

3. Analytische Betrachtungen des Zeitaspekts bei Cézanne, Renoir, Monet, Degas und Pissarro

3.1. Paul Cézanne: La femme à la cafetière ¹

(Frau mit Kaffeekanne), 1890 - 95, Paris, Musée d'Orsay

3.1.1. Das Motiv: Inwieweit ist die dargestellte Situation

charakteristisch für das Zeitgeschehen des 19. Jahrhunderts ?

Vor einer kassettierten Flügeltür erhebt sich der massive Körper einer sitzenden Frau, die zwar frontal gegeben ist, deren Blick jedoch nicht den des Betrachters sucht, sondern an ihm vorbei ins Leere geht. Zu ihrer Linken befindet sich am rechten Bildrand das angeschnittene Motiv eines Tisches, dessen rotes Tuch einen Kontrast zu der eher kühlen Farbgebung bildet, die lediglich am oberen Bildrand durch die Dominanz gelber Farbsegmente in der Türeinfassung unterbrochen wird. Der Tisch ist gedeckt; man erkennt eine Kaffeetasse mit einem senkrecht aufgerichteten Löffel und daneben die Kaffeekanne, die durch ihre zylindrische Form besticht. Sowohl die Tasse als auch die Kanne heben sich mit ihrer weiß-silbrigen Farbgebung prägnant von dem roten Tisch Tuch ab. Am linken Bildrand sieht man das Fragment

¹ Dieses Bild ist in der Technik Öl auf Leinwand gefertigt und mißt 96 mal 130 Zentimeter. Es befindet sich seit 1956 im Besitz des Pariser Louvre und hängt heute im Musée d'Orsay.

[Beschreibungen dieses Bildes findet man u.a. bei:](#)

Ausst.-Katalog, Galeries nationales du Grand Palais, Cézanne, Paris 1995, S. 403; Bowness, Alan, Die Kunst der Moderne, München 1998, S. 36; Düchting, Hajo, Paul Cézanne 1839-1906. Natur wird Kunst, hrsg von Ingo F. Walther, Köln 1989, S. 164; Erpel, Fritz, Paul Cézanne, Berlin 1988, S. 18; Gache-Patin, Sylvie, Paul Cézanne, in: Katalog des Musée d'Orsay, Meisterwerke der Impressionisten und Post-Impressionisten, Paris 1986, S. 70; Wetzel, Christoph, Paul Cézanne. Leben und Werk, Stuttgart und Zürich 1984,

einer geblühten Tapete. Der Untergrund dieser Tapete ist oliv-braun, die Blumenornamentik weiß-rosé.

Auffällig an der Bildkomposition ist der angeschnittene bzw. kaum akzentuierte Vordergrund. Die untere Begrenzung des Bildraumes befindet sich in Kniehöhe der Frau; der Blick des Betrachters wird somit sofort in die Bildmitte gelenkt, wo er auf die im Schoß ruhenden Hände der abgebildeten Frau trifft. Bei dieser Frau handelt es sich um die Haushälterin Cézannes.²

Daß es sich bei dem Motiv wahrscheinlich um eine nachmittägliche Kaffeepause und nicht um den Morgenkaffee handelt, leitet sich zum einen aus den fehlenden Eßwaren ab, zum anderen aus der Lichtführung: Da sowohl die Landarbeit als auch eine hauswirtschaftliche Tätigkeit in der Regel körperlich anstrengende Betätigungen sind, ist es ziemlich wahrscheinlich, daß derartige Arbeiten nicht ohne ein Frühstück begonnen werden. Doch die nötigen Zutaten hierfür sind nicht abgebildet. Die Arbeit auf dem Lande beginnt gewohnheitsmäßig sehr früh am Morgen, das heißt zu Zeiten, zu denen man ohne Kunstlicht noch nicht auskommt. Kunstlicht ist meist gelbstichig, was von seiner niedrigen Lux-Zahl zeugt. Doch auch dafür gibt es in diesem Bild keinen Hinweis. Das Licht, das offensichtlich von einem Fenster auf der linken Seite kommt, ist helles Tageslicht. Es ist ein weißes, kaltes Licht, das darauf schließen läßt, daß diese Kaffeepause nicht an einem wolkenlosen, sonnendurchfluteten Tag stattgefunden hat.

Wenn sich zwar aufgrund der Lichtführung in etwa die Tageszeit des dargestellten Motivs rekonstruieren läßt, so gibt es nirgendwo in dem Bildgefüge einen Hinweis auf die Zeit im Sinne der aktuellen Chronologie. Zwar ist das Bild hinsichtlich der Identität der

S. 58

² vgl.: Düchting 1989, S. 164

dargestellten Person ohne weiteres dem 19. Jahrhundert zuzuordnen, diese Zuordnung erfolgt aber explizit aufgrund überlieferter Daten; das Bild selbst liefert keinerlei Datierungshinweise: Die abgebildete Person könnte sehr gut auch dem 20. Jahrhundert entstammen. Ihr schlichtes blaues Kleid, das mit einem Gürtel zusammengehalten wird, zeichnet sich nicht durch modische Raffinesse aus, die somit einen eindeutigen Zeitbezug zum 19. Jahrhundert erkennen ließe. Wüßte man nicht, daß es sich bei *La femme à la cafetière* um Cézannes Haushälterin und somit um eine Landfrau handelt, so käme man durch eine eingehende Betrachtung dieser Person relativ schnell auf ihre Zugehörigkeit zum ländlichen Bereich: Sowohl ihre Statur als auch die großen, schmucklosen Hände lassen nicht unbedingt darauf schließen, daß es sich bei dieser Person um eine Städterin handelt. Hierfür spricht auch die eher praktische und wenig kunstvolle Frisur. Da Landarbeit und modische Kleidung antagonistische Begrifflichkeiten sind, gäbe es eigentlich keine Notwendigkeit dafür, der abgebildeten Figur aufgrund ihrer Kleidung die Zugehörigkeit zu unserem Jahrhundert eo ipso abzuspochen.

Der Zeithorizont in *La femme à la cafetière* ist also völlig offen, ein direkter Zeitbezug zum 19. Jahrhundert läßt sich nicht erkennen. Cézanne bildet nichts ab, das für seine Zeit charakteristisch ist; die Aktualität des Kaffeetrinkens ist epochenübergreifend.

3.1.2. Erzählte Zeit (Die Zeit der Handlung)

Stille, Selbstversunkenheit, ein regungsloses Verharren in einer zeitenthobenen Ruhe sind die primären Merkmale dieses Bildes, welches die Haushälterin Cézannes bei einer Kaffeepause zeigt. Die großen Hände unentschlossen im Schoß haltend, ist diese Figur in eine Apathie versunken, die es ihr unmöglich macht, zu der Tasse zu

greifen. Auch der senkrecht in der Tasse stehende Löffel scheint sich nicht entscheiden zu können, in welche Richtung er fallen soll. Die Zeit scheint stillzustehen, der Augenblick festgefroren. Diesen Eindruck vermitteln sowohl der unterbrochene Bewegungsablauf des fallenden Löffels als auch die erstarrte Pose der Haushälterin, die nach Dücking „eigentümlich lebensfern“³ anmutet. Bewegungslosigkeit und Starre überdecken das Motiv; nirgends findet sich ein Hinweis auf die Kontinuität des Zeitflusses - dieses Bild erzählt keine Geschichte im Sinne eines Entwicklungsprozesses vom „Vorher“ zum „Nachher“. Sicher gab es dieses „Vorher“, den Moment, als der nicht sichtbare Stuhl zurechtgerückt wurde und die Haushälterin Platz nahm. Selbstverständlich muß es auch den Augenblick gegeben haben, in dem der Löffel in die Tasse getan wurde. Doch in diesem Moment scheint der Zeitfluß zum Stillstand gekommen zu sein; ein untrügliches Indiz hierfür zeigt sich in der Position des Löffels - der Bewegungsablauf ist unterbrochen.

Zeit impliziert die Annahme von Bewegung - oder, um es anders auszudrücken: Ohne ein Zeichen von Bewegung kann man nicht auf Zeitabläufe schließen. Die Bewegung ist erstarrt, der Zeitfluß unterbrochen. So verweist die Abwesenheit von Bewegung auf die Abwesenheit der Zeit. Cézanne schildert in dem Bild: *La femme à la cafetière* einen Moment zeitenthobener Stille, ein exklusives Verharren im Jetzt und Hier - den Augenblick einer omnipräsenten Gegenwart, die sich weigert, Zukunft zu werden, da keinerlei Anzeichen eines wie auch immer gearteten Handlungsverlaufes in diese Richtung weisen. Cézanne stellt in diesem Bild den isolierten Augenblick, somit Zeitlosigkeit im aristotelischen Sinne zur Disposition.

³ ebd., S. 164

3.1.3. Die Raumkomposition als Ort verborgener Zeitaspekte

Dennoch wäre es falsch, dieses Bild grundsätzlich als zeitlos im Sinne von nicht vorhandener Zeit zu interpretieren, denn wie die Untersuchungen Albert Einsteins zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigten, ist der Grundzustand des Universums nicht Ruhe, sondern Bewegung. Bewegung - auch nicht direkt wahrnehmbare - ist folglich überall und somit auch Zeit. Was bedeutet dieser Umstand nun für die Interpretation von Kunstwerken? Zugegebenermaßen nicht sehr viel, denn die Darstellung von Zeitverläufen in der Bildenden Kunst, die ihrem Wesen nach statisch ist, ist schon schwierig genug.

Die bildende Kunst scheint nach Boehm Zeit und Zeitlichkeit per se auszuschließen: Die Leinwand, der Sockel und der Boden sind „die stabilen Orte der, so scheint es, wesensgemäß bewegungsfremden Bildnerie.“⁴ Diese Annahme geht wesentlich auf Lessing (1729-1781) zurück, der 1766 in „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ einen Vergleich der Darstellungsträger und nicht der Medien vorgenommen hatte:

„Leinwand, Bronze oder Stein, die materiellen Substrate der bildenden Kunst, sind räumlich und von sich her unbewegt, Sprache und Ton dagegen zeitlich und bewegt ... Der Klang des Wortes will zeitlich realisiert werden: gesprochen, gespielt, dargestellt; auch bei der Musik gehen wir hörend mit, während Bilder ohne eine solche offene zeitliche Perspektive eine lediglich indirekte temporale Realisierung erlauben.“⁵

In der Bild-Zeit gerinnt der flüchtige Moment zur Ewigkeit; im Bild-Raum manifestiert sich die Idee der Unendlichkeit. Einer Unendlichkeit, interpretierbar im Sinne eines immerwährenden, unveränderlichen Seins: Der Bild-Raum war nicht und wird auch nicht sein; er ist. Er dehnt sich nicht aus und zieht sich nicht zusammen. Er ist ein vollendetes, perfektes Gebilde. Abgeschlossen in seinem Entstehungsprozeß, trotz

⁴ Boehm 1987, S. 2

⁵ ebd., S. 6

er jeder weiteren Veränderung; er ist und bleibt. In diesem Sinne sind gemalte Bilder nach Berger statisch:

„Die einzigartige Erfahrung beim Betrachten eines Bildes - über mehrere Tage oder Jahre hin - ist, daß inmitten des ständigen Wechsels das Bild unveränderlich bleibt. Natürlich kann sich die Bedeutung eines Bildes aufgrund historischer oder persönlicher Entwicklungen ändern, aber das Gemalte verändert sich nicht: die gleiche Milch fließt aus dem gleichen Krug, die Meereswellen haben ununterbrochen genau die gleiche Gestalt, das Gesicht und das Lächeln haben sich nicht verändert.“⁶

Ist die Wiedergabe temporaler Perspektiven auch bei offensichtlicher Anwesenheit derselben mit den Mitteln der Bildenden Kunst aufgrund ihrer materialen Beschaffenheit schon schwierig genug, so ist die Darstellung verborgener Zeitabläufe, von denen wir spätestens seit der Etablierung der Speziellen Relativitätstheorie ausgehen müssen, schlichtweg unmöglich. Es kann in diesem Falle bei der kunsthistorischen Analyse folglich nur darum gehen, Grenzen zu benennen, hier: die Grenzen des Darstellbaren - und nicht, wie bislang geschehen, einfach zu ignorieren. Zeit ist also auch in *La femme à la cafetière* vorhanden. Wird dieses Bild dennoch im Sinne von Zeitlosigkeit interpretiert - wozu der erste Eindruck verführt -, dann meint diese Zeitlosigkeit aber etwas anderes als nicht vorhandene Zeit. Zeitlosigkeit ist hier aufzufassen im Sinne von Dauer.

Dauerhaftigkeit und Beständigkeit sind auch die Eindrücke, die sich von der Bildkomposition herleiten lassen. Die primär vertikale Richtungsgebundenheit der Komposition, die sich prägnant in den Vertikalen der das Hintergrundgeschehen dominierenden Flügeltür zeigt, und die in der Figur, der Knopfleiste des Kleides, sowie in der Kaffeekanne und der Tasse mit dem aufrecht stehenden Löffel fortgesetzt wird, erscheint durch die Kontrastierung mit den horizontalen Richtungsverläufen der Tischkante und der

⁶ Berger 1990, S. 219

Türeinpassungen nicht exponiert, sondern sie wird durch den kompositionellen Gegenentwurf austariert. Horizontale und Vertikale ergänzen sich, stabilisieren das Kompositionsschema und schaffen einen festgefügteten, stabilen Bildraum. In dieser Hinsicht impliziert die Raumkomposition von *La femme à la cafetière* die Annahme von Dauer im Sinne einer festgefügteten, unbewegten Beständigkeit, somit einer zeitenthobenen Ruhe.

Doch diese Annahme trügt. Betrachtet man die Raumkonstruktion genauer, so ist der ausgesparte Vordergrund ein dynamisierendes Gestaltungselement, das Unruhe in diese vermeintliche Ruhe bringt: Der ausgesparte Vordergrund übt eine Sogwirkung aus, die den Betrachter abrupt in das Bildgeschehen zieht. Doch kaum ist er dort angelangt, prallt er auf die unnahbare Starre des Motivs, die ihm aufzeigt, daß er - als zeitliches Wesen - in diesem Reservat einer zeitenthobenen Unendlichkeit unerwünscht ist. Der Anziehung folgt unweigerlich die Abstoßung. Somit wird in *La femme à la cafetière* durch die formalen Gestaltungsmittel ein zweifacher Bewegungsimpuls initiiert, somit auch ein Zeitverlauf. Doch entsteht diese Zeitlichkeit erst im Akt der Rezeption; sie ist das Produkt der Interaktion des Rezipienten mit dem Objekt der Rezeption und ist in dem Bild selbst nur virtuell enthalten.

Den gleichen Umstand findet man nach Hauser auch hinsichtlich der historischen Lesbarkeit von Kunst.⁷ Kunstwerke, als Produkte ihrer eigenen, spezifischen Zeit, bilden immer etwas Zeitgenössisches ab - sei es nun gegenständlich oder nicht. Im ersten Falle könnte man möglicherweise ohne weiteres einen direkten Zeitbezug erkennen, indem die Darstellung selbst auf Zeitgemäßes verweist. Im zweiten Falle wird man eher Trends - und somit den sogenannten „Zeitgeist“ - ausfindig machen. Doch das Motiv eines Zeitgeschehens entfaltet sich

⁷ vgl.: Hauser 1973, S. 100

erst in der Rezeption zu einem historischen Dokument. Der historische Gehalt eines Bildes ist in diesem Kontext immer nur virtuell gegeben. Ebenso verhält es sich mit der oben geschilderten Zeitlichkeit in *La femme à la cafetière*.

Dennoch gibt es neben dieser virtuellen Zeit auch eine konkrete, die sich gleichermaßen explizit aus der Raumkomposition ableiten läßt: Bewegungselemente - und somit Zeit - zeigen sich in der leicht diagonalen Ausrichtung der Vertikalen im Hintergrundbereich: Der Bildraum verliert seine Statik; er bewegt sich. Nicht aber die Figur. Aufrecht sitzend, trotz jeder Veränderung, verharrt in einer absoluten Regungslosigkeit und bildet so ein kontraproduktives Element des durch die Raumkomposition skizzierten Wandels. Ob beabsichtigt oder nicht, thematisiert Cézanne somit in diesem Bild einen wesentlichen Aspekt der Zeittheorie - nämlich den Dualismus von Vergänglichkeit und Dauer. Dem realen Verlauf der Zeit entspricht die Bewegung des Raumes, das ureigenste menschliche Bedürfnis nach Beständigkeit und Dauer wird symbolisiert durch die regungslose Figur der Haushälterin und den unterbrochenen Bewegungsablauf des fallenden Löffels.

Sowohl die Spezielle Relativitätstheorie als auch die Quantentheorie postulieren die Bewegung als den Grundzustand der Welt. Vom physikalischen Standpunkt aus gesehen, ist nichts von Dauer; Bewegung findet sich auch in festgefrorener Materie. Die Frage, die sich in diesem Kontext stellt, ist nun folgende: Wie ist es möglich, daß aus Elementen der Bewegung, die der Realität der Welt entspricht, Ruhe gewonnen wurde? Nach Fraser gehört die Vorstellung der Ruhe zu derselben Kategorie wie die der Individualität:

„Sie wird vom Geist bei seiner Suche nach unveränderbaren Kontinuitäten und beständigen Identitäten geschaffen. Ohne

beständige Identitäten - das ist eine Katze, das ist ein Fenster, ich heiße Adam - hätte keine Zivilisation entstehen können.“⁸

Dauer, die sich aus der Beobachtung wiederholbarer Prozesse ableiten läßt, ist ein mentales Konstrukt, das die Überlebensfähigkeit der menschlichen Spezies im unermüdlich fließenden Strom der Zeit garantieren soll. Somit ist Beständigkeit ein existenzielles Bedürfnis, das bereits bei ganz jungen Kindern existiert:

„Die Welt des menschlichen Säuglings ist voller Veränderungen: immer ist alles neu. Dann tauchen aus dem Chaos einige dauerhafte Strukturen auf: der Kreislauf von Hunger und Sattsein, Schlafen und Wachen, Tag und Nacht. Auch beständige, nichtzyklische Umstände schälen sich heraus: Mutter, Vater, das Bett und die Nase des Teddybären. Dann kommen Möbelstücke hinzu, Kennzeichen der Umgebung draußen ... Zu den frühen Eindrücken unaufhörlicher Veränderung gesellt sich eine Welt dauerhafter Strukturen ...“⁹

Diese sind als Orientierungspunkte zur Organisation sämtlicher Lebensprozesse unerlässlich.

Die Schnellebigkeit moderner Gesellschaften wird wesentlich durch das Fortschrittsdenken forciert. Das Innovationstempo wächst und mit ihm die Änderungsdynamik. Um sich in einer immer schneller werdenden Welt noch zurechtfinden zu können, ist es nach Marquard für viele Menschen notwendig, eine kompensatorische Langsamkeit zu entwickeln. Langsamkeit ist in diesem Kontext primär als das Festhalten am Vertrauten und Bekannten zu verstehen - als eine Art Konservativismus sozusagen.

„Ein sinnfälliges Beispiel, wie man das - dieses Mitnehmen der eigenen Langsamkeit ins Schnelle - macht, liefern uns die ganz jungen Kinder. Sie - für die die Wirklichkeit unermesslich neu und fremd ist - tragen ihre eiserne Ration an Vertrautem ständig bei sich und überall mit sich herum: ihren Teddybären. Kinder kompensieren ihr Vertrauensdefizit durch Dauerpräsenz des Vertrauten...“¹⁰

⁸ Fraser 1993, S. 313

⁹ ebd., S. 23

¹⁰ Marquard 1996, S. 371

Analog dazu brauchen und haben auch die Erwachsenen in der schnellebigen Zeit des Wandels ihre Art der Langsamkeitskompensation, wenn sie beispielsweise in die Welt der Klassiker flüchten: „und so kommt man dann etwa: mit Goethe durchs Jahr, mit Beethoven durch Bonn; mit Habermas durchs Studium...“¹¹ Dies gilt nach Marquard allgemein. Er schreibt:

„je schneller die Zukunft modern für das Neue - das Fremde - wird, desto mehr Vergangenheit müssen wir - teddybärenähnlich - in die Zukunft mitnehmen und dafür immer mehr Altes auskundschaften und pflegen. Darum wird gegenwärtig zwar mehr vergessen und weggeworfen als je zuvor; aber es wird gegenwärtig auch mehr erinnert und aufbewahrt als je zuvor: das Zeitalter der Entsorgungsdeponien ist zugleich das Zeitalter der Verehrungsdeponien, der Museen, der Naturschutzgebiete und Kulturschutzmaßnahmen: der Denkmalpflege, der Hermeneutik als Altbausanierung im Reiche des Geistes, der Ökologie, der erinnernden Geisteswissenschaften.“¹²

Steigende Konservierungstendenzen, die sich im Zusammenhang mit einer Erhöhung der Innovationsdynamik abzeichnen, werden von Lübke als Leistungen des historischen Bewußtseins zur Kompensation eines „änderungsbedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes“¹³ definiert.

Die Realität des 19. Jahrhunderts war der Wandel. Änderungsdynamik und Mobilität bestimmten das Zeitgeschehen und fanden sehr bald ihr ästhetisches Äquivalent in der impressionistischen Kunsttheorie, die in ihrer Fundierung auf das Ephemere, Augenblickliche Zeitlosigkeit im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit propagierte. Cézanne versuchte, mit seinen Bildern die alltägliche Realität zu überwinden; er gab ihr „einen tiefen symbolischen Sinn, der nichts mehr mit den impressionistischen Zielen zu tun hat.“¹⁴ Cézannes Bilder haben nach

¹¹ ebd., S. 372

¹² ebd., S. 372

¹³ Lübke 1996, S. 58

¹⁴ Düchting 1989, S. 164

Düchting „alles Ephemere, Augenblickliche abgestreift. In ihnen finden sich kein zeitliches Moment, keine menschliche Regung...“¹⁵ So hat das Werk Cézannes primär „mit dem Unvergänglichen zu tun.“¹⁶

Möglicherweise spiegelt das Bild: *La femme à la cafetière* auch Cézannes aversive Haltung gegen die Neuerungen seiner Zeit wieder, seinen Wunsch zu bewahren¹⁷, gleichermaßen seine Einsicht, daß der Wandel nicht aufzuhalten ist. Cézanne hatte mehrfach seinen Unwillen gegenüber den Neuerungen seiner Zeit bekundet. Besonders gut kommt Cézannes diesbezügliche Aversion in seinem Brief vom 1. September 1902 zum Ausdruck, in dem er sich bei seiner Nichte über den Fortschritt folgendermaßen beklagte:

„Leider ist das, was man den Fortschritt nennt, nichts als die Invasion der Zweifüßler, die keine Ruhe geben, bis sie alles in scheußliche Quais mit Gaslampen und - was noch schlimmer ist - mit elektrischer Beleuchtung verwandelt haben. In welchen Zeiten leben wir !“¹⁸

Folglich war auch die beginnende Industrialisierung seiner Heimatstadt Aix-en-Provence für Cézanne kein Anlaß zur Euphorie:

„Die Stadt Aix ist durch den Straßenbaumeister verdorben worden. Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet. Mit der Anlage von Trottoirs hat man die schöne alte Stadt vernichtet ... Wahrhaftig, es ist geradezu eine Manie, alles in eine gerade Linie bringen und abzirkein zu wollen und die Harmonie der früheren Zeit zu zerstören.“¹⁹

Der Übergang der früheren, gemächlichen Zeit in das technisierte Zeitalter des Wandels und der rapiden Veränderungen wurde von Cézanne bereits um 1870 in seinen Bild *Der Bahndurchstich*

¹⁵ ebd., S. 109

¹⁶ Frank 1986, S. 173

¹⁷ Dieser kommt besonders gut durch folgendes Zitat zum Ausdruck:
 „Alles, was wir sehen, nicht wahr, verstreut sich, entschwindet. Die Natur ist immer dieselbe, aber von ihrer sichtbaren Erscheinung bleibt nichts bestehen. Unsere Kunst muß ihr das Erhabene der Dauer geben...“ (Cézanne 1980, S. 12)

¹⁸ Cézanne 1980, S. 80

¹⁹ ebd., S. 79

thematisiert. Doch auch in diesem Bild, das mit der tiefen Schneise, die in die Landschaft geschlagen wurde, den Weg für das Zeitalter der Eisenbahn, somit auch für Geschwindigkeit ebnete, herrscht ein eigentümlicher Stillstand - so, als wolle Cézanne dem Wandel Einhalt gebieten.

3.1.4. Abstraktion versus Natur: die geometrische Struktur als ein Element des Zeitlosen

Auffällig an *La femme à la cafetière* - wie bei fast allen Werken Cézannes, die ab 1870 entstanden sind - ist die durchgängig geometrische Strukturierung. Cézanne war der erste Künstler,

„der den Menschen ganz einfach, fast abstrakt malte. Er war der erste, der die Welt in geometrischen Formen sah - wie später die Kubisten George Braque und Pablo Picasso...“²⁰

Von allen früheren Malkonventionen gelöst, suchte Cézanne

„eine neue Besitzergreifung der Wirklichkeit, zu der ihn jedoch nur eine tiefe Einfühlung in dieselbe führen konnte. Gleichsam in die Form eingedrungen, gelangte er nach und nach zu ihren Quellen und entdeckte ihr Wesen. Er begann die Natur - nach seinem berühmten Ausspruch - als 'Zylinder, Kugel und Kegel' zu behandeln. Im Bewußtsein der abstrakten Form, die allen Körpern zugrunde liegt, malte er zusammenhängende Flächen in gebrochenen Tönen, deren Beziehung zueinander seine ganze Aufmerksamkeit galt...“²¹

Die Reduktion auf die geometrische Grundform kann auch als ein Synonym für Zeitlosigkeit aufgefaßt werden. Mit der durchgängig geometrischen Strukturierung wird das Motiv aus seinem gegenwärtigen Kontext gerissen und in eine Sphäre zeitlosen Seins transformiert. Für Platon zeigte sich die vornehmste aller zeitlosen Ideen und Formen in der Geometrie; für ihn bestand die Welt aus

²⁰ Bernardini 1980, S. 5

²¹ Vallier 1963, S. 16

geometrischen Formen.²² Diese werden in der platonischen Ideenlehre definiert als

„Beispiele der zeitlosen Urbilder und Ideen der Dinge, von denen die Erscheinungen unserer Wahrnehmung nur unvollkommene Abbilder sind. So wie die Säule eines griechischen Tempels nur ein unvollkommenes Abbild der geometrischen Idealform eines Zylinders ist, so kann ein gerechter Politiker oder tapferer Soldat nur ein unvollkommenes Abbild der Idee der Gerechtigkeit oder Tapferkeit sein.“²³

In der Nobilitierung der Geometrie, die für Cézannes mittlere und späte Schaffensperiode charakteristisch ist, findet man somit eine Analogie zur platonischen Ideenlehre, die die Kunst Cézannes mit der Aura des Immerwährenden, Zeitlosen umgibt. Diesen zeitlosen Bildern eignet folglich auch etwas Unerreichbares, Fernes - egal, wie räumlich nahe sie dem Betrachter auch sein mögen. Auffermann schreibt dazu:

„Paul Cézannes Gemälde haben eine körperliche Anziehungskraft ... Was der Autodidakt Cézanne ... malte, ist suggestive und zeitbezogene und doch zeitentfernte Gegenwart.“²⁴

Sämtliche von Cézanne eingeführten Abstraktionen entfernen sich jedoch nicht vom Gegenstand; vielmehr versuchen sie,

„diesen im Gegenteil anhand verschiedener Orientierungspunkte faßbarer auf der Bildfläche zu realisieren und ohne Vernachlässigung der natürlichen Gegebenheiten einer harmonikalen Farbordnung einzubinden.“²⁵

Cézannes geometrisch strukturierte Bilder sind Ausgleichsprodukte zwischen den abstrakten Formen der Geometrie und den optischen Erscheinungen in der Natur:

²² vgl.: Platon 1989, S. 175ff; Fraser 1993, S. 47

²³ Mainzer 1995, S. 21

²⁴ Auffermann 1993, S. 7

²⁵ Adriani 1993, S. 19

„As is true of any paintings by Cézanne, neither the world of appearances nor that of art is allowed to triumph: his images are at once abstract and totally dependent upon visual reality.“²⁶

In diesem Austarieren zwischen der reinen Abbildung und der Nachbildung liegt nicht nur die Modernität seiner Kunst begründet, hierin folgt Cézanne auch den ästhetischen Forderungen seiner Zeit, die das Betätigungsfeld der Bildenden Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit in den Bereich der Interpretation verlagert hatten. 1839 - im Geburtsjahr Cézannes - war Louis Jaque Mandé Daguerre nach einer langen Experimentierphase die Erfindung der Fotografie gelungen, die sofort auf eine ungeteilt positive Resonanz stieß.²⁷

In der unbeugsamen Objektivität der Fotografie, durch die man auf ihre Vormachtstellung gegenüber der Malerei schließen könnte, liegt gleichermaßen auch ihre Unterlegenheit gegenüber der Kunst:

„In den Auseinandersetzungen, die nicht zuletzt das neue Selbstverständnis der Kunst begründen sollten, war - oftmals unter Berufung auf die romantische Ästhetik - zwischen der Realität, dem Vorstellungsbild und dem Abbild unterschieden worden. Kunst, im Gegensatz zur Fotografie, bringe Vorstellungsbilder und damit eine anverwandelte Wirklichkeit hervor; sie erzeuge wahre Ähnlichkeit. Fotografie hingegen sei, so hieß es, zweite Natur, ihr sei einzig die zwar exakte, aber geistlose Identität erreichbar. Daher könne sie allenfalls Vorbild für den Künstler, jedoch selbst nicht Kunst sein, denn ihr fehle der Vorrang der Gesamtwirkung, der 'Massen', vor den Details.“²⁸

Nach dieser Argumentation ist das Werk der Fotografie folglich dort beendet, wo die Arbeit des Künstlers beginnt.

1851 wurde die Daguerreotypie durch das Aufkommen der Papierfotografie allmählich verdrängt.²⁹ Der Vorteil dieser Neuerung

²⁶ Brettell 1987, S. 42; vgl. auch: Haftmann 1962, S. 41

²⁷ vgl.: Busch 1995, S. 188ff

²⁸ ebd., S. 223f; vgl. auch: Kemp 1980, S. 73; Benjamin 1989, S. 53

²⁹ vgl.: Busch 1995, S. 224

lag in einer größeren Gestaltungsmöglichkeit der Fotografie: Dadurch, daß durch das Papier die unerbittliche Genauigkeit der Daguerreotypie entfallen war, konnte der Blick vom Detail auf die Gesamtwirkung gelenkt werden. Für den Fotografen bedeutete dies, daß seiner Subjektivität mehr Raum gegeben wurde. Die Konsequenzen für die Bildende Kunst liegen auf der Hand: Dadurch, daß der Fotografie neben der Funktionalität als bloße Übersetzerin auch das Recht auf individuelle Gestaltung zuerkannt worden war, wurde die Kunst „ auf die Originalität der Interpretation verwiesen.“³⁰

In diesem Sinne entsprach Cézanne durchaus den Forderungen seiner Zeit:

„Im Zwischenraum zwischen Naturding und der abgehobenen Form siedelte sich sein Geist an und trieb ein fleißiges Weberschiffchen hin und her, zog feine Fäden von Ding zu Form, vom Gegenständlichen zum Abstrakten und webte ein engmaschiges Gespinnst, in dem sich die Natur verding und als Form verwirklichte.“³¹

3.1.5. Gleichmaß und Indifferenz: was haben die Erfindung der Eisenbahn, die Modernisierung von Paris und die industrielle Revolution mit Cézanne zu tun?

Die künstlerische Darstellung Cézannes zielte ab 1870 immer mehr darauf ab,

„die Vereinzelung der Individuation, jedes einzelnen Dinges Für-Sich-Sein, ins formale Gleichgewicht zu setzen mit der Verbundenheit der Dinge zu Gruppen, die immer umfangreichere Bezirke der Welt umgreifen, in der sie sich befinden; zum Beispiel malte er Figuren so, daß sie mit den Bäumen seiner idealen Landschaften oder mit Dingen des alltäglichen Lebens, mit einem Vorhang, einem Tisch, einer Flasche, in voller Gleich-Berechtigung zusammen gruppiert existieren. Anders ausgedrückt: Cézanne unternahm es, die Welt seiner Bilder zu homogenisieren, den traditionellen Gegensatz und Bedeutungsunterschied zwischen Schauspieler und Szenerie,

³⁰ ebd.,S. 225

³¹ Haftmann 1962, S. 41

zwischen den für sich bestehenden Existenzen und dem ihnen nur dienenden Hintergrund aufzuheben.“³²

So hat Paul Cézanne nach Auffermann

„keine Porträts gemalt, um Abbilder einer Person zu schaffen. Er hat darauf bestanden, daß ein Gesicht wie eine Vase und umgekehrt zu behandeln sei : 'Ich male einen Kopf wie eine Tür, wie irgend etwas.'“³³

Mag die Erwähnung der Eisenbahn im Rahmen dieser Untersuchung zunächst einmal befremdlich erscheinen, da sie zugegebenermaßen nichts direkt mit Cézanne zu tun hat, so ist sie dennoch vonnöten, um die Aktualität seiner Arbeiten bzw. deren Zeitbezug herauszustellen. Dasselbe betrifft auch die Thematisierung der Haussmannschen Umbaumaßnahmen³⁴, die das Stadtbild von Paris ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vollständig verändert hatten.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Eisenbahn als ein Projektil und die Reise in ihr als „ Geschossenwerden durch die Landschaft erlebt, bei dem Sehen und Hören vergeht.“³⁵ Inwieweit die Fahrt in der Bahn dazu beiträgt, die Fähigkeit des Hörens zu verlieren, mag dahingestellt bleiben. Daß sie die traditionellen Sehgewohnheiten jedoch massiv beeinflußt hat, ergibt sich fast zwangsläufig, denn durch die Geschwindigkeit verflüchtigt sich die wahrnehmbare Landschaft.

Die Durchschnittsgeschwindigkeit der ersten Eisenbahnen betrug ca. 25 Meilen pro Stunde. Das war ungefähr das Dreifache der traditionellen Transportgeschwindigkeit.³⁶ Folglich wurde eine gegebene Strecke in einem Drittel der gewohnten Zeit zurückgelegt. Diese Verkürzung der Reisezeit auf ein Drittel der traditionellen Zeit

³² Badt 1971, S. 13

³³ Auffermann 1993, S. 7

³⁴ Baron Eugène Haussmann (1809-1891) führte zwischen 1853-79 als Präfekt von Paris im Auftrag Napoléons III. umfangreiche Modernisierungsmaßnahmen durch, denen das historische Stadtbild fast vollständig zum Opfer fiel.

³⁵ Schivelbusch 1995, S. 53

³⁶ vgl.: ebd., S. 35f

bewirkte eine kolossale Verschiebung des gewohnten Raum-Zeit-Kontinuums: Die Zeit schrumpfte, während der Raum expandierte. So wurde während einer Reise nun im gleichen Zeitraum ein Vielfaches der alten Eindrücke wahrgenommen. Oder, um es mathematisch zu konkretisieren: Der Blick aus dem Abteiffenster einer Eisenbahn, die für dieselbe Strecke nur ein Drittel der Zeit benötigte wie eine Postkutsche, bot im gleichen Zeitraum dreimal soviel an visuellen Eindrücken wie der Blick aus dem herkömmlichen Transportmittel. Somit ist der Raum - als der wahrnehmbare Raum während der Reisedauer - expandiert. Um der ungewohnten Fülle simultaner Eindrücke adäquat begegnen zu können, mußte sich die Sehgewohnheit verändern; sie verfiel sich nicht mehr im Detail - weil dafür die Zeit nicht ausreichte - , sondern verflüchtigte sich im Panorama, wodurch Differenzen indifferent werden.

Die Schwierigkeit, außer den größten Umrissen überhaupt noch etwas in der durchreisten Landschaft zu erkennen, wird in fast allen frühen Beschreibungen von Bahnreisen thematisiert. Jacob Burckhard beschreibt den Verlust von Landschaft 1840 folgendermaßen:

„Die nächsten Gegenstände, Bäume, Hütten und dergleichen kann man gar nicht recht unterscheiden; so wie man sich danach umsehen will, sind sie schon lange vorbei.“³⁷

Aufgrund der großen Geschwindigkeit, mit der eine Vielzahl visueller Eindrücke am Fenster des Eisenbahnabteils vorbeizieht, ist es unmöglich, Details auszumachen. Was sich dem Betrachter durchreister Landschaften darbietet, ist das Panorama, das sich in einer raschen Zusammendrängung wechselnder Bilder zeigt. Durch die Geschwindigkeit wird eine erhöhte Anzahl wechselnder Eindrücke produziert, die eine Wahrnehmung bleibender Eindrücke oder der

³⁷ zit. nach: ebd.,S.54

Geringfügigkeit ihrer Differenzen erschwert oder gar verhindert. Was bleibt, ist der flüchtige Gesamteindruck,

„wo die vorüberjagenden Landschaften, ehe man noch irgendeine Physiognomie gefaßt, immer neue Gesichter schneiden.“³⁸

Der Blick aus dem Abteiffenster, der die rasch wechselnden Abfolgen visueller Eindrücke aufnimmt, muß, um diese permanente Reizüberflutung zu kompensieren, eine neue Fähigkeit entwickeln: Es ist die Fähigkeit, das Unterschiedene, wie es jenseits des Abteiffensters abrollt, unterschiedslos aufzunehmen.“³⁹ Diese neue Sichtweise haftet nicht mehr am Detail, sie verliert sich im Ganzen. Sie ist „flüchtig, impressionistisch, eben: panoramatisch.“⁴⁰

Die Egalisierung als eine optische Implikation der Geschwindigkeit bezog sich jedoch nicht nur auf die Seherfahrungen während der Eisenbahnfahrt, denn mit dem Ausbau des innerstädtischen Verkehrswesens wurde die neue Mobilität auch in die Stadt gelenkt. Die neu errichteten Grands Boulevards und Avenuen sorgten bald für weitere Bewegung. Schnelligkeit, Mobilität und eine unendliche Vielfalt waren bald die prägenden Faktoren des Pariser Lebens ab der Ära Haussmann. Die geballte Vielfalt visueller Eindrücke war seit der Mechanisierung des Transportwesens allgegenwärtig: in der Bahn, in der Stadt und ganz besonders in den Kaufhäusern.⁴¹ So wurde auch bald die aus ihr resultierende flüchtige und panoramatische Sichtweise⁴² charakteristisch für diese Epoche der aufsteigenden Moderne.

