

Saal 3

Der Saal vereint Meisterwerke des Pleinairismus, Realismus und Impressionismus in Frankreich. Dank der Schenkung der Sturzeneggerschen Gemäldesammlung sowie weiterer namhafter Legate kann das Kunstmuseum St.Gallen die Entstehung des Impressionismus aus der Malerei des frühen 19. Jahrhunderts und seine Weiterentwicklung bis zum Beginn der Moderne mit erstrangigen Gemälden darstellen.

Corot und die Pleinairmalerei

Die Auflösung der akademischen Regeln erfolgte zuerst in der Darstellung der Landschaft. Kurz vor 1800 begannen Künstler ihre Ateliers zu verlassen, um im Freien, „en plein air“, Naturstudien zu betreiben und in kleinformatischen Ölskizzen die atmosphärischen Effekte des wechselnden Lichts festzuhalten. Barbizon, rund 60 km südöstlich von Paris gelegen, wurde gegen 1830 zum beliebten Aufenthaltsort der Künstler, die sich in einer losen Malerkolonie, der Ecole de Barbizon, zusammenfanden. Die Gegend bot ein reiches Spektrum pittoresker Motive: endlose Felder, Wälder mit uralten Baumbeständen, Heideland mit Teichen und rundgeschliffenen Felsen, Höhlen und Schluchten.

Camille Corot (1796–1875), der bedeutendste der jungen Pleinairisten, malte 1834, während seiner zweiten Italienreise, die Aussicht aus einer engen Felsbucht *Bei Riva am Gardasee*: Im knapp gefassten Bildausschnitt entfaltet das morgendliche Licht ein differenziertes Spiel auf der ruhigen Wasserfläche und über dem Bergrücken in dunstiger Ferne. In der im Jahr darauf entstandenen, grossformatigen Atelierversion (München, Neue Pinakothek) steht die Unmittelbarkeit des Natureindrucks zurück hinter den Aufbauprinzipien einer nach klassischem Muster komponierten Landschaftsszenarie.

In seinen späten Jahren schuf Corot eine Reihe orientalisierender Frauendarstellungen. Wie eine Hommage an Delacroix mutet die *Odalisque* (um 1871–73) an: Eine in halb liegender Haltung sich entspannende junge Frau trägt ein reiches nordafrikanisches Kostüm und ist umgeben von entsprechenden Accessoires. Aus dem offenen Interieur geht der Blick nach draussen und fällt auf die Segel im nahen Hafen. Die delikate, lichtvolle Malerei in fein abgestuften Tönen und fließender Pinselführung evoziert eine (be-)sinnliche Atmosphäre, die motivisch namentlich durch den in die Linke gestützten, geneigten Kopf und die kaum verhüllte Brust des Modells vorgegeben ist.

Corots Figurenbilder blieben dem Publikum zu seinen Lebzeiten weitgehend unbekannt. Sein Ruhm beruhte auf den Wald- und Seelandschaften, die häufig verschiedene in der Natur aufgenommene Motive in weichem Licht und verschwommenen Umrissen zu intimen Stimmungsbildern kombinieren. In solchen Gemälden – zu ihnen gehört auch das Spätwerk *Fischer in seiner Barke* (1872) – ist es nicht eine bestimmte topographische Ansicht, sondern die intensive Wahrnehmung von Licht, Luft und Farbe, das subjektive Naturerlebnis, welches zum eigentlichen Thema des Bildes wird.

Die Frische und Unmittelbarkeit des neuen, „realistischen“ Blicks zeigt sich auch in den kleinformatischen Bildern von Corots engem Freund, dem Genfer Barthélemy Menn (1815–1893). Dessen unspektakuläre Motive in differenzierter Valeurmalerei, etwa *Landschaft mit Wiesenbach*, bezeugen eine sensible, vollkommen eigenständige Interpretation der „Paysage intime“. Ferdinand Hodler, der bedeutendste von Menns zahlreichen Schülern, sollte hier entscheidende Impulse erhalten.

