
Zur Theorie des Bildes: Über die Interpretation von Bildern
Leitung: Dr. Karl Heinz Wölke

Der Impressionismus und Claude Monet: eine Bildinterpretation

Silke Hahnau
Luganer Str.11
28325 Bremen
0421 / 42 20 87
Matrikelnummer: 1271123

Kunstwissenschaft (HF)
Magister 5. Fachsemester
Wintersemester 2000 / 2001
Veranstaltungsnummer: 09-1121

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Aufbruch in die Moderne	4
1.1. Ein neues Zeitalter: Industrialisierung, Fortschritt und das Individuum	4
1.2. Der Impressionismus	5
1.2.1. Vorläufer und Einflüsse.....	5
1.2.2. Ziele der Impressionisten.....	8
1.2.3. Impressionistische Themen und Technik	10
1.2.4. Einflüsse des Impressionismus.....	11
1.2.5. Der Weg zur antiillusionistischen Kunst.....	13
2. Die Bildanalyse	13
2.1. Claude Monet: Das Auge	13
2.2. „La gare du Saint Lazare“	18
Zusammenfassung	23
Bibliographie	24

Einleitung

Im allgemein künstlerischen Verständnis definieren sich Bilder als materielle, inhaltliche und formale Verwirklichung von Wahrnehmungen und Vorstellungen. Das bewußt gestaltete Bild vermittelt die individuelle Wirklichkeitswahrnehmung eines bestimmten Künstlers.

Die Interpretation und Analyse von Bildern jeglicher Art eröffnet dem Betrachter demnach einen Zugang zu Vorstellungen und Wahrnehmungen des Künstlers, die wiederum auf einen möglichen Erkenntnisprozeß des Künstlers verweisen können.

Die Bildinterpretation kann auf zwei sich gegenseitig ergänzenden und bedingenden Ebenen stattfinden: Unter *ikonographischen Gesichtspunkten* werden alle für den Betrachter sichtbaren materiellen Erscheinungen erfasst und beschrieben. Die Verwendung von bestimmten Techniken, der Malduktus, Farben und Farbreflexe sind konkret auf dem Bild wahrnehmbar.

Ikonologische Aspekte und Zusammenhänge lassen sich dagegen nicht so ohne weiteres dem Bild entnehmen. Erst mit Kenntnis bestimmter Symbole und die für diese Epoche der Kunstgeschichte übliche Bildsprache ergeben sich faktisch logische Zusammenhänge und Schlußfolgerungen.

Die biographischen Aspekte können Aufschluß über Tendenzen künstlerischer oder privater Natur geben, die den Künstler bei der Fertigstellung seines Werkes beeinflusst haben.

Die folgende Analyse stellt nun Merkmale und Aspekte des *Impressionismus* dar und greift sowohl *ikonographische* als auch *ikonologische* Aspekte bei der Betrachtung des Bildes „*La Gare du Saint Lazare*“ von *Claude Monet* auf. Ziele, Techniken und Themen der *Impressionisten* stehen dabei im Vordergrund, aber auch politische, wirtschaftliche und fortschrittliche Strömungen eines neuen Zeitalters werden dabei berücksichtigt.

1. Aufbruch in die Moderne:

1.1. Ein neues Zeitalter: Industrialisierung, Fortschritt und das Individuum

Der Aufbruch in ein modernes Zeitalter kündigte sich in Europa vor allem durch wirtschaftliche und politische Veränderungen an. Revolutionäre Unruhen 1848 / 49 forderten demokratisch - soziale Umstrukturierungen in allen nur denkbaren Bereichen der Gesellschaft und Politik.

Mit der Bildung einzelner Nationalstaaten gewann in Wirtschaft und Politik die Industrie zunehmend bedeutenden Einfluss. Sie schuf expandierende Großstädte mit industriellen Zentren und Ballungsräume mit gigantischen Fabrikbauten.

In diesen Schmelztiegeln vermischten sich viele verschiedene gesellschaftliche Gruppen und Schichten. Mit wachsender Industriearbeiterschaft entwickelten sich langsam gewerkschaftliche Organe, die zu einem politikbestimmenden Faktor wurden.

Das aufstrebende Handels- und Industriebürgertum übernahm in vielen Bereichen die politische Führung und löste somit die alte Adelsgesellschaft ab. Im Sinne eines neuen Bürgertums wurden fortschrittlich globale Ideale mit dieser aufstrebenden Bevölkerungsschicht verbunden. Diese Ideen einer neuen sozialen Klasse im Bewußtsein der Ausbildung des Individuums beeinflussten sowohl kulturelle als auch politische Entwicklungen.

Mit Paris an der Spitze als der Kulturhauptstadt des Jahrhunderts bildeten sich europaweit weitere Kulturmetropolen, die Raum und Möglichkeiten für die Entwicklung modernen Lebens boten, welches fortwährend immer mehr mit Beweglichkeit, Schnelligkeit und Fortschritt assoziiert wurde. Die seit 1848 beginnenden Ausbreitung des Schienennetzes und der Ausbau von Verkehrs- und Infrastrukturen waren die Basis für dieses Maß an erhöhter Mobilität.

Die Zeichen des modernen Industriezeitalters lassen sich aber auch und vor allem an der Architektur, als konkreter und symbolischer Ausdruck von politischen, ideologischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit ablesen.

Eine Architektur der Zukunft löste die klassizistischen Bauwerke ab und hielt Einzug in die Städte. Die Verwendung von Stahl und Eisen für industrielle und urbane Bauten wie

Bahnhöfe, Ausstellungspaläste, Passagen und Großmärkte und der eigens für die Pariser Weltausstellung 1889 entworfene *Eiffelturm* symbolisierten eine neue Ästhetik des Bauens. Im Sinne des Fortschritts und Kapitalismus waren sie wegweisend und vorbereitend für das 20. Jahrhundert.

1.2. Der Impressionismus

1.2.1. Vorläufer und Einflüsse

Parallel zu den politisch gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit hatte unter den technischen Erfindungen und Entwicklungen des 19. Jahrhunderts besonders die Entdeckung der Photographie 1839 / 40 bedeutenden Einfluss auf die Kunst und künstlerische Prozesse.

Denn damit war eine Momentaufnahme von Bildern und Bildfolgen möglich, die das menschliche Auge selbständig nicht zu zerlegen in der Lage war und somit das visuelle Wahrnehmungsbewußtsein der Menschen veränderte.

Die Malerei entdeckte diese Methode als neues Darstellungsmittel für sich, für den *Impressionismus* wurde sie grundlegende Darstellungsperspektive.

Aber nicht nur die Aufnahme neuester technisch - fortschrittlicher Entwicklungen in die künstlerischen Schaffensprozesse belegen den durch den *Impressionismus* angedeuteten Bruch mit Tradition und Gesellschaft einer Jahrhunderte alten Geschichte.