³⁸ Eichendorff, Joseph, zit.nach: ebd., S.56

³⁹ Schivelbusch 1995, S. 59

⁴⁰ ebd., S. 166

⁴¹ Gleichzeitig mit der Umgestaltung des historischen Paris in eine Metropole der Boulevards und Avenuen zeichnete sich im Einzelhandel eine entsprechende Veränderung ab. Mit der Gründung des ersten Kaufhauses, *Bon Marché*, durch Aristude Boucicaut entstand im Jahre 1852 eine neue Form des Einzelhandels (vgl.: Schivelbusch 1995, S. 165). Obgleich das Kaufhaus als „Symbiose aus Boulevard und Geschäft“ (Jordan 1996, S. 188) nicht direkt von Haussmann erfunden worden war, hatte er mit

Diese neue Sichtweise, die Differenziertes indifferent wahrnimmt, die mehr oder weniger egalisiert, hatte ihr substantielles Pendant in Haussmanns Stadtsanierung gefunden, deren zentrales Prinzip die Egalisierung war. Der Gleichförmigkeit der Architektur des Second Empire, die das Besondere, Andere und Außergewöhnliche in der Regel tunlichst vermieden hatte, entsprach die Gleichförmigkeit des panoramatischen Blicks, der das Detail aussparte.

Für Oettermann ist das Panorama

„die Endabrechnung der summierten Natur; es bereitet der Unsicherheit der Details ein Ende, indem es sie mit einer einzigen Geste für sich vereinnahmt.“⁴³

In diesem Sinne zielt die panoramatische Sichtweise, die sich als ein Nebenprodukt der Mechanisierung des Transportwesens ab den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts etabliert hatte, auf Gleichmaß und Egalisierung ab.

Haussmanns Umbaumaßnahmen waren darauf ausgerichtet, der Hauptstadt des „Second Empire“ ein Erscheinungsbild zu präsentieren,

seinen Avenuen und Boulevards die Voraussetzung dafür geschaffen. Die im Kaiserreich gegründeten Kaufhäuser *Au Bon Marché*, *Au Louvre*, *Galeries Lafayette* und *Printemps* entstanden entlang der Grands Boulevards und Avenuen, von denen sie ihre Laufkundschaft bezogen hatten.

⁴² Die panoramatische Sichtweise resultiert jedoch nicht nur aus der Beschleunigungsverdichtung durch die Mechanisierung des Transportwesens; sie ist nach Schivelbusch auch durch die Umwandlung des herkömmlichen Detailgeschäfts ins Warenhaus intendiert. Wo im herkömmlichen Detailgeschäft Einheit geboten wurde, zeigt sich im Warenhaus Vielfalt in simultaner Präsenz. Analog zur durchreisten Landschaft oder zum modernisierten Stadtbild verliert auch die Ware durch das Kaufhaus ihre „unmittelbare individuelle Präsenz und sinnliche Qualität“ (Schivelbusch 1995, S. 167). Sie wird nicht mehr primär in ihrer Individualität wahrgenommen, sondern als Bestandteil einer Masse. Ihre Attraktivität ergibt sich somit aus der Gesamtheit aller im Kaufhaus vereinter Massen. Aufgrund des Bewegungszustands des Käufers, der „durch das Kaufhaus reist wie der Eisenbahnreisende durch die Landschaft, wirken die Waren in ihrer Gesamtheit auf ihn, als ein Ensemble von Gegenständen und Preisschildern, verschmolzen zu einem pointillistischen Gesamteindruck.“ (Schivelbusch 1995, S. 168f)

⁴³ Oettermann 1980, S. 25

das sich durch geometrische Strenge, symmetrische Muster und geballte Gleichförmigkeit auszeichnet. Das zentrale Prinzip der Haussmannschen Stadtsanierung war die Egalisierung. Seit Napoléon I. (1769-1821) wurden die französischen Architekten entweder an der École Polytechnique oder an der École des Beaux-Arts ausgebildet. Haussmann favorisierte die Absolventen der École Polytechnique, die sich durch einen funktional ausgerichteten Einheitsstil auszeichneten.⁴⁴

Gleichmaß und Egalität werden auch durch das Primat der linearen Zeit charakterisiert, das ein wesentliches Merkmal des Industriezeitalters ist. Das Aufkommen der industriellen Revolution markiert den Übergang in ein grundlegend neues Zeitbewußtsein: Die Maschine wurde zum Träger der linearen, homogenisierten Weltzeit, die in ihren Takt integriert wurde. Sie wurde somit mit einer zeitlichen Ordnungsmacht ausgestattet, der gegenüber die anderen Ausprägungen von Zeit als nachrangig aufgefaßt wurden. Im Namen des Fortschritts wurde seither die Unterordnung unter die lineare Zeit als die gleichmäßig laufende Zeit der Physik gefordert.⁴⁵

Mit der Homogenisierung des Bildganzen, die sich durch eine vollkommene Gleichbehandlung der unterschiedlichen Sujets auszeichnet, die also in *La femme à la cafetière* die Kaffeekanne auf derselben hierarchischen Position ansiedelt wie die Personendarstellung, folgt Paul Cézanne den Zeichen seiner Zeit, die sich durch die panoramatische Sichtweise, die Haussmannsche Architektur und das Primat der linearen Zeit auf Gleichmaß und Egalität eingestimmt hatte. In dieser Hinsicht impliziert das Bild: *La femme à la cafetière* zum einen einen Zeitbezug zum anderen verweist es auf die Anwesenheit zweier Zeitebenen, indem es die

⁴⁴ vgl.: Jordan 1996, S. 185ff

⁴⁵ vgl.: Nowotny 1995, S. 85; Nowotny 1996, S. 93f

stilisierte und zeitlos anmutende Figur der Haushälterin in das Zeitgeschehen des 19. Jahrhunderts stellt.

3.1.6. Zeitlichkeit versus Dauer: die Akzentuierung des Wesentlichen

Der Eindruck von Lebensferne, den die Haushälterin in *La femme à la cafetière* erweckt, resultiert jedoch nicht allein aus der stillebenhaften Ausführung und der abstrahierten Darstellungsweise, die sie dem Kontext ihrer temporären Zeitlichkeit entreißt und dem Bereich der immerwährenden Formen der Geometrie überantwortet. Er ist auch auf die stark zurückgenommene Physiognomie zurückzuführen. In der Reduktion der spezifischen physiognomischen Merkmale einer Person auf das Charakteristische einer situativen Mimik liegt eine Transformation, die die konkrete Person von der Zufälligkeit ihrer Individualität emanzipiert und zu einer Kanonfigur, zu einer Trägerin eines bestimmten Mienenspiels stilisiert.

Die Porträts, die Cézanne gemalt hat,

„zeigen - mit wenigen Ausnahmen - Seelenlandschaften menschlicher Schicksale, die seiner melancholischen Auffassung vom Leben entsprachen. Er hat nur solche Menschen gemalt, in denen er sein Bild vom Menschen wiederzufinden glaubte. 'Das Leben ist fürchterlich', war sein ständiges Sagen.“⁴⁶

Cézanne sah die Gesichter seiner Mitmenschen im Widerschein seiner eigenen Trauer und Melancholie. Die Menschen, die er gemalt hatte,

„waren keine Menschen, die mit dem Spazierstöckchen und wehender Krawatte daher kamen. Es waren einfache Menschen ... Es waren Menschen, die vom harten Leben, herben Enttäuschungen gezeichnet waren. Das fürchterliche Leben hat in ihren Gesichtern Spuren gezogen. Malen und Erkennen war für Paul Cézanne eins. In allen seinen Stilleben, in den Landschaften und vor allem in seinen Porträts ist unverkennbar, daß er über die Sinneserfahrung hinaus den

⁴⁶ Frank 1986, S. 168

Kern, die innere Struktur und das Wesen des gemalten Gegenstandes erkennen wollte.“⁴⁷

Dergestalt kann die zurückgenommene Physiognomie in diesem Kontext als ein Indiz für Zeitlosigkeit im Sinne von Dauer interpretiert werden. Denn sie verweist nicht mehr primär auf die Besonderheit eines zufällig existierenden Individuums, sondern gleichermaßen auf die Allgemeinheit etablierter Verhaltensmuster. Nicht die konkrete individuelle Trauer oder Melancholie werden thematisiert, sondern die Ideen davon: Cézanne suchte „die Dauer in der Veränderung zu wahren, er sucht das Zeitlose statt des Zeitgemäßen ...“⁴⁸ Er gab seinen Figuren - auch den Freunden, die ihm Modell saßen -

„die frühmenschliche Anonymität zurück. Daraus bezieht seine Kunst in der Landschaft wie im Figurenbild ihre ehrfürchtige Stille, jene Stillebenhaftigkeit, die ihn immer wieder zu den leblosen Dingen hinführt, da sie das besitzen, was der Mensch erst langsam wieder sich zurückgewinnen muß: die ruhende Kraft einfachen Vorhandenseins.“⁴⁹

Cézannes Porträts sind nach Frank

„keine gewöhnlichen Abbildungen, sondern Bilder von Menschen, deren Temperament, deren Schicksal und deren Seele wie gefroren erscheinen...“⁵⁰

Da gleichermaßen aber noch Reste von Individualität dargestellt sind, ist auch ein aktueller Zeitbezug hergestellt. Somit enthalten die Porträts Cézannes, die vorwiegend auf das Wesentliche einer bestimmten Befindlichkeit reduziert sind, immer eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen; sie verbinden das Dauerhafte allgemein gültiger Ausdrucksformen diverser Gefühlsmerkmale mit der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit einer individuellen Erscheinung. Somit schaffen diese Bildnisse virtuelle Präsenzen und weisen Analogien zur Fotografie auf.

⁴⁷ ebd., S. 172

⁴⁸ Düchting 1989, S. 111

⁴⁹ Hofmann 1991, S. 246

⁵⁰ Frank 1986, S. 169

In diesem Sinne sind Cézannes stilisierte und stillebenhafte Porträts, die zunächst eher zeitlos und zeitenthoben wirken, in ihrer Intention hochaktuell, da sie eine Beziehung zu einer der bedeutsamsten Erfindungen des 19. Jahrhunderts erkennen lassen.

Die Kamera wurde im 19. Jahrhundert

„zu einem Werkzeug, einem ‘Ersatz’ des mit Mängeln behafteten menschlichen Auges. Ihr gezielter Gebrauch dehnte den Wahrnehmungshorizont: Ferne Sternensysteme und kleinste mikroskopische Formen, die sekundenschnellen Abläufe komplizierter Bewegungen und die großräumigen Besonderheiten geologischer und geographischer Formationen wurden jetzt dem Auge zugänglich. Das Reich des Sichtbaren öffnete und weitete sich.“⁵¹

Nowotny spricht in diesem Kontext von dem extrasomatischen Charakter der technischen Evolution.⁵² Benjamin hatte eine ähnliche Definition für die Fotografie, die er - aufgrund der neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten, die sie bot - eher in den Sphären der Wissenschaft ansiedelte als in der Ästhetik.⁵³

Ein Phänomen der Fotografie ist die Ungenauigkeit im Umgang mit den Zeitebenen: Fotografie schafft virtuelle Präsenzen oder eine Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeiten. So äußerte sich 1885 der Direktor der Pariser Sternwarte zwar loblich über die Vorteile der Fotografie, verwies aber gleichermaßen auf das Paradoxon, welches dem neuen Medium eignete: nämlich die virtuelle Präsenz bzw. die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die Lichtspuren, die auf der Fotografie erscheinen, stammen - wegen der enormen Distanzen zu uns - aus ganz verschiedenen Zeiten, „die der fotografische Eindruck zu einem Zeitintervall der Belichtungsdauer zusammenfaßt.“⁵⁴ Dadurch wird die anschauliche Dokumentation einer Sternenformation im Prinzip zu einem Artefakt, da sie in Überwindung der naturalen

⁵¹ Busch 1995, S. 240; vgl. auch: Benjamin 1989, S. 19f

⁵² vgl.: Nowotny 1995, S. 41

⁵³ vgl.: Benjamin 1989, S. 50

Gegebenheiten raum-zeitlich Getrenntes in ein gemeinsames Raum-Zeit-Kontinuum preßt. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen findet sich jedoch auch in einer weniger subtilen Form: Die Fotografie - obgleich eine Erfindung der Moderne - hat nach Busch

„generell eine antiquierende Tendenz; sie besitzt eine elegische Note. Indem die Kamera ein Motiv festhält, hebt sie es als Fragment aus der verfließenden Zeit heraus...“⁵⁵

Die fragmentierte Zeit einer nahen oder fernen Vergangenheit wird durch das Medium Fotografie in den Gegenwartsbereich überführt, in dem sie nun Vergangenes und Gegenwärtiges in einem ist. Für Weis begann mit dem Aufkommen der Fotografie

„eine ganz neue Codierung von Zeit. Das Gewesene wird uns als wirklich im vergangenen Zustand gegenwärtig gezeigt. Vergangenheit und Gegenwart liegen uns gleichzeitig vor Augen.“⁵⁶

In dieser virtuellen Präsenz besteht die Analogie zur Kunst Paul Cézannes, die das Ewige im Kontext des aktuellen Zeitgeschehens präsentiert. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, trifft Cézanne mit der Fundierung auf das Wesentliche, Dauerhafte und Beständige ein spezifisches Bedürfnis schnellebiger Industrienationen, deren Charakteristikum die Änderungsdynamik und der Innovationsdruck sind. Ein wesentliches Merkmal dieser Gesellschaften ist, daß sie der wandlungsbedingten kulturellen Identitätsdiffusion mit einem steigenden Konservativismus zu begegnen suchen. Es entsteht eine Bewahrungskultur, die sich vornehmlich durch das Festhalten am Klassischen, Dauerhaften auszeichnet. Cézanne, der nicht nur klassisch sein wollte, sondern es in einem gewissen Sinne auch war, traf mit seiner Kunst einen empfindlichen Nerv seiner Zeit. In diesem Sinne repräsentierten seine Gemälde, die ab den siebziger Jahren des

⁵⁴ Busch 1995, S. 242

⁵⁵ ebd., S. 362

⁵⁶ Weis 1996b, S. 42

letzten Jahrhunderts entstanden waren, vollständig die kulturellen Bedürfnisse ihrer Zeit.

Cézannes Gemälde stellen zwar Zeitgenössisches dar, aber in einer zeitlosen Art. Cézanne zielte nach Hess darauf ab, den

„sichtbaren Erscheinungen, von denen nichts bestehen bleibt, durch die Bildgestaltung ... die Bedeutung erfüllter Gegenwart, das Erhabene der Dauer .. verleihen.“⁵⁷

Der Zauber des „Atmosphärischen“ ließ Cézanne vollkommen kalt; sein Interesse galt nicht dem flüchtigen Schein, sondern dem unvergänglichen Sein:

„Wann immer Cézanne die Wirklichkeit aus ihrer unbeständigen Materialität befreite, überführte er sie in das von Zu - oder Abneigungen kaum tangierte Inbild eines endgültig bleibenden Seins.“⁵⁸

In dieser Hinsicht folgt Cézanne dem Postulat Baudelaires (1821-1867), das die Aufgabe des Künstlers der Moderne darin sah, aus dem Flüchtigen das Ewige zu lösen.⁵⁹

„Cézanne interpretiert die Naturerscheinungen als im Grunde unveränderlich, überzeitlich, die menschlichen Schicksale überdauernd ... Cézannes Kunst handelt von der Struktur der Welt. Er will nicht das Abbild wechselnder Zeitmoden geben, sondern das Bleibende der Welt erfassen.“⁶⁰

3.1.7. Resümee

Zusammenfassend läßt sich über die Aspekte Zeit und Zeitbezug in *La femme à la cafetière* nun sagen, daß dieses Bild aufgrund seines stark zurückgenommenen Handlungsverlaufs kaum Hinweise auf die Anwesenheit von Zeit gibt. Die Zeit scheint in diesem Bild keine Rolle zu

⁵⁷ Hess 1980, S. 125

⁵⁸ Adriani 1993, S. 22; vgl.: auch: Ruhrberg 1965, S. 58

⁵⁹ vgl.: Growe 1988, S. 365

⁶⁰ Düchting 1989, S. 112

spielen. Das Bild schildert kein Geschehen; es sei denn, man ist geneigt, dieses apathische Verharren als Ereignis zu charakterisieren. Und auch in diesem Falle fiele es schwer, einen Zeitverlauf zu entdecken: Die Handlung ist zu eingeschränkt, zu sehr auf den Augenblick fixiert, um Auskunft über ein Früher oder Später zu geben. Die Zeit scheint nicht vorhanden zu sein.

Derselbe negative Befund zeigt sich, wenn wir dieses Bild hinsichtlich seines Zeitbezuges untersuchen: Cézanne hat direkt nichts dargestellt, das als charakteristisch für seine Zeit angesehen werden kann. Wenn sich im Laufe dieser Untersuchung doch etliche Hinweise auf Zeit, Zeitlichkeit und Zeitbezug gefunden haben, dann wurden sie explizit aus den formalen Gestaltungsmitteln hergeleitet; sowohl die Zeit als auch die Zeitbezogenheit sind in diesem Bild nicht direkt sichtbar.

Wenn sich bei der Betrachtung der Raumkonstruktion durch die diagonale Ausrichtung der Vertikalen im Hintergrundbereich ein Bewegungsimpuls - und somit auch Zeit - ergeben hätte, so ist dieser jedoch eher zweitrangig; Cézanne zielt primär auf das Dauerhafte, Unbewegte und somit Unvergängliche ab. In diesem Sinne ist der skizzierte Bewegungsablauf als Hintergrundkulisse zu verstehen, vor der Cézannes Anliegen des Bewahrens, das sich in diesem Kontext aus der regungslosen, stillebenhaft wirkenden Figurendarstellung ergibt, um so prägnanter erscheint.

Mit der Intention, zu bewahren und durch beständige Identitäten dem permanenten Wandel und der Änderungsdynamik schnellebiger Industrienationen zu trotzen, ist Cézanne zeitgemäß. Er war der erste Künstler, der die naturale Vorgabe auf ihre geometrische Grundform reduzierte. Er entwickelte eine Theorie, nach der die Natur in die Kategorien Kugel, Kegel und Zylinder aufzuteilen sei und verfolgte diese konsequent. Cézanne bildete nicht ab, er bildete nach und schuf auf diese Weise eine der Natur übergeordnete Bildarchitektur,

die auf dem Formenfundus der Geometrie basierte. In diesem Tun liegt jedoch eine antagonistische Zeitbezogenheit: Indem sich Cézanne auf die Formen der Geometrie bezieht, die in der platonischen Ideenlehre als die zeitlosen und unvergänglichen Urbilder aller Erscheinungen gelten, ist er zeitlos. Indem Cézanne nicht abbildet, sondern nachbildet, folgt er den Forderungen seiner Zeit, die den Aufgabenbereich der Bildenden Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von der Mimesis zur Interpretation verlagert hatten. In diesem Sinne ist Cézannes Kunst zeitgemäß.

Das Zeitgemäße seiner Kunst zeigt sich auch in der Darstellung virtueller Präsenzen, wenn Cézanne seine Haushälterin mit einer stark zurückgenommenen Physiognomie wiedergibt, er dieser Person einer konkreten Zeitlichkeit überzeitliche Züge verleiht, indem er ihrem Gesicht seine Idee einer allgegenwärtigen Trauer oder Melancholie einschreibt. Die Haushälterin ist durch die Endlichkeit ihrer Existenz zeitlich, die Trauer, als Begriff eines Gefühlszustandes, ist es nicht. So hat Cézanne, wenn er denn nicht die tatsächliche, konkrete Trauer seiner Haushälterin darstellen wollte - wofür es in der benutzten Literatur jedoch keinerlei Hinweise gab - in *La femme à la cafetière* eine Konjunktion des Ungleichzeitigen unternommen. Er stellte disparate Zeitebenen nebeneinander und folgte damit dem Beispiel der Fotografie, worin sich ein weiteres Indiz für das Zeitgemäße seiner Kunst zeigt.

Wie bereits an anderer Stelle dargelegt, waren der Beginn des Eisenbahnzeitalters, die Modernisierung von Paris in der Ära Haussmann und das Primat der linearen Zeit, das sich durch die industrielle Revolution etablieren konnte, maßgebliche Neuerungen des 19. Jahrhunderts. Was diesen Ereignissen gemeinsam war, ist die Egalisierung. Auch diese findet man in *La femme à la cafetière*, wo die Kaffeekanne in derselben Art ausgeführt wurde wie die Figur.

So läßt sich abschließend über die Aspekte „Zeit“ und

„Zeitbezogenheit“ in *La femme à la cafetière* feststellen, daß dieses Bild zeitlos und zeitgemäß zugleich ist. Zeitlosigkeit wird durch den ersten Eindruck vermittelt; sie ist es, die vom Betrachter zuerst bemerkt wird, wenn er beim Betrachten dieses Bildes Ruhe und Stille assoziiert. Der Aspekt der Zeitbezogenheit ist nur indirekt wahrnehmbar. Er ergibt sich erst aus der analytischen Betrachtung. Ähnlich wie im Falle der Pariser Sternwarte, wo ferne Planetensysteme erst durch den mit Hilfe von Teleobjektiven erweiterten Blick sichtbar wurden und sich als zeitlich Ungleiches in die Gegenwart transportieren ließen, verhält es sich mit der Zeitbezogenheit Cézannes: Auch diese wird erst durch den durch die Auseinandersetzung mit der Historie geweiteten Blick sichtbar und stellt sich dann ebenfalls als ein zeitlich Disparates neben Cézannes ewige Formen. Die Modernität oder Aktualität Cézannes und somit auch des Bildes *La femme à la cafetière* besteht folglich in der Darstellung virtueller Präsenzen - oder in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.



Pierre-Auguste Renoir: *Le déjeuner des cantonniers*, 1881

3.2. Pierre-Auguste Renoir: Le déjeuner des cantoiners ⁶¹

(Das Frühstück der Bootsfahrer), 1881, Washington, The Philips Collection

3.2.1. Das Motiv

Dieses farbenprächtige Bild zeigt die Terrasse des Restaurants „Fournaise“ in Chatou, einem Vorort von Paris am westlichen Verlauf der Seine. Auf der Terrasse dieses am Flußufer gelegenen Restaurants haben sich Freunde und Bekannte Renoirs zum Frühstück zusammengefunden. Vertreter aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten treffen hier „in völliger Harmonie“⁶² aufeinander: Maler, Schauspielerinnen, Modelle vom Montmatre, Beamte, Journalisten, Adlige und einfache Bürger. „ Sie alle eint das gemeinsame Fest und das Glück des Augenblicks.“⁶³

Vordergrund:

Am linken Bildrand hat Renoir seine künftige Ehefrau, Aline Charigot, abgebildet. Obgleich mitten im Geschehen, zeigt Renoirs Verlobte offensichtlich keinerlei Interesse an der sie umgebenden Gesellschaft. Statt dessen wendet sie sich dem Hund zu, der vor ihr auf dem Tisch sitzt. Aline Charigot, die im Profil gegeben ist, trägt ein dunkelblaues Kleid, das an Hals und Ärmeln mit weißen Rüschen abgesetzt ist, einen roten Schal und einen leuchtend gelben, mit Mohnblumen

⁶¹ Dieses Bild ist in der Technik Öl auf Leinwand ausgeführt und mißt 129,5 mal 172,5 Zentimeter. Es wurde auf der 7. Impressionisten-Ausstellung im März 1882 in der Galerie Durand-Ruel in Paris gezeigt.

[Bildbeschreibungen findet man u.a. bei:](#)

Feist, Peter H., Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919. Ein Traum von Harmonie, hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 1987, S. 48ff; Herbert, Robert L., Impressionismus. Paris - Gesellschaft und Kunst, Stuttgart und Zürich, S. 268f; Nobis, Beatrix, Renoir. Meister oder Kitschier?, in: PAN Zeitschrift für Kunst und Kultur, 8/1991, S. 25; Pach, Walter, Renoir. Leben und Werk, Köln, 3. Aufl. 1991, S. 114f; Sagner-Düchting, Karin, Renoir. Augenblicke des Glücks, München / New York 1996, S. 86ff; Schlagheck, Irma, Glücksmomente: August Renoir, in: art. Das Kunstmagazin, Nr. 2, Februar 1996, S. 26f

⁶² Sagner-Düchting 1996, S. 90

geschmückten Strohhut. Sowohl das Blumengebinde als auch das in Pastelltönen gehaltene Band, an dem die Blumen befestigt sind, der Schal und die Rüschen sind mit kurzen, beinahe punktartigen Pinselstrichen ausgeführt. Das Blau des Kleides hingegen wurde mit langen Pinselzügen aufgetragen. Sein Farbverlauf geht von einem tiefen Ultramarinblau, das in den Schattenpartien fast schwarz wirkt zu einem Rauchblau in den lichtbesetzten Bereichen an Rücken, Schulter und Arm über. Der Pinselduktus, mit dem Renoir seine künftige Ehefrau, den vor ihr sitzenden Hund sowie das beiseite geräumte Geschirr dargestellt hat, ist skizzenhaft und flüchtig. Konturen wurden nicht akzentuiert, sie ergeben sich nur aus dem Aufeinandertreffen gegensätzlicher Tonwerte.

Neben Aline Charigot erhebt sich die stattliche Figur Alfonse Fournaises. Dieser bärtige Mann, bei dem es sich um den Sohn des Restaurantinhabers handelt⁶⁴, ist ebenfalls ohne harte Konturen dargestellt. Wie schon bei Aline Charigot, ergeben sich feste Umrißlinien nur aus dem Kontrast von Hell und Dunkel oder aus dem gegensätzlicher Farbwerte. Aufrecht stehend an ein Geländer gelehnt, überragt Alfonse Fournaise das übrige Geschehen und erstreckt sich fast bis zum oberen linken Bildrand. Auch dieser Mann trägt einen leuchtend gelben Strohhut - allerdings mit einer blauen Einfassung am Rand - , eine weiße Hose und ein weißes, ärmelloses Hemd, das seine muskulösen Arme gut zur Geltung bringt. Das Weiß seines Hemdes vermischt sich partiell mit Rot und Blau und läßt an der Knopfleiste Spuren von Gelb erkennen. Diese findet man auch in der aus unterschiedlich gerichteten Pinselzügen bestehenden Vegetation im Hintergrundbereich, deren vorherrschendes Blau-grün einen Komplementärfarbkontrast zu dem frischen, rosigen Ton von Fournaises Haut bildet. Fournaises unterer Körperbereich ist von der

⁶³ ebd., S. 90

⁶⁴ vgl.: Herbert 1989, S. 268f

Taille abwärts von Aline Charigot bedeckt, so daß nur ein Teil seines linken Oberschenkels sichtbar ist. Sein Körper ist in Dreiviertelansicht von rechts dargestellt, das Gesicht ist jedoch im Profil gegeben. Mit offensichtlichem Interesse verfolgt Fournaise das Hintergrundgeschehen am rechten oberen Bildrand. Ihm gegenüber ist am rechten unteren Bildrand der Maler Gustave Caillebotte abgebildet.⁶⁵ Dieser sitzt rittlings auf seinem Stuhl und schaut zu Aline Charigot hinüber. Doch diese ist zu stark abgelenkt, um seinen Blick zu erwidern. Caillebotte trägt eine schwarze Hose, ein weißes ärmelloses Hemd und ebenfalls einen Strohhut. Wie schon die Kleidung von Aline Charigot und Fournaise, sind auch Hemd und Hose von Caillebotte in ihrer Farbgebung nicht einheitlich strukturiert: Das Weiß des Hemdes reflektiert die Lokalfarben seiner nächsten Umgebung und läßt an Rücken und Schulter blaue Segmente erkennen. Das Schwarz der Hose weist rote und blaue Spuren auf und verrät auf diese Weise die Zusammensetzung seiner chromatischen Bestandteile. Das aufgehellte Kadmiumgelb von Caillebottes Strohhut kann mit der Farbintensität der Hüte von Fournaise und Aline Charigot durchaus konkurrieren. Allerdings ist Caillebottes Hut - im Gegensatz zu dem Fournaises - nicht am Rand eingefaßt, sondern hat ein breites blaues Band.

Modische Strohhüte in unterschiedlichen Ausfertigungen gehörten im 19. Jahrhundert zur Ausstattung der Bootsfahrer. Das breite Band dokumentierte die Mitgliedschaft in einem Ruderclub.⁶⁶ Folglich werden Fournaise und Caillebotte durch ihre Hüte als Bootsfahrer ausgewiesen; dies jedoch mit dem Unterschied, daß Fournaise diese Tätigkeit professionell ausübte, während sie für Caillebotte nur ein Freizeitvergnügen war.

⁶⁵ vgl.: Eberle 1993, S. 19

⁶⁶ vgl.: Herbert 1989, S. 268f

Zwischen Aline Charigot und Gustave Caillebotte wird das Motiv eines bildeinwärts nach rechts verlaufenden Tisches sichtbar, der aufgrund seiner perspektivischen Verkürzung rautenförmig erscheint. Der Tisch ist reich gedeckt: Auf einem weißen Tafeltuch erhebt sich ein stillebenhaft arrangiertes Ensemble aus Flaschen, Gläsern, Obstschale und Früchten. Der dominierende Farbton dieses in skizzenhafter Flüchtigkeit ausgeführten Arrangements ist ein tief dunkles, stellenweise zum Schwarz übergehendes Blau. Es findet sich in den Flaschen und in den Weintrauben in der Mitte des Tisches. Daneben erscheinen Einsprenkelungen von Rot, Grün und Gelb. Diese zeigen sich in den Birnen. Rot und Gelb vereinigen sich schließlich zu einem satten Orange, werden durch Beimischung von Malmittel transparent und geben den restlichen Trauben ihr bernsteinartiges Aussehen. Direkt neben Aline Charigot kann man ein kleines rostrotes Faß erkennen. Der warme Farbton dieses Gefäßes wiederholt sich in den Korken der Weinflaschen. Von den fünf Flaschen sind zwei bereits ganz leer, zwei nur noch zur Hälfte gefüllt. Offensichtlich scheint das Frühstück schon eine Weile anzudauern, wovon auch das beiseite geräumte Geschirr und die Essensreste an der vorderen Tischkante zeugen.

Mittelgrund:

Direkt im Zentrum dieses Bildes befindet sich der Baron Raoul Barbier, ein Bekannter Renoirs. Er ist mit einem braunen Anzug und einem gleichfarbigen Bowlerhut bekleidet. Die Jacke - nur knapp skizziert - scheint, als hätte sie ihre ursprüngliche Struktur eingebüßt: Sie wirkt nicht wie ein textiles Gewebe aus Kette und Schuß, sondern wie ein wattiges Etwas. Dem Diffusen ihrer Form entspricht das nicht näher Definierbare ihrer Farbgebung. Statt eines konsequent durchgehaltenen Lokalfarbtons zeigt sich auch hier ein Nebeneinander unterschiedlich gerichteter Pinselzüge aus Blau, Ocker

und Rostrot. Ähnlich in der Struktur, doch durch die Reflexion des Rottons der Markise wärmer im Tonwert ist der Hut. Barbier ist in Rückenansicht dargestellt. Offensichtlich ist er mit der jungen Dame, die sich vor ihm lässig auf das Geländer stützt, in ein Gespräch verwickelt. Die Identität dieser Figur ist nicht bekannt.⁶⁷

Am rechten Bildrand neigt sich ein junger Mann in einem hellen, gestreiften Jackett, das partiell das leuchtende Gelb aus Caillebottes Strohhut übernimmt, der jungen Dame in Blau zu. Diese kümmert sich jedoch nicht um ihn und konzentriert sich statt dessen vollständig auf Caillebotte. Der Mann in der gestreiften Jacke ist ein Bekannter Renoirs; es ist der Journalist Maggiolo. Bei der Dame in Blau handelt es sich um die Schauspielerin Ellen Andrée.⁶⁸

Hintergrund:

In dem v-förmigen Ausschnitt zwischen Barbier, Ellen Andrée und Maggiolo kann man an einem weiteren Tisch eine Frau mit einem blumenbesetzten Strohhut erkennen. Diese skizzenhaft ausgeführte Frau, bei der es sich um Angèle, ein Blumenmädchen vom Montmartre handelt, ist gerade dabei, ihr Glas zum Mund zu führen. Der Farbverlauf ihres Kleides geht beinahe nahtlos in das tiefe Ultramarinblau des Fracks des hinter ihr stehenden Ephrussi über. Charles Ephrussi, ein wohlhabender Bankier und Kunstmäzen, ist in Dreiviertelansicht von links dargestellt. Das tiefe Blau seines Fracks wiederholt sich im Zylinder. Ephrussi unterhält sich mit einem jungen Mann, dessen rehbraune Jacke einen warmen Tonwert in das kühle Blau der Hintergrundlandschaft wirft. Bei dem Mann im Profil neben Angèle könnte es sich nach Sagner-Düchting um Renoirs Bruder Edmond handeln.⁶⁹

⁶⁷ vgl.: ebd., S. 268

⁶⁸ vgl.: Sagner-Düchting 1996, S. 88

⁶⁹ vgl. ebd., S. 88ff

Am rechten oberen Bildrand zeigt sich eine Dreiergruppe, die ebenfalls in eine Unterhaltung vertieft ist. Bei den beiden Herren handelt es sich um Renoirs Freunde Lhote und Lestringuez, bei der Dame um die Schauspielerin Jeanne Samary.⁷⁰ Lhote trägt einen Strohhut - ebenfalls mit dem breiten Band der Ruderclubmitglieder - und Lestringuez, dessen Gesicht nur knapp angedeutet ist, einen schwarzen Bowlerhut. Lhote und Lestringuez waren ebenfalls Künstler, die Renoir ab Mitte der siebziger Jahre häufig Modell standen.⁷¹ Beide sind auch in dem 1876 vollendeten Werk *Le Moulin de la Galette* dargestellt.⁷² Die grau-roten Streifen in Lhotes Pullover finden sich in der Markise wieder, welche die Terrasse, auf der diese ausgelassene Veranstaltung stattfindet, überdacht. Unter der Markise zeigen sich im linken Bilddrittel schemenhaft eine Eisenbahnbrücke und davor die Uferböschung der Seine und zwei Segelboote.

3.2.2. Zeitgeist und Zeitgeschehen in *Le déjeuner des cantoniers*

Vergnügungsfahrten in die Vororte der Metropole gehörten für die Pariser ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den sonntäglichen Attraktionen. Die Pariser fuhren in den Wald von Fontainebleau, nach Barbizon oder zum Segeln und Rudern nach Argenteuil und Chatou. Sie kehrten in den Cafés und Tanzlokalen ein, füllten die Hotels und Pensionen und suchten bevorzugt Vergnügungsparks und Schwimmbäder auf.

Mit den erholungsbedürftigen Städtern kamen auch die Künstler in das Umland der Stadt. Monet war nach Rosenauer „ der erste, der um 1865 auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei zum Impressionismus

⁷⁰ vgl.: Herbert 1989, S. 268; Sagner-Düchting 1996, S. 89f

⁷¹ vgl.: Rewald 1986a, S. 247

⁷² vgl.: Herbert 1989, S. 268; Meier-Graefe 1966, S. 547; Feist 1987, S. 44

vorgestoßen ist.“⁷³ Ihm folgten Sisley und Renoir am Ende der sechziger Jahre. An der Ufern der Seine fanden die jungen Künstler

„eine Fülle neuer Motive und eine Umgebung, die die ihren künstlerischen Absichten in jeder Beziehung entgegenkommt. ... Die Oberfläche des bewegten Wassers zerlegt sich in eine Unendlichkeit von Lichtreflexen, die Sonne löst alles Feste auf, verwischt die Umrisse, färbt die Schatten, enthebt die Dinge ihrer körperlichen Schwere und nimmt dem Raum jede Tiefe. Die Natur verliert ihre Objektivität und verwandelt sich in eine Flut sinnlicher Eindrücke.“⁷⁴

Die künstlerische Umsetzung dieser Erfahrung markiert nach Bocola den Beginn des impressionistischen Zeitalters. Ihre Auswirkung auf den bildnerischen Schaffensprozeß wird von Rewald folgendermaßen beschrieben:

„Wie die Winterlandschaften den Malern Gelegenheit gaben, das Problem der Schatten zu ergründen, so erlaubte ihnen die Wiedergabe des Wassers, Brechungen und Spiegelungen zu beobachten. Auf diese Weise bereicherten sie ihre Erfahrung, daß die sogenannte Lokalfarbe in Wirklichkeit nur ein konventioneller Brauch war, und daß sich jeder Gegenstand dem Auge in einem Kolorit zeigt, das aus seiner eigenen Farbe, aus der seiner Umgebung und den atmosphärischen Bedingungen zusammengesetzt ist. Außerdem gab das Studium des Wassers die Möglichkeit zur Darstellung von formlosen Massen, die nur von der Vielfalt der Nuancen belebt wurden, von Flächen, deren Struktur zu lebhaften Pinselstrichen einlud.“⁷⁵

Renoir hatte sich dem Thema „Wasser“ erstmals Ende der sechziger Jahre zugewandt. In dieser Zeit arbeitete er mit Monet zusammen in La Grenouillère, einem Bade- und Vergnügungsort in der Nähe von Chatou.⁷⁶ Ab Mitte der siebziger Jahre kam er häufig nach Chatou, wo

⁷³ Rosenauer 1995, S. 9

⁷⁴ Bocola 1994, S. 127

⁷⁵ Rewald 1986a, S. 148

⁷⁶ Während dieser Zusammenarbeit entstanden u. a.: *La Grenouillère*, 1869 (Moskau, Puschkin-Museum) und das im selben Jahr gefertigte, gleichnamige Bild, das sich heute im Stockholmer Nationalmuseum befindet. Renoirs Stockholmer Fassung dieser Thematik zeigt - in minimaler Abweichung - dieselbe Ansicht, die auch Monet in seinem Bild *La Grenouillère*, 1869 (New York, Metropolitan Museum of Art) abgebildet hat (vgl.: Rewald 1986a, S. 146f;

er regelmäßig im Fournaise verkehrte. Die Arbeit an *Le déjeuner des cantoniers* begann er im Spätsommer 1880.⁷⁷

Auf der Suche nach Vergnügen, Erholung oder Abwechslung hatten die damaligen Pariser die Vororte entdeckt. Ein Grund für die neue Freizeitkultur ist sicher in dem Ausbau des Eisenbahnnetzes zu sehen, das die Vorstädte ab 1827 sukzessive in den Regionalverkehr eingebunden hatte.⁷⁸ Die Vorstädte waren nun mühelos zu erreichen, was ihre Attraktivität ungemein erhöhte. Ab 1850 wurden sie zu beliebten Ausflugszielen der Pariser, die vorzugsweise an Sonn- und Feiertagen kamen. Besonders beliebt bei den sonntäglichen Vergnügungsreisenden waren der Wald von Fontainebleau, der etwa 65 Kilometer südlich der Hauptstadt gelegen ist, das Dorf Barbizon am Nordostrand dieses Waldes, sowie die Orte Asnières und Argenteuil am nord-westlichen Verlauf der Seine. Im Südwesten von Paris wurden die Ortschaften Sèvres und Versailles zu den Attraktionen des Reiseverkehrs; Chatou, Louveciennes, Bougival und Saint-Germain waren die favorisierten Ausflugsziele im Westen.