In einer Epoche rasch voranschreitender Industrialisierung und Verstädterung stehen Pleinairismus und „Paysage intime“ für die künstlerische Wiederentdeckung der Natur. Deren Erforschung in der Malerei verlief parallel mit der wissenschaftlichen Untersuchung optischer Phänomene und der Entwicklung der Photographie. Wie grundlegend Malpraxis und Maltechnik dieser Künstler für die nachfolgende Generation der Impressionisten waren, verdeutlicht das Beispiel von Charles-François Daubigny (1817–1878), der seine Motive vornehmlich entlang von Seine und Oise fand. Er befuhr die Flüsse mit einem Atelierboot – darin folgte ihm später Monet – und war bestrebt, auch grössere Formate „en plein air“ zu vollenden. 1874, im Jahr der ersten Impressionisten-Ausstellung, entstand der *Fischerhafen*, eine kühne Komposition, die durch die Entschiedenheit im Farbauftrag und die Zartheit des Kolorits eine suggestive atmosphärische Präsenz erreicht.

Courbet und der Realismus

Gustave Courbet (1819–1877) war mit Corot und den Barbizon-Malern freundschaftlich verbunden, doch gingen seine künstlerischen Ambitionen weit über die an der Landschaftsmalerei orientierte Auffassung der Kollegen hinaus. In repräsentativen und inhaltlich anspruchsvollen Grossformaten stellte er zeitgenössische Arbeiter und Bauern in ihrer alltäglichen Umgebung dar. Seine Kunst, die alle Bildgattungen umfasste, wurde mit „peinture socialiste“ titulierte, wohingegen er selbst seine Haltung mit dem Begriff „réalisme“ charakterisierte. Verschiedentlich wurden seine Einsendungen vom Salon refüsiert oder führten dort zu handfesten Skandalen.

Courbet, ein leidenschaftlicher Jäger und Wanderer, erlebte die Natur subjektiv, als Ort des Rückzugs. Aus seiner republikanischen Gesinnung verstand er sie indessen auch sinnbildlich. So galten ihm die steil aufragenden, imposanten Kalkfelsen in der Franche-Comté, seiner Heimat, als Festungen, als „Nester“ des Widerstands: In Bildern wie der *Juralandschaft bei Ornans* (um 1851) gestaltete er sie zu Symbolen der regionalen Autonomie gegenüber der Pariser Zentralgewalt im politischen Sinn sowie der individuellen Unabhängigkeit vom Akademie-Diktat im künstlerischen Sinn. Die in kräftige Licht-Schatten-Zonen gegliederte Landschaft ist aus pastosen, rauh strukturierten Farbfeldern regelrecht gebaut. Farbe soll als Materie, als Arbeitsmaterial des Malers erkennbar bleiben: die Kraft des Auftrags wird zum Vehikel für die Kraft des dargestellten Gegenstands.

Als Mitglied der Commune flüchtete Courbet 1873 ins Exil in die Schweiz. Unter den Landschaften, die er in La Tour-de-Peilz, seinem letzten Wohnort, in grosser Zahl malte, darf man das abendliche Marinebild *Genfersee* (um 1876; zur Zeit nicht ausgestellt) zu den bemerkenswertesten zählen.

Impressionismus

Das frühe Schaffen der nachmaligen Impressionisten knüpfte unmittelbar an die Pleinairmalerei Corots und der Ecole de Barbizon an, stand aber vor allem auch unter dem Eindruck von Courbets Realismus. Dies verdeutlicht die *Flusslandschaft mit Boot bei Pointoise* (um 1868) von Camille Pissarro (1830–1903), deren breite Malweise die Materialität der Farbe bildkonstituierend einsetzt. Es war die Landschaft, die das hauptsächliche Feld der impressionistischen „recherche“, der malerischen Erforschung von Licht und Farbe, bildete. Andere Themenbereiche, namentlich die Schauplätze der „vie moderne“: die Pariser Boulevards, die Stätten des Vergnügens in der Stadt oder in den nahen Ausflugsorten, waren indessen ebenso bedeutend für eine neue, zeitgenössische Ikonographie.