Ein neues Verständnis von Kunst, deren Darstellungsformen und Künstlertum charakterisieren den weitreichenden Einfluss auf nachfolgende künstlerische und gesellschaftliche Entwicklungen.

Denn obwohl sich der *Impressionismus* tatsächlich nur auf einen relativ kurzen Zeitraum beschränkt (um 1860 - 1880), bereitete er eine Art Revolution der bildenden Künste vor. Innovative Tendenzen in der Kunst und progressive Strömungen konnten sich hier am wirkungsvollsten manifestieren und durchsetzen¹.

Mit dem Aufkommen des *Impressionismus* erhielt das Bild endgültig einen Status als autonomes Kunstwerk, ohne Bindung an einen Auftraggeber, Fürsten oder Mäzen.

¹ Vgl. Walther 2000, S. 8 ff

Es wurde zur käuflichen Ware auf einem florierenden Kunstmarkt, der kapitalistischen Gesetzen unterlag. Die Künstler als Schaffende und Schöpfer eines Kunstwerkes strebten nach Unabhängigkeit von vorgegebenen Motiv- und Bildthemen.

Das Interesse am religiösen Bild verliert sich schon im Zuge der *Aufklärung* und mit dem Glauben an den industriellen Fortschritt im Zeitalter der Wissenschaft.

Die Ablösung von statischen Kunstvorstellungen der Akademien ging damit einher.

Vor allem mit den *romantischen* Strömungen des ausgehenden 18. und beginnenden 19.

Jahrhunderts stand der persönliche fast dramatisch - empfindsame Ausdruck im Vordergrund. Traditionelle Bildinhalte und Normen mußten subjektiver Empfindung weichen.

Diese erste gesamteuropäische Kulturbewegung entwickelte den konträren Standpunkt zu Vernunft und Wissen und maß dem Individuellen und Subjektiven höchste Bedeutung bei. In bildender Kunst, Architektur, Literatur und Musik formte sie durch bewußte Reflexion eine theoretische Basis, die das Produzieren von Kunst folgender Kunstbewegungen maßgeblich beeinflusste².

Die *impressionistischen* Tendenzen in Europa und Nordamerika lassen sich weitgehend auf den *französischen Impressionismus* zurückführen.

Frankreich nahm in der sozialen, politischen und künstlerischen Situation der Welt des 19. Jahrhunderts einen besonders hohen Rang ein. Die *Französische Revolution* 1789, das Gedankengut der *Aufklärung* und die Kulturhauptstadt Paris bildeten elementare Voraussetzungen dafür, dass der französische *Impressionismus* künstlerische Strömungen weltweit beeinflussen konnte.

Der seit 1673 existierende *Salon* war bis Ende des 19. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht die wichtigste staatlich organisierte Kunstaussstellung in Frankreich und ein bedeutendes kunstpolitisches Instrument für den Staat. Die im *Salon carré* des *Louvre* stattfindende „*Exposition des artistes vivants*“ (Ausstellung lebender Künstler) ermöglichte den teilnehmenden Künstlern ihre Werke der breiten Öffentlichkeit vorzustellen.

Über 300 Gemälde und mehrere Tausend Werke der Malerei, Plastik und Grafik wurden der Öffentlichkeit jedes Jahr zugänglich gemacht.

Dabei bestimmte eine Jury, die sich aus einer Anzahl von Vertretern der führenden Pariser

Akademie („*Académie des Beaux – Arts* „) zusammensetzte, durch Verleihung von Kunstpreisen, Medaillen und Auszeichnungen den Marktwert eines Künstlers und seiner Bilder. Die konservative Institution sperrte sich jedoch gegen aufkeimende progressive Kunstströmungen, weshalb die Einrichtung und ihre Entscheidungen heftigst umstritten waren. Angesichts einer strengen Auswahl der Jury und darauf folgenden mehrfachen Beschwerden rief *Napoleon III.* 1863 den *Salon des Refusés* (Salon der Zurückgewiesenen) ins Leben. In benachbarten Räumlichkeiten konnten die abgewiesenen Werke trotzdem der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Dies scheuten jedoch viele Künstler aus Furcht vor dem öffentlichen Urteil und Diskriminierungen.

Das soziale Prestige eines Künstlers bestimmende Monopol des Salons wurde erst mit Gruppenausstellungen und Einzelkollektionen in Kunsthandlungen langsam durchbrochen³.

Die progressiven Tendenzen der Kunst in Frankreich wurden maßgeblich durch *William Turner* und *John Constable* , der 1824 schon am *Salon* teilnahm, beeinflusst. Sie gehörten beide zur Avantgarde in England und orientierten sich an holländischen Malern des 17. Jahrhunderts (*Ruysdael*, *Hobbema*).

Constable malte seine Landschaftsdarstellungen direkt und unmittelbar in der Natur, gegenüber langwieriger Atelierarbeit erschienen seine Bilder frisch und überraschend farbig.

Turner beschäftigte sich dagegen in seinen Stadt- und Landschaftsbildern vorwiegend mit Darstellungen von zeitlichen Abfolgen von Geschehnissen und Dynamik. In Studien und Skizzen der Bewegung löste er Gegenständliches in Licht- und Farbeinheiten auf, die dem Betrachter so den Anschein von Dynamik und Bewegung vermitteln sollten.

Zur französischen Avantgarde zählten damals vor allem Maler der *Schule von Barbizon*, beeinflusst durch *Turner* und *Constable*. Neben dem Traum von der Verwirklichung eines „Ur“ – Kommunismus, bestimmte die Farbigkeit und eine atmosphärische Stimmung die Malerei dieser Künstler. Nach einem Ort am Rande des Waldes von *Fontainebleau* benannt, suchten sie die französische Landschaft in freier Natur einzufangen und darzustellen⁴.

² Vgl. Gebhard 1997, S. 108 ff

³ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin 1982, S. 44

⁴ Vgl. Durbé 1974, S. 17

Aber nicht nur die Freilichtmaler waren wegweisend für den *Impressionismus*. Schon mit dem *Realismus* des französischen Malers *Jean – Désiré Gustave Courbet* zeichnete sich ein neues Verständnis künstlerischer Werke ab.

Courbet war der erste wirklich politische Maler mit dem Traum von einer durch Handwerker und Bauern getragenen Gesellschaft. Er sah in der Selbstbefreiung des Individuums die Verwirklichung der Demokratie. Seine gesellschaftliche Utopie fand in Bildern und Gemälden über das arbeitsame Leben der Arbeiter und Bauern Ausdruck. Mit den „*Steinbrechern*“ von 1849 stellte *Courbet* kritisch die Situation der Lohnarbeiter dar und erregte damit großes Aufsehen in der Öffentlichkeit.