Erreicht wurden diese Ortschaften mit der Eisenbahn. 40 % aller Bahnreisenden aus Paris benutzten den Bahnhof Saint-Lazare; 1869 wurden dort 13.254.000 Reisende gezählt, von diesen waren 11 Millionen dem Vorstadt-Verkehr zuzuordnen.⁷⁹ Saint-Lazare avancierte bald zum Ausgangspunkt für die Hauptverkehrslinien nach Rouen und Le Havre und somit zur „Pforte für ganz Nordwestfrankreich.“⁸⁰ Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, daß sich die Bahn mit Hilfe geschickter Werbestrategien als volkstümliches Unternehmen profilieren konnte: Sie setzte Preisgelder für Pferderennen aus, trat als Sponsorin für Volksfeste und Tanzveranstaltungen in Erscheinung und

Sagner-Düchting 1996, S. 16f; Novotny 1995, S. 8f).

⁷⁷ vgl.: Herbert 1989, S. 268

⁷⁸ vgl.: Parinaud 1994, S. 11

⁷⁹ vgl.: Herbert 1989, S. 216

erließ spezielle Ermäßigungen für Wochenend- und Feiertagsfahrten. Das Segeln und Rudern in den Vororten Argenteuil und Chatou stand ebenso wie der Pferdesport stark unter englischem Einfluß: Die britischen Kolonien in Rouen, Paris und Le Havre, die für die Industrialisierung Frankreichs so bedeutend waren, hatten um 1830 Wettkämpfe im Rudern und Segeln eingeführt. Chatou, das seit 1841 an das Eisenbahnnetz angeschlossen ist und nur 9 Meilen vom Bahnhof Saint-Lazare entfernt liegt, galt ab 1870 als Hochburg des Rudersports.⁸¹

Wenn Renoir eine Pariser Gesellschaft bei einem sonntäglichen Ausflug zeigt, dann stellt er mit diesem Bild einen Bezug zu seiner Zeit her, denn sowohl die dargestellten Personen als auch die geschilderte Situation sind zeitgemäß. Die Personen sind es aufgrund ihrer Identifizierbarkeit, und die Situation ist es, weil sie Zeittypisches thematisiert: Reale Personen des 19. Jahrhunderts finden sich in Renoirs Bild zu einer favorisierten Freizeitbeschäftigung dieser Epoche zusammen - in diesem Sinne dokumentiert *Le déjeuner des cantonniers* das Geschehen seiner Zeit. Auch die Eisenbahnbrücke im Hintergrund könnte als ein Hinweis auf die aktuelle Chronologie interpretiert werden, den Renoir bewußt gegeben hat, denn ihre Bedeutung innerhalb des Bildgefüges ist zu gering, um ihre Anwesenheit einzig und allein aus kompositorischen Gründen zu rechtfertigen. Oder, um es anders zu formulieren: Das Bild würde durch ihre Abwesenheit keinen wesentlichen Verlust erleiden. So könnte diese Brücke als ein Verweis auf das Eisenbahnzeitalter, auf Mobilität und Modernität gedeutet werden. In diesem Kontext stellt sie eine Verbindung zur Hauptstadt dar und somit - wenn auch in einem übertragenen Sinne - einen Bezug zu dem Paris der Ära Haussmann.

⁸⁰ ebd., S. 216

⁸¹ vgl.: Herbert 1989, S. 254ff

Als George-Eugène Haussmann am 29.6.1853 zum Präfekten von Paris ernannt und von Napoléon III. mit umfangreichen Modernisierungsmaßnahmen in der Stadt beauftragt wurde, war Paris überbevölkert und schmutzig: Es gab keine öffentlichen Märkte, keine Brunnen, keine regulären Hauptstraßen und keine Theater. Die von Haussmann vorgefundene Stadt war mittelalterlich strukturiert mit engen, dunklen Gassen und einem verfallenen Kern. Das gesamte Zentrum von Alt-Paris und die drei Arrondissements am linken Seine-Ufer wurden von dem Stadtrat Victor Considérant 1844 als eine einzige große Kloake beschrieben. Hinzu kam, daß Paris 1849 von der 2. großen Cholerawelle heimgesucht wurde.⁸² Neben den Erfordernissen der Zeit, die, wie das verstärkte Verkehrsaufkommen und die unzureichenden hygienischen Zustände, per se eine Sanierung der Stadt notwendig machten, spielten auch politische Motive eine wesentliche Rolle bei der Umgestaltung der Stadt: Louis Napoléon brauchte dringend Prestigeobjekte, die sowohl die Stärke des neuen Regimes symbolisieren, als auch Arbeitsplätze schaffen sollten.⁸³ Um diese Pläne zu realisieren, wurden zunächst einmal massive Enteignungen und Abrißarbeiten notwendig, die von Napoléon vollständig unterstützt worden waren.⁸⁴ Haussmann mußte in großem Umfang zerstören; er tat dies vor allem in der Altstadt. Das Resultat war „das extremste Beispiel einer Stadterneuerung durch Abriß.“⁸⁵

Das modernisierte Paris, für das nun großzügige Brückenanlagen, weitläufige Avenuen und Boulevards und ein unaufhörlicher Verkehrsfluß charakteristisch waren, sprengte durch seine Dynamik und großflächige Bebauung die betuliche Enge des historischen Stadtbildes und implizierte die Vorstellung von Licht, Luft und

⁸² vgl.: Jordan 1996, S. 180ff

⁸³ vgl.: ebd.,S. 177

⁸⁴ Zwischen 1852 und 1859 wurden 4.349 Häuser abgerissen; von diesen mußten 2.236 enteignet werden. (Vgl.Jordan 1996, S. 279)

⁸⁵ Jordan 1996, S. 218

Flüchtigkeit. Diese können auch als die Hauptelemente der impressionistischen Kunst bezeichnet werden. Hinsichtlich des Lichts stellt Novotny fest:

„Man kann das Licht geradezu das zentrale Thema der impressionistischen Malerei nennen, jedenfalls das wichtigste *bewußte* Thema.“⁸⁶

Über die beinahe revolutionäre Wirkung, welche die bis dahin ungewohnte Hinwendung zur Helligkeit auf die Genese der bildenden Kunst hatte, schreibt Meier-Graefe:

„Tatsächlich saßen wir im Dunkeln, bevor Manet kam, der große Lichtbringer, tatsächlich glaubten wir, daß schöne Worte oder große Gebärden für unser ästhetisches Wohl bekömmlicher wären als der Sonne lieber Schein, tatsächlich malten unsere Künstler nicht, sondern diskutierten in dicht verhangenen Ateliers unendlich erhebende, aber unmalerische Dinge.“⁸⁷

Meyer erkennt in der Hinwendung zum Licht einen neuen Kontinent der Wirklichkeit, der sich in der französischen Kunst ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt:

„Wenn viele der schönsten Bilder des 19. Jahrhunderts von den Impressionisten stammen, so deshalb, weil sich hervorragende Maler dieser Malweise bedienten, um so einen neuen Kontinent der Wirklichkeit sichtbar zu machen. Diese halb wissenschaftliche Erforschung der Welt der Erscheinungen war ihnen im gleichen Sinn von ihrer Zeit aufgetragen, wie den Malern der Frührenaissance die Erforschung der Zentralperspektive, und so haben auch ihre Werke den Glanz einer großen Entdeckung ... Das immaterielle Licht war bei Rembrandt der Träger der Vergeistigung - es ließ die Erscheinungen vor dem Hintergrund gemeinsamer Dunkelheit hervortreten. Bei den Impressionisten erstrahlt die ganze Bildfläche in der gleichen jubelnden Helligkeit: hier ist das Licht das Gemeinsame, nicht das Dunkel. Dieses Licht ist nicht geheimnisvoll, es ist, von seiner vordergründigen, physikalischen Seite genommen, das Licht des hellen Tages, des 'plein air' im Gegensatz zum 'Atelierton', ein Ausdruck rückhaltloser Freude an der malerischen Wirklichkeit, die keinerlei Idealisierung und keine Unterscheidung von wichtigen und

⁸⁶ Novotny 1995, S. 29f

⁸⁷ Meier-Graefe 1988, S. 218

unwichtigen, malenswerten und weglassenswerten Gegenständen nötig hat.“⁸⁸

Wie bereits in dem Kapitel über *La femme á la cafetière* näher ausgeführt, kann die indifferenzierte Behandlung unterschiedlicher Gegebenheiten in der bildenden Kunst auch als analog zur panoramatischen Sichtweise des 19. Jahrhunderts und zum Primat der linearen Zeit des Maschinenzeitalters interpretiert werden.⁸⁹ In diesem Sinne ist die impressionistische Kunst auf zweifache Weise zeitgemäß: Sie ist es zum einen aufgrund ihrer eigenen Aktualität, die sie als ein zeittypisches Phänomen ausweist, zum anderen, weil ihr Egalitätsanspruch ein wesentliches Merkmal dieser Epoche der „Modernité“ entspricht.

Wie sich gezeigt hat, fiel der Beginn des impressionistischen Zeitalters in Frankreich zusammen

„mit einer gigantischen Erneuerung der Hauptstadt Paris, einer Erneuerung, die aus einer chaotischen Großstadt mit mittelalterlichen Strukturen eine Metropole mit eleganten Gebäuden und Avenuen machte, den neuen Mittelpunkt der Welt. ... Die Jahre des Impressionismus waren eine Zeitspanne der Umschichtung des gesamten öffentlichen Lebens und des Aufstieges der Stadt zur Weltmetropole, wobei vor allem die Überflügelung Londons, als der lange unangefochtenen Kapitale, die Menschen antrieb.“⁹⁰

Zeitgleich mit den Modernisierungsbestrebungen und dem Fortschrittsdenken hatte sich ein neues Selbstverständnis der Kunst entwickelt, das wesentlich in der Abkehr von traditionellen Themenbereichen zum Ausdruck gekommen war, denn ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Grands Boulevards, die Cafés, und Theater sowie die Ausflugsorte im Pariser Umland zu den bevorzugten Motiven der zeitgenössischen Kunst.

⁸⁸ Meyer 1986, S. 305

⁸⁹ vgl. hierzu: S. 48f

⁹⁰ Eberle 1993, S. 10f

In diesem Kontext ließe sich die Behauptung aufstellen, daß sich das modernisierte Stadtbild von Paris durch den Verlust seiner historischen Struktur analog zur impressionistischen Kunsttheorie verhält, welche die inhaltliche Ausgestaltung von Kunstwerken mit traditionellen Themen ablehnt. Der Bruch mit der Tradition zeigt sich in der impressionistischen Kunst im Wandel des Bedeutungsmaßstabs:

„nicht mehr die dargestellten Gegenstände interessieren, sondern die Art der Wiedergabe ... Die Impressionisten wählen konsequenterweise thematisch gleichgültige Motive, denn der 'Inhalt' des Bildes darf die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht fesseln und damit von der bravourösen Darstellungsart ablenken.“⁹¹

Bocola führt zu dieser Thematik aus:

„Die gestalterischen Mittel werden aus ihrer bisherigen, rein dienenden Funktion entlassen und treten als Sinnträger in den Vordergrund. Das Ideal verliert seine gegenständliche Repräsentanz und wird zu einem dynamischen Prinzip. Dargestelltes und Darstellungsweise werden eins.“⁹²

Auch in diesem Egalisierungsprozeß läßt sich eine Analogie zum modernisierten Paris erkennen, denn Gleichmaß und Indifferenz waren die charakteristischen Merkmale der Architektur des zweiten Kaiserreiches. Die Abkehr von der akademischen Malerei ist zwar primär auf die Schule von Barbizon⁹³ zurückzuführen, doch das

⁹¹ Meyer 1986, S. 306

⁹² Bocola 1994, S. 131

⁹³ Ab 1835 fand sich in Barbizon eine Gruppe von Künstlern zusammen, um in der Manier Constables die Natur in den umliegenden Wäldern zu studieren. Einer dieser Künstler, [Françoise Millet](#) (1814-1875), hatte die Idee, das realistische Prinzip auch auf die Figurendarstellung zu übertragen. Er wollte die Menschen so malen, wie sie wirklich waren. Nicht idealisiert, nicht heroisiert - einfache Menschen bei ihrer alltäglichen Arbeit, das war das Motiv, das ihm vorschwebte. Sein Bild *Die Ährenleserinnen* (1857, Paris, Louvre) gehört zu den berühmtesten Werken dieser realistischen Periode. Das Bild hat nichts Anekdotisches, es zeigt schlicht und ergreifend drei schwer arbeitende Frauen bei ihrer Arbeit. Das Revolutionäre dieses Bildes besteht darin, daß es Alltägliches um seiner selbst willen thematisierte. Die Kunst vorangegangener Epochen stellte arbeitende Menschen nur dann dar, wenn sie sie als Statisten für ein höherrangiges Thema benötigte: „In den Akademien herrschte noch immer die Vorstellung, daß die hohe Kunst sich nur mit hochgestellten Persönlichkeiten beschäftigen darf und daß die Darstellung von arbeitenden Menschen höchstens in Genrebildern nach Art der Niederländer zulässig sei.“ (Gombrich 1986, S. 421)

Stadtbild des „Second Empire“, das durch die Aktivitäten Haussmanns das historische Paris nach und nach verdrängt hatte, prägte insofern die Genese der impressionistischen Kunst, da es die bevorzugten Motive für die Kunst der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts lieferte. Als „Wiege des modernen Lebens“⁹⁴ besaß die Straße für die Künstler des Impressionismus eine große Attraktivität. Das modernisierte Paris mit seinen breiten Boulevards, dem unaufhörlichen Verkehrsfluß⁹⁵ und den zahlreichen Cafés eröffnete völlig neue Perspektiven für die Bildende Kunst:

„Künstler, die für ihre Bildideen diese Eindrücke und nicht mehr die Erzählungen mittelalterlicher Chroniken und die Formvorbilder alter Meister benötigten, durchstreiften die Stadt mit der Einstellung des ‘Flaneurs’ ... neugierig, aber ziellos, aufmerksam für jeden überraschenden Zufall ...“⁹⁶

Das damalige Paris war nach Bocola

„eine geschäftige, pulsierende, von breiten baumbestandenen Boulevards durchzogene Weltstadt, die mit ihren Warenhäusern ..., der Oper, unzähligen Theatern und Café-Concerts, den berühmten ‘Folies Bergères’ und einem unerschöpflichen Angebot an sonstigen Vergnügungen, an Promenaden, Pferderennen und Bootsfahrten, Konzerten, Bällen und Ausstellungen ein völlig neues Lebensgefühl vermittelte.“⁹⁷

Gustave Courbet (1819-1877) war der Künstler, der der antiakademischen Kunst ihren Namen gab. Als er im Jahre 1855 parallel zur Pariser Weltausstellung eine eigene Ausstellung veranstaltete, titulierte er diese: „Le Réalisme“. Courbet gilt als der Hauptvertreter des französischen Realismus. Er hatte, wie vor ihm auch schon Delacroix, „nichts für die Altertümelei der Akademie übrig.“ (Gombrich 1986, S. 422) Courbet war einer der ersten Künstler, die primär darauf abzielten, das Geschehen ihrer Zeit wiederzugeben; er beeinflusste Monet, Renoir und Sisley.

Auch Camille Corot (1796-1875) gehörte zur Schule von Barbizon. Er galt als Hauptvertreter der französischen Landschaftsmalerei und beeinflusste vor allem Pissarro und Cézanne. Corot hatte eine Vorliebe für stimmungsvolle Motive, frische Farben und die Wiedergabe der Atmosphäre. (Vgl. Hütt 1988, S. 262)

⁹⁴ Blunden 1979, S. 137

⁹⁵ Eine Statistik aus dem Jahre 1881 weist ein Verkehrsaufkommen von 20.000 Fahrzeugen pro Tag auf dem Boulevard des Italiens auf. (Vgl. Herbert 1989, S. 33)

⁹⁶ Feist 1993, S. 11

⁹⁷ Bocola, Sandro, a.a.O., S. 124

Mit kurzen, schnell hingewetzten Pinselzügen malten Monet und seine Anhänger die großen Boulevards und neuen Bahnhöfe, die Seinepromenaden, das Leben in den Café-concerts und die Welt des Theaters. Mit diesen Darstellungen der Stadt und des urbanen Alltags hatte sich die Malerei des 19. Jahrhunderts nach Boccaccio erstmals zur Gegenwart bekannt. Insbesondere Monet und Renoir - und später auch Pissarro - fanden ihre Motive im urbanen Bereich. Monet und Renoir befaßten sich seit 1865 mit städtischen Motiven, gaben diese anfangs aber als „Landschaften von Paris“⁹⁸ wieder.

Ebenso häufig wie städtische Motive wurden Freizeitvergnügungen im Umland der Metropole dargestellt. Wie bereits erwähnt, waren diese Motive für die impressionistischen Künstler vor allem deshalb so attraktiv, weil die Lichtverhältnisse im Freien der Malerei bis dahin ungeahnte Möglichkeiten eröffneten. Im plein air konnten die Maler demonstrieren, „daß Schatten nicht einfach grau sind, sondern farbig, und daß eine Farbe sich infolge der Reflexe auf ihre Umgebung verändert.“⁹⁹ Nach Liebermann¹⁰⁰ ist es das Verdienst der Impressionisten,

„daß sie zuerst wieder ohne Voreingenommenheit an die Dinge herangingen. Statt der verstandesmäßigen Malerei der Akademie mit dem Rezept von Lokal-, Licht- und Schattenton versuchten sie,

⁹⁸ Blunden 1979, S. 137

⁹⁹ Feist 1993, S. 16,

vgl.: Rewald 1986a, S. 136ff

Die moderne Malerei wurde nach Vallier „an jenem Tage geboren, als Delacroix entdeckte, daß sein schwarzer Fiaker einen violetten Schatten auf den Schnee warf. Jahrhundertlang war die Grundlage der sich an die Vorstellung der Renaissance haltenden europäischen Malerei das Hell-Dunkel gewesen, eine Technik, die, um Schatten anzuwenden, die Farbe verdunkelte.

... Als Delacroix zu Beginn des 19. Jahrhunderts entdeckte, daß der Schatten eines schwarzen Gegenstandes violett war, stürzte eine ganze Welt zusammen. Die Unabhängigkeit der Farbe begann und wurde bald darauf vom Impressionismus ganz verwirklicht.“ (Vallier 1963, S. 12)

¹⁰⁰ Max Liebermann (1847 - 1935) galt als Hauptvertreter des deutschen Impressionismus. Er stand dem damaligen Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, bei dessen Ankäufen moderner französischer Kunst beratend zur Seite und leistete in diesem Sinne einen nicht unwesentlichen Beitrag für die Verbreitung des französischen Impressionismus in Deutschland.

wie sie ihn sahen, jeden Ton auf der Palette zu mischen und auf die Leinwand zu setzen. Die Schulvorschrift lehrte: Das Licht ist kalt, der Schatten warm; die Impressionisten piffen auf diese Lehre und malten Licht und Schatten rot, violett oder grün, wo und wie sie es sahen.“¹⁰¹

Berger sieht in der Hinwendung zu den freizeitlichen Themenbereichen eine befreiende Wirkung des Impressionismus:

„Draußen vor dem Motiv zu malen, unmittelbar zu beobachten, dem Licht seine Vorherrschaft im Bereich des Sichtbaren zuzuerkennen, sämtliche Farben aufzulösen, so daß alles zu funkeln anfängt, sich vom Thema verstaubter Legenden und aller Ideologie abzuwenden, alltägliche Erscheinungen aufzugreifen, die im Erfahrungsbereich eines breiten städtischen Publikums lagen (einen Urlaubstag, eine Fahrt aufs Land, Boote, lächelnde Frauen im Sonnenlicht ... das Bildvokabular der Impressionisten ist das eines volkstümlichen Traums, des ersehnten, geliebten welt-lichen Sonntags) ... Wie sollte man das nicht als Befreiung verstehen?“¹⁰²

Eine Befreiung von dem Zwang zur Darstellung traditioneller Themenbereiche, die die offizielle und akademisch geprägte Kunst postulierte, war es sicher allemal, somit eine Befreiung von der Tragik der Historie, der Dramatik der Mythologie und dem Symbolträchtigen der Allegorie; aber auch eine Entlastung von den Mühen des arbeitsreichen Alltags. In diesem Sinne fehlen der impressionistischen Kunst der Ernst und die Schwere, vielleicht auch der Tiefsinn vorangegangener Epochen.

Der Begriff „Freiheit“ bezieht sich auch auf die soziale Realität der Künstler dieser Zeit. Das sich ab dem 18. Jahrhundert etablierende Erscheinungsbild des Künstlers war geprägt durch die Freiheit von Auftraggebern. Die für den Kunstmarkt produzierenden Künstler waren nun die soziale Regel. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß neben den privaten Kunstsammlern und Mäzenen vor allem die Kunsthändler für die materiellen Belange der Künstler relevant wurden.

¹⁰¹ Liebermann 1983, S. 57

¹⁰² Berger 1990, S. 201

Bessere Verkaufsaussichten für Bilder, die die erfreulichen Aspekte des Lebens thematisierten, trugen dazu bei, daß Freizeitmotive häufiger dargestellt wurden als Bilder mit einer weniger erfreulichen, bedrückenden Aussage.¹⁰³

Renoir hatte vorzugsweise Motive aus dem täglichen Leben benutzt, wobei das Amsüement seine besondere Präferenz besaß. Im Gegensatz zu Degas oder Toulouse-Lautrec hatte Renoir die „Schattenseiten des Lebens“, die es in der „Belle Époque“¹⁰⁴ durchaus auch gegeben hat, bewußt ausgeklammert. Seine Einstellung gegenüber sozialkritischen Themenbereichen bekundete er folgendermaßen: „Es gibt genug häßliche Dinge im Leben. Wir müssen sie nicht auch noch malen.“¹⁰⁵ In diesem Sinne war in der Bildwelt des Pierre-Auguste Renoir nach Schlagheck „ewiger Sonntag“¹⁰⁶. Beatrix Nobis kommentiert das Werk Renoirs folgendermaßen:

„Es ist wahr, daß es bei Renoir kein verstecktes menschliches Elend zu entdecken gibt wie bei Degas, auch keine Enthüllung von Arroganz und Borniertheit hinter mondänen Masken, für die Manet so meisterlich einsteht ... Stets sind die Damen der Gesellschaft graziös drapiert, sind die Männer ehrbar und galant, die Kinder goldlockig und wohlgezogen. Schmeichelnd zaubert der Pinsel sanfte Reflexe auf Haare und nackte Schultern, wird der Körper ohne harte Umrisse in ein mildes, rosafarbenes Licht getaucht. Es ist eine friedliche Freizeitgesellschaft, die uns Renoir vorführt, die müßiggängerische Noblesse des 'Frühstücks der Ruderer' ..., das fröhliche Treiben der kleinen Leute beim 'Tanz im Bougival' ... Nichts treibt die Menschen auf seinen Bildern, weder Haß noch Eifersucht, weder Neid noch Begehrlichkeit. Mit lauen Gefühlen, mit mildem keuschen Blick

¹⁰³ vgl.: Feist 1993, S. 10

¹⁰⁴ Die „Belle Époque“ umfaßte etwa die Zeit von 1880-1914. Sie war gekennzeichnet durch äußeren Frieden, Modernisierung von Technik und Industrie, zunehmenden Wohlstand und insbesondere durch die Betonung des gesellschaftlichen Lebens. Hierbei sind in erster Linie das Theater, Café-concerts etc. zu nennen. Die „Belle Époque“, die vorwiegend vom mittleren und gehobenen Bürgertum getragen wurde, stand wie keine andere Epoche der französischen Geschichte für das „savoir de vivre“. (Vgl.: Willms 1988, S. 450ff)

¹⁰⁵ Renoir, Pierre-Auguste, zit. nach: Sagner-Düchting 1996, S. 31

¹⁰⁶ Schlagheck 1996, S. 30

tummeln sie sich in einer possierlich eingerichteten, angenehm vom Luxus durchwärmten Welt.“¹⁰⁷

Das Zeitgemäße von Renoirs Kunst zeigt sich folglich nicht nur in der Darstellung zeittypischer Ereignisse und in der impressionistischen Stilart. Es manifestiert sich durchaus auch in der Hinwendung zu den erfreulichen Aspekten des Lebens. Das Vergnügen war jedoch nicht nur ein begünstigendes Moment seiner Motivwahl; es war offensichtlich auch das leitende Motiv seiner Arbeit, denn Renoir malte nach Rewald stets zum Vergnügen.¹⁰⁸

3.2.3. Erzählte Zeit (Die Zeit der Handlung)

Le déjeuner des cantoniers schildert das sonntägliche Beisammensein einer Gruppe von Leuten aus dem Bekanntenkreis Renoirs, die sich auf der Terrasse des Restaurants Fournaise zum Frühstück zusammengefunden hat. Das Frühstück ist mitten im Gange, einige Flaschen Wein sind schon geleert, fast alle Gläser wurden bereits benutzt, von einigen Früchten sind nur noch die Schalen erhalten. Auch die Serviette von Caillebotte hat bereits ihren Zweck erfüllt; lappig geworden durch den Gebrauch hängt sie über der rechten Tischkante und bildet mit der Weichheit ihres Faltenwurfs einen Kontrast zu dem sorgfältig gestärkten Tischtuch.

Diese Serviette erzählt etwas von dem Verlauf der Zeit: Von ihrem derzeitigen Zustand kann man mühelos auf das Vorher schließen, auf den Moment, in dem sie gestärkt und gebügelt neben dem Teller lag. Auch fällt es nicht schwer, sich den Augenblick vorzustellen, in dem Caillebotte diese Serviette entfaltete und seine Lippen und Hände mit ihr säuberte. Jetzt liegt sie unbeachtet und unordentlich zusammengerafft auf dem Tisch, bedeckt Teller und Tischdecke

¹⁰⁷ Nobis 1991, S. 20ff

¹⁰⁸ vgl.: Rewald 1986a, S. 107

gleichermaßen und erscheint in ihrem ungeordneten Zustand dennoch wie mit einer lässigen Eleganz drappiert. Der Zeitaspekt, der durch sie in diesem Moment des Betrachtetwerdens thematisiert wird, ist der eines temporären Stillstandes: Die Handlung, zu welcher der Gebrauch dieser Serviette vonnöten war, ist zwar beendet, aber es ist durchaus vorstellbar, daß sich Caillebotte zur Fortsetzung des Mahls entschließt. Auch wenn er es nicht tun sollte ist die Geschichte der Serviette damit nicht beendet, denn es wird der Moment kommen, in dem sie mit der übrigen Tischwäsche weggeräumt und in die Wäscherei gegeben wird. In diesem Sinne wird durch die Serviette ein Zeitverlauf indiziert. Ihr gegenwärtiger Zustand läßt ohne weiteres Rückschlüsse auf die jüngste Vergangenheit zu und ist gleichermaßen dazu angetan, die nahe Zukunft zu antizipieren. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Serviette aus *Le déjeuner des cantonniers* von dem Löffel aus Cézannes *La femme à la cafetière*: Wo bei Cézanne mit dem angehaltenen Bewegungsablauf des fallenden Löffels das definitive Ende von Bewegung eingetreten war und ein Fortgang des Geschehens unvorstellbar wurde, ist das bei Renoir nicht der Fall.

Ebenso verhält es sich mit den übrigen Gegenständen auf der Tafel: kein einziger verkündet das rigorose Ende von Handlung; alle präsentieren sich in einer Form zwischen dem Gewordensein und dem Werden: Die Reste in den Gläsern zeigen, daß die Gläser gefüllt und geleert wurden, doch es ist noch genug Wein vorhanden, um sie ein weiteres Mal zu füllen. Die Weinflaschen wurden auf den Tisch gestellt, entkorkt und geleert, einige ganz und andere nur zur Hälfte. Die geleerten Flaschen werden abgeräumt, die noch halbvollen geleert. Bis schließlich der letzten noch unangebrochenen Flasche dasselbe Schicksal droht. Das Obst ist in die Schale getan worden, einiges davon wurde bereits verzehrt, wovon die Reste und Schalen zeugen, das andere wird entweder noch gegessen oder wieder eingepackt und mit nach Hause genommen, wenn diese Veranstaltung beendet

ist. Die Obstschalen, einst Umhüllungen der Frucht, sind nunmehr nur noch leere Hülle und warten auf ihren Abtransport.

Auch die Personen sind in diesem Zustand gegeben, der zum einen auf die Vergangenheit weist, zum anderen ein virtuelles Später skizziert. Sowohl bei Aline Charigot, als auch bei Alfonse Fournaise, Gustave Caillebotte, Lhote und Lestringuez - um nur einige zu nennen - lassen sich zu der dargestellten Situation das Vorher und das Nachher vorstellen: So wie der Moment denkbar ist, in dem Fournaise die Terrasse betreten und sich an das Geländer gelehnt hat, ist auch der Augenblick antizipierbar, in dem er sich von der Gesellschaft verabschieden wird, um sich wieder seiner Arbeit zuzuwenden. Es ist ziemlich offensichtlich, daß Aline Fournaise das Geschirr beiseite geräumt hatte, bevor sie sich dem Hund zuwandte. Auch wird sie nicht ewig mit dem Tier spielen, denn es ist sehr wahrscheinlich, daß sie sich bald wieder ihren Tischnachbarn zuwenden wird - und sei es auch nur, um sich zu verabschieden. Bei Caillebotte ist die jüngste Vergangenheit dergestalt vorstellbar, sich der Augenblick mühelos rekonstruieren läßt, in dem er seinen Stuhl nach beendeter Mahlzeit in die entgegengesetzte Richtung drehte und sich nun rittlings darauf setzte. Caillebotte wird höchstwahrscheinlich nicht endlos in dieser Position verweilen; denn es wird auch für ihn - wie für die übrigen Gäste - der Moment des Abschiednehmens kommen.

Selbstverständlich sind sowohl das „Vorher“ als auch das „Nachher“ nicht direkt dargestellt. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, ist dies mit den Mitteln der Bildenden Kunst nicht möglich. Geschildert wird in diesem Bild die augenblickliche Situation eines Handlungsverlaufes. Doch dieser Augenblick erscheint im Gegensatz zu *La femme à la cafetière nicht isoliert*, sondern als Bindeglied zwischen vergangenen und folgenden Bewegungsimpulsen. In diesem Bild gibt es keine

Starre, keine festgefrorene Zeitenthabenheit und Lebensferne. Das Bild erzählt etwas von Handlung und Bewegung, somit von Zeit.

3.2.4. Die Darstellungsart

Bemerkenswert an der Raumkomposition ist zunächst einmal die diagonale Ausrichtung. Renoir hat das Geschehen vor einem Geländer angeordnet, das mit seinem zügigen Ansteigen bildeinwärts nach rechts ein dynamisierendes Element in das Bildganze wirft. Die Diagonale wirkt schwungvoll und bewegt, der Bildraum somit nicht festgefügt wie bei Cézanne, sondern offen und weniger konstruiert; er wirkt authentisch. Mit der Authentizität der räumlichen Gegebenheiten einher geht auch die Realitätsnähe der Figurendarstellung. Renoirs Figuren erscheinen äußerst lebensnah. Ihre Zeitbezogenheit ist jedoch nicht nur auf die authentische Darstellungsart zurückzuführen, die sie ohne weiteres als konkrete Personen einer bestimmten Zeit identifizierbar macht; Zeitbezogenheit läßt sich partiell auch in der Figurenkomposition erkennen: Wenn Renoir Fournaise und Caillebotte durch das L-förmige Kompositionsschema miteinander in Bezug setzt, dann könnte dies als ein Hinweis auf die enge Verbundenheit von Stadt und Land und somit als ein charakteristisches Merkmal seiner Zeit interpretiert werden.

Zwar lassen sowohl die subtile Andeutung von Zeitgeschehen in der Figurenkomposition als auch die realitätsnahe Ausführung der abgebildeten Personen¹⁰⁹ auf die Anwesenheit von Zeit und Zeitbezug schließen. Die malerische Ausführung jedoch, die in impressionistischer Manier auf Formfestigkeit und harte Konturen verzichtet, gibt diesem

¹⁰⁹ Nach Meier-Graefe ist Renoir der natürlichste Künstler seiner Zeit: „ Er malt, wie der Vogel singt, wie die Sonne scheint, wie Blumen blühen. Nie hat man so kunstlos geformt.“ (Meier-Graefe 1988, S. 247)

Bild etwas Wattiges, das nicht der harten Realität zu entstammen scheint.

Die gestalterischen Prinzipien der impressionistischen Malerei - die Anwendung des Komplementärfarbkontrastes, die Verwendung reiner, ungebrochener Farben und der kommaähnliche Pinselduktus - haben für die Realitätsnähe der entsprechenden Darstellungen weitreichende Konsequenzen:

„Die fast schattenlose Helligkeit ihrer Bilder sowie die alle Konturen auflösende 'Kommatechnik' schwächt notwendigerweise auch die *Körperlichkeit* des Dargestellten. Gleichzeitig hebt die lockere, pastose Pinselführung auch jede *Stofflichkeitsillusion* auf. Erde, Gras und Bäume, Mauern und Dächer, Wasser und Luft werden allesamt zu reiner Farbmaterie und lassen sich stofflich nicht mehr voneinander unterscheiden.“¹¹⁰

Der Verlust des Stofflichen wird auch von Novotny als ein wesentliches Merkmal impressionistischer Kunst herausgestellt:

„Eine eingehende Betrachtung der impressionistischen Darstellungsweise ergibt bald die Überraschung, daß die Charakterisierung der Substanzen, der Materie und ihrer Oberfläche, keineswegs überall genau und eindeutig ist. Sie ist es nur im Gesamteffekt, nicht im einzelnen. Die Zurückdrängung des Individuellen durch die Herrschaft des Lichts erstreckt sich auch auf diesen Bereich des Wirklichkeitseffektes. Wenn alle Dinge zu einer Art von Lichtgebilden werden, so ist schließlich nur *eine* Materie genau charakterisiert, nämlich die Luft. Wieviel ist in der impressionistischen Darstellung einer Wasseroberfläche, die sich auf das bewegte Geglitzter konzentriert, vom Wesen und von der Materie des Wassers zu sehen? Vieles vom Wesen, aber nicht sehr vieles von der Materie ... Ein impressionistisches Blumenstück, verglichen mit einem Blumenbild aus früheren Jahrhunderten, von den Niederländern des 17. Jahrhunderts angefangen, gibt nicht einfach den gleichen Gehalt an Stoffsinlichkeit mit den Mitteln einer grundverschiedenen Darstellungsoptik wieder, sondern es sind in der virtuosen malerischen Abkürzung nicht alle Seiten auch nur der äußeren Erscheinung gleich bedacht.“¹¹¹

¹¹⁰ Bocola 1994, S. 130

¹¹¹ Novotny 1995, S. 35

Auch in Renoirs Bild ist das Spezifische der Substanz in den jeweiligen Darstellungen ausgespart. Mit der wattigen Konsistenz von Barbiers Jacke korrespondiert beispielsweise die diffuse Beschaffenheit der Gläser. Zwar läßt ihre Form an die Härte ihrer Materie denken, die malerische Ausführung hingegen verrät davon nichts. Sie behandelt Gläser, Tischtuch, Menschen und Umgebung so, als bestünden alle mehr oder weniger aus derselben Substanz.

Le déjeuner des cantoniers ist in seiner räumlichen Konzeption so angelegt, daß sich der Betrachter unweigerlich mitten im Geschehen fühlt. Dennoch merkt er sehr rasch, daß er an diesem Ereignis nicht teilhaben kann, da es trotz seiner motivischen Realitätsnähe merkwürdig unreal erscheint: „ Alles bleibt hinter einem Schleier des Unwirklichen, so nahe es dem Betrachter auch zu sein scheint.“¹¹² Das Ereignis ist nicht mehr greifbar, es beginnt sich aufzulösen, wird nebulös. Dieses Nebulöse ist hauptsächlich auf die Art des Farbauftrages zurückzuführen; Renoir modelliert mit weichen, fließenden Pinselzügen, er setzt keine harten Konturen, die die Gegenstände voneinander distanzieren. Seine Kunst zeichnet sich nach Rosenauer dadurch aus, daß er allem

„eine weiche sensualistische Konsistenz verleiht. Ein perlmutterartiges Schimmern, atmosphärische Übergänge zwischen der Farbe charakterisieren alle seine Bilder, ob Landschaft, weiblicher Akt oder Porträt.“¹¹³

Begrenzungen entstehen in *Le déjeuner des cantoniers* allein durch das Setzen von Lokalfarben; wo diese weniger kontrastreich ausfallen und die Farben der umliegenden Gegenstände reflektieren, sind die Übergänge um so fließender. So wirken die abgebildeten Gegenstände und Personen mehr oder weniger nebulös und verschwommen, was letztlich zu einem Verlust von Strukturdichte führt.

¹¹² Keller 1990, S. 59

¹¹³ Rosenauer 1995, S. 10f

Insbesondere das Geschehen außerhalb der Terrasse ist in einem Netzwerk aus unterschiedlich gerichteten kurzen Pinselzügen dargestellt, das eher an die Struktur von Watte als an die einer Uferböschung denken läßt; alles zerfließt in einer diffusen Weichheit, die auch das übrige Geschehen wie ein Firnis überzieht. Deshalb wirkt *Le déjeuner des cantoniers* bei aller motivischen Realitätsnähe eigenartig unreal.

Das Licht als das Hauptthema der impressionistischen Kunst, bedeutete nach Novotny :

„Unwichtigerwerden des Plastischen, der dreidimensionalen Werte der Massen und Körper in ihrer unmittelbaren Wirkungskraft. Es hieß im Grunde und in der letzten Konsequenz, zu der die impressionistische Malerei bald gelangte: Unwichtigerwerden der einzelnen Dinge selbst, der individuellen Gebilde, aus denen sich die Welt der sichtbaren Realität zusammensetzt.“¹¹⁴

Ein wesentliches Kennzeichen des Impressionismus ist die „Zurückdrängung des Individualwertes der Einzeldinge infolge eines Übergeordneten.“¹¹⁵ Dieses Übergeordnete ist das Licht. Es

„spielt gleichgültig über die festen Grenzen hin in allen seinen Überstrahlungen und Reflexen und löst die Umrisse auf, so daß ein einheitliches Lichtgewebe die ganze Bildfläche bedeckt, bestehend aus kleinsten, genau beobachteten Farbflecken.“¹¹⁶

Das bedeutet nach Novotny „ einen beträchtlichen Eingriff in die illustrative Richtigkeit des Bildraumes.“¹¹⁷ Die impressionistische Kunst macht in diesem Sinne einen „Schritt aus der Welt der Objekte in eine Welt der elementaren Erscheinungen“.¹¹⁸ Werden die atmosphärischen Phänomene das Beherrschende der Bildidee, dann wird, wie sich gezeigt hat, die Farbe zum zentralen Gestaltungselement. Zeichnung und Kontur werden zunehmend

¹¹⁴ Novotny 1995, S. 30

¹¹⁵ ebd. S. 32

¹¹⁶ Meyer 1986, S. 305

¹¹⁷ Novotny 1995, S. 32

unwichtiger, relevant ist allein die Wechselwirkung der unzähligen Farbmoleküle. Schließlich wird das Bild zum „farberfüllten Lichtraum.“¹¹⁹ In diesem Sinne führte die impressionistische Kunst „ vom Tastwert zum Sehwert, von der geschlossenen zur geöffneten und bald zerfließenden Form.“¹²⁰

Die Verbannung der Linie aus dem Repertoire impressionistischer Gestaltungsmittel, die insbesondere auch in *Le déjeuner des cantoniers* auffällt, bedingt, wie die Ausführungen Baxandalls zeigen, eine Akzentuierung des Flüchtigen und Zufälligen:

„Die impressionistische und zum Teil auch die nachimpressionistische Malerei hatte in Bild und Wort viel Aufhebens vom Vorrang der Farbe gemacht. Aber Farbe ist ein zufälliges Produkt des Sehvermögens, eine Funktion des Betrachters, keine den realen Dingen innewohnende Eigenschaft, wohingegen die Form nicht nur real ist, sondern auch eine Art Wahrnehmungssicherheit bietet, da wir sie durch mehr als einen Sinn, nicht nur mit dem Sehvermögen, sondern auch mit dem Tastsinn, erfassen können.“¹²¹

Die Dichotomie einer bildnerischen Gestaltung in die Begriffe Form und Farbe impliziert in diesem Kontext die Vorstellung: Dauer versus Flüchtigkeit. Findet eine Schwerpunktverschiebung von der Form zur Farbe statt, dann wird folglich nicht das Dauerhafte thematisiert, sondern das Flüchtige und Vergängliche. Renoir hat sich für diese Variante entschieden, und so scheint das Frühstück der Bootsfahrer nicht mehr dem „Hier und Jetzt“ anzugehören. Das Unkonkrete und Konturenlose seiner Ausführung evoziert die Vorstellung von Flüchtigkeit und Vergänglichkeit.