Das Kunstmuseum St. Gallen verfügt über eine vier Werke umfassende Reihe charakteristischer Landschaftsbilder aus dem entscheidenden ersten Jahrzehnt der impressionistischen Bewegung: Pissarros *Landhaus in der Hermitage*, *Pointoise* und *Sisleys Garten* sind 1873, im Jahr vor der heftig angefeindeten ersten Impressionisten-Ausstellung, entstanden; *Sisleys Frühling in Saint-Germain-en-Laye* datiert von 1876, *Monets Nebenarm der Seine bei Vétheuil* stammt aus dem Jahre 1878.

Camille Pissarro war die Integrationsfigur der lose verbundenen Künstlergruppe. Ihm gelang es auch, den misstrauischen Paul Cézanne in ihre Ausstellungen einzubeziehen. Oft arbeiteten die beiden Seite an Seite in Pointoise, dem nordwestlich von Paris gelegenen Wohnort Pissarros. Mit seinem unspektakulären Motiv, dem Ausschnitt ohne Fernblick bei hohem Horizont und dem dichten Farbauftrag ist Pissarros *Landhaus in der Hermitage*, *Pontoise* (1873) beispielhaft für die dort entstandenen Bilder von Gebäuden, Gärten und Obstbäumen inmitten von Hügeln. Der kompakte, bildparallele Aufbau, der auf Symmetrien bzw. deren Verschiebung beruht, erinnert an die flächige Tektonik Cézannes und findet ein malerisches Gegengewicht im bewegten Spiel der Sonnenflecken auf Bäumen, Wiesen und den blauen Dächern.

Eine beschauliche Impression ländlichen Lebens vermittelt auch *Der Garten* (1873) von Alfred Sisley (1839–1899), wo eine ihre Arbeit verrichtende Frauengestalt ganz in das atmosphärische Spiel des Lichts eingebunden und von der strahlenden Sommersonne beleuchtet ist. Der klaren Bildgeometrie mit ihrer symmetrischen Tiefenführung entspricht eine prägnante Gliederung der Licht/Schatten-Zonen in grosse, rhythmische Flächenformen, die ihrerseits wieder durch eine kleinteilig aufgetupfte Faktur strukturiert sind. In solch intimen Kleinformaten – sie machen den Hauptteil im Schaffen des zu Lebzeiten kaum erfolgreichen Sisley aus – offenbart sich anschaulich die Bedeutung der Schlüsselbegriffe „sur le motif“,

„sensation“ und „impression“: Das Studium der Licht- und Farbverhältnisse vor dem Motiv klärt das sinnliche Erlebnis, das der Maler ins Bild umsetzt und so den Eindruck eines flüchtigen Moments auf die Leinwand bannt. Ungemein suggestiv eingefangen ist die jahreszeitliche Stimmung in *Frühling in Saint-Germain-en-Laye* (1876). Die sanfte Hügellandschaft mit Obstgärten und Weinbergen, in die eine Wegschleife den Blick führt, erscheint im kühlen hellen Licht unter dem von weissen Wölkchen durchzogenen Frühlingshimmel. Zarte Farbkontraste, akzentuiert durch das Dunkel von Schatten und Baumstämmen, evozieren das Wiedererwachen der Vegetation, und die Pinselstriche sind so frei und ungezwungen gesetzt, als sollte ihre Wirkung die Duftigkeit der treibenden Blütenbäume noch übertreffen. Das Gemälde *Ein Nebenarm der Seine bei Vétheuil* (1878) von Claude Monet (1840–1926) ist Teil einer im Jahre 1878 begonnenen und in den 1880er Jahren fortgeführten Reihe von Ansichten der bewaldeten Uferlandschaft nahe seines damaligen Wohnorts. Es ist ein früher Niederschlag jener geradezu zur Signatur des Impressionismus gewordenen Idee der Bilderserie, der Monet später in den berühmten Kathedral- und Seerosenbildern programmatisch Ausdruck verliehen hat: Mehrere Darstellungen ein und desselben Motivs, gesehen unter den verschiedenen Gegebenheiten von Jahres- und Tageszeit, Witterungs- und Lichtverhältnissen „dokumentieren“ die Abhängigkeit der Erscheinung bzw. ihrer optischen Wahrnehmung von der wechselhaften Atmosphäre. Das äusserst frei, in parallelen Strichen, pastosen Flecken und dynamischen Kringeln gemalte Bild hat den Charakter einer rasch ausgeführten Pleinairskizze; verschiedene gut erkennbare Übermalungen korrigieren einige anfänglich zu hoch angelegte Pappeln. Offenbar ging es Monet darum, die herrschende Licht- und Farb Stimmung eines bedeckten Sommertages auf die Leinwand zu bannen, bevor die durch die Wolkendecke dringenden Sonnenstrahlen ihre warmtonigen Reflexe auf den Bäumen und die Spiegelungseffekte auf der Wasseroberfläche wieder verändern würden.