Aber nicht nur die Darstellung der Alltags- und Arbeitswelt waren Anliegen des „*Le Realisme*“ wie *Courbet* 1855 die Bewegung auf der Pariser Weltausstellung programmatisch betitelt hatte. Die möglichst objektive Wiedergabe der sichtbaren Realität war Anliegen dieser Kunstrichtung. Dabei wurde der Idealismus der Kunst des vorherigen Jahrhunderts strikt abgelehnt. Klassische Genres sind bei *Courbet* kaum zu finden, auch wollte er keine *romantischen* Assoziationen und Stimmungen hervorrufen.

Courbets revolutionärer Geist besaß ein ausgeprägtes Empfinden für die mit den Händen zu greifende Realität. Landschaftsmotive und Darstellungen von Naturgeschehen in hellen, erdigen Farbtönen vermitteln seine reine und pure Naturliebe und die Nähe und Vertrautheit zu den Dingen, die ihn ernährten⁵.

Dies erklärt sicherlich die Intensität und den Erfolg seiner Bilder und Gemälde, die unter anderem bedeutende Vertreter des Realismus in Deutschland wie *Wilhelm Leibl*, *Adolph Menzel* und *Hans Thoma* und später auch noch *van Gogh* und *Salvador Dali* beeinflussten.

1.2.2. Ziele der Impressionisten

Um vom offiziellen Salon und der Ablehnung durch die Jury unabhängig zu werden organisierten 1874 *impressionistische* Maler wie *Claude Monet*, *Camille Pissarro*, *Pierre – Auguste Renoir*, *Alfred Sisley*, *Edgar Degas*, *Arman Guillaumin*, *Berthe Morisot* und *Paul Cézanne* unter der Vereinigung der sogenannten *Société anonyme des artistes peintres*,

⁵ Vgl. Durbé 1974

sculptures, graveurs etc. (Anonyme Künstlervereinigung von Malern, Bildhauern, Graphikern etc.) die erste *Impressionisten - Gruppenausstellung*, an der fast dreißig Künstler teilnahmen. *Edourd Manet* , der 1863 bereits mit seinem „*Déjeuner sur l'herbe*“ (Frühstück im Grünen) einen Skandal provoziert hatte und breite gesellschaftliche Anerkennung anstrebte, nahm an dieser und auch nicht an folgenden Gruppenausstellungen teil. Er distanzierte sich grundlegend von den *Impressionisten*, obwohl er selbst für diese Vorbild und Anreger war.

Denn Themen und Art und Weise ihrer Malerei wurden zu Beginn von Publikum, Presse und Kritikern abgelehnt, verspottet und verhöhnt. *Monets* auf der ersten Gruppenausstellung gezeigtes Bild „*Impression – Soleil Levant*“ nahm der Kritiker *Louis Leroy* zum Anlaß die Gruppe als „*Impressionisten*“ zu verhöhnen:

„ Impression, Sonnenaufgang. - Impression, dessen war ich gewiß. Da muß Impression drin sein. Und welch eine Freiheit, welche Dreistigkeit in der Ausführung! Tapetenpapier im embryonalen Zustand ist noch sorgfältiger ausgeführt als diese Malerei.“ (Walther 2000, S. 10)

Die Bezeichnung „*Impression*“ (frz. „Eindruck“) sagt jedoch im Grunde nichts darüber aus, was die *Impressionisten* mit ihrer Malerei wirklich ausdrücken wollten.

Denn die von Kritikern und Presse dargestellte bewußte Provokation lag den *impressionistischen* Malern sicherlich ferner als es ihnen unterstellt wurde. Trotz revolutionärer Wahrnehmungs- und Darstellungsmethoden, waren sie weder politische Maler noch Barrikadenstürmer. Im Gegensatz zu vielen Kunstbewegungen der Zeit, definierte sich der *Impressionismus* nicht durch Programme, Manifeste, Pamphlete, Zeitschriften oder politische Schriften.

Der vorkämpferische Gedanke lag deshalb auch nicht vorrangig in der politischen Durchsetzung ihrer neuen Auffassung von Kunst und Wahrnehmung.

Sie meinten es einfach und strebten in ihrer Malweise eine hohe ideale Verwirklichung ihrer Wahrnehmungsstrukturen an. Dies wurde wiederum als Naivität und Leichtlebigkeit charakterisiert und mit dem Begriff des „Freizeitmalers“ abgewertet, da ihre leichte und unbefangene Malerei den statisch kargen Atelierbildern gegenüberstand.

„Ich weiß nicht wer dem Impressionismus seine ausgeprägte Manier formuliert hat, ist's Monet oder Renoir. – Das Ding ist aber so grundverschieden von allem andern, daß ihm

gar nichts gleich sieht. Das sind lauter bunte Farbtüpfchen, trocken nebeneinander gesetzt, wie aus Wolle gestickt. (...) So macht sich auch das unbefangene Beobachten von der Vorstellung frei, daß eine Wiese grün sein muß und je grüner, (desto) mehr Wiese sei, und das Aug, das diesen Umstand vergessen kann, sieht wirklich eine wesentlich modifizierte Farbe; es kommt einem das Grün als die plumpste und geringste unter den Wahrheiten und gar (als die) einfachste vor. Die Monet, Pissarro, Renoir treiben das mit Ausschließlichkeit und recht oft in entsetzlicher Weise, sie sehen so die Farben der Natur auch anders, denke dir das Entgegengesetzte des konventionellen aus dem Braun Arbeiten, lauter helle bunte Farben, die gleichzeitig die Farben der Chemie einbegreifen, die den Alten unbekannt waren und also auch dadurch modern.“ (Staatliche Museen 1982, S. 73)

Den *Impressionisten* ging es um die Wiedergabe des Augenblickes, das Seherlebnis an sich sollte eine malerische Realisation erhalten. Völlig frei von Bedeutungs- und Gefühlswerten der *Romantik* machten die *Impressionisten* es sich zur Aufgabe das rein Sichtbare der Wirklichkeit darzustellen, welches seine höchste Ausformung in der Darstellung der Idee der Wirklichkeit finden sollte⁶.

1.2.3. Impressionistische Themen und Technik

Die Landschafts- und Naturmalerei wurde zum optimalen Träger dieses Vorhabens. Nachdem der Mensch und die Porträtmalerei in den Hintergrund getreten war, spiegelten die Darstellungen von Schnee, Wind, Luft und Licht unter den unterschiedlichsten Bedingungen und in vielen Variationen das Festhalten eines Augenblickes wieder. Den langwierigen Malprozess mit Vorzeichnungen auf der Leinwand verdrängend, setzten die *Impressionisten* geeignete Motive und Bildthemen in rasches, schnelles Festhalten von Szenen des Alltags um. Sie gingen wie die Freilichtmaler in die Natur und skizzierten die Motive. Dazu gehörten auch das friedliche und stille Leben auf dem Land, beschauliche Gärten, Bootsregatten und Gartenlokale in Frankreichs Provinzen *Argenteuil*, *Pontoise* oder *Giverny*. Aber auch die Bewegtheit und Schnelligkeit der modernen Großstadt, buntes

⁶ Vgl. Novotny 1995, S 7 ff

und schillerndes Treiben in den Cafés und Varietés waren beliebte Motive um einzelne Augenblicke auf der Leinwand festzuhalten.