Ein räumlich Entferntes erscheint uns in dem Maße konturenloser und und weniger konkret, in dem die Entfernung zunimmt. Auf diese

¹¹⁸ ebd., S. 34

¹¹⁹ Bocola 1994, S. 129

¹²⁰ Berger 1980, S. 8

¹²¹ Baxandall 1990, S. 85f

Tatsache hatte bereits Leonardo da Vinci in seinem „Traktat über die Malerei“ hingewiesen:

„Von einer Figur, die weit entfernt ist, nimmt man zunächst die kleinsten Teile nicht mehr wahr, und am Schluß bleiben nur die größten Teile, deren Umrisse jedoch nicht mehr scharf zu erkennen sind...“¹²²

Die unkonkrete Ausführung des Geschehens in *Le déjeuner des cantoniers* kann jedoch nicht nur als ein Hinweis auf dessen räumliche Distanz zum Betrachter interpretiert werden. Sie verweist gleichermaßen auch auf die zeitliche Entfernung, denn spätestens seit Einsteins spezieller Relativitätstheorie gilt die Verbundenheit von Zeit und Raum als wissenschaftlich fundiert.¹²³ In diesem Sinne ist das geschilderte Ereignis als ein vergangenes zu interpretieren. Das Frühstück der Bootsfahrer ist räumlich und zeitlich vom Betrachter versetzt. Es gehört nicht mehr seiner Zeitlichkeit an, sondern einer entfernten. Somit ist *Le déjeuner des cantoniers* zeitlos im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit.

Der Zeitlosigkeit dieses Bildes steht sein Zeitbezug gegenüber, der neben der motivischen Ausrichtung insbesondere durch die impressionistische Stilart zum Ausdruck kommt.

3.2.5. Die Zeit in der Zeit

Wie bereits an anderer Stelle dargelegt, wird die Zeit seit dem 17. Jahrhundert in eine „objektive Zeit“ und eine „subjektive Zeit“ unterschieden. Die „objektive oder lineare Zeit“ wurde zu einem Begriff der Physik, weshalb sie auch physikalische Zeit genannt wird. Die „subjektive oder zyklische Zeit“ blieb weiterhin die Maßeinheit für

¹²² Leonardo da Vinci 1990, S. 259

¹²³ vgl. hierzu. S. 24f

naturale Prozesse, soziologische und individuelle Aktivitäten. Mit der Objektivierung der Zeit hörte die Handlungszeit also nicht auf zu existieren; sie wurde lediglich unter die allumfassende physikalische oder abstrakte Zeit subsumiert. Damit entstand die Vorstellung von einer Zeit in der Zeit: Einerseits gibt es die lineare Zeit, die unabhängig vom einzelnen Geschehen entsteht und vergeht, zum anderen existieren die vielen zyklischen Zeiten, die abhängig von den einzelnen Handlungsabläufen sind. Die physikalische Zeit oder der aktuell existierende Zeitraum, in dem sich Handlungen ereignen, könnte somit auch als eine Art Behältnis angesehen werden, als eine Art „Zeitschachtel“, welche die unterschiedlichen Eigenzeiten beinhaltet. Da jede Handlung zwar ihre eigene Zeit hat, sich aber dennoch vor dem Hintergrund einer allumfassenden Zeit abspielt, ist jedes Geschehen auch immer ein Geschehen in der Zeit.¹²⁴ Jedes Ereignis impliziert somit mindestens zwei Zeitebenen: die der Handlungszeit und die Zeit, in der die Handlung abläuft. Je komplexer ein Handlungsablauf strukturiert ist, desto länger ist die Kette temporaler Verknüpfungen.

Auf das Bild *Le déjeuner des cantoniers* angewendet, bedeutet dies, daß man hier von mindestens zwei Zeitebenen ausgehen muß: Zum einen gibt es den Zeitrahmen im Sinne der aktuellen Chronologie, innerhalb dessen sich die geschilderte Situation abspielt: einen Sommertag im Jahre 1880, zum anderen die Dauer des Frühstücks. Vor dem Hintergrund der aktuellen Geschichtszeit findet das Ereignis des Frühstücks statt; in diesem Sinne ist die Zeit des Frühstücks eine Zeit in der Zeit. Somit sind in *Le déjeuner des cantoniers* zwei Zeitebenen enthalten.

Behandelt man das Frühstück jedoch nicht als eine kompakte Handlungseinheit, sondern als die Summe differenzierter

¹²⁴ vgl.: Dux 1989, S. 139; Röttgers 1996, S. 214ff

Handlungsabläufe, die sich teilweise bedingen, teilweise ergänzen, dann stellt sich in diesem Bild eine Vielzahl von Zeitebenen ein.

Zeit wurde an anderer Stelle als ein Maß von Bewegung. vorgestellt.¹²⁵ Diese impliziert die Annahme des Verbundes von Zeit und Raum. Somit besitzt jede Handlung per se eine Eigenzeit im Sinne einer eigenen Lokalzeit - auch wenn die Veränderung im Raum, die durch die Bewegung entsteht, nicht unbedingt als ein Ortswechsel im herkömmlichen Sinne interpretiert werden kann. Sind lokale Differenzen in der Positionierung von Gegebenheiten oder Ereignissen offensichtlich, dann fällt es leicht, jedem dieser Ereignisse seine eigene Lokalzeit a priori zuzubilligen.

Renoir hat in seinem Bild vierzehn Personen dargestellt, alle befinden sich an unterschiedlichen Positionen innerhalb des Bildgefüges. Oder, um es anders zu formulieren: Jede Figur besitzt ihren eigenen Raum, innerhalb dessen sie agiert. So hat jede Figur ihre eigene Lokalzeit in diesem Bild. Da es vierzehn Personen und einen Hund gibt, weist *Le déjeuner des cantoniers* fünfzehn verschiedene Lokalzeiten auf. Dennoch darf daraus nicht geschlossen werden, daß diese fünfzehn verschiedenen Lokalzeiten gleichbedeutend mit fünfzehn unterschiedlichen Zeitebenen. Viele der dargestellten Personen sind miteinander in Interaktionen verbunden; ihre Eigenzeitlichkeiten ergänzen sich in gemeinsamen Handlungsfeldern zu sozialen Zeiten. Gemeinsame Handlungsfelder findet man bei Aline Charigot und dem Hund, Barbier und der jungen Dame am Geländer, Ephrussi und seinem Gesprächspartner, Lhote, Lestringuez und Jeanne Samary am rechten oberen Bildrand sowie bei Caillebotte, Maggiolo und Ellen Andrée im Vordergrund. Isolierte Handlungen zeigen sich bei Alfonse Fournaise, Angéle und dem jungen Mann daneben. Das Ritual des Frühstücks setzt sich somit aus acht verschiedenen Einzelhandlungen

¹²⁵ vgl. hierzu: S. 25

zusammen; folglich hat Renoir in *Le déjeuner des cantonniers* acht Handlungszeiten in der Zeit abgebildet. Dazu kommen die Eigenzeiten der übrigen Gegebenheiten wie die der Flaschen und der Serviette, die des Obstes und der Sträucher sowie die Zeit der Hintergrundlandschaft.

Das Frühstück der Bootsfahrer ist von Renoir aus einer Perspektive dargestellt worden, die einen Überblick über das gesamte Geschehen gibt. Determiniert ist dieser „panoramatische Blick“ durch die hohe Horizontlinie, die sich in der Augenhöhe Fournaises befindet, und die dem Bild seine Weitläufigkeit gibt. Diese Perspektive ist weit genug, um die vorgestellten Handlungsfelder zu überschauen. Diese erscheinen als gleichzeitig. Dennoch ist diese Gleichzeitigkeit nur eine scheinbare, denn was den dargestellten Handlungsfeldern gemeinsam ist, ist nur das „Jetzt“, nicht aber das „Hier“ - will man dieses als präzise und nicht nur als ungefähre Raumbestimmung auffassen. Für einen Betrachter, der eine andere Perspektive gewählt hätte, wären die dargestellten Situationen nicht unbedingt gleichzeitig: Er hätte vielleicht mehr links gestanden und dann Lhote, Lestringuez und die Dame, die sich mit beiden unterhält, nicht sofort sondern räumlich und zeitlich versetzt bemerkt. Sie wären ihm nicht als zeitgleich mit dem übrigen Geschehen erschienen.

Mit den Erkenntnissen der Speziellen Relativitätstheorie,

„dass nicht die äußeren Eindrücke selbst, sondern ihre Sinneseindrücke uns unsere bewußten Gedanken darüber eingeben, wie die Ereignisse in der Zeit angeordnet sind...“¹²⁶,

wurde zu Beginn unseres Jahrhunderts der Aspekt der Gleichzeitigkeit neu diskutiert: Mit der Anerkennung des wahrnehmenden Subjekts als

¹²⁶ Dossey 1987, S. 59

Referenzpunkt der Zeitbestimmung wurde auch die Relativität der Gleichzeitigkeit erkannt.¹²⁷

Ändert sich die Perspektive des wahrnehmenden Subjekts, dann relativiert sich die Simultaneität, und neben das Gleichzeitige tritt ein Ungleichzeitiges. Wenn das Relative verabsolutiert wird, dann wird aus dem Offenen und Beweglichen etwas Geschlossenes und Statisches. Genau dies passiert mit der offenen raum-zeitlichen Perspektive des Motivs, das auf der Bildebene fixiert wird: Durch die Unveränderlichkeit der Gleichzeitigkeit, die durch die vorgegebene Perspektive bedingt ist, tritt etwas Starres und Unbewegliches in das Bild. Im Falle von *Le déjeuner des cantoniers* bedeutet dies, daß sich zu den vorgestellten Zeitebenen auch ein Aspekt der Zeitlosigkeit gesellt, der diesem bewegten und lebensnahen Bild etwas Statisches verleiht.

Der Aspekt „Die Zeit in der Zeit“, der die Anwesenheit mehrerer Zeitebenen meint, läßt sich jedoch nicht nur aus der Darstellung verschiedenen Dinge oder Handlungseinheiten ableiten. Er ergibt sich auch aus dem bildnerischen Schaffensprozeß selbst: Da die abgebildeten Personen in *Le déjeuner des cantoniers* nicht immer gleichzeitig Modell sitzen konnten, nahm die Ausführung dieses Bildes einen längeren Zeitraum in Anspruch, und Renoir mußte bei der Fertigstellung im Atelier auf Skizzen zurückgreifen.¹²⁸ Werden einem Werk bei dessen Fertigstellung vorbereitende Skizzen zugrunde gelegt, die - wie in dem Falle von *Le déjeuner des cantoniers* - per se

¹²⁷ vgl.: ebd., S. 59

Zur Verdeutlichung dieses Sachverhaltes benutzte Einstein in seiner Abhandlung „Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie“ folgendes Beispiel: Schlagen zwei Blitze an verschiedenen Stellen A und B eines Bahndamms zeitgleich ein und befindet sich jemand in der Mitte der Strecke A-B mit zwei um 90 Grad gegeneinander geneigten Spiegeln, dann finden beide Ereignisse gleichzeitig statt, wenn sie zur gleichen Zeit in den Spiegeln betrachtet werden können. Für einen Betrachter, der in einem Zug mit gleichförmiger Geschwindigkeit diese Strecke entlangfährt, stellen sich die Ereignisse nicht als gleichzeitig dar, sondern er nimmt dieses, welchem er aufgrund seiner Bewegung zuerst entgegentritt, als das zeitlich frühere wahr. (Vgl.: Müller 1986, S. 69f)

¹²⁸ vgl.: Sagner-Düchting 1996, S. 88

verschiedene Zeitaspekte aufweisen, da sie zu unterschiedlichen Zeiten angefertigt wurden, dann impliziert das vollendete Werk allein schon aufgrund seiner „Machart“ nicht nur *einen* Zeitaspekt, sondern *mehrere*. Sichtbar ist im fertigen Bild freilich nur eine Zeit: die alle verschiedenen Zeitlichkeiten vereinigende.

Gleichermaßen könnte in diesem Kontext auch noch angemerkt werden, daß eine Arbeitsweise, die über einen längeren Zeitraum hin vorbereitende Skizzen für die endgültige Fassung erstellt, a priori auf Zeitlosigkeit im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit abzielt. Ebenso wie das fertige Bild, stellen auch Skizzen etwas bereits Vergangenes dar. Je größer der zeitliche Abstand zwischen Skizze und vollendetem Werk ist, desto augenfälliger wird der Vergangenheitsaspekt. Dieser tritt beispielsweise unweigerlich zutage, wenn eine auf Skizzen basierende Sommerlandschaft in den Wintermonaten im Atelier ausgeführt wird. Das abgebildete Motiv ist vergangen, bevor seine Ausarbeitung in Öl auf Leinwand begonnen hat. In diesem Sinne wird die Zeitlosigkeit mit der Verwendung von vorbereitenden Skizzen zum eigentlichen Temporalaspekt, der sich freilich nicht direkt zeigt.

3.2.6. Resümee

Zusammenfassend läßt sich über *Le déjeuner des cantoniers* nun sagen, daß dieses Bild zeitlich und zeitlos zugleich ist. Gleichermaßen ist es zeitgemäß. Im Unterschied zu Cézannes *La femme à la cafetière* sind bei Renoir die Aspekte „Zeit“ und „Zeitbezug“ schon bei der ersten Betrachtung des Bildes vollständig präsent. Wenn bei Cézanne wegen der motivischen Aufbereitung der erste Eindruck Zeitlosigkeit suggerierte, und sich die Aspekte Zeit und Zeitbezug erst im Laufe der Analyse ergeben haben, dann ist das bei Renoir genau umgekehrt.

Renoir setzt sich mit diesem Bild auf zweifache Weise mit den Phänomenen seiner Zeit auseinander: Zum einen stellt er eine zeittypische Situation dar und dokumentiert somit Zeitgeschehen. Zum anderen führt er dieses Werk in impressionistischer Stilart aus und präsentiert damit die künstlerischen Zeichen des späten 19. Jahrhunderts.

Mit dem Impressionismus bekannte sich die Kunst des 19. Jahrhunderts nach Bocola erstmals zur Gegenwart. Damit ist sicher nicht nur die inhaltliche Ausgestaltung der Bilder gemeint, die sich mit geringem emotionalen Engagement auf die Phänomene des urbanen Alltags und die Vergnügungen im Umkreis der Metropole konzentriert hat. Hinwendung zur Gegenwart, zum Zeitgeist des 19. Jahrhunderts, läßt sich auch auf einer metaphysischen Ebene ausmachen, denn der Impressionismus entspricht in seiner konzeptionellen Anlage den wesentlichen Merkmalen des mittleren bis späten 19. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang sind der Bruch mit der Tradition, die Egalität, Schnelligkeit und Flüchtigkeit, aber auch die neue und ungewohnte Helligkeit zu nennen.

Der Bruch mit der Tradition, erkennbar an der Abwendung von inhaltlich anspruchsvollen Themenbereichen aus Historie, Allegorie und Mythologie, zeigt Ähnlichkeiten mit dem modernisierten Stadtbild der Ära Haussmann, das durch die Kahlschlagsanierung seine historische Substanz verloren hat. Egalität, als paritätische Behandlung aller Bildteile, findet sich sowohl im Einheitsbau des zweiten Kaiserreiches als auch in der, für das 19. Jahrhundert charakteristischen, panoramatischen Sichtweise. Auch die ungewohnte Helligkeit, die viele der impressionistischen Bilder als „lichterfüllte Farbräume“ erscheinen läßt, zeigt Analogien zum modernisierten Stadtbild, das nach dem Verlust der mittelalterlichen Struktur in neuer Helligkeit erstrahlt. Flüchtigkeit und Schnelligkeit, als thematische Hinwendung

zur atmosphärischen Wirkung und ihre künstlerische Umsetzung, finden ihre Entsprechung im schnellebigen Alltag änderdynamischer Industrienationen, die sich durch eine Inkonstanz der Werte und Zeitlosigkeit auszeichnen. In Anbetracht dieser Fakten könnte man behaupten, daß sich der Zeitgeist des 19. Jahrhunderts in den Bildern der impressionistischen Künstler materialisiert hat.

Le déjeuner des cantonniers ist ein impressionistisches Bild, sein Zeitbezug offenbart sich somit - auch unabhängig von der motivischen Ausrichtung - unmittelbar und direkt.

Renoir gibt das Frühstück der Bootsfahrer in einer realen, lebensnahen Darstellungsart wieder. Damit dokumentiert er nicht nur den Zeitbezug, sondern gibt auch Hinweise auf die Anwesenheit von Zeit: Renoir stellt einen Zustand zwischen dem Gewordensein und dem Werden heraus; die Handlungsabläufe begründen durch ihre fließende und lebensnahe Darstellungsart die Annahme eines potentiellen Wandels. Temporale Differenzen im Sinne der kategorialen Bestimmungen von früher, jetzt und später gehen ineinander über - auch wenn diese Übergänge mit den Mitteln der Bildenden Kunst nicht direkt darstellbar sind, sondern sich erst in der Rezeption entfalten. Das Bild wirkt bewegt und impliziert die Vorstellung weiterer Bewegungen; in diesem Sinne gibt es Hinweise auf die Anwesenheit von Zeit.

Der negative Befund von Zeit läßt sich primär aus den bildnerischen Gestaltungsmitteln herleiten. Zeitlosigkeit im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit erscheint dann als ein Resultat der impressionistischen Darstellungsart. Nach der aristotelischen Definition des Zeitbegriffs hätte man es aber gerade durch den Verweis auf das Vergangene mit Zeit zu tun, denn für Aristoteles war die Zeit ein „Nichtseiendes“, etwas, das bereits vergangen war, oder etwas, das erst existieren wird. Gemäß dieser Definition von Zeit ist *Le déjeuner des cantonniers* zeitlich durch seinen Verweis auf das Zeitlose.

Werden die kantischen Kriterien zur Zeitbestimmung angewendet, dann ergibt sich ebenfalls ein positiver Befund von Zeit - dies allerdings nur virtuell und nicht direkt. Kant hatte die Zeit als ein Wahrnehmungsprinzip vorgestellt und demzufolge als abhängig vom wahrnehmenden Subjekt charakterisiert. Nach dieser Definition von Zeit werden temporale Perspektiven nicht direkt durch die bildnerischen Gestaltungsmittel gegeben, sondern sie eröffnen sich erst in der Rezeption durch den aktiven Beitrag des wahrnehmenden Betrachters. Diese virtuellen Zeitaspekte, die sich in Abhängigkeit vom gegenwärtigen Betrachter entwickeln, offerieren zum einen dauerhafte Gegenwartigkeit und verweisen zum anderen auf die Chronologie, indem sie - in Abhängigkeit vom Kenntnisstand des Rezipienten - das Ereignis als ein historisches charakterisieren.



Claude Monet: *Le pont de l'Europe*, 1877

3.3. Claude Monet: *Le pont de l'Europe*¹²⁹ (Die Europabrücke am **Bahnhof Saint-Lazare), 1877, Paris, Musée Marmottan**

Dieses Bild ist Bestandteil einer mehrteiligen Serie, die Monet um 1876/77 in Paris angefertigt hat. Mit den Ansichten von Saint-Lazare hatte sich Monet erstmals der seriellen Darstellungsweise zugewandt. Die Bahnhofsserie von Saint-Lazare gilt nach Sagner-Düchting als Wegbereiterin für Monets spätere Bilderzyklen, in denen ab 1890 ein Motiv mehrfach variiert und von einem nahezu identischen Standort aus und bei verschiedenen Tageszeiten und Lichtverhältnissen wiedergegeben wird.

Von den insgesamt zwölf erhaltenen Bahnhofsbildern lassen sich je nach Standort Untergruppen bilden, die zum einen den Innenbereich des Bahnhofs zeigen und zum anderen den Außenbereich.

3.3.1. Das Motiv

Dieses Bild, das seinen Titel der Europabrücke verdankt, die sich über den Gleisanlagen in einem diagonalen Verlauf vom rechten oberen

¹²⁹ Dieses Bild ist in der Technik Öl auf Leinwand gearbeitet und mißt 64 mal 81 Zentimeter. Es wurde 1877 - zusammen mit sieben weiteren Ansichten des Bahnhofes Saint-Lazare - auf der 3. Impressionisten-Ausstellung in der Rue de Peletier in Paris gezeigt. (Vgl.: Rewald 1986a, S. 250; Herbert 1989, S. 44; Renoir 1994, S. 64)
Beschreibungen der Serie La Gare de Saint-Lazare finden sich u. a. bei:
 Distel, Anne, Claude Monet, in: Katalog des Musée d'Orsay, Meisterwerke der Impressionisten und Post-Impressionisten, Paris 1986, S. 90; Gombrich, Ernst H., Die Geschichte der Kunst, Stuttgart und Zürich, 2. Aufl. 1986, S. 438; Herbert, Robert L., Impressionismus. Paris - Gesellschaft und Kunst, Stuttgart und Zürich, S. 44-48; Koja, Stephan, Claude Monet, München / New York 1996, S. 66-71; Küster, Bernd, Claude Monet, ein Malerleben, Hamburg 1987, S. 48f; Nicolaus, Frank, Claude Monet: Der große Kampf ums Licht, in: ART das Kunstmagazin, Nr. 7, Juli 1992, S. 47; Novotny, Fritz, Die großen Impressionisten, München / New York 1995, S. 80; Renoir, Jean, Renoir, mein Vater, Zürich 1991, S. 152f; Rewald, John, Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln, 4. Aufl. 1986, S. 250; Sagner-Düchting, Karin, Claude Monet 1840-1926. Ein Fest für die Augen, Köln 1994, S. 95f; Smith, Paul, Art in Context, Impressionismus, Köln 1995, S. 99; Wildenstein, Daniel, Monet oder der Triumph des Impressionismus, Köln 1996, S. 125ff

Bildrand in den Mittelgrund drängt, zeigt den Außenbereich des Bahnhofs Saint-Lazare.

Vordergrund:

Dicke Rauchschwaden steigen von der unteren Begrenzung des Bildes bis in das obere Bilddrittel auf; teils sind sie im Begriff sich aufzulösen, so daß sie sich wie ein Firnis über das Geschehen legen und die Topographie der Bahnhofsanlage durchscheinen lassen, teils sind sie undurchdringlich und verhüllen die hinter ihnen liegenden Gegebenheiten vollständig. In der Lokomotive am linken unteren Bildrand erkennt man die Verursacherin dieser Rauchwolken. Die Lokomotive ist im Anschnitt gegeben, sichtbar ist nur ihr vorderer Teil mit dem dampfumhüllten Schornstein. Vor ihr stehen zwei Männer. Diese nur schemenhaft ausgeführten Figuren sind einander zugewandt und offenbar in ein Gespräch verwickelt.

Von der Lokomotive ausgehend, verlaufen Gleise zum rechten Bildrand, wo sie fast vollständig von einer dicken Rauchwolke verdeckt werden. Die Gleise sind ebenfalls nur schemenhaft gegeben, mehr skizziert als sorgfältig ausgearbeitet, heben sie sich als schwarzgraue Linien von dem erdigen Farbton des Untergrundes ab.

Mittelgrund:

Der Mittelgrundbereich wird von der bildeinwärts nach links verlaufenden Brückenanlage dominiert. Diese Brücke, die in einem diagonalen Verlauf vom oberen rechten Bildrand auf die gegenüberliegende Häuserfront abzielt, gibt dem Bild etwas Bedrohliches. Sie wirkt wie eine Barriere, die den Betrachter, dessen Standort mitten im Geschehen zwischen den Schienen angesiedelt ist, einzwängt und beinahe zu erdrücken scheint: Links sieht er die Lokomotive, rechts über sich das Gitterwerk der Brückenanlage zur

Rue de Rome, einer gigantischen Konstruktion aus Eisen und Stahl. Dazwischen steigen unaufhörlich Rauch- und Dampfwolken auf: Der Betrachter ist umgeben von den Signets des Fortschritts, der mächtiger und bedrohlicher erscheint als Naturgewalten.

In der Bildmitte gibt ein rotes Signalschild darüber Auskunft, daß es sich bei dem Motiv offensichtlich nicht um eine bevorstehende Abfahrt, sondern um das Ende einer Eisenbahnfahrt handelt.

Hintergrund:

Hinter der rauch- und dampfumhüllten Bahnhofsanlage erhebt sich vor einem wolkenverhangenen, gelbgrauen Himmel im linken Bilddrittel eine Häuserfront. Deren flüchtig ausgeführte, ebenfalls gelbgrau gestrichene Fassade bildet einen Kontrast zu dem Anthrazitgrau der Bahnhofshalle. In der Bildmitte setzt ein bildeinwärts nach links verlaufender Häuserblock den diagonalen Richtungsverlauf der Europabrücke fort.

Wenn Monet in *Le pont de l'Europe* mit der Darstellung der Lokomotive und der Brückenanlage vor dem Hintergrund eines großstädtischen Häuserkomplexes zwar die wesentlichen Merkmale der Metropole Paris in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegeben hat, nämlich Mobilität und Modernität, so scheint es dennoch, als seien Rauch und Dampf das zentrale Motiv dieses Bildes. Herbert schreibt dazu:

„Rauch und Dampf erfüllen die Szene, alles steht unter dynamischem Druck. Die aufsteigenden Dampfwolken gehen optisch in die farbgleiche Himmelszone über, was den Eindruck gleichgerichteter Energie steigert. Die vorn aufsteigenden Fetzen von Dampf und Qualm wirken fast bedrohlich; inmitten des malerischen Aufbruchs ist kein Platz für beschauliche oder anekdotische Schilderung. Wir befinden uns im dampfenden Innern der gewaltigen Stadt, umgeben von Lärm, Rauch, Gestank und Bewegung, in einer

Unterwelt, die von der vorhergehenden Generation noch üblicherweise mit der Hölle assoziiert worden wäre.“¹³⁰

Verstärkt wird diese bedrohliche Assoziation noch durch die dramatische Blickführung, mit der uns Monet zwischen tiefliegende Bahngleise versetzt, „ so daß uns die Nähe zu dem Bahnhofsbetrieb fast beunruhigt und die Stadt droben um so entfernter erscheinen läßt.“¹³¹

Auch Küster scheint die Annahme, daß Rauch und Dampf die wesentlichen Aspekte der Bahnhofsserie darstellen, zu teilen. Allerdings sieht er sie weniger bedrohlich als Herbert, denn mit der Serie von Saint-Lazare entstanden nach seinem Dafürhalten „lichtgetränkte Ausblicke auf die Bahngleise, über denen die dunklen Kolosse der Lokomotiven kunstvolle Wolken in den Himmel breiten.“¹³²

3.3.2. Inwieweit ist die dargestellte Situation charakteristisch für das Zeitgeschehen des 19. Jahrhunderts ?

Das Sinnieren über das 19. Jahrhundert impliziert zwangsläufig die Vorstellung von Fortschrittsdenken und Änderungsdynamik, denn dieses Jahrhundert war - ebenso wie die Renaissance - eine Epoche der Erneuerung: Wissenschaft, Technik, Kunst und Gesellschaft - alles wurde von Grund auf saniert oder erneuert.

Am nachhaltigsten wirkten in diesem Kontext die technischen Errungenschaften. Nicht, weil sie bedeutsamer gewesen wären als die anderer Disziplinen, sondern weil sie eine größere Bandbreite besaßen, eine Wirksamkeit, die das gesamte soziale Spektrum betraf und der sich kaum jemand entziehen konnte. So ist die industrielle Revolution¹³³

¹³⁰ Herbert 1989, S. 44

¹³¹ ebd., S. 48

¹³² Küster 1987, S. 48

¹³³ Die industrielle Revolution hatte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Einführung von Maschinen in der englischen Textilindustrie begonnen und dehnte

, die seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts Hand in Hand mit der Mechanisierung des Transportwesens ging, eine wesentliche Erscheinung dieser Epoche, die das Lebensgefühl und den Zeitgeist des 19. Jahrhunderts maßgeblich prägte. Die industrielle Nutzung der Dampfkraft fand erstmals in England statt, und auch die Genese der Eisenbahn ist auf englischen Erfindergeist zurückzuführen.

Die ersten Lokomotiven, die in England zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Eisenbahnzeitalter eingeleitet hatten, wurden von der Bevölkerung noch nicht als autonome Bewegungsapparaturen wahrgenommen. Statt dessen galten sie als auf Räder montierte Dampfmaschinen. Tatsächlich ist diese Bezeichnung nicht ganz unrichtig, denn vom technischen Standpunkt aus gesehen, ist die Lokomotive eine abgewandelte Version der Hochdruckdampfmaschine von Oliver Evans. Diese Maschine, die um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entwickelt worden war, bildete den Abschluß und Höhepunkt in der Genese der Dampfmaschinen.¹³⁴ Die durch die Hochdrucktechnik erreichte

sich auf die Eisenbearbeitung und den Bergbau aus. Sie kulminierte in der Mechanisierung des Transportwesens im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.

¹³⁴ Dampfmaschinen gibt es seit dem 17. Jahrhundert. Die erste ökonomische Nutzung der Dampfkraft wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch Newcomens atmosphärische Dampfmaschine möglich. Diese Maschine wurde im Kohlerevier von Newcastle eingesetzt, um das Wasser aus den Schächten zu pumpen. 1767 waren bereits 57 dieser Maschinen im Einsatz. 1780 wurden die Newcomen-Maschinen durch die Wattschen Niederdruck-Dampfmaschinen ersetzt. Die Entwicklung dieser Maschinen stellte insofern einen enormen technischen Fortschritt dar, als daß Dampfmaschinen nun erstmals zur gewerblichen Industrieproduktion außerhalb der Kohlereviere benutzt werden konnten. Die Wattsche Dampfmaschine hatte einen wesentlich geringeren Brennstoffverbrauch als die Newcomen-Maschine bei gleichzeitig erheblich gesteigerter Leistung. Entscheidend für ihre industrielle Nutzung war jedoch ihre Fähigkeit, Rotationsbewegungen auszuführen.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde die Wattsche Niederdruckdampfmaschine durch die von Oliver Evans entwickelte Hochdruckdampfmaschine abgelöst. Der Vorteil dieser Maschine lag in einer nochmaligen Intensivierung der Arbeitsleistung, was auf die unmittelbare Wirkung des Dampfdruckes zurückzuführen war. Diese neue Hochdruckdampfmaschine war nicht nur leistungstärker als ihre Vorgängerinnen; sie war auch kleiner und hatte einen erheblich geringeren Brennstoffverbrauch.

(Vgl. Schivelbusch 1995, S. 9f)

Intensivierung - „maximale Arbeitsleistung in minimaler Apparatur“¹³⁵ - ermöglichte die bewegliche Verwendung der Dampfmaschine, das heißt ihre Nutzung als Lokomotive. Dies geschah seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts im Kohlerevier von Newcastle.

Schienenwege in Bergstollen sind seit dem späten Mittelalter üblich. Die auf diesen Schienen verkehrenden Lorenzüge waren zunächst von Pferden bewegt worden; seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts verrichteten nun Lokomotiven diese Arbeit. Die Umstellung auf den mechanisierten Antrieb erfolgte aus rein ökonomischen Gründen, denn der Brennstoff Kohle war in englischen Kohlerevieren billiger als Futtermittel, die aus anderen Teilen des Landes herantransportiert werden mußten. Seit 1815 galt das Verhältnis „billige Kohle versus teure Futtermittel“¹³⁶ auch für den Rest von England. Begünstigend für den Einsatz mechanischer Arbeitskraft im Bergbau war auch der Erlaß des von landwirtschaftlichen Interessen dominierten Parlaments, welches 1815 eine hohe Besteuerung des Importgetreides festgelegt hatte. Die hohen Getreidepreise wurden ab 1820 als Standardargument benutzt, um das gesamte Transportwesen auf die Eisenbahn auszurichten.¹³⁷

Die Quantität der Kohleförderung in England lieferte ein weiteres Argument für den Einsatz von Dampfmaschinen im Transportwesen: Kohle erschien als ein unbegrenzt verfügbarer Brennstoff. Die Kohleproduktion in England betrug:

1816____16 Mio. Tonnen

¹³⁵ Schivelbusch 1995, S. 11

¹³⁶ ebd., S. 11

¹³⁷ Der Unterhalt eines Pferdes kostete nach damaligen Berechnungen soviel wie der Unterhalt von acht Arbeitern. Würde die eine Million Pferde, die in England zu Transportzwecken unterhalten werden, durch die Mechanisierung des Transportwesens überflüssig, so setzte diese Einsparung zusätzliche Lebensmittel für acht Millionen Arbeiter frei. Dies war die gängige Argumentation der Bahn-Befürworter. (Vgl.: Schivelbusch 1995, S. 12)

1836____36 Mio. Tonnen

1846____44 Mio. Tonnen

1851____57 Mio. Tonnen.

Frankreich, das eine wesentlich geringere Produktionsrate aufzuweisen hatte, nämlich:

1820_____1 Mio. Tonnen

1837_____2 Mio. Tonnen

1846_____5 Mio. Tonnen¹³⁸,

konnte sich aufgrund seiner ökonomischen Realitäten der englischen Argumentation nicht anschließen. Die Befürchtung, daß sich die fossilen Brennstoffe eines Tages verringern werden, während sich die animalische Arbeitskraft ewig reproduzieren läßt, ließ Frankreich zunächst mit Skepsis auf die Modernisierung des Transportwesens schauen. Trotzdem begann 1843 mit der Eröffnung der ersten großen Strecken das Eisenbahnzeitalter - oder die Industrialisierung von Raum und Zeit - auch in Frankreich.¹³⁹

Der Eisenbahn wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts ganz allgemein nachgesagt, daß sie Raum und Zeit vernichte. Zurückzuführen ist diese Vorstellung auf die erheblich gesteigerte Geschwindigkeit, welche die Bahn im Gegensatz zu früheren Verkehrsmitteln erreicht hatte. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, betrug die Durchschnittsgeschwindigkeit der ersten Eisenbahnen ca. 25 Meilen pro Stunde. Das war in etwa das Dreifache der herkömmlichen Reisegeschwindigkeit. So konnte eine räumliche Distanz nun in einem Drittel der gewohnten Zeit überwunden werden. Oder, um es anders

¹³⁸ vgl.: Schivelbusch, S. 12f

¹³⁹ vgl.: ebd., S. 174

zu formulieren, in derselben Zeit konnte jetzt ein Dreifaches der alten Strecke zurückgelegt werden. Unter verkehrsökonomischen Aspekten betrachtet, bedeutete dies eine Verkleinerung des Raumes.

Diese zeitliche Verkürzung ist in Texten des frühen 19. Jahrhunderts als Schrumpfung des Raumes vorgestellt worden.¹⁴⁰ Anlässlich der Eröffnung der Eisenbahnlinien von Paris nach Rouen und Orléans im Jahre 1843 äußerte Heinrich Heine seine Besorgnis hinsichtlich des Zusammenbruchs des traditionellen Raum-Zeit-Bewußtseins:

„Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unserer Anschauungsweise und in unseren Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig...In viereinhalb Stunden reist man jetzt nach Orléans, in ebensoviel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Tür brandet die Nordsee.“¹⁴¹

Die seit dem frühen 19. Jahrhundert bestehende Annahme, daß durch die Mechanisierung des Transportwesens Zeit und Raum vernichtet würden, bezog sich auf die reduzierte Wahrnehmbarkeit sowohl des Zwischenraumes als auch der Zwischenzeit, die zwischen Anfang und Ende einer Reise liegen. Als nicht mehr existent erlebt wurde das herkömmliche Raum-Zeit-Kontinuum: Auf der einen Seite erschloß die Bahn neue Räume, die bislang nicht verfügbar waren, auf der anderen Seite geschah dies, indem Raum vernichtet wurde, nämlich der Raum dazwischen. Dieser Zwischenraum oder die Reisedauer, die im langsam-intensiven traditionellen Reiseverkehr sehr bewußt wahrgenommen wurde, verschwand im Zeitalter der Eisenbahnen. Indem der Raum zwischen Ausgangsbasis und Zielort der Reise dergestalt reduziert wurde, rückten diese Orte in der damaligen

¹⁴⁰ ebd., S. 35f

Vorstellung unmittelbar aneinander. Sie verloren ihr altes „Jetzt und Hier“, das durch den Zwischen-Raum definiert worden war.¹⁴² Gleichmaßen verloren die Ortschaften durch die Einbindung in das Eisenbahnnetz ihre Individualzeiten. Solange die Städte des frühen 19. Jahrhunderts durch die fehlende Einbindung in das Verkehrsnetz noch relativ isoliert waren, besaßen sie ihre individuellen Zeiten.¹⁴³ Diese unterschiedlichen Lokalzeiten hatten solange nicht gestört, wie der Verkehr zwischen den Ortschaften traditionell vor sich gegangen war, denn die temporalen Differenzen waren hinter der Langsamkeit des Transportwesens verschwunden. Dies änderte sich mit der Mechanisierung des Verkehrswesens. Da durch die gleichzeitige Existenz verschiedener Lokalzeiten kein einheitlicher Fahrplan erstellt werden konnte, wurde eine Vereinheitlichung der Zeit notwendig. Aus diesem Grunde wurde die Eisenbahnzeit gegen Ende des 19. Jahrhunderts in allen europäischen Industrienationen allgemeine Standardzeit.¹⁴⁴

Fortschreitende Modernisierungsmaßnahmen wie die Industrialisierung und die Mechanisierung des Verkehrswesens hatten dazu geführt, daß das zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch weitgehend vom Mittelalter geprägte europäische Stadtbild seine herkömmliche Struktur verlor. Die räumliche Geschlossenheit verschwand; mit der Entstehung spezialisierter Distrikte wie Wohn-, Geschäfts- und Industriebezirke entwickelten sich Stadtlandschaften. Wo diese Entwicklung nicht unmittelbar von der Eisenbahn verursacht worden war, wirkten zumindest die Begleitumstände des Bahnwesens als beschleunigende Faktoren dieser Tendenz. Primär trat der Einfluß der Eisenbahn durch eine massive Steigerung des Straßenverkehrs in Erscheinung.