In Monet hat der Impressionismus seinen Verfechter par excellence: „Das Motiv ist für mich etwas Zweitrangiges, ich will wiedergeben, was zwischen dem Motiv und mir geschieht.“ Obwohl er sich nie als Theoretiker verstand, ist es seine Malerei, die das objektivierende Prinzip der reinen optischen Wahrnehmung am konsequentesten umsetzt. In seinem Spätwerk hat Monet das „Sehen in Farbflecken“ bis an die Grenze zur ungegenständlichen Malerei vorangetrieben, um die „impression“ unter Ausschluss alles „Vorgewussten“ ins Bild zu setzen. „Monet n'est qu'un œil – mais quel'œil!“, hat es Cézanne auf den Punkt gebracht.

Was das lakonische Bonmot meint, veranschaulicht exemplarisch der *Palazzo Contarini, Venedig* (1908), ein absolutes Hauptwerk impressionistischer Lichtmalerei. Das Motiv ist gewissermassen jedes vorgegebenen „inhaltlichen“ Kontexts entledigt: des kunsthistorischen (die venezianische Vedute), des örtlichen (die Situation am Canal Grande), des räumlichen (Volumen und Perspektive). Der Ausschnitt ist so eng begrenzt, dass kaum Horizont ins Bild kommt, nur links oben bleibt ein kleiner Durchblick. Es sind die frontal erfasste Fassade und das Wasser, die in flächigem Übereinander das zweigeteilte Bildfeld füllen – ohne Betonung des Raumes wie bei einer anderen, asymmetrisch komponierten Fassung (Privatbesitz), wo sich rechts des Gebäudes der Kanal öffnet und eine Tiefenillusion erzeugt. Das Motiv bot dem Maler ein spezielles, gedämpftes Licht und eine sanft bewegte Wasserfläche, die, begrenzt von Architektur, diese ihrerseits als flüchtiges Bild spiegelt und im blauen Widerschein wiederum auf die Fassade zurückwirft – eine unendliche Bewegung und Gegenbewegung. Ein dichtes Gewebe nuancierter Farbübergänge in dominanter blauer Tonalität schafft einen vibrierenden Klang, dessen Leuchtkraft intensive Rot-, Violett- und Grünakzente steigern. Die dunkle Gondel, Verbindung zwischen Land und Wasser, verklammert die horizontalen Bildebenen, und der Gegensatz von Stein und Wasser, von Festgefügttem und Veränderlichem löst sich auf in der fluktuierenden farbigen Erscheinung.

