neret 1979, Bd. 2, S. 265; Lassaigne/
Gache-Patin 1983, S. 103; Ausst.-Kat.
Tokio u. a. 1989, S. 133, Nr. 47; Ausst.-
Kat. London/Paris/Baltimore 1992,
S. 178, Nr. 45; Rosenblum 1996, Nr. 37;
Slg.-Kat. Charlottenlund 2002, S. 139/
140, Nr. 39; Conrad 2003, S. 59, Nr. 77;
Ausst.-Kat. Brescia 2006, Nr. 189;
Slg.-Kat. Charlottenlund 2011, S. 318,
Nr. 123; Ausst.-Kat. Prag 2019, S. 54,
Nr. 30

Mehrere Personen sind mit dem Entladen eines Lastkahns befasst, der am Ufer eines Flusses liegt. Die mit wenigen Pinselstrichen wiedergegebenen Arbeiter formieren sich zu einer Handlungskette, über die wir uns den Ablauf erschließen können: Auf dem Schiff werden die Schubkarren mit Sand befüllt, sodann über Bretter an Land gebracht und dort entleert, wie am linken Bildrand zu sehen ist. Über die sukzessive Bewegung der Männer wird das Phänomen der Zeit im Bild greifbar, das sich am Himmel ebenfalls mit den langsam dahinziehenden Cumuluswolken verbinden lässt. Der lockere, skizzenhafte Pinselduktus unterstreicht den Charakter einer Momentaufnahme.

Sisley stieß auf das Motiv seines Bilds in Billancourt (heute Boulogne-Billancourt), einer südwestlich von Paris an einer Seineschleife gelegenen Ortschaft. Diese verfügte über einen Binnenhafen, weshalb sich dort in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr Industrie ansiedelte. Über das Boot gleitet unser Blick über die Seine nach links in die Tiefe des Raums. Am jenseitigen Ufer sind einzelne Gebäude zu erkennen, die Sisley in der für ihn typischen Kürzelschrift eingefangen hat. In kompositorischer Hinsicht setzt der leicht schräg stehende, hoch in den Himmel emporragende Mastbaum einen deutlichen Akzent. Auf diesen antwortet auf der linken Seite eine Gruppe schlanker Bäume, deren Wuchsform an Pappeln denken lässt.

Wie verschiedene 1877 und 1879 in dieser Region entstandene Gemälde belegen, war Sisley von den Veränderungen, die sich am Seineufer infolge der voranschreitenden Industrialisierung zeigten, fasziniert. Ohne diese jedoch im Bild zu überhöhen, fokussierte er – darin zeigt sich sein impressionistisches Selbstverständnis – in erster Linie auf die Erscheinungsweise der Dinge unter den sich verändernden Lichtbedingungen. Auffällig ist dabei der große Anteil, der dem Himmel in seinen Kompositionen zukommt. Hierzu bemerkte der Dichter Stéphane Mallarmé 1876 treffend: »Er hält die flüchtigen Momente des Tages fest, er beobachtet eine Wolke und malt, wie sie vorüberfliegt. Auf seiner Leinwand spürt man den Lufthauch noch, und die Blätter bewegen sich im Wind.«

Markus Bertsch