Eine Farbflächen – und Fleckenstruktur schien die beste Möglichkeit zu sein, um dies malerisch zu realisieren. Im reinen Farbauftrag einzelner Farbflächen mischten sie die mit schnellen, kurzen Pinselstrichen aufgetragenen Farben zu einer kompositorischen Einheit. Deshalb sind auf den Bildern eigentlich keine reinen Farben oder Lokalfarben auszumachen und die Abgrenzung der Farbflächen bedurfte auch keiner tatsächlich gezeichneten Linie. In der Verwendung von hellen Farben bei der Darstellung von Licht und Schatten strebten sie eine Steigerung des sinnlichen Eindrucks an. Erstmals wurde die Kraft der Farbe entdeckt und als Programm in der Kunst des 20. Jahrhunderts weitergeführt.

Die Konstruktion und der Aufbau eines Bildes folgte meistens der Linearperspektive als meßbar dynamisches Erlebnis. Gerade weil die Linearperspektive im Vergleich zu anderen Kunststilen etwas karg und arm erscheint, wurde sie in der *impressionistischen* Malweise zu einem bedeutenden Konstruktionselement. Die räumlichen Verkürzungen waren optimale Träger der Farbflächenstruktur, die somit in den Vordergrund trat.

In diesem Pinselfleckengefüge und der gesteigerten Farbigkeit, die sich oft von den natürlichen Gegenstandsfarben entfernten, war das zentrale Darstellungsinhalt das Licht und die Atmosphäre mit dem Ziel den Netzhauteindruck direkt auf die Leinwand zu bringen. Das Bild stellte demnach das Ergebnis der Reflexion des Malers zwischen dem was er mit den Augen wahrnimmt und dem, was er letztendlich malt, dar.⁷

1.2.4. Einflüsse des Impressionismus

Die unbefangenen Wahrnehmungsstrukturen der *Impressionisten* hatten in unterschiedlichen Variationen auch Einfluß auf die Musik (*Claude Debussy, Maurice Ravel*) und die Philosophie (*Henri Bergson, Friedrich Nietzsche*) der Zeit.

Auch Literatur und Dichtung (*Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Detlev von Liliencron, Hugo von Hoffmannsthal, Thomas Mann*) nahmen Elemente des Impressionismus auf: die Häufung von Nomen, das Weglassen von Verben, aber vor allem die Auflösung

inhaltlicher Zusammenhänge und eine Aneinanderreihung von Bildern belebten Novellen, Romane, Gedichte und Skizzen.⁸ Dabei sind dies nur grundsätzliche Tendenzen, die jedoch nicht so präzise Entfaltung erfahren haben wie der *Impressionismus* als Kunstepoche.

Dies bezeichnete Anfänge der Verweltlichung von Kunst. Denn Kunst fungierte nicht mehr nur im Namen der Kirche oder adeliger Auftraggeber. Der Künstler – und nicht nur der bildende Künstler - wurde zum frei Schaffenden, explizit im *Impressionismus* zum selbstbewußten Künstler, der für seine Ideale leidet, charakterisiert in dem Bild der *Bohème* als ungebunden lebendes Künstlervolk.

Die Künstler des französischen *Impressionismus* verfolgten neben der einheitlichen Zielsetzung vor allem die Entwicklung ihres individuellen Schaffens.

Claude Monet, als bedeutendster Vertreter und Avantgardist, zeichnet sich vor allem durch seine Serienbilder (insbesondere im Spätwerk) aus, in denen er Motivveränderungen präzise in vielfältigen Variationen darzustellen suchte.

Pierre Auguste Renoir wandte sich mit dem Menschen im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses der heiteren Seite des Pariser Lebens zu ebenso wie *Henri de Toulouse – Lautrec*, der mittels Farblithographie und Plakaten Szenen in Varietés und Bordellen einfing.

Die Malerei *Paul Cézannes* trennte sich jedoch während seiner Künstlerkarriere in einem entscheidenden Punkt von der der reinen *Impressionisten*. Mit kleinen Pinselflächen aus reiner Farbe konstruierte er unabhängig vom gemalten Gegenstand einen Bildgegenstand. In seinen „*Ansichten des Montagne Sainte – Victoire*“ dokumentiert sich dies als Suche nach dem Urzustand der Natur und somit das Erkennen wollen der Wahrheit durch die Malerei.

Wesentlich später keimte mit *Max Liebermann*, *Max Slevogt*, *Carl Schuch*, *Fritz von Uhde* und *Lovis Corinth* der Impressionismus in Deutschland auf. In Orientierung an den französischen Vorbildern erlangte er jedoch nicht die Ausdruckskraft dieser. Denn Deutschland entpuppte sich wesentlich konservativer und unaufgeschlossener gegenüber innovativen Tendenzen.

⁷ Vgl. Novotny 1995

⁸ Vgl. Walther 2000, S.11

1.2.5. Der Weg zur antiillusionistischen Kunst

Im Mittelpunkt des *Impressionismus* steht das Wie der malerischen Darstellung nicht das Was. Mit dieser Absage an das Gedankliche in der Malerei vollzieht sich ein tiefgreifender Wandel in der Kunstgeschichte.

Die bis dahin vorherrschende *illusionistische Kunst*, in welcher der Betrachter durch täuschende Nachahmung der Natur die Darstellung als Wirklichkeit empfinden sollte, erfährt mit dem *Impressionismus* ihren Höhepunkt und Abschluß. Illusionistische Mittel wie Perspektive, Licht, Schatten und Farbe verhalfen vor allem in der Deckenmalerei des Barock und Rokoko zu einer gesteigerten Raumillusion. Der *Impressionismus* benutzte diese technischen Mittel für die Idee der bewußten Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihre spezifische Veränderung und Vergänglichkeit. In seiner konsequentesten Ausführung steigerte sich dies bis zum Höhepunkt und bereitete dadurch den Übergang zur *antiillusionistischen Kunst* vor. Mit der Befreiung der Farbe zur Selbständigkeit und die Auflösung von Formen und linearen Gebilden entstehen Anfänge abstrakter, gegenstandsloser Malerei. Die *Impressionisten* legen damit den Grundstein für die *Moderne*.

2. Die Bildanalyse

2.1. Claude Monet: Das Auge

Mit dem Maler *Claude - Oscar Monet* findet der *französische Impressionismus* seinen wohl reinsten Vertreter. Die radikale und kompromißlose Suche nach der Darstellung der Wirklichkeit des realen Augenblicks machen seine Bilder so bedeutend und interessant für diese Malerei.