Anders als seine Kollegen stellte Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) nicht die Landschaftsmalerei ins Zentrum seines Schaffens. In der St.Galler Sammlung ist er mit kleinformatigen, seit den 1880er Jahren entstandenen Arbeiten vertreten. Hervorzuheben ist namentlich das auf einem leuchtenden Weiss-Blau-Kontrast basierende *Kinderbildnis* (1882): Es entstammt Renoirs „klassizistischer“ Periode und verrät in der subtilen, ebenmässigen Wiedergabe der kindlich-hellen Haut die Bewunderung für die Porträtkunst von Ingres, Delacroix' grossem akademischem Gegenspieler – eine Pointe, da eigentlich Delacroix der erklärte Leitstern der Impressionisten war.

Postimpressionismus, Symbolismus

Monets Notationen reiner Wahrnehmungsprozesse sind im Grunde Ausdruck desselben positivistischen Forschereifers, der auch dem wachsenden wissenschaftlichen Interesse für optische Phänomene und chromatische Gesetzmässigkeiten zugrunde lag. So gesehen war der französische Impressionismus, indem er das Gesehene und dessen Eindruck auf den Maler zum alleinigen Inhalt des Bildes machte, gewissermassen die Vollendung des Realismus.

Seit Mitte der 1880er Jahre begann eine jüngere Künstlergeneration, aufbauend auf dem Kolorismus der Impressionisten, neben dem Visuellen auch wieder andere Inhalte zu suchen. Es entstand eine Bewegung, deren Anhänger, u.a. Gauguin und van Gogh, sich selbst „Symbolistes“ nannten. Ihr Spiritus Rector war Odilon Redon (1840–1916), ein Altersgenosse der Impressionisten, deren Malerei er jedoch als viel zu „beschränkt“ empfand. In seiner Auffassung war die Kunst Vorstellung, Traum, phantastische Eingebung – und der Künstler „frei, seine Themen aus der Geschichte, von den Dichtern oder aus der Phantasie zu beziehen“. Die Bildwelt Redons ist bevölkert mit seltsamen Geschöpfen, und ihre glühende Farbigkeit verströmt eine Atmosphäre esoterischen Mystizismus'. Selbst die Gegenstände seiner Stillleben, wie etwa die geheimnisvoll leuchtenden *Blumen in schwarzer Vase* (um 1903), scheinen sich in urtümliche zoomorphe Wesen verwandeln zu wollen.

1888–89 gründeten aufmüpfige Studenten der Pariser Académie Julian die Künstlergruppe „Les Nabis“ (hebräisch: Propheten). Inspiriert vom Gauguin-Kreis in der Bretagne, standen sie den Symbolisten nahe. In ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmitteln begeisterten sie sich für die Flächenkunst des japanischen Farbholzschnitts und betätigten sich in Graphik, Design und anderen angewandten Künsten.

Ein typisches „motif décoratif“ im Nabis-Stil ist *Im Park (Feuillages II)* (1899) von Edouard Vuillard (1868–1940), ein Werk, das als Teil einer Serie dekorativer Panneaus für einen bestimmten Ort geschaffen worden sein wird. Gegenständlich und koloristisch stark reduziert, zeigt es eine klare Gliederung in abstrahierte Flächenformen, deren unterschiedliche Binnenmuster die vegetabilen Strukturen anzeigen.

Vuillards Freund Pierre Bonnard (1867–1947) ist mit einem nach den Nabis-Jahren entstandenen Gemälde, *Ufer der Seine* (1911; Leihgabe aus Privatbesitz), vertreten. Diese postimpressionistische Flusslandschaft erlaubt aufschlussreiche stilistische Vergleiche mit den motivnahen Versionen von Pissarro und Monet aus der Früh- bzw. Hochzeit des Impressionismus.

Mitglied der offiziell bis 1905 existierenden Gruppe der Nabis war auch Félix Vallotton, von dem in Saal 5 zwei Gemälde zu sehen sind.