¹⁴¹ zit. nach: ebd., S. 38f

¹⁴² vgl.: ebd., S. 39

¹⁴³ So war die Londoner Zeit beispielsweise vier Minuten früher als die Zeit in Cirencester und vierzehn Minuten eher als die in Bridgewater.

¹⁴⁴ vgl.: Schivelbusch 1995, S. 43f

Insbesondere die Straßen in der Umgebung der Bahnhöfe veränderten sich „wie über Nacht.“¹⁴⁵ Die ersten Hauptverkehrsstraßen entstanden notwendig zwischen Bahnhof und Stadtzentrum, weitere verbanden die verschiedenen Bahnhöfe einer Stadt miteinander. Der Reiseverkehr machte also nicht am Bahnhof halt, sondern bahnte sich von dort aus seinen Weg durch die Stadt. Um dem erhöhten Verkehrsaufkommen adäquat begegnen zu können, wurden umfangreiche Modernisierungsmaßnahmen in allen europäischen Städten notwendig. Besonders intensiv wurde Paris modernisiert: Innerhalb von 17 Jahren änderte sich die Physiognomie des Stadtbildes vollständig.

Die Eisenbahn und die Bahnhöfe waren somit „ein ausgesprochenes Thema der Modernität“.¹⁴⁶ Bereits 1873 hatte sich Manet in seinem Bild *Die Eisenbahn*, das sich heute in der Washingtoner National Gallery of Art befindet, mit dieser Thematik auseinandergesetzt. Doch während in impressionistischen Bildern, die vor 1877 entstanden waren, das Motiv Eisenbahn sekundär behandelt worden war, wie dies beispielsweise in Manets Bild *Die Eisenbahn* oder in Caillebottes *Le pont de l'Europe* (1876, Genf, Musée du Petit Palais), aber auch in Monets Bild *Train dans la campagne* (1870-71, Paris, Musée d'Orsay) der Fall ist, avancierten die Eisenbahn und das rauchumwölkte Bahnhofsambiente zu den zentralen Aspekten der Serie von Saint-Lazare.

Im Gegensatz zu Manet, der nicht die Lokomotive, sondern die menschliche Figur zum zentralen Motiv seines Bildes *Die Eisenbahn* erhoben hatte,

¹⁴⁵ ebd., S. 159

¹⁴⁶ Sagner-Düchting 1994, S. 95

„lag bei Monet das Gewicht auf der Erscheinung des Industriebaus bei unterschiedlichen Lichtbedingungen, wobei die menschliche Figur schemenhaft zurücktrat.“¹⁴⁷

Der unaufhörliche Wandel der Effekte von Rauch und Dunst im Zusammenhang mit der Eisenbahn hatte bereits Turner zu seinem Bild *Regen, Dampf, Geschwindigkeit* (1844, London, National Gallery) inspiriert. Möglicherweise gab dieses Bild, das Monet von seinem Londoner Exil her gekannt haben mußte, den Impetus zu seiner Bahnhofsserie.

Der Bahnhof Saint-Lazare, den Monet seit 1872 von seinen Fahrten von und nach Argenteuil kannte, war 1837 eröffnet worden und galt als „erstes Bindeglied zwischen der neuen Eisenbahn und den Vorstadtvergnügungen.“¹⁴⁸ La Gare Saint-Lazare wurde schnell zum Ausgangspunkt für die Hauptlinien nach Rouen (erbaut 1843) und Le Havre (fertiggestellt 1847) und somit zur „Pforte für ganz Nordwestfrankreich.“¹⁴⁹ In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde dieser Bahnhof von 40 % aller Bahnreisenden aus Paris benutzt, und 1869 wurden dort bereits über 13 Millionen Passagiere gezählt.¹⁵⁰

Wenn Monet diesen Bahnhof zum zentralen Motiv seiner ersten Bilderserie macht, dann nimmt er nicht nur ganz allgemein Bezug auf seine Zeit, auf Moderne und Mobilität, sondern auf eine besondere Weise. Denn dadurch, daß Saint-Lazare sehr schnell zum Hauptverkehrspunkt des neuen Transportwesens avancierte, symbolisiert dieser Bahnhof mehr als alle anderen französischen Bahnhöfe den Übergang in eine neue Zeit: in die der Eisenbahn.

Die Eisenbahn selbst, als Höhepunkt der industriellen Revolution, brachte neben der schnelleren Erreichbarkeit entfernter Ortschaften

¹⁴⁷ Sagner-Düchting 1994, S. 95

¹⁴⁸ Herbert 1989, S. 216

¹⁴⁹ ebd. S. 216

¹⁵⁰ vgl. hierzu: Seite 65

gravierende Veränderungen wie die Zeitumstellung und den Ausbau des innerstädtischen Verkehrswesens mit sich. Sie steht in diesem Sinne nicht nur für Geschwindigkeit und Mobilität, sondern auch für Modernität und den Fortgang der Innovationen.

Die zentrale Bedeutung, die Monet diesem Aspekt offensichtlich beigemessen hatte, zeigt sich ganz vordergründig im Motiv. Anders als bei Renoir, wo sich der Zeitbezug nicht per se aus dem Motiv herleiten ließ, sondern dazu noch bestimmte Attribute - wie etwa die Ausstattung der Bootsfahrer und die Eisenbahnbrücke im Hintergrund - benötigte, ist dies in *Le pont de l'Europe* nicht der Fall: Das Motiv spricht für seine Zeit - es ist ein Synonym für das Industriezeitalter.

3.3.3. Erzählte Zeit (Die Zeit der Handlung)

Die Handlung ist schnell erzählt, da es nicht viel an Aktivitäten zu schildern gibt. Handlung als solche findet man nur bei den beiden Männern, die neben der Lokomotive stehen und offensichtlich in ein Gespräch verwickelt sind. Ansonsten gibt es in diesem Bild keinerlei Anzeichen von menschlicher Aktivität: Die Bahnhofsanlage ist bis auf die beiden Bahnbediensteten im Vordergrund menschenleer. Niemand läuft über die Gleise, kein Mensch schaut aus den gegenüberliegenden Fenstern. Menschen scheinen in diesem Bild keine Rolle zu spielen, sie sind mehr oder weniger irrelevant.

Wichtig sind allein die Signets des Industriezeitalters: die gigantische Brückenanlage und die Eisenbahn. Doch auch diese steht still. Einzig und allein die Rauchwolken sind in Bewegung. Dick und schwer hängen sie über der Anlage, verteilen sich und mischen sich mit dem Dunst der Atmosphäre.

Aber keine einzige dieser Wolken entweicht mehr dem Schornstein der Lokomotive. Diesen Weg haben sie bereits hinter sich; sie hatten ihn passiert, als der Motor der Eisenbahn auf vollen Touren lief und die Rotationsbewegungen der Räder erzeugte. Doch jetzt steht dieser Motor still, und die verbliebenen Rauch- und Dampfwolken zeugen nunmehr vom Ende einer Bewegung - vielleicht aber auch von einer Bewegung hinter der Bewegung, die nicht mehr aufzuhalten ist: von der Eigendynamik des Fortschritts.

Die Entwicklungsgeschichte von der Dampfmaschine zur Eisenbahn war ein langer, mitunter auch hürdenreicher Weg, an dessen Anfang die Intention gestanden hatte, das Arbeitsleben leichter und effektiver zu gestalten. An dessen Ende stand die Industrialisierung von Zeit und Raum. Auch die Genese der Zeit verlief in ähnlichen Bahnen: ursprünglich konzipiert, um wiederkehrende Ereignisse zu eruieren und als Referenzpunkte für sinnvoll strukturiertes Handeln zu standardisieren, wurde die Zeit im Laufe ihrer Entwicklungsgeschichte nicht nur zum Maß aller Dinge, sondern zum leitenden Prinzip gesellschaftlichen Lebens, dem sich niemand mehr entziehen kann. Die Zeit entwickelte sich im Fortgang ihrer Evolution von einer handlungsorientierten Maßeinheit von Bewegung zur homogenisierten Weltzeit, die unabhängig von der einzelnen Handlung entsteht und vergeht.¹⁵¹

Die Gemeinsamkeit von industrieller Revolution und den Ursprüngen der Zeitmessung besteht nun darin, daß in beiden Fällen ein Entwicklungsprozeß initiiert worden war, der sich nicht nur immer weiter von der Ausgangsbasis entfernte und letztlich eine Eigendynamik entwickelt hatte, sondern der sich auch als unumkehrbar herausgestellt hat. Man kann das Rad der Zeit nicht zurückdrehen und bestimmte Handlungen und Ereignisse ungeschehen machen. Sicher, man könnte die Zeit wieder mit Wasser- oder Sonnenuhren messen -

¹⁵¹ vgl. hierzu: S. 17f

dies ändert aber nichts an der Tatsache, daß wir im Atomzeitalter leben, einer Epoche, die sich hochdifferenzierter Zeitmeßinstrumente bedient.

Auch kann man nicht mehr hinter die industriellen Errungenschaften zurück: Wir können nicht so tun, als hätte es die Dampfmaschine nie gegeben, denn mit der industriellen Nutzung der Dampfkraft hatte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Entwicklungsprozeß eingesetzt, der nicht nur das gesamte gesellschaftliche Leben grundlegend verändert hatte, sondern der relativ schnell eine eigene Motorik entwickelte: das unaufhörliche Vorwärtstreben, eine Bewegung nach der Bewegung.

Vielleicht wollte Monet uns in *Le pont de l'Europe* davon eine Vorstellung geben. Die Eisenbahn steht still, aber Rauch und Dampf - als Synonyme des Industriezeitalters - bewegen sich weiter. Das Ende der einen Bewegung ist nicht das Ende aller Bewegungen; der Endpunkt der einen Entwicklung markiert oft die Ausgangsbasis weiterer Entwicklungsschritte. In diesem Sinne kann Monets Bild, in dem Rauch und Dampf offensichtlich das zentrale Motiv darstellen, als eine Dokumentation des Wandels interpretiert werden.

Le pont de l'Europe schildert kein Ereignis im eigentlichen Sinne, denn Handlungselemente sind größtenteils ausgespart. Dieses Bild handelt vielmehr von Veränderung - vom Wandel der Zeit und von der Veränderung der Dinge und Erscheinungen in ihr.

3.3.4. Die Darstellungsart

Wie schon in *La femme à la cafetière* und *Le déjeuner des cantoniers* findet sich auch in *Le pont de l'Europe* ein gestalterisches Element, das eine gewisse Dynamik in das Bildgeschehen bringt. Dies ist der

diagonale Verlauf der bildeinwärts nach links gerichteten Brückenanlage. Der Blick des Betrachters folgt diesem Verlauf und wird unweigerlich in das Zentrum des Bildes gelenkt. Analog zu den Werken von Cézanne und Renoir hat man es auch hier mit der Sogwirkung der Raumkomposition zu tun. Doch auch Monets Bild lädt den Betrachter nicht zum Verweilen ein. Dies liegt einerseits an der Unwirtlichkeit des Ortes, zum anderen an der impressionistischen Stilart. Die impressionistische Kunst führt, um noch einmal Berges Sprachgebrauch zu folgen, „vom Tast- zum Sehwert, von der geschlossenen zur geöffneten und bald zerfließenden Form.“¹⁵² Mit der für diese Stilart typischen Hinwendung zur atmosphärischen Wirkung verliert der konkrete Gegenstand zunehmend an Bedeutung. Einzig die Wiedergabe seiner *Erscheinung* ist wichtig. Dieses Anliegen führt, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, zu der skizzenhaft flüchtigen Ausführung impressionistischer Bilder. Mit dem Skizzenhaften und Flüchtigen einher geht der Verlust des Stofflichen: Die schnell hingeworfene, alle Konturen auflösende „Kommatechnik“ der Impressionisten geht an die Substanz des einzelnen Gegenstandes - er wirkt nicht mehr festgefügt und konkret, sondern verschwommen und diffus, fast so, als zersetze er sich. Diese Auflösung der Substanz ist es nun, die den Eindruck entstehen läßt, als seien impressionistische Bilder raum-zeitlich vom Betrachter versetzt. Aus diesem Grunde sind sie nicht betretbar.¹⁵³

Mit dem Verweis auf das Flüchtige und Vergängliche reflektieren impressionistische Bilder aber auch das Lebensgefühl und den Zeitgeist des späten 19. Jahrhunderts. Dieses Zeitalter war die Zeit des Fortschrittsdenkens, der technischen und kulturellen Innovationen. Mobilität und Geschwindigkeit wurden bald die prägenden Termini dieses Jahrhunderts, zu dessen Beginn mit der Entwicklung der

¹⁵² Berger 1980, S. 8

¹⁵³ vgl. hierzu: S. 78f

Hochdruckdampfmaschine von Oliver Evans die Weichen für das Eisenbahnzeitalter gestellt wurden.

Wie bereits erwähnt, brachte die Eisenbahn in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts durch ihre bis dahin unbekannte Geschwindigkeit eine völlig neue Wahrnehmungsweise mit sich,

„denn beim raschen Durchfahren der Landschaft schienen sich die gesehenen Gegenstände zu verflüchtigen, und die Natur selbst schien in Bewegung zu geraten... Die Szenerie, welche die Eisenbahn in schneller Bewegung abrollen ließ, erschien nur noch als Panorama.“¹⁵⁴

Man sah nur noch die schnelle Aufeinanderfolge, nicht mehr das Detail, sondern nur noch das Ganze. So etablierte sich eine Sichtweise, die kongruent ist mit der impressionistischen Kunstauffassung, denn auch diese zielte nach Novotny und Rewald nicht mehr auf die Darstellung von Details ab, sondern subsumierte diese unter ein übergeordnetes Ganzes.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Sagner-Düchting 1994, S. S.95

¹⁵⁵ vgl.: Novotny 1995, S. 30ff; Rewald 1986a, S. 222f

Selbstverständlich sind die Flüchtigkeit und die Skizzenhaftigkeit der impressionistischen Kunst nicht Resultate der Mechanisierung des Transportwesens oder der Industrialisierung von Zeit und Raum. Sie sind eine Konsequenz des *Pleinair*: Der rasche Wandel des Motivs erfordert eine schnelle und somit auch flüchtige Arbeitsweise, die sich nicht mehr im Detail verfängt, sondern auf die Gesamtwirkung abzielt. Diese flüchtige und skizzenhafte Darstellungsweise impressionistischer Kunst, die durchaus Analogien zur panoramatischen Sichtweise des 19. Jahrhunderts aufweist, war ein häufig formulierter Vorwurf der zeitgenössischen Kritik, die sich insbesondere auf Monet gestürzt hatte. Exemplarisch hierfür ist ein 1883 in der Zeitung „L'Art Moderne Certains“ veröffentlichter Artikel von Huysmans:

„Der Impressionismus, so wie er von Monet betrieben wurde, führte geradewegs in eine Sackgasse. Er war das ständig halb ausgebrütete Ei des Realismus, dem Realen angenähert, und doch auf halbem Weg immer liegengelassen. Ohne Zweifel ist Monet derjenige, der am meisten zur Überzeugung des Publikums beigetragen hat, der Begriff 'Impressionismus' beschreibe lediglich einen Malstil, der niemals über verwirrende Rudimente, eine vage, grobe Skizze hinausgelangte.“ (zit. nach: Stuckey 1994, S. 94)

Gustave Geffroy (1855-1926), der seit 1886 mit Monet befreundet war und dessen offizieller Biograph wurde, verteidigte die Arbeitsweise seines Freundes:

„Glücklicherweise versteht man schließlich, daß es nicht das gleiche ist, eine Masse von Menschen oder das Porträt eines Mannes zu malen. Die präzise Arbeit, derer es bedarf, um die Züge eines Modells und den individuellen Charakter einer Physiognomie wiederzugeben, ist nicht anwendbar, wo sich

Das veränderte Raum-Zeit-Verständnis, das mit der Mechanisierung des Transportwesens einherging, findet nach Sagner-Düchting ebenfalls eine Entsprechung in der impressionistischen Kunst:

„In Übereinstimmung dazu sah man die Aufgabe traditioneller Räumlichkeit in der impressionistischen Malerei, da auch hier der dreidimensionale perspektivisch festgelegte Raum zugunsten einer offenen, flächigen Bindung der Gegenstände aufgelöst wurde, die das Moment der Bewegung mit einbezog. Wie ungeheuer modern und als Ausdruck ihrer Zeit konnten daher die impressionistischen Werke gelten, wenn man in ihnen die Widerspiegelung der Realität voraussetzte.“¹⁵⁶

Zwar ist in *Le pont de l'Europe* die Dreidimensionalität des Raumes beibehalten worden¹⁵⁷, doch zeigt die flüchtige Ausführung, die nur andeutet und nicht konkretisiert, deutliche Zeichen von Auflösung und Zerfall. Diesem Zerfall des Bildraumes entspricht die Realität der Eisenbahnreise: Geschwindigkeit, als schnelle Abfolge von Bewegung, erzeugt eine Fülle visueller Eindrücke, von denen nicht mehr charakteristische Merkmale, sondern nur noch die oberflächlichen Erscheinungen, die Impressionen, wahrgenommen werden können. Die Zerstörung des Raumes, die - wie bereits an anderer Stelle erwähnt

Häuser dicht aneinanderdrängen, wo sich Wagen kreuzen und Fußgänger hin- und herlaufen. Hier hat man keine Zeit, eine einzelne Figur oder einen Wagen vom anderen zu unterscheiden.“ (zit. nach: Stuckey 1994, S. 97)
Zwar bezieht sich diese Aussage auf die Ansichten des *Boulevard des Capucines* (1873, Kansas City, The Nelson Atkins Museum; Moskau, Puschkin-Museum); er ist meines Erachtens aber auch auf andere Werke Monets anwendbar.

¹⁵⁶ Sagner-Düchting 1994, S. 96

¹⁵⁷ Tatsächlich ist nach Novotny im Impressionismus, bei allen Abweichungen, die diese Kunstrichtung von der traditionellen Sehgewohnheit hatte, die Richtigkeit des perspektivischen Bildraumes beibehalten worden. Er schreibt dazu:

„ In seiner Forderung nach Beibehaltung des natürlichen Eindrucks hat der Impressionismus mit der geringsten Einschränkung Ernst gemacht im Bereich der Linearperspektive. Nichts in der impressionistischen Darstellung ist so wenig kompositionellen Abänderungen unterworfen. Keines der anderen malerischen Wiedergabe- und Ausdrucksmittel hat auch die illustrative Richtigkeit und Präzision des linearperspektivischen Aufbaus entscheidend beeinträchtigt. In Landschaften Monets, Sisleys oder Pissarros mit der kühnsten Freizügigkeit des Farbigen und der denkbar aufgelockertsten Struktur, die sich beide vom empirischen Sehen sehr weit entfernt haben, bleibt das Gerüst der

- zu Beginn des Eisenbahnzeitalters immer wieder thematisiert worden war, bezog sich folglich nicht nur auf quantitative Aspekte, sondern auch auf qualitative: Der wahrnehmbare Raum wurde fragmentiert. Dieser realen Fragmentierung entspricht die Darstellungsart impressionistischer Bildräume: die Zersetzung der Gegenstände in ihre chromatischen Bestandteile, Konturenlosigkeit und Unschärfe, die Aussparung von Details - Flüchtigkeit.

Der Zeitaspekt, der durch die Darstellungsart von *Le pont de l'Europe* reflektiert wird, ist demzufolge Zeitlosigkeit im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit. Gleichermaßen lassen sich durch die gestalterischen Elemente dieses Bildes Aspekte von Zeitbezogenheit evozieren. Diese zeigen sich zum einen in der impressionistischen Stilart, zum anderen in dem vertikalen Anschnitt und in der seriellen Darstellungsweise, die den Einfluß japanischer Farbholzschnitte erkennen lassen.

Japan, das von 1587 bis 1854 von der westlichen Welt abgeschlossen war, konnte seine kunstgewerblichen Exporte erstmals auf der Pariser Weltausstellung von 1855 zeigen. Die positive Resonanz, die diese Artikel erfahren hatten, führte dazu, daß 1862 in der Pariser Rue de Rivoli das Geschäft „La Porte Chinoise“ eröffnet wurde, der erste Handel mit fernöstlichen Kunstgegenständen. Felix Bracquemond, ein zeitgenössischer Maler und Radierer, entdeckte dort die Holzschnitte Hokusais, die als Packpapier verwendet wurden. Diese Holzschnitte erlangten sehr schnell das Interesse der impressionistischen Künstler, denn sie unterschieden sich wegen ihrer Hinwendung zu trivialen und genrehaften Motiven grundlegend von der offiziellen französischen Kunst des 19. Jahrhunderts.¹⁵⁸

Linearperspektive in seiner meßbaren Richtigkeit unbeeinflußt.“ (Novotny 1995, S. 24)

¹⁵⁸ vgl.: Blunden 1979, S. 64f; Hausenstein/Reidemeister 1993, S. 87

Japanische Farbholzschnitte besaßen nicht nur eine - für europäische Verhältnisse dieser Epoche ungewohnte - kräftige und leuchtende Farbgebung; sie wiesen auch eine völlig neue Raumanordnung auf, die sich in asymmetrischen Kompositionsschemata, kühnen Aufsichten und einer daraus resultierenden, ungewohnt hohen Horizontlinie sowie einer ausschnitthaften Szenerie zeigte. Neu an den japanischen Holzschnitten waren für die europäischen Künstler dieser Epoche auch die serienmäßigen Ansichten desselben Motivs.

Wann Monet die japanischen Farbholzschnitte entdeckt hat, läßt sich nach Berger nicht eindeutig sagen. Nach einem Bericht des Literaten Octave Mirbeau hatte Monet schon 1856 die ersten Holzschnitte in Holland gesehen und käuflich erworben. Diese Behauptung hält Berger jedoch für falsch, da von einem Aufenthalt Monets zu dieser Zeit in Holland nichts bekannt ist. Ebenso unrichtig findet er die Aussage John Richardsons, der in seinem Katalog zur Monet-Ausstellung im Jahre 1957, die vom Arts Council of Great Britain veranstaltet worden war, schreibt, Monet habe die ersten Farbholzschnitte 1856 in Le Harvre erworben. Wahrscheinlicher ist nach Berger, daß Monet, diese Arbeiten erstmals in dem Pariser Geschäft „La Porte Chinoise“ gesehen hat. Auf die Existenz dieses Kunsthandels hingewiesen wurde er möglicherweise durch Manet oder Whistler.¹⁵⁹ Die erste „japanische Phase“ in Monets Werk kann nach Berger

„in den tastenden Frühwerken von 1866 an bemerkt werden und reicht bis fast zur eigentlichen Gründung der impressionistischen Gruppe, bis 1873.“¹⁶⁰

Wie bereits erwähnt, zeigt sich der Einfluß japanischer Farbholzschnitte in *Le pont de l'Europe* in dem angeschnittenen Motiv der Eisenbahn

¹⁵⁹ vgl.: Berger 1980, S. 78

¹⁶⁰ ebd., S. 80

am linken Bildrand. Aber auch die Idee der seriellen Darstellung eines einzelnen Themas ist auf japanische Urheberschaft zurückzuführen, auf die *Wasserfälle*, die *Brücken*, die *36 Ansichten des Fuji* Hokusais oder auf Hiroshiges *53 Stationen der Tokaido-Straße* oder auf seine *Acht Ansichten des Biwa-Sees*.¹⁶¹

Der Begriff „Serie“ ist nach Sagner-Düchting jedoch nicht als eine „schematische Wiederholung unter systematischer Abwandlung“¹⁶² aufzufassen. Vielmehr bietet die wiederholte Darstellung desselben Motivs die Möglichkeit,

„eine Vorstellung von der Flüchtigkeit des vorgegebenen Augenblicks wie der Dauerhaftigkeit und der charakteristischen Eigenheit etwa einer Landschaft zu vermitteln.“¹⁶³

Wenn Monets Arbeiten ab 1866 zwar Bezüge zu japanischen Farbholzschnitten aufwiesen, so zeigten sie sich noch nicht in ihrer Gesamtauffassung, sondern nur vereinzelt, im Gebrauch isolierter Elemente. Mit der vollen Ausbildung des Impressionismus verschwanden diese stilistischen Merkmale japanischer Kunst wieder aus Monets Werk und kehrten erst ab 1883, mit dem Umzug nach Giverny, wieder zurück. Berger schreibt dazu:

„Während der Maler seinen neu erworbenen Wohnsitz in Giverny in eine traumhaft verzauberte ‘japanische’ Landschaft mit Teichen von Seerosen und schwingenden Brücken verwandelt, baut er sich im Innern seit 1883 eine Sammlung von japanischen Farbholzschnitten auf, die an Qualität und Quantität bei den anderen Malern ihresgleichen sucht. ... Mit den Jahren und dem steigenden Wohlstand des Künstlers wachsen die Ansprüche, und man hat ein Recht anzunehmen, daß am Ende des Jahrhunderts kein begehrter Holzschnitt außerhalb seiner Reichweite war.“¹⁶⁴

¹⁶¹ vgl.: ebd., S. 90

¹⁶² Sagner-Düchting 1994, S. 97

¹⁶³ ebd., S. 98

¹⁶⁴ Berger 1980, S. 79

Monets Sammlung japanischer Farbholzschnitte umfaßte 229 Arbeiten. Davon stammten 52 von Hiroshige, 33 von Utamaro und 22 von Hokusai, dem zweiten großen Landschaftsmaler neben Hiroshige. (Vgl.: ebd., S. 79)

3.3.5. Die Zeit in der Zeit

Monet, der primär auf die Wiedergabe des flüchtigen Moments abzielte¹⁶⁵, arbeitete

„niemals über die Grenzen hinaus, die die Zeit (und damit einhergehende atmosphärische Veränderung) seinem Motiv auferlegt, selbst wenn ihm nur zehn Minuten bleiben“.¹⁶⁶

Die erste Sitzung endete oft mit einer groben Skizze, der Andeutung des Bildentwurfs. Monet kehrte am nächsten Tag zur gleichen Zeit zu seinem Motiv zurück und ergänzte die Skizze. Allmählich fingen die Gegenstände an, ihre spezifischen Formen zu zeigen, Details wurden erkennbar. Dieses Verfahren wurde so lange fortgesetzt, bis das Bild vollendet war: immer am selben Ort und immer zur gleichen Zeit.¹⁶⁷ Er begann eine Landschaft frühmorgens bei Sonnenaufgang, wenn sie noch in Dunst gehüllt war, und da er an jedem Motiv nur solange arbeitete, wie es sich seinem Auge darbot, war seine Zeit begrenzt, denn er wollte nur einen bestimmten Effekt festhalten. Sobald die Sonne am Himmel erschienen war und der Dunst sich verflüchtigt hatte, mußte er seine Arbeit unterbrechen, um sie erst dann fortzusetzen wenn sich die flüchtige Stimmung eines Sonnenaufgangs im Morgennebel wiederholte.

Derartige Naturereignisse sind zwar temporär begrenzt, aber sie wiederholen sich innerhalb bestimmter Periodizitäten. Zwar ist es dann nicht mehr derselbe Natureindruck, der im Fortschreiten des Werkes als Motiv dient, aber ein ähnlicher. Die periodische Erscheinung eines

¹⁶⁵ vgl.: Sagner-Düchting 1994, S. 170; Bowness 1998, S. 26

¹⁶⁶ Jeannot 1994, S. 129

Georges Jeannot (1848-1934), ebenfalls ein Künstler, war vor allem wegen seiner Roman- und Zeitschriftenillustrationen bekannt. Er war seit seinen frühen Jahren mit Manet und Degas befreundet.

¹⁶⁷ vgl.: Duret 1994, S. 71; Stuckey 1994, S. 28

Gleichen, die dem Künstler als Inspiration zur Verwirklichung einer Bildidee dient, wird, wie bereits an anderer Stelle erwähnt,¹⁶⁸ im vollendeten Werk in den Bereich der Kontinuität gerückt: Temporäre Erscheinungsformen werden zu dauerhaften. Dies nicht allein dadurch, daß das fertige Bild den vergänglichen Augenblick konserviert, sondern vielmehr deshalb, weil hier mosaikgleich die Fragmente des Gleichen letztlich zum Spiegelbild desselben formiert werden.

So verdichten sich verschiedene Zeiten zu einer, alle Momente vereinigenden Zeit. Analog zur universalen Zeit, die mit ihrer Dreidimensionalität Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft impliziert, bei der jedoch immer nur eine Zeitform, nämlich die Gegenwart, erlebbar ist, beinhalten Kunstwerke, die in mehreren Sitzungen vor dem Motiv angefertigt wurden, ebenfalls mehrere Zeitebenen. Diese gehen jedoch im Ganzen unter, da nach ihrer Vollendung nur ein temporaler Aspekt wahrnehmbar bleibt: der aus den Eigenzeiten jedes Arbeitsschrittes gewonnene, definitiv letzte Eindruck, die Illusion des einen, unwiederholbaren Moments.

Wie bereits erwähnt, ist das zentrale Motiv des Bildes *Le pont de l'Europe* offensichtlich der Wandel - der unaufhaltsame Fortgang der Zeit. In diesem Sinne steht die Lokomotive für das Ende der einen Bewegung und Rauch und Dampf für den Beginn einer weiteren - dem Fortschreiten der technischen Innovationen nach dem Ende der industriellen Revolution. Diese Interpretation kann für den Aspekt „Die Zeit in der Zeit“ nur einen negativen Befund liefern. Denn sie stellt den Fluß der Zeit heraus und nicht einzelne Ereignisse in temporaler Abfolge. Der Ereignisfluß geht nahtlos ineinander über: Trotz des Stillstands der Maschine existiert noch das Resultat ihrer Bewegung - Rauch und Dampf. Diese verteilen sich über das gesamte Areal,

¹⁶⁸ vgl. hierzu: S. 87

steigen auf, vermischen sich mit dem Dunst der Atmosphäre und werden mit den Wolken davongetragen. Die Bewegung wird permanent fortgesetzt - sie ist fließend wie die Zeit.

Betrachtet man dieses Bild jedoch nicht explizit unter dem Aspekt seines symbolischen Gehaltes, sondern hinsichtlich der realen Gegebenheiten, dann ändert sich die zeitliche Dimension, und es werden verschiedene temporale Ebenen erkennbar: der gerade beendete Bewegungsablauf der Lokomotive mit seiner eigenen Zeitlichkeit, die Eigenzeiten der aufsteigenden Rauch- und Dampf Wolken und die Zeit des Gespräches der beiden Bahnbediensteten.

Diese „Handlungszeiten“ spielen sich in der universellen, allumfassenden Zeit ab, innerhalb derer auch die scheinbar bewegungslosen Gegebenheiten wie die Brückenkonstruktion, die Bahnhofsanlage und die Häuserfassaden ihre eigenen Lokalzeiten besitzen.¹⁶⁹

Der Vielfalt dieser sichtbaren Zeitebenen entspricht auch die der unsichtbaren, denn Kunstwerke, die in mehreren Sitzungen entstanden sind, implizieren auch mehrere Zeitebenen. Insbesondere Monets Anliegen, das Momentane einer atmosphärischen Wirkung festzuhalten, ist hierfür exemplarisch. Festgelegt auf ein bestimmtes Verweilen in der Zeit, ist das Motiv flüchtig, der Arbeitsgang zeitlich begrenzt. Kehrt der ähnliche Augenblick wieder, kann das Werk fortgesetzt werden, bis es nach einer Vielzahl gleicher Momente vollendet ist. So ist das vollendete Werk das Produkt einer Reihe von ähnlichen Augenblicken; es ist in diesem Sinne multitemporal.

¹⁶⁹ vgl. hierzu: S. 24

3.3.6. Resümee

Wie schon die zuvor beschriebenen Werke von Cézanne und Renoir, reflektiert auch *Le pont de l'Europe* die Aspekte Zeit und Zeitlosigkeit gleichermaßen. Ebenfalls nimmt Monet mit diesem Bild Bezug auf das Geschehen seiner Zeit: Die Lokomotive, Rauch und Dampf sind Repräsentationen des Industriezeitalters und können somit als Symbole für das Fortschrittsdenken und den Wandel interpretiert werden. Zeitbezug zeigt sich auch in der Darstellung der gigantischen Brückenanlage und der Häuserfassaden im Hintergrund, die fragmentarisch das modernisierte Stadtbild der Ära Haussmann erkennen lassen.

Auch das Thema „Zeit“ ist in *Le pont de l'Europe* offensichtlich präsent. Wie sich gezeigt hat, scheinen Rauch und Dampf nicht nur das zentrale Motiv dieses Bildes zu sein, sondern auch die Handlungsträger, denn Handlung im Sinne von Bewegung findet sich nur bei ihnen: Rauch und Dampf setzen die Bewegung, die von der Eisenbahn ausging, fort bzw. schließen an diese an. So hat man es in *Le pont de l'Europe* mit einem kontinuierlichen Bewegungsfluß zu tun. Diesem entspricht der Lauf der Zeit.

Positive Befunde von Zeit lassen sich auch aus der Spezifik der Arbeitsmethode herleiten. Wie die Ausführungen über das Pleinair gezeigt haben, bedingt das Festhalten einer atmosphärischen Wirkung in der Regel eine mehrteilige Arbeitsweise. Ein Werk, das auf diese Weise entstanden ist, impliziert folglich mehrere Aspekte von Zeit, denn es setzt sich aus einer Reihe ähnlicher Augenblicke zusammen. In diesem Sinne ist es - auch wenn nach seiner Vollendung nur ein Zeitaspekt anschaulich bleibt - multitemporal.

Die Zeitlosigkeit dieses Bildes zeigt sich in der impressionistischen Stilart, die auf eine raum-zeitliche Distanz zum Betrachter verweist. Das

Unkonkrete und Diffuse impressionistischer Bilder suggeriert Flüchtigkeit und Vergänglichkeit. Folglich ist auch *Le pont de l'Europe* zeitlos im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit. Dieser negative Befund von Zeit ist andererseits auch wieder zeitgemäß, denn die Flüchtigkeit impressionistischer Bilder und ihre Fundierung auf das Ephemere entspricht dem Lebensgefühl des 19. Jahrhunderts: Im Zeitalter der aufsteigenden Industrialisierung war nichts festgefügt und beständig, alles war mehr oder weniger in Bewegung. Der Mobilität dieser Epoche entspricht der impressionistische Pinselduktus: Er ist flüchtig, meist kleinteilig und gestrichelt. Er ist nicht festgefügt und geschlossen, sondern locker und fragmentiert. Diese Fragmentierung, durch die die Dinge in ihre chromatischen Bestandteile zerlegt werden, entspricht vor allem der Wahrnehmung während der ersten Eisenbahnreisen: der Zerstörung des Raumes.

Die skizzenhafte Ausführung dieses Bildes, die das Detail ausspart und statt dessen auf die Gesamtwirkung abzielt, erinnert an die für das 19. Jahrhundert charakteristische panoramatische Sichtweise. Der Zeitbezug von Monets Werk wird somit auch durch die Wahl der stilistischen Mittel dokumentiert. Dies geschieht in zweierlei Hinsicht: Einerseits läßt der Impressionismus Bezüge zu maßgeblichen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts erkennen, und andererseits ist er selbst ein phänomenales Ereignis dieser Zeit. Darüber hinaus läßt *Le pont de l'Europe* den Einfluß japanischer Farbholzschnitte erkennen, womit sich ein weiterer Aspekt von Zeitbezogenheit ergibt.

Als Bestandteil einer Serie stellt dieses Bild sowohl die Flüchtigkeit des Augenblicks als auch das Charakteristische einer Gegebenheit heraus. In diesem Sinne impliziert es die Aspekte Vergänglichkeit und Dauer gleichermaßen und materialisiert damit die Grundgedanken der abendländischen Zeittheorie.

So handelt Monets Bild - auch wenn schwerpunktmäßig scheinbar kein Handlungsverlauf thematisiert worden ist - von der Zeit schlechthin. Es erzählt etwas vom Wandel, vom Fließen der Zeit und von der Veränderung der Dinge und Erscheinungen in ihr. Gleichermaßen handelt es aber auch von der Dauer - von dem periodischen Wiederkehren eines Gleichen, dem Charakteristischen einer Situation oder Gegebenheit. So berührt Monet in *Le pont de l'Europe* mit dem Dualismus von Vergänglichkeit und Dauer die Grundlagen der Zeitproblematik; mit der Fundierung auf den Wandel und die Unumkehrbarkeit des Augenblicks kann dieses Bild als ein Synonym für die Zeit interpretiert werden.



Egdar Degas: *Die Ballettprobe*, 1874

3.4. Edgar Degas: Die Ballettprobe ¹⁷⁰, 1874, Glasgow, The Burrell Collection

3.4.1. Das Motiv

Das Bild *Die Ballettprobe* zeigt noch den Ballettsaal der alten Pariser Oper, die 1873 niedergebrannt ist.¹⁷¹ Im linken Bildbereich dieses in einer Aufsicht gegebenen Bildes erkennt man das angeschnittene Motiv einer Wendeltreppe. Auf dieser Treppe erscheint am oberen Bildrand das barfüßige Beinpaar einer absteigenden Tänzerin. Das Motiv der angeschnittenen Beine wiederholt sich in abgewandelter Form in der Mitte der Treppe. Dort wird eine Tanzschülerin von der Wendeltreppe verdeckt, so daß nur ein Teil ihres Kleides und die Beine sichtbar sind. Am linken oberen Bildrand proben zwei weitere Tänzerinnen. Auch diese sind im Anschnitt gegeben und teilweise von der Treppe verdeckt.

Im rechten Bildbereich sieht man die dreieckige Formation einer Figurengruppe. Diese Gruppe besteht aus zwei Tanzschülerinnen und einer älteren Frau - möglicherweise handelt es sich bei ihr um die Mutter dieser Mädchen. Eines der Mädchen hat einen grünen Pullover übergezogen und sitzt auf einem Stuhl. Mit offensichtlichem Interesse schaut es zu, wie sich das andere vorbeugt, um sich von der Mutter das Kleid schnüren zu lassen. Das Gesicht und die linke Körperpartie dieses Mädchens sind vom rechten Bildrand abgetrennt.

¹⁷⁰ Dieses Bild mißt 66 mal 100 Zentimeter und ist in der Technik Öl auf Leinwand ausgeführt.