Monet wurde am 14. November 1840 als Sohn eines Kolonialwarenhändlers in Paris geboren und wuchs in bescheidenen bürgerlichen Verhältnissen auf.

Mit dem Umzug der Familie in die kleine Hafenstadt *Le Havre* im Norden Frankreichs begann für *Monet* eine erlebnisreiche Kindheit. Der Strand, das Meer mit wechselhafter

See, die Dünen und Wind und Wetter nahmen seine Aufmerksamkeit mehr in Anspruch als die Lehrinhalte des Schulunterrichts. Trotzdem schaffte er den Abschluß des Collège und erreichte im Alter von fünfzehn Jahren mit zahlreichen Karikaturen seiner Lehrer und anderen Personen des öffentlichen Lebens Aufsehen.

Während der Freundschaft mit dem damals noch unbekanntem Maler *Eugène Boudin* (1824 - 1898) lernte *Monet* die Malerei nach der Natur kennen. *Boudin* brachte ihm auf Malausflügen ans Meer und an die Strände der Seebäder *Deauville*, *Trouville* und *Honfleur* die Technik der Freilichtmalerei bei:

„Wenn ich Maler geworden bin, so verdanke ich das Boudin. Boudin unternahm in seiner unendlichen Güte meine Unterweisung. Langsam öffneten sich meine Augen, ich begriff die Natur wirklich, gleichzeitig begann ich sie zu lieben.“

(Heinrich 1995, S. 9.)

Gegen den Willen seines Vaters, der in ihm seinen Nachfolger für das nun florierende Familienunternehmen sah, schrieb *Monet* sich für ein Studium der Malerei an der „*Académie Suisse*“ ein. Dort lernte er *Camille Pissarro* kennen und die Naturalisten des *Salon Charles Francois Daubigny*, *Théodore Rousseau* und *Camille Corot* schätzen.

Der 1861 angetretene Militärdienst in Algerien eröffnete ihm die Landschaft Nordafrikas mit ihren vielfältigen Lichtspielen, doch musste *Monet* wegen einer Typhuserkrankung wieder zurückkehren. Nach einem Erholungsurlaub und der Bekanntschaft mit dem holländischen Maler *Johan Barthold Jongkind* trat er nicht in die traditionelle Pariser „*Ecole des Beaux Arts*“ ein wie seine Familie es sich wünschte, sondern entschied sich für das freie Atelier des Malers *Charles Gleyre*. Hier lernte er junge Maler wie *Frédéric Bazille*, *Alfred Sisley* und *Auguste Renoir* kennen. *Monet* hielt sich mit kleinen Gelegenheitsaufträgen und Porträts über Wasser. Schon mit dem Eintritt ins Atelier wählte er die Malerei endgültig zu seinem Beruf.

Ähnlich der Motive und Darstellungen der Maler der *Schule von Barbizon* malte auch *Monet* im Wald von *Fontainebleau*, doch verfolgte er unbeirrbar seinen eigenen Weg. Denn er schaffte es den Zwiespalt zwischen Individualismus seines Stils und den Forderungen des *Salons* auszubalancieren. Er fand langsam Anerkennung und konnte mit zwei Bildern 1865 endlich im *Salon* landen.

Edouard Manet wurde zum bedeutendsten Vorbild *Monets*. Dieser hatte 1863 mit seinem im *Salon* beworbenen „*Frühstück im Grünen*“ Akademie, Kritiker und Publikum bereits schockiert.

Das Bild zeigt eine atmosphärische Lichtung auf der zwei bürgerlich gekleidete Männer und eine nackte Frau mit Brot, Wein und Obst beim Frühstück sitzen; eine zweite Frau im Hintergrund kühlt sich in einem Fluß ab. Skandalös machte dieses moderne Sujet, dass die Nacktheit nicht durch ein mythologisches Thema oder Ideal gerechtfertigt wurde. Es spiegelt den kritischen, bürgerlichen Realismus *Manets* wieder.

Auch sein zwei Jahre später eingereichtes Werk „*Olympia*“ auf dem eine in klarem, grellen Licht plazierte Kurtisane sich dem Betrachtenden anbietet und herausfordert, entsprach nicht den Vorstellungen traditioneller Darstellung.

Monet hingegen war von der detaillierten und realistischen Darstellung *Manets* begeistert und versuchte ihn mit seinem „*Frühstück im Grünen*“ zu überbieten. Auf einem Riesenformat von 4,20m x 6,50m halten lebensgroße Figuren in einem Birkenwald ein umfassendes Mahl mit Wein, gefülltem Huhn und Torte ab. Im Gegensatz zu *Manet* malte *Monet* das Bild direkt im Freien. Weniger provozierend passt *Monet* sich den Regeln des *Salons* an. Die Gruppe elegant im neuesten Pariser Chic gekleideter Damen stehen im Mittelpunkt des Bildes. Auch die Darstellung der Natur erhält bei *Monet* eine frische angenehme Leichtigkeit, in der Lichteinfälle und Sonnenstrahlen besonders herausgearbeitet wurden.

Das Bild wurde nicht rechtzeitig zum *Salon* vollendet, weshalb *Monet* binnen vier Tagen ein ganzfiguriges Porträt seiner Freundin *Camille Doncieux* anfertigte und es unter dem Titel „*Camille oder die Dame im grünen Kleid*“ einreichte. Damit landete *Monet* den Erfolg und erhielt einen neuen Status künstlerischen Prestiges. Er wurde nun im gleichen Atemzug mit *Manet* genannt.⁹

Die Darstellung menschlicher Figuren in Natur und Landschaft schien *Monet* zu reizen, war diese bei Jury und Kritik zudem noch äußerst hoch angesehen. Und so schuf er mit der kompletten Leinwand im Freien das Bild „*Frauen im Garten*“ (1866).

Der Erfolg im *Salon* blieb jedoch aus, da die Frauen wie steife, in die Natur gestellte

⁹ Vgl. Heinrich 1995, S. 8 ff

Puppen erschienen. Doch das auf Blumen und Kleider der Frauen fallende Sonnenlicht, Schatten und Reflexe, starke Kontraste, frische, aber weiche Darstellungen der Figuren und der Natur machten das Bild lebendig. Damit hatte *Monet* sein Thema gefunden, welches ihn Zeit seines Lebens malerisch beschäftigen sollte: das Licht.

Trotz einiger guter Kritiken hatte *Monet* jedoch noch nicht den Status eines anerkannten Künstlers inne, zudem hatte sich der *Impressionismus* noch nicht etabliert. In Ausbildung seines eigenen Stils und im Austausch mit gleichgesinnten Künstlern seiner Zeit wie *Bazille* und *Renoir* kämpfte er fortwährend mit finanziellen Schwierigkeiten. Die Problematik sich außerhalb des *Salons* als Maler zu etablieren und künstlerisch in neue Gefilde vorzudringen erschwerten seine Situation zusätzlich.