Saal 3

Corot und die Pleinairmalerei

Camille Corot

Paris 1796–1875 Paris

Odalisque, um 1871–73

Öl auf Leinwand, 51 x 61 cm

Kunstmuseum Basel und Kunstmuseum St.Gallen

Geschenk der Familien Michel Dauberville und Dr. Peter Nathan 2001

in dankbarer Erinnerung an die gute Aufnahme ihrer Familien

in der Schweiz während des Nazi-Regimes

Camille Corot

Paris 1796–1875 Paris

See mit Fischer in seiner Barke, 1872

Öl auf Leinwand, 94 x 66,5 cm

Vermächtnis Dr. Arnold Eversteyn 1967

Camille Corot

Paris 1796–1875 Paris

Bei Riva am Gardasee, 1834

Öl auf Leinwand, 29 x 41 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1936

Barthélemy Menn

Genf 1815–1893 Genf

Landschaft mit Wiesenbach

Öl auf Papier über Leinwand, 25 x 42 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, Schenkung 1926

Charles-François Daubigny

Paris 1817–1878 Paris

Fischerhafen, 1874

Öl auf Holz, 34,5 x 58 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, Schenkung 1926

Courbet und der Realismus

Gustave Courbet

Ornans 1819–1877 La Tour-de-Peilz

Juralandschaft bei Ornans, um 1851

Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1937

Impressionismus

Camille Pissarro

Charlotte Amalie (Virgin Islands) 1830–1903 Paris

Flusslandschaft mit Boot bei Pontoise, um 1866

Öl auf Leinwand, 43 x 65 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1936

Claude Monet

Paris 1840–1926 Giverny
Die Seine bei Vétheuil, um 1880
Öl auf Leinwand, 46 x 72 cm
Vermächtnis Emma Lina Hendel 1999

Claude Monet

Paris 1840–1926 Giverny
Palazzo Contarini, Venedig, 1908
Öl auf Leinwand, 92 x 81 cm
Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1950

Claude Monet

Paris 1840–1926 Giverny
Antibes und die Alpes-Maritimes, 1888
Öl auf Leinwand, 61 x 73,5 cm
Leihgabe aus Privatbesitz 2003

Alfred Sisley

Paris 1839–1899 Moret-sur-Loing
Der Garten, 1873
Öl auf Leinwand, 46,5 x 65 cm
Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1936

Alfred Sisley

Paris 1839–1899 Moret-sur-Loing
Frühling in Saint-Germain-en-Laye, 1876
Öl auf Leinwand, 38,5 x 55,5 cm
Vermächtnis Emma Lina Hendel 1999

Camille Pissarro

Charlotte Amalie (Virgin Islands) 1830–1903 Paris
Landhaus in der Hermitage, Pontoise, 1873
Öl auf Leinwand, 50,5 x 65,5 cm
Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1936

Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841–1919 Cagnes
Kinderbildnis, 1882
Öl auf Leinwand, 28,5 x 23,2 cm
Vermächtnis Dr. Arnold Eversteyn 1967

Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841–1919 Cagnes
Stilleben mit Zitrusfrüchten, um 1915
Öl auf Leinwand, 19 x 29,5 cm
Vermächtnis Emma Lina Hendel 1999

Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841–1919 Cagnes
Landschaft mit Bäumen, um 1882
Öl auf Leinwand, 20 x 32,5 cm
Vermächtnis Emma Lina Hendel 1999

Postimpressionismus, Symbolismus

Edouard Vuillard

Cuiseaux 1868–1940 La Baule

Im Park (Feuillages II), 1899

Öl auf Leinwand, 115,5 x 80,5 cm

Schenkung der Stiftung Franz Larese und Jürg Janett 2017

Odilon Redon

Bordeaux 1840–1916 Paris

Blumen in schwarzer Vase, um 1903

Öl auf Leinwand, 66 x 54,5 cm

Schenkung Marlies und Walter Knopfli, im Andenken an Victor und Martha Mettler-Salzmann 1980

Pierre Bonnard

Fontenay-aux-Roses 1867–1947 Le Cannet

Ufer der Seine, 1911

Öl auf Leinwand, 30 x 60 cm

Leihgabe aus Privatbesitz 2017