[Beschreibungen dieses Bildes findet man u.a. bei:](#)

Herbert, Robert L., *Impressionismus. Paris - Gesellschaft und Kunst*, Stuttgart und Zürich 1989, S. 139f; Kendall, Richard, *Degas Backstage*, London 1996, S. 76; Sutton, Denys; *Edgar Degas*, München 1986, S. 164f

¹⁷¹ vgl.: Herbert 1989, S. 141ff

Bei der Mutter oder assistierenden Frau handelt es sich um Degas' Haushälterin, Sabine Neyt, die bereits für andere Ballettmotive als Assistentin Modell gestanden hatte.¹⁷²

Hinter ihr erscheint in perspektivischer Verkürzung die Figur des Tanzlehrers. Gekleidet mit einem beigeen Jackett und einem auffallend rot leuchtenden Pullover hebt er sich prägnant von dem angegrauten Anstrich der Wand ab. Für die Figur des Tanzlehrers hat Degas das Porträt von Jules Perrot benutzt.

Perrot war in der Mitte des 19. Jahrhunderts der berühmteste französische Tänzer und außerdem ein geachteter Choreograph. Um 1874, als Degas an diesem Bild arbeitete, hatte sich Perrot längst aus dem aktiven Bühnenleben zurückgezogen. Zuletzt arbeitete er als Tanzlehrer. Das Porträt entstand nach einer Fotovorlage von 1861.¹⁷³

Ebenfalls im Hintergrund probt eine fünfköpfige Figurengruppe vor einer Spiegelwand. Die Schülerinnen sind ihrem Lehrer zugewandt, doch dieser ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um diese zu beachten.

Unmittelbar an das Treppenmotiv schließt das Segment des Raumes an. Dieser Bildraum ist in Form eines ockerfarbenen Holzfußbodens dargestellt, der durch das helle Tageslicht, das durch drei hohe Fenster in den Raum einfällt, partiell aufgehellt wird. Dieser Teil des Fußbodens ist überwiegend leer und beansprucht den größten Teil des Bildgefüges. Er stellt nichts Verbindendes zwischen den Figurengruppen dar, sondern wirkt eher distanzierend. Durch seine relative Großflächigkeit und seine zentrale Position zwischen der Wendeltreppe und den angeschnittenen und dezentralisierten Personengruppen an den beiden Bildrändern, die ihn zu säumen

¹⁷² vgl.: Sutton 1986, S. 164f

¹⁷³ vgl.: Herbert 1989, S.141ff.

Jules Perrot wurde von Degas mehrfach in Zeichnungen und Gemälden dargestellt. Er erscheint u.a. in den Bildern: *Die Ballettschule des Monsieur Perrot* (1875, Paris, Musée d'Orsay) und *Ballettschule* (1876, New York, Metropolitan Museum).

scheinen, erhält der freie Raum eine gewisse Priorität - vielleicht sogar eine Domination gegenüber dem übrigen Geschehen.

Den Abschluß des Raumes bildet eine beige-graue Wand, die den Ballettsaal - als einen Ort der Kunst - von der Realität des Alltags trennt.

Die Farbgebung dieses Bildes ist relativ unauffällig. Fast schon könnte man es als monochrom bezeichnen, denn der vorherrschende Farbton ist ein helles Ocker, das teilweise durch das einfallende Sonnenlicht aufgehellert ist und zum unteren Bildrand hin dunkler wird. Durchbrochen wird dieser durchgängige Ockerton durch das Rot von Perrots Pullover, das sich sowohl im Kleid der Mutter als auch in den Schärpen der Tänzerinnen am linken Bildrand wiederholt sowie durch den grünen Pullover des sitzenden Mädchens.

Doch diese Unterbrechungen sind gering - sie erscheinen bestenfalls als „farbige Einsprengsel“ in der ansonsten sehr zurückhaltenden Farbgebung.

3.4.2. Inwieweit ist die dargestellte Situation charakteristisch für das Zeitgeschehen des 19. Jahrhunderts ?

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, etablierte sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris eine neue Kunstrichtung, die sich durch „eine neue kraftvolle Neigung zum Realismus“¹⁷⁴ auszeichnete. Initiiert durch die Schule von Barbizon und weiterentwickelt durch die Erfindung der Fotografie und das Bekanntwerden japanischer Farbholzschnitte, trug auch die Einrichtung des „Salon des Refusés“ im Jahre 1863, die auf die Initiative Napoléon III. zurückzuführen ist, zur Verbreitung dieser neuen Kunstrichtung bei.

¹⁷⁴ Sutton 1986, S. 56

Degas hatte sich unter dem Einfluß Manets, der ihn in den Kreis der Gruppe von Batignolles eingeführt hatte, zeitgenössischen Sujets zugewandt.¹⁷⁵ Er wurde nach Sutton „ insofern ein Kind seiner Zeit, als er den Glanz des Pariser Lebens während des zweiten Kaiserreiches darstellte“¹⁷⁶.

Bereits 1867 - im Jahr der Weltausstellung - gab es in Paris ein relativ großes Angebot kultureller Veranstaltungen. In der Regel hatte man die Wahl zwischen ca. 30 verschiedenen Darbietungen aus den Bereichen Theater, Oper, Tanz, Zirkus und Pantomime. Diesbezüglich war Paris unter den europäischen Großstädten führend.

Das Glanzstück des Second Empire war die Opéra, die unter der Anleitung Haussmanns errichtet worden war. Öffentliche Ausschreibungen für das Opernprojekt erfolgten im Dezember 1860; von den 170 eingereichten Entwürfen erhielt der des Architekten Charles Garnier den Zuschlag. Die Bauzeit der Opéra betrug 14 Jahre, und die Kosten beliefen sich auf 33 Millionen Francs. Für die aufwendige Gestaltung bedurfte es der Arbeitsleistung von 90 Künstlern, die die extravagante Ornamentik ausgeführt hatten.¹⁷⁷ Die Oper, die mit Abstand das kostspieligste Bauwerk des zweiten Kaiserreiches gewesen ist, war nach Jordan

„ein Palast für den Kunstgenuß ... sie feierte die Zivilisation so, wie Bahnhöfe ein Loblied auf Industrie, Wissenschaft, Kapital und Fortschritt sangen.“¹⁷⁸

Sie blieb bis zum Ende des Jahrhunderts die „ glanzvollste Pariser Kultureinrichtung“¹⁷⁹. Das Ballett, das zu dieser Zeit ein fester Bestandteil

¹⁷⁵ vgl.: Sutton 1986, S. 56ff

¹⁷⁶ ebd., S. 56

¹⁷⁷ vgl.: Jordan 1996, S. 228

¹⁷⁸ ebd., S. 229

¹⁷⁹ ebd., S. 150

der Oper war, erfreute sich einer außerordentlichen Beliebtheit. Kendall schreibt dazu:

„In nineteenth-century Paris the ballet was a highly popular form of entertainment, conspicuously patronized by the rich and fashionable but avidly followed by the city's burgeoning middle classes. With its celebrated stars and scandals, the dance enjoyed something of the role of the cinema in our own culture...“¹⁸⁰

Das Ballett hatte im ausgehenden 19. Jahrhundert zweierlei Funktionen: Einerseits lieferte es den kulturellen Genuß und andererseits diente es der Befriedigung amouröser Bedürfnisse.

Die Kulissen der Oper waren nach Herbert „bevorzugte Jagdgründe reicher Herren“¹⁸¹, welche die Damen des Balletts belagerten.

Die Abonnenten der Hauptlogen hatten einen Zugang zum Foyer der Tänzerinnen, das als „Grüner Raum“ bezeichnet wurde. Gleichermäßen konnten sie bis in die Garderoben der Ballettmädchen vordringen. Dieser distanzlose und relativ freizügige Umgang zwischen den Tänzerinnen und den Opernbesuchern war in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit, die sich vor den Augen der Öffentlichkeit vollzog. So konnte man zu dieser Zeit beispielsweise auf den Pariser Boulevards Fotografien kaufen, welche die Tänzerinnen mit ihren Bewunderern im „Grünen Raum“ zeigten. Allerdings waren diese Realitäten nicht immer konsensfähig: Kritische Beobachter dieser Gegebenheiten bezeichneten den „Grünen Raum“ als „Mädchen-Markt“ und stellten die Institution Oper insgesamt in Frage, denn das Publikum bestand in der Regel zu zwei Dritteln aus Vergnügungssuchenden, die weniger wegen der großen dramatischen Dichtung als vielmehr wegen der Tänzerinnen gekommen waren.

¹⁸⁰ Kendall 1996, S. 6f

¹⁸¹ Jordan 1996, S. 124

So spielten sich wesentliche Aspekte der Unterhaltung hinter den Kulissen ab. Auf dem „Sportplatz hinter den Kulissen der Oper“¹⁸² konnte man Finanziere, Börsenmakler, reiche Ausländer und Diplomaten finden; bezeichnet als „Lions“, warben sie dort um die Gunst der Mädchen. Ihr Geld und ihr Prestige brachten ihnen allerdings nicht nur die Sympathie der Tänzerinnen ein, auch bei den Opernmanagern waren sie gern gesehene Gäste - hauptsächlich auch deshalb, weil viele von ihnen aus Regierungskreisen kamen.

Die Verbindungen zwischen den Herren der Bourgeoisie und den Ballettmädchen dienten jedoch nicht nur dem privaten Vergnügen, sie hatten durchaus auch eine gesellschaftliche Relevanz: Der Umgang mit schönen Tänzerinnen galt als prestigefördernd und war somit „ein fortwährender Anlaß für gesellschaftlich stimulierten Neid.“¹⁸³

Degas hatte sich dem Thema Oper und Ballett ab 1872 zugewandt.¹⁸⁴ An der Oper faszinierte ihn insbesondere die „ Mischung von Wirklichem und Künstlichem dieses Ortes.“¹⁸⁵ Degas besuchte die Oper in der Regel dreimal wöchentlich. Er fertigte dort nicht nur Skizzen an, sondern vermerkte seine Eindrücke, nebst genauester Angaben über Farbwirkungen, in Notizbüchern, die ihm dann als Arbeitsgrundlage dienten.¹⁸⁶ Seine Bilder, die in ihrer Endfassung Flüchtigkeit und das Augenblickliche einer kontingenten Situation suggerieren, sind also

¹⁸² ebd., S. 126

¹⁸³ ebd., S. 132

¹⁸⁴ Zwar hatte sich Degas bereits in den späten sechziger Jahren dahingehend mit dem Thema „Oper“ beschäftigt, daß er Porträts von Mitgliedern des Opernorchesters anfertigte (*Das Orchester der Opéra*, 1868/69, Paris, Musée d'Orsay); eine intensivere Beschäftigung mit dieser Thematik erfolgte aber erst ab 1872.

Das Thema „Oper und Ballett“ beschäftigte Degas mehr als vierzig Jahre. In diesem Zeitraum entstanden tausende von Zeichnungen, Ölgemälden, Pastellen und Drucken. (Vgl.: Kendall 1996, S. 5)

¹⁸⁵ Blunden 1979, S. 145,
vgl.: Herbert 1989, S. 115

¹⁸⁶ vgl.: Sutton 1986, S. 160

keineswegs die Produkte einer planlosen Spontaneität; sie sind die Resultate einer sorgfältigen Vorbereitung.

Die meisten von Degas' Ballettszenen stellen relativ unbekannte Tänzerinnen dar, da es Degas bei diesen Darstellungen primär um die Wiedergabe der Bewegung ging. Kendall schreibt dazu:

„For Degas, the ballet was first and foremost an engagement with the human body, one of the greatest challenges for any artist and the principal concern of the masters he so persistently revered. Whether in repose or in wild, revealing movement, the ballet dancer allowed Degas to address the body in all its extremes of dynamism, offering an utterly modern equivalent to the goddesses and heroines, the nymphs and dryads of the past.“

Die Tanzschülerinnen wurden von Monsieur Roqueplan, der die Pariser Oper von 1849 bis 1854 geleitet hatte, als

„verwahrloste, unterernährte Kinder, die abgelegte Kleider trugen und ständig um ein paar Sous bettelten, um Süßigkeiten zu kaufen,“¹⁸⁷

beschrieben. Sie stammten aus der sogenannten „Unterschicht“ und waren die Töchter von Händlern, Concièrgen, Schlachtern oder Kutschern. Familien der Bourgeoisie schickten ihre Töchter nicht in die Ballettschule oder Oper, da dies - wegen des Umgangs, der dort herrschte - einen sozialen Abstieg bedeutet hätte. Diese Einstellung änderte sich erst in den achtziger Jahren und war um die Jahrhundertwende fast vollständig vergessen.

Die Ausbildung zur Balletttänzerin war arbeitsintensiv und hart. Der Unterricht begann für die Mädchen meist im Alter von sieben oder acht Jahren. In festgelegten Abständen waren Prüfungen abzulegen, um weiter aufzusteigen. Nur nach diesen periodischen Prüfungen konnten die Tanzschülerinnen im Alter von neun oder zehn Jahren die 3. Quadrille erreichen und somit ein Stipendium erhalten. Dieses betrug

¹⁸⁷ [Browse 1988, S. 232](#)

in den sechziger Jahren 300 Francs. Gelang es einem Mädchen, nach jahrelanger Arbeit in den Rang einer „coryphée“ aufzusteigen, dann betrug seine Gage 1.500 Francs - was leicht den Lohn eines Familienvaters übertraf.¹⁸⁸

Da es die harte Ballettschule mit sich brachte, daß keine Zeit mehr für reguläre Schulbesuche blieb, waren die Tänzerinnen relativ ungebildet. Ihre Motivation für die Ballettausbildung war folglich nicht allein darin begründet, an der Oper eine Beschäftigung zu finden, um somit das Familieneinkommen zu steigern, sondern auch darin, einen finanzkräftigen Ehemann zu finden. Die Chancen dafür standen nicht unbedingt schlecht, denn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Pädophilie ziemlich verbreitet, und Kinderehen waren keine Seltenheit.¹⁸⁹

Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Oper ihre einstige Vormachtstellung als bedeutendste Pariser Kultureinrichtung verloren. Das französische Ballett in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

„war als solches dem Untergang geweiht. Degas sorgte dafür, daß es für immer lebendig bleiben wird.“¹⁹⁰

Die Fähigkeit zum Verzicht und Abstand „ zu allem und zu jedem “¹⁹¹ sind nach Keller charakteristisch für Degas' Kunst: Er kritisiert nicht, mischt sich nicht ein und beschränkt sich in seiner bildnerischen Ausführung auf die Wiedergabe des Wesentlichen.¹⁹² Nach Blunden beruht Degas' Leistung primär auf seiner Beobachtungsgabe.¹⁹³ Er übt in seinen Gemälden und Pastellen keinerlei Sozialkritik an der Institution Oper und an den Zuständen am Ballett. Die dargestellte Situation ist so

¹⁸⁸ vgl.: Herbert 1989, S. 135

¹⁸⁹ vgl.: Sutton 1988, S. 186

¹⁹⁰ Browse 1988, S. 241

¹⁹¹ Keller 1988, S. 122

¹⁹² vgl.: ebd., S. 122

¹⁹³ vgl.: Blunden 1979, S. 29

zu nehmen, wie sie ist, ohne Über-Interpretation ihres tatsächlichen Bedeutungsgehaltes:

„Wo eine Tänzerin den Kopf in die Hand stützt, ermüdet vom Auftritt, wo eine andere sich niederbückt, um die Bänder zu knüpfen, die den Tanzschuh zu halten haben, da ist nichts zu lesen als: Ausruhen.“¹⁹⁴

In diesem Sinne realisiert Degas nach Keller das naturalistische Ideal des Unbeteiligtseins:

„Ebenso brütend, mit sich beschäftigt, wie unvermittelt voll auf den Betrachter gerichtet, mehr in schönheitlichem Stolz als herausfordernd wie zuweilen bei Manet, verdecken die Menschen in seinen Bildern und Zeichnungen vollständig die Empfindungen ihres Schöpfers.“¹⁹⁵

Die emotionslose Herangehensweise an die Thematik bewirkt die Authentizität der Wiedergabe. Degas war ein unbeteiligter Beobachter, der das dargebotene Ereignis völlig unsentimental und mit einer schonungslosen Offenheit auf der Bildebene fixiert hatte. Rivière schrieb dazu:

„Herr Degas verabscheut übrigens am heftigsten den romantischen Rausch, den Traum anstelle des Lebens, mit einem Wort den Prunk. Er ist Beobachter, er übertreibt nie; die Wirkung stammt stets von der Natur selbst. Das macht ihn zum wertvollsten Historiker der Szenen, die er uns zeigt.“¹⁹⁶

Der „flâneur“, der zielbewußte Spaziergänger, war „eine Hauptfigur im Theater des täglichen Lebens von Paris um die Mitte des 19.

¹⁹⁴ Keller 1988, S. 116

¹⁹⁵ Keller 1990, S. 64f

Ein wesentliches Kriterium des Naturalismus, der sich um 1850 in der Abwendung von der romantischen Malerei, ihrer Rhetorik und ihrem aufdringlichen Appell an das Gefühl des Betrachters zeigte, ist seine Distanziertheit. Der Naturalismus gibt das Gesehene so objektiv wie möglich wieder; er beschreibt die vorgefundene Situation naturgetreu so, wie sie ist. Er beschönigt nicht, und seine Situationsbeschreibung ist ungetrübt von persönlichen Empfindungen. Der Naturalismus ist emotionslos und in diesem Sinne unbeteiligt und distanziert.

¹⁹⁶ Rivière 1993, S. 43

Georges Rivière (1855-1943) war ein Schriftsteller und Kunstkritiker und gehörte zum Freundeskreis Renoirs. 1877 gab er die Zeitung „L'Impressionisme“ heraus.

Jahrhunderts.“¹⁹⁷ Ursprünglich eine Erscheinung aus der Literatur, eignet sie sich nach Herbert hervorragend zur Untersuchung des impressionistischen Naturalismus. Der „flâneur“ schlenderte über die Boulevards, stellte sich selbst zur Schau und nahm alles begierig auf, was interessant und aktuell war: „ Paris wurde für den gepflegten Müßiggänger zu einem einzigen, großen Theater, dessen Bühne die Straßen waren.“¹⁹⁸ Der Künstler als „flâneur“ war fasziniert von dem pulsierenden Großstadtleben und der Möglichkeit, sich anonym darin zu bewegen. Sein Anliegen war es, bei aller Leidenschaft der dargebotenen Situation nüchtern zu beobachten und „ ein beständiges Werk aus einem vergänglichen Ausschnitt des modernen Lebens zu kristallisieren.“¹⁹⁹

Diese Definition trifft nach Herbert insbesondere auf Degas zu:

„ Wie der Naturalist läßt Degas die Emotionen beiseite. Er mischt sich nicht ein in die Angelegenheiten der Personen, die er darstellt und beurteilt auch nicht deren Handlungen. Er gibt ausschließlich 'die geduldige Nachforschung des Beobachters' wieder ... Degas kann mit guten Gründen dem Naturwissenschaftler wie ebenso dem Schriftsteller-Flaneur und dem Detektiv an die Seite gestellt werden, weil er sein Terrain leidenschaftslos überblickt und die Ergebnisse entsprechend aufzeichnet ... Es geht ihm offensichtlich um die neutrale Wiedergabe, um den Report.“²⁰⁰

Die Zeitbezogenheit in Degas' Bild *Die Ballettprobe* ist also zweifach gegeben: Zum einen äußert sie sich im Motiv selbst, denn mit der Darstellung einer Ballettprobe gibt Degas einen Eindruck von der bedeutendsten Pariser Kultureinrichtung des 19. Jahrhunderts. In diesem Sinne reflektiert er das Geschehen seiner Zeit. Zum anderen zeigt sie sich in der emotionslosen Wiedergabe des Geschehens. Das Affektbetonte und Anekdotische war in der avantgardistischen französischen Kunst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr en

¹⁹⁷ Herbert 1989, S. 53

¹⁹⁸ ebd., S. 54

¹⁹⁹ ebd., S. 54

vogue. Degas' Bild ist weder anekdotisch noch affektbetont. Es gibt das Ereignis sachlich und unzensiert wieder und folgt damit nicht nur der Maxime des Naturalismus, sondern auch dem Beispiel der Impressionisten.

3.4.3. Erzählte Zeit (Die Zeit der Handlung)

Wie schon bei Renoir, findet man auch in Degas' Bild eine pluralische Erscheinungsform von Handlung. Doch im Gegensatz zu Renoir vereinigt Degas die diversen Handlungselemente nicht. Die Handlungen sind größtenteils isoliert, sie haben sich noch nicht zu einem kollektiven Handlungsablauf zusammengefügt. Die kollektive Handlung wäre die Ballettprobe, doch gemeinsam geprobt wird in dem dargestellten Moment noch nicht.

Ob die Probe noch nicht begonnen hat oder gerade durch eine Pause unterbrochen worden ist, läßt sich nicht definitiv feststellen. Sicher ist auf jeden Fall, daß die dargestellte Situation einen Augenblick der Vorbereitung zeigt, der in naher Zukunft zu einem Ereignis führen wird. Dieses Ereignis ist der gemeinsame Tanz; die Vorbereitung dazu kann man in dem Schnüren des Kleides, vielleicht auch in dem angespannten Sinnieren des Tanzlehres sehen.

Degas hat diesen Augenblick so dargestellt, daß man sicher sein kann, daß jeden Moment eine Veränderung eintreten wird. Wenn das Kleid geschnürt ist, wird sich das Mädchen wieder seinen Mitschülerinnen zuwenden. Das sitzende Mädchen wird sich erheben, und auch der Tanzlehrer wird wieder die Regie übernehmen. Der Wandel steht unmittelbar bevor, und dieser Eindruck wird von Degas noch verstärkt, indem er am linken oberen Bildrand die Beine einer Tänzerin in das Bild

hineinlaufen läßt: Der Betrachter ahnt, daß dieses noch unsichtbare Mädchen gleich mitten im Geschehen auftauchen wird.

Da in dem Bild *Die Ballettprobe* dreizehn Personen dargestellt sind, gibt es notwendig auch mehrere Handlungsfelder, und alle indizieren einen Zeitverlauf in dem Sinne, daß man sich zu der dargestellten Situation das „Vorher“ oder „Nachher“ vorstellen kann. Dahingehend finden sich Analogien zu Renoirs *Le déjeuner des cantoiers*.

Doch während bei Renoir das Geschehen so dargestellt ist, daß es sich schwerpunktmäßig auf das „Jetzt“ des Augenblicks bezieht, ist dies bei Degas offensichtlich nicht der Fall. Renoir reiht die einzelnen Handlungsfelder so aneinander, daß der temporale Aspekt überall gleichbleibend ist; keine Handlung zeigt einen beschleunigteren Ablauf als die andere bzw. verweist eindringlicher auf den Wandel als die übrigen. Degas hingegen ordnet ein Handlungsfeld allen anderen über, indem er es als Paradigma für den Lauf der Zeit benutzt.

Dieses exponierte Handlungselement zeigt sich im Treppenmotiv, wo durch das in das Bild hineinlaufende Mädchen deutlicher als in allen anderen skizzierten Handlungsabläufen Bewegung und Veränderung thematisiert werden. Dieses Motiv thematisiert den Wandel so offensichtlich, weil die ihm innewohnende Bewegung eine größere Prägnanz hat, als die der anderen Handlungsfelder. Diese implizieren zwar auch die Annahme von Veränderung, doch tun sie es auf eine viel subtilere Weise. Nimmt man beispielsweise die Figurengruppe am rechten Bildrand, dann kann man zu der dargestellten Situation ohne weiteres die nähere Zukunft antizipieren: nämlich den Augenblick, in dem das Kleid geschnürt ist, sich die beiden Mädchen wieder den anderen zuwenden, die Mutter auf dem freigewordenen Stuhl Platz genommen hat und die Probe weitergeht. Doch der bevorstehende Wandel wird durch dieses Motiv weniger eindeutig thematisiert als in dem Treppenmotiv. Hier zeigt er sich als ein zwingender

Bewegungsimpuls vom „Jetzt“ zum „Später“. So thematisiert dieses Motiv nicht den isolierten Augenblick, der von Aristoteles als ein Schnitt im Kontinuum der Bewegung definiert wurde, sondern das permanente Fortschreiten im Laufe der Zeit - die Veränderung.

Bewegung, als der Grundzustand des Universums, ist immerwährend - auch wenn wir ihrer nicht immer gewahr werden.²⁰¹ Wird sie so offensichtlich dargestellt, wie in dem Treppenmotiv, dann kann der Temporalaspekt, der durch dieses Motiv repräsentiert wird, eigentlich nicht anders als der zentrale dieses Bildes interpretiert werden. Aus diesem Grunde macht es wenig Sinn, die anderen Handlungsfelder mit derselben Intensität zu betrachten wie beispielsweise bei Renoir. Dort wurden alle Handlungselemente mehr oder weniger gleichrangig behandelt; keines zeichnete sich durch einen schnelleren oder offensichtlicheren Zeitverlauf vor den anderen aus. Die gemäßigten oder subtilen Bewegungsabläufe suggerierten insgesamt den Eindruck einer relativ stabilen Gegenwartigkeit. Gäbe es das Treppenmotiv in Degas' Bild nicht, dann wäre es auch in diesem Bild so: Die übrigen Handlungsabläufe sind in ihrer zukunftsweisenden Tendenz relativ eingeschränkt, sie verweisen von ihrer motivischen Ausrichtung her eher auf das Momentane einer gegenwärtigen Situation.

Doch das in das Bild hineinlaufende Mädchen durchbricht diese Zeitgrenze und setzt durch seine Bewegung zukunftsweisende Impulse. In diesem Sinne symbolisiert es die Veränderung, das permanente Fortschreiten im Laufe der Zeit.

3.4.4. Die Darstellungsart

²⁰¹ vgl. hierzu: S. 25

Auffällig an dem Bild *Die Ballettprobe* sind das asymmetrische Kompositionsschema und die angeschnittenen Motive, die diesem Werk etwas Zufälliges und Beiläufiges verleihen.

Degas verlagerte die eigentliche Handlung in die Randbereiche des Bildes und ließ das Zentrum mehr oder weniger leer. Auf diese Weise ersetzte er die Symmetrie der klassischen Komposition „ durch die sogenannte dynamische Gleichgewichtslosigkeit der modernen Komposition“²⁰². Das Gleichgewicht der Komposition entsteht dabei nicht mehr durch ausgeglichene Massen, sondern durch die Spannungen, die sich zwischen Raum und Zwischenraum ergeben. So scheint der Raum in dem Bild *Die Ballettprobe* zwar zu expandieren, er wird aber gleichermaßen durch die Geschehnisse an den Rändern in seinen Expansionsbestrebungen gehemmt: Der Raum dehnt sich aus, doch die Ereignisse an den Bildrändern drängen ihn zurück. Die Bewegungsimpulse der Ereignisse an der Peripherie des Bildes sind bildeinwärts gerichtet, die des Raumes gehen nach außen - so gesehen, reagiert der Bildraum auf die Bewegungsimpulse der Figuren.

Durch die Auslagerung des Geschehens aus der Bildmitte und die ausschnittthafte Wiedergabe der Motive implizieren Degas' Bilder die Vorstellung von Kontingenz und Flüchtigkeit; sie erwecken eher den Eindruck einer Momentaufnahme als den einer künstlerischen Komposition. Liebermann schreibt dazu:

„Degas' Bilder machen zuerst den Eindruck einer Momentaufnahme. Er weiß so zu komponieren, daß es nicht mehr komponiert aus sieht ... von weitem schon erkennt man jeden Degas an dem originellen Ausschnitt der Natur ... plötzlich durchschneidet er das Podium der Bühne durch eine Baßgeige mit einem so sicheren Gefühl, gerade an der richtigen Stelle, daß wir meinen, es müßte gerade so, es könnte überhaupt nicht anders sein. Wie er manchmal den Horizont ganz oben an den Rand des Bildes verlegt, um uns die Füße seiner Balletteusen besser zeigen zu können.“²⁰³

²⁰² Blunden 1979, S. 145

²⁰³ Liebermann, Max, zit. nach: Keller 1990, S. 67

Die szenische Beiläufigkeit und Kontingenz in Degas' Werk, die viel zu dessen Popularität beigetragen hatte und die Liebermann zu dem Vergleich mit der Momentaufnahme veranlaßt haben, sind das Resultat einer exakten kompositorischen Kalkulation. Nichts in Degas' Kunst ist zufällig, alles ist Kalkül. Dies wurde auch vom Künstler selbst unumwunden zugegeben:

„Keine Kunst ist so wenig spontan wie meine. Was ich mache, ist das Ergebnis von Überlegungen und des Studiums der alten Meister. Von Inspiration, Unmittelbarkeit oder Temperament weiß ich nichts.“²⁰⁴

Der zeitgenössische Schriftsteller und Porträtmaler Jacques-Emile Blanche, der offensichtlich die Gelegenheit dazu gehabt hatte, Degas bei der Arbeit zu beobachten, berichtete:

„Degas registrierte das Bild gleich einem Photoapparat. Danach berichtigte sein Gehirn das Gesehene. Er nahm zahlreiche Retuschen vor, so wie mancher Prosaschriftsteller seinen Text ständig umschreibt, auf den Druckfahnen korrigiert und seinen im ersten Anlauf höchst banalen Sätzen - unter Aufbietung aller Kräfte des Geistes und des Willens - einen erlesenen und subtilen Stil verleiht.“²⁰⁵

Degas' Kunst war, wie sich leicht an dem Bild *Die Ballettprobe* nachvollziehen läßt, stark von den japanischen Farbholzschnitten beeinflusst, die er 1862 entdeckt hatte.

Japanische Holzschnitte wurden seit der Eröffnung der „Porte Chinoise“ ab 1862 zunehmend bekannter und fanden insbesondere in Künstlerkreisen ein großes Interesse²⁰⁶. Von den Künstlern der Batignolles-Gruppe interessierte sich Degas am meisten für sie. Reald stellt dazu fest:

„Ihr graphischer Stil, das Subtile der Linienführung, ihre dekorativen Eigenschaften, die kühnen Verkürzungen und vor allem das Verschieben der Hauptmotive aus der Bildmitte, die Komposition als

²⁰⁴ Edgar Degas, zit. nach: Blunden 1979, S. 138

²⁰⁵ Jacques-Emile Blanche, zit. nach: Blunden 1979, S. 31

²⁰⁶ vgl. hierzu: Kap. Monet, S. 109

ganze und die Raumanordnung scheinen ihn tief beeindruckt zu haben.“²⁰⁷

In Japan nicht besonders geschätzt, erfreuten sich die Farbholzschnitte dann in Europa einer zunehmend größer werdenden Beliebtheit. Als Japan gezwungen wurde, ab 1854 mit der westlichen Welt Handelsbeziehungen einzugehen, gelangten die Holzschnitte in die Kolonialwarengeschäfte, wo sie oft zu Verpackungszwecken genutzt wurden, oder sehr billig zu erwerben waren. Die impressionistischen Künstler waren die ersten, die ihre Schönheit entdeckten und sie zu sammeln begannen. Gombrich schreibt dazu:

„In ihnen fanden sie eine Kunst, die nichts von all den akademischen Regeln und Formeln wußte, von denen sie sich frei zu machen suchten. Die japanischen Holzschnitte zeigten ihnen, wie befangen sie trotz allem noch waren und wie sehr ihnen gewisse Konventionen der europäischen Überlieferung noch im Blut steckten. Den Japanern war jeder überraschende und frappante Naturausschnitt willkommen.“²⁰⁸

Das scheinbar Zufällige, Angeschnittene und Asymmetrische der japanischen Holzschnitte, diese „kühne Mißachtung einer geheiligten Regel der europäischen Malerei“²⁰⁹ beeindruckte die impressionistischen Künstler am meisten. Degas war der Künstler, auf den „diese neu entdeckte Freiheit der Darstellung“²¹⁰ den größten Eindruck machte.

Die Durchdringung der Bildperipherie, der Sinn für das Zufällige - für das, was sich am Rand abspielt - und der asymmetrische Bildaufbau sind die wesentlichsten Merkmale japanischer Farbholzschnitte²¹¹

Sie besitzen ein antiklassisches Formenrepertoire, oft eine „Vergitterung“ des Vordergrundbereiches und zielen nicht auf

²⁰⁷ Rewald 1986a, S. 136

²⁰⁸ Gombrich 1986, S. 444

²⁰⁹ ebd., S. 444

²¹⁰ ebd., S. 446

²¹¹ vgl.: Blunden 1979, S. 64f; Hausenstein / Reidemeister 1993, S. 87

Plastizität ab; japanische Holzschnitte zeichnen sich durch eine flächige Behandlung der Thematik aus.

Neu an den japanischen Holzschnitten war auch das „spontane Erfassen der Elementarbewegung“.²¹² Der starre Gestus als „repräsentative Einheitsbewegung“²¹³ der offiziellen Kunst Europas hatte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur die Bildnismalerei, sondern auch die Figurenkomposition weitgehend bestimmt. Üblich waren sowohl die Anwendung tradiertter Bewegungsschemata im allgemeinen, als auch die Schilderung des „Bewegungskollektivs in Form von Feudalrepräsentanz“²¹⁴ im besonderen.

So läßt sich hinsichtlich der Behandlung von Gestus und Habitus nach Wichmann

„in verschiedenen vergangenen Jahrhunderten eine jeweils einsetzende, ursprünglich scheinbar flüssige Bewegung zeigen, die im Laufe der Fortentwicklung eine Tendenz der Verharrung und Verfestigung annimmt. In diesem Verharrungssystem hatte die offizielle Malerei um 1870 in Europa einen Höhepunkt erreicht.“²¹⁵

Die Darstellungen Hokusais, die schwerpunktmäßig den Menschen in seiner alltäglichen Umgebung zeigen, zeichnen sich im Gegensatz zur europäischen Kunst dieser Zeit durch eine Vielfalt in der Bewegungsabfolge und die Vermeidung von Eintönigkeit aus.

Hokusais „Bewegungsstenogramme“²¹⁶ zeigen Menschen im Gespräch, beim Waschen oder Ankleiden. Seine sich waschenden Frauen sind bei Rotationsbewegungen beobachtet worden, in extremen Bewegungsabläufen also, die nach Wichmann bis dahin in Europa noch nicht als darstellungswürdig galten.

Hokusai (1760-1849) führte insgesamt über 30 Namen; jede Stiländerung ging bei ihm mit einer Namensänderung einher. Die

²¹² Wichmann 1988, S. 282

²¹³ ebd., S. 282

²¹⁴ ebd., S. 282

²¹⁵ ebd., S. 283

²¹⁶ ebd., S. 283

Stilepoche, in der er den Namen Hokusai trug, erstreckt sich über den Zeitraum von 1799 bis 1819. Sie gilt als der Höhepunkt seines Werkes.²¹⁷ Charakteristisch für Hokusais Kunst waren die „magischen Momentaufnahmen der Bewegung“²¹⁸, der asymmetrische Bildaufbau und der Anschnitt. All dies findet man auch bei Degas. Berger schreibt über den Einfluß, den das Japanische auf Degas ausgeübt hatte:

„Hier ist zum ersten Mal ein westlicher Künstler, der nicht nur den einen oder anderen japanischen Druck gesehen hat oder vom Zufall eines guten Fundes abhängt, sondern das Universum des östlichen Formenschatzes kritisch übersieht und sich systematisch mit seinen Problemen und Lösungen beschäftigt.“²¹⁹

Das vermeintlich Kontingente und Spontane von Degas' Kunst ist jedoch nicht nur auf die Beeinflussung durch Hokusai zurückzuführen, sondern auch auf die Fotografie, die er ab den fünfziger Jahren oft als Hilfsmittel für seine künstlerische Arbeit benutzt hatte.²²⁰

Wie der japanische Farbholzschnitt bewirkte auch die Fotografie „die Abwendung von der starren klassischen Bildkomposition, die nun von der Dynamik der wechselnden Bildausschnitte abgelöst wird.“²²¹ Sie war gleichermaßen wie die japanischen Holzschnitte dazu angetan, die traditionellen Sehgewohnheiten zu revolutionieren. Ursprünglich für Porträtaufnahmen benutzt, erweiterte die Fotografie

²¹⁷ vgl.: Shinoda 1988, S. 289f

²¹⁸ ebd., S. 291

²¹⁹ Berger 1980, S. 54

Erwähnenswert in diesem Kontext ist, daß Degas eine beachtliche Sammlung japanischer Farbholzschnitte besaß. Im Nachlaßversteigerungskatalog wurden 117 Stücke aufgeführt. (Vgl.: ebd.)

²²⁰ vgl.: Sutton 1986, S. 76

Dennoch kommt ihrem Einfluß nach Berger eine geringere Bedeutung zu als den japanischen Holzschnitten. Er schreibt: „Degas hat die Photographie gewiß höchst ernst genommen, aber nur als Mittel oder Durchgangspunkt. Stilistisch ist er eben von Ingres ausgegangen, nie verläßt er die Modellierung im Runden, danach hat er sich in steigendem Maß dem Linearismus der Japaner mit vielen seiner Implikationen zugewandt. ... Das Photo mag in einem bestimmten Fall der Ausgangspunkt sein im Sinne eines psychologischen Reizes, die Umsetzung 'japanischer' Gestaltung aber leuchtet als Ziel auf; dazwischen liegt der eigentliche künstlerische Prozeß.“ (Berger 1980, S. 54)

²²¹ Blunden 1979, S. 63

erst zu Beginn der impressionistischen Epoche ihren Aktionsradius.²²² Durch handlichere Apparaturen und kurze Belichtungszeiten ²²³ bot sie ab dem Ende der sechziger Jahre die Möglichkeit zur Herstellung von Momentaufnahmen. Dies bedingte zwangsläufig eine Umorientierung innerhalb der bildenden Kunst, denn die Erfindung der Fotografie hatte dazu beigetragen, daß man „den Reiz eines zufälligen Naturausschnitts“²²⁴ unter einer ungewöhnlichen Perspektive zu sehen lernte.

Die Momentfotografie wird von Imdahl definiert als eine

„bildliche Fixierung eines kontingenten Beieinanders verschiedener voneinander unabhängig agierender Figuren in beliebigem Zeitmoment und beliebigem Bildausschnitt.“²²⁵

Als ein „mechanisches Verfahren der Arretierung kontingenter Szenen im willkürlichen Bildausschnitt“²²⁶ verstieß die Momentfotografie gegen traditionelle Vorstellungen vom komponierten Bild. Gleichmaßen erweiterte sie diese aber auch, indem „ die Symptome der Momentfotografie in die Bedingungen des komponierten Bildes gleichwohl überführt werden können.“²²⁷

In den Werken von Degas sind nach Imdahl

„entweder die durch die Momentfotografie eröffneten Möglichkeiten einer kühnen Bildkomposition oder die durch die Momentfotografie eröffneten Möglichkeiten der Repräsentation von Kontingenz thematisiert.“²²⁸

²²² Zwar war die Fotografie bereits 1855 auf der Pariser Weltausstellung vorgestellt worden, doch fand sie damals kaum Beachtung. Dies änderte sich auf der Weltausstellung von 1867, wo sie plötzlich im Zentrum des allgemeinen Interesses stand. (Vgl. Blunden 1979, S. 63)

²²³ Die Belichtungszeiten konnten innerhalb von 30 Jahren drastisch verkürzt werden: Während sie 1822 noch 48 Stunden betragen hatten, betragen sie ab 1839 1 Stunde und um 1850 nur noch wenige Minuten. (Vgl. ebd.)