Erst als *Monet* nach der Heirat mit *Camille Doncieux* aufgrund des deutsch – französischen Krieges 1870 nach London übersiedelte und dort den Kunsthändler *Paul Durand – Ruel* kennenlernte, schien sich seine finanzielle Existenz langsam zu festigen.

Hier offenbarte sich eine Alternative zu gelegentlichen Auftragsarbeiten und Bewerbungen im *Salon*. *Durand – Ruel* kaufte eine große Anzahl von Bildern und richtete 1883 eine Einzelausstellung für *Monet* aus. Nach der Eröffnung einer Galerie in New York 1887 zeigte er mehrere Arbeiten von *Monet* und unterstützte seine Arbeits- und Studienreisen. Denn *Monet* reiste viel um neben neuen Eindrücken von der Landschaft Frankreichs, Hollands, Englands, Norwegens und Spaniens vor allem andere Maler und dessen Werke kennenzulernen.

Der künstlerische Entwicklungsprozeß *Monets* läßt sich sehr gut an seinen Werken ablesen. Stilleben, Blumenstücke sowie Interieurs bestimmten die frühe Phase seines Schaffens. Von den fast 2000 Ölgemälden, die er gemalt hat, überwiegen jedoch die Landschaftsbilder als eigentliche Domäne *Monets*, vor allem in der zweiten Schaffenshälfte. Neben Landschafts- und Naturdarstellungen von Feldern, Wiesen, Seen, Flüssen und überschwenglichen Gärten und Parks mit einer Fülle an Bäumen und Blumen malte er auch Dorfeingänge, Straßen und architektonische Ausschnitte von Städten in verschiedenen Jahres- und Tageszeiten. Auf den frühen Bildern finden sich noch Darstellungen von menschlichen Figuren, die aber mit der Zeit immer mehr abnehmen.

Nach dem Vorbild *Boudins* hatte *Monet* gelernt, was es bedeutete im Freien zu malen. Die sich ständig verändernde Atmosphäre und die Lichtverhältnisse mussten zunächst mit Stift, Kreide oder Wasserfarben in schnellen Skizzen auf der Leinwand festgehalten werden. Danach wurden sie im Atelier bearbeitet und vollendet.

Monet jedoch gehörte zu den ersten Malern, die mit Leinwand, Staffelei, Palette und Ölfarben in die Natur gingen um dort auch das Bild fertigzustellen, denn dies schien ihm den höchsten Grad an Wirklichkeitsdarstellung der Natur zu garantieren. Das Verlegen des Ateliers ins Freie wurde mit der Erfindung der Tubenfarbe erst möglich, denn ein Mischen der Farben aus Farbpulver und Öl vor Ort wäre entsprechend der Wetterbedingungen zu umständlich und wenig erfolgreich gewesen.

Die Farbe wurde im Laufe der Künstlerkarriere *Monets* dominierendes Kompositionsmittel. Besonders in den späten Serienbildern, die in der Abgeschiedenheit des Gartens von *Giverny* entstanden, wurden die Motive zu reinen Farbuntersuchungen. Während der Jahre, die *Monet* in *Giverny* (1883 – 1926) verbrachte, ging es nicht mehr um einen konkreten Bildgegenstand. In Annäherung an eine fast wissenschaftlich Wahrnehmung wollte *Monet* die Darstellung eines realen Augenblickes erreichen, indem er die Gesetzmäßigkeiten von Natur, Atmosphäre, Licht und Wasser malerisch untersuchte.

Schon die Serie der „*Heuschober*“ (1888), mehrere Ansichten der „*Kathedrale von Rouen*“ (1892) und die „*Seerosen*“ – Reihe , mit der er 1899 begann, wirken im Wechsel von Perspektiven und Tageszeiten als Ganzes wie die Suche nach der Darstellung des Vergänglichen.

Mit dieser Erkenntnis legte *Monet* den Grundstein für eine neue Auffassung von Kunst wie es *Wassiliy Kandinsky* 1912 bei dem Anblick der „*Heuschober*“ beschrieben hat:

„ (...) Und plötzlich, zum ersten Mal sah ich ein Bild ... Ich spürte verworren, daß der Gegenstand in dem Bild fehlte ... Das alles war mir unklar, und ich war außerstande, die einfachen Schlußfolgerungen aus dieser Erfahrung zu ziehen. Was mir aber vollkommen klar war, das war die ungeahnte Macht der Palette, die mir bislang verborgen geblieben war und die alle meine Träume übertraf. Die Malerei bekam dadurch eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war dadurch aber auch der Gegenstand als unerläßlicher Bestandteil des Bildes diskreditiert.

(Fourny – Dargère 1993, S. 119)

Trotzdem der Gegenstand in den Hintergrund trat, drang *Monet* nie in den Bereich des Gegenstandslosen, da er immer vom rein Sichtbaren ausging. Doch seine forschende und wissenschaftliche grenzende Wahrnehmung eröffnete Erkenntnisse des Abstrakten, die die Künstler der Moderne in ihrem Schaffen beeinflusst haben. Dies und sein konsequentes und unermüdliches Bestreben die Wirklichkeit zu verstehen fasst Paul Cézanne treffend zusammen: „Monet ist ein Auge, das wunderbarste Auge, seit es Maler gibt.“ (Schröder 1998, S. 17)

2.2. „La gare du Saint Lazare“

Bereits im Exil während seines Londonaufenthaltes 1870 / 71 hatte *Monet* die Landschaftsbilder von *William Turner* und *John Constable* in der *National Gallery* gesehen. Besonders *Turners* Gemälde „*Regen, Dampf und Geschwindigkeit*“ (1844) imponierte ihm mit der farblichen Auflösung von Licht, Luft und Atmosphäre.