²²⁴ Gombrich 1986, S. 443

²²⁵ Imdahl 1988, S. 299

²²⁶ ebd., S. 301

²²⁷ ebd., S. 301

²²⁸ ebd., S. 303

Doch beide durchdringen sich wechselseitig, denn die Kühnheit der Komposition verweist auch wieder auf das Zufällige und Flüchtige. So stehen szenische Zufälligkeiten bei Degas einer kompositionellen Ordnung gegenüber, die ihrerseits durch Dezentralität, Asymmetrie und schräge Aufsicht die Vorstellung des Ephemeren erzeugt.²²⁹

Folglich ist die Modernität Degas' nicht allein in seinen Motiven begründet, sondern auch in der Thematisierung des Flüchtigen und Augenblicklichen, im kompositorischen Kalkül, der seriellen Bildanlage und letztlich auch in der Positivierung des Banalen.

Zwar war die Positivierung des Banalen und Dissonanten in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts durchaus keine marginale Erscheinung mehr in der Kunstwelt, denn das Themenrepertoire der Impressionisten bestand vorwiegend aus Alltagsmotiven. Dennoch unterschieden sich Degas' Schilderungen alltäglicher Ereignisse gravierend von denen seiner Kollegen: Während die Impressionisten in der Regel vor Ort damit befaßt waren, die Flüchtigkeit einer atmosphärischen Wirkung einzufangen und den banalen Gegenstand oder das triviale Ereignis in seiner natürlichen Umgebung beließen, überführte Degas das Alltagsmotiv in ein ausgeklügeltes, komplexes Formsystem - wo die impressionistischen Künstler im Einklang mit der Natur waren, war es Degas mit der Kultur. Denn mit der Einbettung in ein kunstvoll arrangiertes Kompositionsschema gelang es Degas, das Alltägliche und Banale zu kultivieren. Dadurch, daß die Trivialität seiner Motive mit einer kompositorischen Perfektion einherging, „die ihresgleichen sucht,“²³⁰ wertete Degas den Bildgegenstand auf; er bescherte dem Banalen somit eine Nobilitierung durch die Komposition.

²²⁹ vgl.: Growe 1988, S. 362

²³⁰ ebd., S. 365

Darauf, daß die Thematisierung des Banalen kennzeichnend für die avantgardistische Kunst des 19. Jahrhunderts war, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen²³¹ - die Zeitbezogenheit von Degas' Bild hinsichtlich dieses Kriteriums als gegeben angenommen: *Was* Degas dargestellt hatte, war durchaus charakteristisch für seine Zeit. Das *Wie* war es ebenfalls, denn Dezentralisierungen, ansteigende Perspektiven, Aufsichten und angeschnittene Motive, die für Degas kennzeichnend sind, waren gleichermaßen Gestaltungselemente, die sowohl der Fotografie als auch den japanischen Holzschnitten entstammen. Wenn Degas also Kompositionsmethoden benutzt, die maßgeblichen Entdeckungen seiner Zeit entlehnt sind, dann ist seine Kunst - auch unabhängig von ihrer motivischen Ausrichtung - modern; sie folgt den Zeichen ihrer Zeit.

Die dezentralisierte Darstellungsart, die das Geschehen nicht in einer komprimierten Form an einer bestimmten Stelle des Bildgefüges lokalisiert, sondern es auseinanderreißt und zu den Randregionen treibt, verleiht dem Bild eine außergewöhnliche Dynamik. Es scheint, als seien die Figuren bestrebt, das Zentrum zu verlassen, um ja nicht den Eindruck entstehen zu lassen, als sei ihr Beisammensein eine unwillkürliche Formation, die den Regeln eines Kompositionsschemas unterliegt. Die Figuren streben nach außen, zu den Bildrändern hin, wo sie von vertikalen Anschnitten brutal durchtrennt werden. Das Bildformat hat offensichtlich Mühe, das Geschehen einzufangen, denn das Ereignis ist flüchtig, es läßt sich kaum bändigen und sprengt die Enge des traditionellen Bildraums. So gesehen, hat dieses Bild nichts Statisches und Festgefügtes. Alles scheint in Bewegung zu sein.

Mit der Bewegung der Figuren korrespondiert die des Raumes.

²³¹ vgl. hierzu: S. 70ff

Der Ballettsaal der alten Pariser Oper ist von Degas nicht als ein festgefügtes architektonisches Gebilde dargestellt worden, das in seiner Fundierung auf starren, statischen Ordnungsprinzipien nur als eine Herberge der Menschen aufzufassen ist, als ein passiv verharrendes Gefäß also. Degas hat diesen Raum selbst als etwas Bewegtes gegeben. Dies ist unschwer erkennbar an dem Verlauf der Holzdielen. Dieser folgt weder den architektonischen Gegebenheiten, noch ordnet er sich den Zwängen der perspektivischen Verkürzung unter: Die Holzdielen variieren zwar in ihrer Breite und werden zum Fenster hin schmaler, diesen Veränderungen scheint aber kein perspektivisches System zugrunde zu liegen, da sie anderenfalls präziser und konsequenter ausgeführt wären. Wesentlicher ist jedoch die mangelnde Anpassung an die architektonischen Gegebenheiten. Wäre der Fußboden diesen angepaßt, dann zeigte sich dies in der Größe der Neigungswinkel seiner Dielen: sie wäre wesentlich geringer. So, wie Degas die Dielen tatsächlich dargestellt hat, wirkt der Fußboden, als bewege er sich. Es hat den Anschein, als vollziehe er eine Bewegung im entgegengesetzten Uhrzeigersinn, wobei er die die Figurengruppe am rechten Bildrand umkreist.

Der Bewegungsimpuls des Raumes ist auf Expansion ausgerichtet, das abgesteckte Feld des Bildformats reicht aber nicht aus, um die Kreisbewegung des Fußbodens vollständig zu fassen.

Figur und Raum - alles scheint in diesem Sinne bestrebt, der Enge der Konventionen zu entfliehen: Dezentralisierte Bewegungsabläufe und die Tendenz, nicht mehr nur formatfüllend, sondern vielmehr formatsprengend zu sein, verleihen sowohl den Ereignissen dieses Bildes als auch dessen räumlichen Gegebenheiten diese außergewöhnliche Dynamik: Die Bewegung ist omnipräsent - und somit auch die Zeit.

3.4.5. Die Zeit in der Zeit

Wüßte man nicht, daß das Bild *Die Ballettprobe* auf einer Fotografie und Skizzen basiert, die keinen temporalen Bezug zueinander haben, dann könnte man annehmen, daß dieses Bild mindestens drei Zeitebenen enthält. Gemäß dieser Annahme gäbe es zunächst einmal die allumfassende Universalzeit, innerhalb derer sich die Ballettprobe bzw. die Pause vor der Probe vollzieht. Diese gemeinsam verbrachte Pause kann als eine kollektive Handlung aufgefaßt werden, deren Dauer die diversen Eigenzeiten der individuellen Aktivitäten umfaßt.

Da in diesem Bild dreizehn Personen anwesend sind, könnte davon ausgegangen werden, daß die Zeit der Pause dreizehn Handlungszeiten enthält. Doch diese Annahme ist insofern unzutreffend, da einige Personen miteinander in Interaktionen verbunden sind und somit gemeinsame Handlungsfelder aufweisen. In diesem Sinne verhält sich das Bild *Die Ballettprobe* analog zu Renoirs *Le déjeuner des cantoiers*.

Gemeinsame Handlungsfelder finden sich in der Gruppe am linken oberen Bildrand, bei den probenden Mädchen vor der Spiegelwand und bei der assistierenden Frau und dem Mädchen am rechten Bildrand. Isolierte Handlungen liegen bei der in das Bild hineinlaufenden Tänzerin am oberen Bildrand, dem hinter der Treppe stehenden Mädchen, sowie bei Jules Perrot und der sitzenden Tanzschülerin vor. So ließe sich dann feststellen, daß die Zeit der Pause sieben verschiedene Handlungszeiten impliziert. Insgesamt gesehen, würde das Bild *Die Ballettprobe* somit folgende Verschachtelung von Zeit aufweisen: Innerhalb der allumfassenden Zeit der aktuellen Chronologie findet die Handlungszeit der Pause statt und in dieser die oben aufgeführten Eigenzeiten der Akteure. Hinzu kämen die

Eigenzeiten der scheinbar unbewegten Gegenstände: die der Treppe und die des Gebäudes.

Degas' Bild gibt jedoch nicht einfach ein Geschehen wieder, sondern es ist das Resultat einer Konstruktion, in der zwar thematisch Ähnliches, aber temporal Disparates miteinander kombiniert wurde. In diesem Bild ist nicht Zeitgleiches abgebildet, sondern fragmentierte Aspekte verschiedener Zeiten sind so zusammengefügt, als entstammten sie ein und derselben Zeit. Aus diesem Grunde lassen sich temporale Strukturen mit dem oben angewendeten Schema nur unzureichend darstellen.

Degas hatte die Arbeit an dem Bild *Die Ballettprobe* um 1874 begonnen. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, zeigt das Bild den Ballettsaal der alten Pariser Oper. Diese brannte 1873 nieder. Die Fotografie, die als Vorlage für die Darstellung des Tanzlehrers diente, war im Jahre 1861 angefertigt worden. Folglich hat Degas nicht nur Ereignisse und Gegebenheiten aus ihrem chronologischen Zusammenhang gerissen, um sie an anderer Stelle neu zu formieren; er hat auch etwas dargestellt, das *so* nicht mehr existierte. Degas hat somit etwas Nicht- oder Nicht-mehr-Seiendes in einen temporalen Kontext gestellt, in den es nicht hineingehört; er hat Vergangenes und Gegenwärtiges miteinander verknüpft und mit Hilfe moderner Kompositionsmethoden so aufbereitet, als entstammte die dargestellte Situation der aktuellen Chronologie.

Die alte Oper existierte nicht mehr, als Degas mit den Arbeiten an dem Bild *Die Ballettprobe* begann. Wenn er sie dennoch zum Bildgegenstand erhebt, macht er ein Nichtseiendes zum Ort eines Ereignisses. Handlung und Bewegung vollziehen sich jedoch im Raum-

Zeit-Kontinuum ²³²; ist der Raum irreal, dann ist es in diesem Kontext auch die Zeit.

Gravierender zeigt sich die Verbindung disparater Zeitebenen jedoch in der Darstellung von Jules Perrot. Denn indem Degas für die Darstellung des Tanzlehrers eine Fotografie aus dem Jahre 1861 als Vorlage benutzt, die er naturgetreu wiedergibt, dann leugnet er den Lauf der Zeit und die Wandelbarkeit aller Dinge und Ereignisse in ihr. Denn es ist anzunehmen, daß Jules Perrot im Jahre 1874 anders aussah, als er von Degas abgebildet wurde. In diesem Sinne hat Degas die Zeit angehalten oder ein Nicht-mehr-Seiendes dargestellt.

Führt man den Gedanken an diese vermeintlich nebensächliche Ungenauigkeit in der Zusammenfügung zeitlicher Ebenen weiter, dann ergibt sich eine frappante Konsequenz: Wenn Degas mit der Darstellung des Tanzlehrers die Existenz eines Zeitraumes von 13 Jahren geleugnet hat, dann bedeutet diese Negierung von Zeit, daß die Tänzerinnen *so* nicht hätten abgebildet werden dürfen. Zum einen, weil viele von ihnen im Jahre 1861 noch Kleinkinder waren, zum anderen, weil einige noch gar nicht existierten. In diesem Sinne stellt Degas ein Seiendes neben ein Noch-nicht-Seiendes und fügt zeitliche Ebenen zusammen, die vollständig disparat sind.

Folglich bildet Degas in dem Bild *Die Ballettprobe* ein Potpourri von temporalen Strukturen ab, die sich völlig different zueinander verhalten. Er reißt Ereignisse und Gegebenheiten aus ihrem zeitlichen Kontext und versucht, aus isolierten Ausschnitten der Vergangenheit und aktuellen Eindrücken ein Bild einheitlicher Gegenwärtigkeit zu konstruieren.

Aufgrund dieser Kompositionsmethode repräsentiert Degas' Werk kein einheitliches Bild von Zeit; es zeigt statt dessen fragmentierte Zeit im

²³² zur Untrennbarkeit von Zeit und Raum: vgl. S. 19, 24

willkürlichen Verbund.²³³ In diesem Kontext ist die Kunst Degas' nach Sutton „ nichts anderes als Schein, aber so dargeboten, daß wir ihn als wahres Bild des Lebens akzeptieren.“²³⁴

Die Gemeinsamkeit von Handlung ist in dem Bild *Die Ballettprobe* nur vorgetäuscht, die einheitliche Zeit eine Illusion. Aus diesem Grunde macht es wenig Sinn, die temporale Strukturierung nach dem oben aufgeführten Schema vorzunehmen, denn diesem Bild lag keine reale Zeit zugrunde, sondern nur die Illusion davon.

Natürlich könnte man an dieser Stelle das Argument einfließen lassen, daß die bildende Kunst per se illusionistisch sei, daß sie vorgibt, etwas zu sein, das sie aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit nicht ist²³⁵, daß sie ihrem Wesen nach nur Schein ist, was beispielsweise auch der Grund dafür war, daß Platon die Künstler aus seinem idealen Staat verbannt hatte.²³⁶

²³³ Dies ist jedoch kein Spezifikum, das sich nur in dem Bild *Die Ballettprobe* zeigt. Die Montage disparater Zeitaspekte scheint ein Charakteristikum der Ballettszenen insgesamt zu sein, das sich aus der besonderen Arbeitsweise Degas' ergibt. Kendall schreibt dazu:

„From the beginning, Degas' backstage scenes were as artificial as the world they represented. Each of the ballerinas was separately posed in the artist's studio, often by a model who was an off-duty dancer, then drawn as a discrete study for future reference. Using these drawings, Degas would then devise his ballet compositions like an elaborate patchwork, transferring each figure to its appropriate position, enlarging some and reducing others to mere background spectators. The room in which they are depicted or a setting in the wings would then be reconstructed from memory or freely improvised...“ (Kendall, 1996, S. 7)

²³⁴ Sutton 1986, S. 161

²³⁵ Der Künstler Oskar Schlemmer (1888-1943) ging in seinem Vortrag über die Perspektive am 8.11.1932 davon aus, daß es eine „Natur-Wahrheit“ und eine „Kunst-Wahrheit“ gibt, die sich grundsätzlich voneinander unterscheiden:
 „ Denn die Bild-Gesetze sind *andere* als die Natur-Gesetze! Dies besagt, daß es sich bei dem 'Kunst' genannten Tun *stets*... um eine *Um*setzung, um eine *Übersetzung* der Eigengesetzlichkeit der Natur in die Eigengesetzlichkeit der Kunst ... handelt; daß dieses Tun recht eigentlich *abstrakt* zu nennen ist, indem es vom Natürlichen, Naturgegebenen ein Etwas '*absonder*t', ein unnatürliches neues Ding schafft, das im Gegensatz zu jenem Natürlichen steht, notwendigerweise stehen muß - da es bei der Schaffung dieser neuartigen Synthese sich MITTEL und MATERIALIEN bedient von meist völlig *anderer* Beschaffenheit als die Materie, aus der das Naturobjekt besteht. Um es kurz und drastisch zu sagen: Wir bilden die *Menschen* aus *Stein*, und wir versuchen, die *Sonne* mit *Ölfarbe* zu malen!“ (Schlemmer 1989, S. 261)

²³⁶ vgl.: Platon 1990, S. S. 288ff

Auch für Wilhelm Dilthey (1833-1911) war die Kunst nur ein Schein: „ Die

Auch die zuvor beschriebenen Werke von Cézanne, Renoir und Monet sind in diesem Sinne nur „Schein-Bilder“. Sie geben vor, eine Frau beim Kaffeetrinken zu sein, ein Frühstück oder ein Bahnhof - und sind aufgrund ihrer materialen Beschaffenheit etwas vollständig anderes - nämlich Gebilde aus Ölfarbe und Leinwand.

Dennoch haben sie insgesamt einen Realitätsbezug hinsichtlich der temporalen Dimension ihrer Motive. Diese sind mehr oder weniger *einer* Zeit entnommen²³⁷; es sind keine Versatzstücke unterschiedlicher Chronologien. Dies verleiht ihrer temporalen Ausrichtung eine gewisse Authentizität - ihr zeitlicher Rahmen *ist* wirklich und naturgegeben. Die Zeit der Ballettprobe hingegen *scheint* nur so - sie ist konstruiert und somit artifiziell.

3.4.6. Resümee

Wie die vorliegende Untersuchung ergeben hat, sind auch in dem Bild *Die Ballettprobe* die Aspekte Zeit, Zeitlosigkeit und Zeitbezogenheit gleichermaßen vertreten.

Während sich die Zeitlosigkeit nur singular äüßerte, nämlich in der Tatsache, daß diesem Werk keine reale Zeit zugrunde lag, sondern ein willkürlicher Verbund disparater Zeitebenen, gibt es für die Anwesenheit von Zeit und den Zeitbezug mehrere Indikatoren.

Kulturelle Veranstaltungen und das Amüsement waren ab 1867 charakteristisch für das Leben in der Seine-Metropole, und die Oper

Darstellung des Geschehens ... ist der unwirkliche Schein einer Realität, nacherlebt und zum Nacherleben dargeboten ... " (Dilthey 1984, S. 99). Zwar bezieht sich diese Aussage auf die Literatur, aber meines Erachtens ist sie durchaus auch auf die bildende Kunst übertragbar.

²³⁷ Diese Behauptung ist zwar hinsichtlich der Ausführungen über die Arbeitsweise des Pleinair nicht ganz korrekt, weil hier auch mehrere Zeiten im Sinne einer Reihe ähnlicher Augenblicke dargestellt worden waren. Doch waren diese temporalen Differenzen zum einen relativ gering, zum anderen waren sie nicht das Resultat eines kompositorischen Kalküls, sondern

galt als das Glanzstück des kulturellen Lebens im Paris des 19. Jahrhunderts. Wenn Degas sie zum Thema seines Bildes macht, dann bildet er Zeittypisches ab und reflektiert in diesem Sinne das Geschehen seiner Zeit.

Doch auch die Darstellungsart nimmt Bezug auf maßgebliche Erscheinungen des 19. Jahrhunderts. Denn sie bedient sich Methoden, die sowohl den japanischen Farbholzschnitten als auch der Fotografie entlehnt sind. Dezentralisierungen, ansteigende Perspektiven und angeschnittene Motive sind Gestaltungselemente, die gleichermaßen für den japanischen Holzschnitt sowie auch für die Fotografie charakteristisch sind. Wenn Degas diese Kompositionsmethoden benutzt, dann kann seine Kunst durchaus als zeitgemäß definiert werden.

Die Zeitbezogenheit dieses Bildes kommt jedoch auch durch die objektive Wiedergabe des Geschehens zum Ausdruck, die kennzeichnend für die avantgardistische Kunst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gewesen ist. Diese Art der Wiedergabe zeichnet sich durch einen kritiklosen Umgang mit dem darzustellenden Objekt aus; sie gibt das Motiv ungefärbt von der subjektiven Einstellung des Künstlers. Gleichermäßen verhindert sie, daß der Betrachter in das Geschehen involviert wird.

Die Ausgrenzung des Betrachters wird in dem Bild *Die Ballettprobe* durch die ungewöhnliche Perspektive erreicht, die den Betrachter in eine abgehobene Position versetzt: Er scheint über den Dingen zu stehen und schaut auf das Geschehen herab. Diese distanzierte Position drängt ihn in die Rolle eines Beobachters oder in die des „flaneurs“, der die dargebotene Szenerie zwar aufmerksam - doch ohne wirkliche Anteilnahme am Geschehen - verfolgt. In diesem Sinne impliziert die von Degas gewählte Perspektive durchaus einen Aspekt

der Zeitbezogenheit; indem sie Distanz schafft, realisiert sie das naturalistische Ideal des Unbeteiligtseins.

So schildert dieses Bild zum einen ein bedeutendes Ereignis seiner Zeit, zum anderen repräsentiert es den sogenannten Zeitgeist; in diesem Sinne impliziert dieses Bild durchaus charakteristische Merkmale seiner Zeit.

Auch die Zeit selbst ist in Degas' Bild präsent. Denn Degas hat die Situation in dem Ballettsaal so dargestellt, daß alles auf Veränderung deutet. Besonders gravierend kommt dies in dem Treppenmotiv zum Ausdruck, wo der bevorstehende Wandel durch das in das Bild hineinlaufende Beinpaar einer Tänzerin symbolisiert wird.

Zwar verweisen auch die anderen Handlungsfelder auf Veränderung - wenn das Kleid geschnürt ist, wird sich die Tänzerin wieder ihren Mitschülerinnen zuwenden, das sitzende Mädchen wird sich erheben, und auch der Tanzlehrer wird wieder aktiv in das Geschehen eingreifen - doch tun sie dies nicht mit der Eindeutigkeit, die sich im Treppenmotiv zeigt.

Die Darstellung eines absteigenden Beinpaars auf einer Treppe demonstriert, daß es sich hierbei um einen Bewegungsablauf handelt, von dem zwar nur der Anfang skizziert worden ist, dessen Ende aber unmittelbar bevorsteht. Der Wandel wird durch dieses Motiv so offensichtlich herausgestellt, weil die ihm innewohnende Bewegung eine größere Prägnanz hat, als die der anderen Handlungsfelder. Zwar implizieren auch diese die Annahme von Veränderung und Bewegung, doch tun sie es auf eine viel subtilere Weise. Der Wandel als ein zwingender Bewegungsimpuls vom „Jetzt und Hier“ zum „Danach“ zeichnet sich in dieser Deutlichkeit allein in dem Treppenmotiv ab. Dieses Motiv schildert nicht den isolierten Augenblick, sondern das permanente Fortschreiten im Laufe der Zeit -

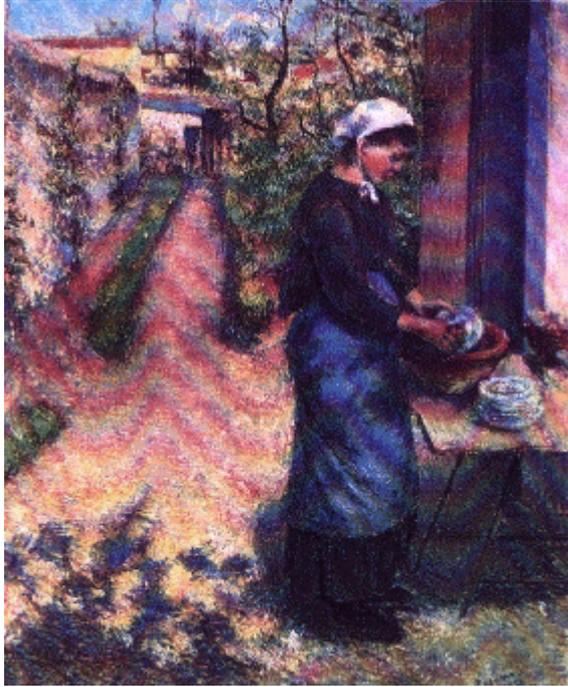
die Veränderung. Somit kann das Treppenmotiv als ein Synonym für die Zeit interpretiert werden.

Temporale Bezüge lassen sich auch in der dezentralisierten Darstellungsart und in der besonderen Wiedergabe der Raumsituation erkennen. Die Verlagerung des Geschehens aus der Bildmitte und vertikale Anschnitte lassen den Anschein von Flüchtigkeit und Kontingenz entstehen - das Bild macht nicht den Eindruck, als läge ihm ein kompositorisches Kalkül zugrunde, es hat nichts Statisches und Konstruiertes. Statt dessen erinnert es an eine Momentfotografie und wirkt in diesem Sinne lebendig und bewegt. Die zu den Rändern strebenden Figuren verstärken diesen Eindruck von Bewegung, und auch das räumliche Umfeld weist in diese Richtung.

Der Ballettsaal der alten Pariser Oper ist von Degas nicht als ein festgefügtes architektonisches Gebilde dargestellt worden, sondern als etwas Bewegtes, was sich an dem Verlauf der Holzdielen erkennen läßt. Denn dieser folgt weder den architektonischen Gegebenheiten, noch ordnet er sich den Zwängen der perspektivischen Verkürzung unter. Durch diese mangelnde Anpassung wirkt der Fußboden, als bewege er sich. Es scheint, als vollziehe er eine Bewegung im entgegengesetzten Uhrzeigersinn und umkreise dabei die Figurengruppe am rechten Bildrand. Der Bewegungsimpuls des Raumes ist ausladend, das Bildformat reicht jedoch nicht aus, um ihn zu fassen. So führen dezentralisierte Bewegungsabläufe und die Tendenz, nicht mehr nur formatfüllend, sondern vielmehr formatsprengend zu sein, zu dieser außergewöhnlichen Dynamik: Figur und Raum scheinen gleichermaßen bewegt, die Bewegung ist omnipräsent - und somit auch die Zeit.

Wird das Thema „Zeit“ einerseits so offensichtlich herausgestellt, dann wird es andererseits wieder zurückgenommen, auch wenn dies im Bild selbst nicht anschaulich wird. Wie sich gezeigt hat, wurde in dem Bild

Die Ballettprobe nicht Zeitgleiches abgebildet, sondern fragmentierte Aspekte verschiedener Zeiten wurden so zusammengefügt, als gehörten sie ein und derselben Zeit an. Degas hat nicht nur Gegenwärtiges mit Vergangenen, sondern auch mit Zukünftigem verknüpft und mit Hilfe moderner Kompositionsmethoden so dargestellt, als entstammte die geschilderte Situation der aktuellen Chronologie. Der dargestellte Moment ist folglich nicht real, sondern ein willkürliches Konstrukt - eine „Unzeit“. Benutzt Degas für die Darstellung des Tanzlehrers darüber hinaus eine Fotografie aus dem Jahre 1861 als Vorlage, die er 1874 naturgetreu wiedergibt, dann leugnet er den Lauf der Zeit und die Wandelbarkeit aller Dinge und Ereignisse in ihr. In diesem Sinne impliziert das Bild *Die Ballettprobe* antagonistische Temporalaspekte; einerseits wird die Zeit durch die Dynamik der kompositorischen Gegebenheiten repräsentiert, zudem durch das Treppenmotiv nicht nur schwerpunktmäßig thematisiert, sondern auch symbolisiert. Andererseits wird sie - wie die Darstellung des Tanzlehrers gezeigt hat - geleugnet. So ist auch dieses Bild zeitlich und zeitlos zugleich.



Camille Pissarro: *Mädchen beim Geschirrspülen*, 1882

3.5. Camille Pissarro: Mädchen beim Geschirrspülen,²³⁸

um 1882, Cambridge, Fitzwilliam Museum

3.5.1. Das Motiv

Vor einem Haus, dessen geöffnete Tür bildeinwärts nach links gerichtet ist, sieht man auf der rechten Seite des Bildes ein etwa zwölfjähriges Mädchen beim Geschirrspülen. Dieses Mädchen ist im Profil gegeben. Es trägt ein anthrazitfarbenes, bodenlanges Kleid, eine blaue Schürze und eine weiße Haube. Seine roten Wangen, die offensichtlich das Resultat des gesunden Landlebens sind, bilden einen Komplementärfarbenkontrast zu dem Grün der Vegetation im hinteren Bildbereich. Das Mädchen ist vollständig in seine Arbeit vertieft; mit einem konzentrierten Gesichtsausdruck neigt es sich über die Spülschüssel, die vor ihm auf einem Klapp Tisch steht und reinigt gerade einen Teller. Vorn neben der Schüssel stapeln sich weitere Teller, die offensichtlich schon gespült sind; im hinteren Bereich des Tisches wartet der Rest des Geschirrs auf seine Säuberung.

Die Szenerie ist eine ländliche, die dargestellte Tageszeit der Vormittag. Dies läßt sich an dem relativ niedrigen Stand der von rechts kommenden Sonne erkennen, der bewirkt, daß die Tischplatte einen langen, graublauen Schatten wirft. Ins Violette gehende Schatten, die sich komplementär zu dem lichten Ocker des in das Bildinnere führenden Weges verhalten, findet man hinter dem Mädchen. Sie erstrecken sich bis zum linken Bildrand und stammen von dem Laub eines außerhalb der Bildebene stehenden Baumes.

²³⁸ Dieses Bild mißt 85 mal 65,7 Zentimeter und ist in der Technik Öl auf Leinwand ausgeführt.

Literatur:

Katalog: Galeries nationales du Grand Palais, Pissarro, Paris 1981, S. 121;

Pissarro, Joachim, Camille Pissarro, München 1993, S. 175

Wie schon bei den zuvor beschriebenen Werken, ist auch bei diesem Bild der Vordergrundbereich nur knapp akzentuiert; so wird man auch hier wieder mit dieser phänomenalen Sogwirkung konfrontiert, die den Betrachter unweigerlich in das Zentrum des Geschehens zieht. Doch auch diesmal wird er nicht wirklich in das Geschehen einbezogen, er bleibt isoliert - bestenfalls ein geduldeter Zuschauer, keinesfalls aber ein Teilhaber oder ein Mittuender - was durch den verweigerten Blickkontakt unmißverständlich zum Ausdruck gebracht wird. Auch das Phänomen der angeschnittenen Motive ist in diesem Bild präsent: Sowohl der Tisch als auch die Gebäude am rechten und linken Bildrand sind nur im Anschnitt gegeben.

Obgleich es sich bei diesem Bild um eine Figurendarstellung in der Landschaft handelt, liegt der Schwerpunkt der Komposition nicht unbedingt in der dargestellten Person, denn dieser wurde innerhalb des Bildgefüges ein kleineres Raummaß zugewiesen als der umgebenden Landschaft. Das Geschirr spülende Mädchen - obwohl namengebend für den Bildtitel - ist nicht das zentrale Motiv. Es ist eingebettet in die Landschaft, ihr mehr oder weniger untergeordnet, wofür auch die hohe Horizontlinie spricht: Nicht die Figur erhebt sich über die Landschaft, sondern jene ordnet sich diese unter.²³⁹ Für die herausgestellte Bedeutung des landschaftlichen Umfeldes spricht auch die Darstellung des in das Bildinnere hineinführenden Sandweges. Dieser ockerfarbene Weg scheint aufgrund des Raummaßes, das er einnimmt, das zentrale Motiv dieser Komposition zu sein. Er erstreckt sich vom unteren Bildrand bis zum letzten Bilddrittel, wo er von einem Holzzaun begrenzt wird. Am linken Bildrand wird dieser Weg von einem

²³⁹ In der Landschaftsmalerei ist ein hoher Horizont gleichbedeutend mit einer Ausdehnung des Blickfeldes: Man schaut über die Weitläufigkeit der Landschaft hinweg; der erhöhte Horizont betont das Primat der Landschaft, ein niedriger das des Himmels. Bei der Figurendarstellung verhält es sich genau umgekehrt: Hier werden die Menschen dem hohen Horizont untergeordnet - sie erscheinen klein und erdgebunden. Ein niedriger Horizont hebt sie jedoch von der Erde ab; sie erheben sich über die Landschaft. (Vgl.: Hütt 1988, S. 35f)

Gebäude gesäumt, das ebenfalls bis zu dem Zaun reicht. Direkt hinter diesem Zaun kann man ein kleines weißes Haus mit einem blauen Dach erkennen. Etwas weiter entfernt erscheinen am Horizont mehrere Gebäude, deren gelbe Fassaden und rostrote Dächer einen prägnanten Kontrast zum dunkleren Blau des Himmels bilden. Bei diesen Häusern handelt es sich wahrscheinlich entweder um Pontoise, eine Kleinstadt 40 Kilometer nordwestlich von Paris, die zu Pissarros Zeiten ein lebhaftes Zentrum des Gemüse- und Geflügelhandels war, oder um das Dorf Auvers in deren näherer Umgebung.

Rechts neben dem Holzzaun im Hintergrund erhebt sich das dürftig belaubte Geäst mehrerer Bäume bis über die obere Bildkante hinaus. Zwischen den Ästen leuchtet das Rot einiger Dächer. Auch dieses bildet einen Komplementärfarbenkontrast zu dem Grün der Büsche und Sträucher, die hinter dem Mädchen sichtbar werden.

Das Bild ist bis auf das Mädchen menschenleer. Durch Pissarros konsequenten Verzicht auf Gestaltungsmittel, die in dem Umfeld des Mädchens auf die direkte oder indirekte Anwesenheit von Personen schließen lassen, wirkt dieses Bild unbewohnt und verwaist. Es hat folglich etwas Lebloses und Unbewegtes, somit auch etwas Zeitloses. Dennoch ist die Zeit anwesend; sie wird repräsentiert durch das helle Sonnenlicht als Indikator einer bestimmten Tageszeit und durch den Verlauf der Schatten, die das Fortschreiten in der Zeit dokumentieren. Somit enthält dieses scheinbar unbelebte Bild durchaus Anzeichen von Bewegung - auch wenn diese eher subtil und weniger offensichtlich gezeigt werden.

3.5.2. Inwieweit ist die dargestellte Situation charakteristisch für das Zeitgeschehen des 19. Jahrhunderts ?

Hinsichtlich der Zeitbezogenheit ergibt sich bei Pissarro derselbe Befund wie bei Cézanne: Das Bild *Mädchen beim Geschirrspülen* enthält aufgrund seiner motivischen Ausrichtung zunächst einmal keinerlei Hinweise darauf, daß die dargestellte Situation dem 19. Jahrhundert zuzuordnen ist. Ohne die Signatur wäre eine eindeutige Datierung des Geschehens kaum möglich, denn Pissarro bildet im Gegensatz zu Renoir, Monet und Degas nichts Zeittypisches ab; bei ihm findet sich nirgendwo ein Hinweis, der ein bedeutsames Ereignis seiner Zeit herausstellt.

Was Pissarros Bild zeigt, ist eine Gemächlichkeit, die nichts mit der Schnellebigkeit des Industriezeitalters gemein hat: Alles geht seinen ruhigen Gang; das Mädchen spült bedächtig das Geschirr, die Sonne wandert allmählich nach Westen - womit das Areal der wesentlichen Handlungselemente bereits erschlossen ist.

Somit impliziert dieses Bild - wie schon *La femme à la cafetière* - die Annahme einer zeitenthobenen Ruhe. Und diese ist nicht kongruent mit der allgemeinen Vorstellung, die über das 19. Jahrhundert existiert. Die charakteristischen Merkmale dieses Jahrhunderts sind Geschwindigkeit, Änderungsdynamik und Modernität. Doch weder die Geschwindigkeit noch der Wandel werden in diesem Bild thematisiert. Auch von Modernität kann keine Rede sein: Weder verstellen Telegraphenmasten die Landschaft, noch zeichnet sich die Kleidung des Mädchens durch modische Raffinesse aus, die eine Zuordnung zum 19. Jahrhundert zwingend notwendig machte.

Modische Kleidung ist in der Regel kein Attribut der Landbewohner; somit könnte dieses eher unauffällig gekleidete Mädchen durchaus auch in eine ländliche Region des 20. Jahrhundert passen. In diesem Sinne verhält sich Pissarros' *Mädchen beim Geschirrspülen* analog zu Cézannes *La femme à la cafetière*.

Wenn dieses Bild auch nicht als historisches Dokument angesehen werden kann, da es nichts darstellt, was einen Bezug zu seiner Zeit

erkennen läßt, so ist dieses Werk dennoch nicht vollkommen ohne Zeitbezogenheit. Das Zeitgemäße dieses Bildes präsentiert sich zum einen in der Positivierung des Banalen, in der Tatsache, daß ein profanes Thema Einzug in den Bereich der Kunst erhalten hat. Damit folgt es nicht nur den Grundsätzen der impressionistischen Kunst²⁴⁰, sondern insbesondere auch dem Beispiel des japanischen Holzschnitts²⁴¹, dessen ungewohnter Realismus um 1870 für die avantgardistische Kunst in Frankreich werkbestimmend wurde. Zum anderen zeigt sich der Zeitbezug in der sachlichen Schilderung des Geschehens. Zwar bildet Pissarro eine ländliche Idylle ab, aber er macht dies völlig unsentimental und ohne Pathos. In diesem Sinne reagiert Pissarro auf die Zeichen seiner Zeit: Ebenso wie Degas realisiert er das naturalistische Ideal des Unbeteiligtseins und läßt auch hierin impressionistisches Gedankengut erkennen. So läßt sich hinsichtlich des Aspektes der Zeitbezogenheit feststellen, daß zwar ein direkter Zeitbezug aus dem Motiv selbst nicht ableitbar ist, daß dieses Bild gleichermaßen aber *wegen* dieses Motivs einen Bezug zu seiner Zeit impliziert.

Am auffälligsten äußert sich die Zeitbezogenheit dieses Bildes jedoch in der Darstellungsart. Der lockere Pinselduktus, die Verwendung von reinen, vorwiegend ungebrochenen Farben, der Verzicht auf Detailgenauigkeit und harte Konturen kennzeichnen dieses Bild als ein impressionistisches und damit als eine charakteristische Erscheinung des 19. Jahrhunderts.

3.5.3. Erzählte Zeit (Die Zeit der Handlung)

Pissarro unterschied stets zwischen

²⁴⁰ vgl. hierzu: S. 69f

²⁴¹ vgl. hierzu: S. 109f, 134

„der ‘literarischen Malerei’ und der ‘gemalten Malerei’ ... In die erste Gruppe pflegte er jede Arbeit einzuordnen, deren Sinn und Zweck es war, sich nach außen zu wenden, eine äußere Handlung zu schildern. Ihre geistige Grundlage war die erzählte und vom Bild abzulesende Geschichte ... Zu der anderen Kategorie - den echten Malern, die wahre Malerei schufen - zählte Pissarro die Impressionisten im allgemeinen und Degas und Cézanne im besonderen.“²⁴²

Wie bereits erwähnt, zielte die impressionistische Kunst nicht darauf ab, eine bestimmte Thematik herauszustellen, anekdotisch zu sein, oder gar symbolträchtig oder belehrend. Ihr Anliegen war es, den Malvorgang selbst in den Fokus des Interesses zu rücken. Das Motiv wurde somit zweitrangig - es war bestenfalls ein Vorwand für die Wahl der stilistischen Mittel. Pissarro, der schon in der frühimpressionistischen Periode zusammen mit Monet als Anführer der Künstlergruppe galt, die am 15.4.1874 in dem Studio des Fotografen Nadar am Boulevard des Capucines in Paris unter dem Namen: „Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs“ die erste Impressionisten-Ausstellung eröffnet hatte, lehnte gemäß der impressionistischen Doktrin jede Kunst ab,

„deren Funktion es war, eine Botschaft zu vermitteln, eine Idee widerzuspiegeln oder auszudrücken, ein sentimentales Gefühl zu wecken, eine Geschichte zu erzählen...“²⁴³

So erzählt auch das Bild *Mädchen beim Geschirrspülen* keine Geschichte im eigentlichen Sinne. Vielmehr schildert es völlig unspektakulär eine ganz banale Handlung - nämlich den täglichen Abwasch.