So schuf *Monet* 1877 mehrere Ansichten des „*la gare du Saint Lazare*“ (der *Bahnhof von Saint Lazare*), von denen sieben Ansichten auf der Ausstellung „*Exposition des Impressionistes*“ im April 1877 gezeigt worden waren. Diese erhielt jedoch überwiegend negative Kritik. Trotzdem die *impressionistische* Malweise immer noch den Kampf um ihre Anerkennung führte, lenkten vor allem die verschiedenen Versionen des Bahnhofs die Aufmerksamkeit auf sich. Emile Zola schrieb in einer in Marseille erscheinenden Tageszeitung:

„M. Claude Monet ist die markanteste Persönlichkeit der Gruppe. Er hat in diesem Jahr großartige Bahnhofsinnenansichten ausgestellt. Man hört das Donnern der Züge, die sich mit Imposanz ihren Weg bahnen, man sieht Schwaden von Rauch, die sich unter den ausgedehnten Schuppen entlangwälzen. Dort hat heute die Malerei ihren Platz, in diesen modernen Anlagen von so stattlichen Ausmaßen. Unsere Künstler müssen die Poesie der Bahnhöfe entdecken, wie ihre Väter die der Wälder und Flüsse entdeckt haben.“

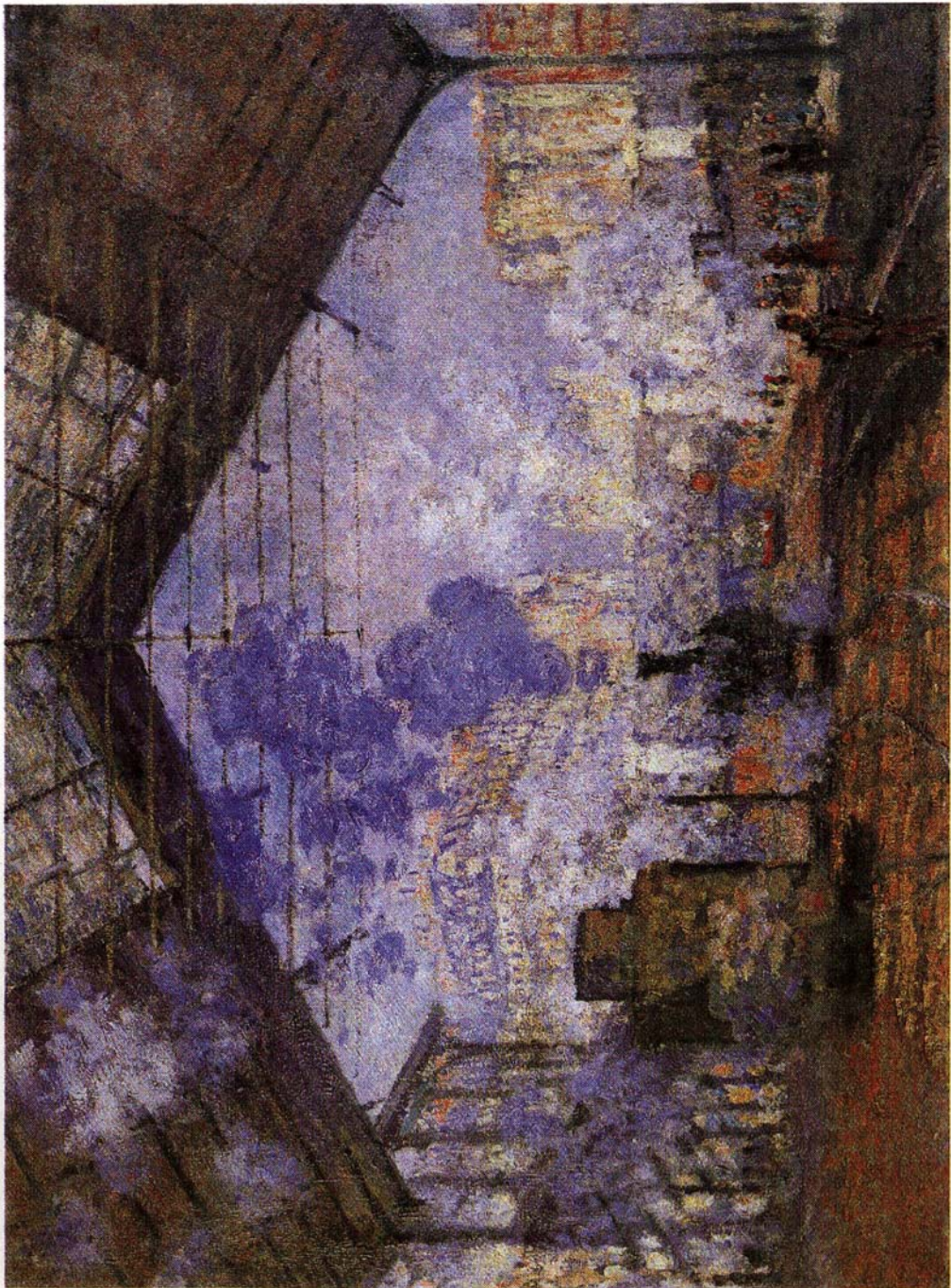
(Fourny – Dargère 1993, S. 82)

Monet malte mit den verschiedenen Ansichten nicht nur die erste Bilderserie, die er in seinem Spätwerk als Prinzip formulieren sollte, sondern wählte auch ein beliebtes Thema der Kunst des späten 19. Jahrhunderts.

Die Eisenbahn galt als Symbol von Weite, Modernität und Fortschritt fester Bestandteil der nun modernen Gesellschaft geworden, denn sie ermöglichte den Zugang vom Land in die Stadt und von der Nähe in die Ferne. Mit dem *Bahnhof Saint Lazare* als repräsentativer Bau der Pariser Metropole hatte *Monet* sich ein populäres Objekt ausgesucht. Dieser riesige Knotenpunkt, der auch die Züge aus den für den *Impressionismus* wichtigen Vororten der normannischen Küste wie *Rouen, Chatou, Argenteuil, Vétheuil, Pointoise* und *Giverny* aufnahm, eignete sich hervorragend für *impressionistische* Zwecke.

Der Bahnhof als Ort der Bewegung und Begegnung von Figuren, Formen und Strukturen bot mit Zement, Eisen, Stahl und Glaskonstruktionen vielfältig interessante Ansichten und Ausschnitte. Obwohl er ein eher seltenes Motiv in der *impressionistischen* Malerei war, scheint er deshalb bei *Monet* umso bedeutender, befasst er sich hier auch zum letzten Mal mit der *Zivilisation*, bevor er sich ausschließlich der Naturdarstellung widmete.

Mehr als das Motiv sind die Lichtverhältnisse interessant, Spiegelungen von Licht und Sonne in den Glasdächern, auf Stahl und Eisen und die Darstellung von Dampf und Rauch als für den Betrachter sinnlich wahrzunehmende Sinneseindrücke stehen für *Monet* im Vordergrund.



La gare du Saint Lazare (Der Bahnhof Saint Lazare), 1877, Öl auf Leinwand,
75,5 x 104 cm, Musée d'Orsay, Paris Quelle: Fourny – Dargere, Sophie: Monet. Köln:
DuMont Buchverlag 1993. S. 84.

Die Ansicht des *Bahnhof Saint Lazare* eröffnet den Blick auf parallele Schienengleise, auf denen nebeneinander mehrere Züge abgestellt sind. Rauch und Dampfwolken zeugen von regem Verkehr der Lokomotiven und wartende Passagieren vermitteln den Eindruck von Geschäftigkeit.

Über den Gleisen öffnet sich ein Glasdach nach oben, während im Hintergrund umliegende Gebäude und Häuser nur schwammig zu erkennen sind.