Die Handlung ist mitten im Gange, ein Teil des Geschirrs ist bereits gespült und der Rest noch nicht. Der geschilderte Augenblick zeigt, wie das Mädchen gerade damit beschäftigt ist, einen Teller zu säubern. In diesem Moment befindet sich der Teller noch in der

²⁴² Pissarro 1993, S. 11f

²⁴³ ebd. S. 160f

Spülschüssel und wird mit einem Schwamm bearbeitet; im nächsten wird er sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Stapel des gewaschenen Geschirrs wiederfinden. In diesem Sinne erzählt dieses Bild etwas von dem Verlauf der Zeit und von der Veränderung: es schildert den Weg vom „Vorher“ zum „Nachher“.

Dieser Weg ist jedoch nicht nur als ein mentales Konstrukt in der Vorstellung des Rezipienten vorhanden, das sich bei der Antizipation der folgenden Situation ergibt; er wird von Pissarro auch materialisiert, indem er an ihm den Ablauf eines Arbeitsprozesses darstellt. Dieser Weg vom „Vorher“ zum „Nachher“ nimmt einen kreisförmigen Verlauf von links nach rechts: Auf der linken Seite des Tisches steht hinter der Schüssel das dreckige Geschirr; rechts stapelt sich das saubere. Somit erzählt dieses Bild nicht nur etwas vom Verlauf der Zeit; es symbolisiert ihn auch durch diesen kreisförmigen Bewegungsablauf des Arbeitsprozesses. Doch dieser verläuft im entgegengesetzten Uhrzeigersinn.

Nun könnte dieser, der Uhrzeit entgegenlaufende Bewegungsimpuls zwar Anlaß zu Spekulationen geben - etwa in dem Sinne, daß er als Gegenspieler der realen Zeit interpretiert wird, als ein Antagonist, der dem Fortgang der Zeit Widerstände entgegenbringt, indem er durch eine Gegenbewegung das Rad der Zeit anzuhalten versucht. Doch diese Auslegung des Sachverhaltes ist rein hypothetisch - es finden sich kaum Anzeichen, die ihren Wahrheitsgehalt bekräftigen.

Wahrscheinlicher ist jedoch die Annahme, daß der der Uhrzeit entgegenlaufende Bewegungsimpuls dem Umstand entspricht, daß es sich bei dem Mädchen um eine Rechtshänderin handelt, die ihre Arbeitsprozesse gemäß der europäischen Lesart von links nach rechts strukturiert.

Der Weg vom „Vorher“ zum „Nachher“, oder besser vom „Jetzt“ zum „Später“ wird auch durch den Stand der imaginären Sonne skizziert. Im Augenblick steht sie relativ niedrig, was durch den langen Schatten

der Tischplatte angedeutet wird. Doch dieser Zustand ist nur temporär; die Sonne wird bald schon im Zenit stehen, dann wird sich die Länge des Schattens verringert haben. Gleichmaßen ist es anzunehmen, daß auch das Geschirr zu diesem Zeitpunkt längst zu Ende gespült sein wird. In diesem Sinne verkündet auch dieses relativ bewegungsarme Bild, das auf den ersten Blick den Eindruck einer zeitenthobenen Ruhe erweckt, etwas vom unaufhörlichen Fließen der Zeit - von der Kontinuität des Wandels.

3.5.4. Die Darstellungsart

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, liegt der Schwerpunkt der Komposition nicht in der Figurendarstellung, sondern in der Wiedergabe der sie umgebenden Landschaft. Dies liegt zum einen an der Dominanz des in das Bildinnere führenden Weges, dessen Sogwirkung man sich kaum entziehen kann, zum anderen an der malerischen Ausführung der Landschaft, die durch ihre Farbigkeit und den Pinselduktus die Aufmerksamkeit des Betrachters zuerst auf sich zieht.

Der Blick des Betrachters wird unweigerlich von dem leuchtenden Ocker des Weges angezogen. Er folgt dem Verlauf dieses Weges in das Bildinnere, verweilt für einen Moment auf der hell leuchtenden Fassade des Hauses hinter dem Zaun im Hintergrund, um sich dann auf die restlichen Erscheinungen im Hintergrundbereich zu konzentrieren. Erst dann kehrt er zurück und verfängt sich in der Figur des Geschirrspülenden Mädchens.

Die exponierte Bedeutung, die die Landschaft auf diese Weise erhält, läßt sich jedoch nicht nur aus dem Pinselduktus und der Farbgebung ableiten; sie ist auch im Bildaufbau selbst begründet, denn dieses Bild erweckt den Anschein, als läge ihm ein zentralperspektivisches

Kompositionsschema zugrunde: Die Transversalen des Hauses und des Tisches am rechten Bildrand sowie die der architektonischen Gegebenheiten auf der gegenüberliegenden Seite weisen auf die leuchtende Hausfassade im Zentrum des Bildes; dieses helle Quadrat kann folglich als das Kernstück der Komposition²⁴⁴ angesehen werden. In ihm verbirgt sich der Ausgangspunkt des Kompositionsschemas - sämtliche Tiefendiagonalen gehen von ihm aus und führen zu ihm zurück. Dies erklärt auch den Verlauf der Blickrichtung des Betrachters, der an dem Mädchen vorbei auf diesen Punkt zustrebt.

Bei einer derartigen Blickführung bleibt das Mädchen im wahrsten Sinne des Wortes eine Randfigur, da es sich nicht im Zentrum der Komposition befindet.

Figurendarstellungen wurden bei Pissarro Ende der siebziger Jahre „zum vorherrschenden Bildthema.“²⁴⁵ 1879 malte Pissarro zum ersten Mal zwei großformatige Figurenbilder, die Bauern bei der Arbeit oder der Rast darstellten.²⁴⁶ Diesen Arbeiten folgte bis Mitte der neunziger Jahre ein umfangreiches Werk, das die Thematik: Figur und Landschaft

²⁴⁴ Pissarro war ein leidenschaftlicher Verfechter des Pleinair. Aus diesem Grunde handelt es sich bei dem Bild *Mädchen beim Geschirrspülen* um ein Werk, das vor Ort - in direktem Kontakt zu dem Motiv - angefertigt worden ist. Folglich liegt ihm auch kein zentralperspektivisches Kompositionsschema zugrunde.

Tatsächlich hat sich die impressionistische Kunst hinsichtlich der Linearperspektive um die größtmögliche Realitätsnähe bemüht. Novotny bemerkt dazu: „In seiner Forderung, nach Beibehaltung des natürlichen Eindrucks hat der Impressionismus mit der geringsten Einschränkung Ernst gemacht im Bereich der Linearperspektive. Nichts in der impressionistischen Darstellung ist so wenig kompositionellen Abänderungen unterworfen. Keines der anderen malerischen Wiedergabe- und Ausdrucksmittel hat auch die illustrative Richtigkeit und Präzision des linearperspektivischen Aufbaus entscheidend beeinträchtigt. In Landschaften Monets, Sisleys oder Pissarros mit der kühnen Freizügigkeit des Farbigen und der denkbar aufgelockertesten Struktur, die sich beide vom empirischen Sehen sehr weit entfernt haben, bleibt das Gerüst der Linearperspektive in seiner meßbaren Richtigkeit unbeeinflusst ... Zwar ist auch der Perspektivraum in der Malerei des späteren 19. Jahrhunderts nicht photographisch wirklichkeitsgetreu, aber er ist der naturalistischste Perspektivraum, den es in der Geschichte der Malerei je gegeben hat.“ (Novotny 1995, S. 24f)

²⁴⁵ Pissarro 1993, S.152; vgl.: Novotny 1995, S.16ff

²⁴⁶ Dabei handelt es sich um die Werke: *Père Melon beim Holzsägen*

mit unterschiedlichen Schwerpunkten und in verschiedenen Techniken behandelte. Es entstanden Zeichnungen, Gemälde und graphische Arbeiten²⁴⁷, die einzelne Figuren, Ernte- oder Marktszenen²⁴⁸ zeigten.

Über die Verbindung von Figur und Landschaft in Pissarros' Werk stellt Cogniat fest:

„Von allen Impressionisten hat Pissarro dem Menschen in der Landschaft den wichtigsten Platz eingeräumt. Bei den anderen bestehen diese beiden Themen fast immer unabhängig voneinander. Sie sind im allgemeinen entweder Landschaftsmaler oder Porträtisten, und meistens überwiegt das eine oder andere Motiv. Pissarro allein stellt in einer Szene, die Bauern an der Arbeit oder Frauen auf dem Markt zeigt, die Einheit aller Elemente her. Die Harmonie zwischen handelnden Personen und Umgebung ist vollkommen.“²⁴⁹

(West-Australien, Perth, Sammlung Robert Holmes à court) und *Père Melon bei der Rast* (New York, Privatsammlung).

²⁴⁷ Nach Cogniat hatte Pissarro seine größten Erfolge auf dem Gebiet der Graphik erzielt: „Von allen Malern seiner Gruppe ist es ihm am ehesten gelungen, die vom Impressionismus in die Malerei eingebrachte Atmosphäre des Flüchtig-Wandelbaren auf die Radierung und auf die Lithographie zu übertragen.“ (Cogniat 1977, S. 89) Dies zeigt sich - um bei der Thematik : Figur und Landschaft zu bleiben - besonders deutlich in folgenden Arbeiten: *Frau an der Gartentür* (1889, Kaltnadel und Radierung, Wien, Graphische Sammlung Albertina), *Bäuerin mit Eimern* (1889, Radierung und Aquatinta, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung), *Heuwenderinnen* (1890, Radierung, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett), *Bäuerinnen auf der Wiese* (1894/95, Farbige Radierung, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung). Zwischen 1894 und 1896 hatte Pissarro Radierungen und Lithographien zum Thema „Badende“ angefertigt. Diese Arbeiten zeigten weibliche Akte, die „allein, zu zweit oder in Gruppen an baumbestandenen, schattigen Ufern Gänse hüten oder sich im flachen Wasser erfrischen“ (Röver 1991, S. 81).

²⁴⁸ Zu den Marktszenen stellt Pissarro fest: „Diese Darstellungen ländlicher Märkte ... können mit vollem Recht zu Pissarros bedeutendsten Beiträgen zu dem Kosmos impressionistischer Bildwelten gezählt werden. Der Rang, den Pissarros Marktszenen im Impressionismus einnehmen, ist demzufolge mit Degas' Tanzklassen und Renoirs, Degas' und Toulouse-Lautrecs Bühnen- und Bordellszenen zu vergleichen.“ (Pissarro 1993, S. 202)

²⁴⁹ Cogniat 1977, S. 8

In der Ausgewogenheit der Darstellung von Figur und Landschaft sowie in der Vorliebe für das Motiv der Bauern auf dem Feld läßt sich nach Cogniat eine Verwandtschaft zu Millet (1814-1875) feststellen. Tatsächlich konnte sich die Behauptung, daß sich Pissarros Figurendarstellungen unmittelbar von Millet herleiten lassen, sehr lange halten. Unter den zeitgenössischen Kritikern, die einstimmig den Zusammenhang von Millet und Pissarro herausstellten, bildete Huysmans eine Ausnahme. In seinem Bericht über die siebente Impressionisten-Ausstellung im Jahre 1882 stellte er fest: „Pissarro stellt eine ganze Serie von Bauern und Bäuerinnen zur Schau, und wieder einmal zeigt sich uns dieser Maler in einem neuen Licht ... Die menschliche Figur strahlt in seinem Schaffen oft eine biblische Aura aus. Aber jetzt nicht mehr. Pissarro hat sich völlig von der Erinnerung an Millet gelöst. Er malt seine Menschen von Lande ohne falsche

Zwar bestätigt auch Keller, daß die menschliche Figur in Pissarros' Werk eine gewisse Priorität hatte. Dennoch hat sie nach seinem Dafürhalten keinen Selbstzweckcharakter, sondern ist

„bis auf wenige Bildnisse mehr zur Verlebendigung der Landschaft eingeführt, bleibt in sie eingeordnet oft auch wie 'eingeebnet', selbst wenn sie durch sich den Größenmaßstab angibt.“²⁵⁰

Nun glaube ich zwar nicht, daß man dieser Annahme generell folgen sollte, da insbesondere die Ernte- und Marktszenen oft einen anderen Eindruck vermitteln. Im Falle des vorliegenden Bildes sind Kellers Ausführungen jedoch zutreffend. Zwar ist die Figur in voller Größe gegeben, das heißt, sie entzieht sich der perspektivischen Verkürzung, doch ihre Verortung innerhalb des Bildgefüges ist peripher. Diese Figur ist weder der Mittel- noch der Ausgangspunkt der Komposition. So scheint das Geschirrspülende Mädchen eher eine Nebenfigur zu sein, die den Blick des Betrachters gelassen an sich vorüberziehen läßt. So gesehen, ist die namensgebende Figur dieses Bildes eher eine Komparsin als eine Hauptfigur. Eine Statistin, die an den Rand der landschaftlichen Bühne gestellt wurde, um das Unbelebte dieser anheimelnden Idylle zu beleben und somit zu einer spannungsvolleren Bildaussage beizutragen.

In diesem Sinne trägt die Figur des Geschirrspülenden Mädchens tatsächlich sehr viel - um noch einmal Kellers Sprachgebrauch zu folgen - zur „Verlebendigung der Landschaft“²⁵¹ bei. Wie groß der ästhetische Gewinn der Figurendarstellung für die abgebildete

Größe, ganz einfach so, wie er sie sieht.“ (Huysmann, Georges Charles, zit. nach: Pissarro 1993, S. 157) „Biblische Aura“ meint nach Pissarro „ein Zeichen ..., das sich auf einen ätherischen, religiösen oder mythischen Gehalt bezieht oder auf irgendeine Form des Transzendenten anspielt - sei es ein Ideal, ein verlorenes Paradies, eine Sehnsucht nach dem Glück oder ein Streben nach irgend etwas anderem als dem Gegenwärtigen.“ (Pissarro 1993, S. 157) Pissarros Figuren enthalten nichts von alledem. Sie verkörpern weder ein Ideal, noch sind sie „Träger einer erhabenen Botschaft“ (ebd.). Ich selbst kann allerdings auch nichts davon bei Millet erkennen.

²⁵⁰ Keller 1990, S. 37

²⁵¹ ebd., S. 37

Landschaft ist, läßt sich sehr leicht nachvollziehen, wenn man die Figur abdeckt: Das Bild verliert seine Vitalität - es wirkt langweilig und öd.

In den meisten Werken, die in dem Zeitraum von 1872 bis 1882 entstanden sind, kommt nach Pissarro eine gewisse Doppelgesichtigkeit zum Ausdruck:

„Den Künstler faszinierte hier vor allem das Ineinandergreifen der Gegensätze, das Aufeinanderprallen von bewahrenden und erneuernden Kräften in der realen und der imaginären Welt: Fleiß und Müßiggang, Stadt und Land, Alt und Neu, Bewegung und Ruhe.“²⁵²

Die Kombination antagonistischer Gegebenheiten läßt sich auch in dem Bild *Mädchen beim Geschirrspülen* erkennen. Auch hier werden die Begriffe Ruhe und Bewegung zueinander in Beziehung gesetzt, sie werden miteinander verbunden und verstärken sich gegenseitig durch die kontrastierende Gegenüberstellung. Der Kontrast von Ruhe und Bewegung manifestiert sich in der Verbindung von Figur und Landschaft. Die Landschaft ist menschenleer, also scheinbar unbewegt und somit zeitlos. Die Figur bewegt sich, folglich ist auch Zeit anwesend. Die Verknüpfung von unbelebter Natur auf der einen Bildseite und menschlicher Aktivität auf der anderen Seite bringt eine Dynamik in das Geschehen; dies insofern, als daß durch die kontrastierenden Aspekte der jeweiligen Merkmale (Ruhe versus Aktivität) ein Spannungsfeld entsteht. Das geschieht zum einen durch das Motiv selbst, zum anderen durch die Art der Darstellung, die ein gegensätzliches Bild bietet: Die unbelebte Landschaft wirkt durch ihre Farbigkeit, die malerische Ausführung und nicht zuletzt auch durch das Kompositionsschema, das durch seine bildeinwärts gelenkte Blickführung den Anschein von Dynamik erweckt, lebendiger und spannungsvoller als das Mädchen. Das Gewirr unterschiedlich gerichteter Pinselzüge suggeriert per se die Anwesenheit von

²⁵² Pissarro 1993, S. 152

Bewegung: alles in diesem Teil des Bildes scheint zu flimmern und zu vibrieren - sogar der Fußboden. Das Mädchen dagegen wirkt in seiner malerischen Ausführung eher bescheiden. Gedämpfte, triste Farben und ein mehr oder weniger einheitlicher Pinselduktus vermitteln nicht nur den Eindruck von Ruhe, sondern auch von Starre und Leblosigkeit. Das Spannungsfeld aus Ruhe und Aktivität, Lebendigem und Leblosen, Bewegtem und Unbewegtem wirkt also überkreuz - woraus sich seine besondere Dynamik ergibt.

Die Konsequenzen, die sich aus der besonderen Dynamik des Bildgeschehens für die Zeit ergeben, liegen zum einen in der doppelten Struktur des Zeitaspektes, zum anderen in den Ambivalenzen, die sich aus der Kontrastierung von Figur und Landschaft oder von Motiv und malerischer Ausführung ergeben: Die Zeit - als ein Maß von Bewegung - ist sowohl im Motiv selbst vorhanden, als auch in der Wahl der stilistischen Mittel. Unterschiedlich gerichtete Pinselzüge, punktuelles Aufhellen und die Verwendung von Komplementärfarbkontrasten in der Gestaltung des landschaftlichen Umfeldes bewirken eine Vitalisierung dieses Bildbereiches. Pissarro strukturiert die Oberflächen so, daß sie bewegt erscheinen; sie flimmern und vibrieren. Doch nichts davon findet man in der Figurengestaltung; die chromatische Ausführung ist hier eher glatt und unbewegt, das punktuelle Aufhellen spärlich und der Verzicht auf Komplementärfarbkontraste auffällig. Somit wirkt dieser Bildbereich relativ starr und festgefügt - die chromatischen Bestandteile verfestigen sich zu einem Ganzen, das die Anzahl seiner Teile nicht mehr erkennen läßt.

In diesem Sinne geht es bei der malerischen Ausführung um folgende Kontrastierung von Ruhe und Bewegung: Der bewegten Landschaft steht die unbewegte Figurendarstellung gegenüber. Folglich ist die Landschaft zeitlich und die Figur zeitlos. Betrachtet man den Zeitaspekt

jedoch hinsichtlich der motivischen Ausgestaltung des Bildes, dann wendet sich dieser Befund in das Gegenteil: Hier liegt die Bewegung - und mit ihr die Zeit - in der handelnden Figur; Zeitlosigkeit als Abwesenheit von Bewegungsimpulsen zeigt sich im landschaftlichen Umfeld. Folglich ist der Zeitaspekt in diesem Bild ein „Sowohl-als auch-Aspekt“: Die Zeit ist sowohl in der Figurendarstellung vorhanden als auch in der Landschaft. Gleichermaßen ist sie weder in der Figur noch in der Landschaft.

Pissarros kunsttheoretische Empfehlungen zielten darauf ab, das Primat der Farbe zu sichern und eine schnelle und simultane Arbeitsweise zu entwickeln:

„Das Motiv soll mehr auf Form und Farbe als auf Zeichnung hin betrachtet werden. Es ist unnötig, eine Form zu umgrenzen; sie kann auch ohne dies zur Geltung kommen. Genaue Zeichnung wirkt hart und schadet dem Gesamteindruck ... Hat man ein Motiv gewählt, muß man sehen, was sich rechts und links von ihm befindet und an allem gleichzeitig malen ... Malen Sie mit kleinen Pinselstrichen und versuchen Sie, Ihre Wahrnehmungen sogleich festzuhalten. Das Auge darf sich nicht auf einen bestimmten Punkt konzentrieren, sondern muß alles aufnehmen und dabei die Reflexe der Farben auf ihre Umgebung beachten. Arbeiten Sie nebeneinander am Himmel, Wasser, an den Zweigen und der Erde, und verbessern Sie immer wieder, bis das Ganze stimmt ... Malen Sie flott und ohne Zögern, denn es ist wichtig, den ersten Eindruck festzuhalten.“²⁵³

Die Umsetzung dieser Grundsätze wurde von Pissarro selbst konsequent verfolgt. Das landschaftliche Umfeld in dem Bild *Mädchen beim Geschirrspülen* setzt sich aus einem Gewirr aus unterschiedlich gerichteter, kurzer Pinselstriche zusammen, und nirgendwo zeigt sich eine festumrissene Form: Konturen ergeben sich allein aus dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Farbwerte.

Der Verzicht auf die Linie, der ein wesentliches Merkmal

²⁵³ Camille Pissarro, zit. nach: Rewald 1986a, S. 283f; vgl.: Düchting 1989, S. 72

impressionistischer Kunst ist, impliziert das Primat der Farbe. Auch wenn nach Pissarro Form und Farbe paritätisch behandelt werden sollten, besteht eine Form ohne Kontur letztlich aus Farben - was wiederum zur Priorität der letzten führt. Das Primat der Farbe impliziert Zeitlosigkeit in dem Sinne, daß das Flüchtige und Kontingente akzentuiert wird. Farbe ist nach Baxandall ein Zufallsprodukt des Sehvermögens, eine subjektive Interpretation des Betrachters, aber keine den Dingen inhärente, feststehende Eigenschaft. In diesem Sinne ist die Farbe unreal. Im Gegensatz dazu ist die unveränderliche Form nicht nur real, sondern sie bietet auch „eine Art Wahrnehmungssicherheit“²⁵⁴, da sie durch mehr als nur einen Sinn erfaßt werden kann. Wird eine Schwerpunktverschiebung von der Form zur Farbe vorgenommen, dann bedeutet dies in diesem Kontext eine Akzentuierung des Flüchtigen und Unbeständigen - somit des Wandels und der Zeitlosigkeit im Sinne von Vergänglichkeit²⁵⁵.

Zeitlosigkeit verbirgt sich auch hinter der schnellen Arbeitsweise, die sich in dem Bestreben, den ersten Eindruck des Motivs zu erfassen, zügig mit allen Bildbereichen zugleich befaßt. Die Landschaftsmalerei ist abhängig vom Wechsel der Lichtverhältnisse; eine rasche Änderung dieser temporalen Gegebenheiten, die per se die Begriffe Flüchtigkeit und Vergänglichkeit implizieren, bedingt eine rasche Arbeitsweise: Die Zeit läuft schnell, und der Künstler hat sich dieser Schnelligkeit anzupassen:

„Die Natur oder das Motiv schaut jede Minute anders aus, sie verändern sich, wenn die Sonne hinter die Wolken tritt oder ein Windstoß die Spiegelung im Wasser bricht. Der Maler, der einen bestimmten Natureindruck einfangen will, hat keine Muße, seine Farben sorgfältig auf der Palette zu mischen und sie genau aufeinander abzustimmen, geschweige denn, sie in mehreren Schichten auf einer braunen Untermalung aufzutragen, wie das die alten Meister getan haben. Er muß die Farbe mit schnellen Strichen

²⁵⁴ Baxandall 1990, S. 85

²⁵⁵ vgl. hierzu: S. 81ff

direkt auf die Leinwand setzen und kann dabei weniger auf Details als auf das Ganze abzielen.“²⁵⁶

Notwendig entwickelt er die simultane Herangehensweise an das Motiv und entspricht damit den wesentlichen Merkmalen seiner Zeit: Geschwindigkeit und Simultaneität, welche - als die maßgeblichsten Eindrücke der ersten Eisenbahnreisen - die für das 19. Jahrhundert charakteristische panoramatische Sichtweise begründet hatten.²⁵⁷

Aber auch in der Flüchtigkeit, die sich aus dem impressionistischen Pinselduktus ergibt, läßt sich - wie bereits in Kapitel 3.2.6. geschildert - eine Analogie zum aktuellen Zeitgeschehen des 19. Jahrhunderts erkennen: Die lockere Pinselführung hebt jede Stofflichkeitsillusion auf; sie egalisiert. Und so erscheinen Gebäude, Mensch und Landschaft in Pissarros' Bild als beständen sie aus derselben Materie. Diese

„Zurückdrängung des Individuellen“²⁵⁸ hat ihre Entsprechung in der Hausmannschen Architektur und in der panoramatischen Sichtweise.

Aspekte von Zeitbezogenheit zeigen sich auch in der Intention, die hinter Pissarros Figurendarstellungen steht. Während der 1880er Jahre zielte Pissarro darauf ab,

„eine bildliche Beschreibung von Menschen zu geben, so wie er sie sah, ohne sie zu verformen, zu verzerren und ohne zu übertreiben - schlicht und ungeschönt.“²⁵⁹

Mit diesem Anliegen entsprach Pissarro einem Grundprinzip der impressionistischen Kunst, die unzensiert und kritiklos abbildet und jeden Gefühlsüberschwang und alles Anekdotische vermeidet.

Allerdings ging es Pissarro auch nicht darum,

„mit seinen Figuren eine genaue Beschreibung davon abzugeben, wie die Bauern und Bäuerinnen in Nordfrankreich im 19. Jahrhundert tatsächlich aussahen.“²⁶⁰

Pissarros' Figuren sind:

²⁵⁶ Gombrich 1986, S. 436

²⁵⁷ vgl. hierzu: S. 45ff

²⁵⁸ Novotny 1995, S. 35

²⁵⁹ Pissarro 1993, S. 154ff

²⁶⁰ ebd. S. 157

„keine Allegorien, aber auch keine soziologischen Dokumente. ... Sie vermitteln weder eine Botschaft, noch können sie als soziologisches oder anthropologisches Zeugnis der realen Lebensbedingungen 'gelesen' werden.“²⁶¹

In diesem Sinne sind Pissarros Figurendarstellungen der achtziger und neunziger Jahre - und somit auch das Bild *Mädchen beim Geschirrspülen* - zeitlos und zeitgemäß zugleich. Die Zeitlosigkeit manifestiert sich in dem Mangel an historischer Lesbarkeit; das Zeitgemäße zeigt sich in der impressionistischen Stilart. Diese ist - wie in Kapitel 3.2.4. ausführlich dargestellt - a priori zeitlos.

3.5.5. Die Zeit in der Zeit

Wie schon bei den anderen Werken, die im Rahmen dieser Untersuchung vorgestellt worden sind, lassen sich auch bei Pissarros Bild mehrere Zeitebenen erkennen.

Vor dem Hintergrund der aktuellen Chronologie, die - ähnlich wie bei Cézannes *La femme à la cafetière* - durch keinen direkten Hinweis gekennzeichnet ist - nimmt die Eigenzeit des Geschirrspülens ihren Verlauf. Somit weist das Bild *Mädchen beim Geschirrspülen* zunächst einmal mindesten zwei Zeitebenen auf: die Zeit der Handlung und die universelle Zeit, die als Referenzpunkt für die Synchronisation gesellschaftlichen Handelns maßgeblich für die Strukturierung temporaler Prozesse ist. Dies geschieht üblicherweise dadurch, daß die Zeit durch die Zifferblätter der Uhren symbolisiert wird, aber auch Kalender wirken in diesem Kontext. Doch nichts dergleichen findet man in Pissarros' Bild, das eher einen offenen Zeithorizont aufweist. Eine genau Datierung des Geschehens ist nicht möglich, da dieses Bild - wie bereits an anderer Stelle erwähnt - nichts Zeittypisches aufweist.

²⁶¹ ebd., S. 157

Glücklicherweise hat Pissarro das Bild signiert - so weiß man, daß das Ereignis des Geschirrspülens im Jahre 1882 stattgefunden hat. Auch, daß es sich bei der Jahreszeit um den Frühling oder Sommer handeln muß. Die Bäume sind noch unterschiedlich stark belaubt, während an denen auf der linken Bildseite die Blattentwicklung schon vollständig ausgeprägt ist, sind die Bäume auf der rechten Seite noch relativ kahl. Gleichermaßen sind sie aber schon mit weißen Blüten bedeckt. Dafür, daß es sich bei der Jahreszeit um den Sommer handeln könnte, spricht das tiefe Blau des Himmels, das im Frühling diese Intensität selten erreicht.

Die Position und die Beschaffenheit des Schattens lassen darauf schließen, daß es sich bei der abgebildeten Tageszeit offensichtlich um den Vormittag handelt: Das Licht kommt von rechts oben und die virtuelle Diagonale, die sich vom äußersten Punkt des Schattens unter der Tischplatte zu deren rechter Kante und von dort aus über den Bildrand hinaus zu der Lichtquelle ziehen läßt, bildet mit der unteren Begrenzungslinie des Schattens einen Winkel von ca. 45 Grad. Diese Diagonale, die den Endpunkt des Schattens markiert, entspricht der Qualität der Sonnenstrahlen.²⁶² Treffen diese in einem Winkel von 45 Grad auf die Erde, so bedeutet dies, daß die Sonne auf halber Höhe zwischen Horizont und Zenit steht.

So läßt sich nach der Addition dieser Fakten feststellen, daß es sich bei der universellen Zeit, die in diesem Bild den Rahmen bildet, innerhalb dessen die Handlungszeit des Geschirrspülens abläuft, um einen Vormittag im Frühsommer²⁶³ des Jahres 1882 handelt.

Die temporalen Verhältnisse scheinen geklärt - so könnte man in diesem Kontext behaupten, daß Pissarros' Bild zwei Zeitebenen aufweist: die Handlungszeit und die allumfassende Universalzeit. Hinzu

²⁶² vgl.: Rotgans 1986, S. 56ff

²⁶³ Die Festlegung auf den Frühsommer bedeutet in diesem Kontext einen Kompromiß, da bei der zuerst vorgenommenen Bestimmung der in Frage kommenden Jahreszeit sowohl der Frühling als auch der Sommer möglich

kommen allerdings noch die Eigenzeiten der übrigen Gegenstände: die Zeiten der Bäume, der Gebäude im Hintergrund, des Hauses am rechten Bildrand, des Tisches, der Schüssel und der Teller. Denn all diese Dinge besitzen - wie in Kapitel 2.2. näher ausgeführt - ebenfalls ihre eigenen Temporalstrukturen. Hinsichtlich des in diesem Bild präsentierten Zeitaspektes läßt sich nun folgendes feststellen: Hinter dem von Pissarro vorgegebenen Zeitrahmen - einem Vormittag im Frühsommer des Jahres 1882 - verbirgt sich eine pluralische Erscheinungsform von Zeit. Der abgebildete Augenblick, der auf den ersten Blick eine relativ einfache Temporalstruktur aufzuweisen scheint, erweist sich nach einer eingehenderen Betrachtung als das einigende Moment eines Vielfachen. Er umfaßt sowohl die Zeit der Handlung als auch die diversen Eigenzeiten der unterschiedlichen Gegebenheiten. Nach außen einheitlich, ist der geschilderte Augenblick im Innern der Zusammenschluß eines Vielfältigen.

Die Komplexität der Temporalstruktur ist jedoch nicht nur auf die simultane Anwesenheit mehrerer Zeitebenen zurückzuführen. Sie ergibt sich auch aus der „Machart“ des Bildes. Pissarro hatte zwar vorzugsweise vor Ort, in direktem Kontakt zu seinem Motiv gearbeitet, doch gab es auch Situationen, in denen er bei der Realisierung eines Bildvorhabens auf sein Gedächtnis oder auf vorbereitende Skizzen zurückgegriffen hatte.²⁶⁴ In diesem Falle hätte man es hinsichtlich des abgebildeten Temporalaspektes mit der Zeitlosigkeit zu tun, mit einer Zeit, die bereits vor Beginn des Bildes abgelaufen war. Ähnlich wie das vollendete Bild, präsentiert auch die Skizze, indem sie ein vergangenes Ereignis wiedergibt, nur noch Zeitlosigkeit im Sinne von nicht mehr vorhandener Zeit. Wird die Zeitlosigkeit bereits zur Ausgangsbasis des Bildes gemacht, dann erübrigt sich jede weitere Erörterung des

gewesen sind.

²⁶⁴ vgl.: Pissarro 1993, S.165

Zeitbegriffs: Das Geschehen ist bereits a priori zeitlos, vergangen und somit außerhalb unserer Realität. In diesem Sinne wäre die dem Bild zugrunde liegende Zeit unreal - eine Unzeit. Ob Pissarros' Bild aufgrund vorbereitender Skizzen oder direkt vor dem Motiv entstanden ist, läßt sich nicht eindeutig sagen. Da er aber die Tendenz hatte, für seine Figurenbildnisse vorbereitende Skizzen anzufertigen ²⁶⁵, ist es sehr wahrscheinlich, daß er es auch in diesem Falle getan hat. Die Landschaft ist möglicherweise direkt vor Ort entstanden.

Auf die besondere Problematik, die sich hinsichtlich des Zeitaspektes in der Landschaftsmalerei ergibt, die in der Manier des Pleinair ausgeführt wird, wurde bereits in den Kapiteln 3.2.5. und 3.3.5. hingewiesen. Trotzdem möchte ich hier noch einmal die Konsequenz dieser Arbeitsweise für den Temporalaspekt hervorheben: Die Pleinair-Malerei, die im direkten Kontakt zu dem Motiv bestrebt ist, den flüchtigen Augenblick einer atmosphärischen Wirkung wiederzugeben, ist abhängig vom Wandel der Lichtverhältnisse - und somit zeitlich begrenzt. In dieser temporalen Begrenzung setzt sie sich wiederholt mit einer Reihe ähnlicher Augenblicke auseinander, die bei der Vollendung des Bildes den einen und definitiven Moment ergeben, der dann als Referenzpunkt für die temporale Bestimmung definiert wird. Das Bild erscheint bei seiner Fertigstellung, als repräsentiere es nur eine zeitliche Ebene, doch ist es das Resultat der Periodizität ähnlicher Augenblicke. Folglich ist der Zeitaspekt nicht singular, sondern pluralisch. Dieser Umstand zeigte sich bereits bei Renoir und Monet.

Aber es gibt auch Analogien zu Degas: Wenn Pissarro eine Skizze zur Vorlage seines Bildes macht, die notwendig bereits etwas Vergangenes oder Nicht-mehr-Seiendes abbildet, dann macht er die Zeitlosigkeit zur Grundlage seiner Bildaussage. Bettet er den

²⁶⁵ vgl.: ebd., S. 158ff

Gegenstand dieser Skizze in ein landschaftliches Motiv ein, das in einem anderen Zeitrahmen anzusiedeln ist, dann fügt er zeitlich Disparates aneinander. Der Temporalaspekt, der sich auf diese Weise ergibt, ist willkürlich konstruiert - ein Artefakt, das jeglicher Realität entbehrt. In diesem Sinne ist die dargestellte Zeit eine Unzeit.

3.5.6. Resümee

Wie schon die zuvor behandelten Werke weist auch dieses Bild hinsichtlich der Thematik von Zeitbezogenheit und Zeit antagonistische Aspekte auf: Dieses Bild nimmt keinen direkten Bezug auf seine Zeit, dennoch ist es zeitgemäß. Ferner ist es zeitlich und zeitlos zugleich.

Indem der geschilderte Augenblick eine Handlung zeigt, erzählt dieses Bild etwas von dem Verlauf der Zeit und von der Veränderung: es schildert den Weg vom „Vorher“ zum „Nachher“. Dieser Weg ist jedoch nicht nur virtuell vorhanden, sondern er wird von Pissarro auch materialisiert, indem er an ihm den Ablauf eines Arbeitsprozesses darstellt. Der Zeitverlauf „Jetzt“ zum „Später“ wird, wie sich gezeigt hat, auch durch den Stand der imaginären Sonne indiziert.

So erzählt auch dieses Bild, das auf den ersten Blick den Anschein einer zeitenthobenen Ruhe hat, etwas vom Werden und Vergehen, vom unaufhörlichen Fließen der Zeit.

Zeit im Sinne von Bewegung verbirgt sich auch in der kompositionellen Anlage des Bildes. Die Verknüpfung von unbelebter Natur auf der einen Bildseite und menschlicher Aktivität auf der anderen bringt eine gewisse Dynamik in das Geschehen; dies geschieht dergestalt, daß durch die kontrastierenden Aspekte der jeweiligen Merkmale ein Spannungsfeld entsteht. Dieses zeigt sich zum einen im Motiv selbst, zum anderen in der Art der Darstellung, die ein gegensätzliches Bild bietet: Die unbelebte Landschaft wirkt durch ihre Farbigkeit, den

Pinselduktus und nicht zuletzt auch durch das Kompositionsschema selbst lebendiger und spannungsvoller als die Figur. Das Spannungsfeld aus Ruhe und Aktivität, Bewegtem und Unbewegtem wirkt also überkreuz - woraus sich seine besondere Dynamik ergibt. Die Konsequenzen, die sich aus der besonderen Dynamik des Bildgeschehens für die Zeit ergeben, liegen zum einen in der doppelten Struktur des Zeitaspektes, zum anderen in den Ambivalenzen, die sich aus dem Kontrast von Figur und Landschaft oder von Motiv und malerischer Ausführung herleiten lassen: Die Zeit - als ein Maß von Bewegung - ist sowohl im Motiv selbst vorhanden, als auch in der Wahl der stilistischen Mittel. In diesem Sinne ist der Zeitaspekt, der in diesem Bild repräsentiert wird, ein „Sowohl-als-auch-Aspekt“: Die Zeit ist sowohl in der Figurendarstellung vorhanden als auch in der Landschaft. Gleichermaßen ist sie weder in der Figur noch in der Landschaft.

Diese Ambivalenzen zeigen sich auch hinsichtlich der Zeitbezogenheit. Zwar kann Pissarros' Bild nicht als historisches Dokument betrachtet werden, da es nichts Zeittypisches abbildet. Dennoch ist dieses Werk nicht vollkommen ohne Zeitbezug. Das Zeitgemäße dieses Bildes kommt primär durch die Positivierung des Banalen zum Ausdruck. Damit materialisiert dieses Bild nicht nur die impressionistische Doktrin, sondern zeigt mit seiner Hinwendung zur ungeschönten Realität Analogien zur Fotografie und insbesondere zum japanischen Holzschnitt, dessen ungewohnte Realitätsnähe um 1870 werkbestimmend für die avantgardistische Kunst in Frankreich geworden ist.

Die Nähe zu Fotografie und Holzschnitt wird auch durch das angeschnittene Bildformat dokumentiert. Zeitlosigkeit zeigt sich in Pissarros' Bild in dem Mangel an historischer Lesbarkeit; das Zeitgemäße wird durch die impressionistische Stilart zum Ausdruck gebracht. Diese ist zum einen zeitlos, zum anderen zeitbezogen, da sie

- wie bereits in Kapitel 3.2.6. näher ausgeführt - zu wesentlichen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts Analogien aufweist.

So läßt sich abschließend feststellen, daß sich die Aspekte Zeitbezogenheit und Zeit, die sich aufgrund der Tatsachen, daß es in dem Bild nur eine Handlungszeit gibt, und daß nichts Zeittypisches thematisiert worden ist, zunächst einmal relativ bescheiden auszunehmen schienen, nach einer genaueren Betrachtung als hochkomplex herausstellen.