Diese Bahnhofsszenerie im Vordergrund von Dampf- und Rauchwolken bestimmt, vermittelt dem Betrachter genau das, was dieser auf einem Bahnhof sinnlich erleben würde: das Quietschen, Zischen und Pfeifen der Lokomotiven, Rauch und Dampf, der unangenehm in den Augen brennt. Mit dieser synästhetischen Darstellung fängt *Monet* einen bestimmten Augenblick auf dem Bahnhof ein, der uns allen bekannt vorkommen mag. Diese besondere Darstellung von Atmosphäre und Luft sowie Verhältnisse des Lichtes evozieren beim Betrachter bestimmte Gefühle. Man kann die schwere und schwüle Luft beim Anschauen des Bildes förmlich fühlen.

Im Gegensatz zu der typischen Helligkeit *impressionistischer* Bilder verwendet *Monet* hier gemischtes Schwarz und dunkle Farben, die den Eindruck von Masse, Fülle, Volumen und Dichte erzeugen. Wie ein Rahmen um das Bild sind das Glasdach, der sichtbare Teil des Bahnhofsgebäudes, die Schienen, der Boden, aber auch wartende Passagiere in grauen, blauen, braunen und ockerfarbenen Tönen gemalt.

Der Malvorgang ist auf dem Bild fast ablesbar, denn die pastos aufgetragenen Pinselstriche lassen die Vermischung und das Verschmelzen der Farbnuancen sehr gut nachvollziehen. So entsteht ohne die Abgrenzung durch gezeichnete Linien eine Fleckenstruktur, die den Eindruck den Verschwimmens hinterläßt. Die Gesichter der Wartenden sind ebenso nur vage angedeutet, sehr klein und nicht genau erkennbar wie Details der hinter Rauchwolken verdeckten Lokomotiven.

Auch die hellen Farbflecken aus weiß, ocker und blau lassen in ihrer Gesamtheit den Eindruck von flirrender, schwerer Luft entstehen. *Monet* kreiert schafft hier mit der Macht der Farben den sinnlich wahrnehmbaren Eindruck.

Die interessante Komposition erzeugt eine frontale Ansicht, die nach hinten offen und nach oben geschlossen ist, nur durch das abfallende Glasdach dringt Licht in den mittleren Raum. Von Dachabschluss zu Dachabschluss erstreckt sich eine horizontale Linie,

Die vertikale Linie teilt durch die Verbindung von Dachspitze und Lokomotive das Bild in zwei Teile. Alle anderen Linien verlaufen perspektivisch schräg auf den Mittelpunkt und die Mittelachsen zu. Die linke Bildhälfte enthält mehr Gegenstände (das Gebäude im Hintergrund, die Lokomotiven, ein Teil des Bahnhofsgebäudes) und wirkt dadurch schwerer, wird aber mit der Bewegung der hellen, leuchtenden Farben in der rechten Hälfte aufgewogen. Im Hintergrund sind die luftigen Gebäude schwer von Rauch und Himmel zu unterscheiden.

Monet fertigte zuerst Zeichenstudien des Sujets an, da der rege Verkehr auf dem Bahnhof es ihm nicht erlaubte seine Leinwand über einen längeren Zeitraum hinweg zwischen den Gleisen aufzustellen.

Der Charakter einer Serie gestattete *Monet* die präzise Betrachtung einzelner Ansichten zu verschiedenen Tageszeiten. Damit wollte er nicht nur den ständig sich verändernden Ort der An- und Abreise festhalten, sondern zu dem auch noch diesen unter verschiedenen Bedingungen. Mit der Darstellung eines Augenblickes suchte *Monet* den Wandel des Vergänglichen zu dokumentieren. Doch dieses unmögliche Festhalten der schon vergangenen Zeit, läßt ihn praktisch auf höchstem Niveau scheitern.

Zusammenfassung

Die vorliegende Analyse veranschaulicht deutlich den Zusammenhang geschichtlicher und politischer Entwicklungen mit Epochen der Kunstgeschichte. Die Unruhen des 19. Jahrhunderts, politische und wirtschaftliche Innovationen, aber auch technische Neuerungen und die Industrialisierung führten zu einem Aufbruch in ein modernes Zeitalter.

Der *Impressionismus* bezog Tendenzen dieser Modernisierungsprozesse in den künstlerischen Schaffensprozeß mit ein und wurde in der Suche nach einer neuen Idee für das Selbstverständnis von Kunst und Künstlern zum Wegbereiter der *antiillusionistischen Kunst*.

Das Loslösen von Jahrhunderte alten Traditionen im Wandel der Zeit brachte die *Impressionisten* zu einer neuen künstlerischen Perspektive, die nicht mehr das Motiv, sondern die Art und Weise der Malerei in den Vordergrund stellte. Mit der Befreiung der Farbe zur Selbständigkeit legten sie den Grundstein für *autonome Kunst* und den Beginn der *Moderne*.

Claude *Monet* gilt mit seiner forschenden fast wissenschaftlichen Wahrnehmung als reinster Vertreter der *Impressionisten*. Auf der Suche nach einer präzisen Wirklichkeitsdarstellung verfolgt er seinen eigenen Stil im Prinzip der Serie und steht damit als großes Vorbild für nachfolgende Künstler der *abstrakten Kunst*.

Besonders das Bild „La gare du Saint Lazare“, welches am Beginn der Serienbild Idee steht und thematisch das moderne Zeitalter symbolisiert, verdeutlicht sein unermüdliches Bestreben, das Vergängliche und die Zeit festzuhalten. Die Bilder *Monets* und sein weitreichender Einfluß sind uns als Zeichen dieser revolutionären Zeit erhalten geblieben.

Bibliographie:

- **Annoscia**, Enrico (Hrsg.) : Kunst: Die Weltgeschichte. Dumont 1997.
- **Durbé**, Dario: Courbet und der französische Realismus. München: Schuler Verlagsgesellschaft 1974.
- **Fourny – Dargere**, Sophie: Monet. Köln: DuMont Buchverlag 1993.
- **Gebhard**, Volker: Kunstgeschichte Malerei. Köln: DuMont Buchverlag 1997.
- **Heinrich**, Christoph: Claude Monet 1840 – 1926.Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH 1995.
- **Novotny**, Fritz: Die großen Ipressionisten. New York: Prestel – Verlag 1995.
- **Schröder**, Klaus Albrecht (Hrsg.) : Das Auge des Sammlers. Monet bis Picasso. München: Peschke Druck 1998.
- **Staatliche Museen zu Berlin Nationalgalerie**: Von Courbet bis Cézanne. Französische Malerei 1848 – 1886. 10. Dezember 1982 bis 20. Februar 1983. Rostock: Ostseedruck 1982.
- **Walther** , Ingo F. (Hrsg.) : Kunst des 20. Jahrhunderts. Teil I. Malerei. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH 2000.