

Camille Pissarro

Harmonie der Natur

«Das Atelier der Moderne» war eine Freiluft-Werkstatt. Und Camille Pissarro gehörte zu den Ersten, die der Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Licht und Luft verhalfen.

Geboren wurde Jacob Abraham Camille Pissarro am 10. Juli 1830 im Hauptort Charlotte-Amalie der damals dänischen Karibik-Insel St. Thomas. Sein Vater, Frédéric Abraham Gabriel Pissarro (1802-1865), ein Abkömmling einer Marranen-Familie¹ aus Bregança im Nordosten Portugals, die in den 1770er nach Bordeaux emigriert war, zog 1825 nach St. Thomas, um dort das Geschäft seines verstorbenen Onkels Isaac Petit (1774-1824) zu übernehmen, der es als Schiffsausrüster zu einigem Wohlstand gebracht hatte.



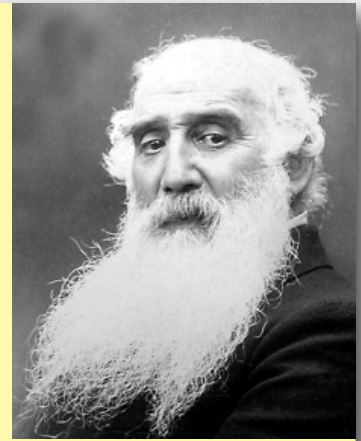
Pissarro-Haus in Charlotte-Amalie: Grosse Familie

Es ergab sich, dass der 22-jährige Frédéric nicht nur den Betrieb weiterführte, sondern 1825 auch seine junge Tante Rachel Manzano-Pomié (1795-1889) in einer privaten jüdischen Zeremonie heiratete.

Der Skandal in der jüdischen Gemeinde, die eine Verbindung von Tante und Neffe ablehnte, kümmerte die frei denkenden Eheleute

¹ Marranen (Marranos auch Conversos oder Neuchristen) sind iberische Juden und deren Nachkommen, die unter Zwang zum Christentum bekehrt wurden. Eine prägnante und viel zitierte Definition der Marranen stammt vom Philosophen Carl Gebhardt (1922): «Der Marrane ist ein Katholik ohne Glauben und ein Jude ohne Wissen, doch Jude im Willen.» (Wikipedia)

Das Kunstmuseum Basel widmet Camille Pissarro (1830-1903), dem einflussreichen Erneuerer der Malerei im 19. Jahrhundert, unter dem Titel «Das Atelier der Moderne» vom 4. September 2021 bis 23. Januar 2022



eine grosse Retrospektive. Die von Christophe Duvivier, dem Direktor des «Musée Camille Pissarro» in Pontoise, kuratierte Ausstellung präsentiert in neun Sälen rund 180 Werke. Das Œuvre Pissarros steht dabei im Mittelpunkt; zu sehen sind aber auch Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die zum weit gespannten Netzwerk Malers gehörten, darunter Paul Cézanne, Ludovic Piette, Paul Gauguin, Pierre-Auguste Renoir, Mary Cassatt, Edgar Degas, Claude Monet, Georges Seurat, Paul Signac, sein Sohn Lucien Pissarro und viele andere. Pissarro, 1830 auf der damals dänischen Karibik-Insel St. Thomas geboren, begann seine Malerkarriere gegen den Widerstand seines Vaters als 22-jähriger im Schlepptau des dänischen Malers Fritz Melbye in Venezuela. 1855 kam Pissarro mit dem Einverständnis des Vaters zur Ausbildung nach Paris. Zunächst als Schüler des führenden Landschaftsmalers Camille Corot (1796-1875), später – auf Drängen des Vaters – auch kurz in der Ecole des Beaux-Arts, suchte der junge Künstler, gemeinsam mit Kollegen, nach einem eigenen künstlerischen Weg. Sie schlossen sich im Wald von Fontainebleau der «Schule von Barbizon» an, die eine naturverbundene Landschaftsmalerei pflegte.

Die Publikation zur Ausstellung erschien in deutscher und englischer Version.

Duvivier, Chr., Helfenstein, J. (Hrsg.): Camille Pissarro – Das Atelier der Moderne. München 2021 (Prestel Verlag). 328 Seiten, CHF 59.00



Pissarro, Mutter Rachel (1888): Segen verweigert

wenig. Sie wurden an ihrem Wohn- und Geschäftsdomizil an der Dronningens Gade Eltern von vier Söhnen. Zur grossen Familie zählten auch drei Kinder aus der ersten Ehe von Isaac Petit.

Camille, der Zweitjüngste, wuchs mit den Kindern der schwarzen Landarbeiter auf. Mit ihnen ging er auch zur Schule. Denn die tonangebenden britischen Plantagenbesitzer duldeten keine Juden in ihren Klassenzimmern. Und der Unterricht in der jüdischen Schule blieb ihm wegen der skandalösen Liaison seiner Eltern, ebenfalls verwehrt.²

Um ihm gleichwohl eine ihrem bildungsbürgerlichen Status angemessene Ausbildung zu ermöglichen, kam Camille Pissarro mit 12 Jahren in ein Internat nach Passy bei Paris, wo seine zeichnerische Begabung stark gefördert wurde. Nach seiner Rückkehr in die Karibik folgte er dem Rat seines Schulleiters, so oft wie möglich in der Natur zu zeichnen.

² Ob diese Begründung wirklich stimmt, ist nicht sicher. Denn die Ehe wurde 1833 von der jüdischen Gemeinde doch noch anerkannt.

³ Die «Académie Suisse» hat mit der Schweiz nichts zu tun. Es handelte sich um ein 1815 vom ehemaligen Modell Charles Suisse («Père Suisse») gegründetes Gemeinschaftsatelier, wo sich junge Künstler, die sich kein Modell leisten konnten, zum Aktmalen trafen.

Bevor er 1855 mit dem Einverständnis des Vaters auf Dauer nach Paris übersiedeln durfte, um sich ganz der Malerei zu widmen, zog er mit dem dänischen Maler Fritz Melbye (1826-1869) malend und skizzierend nach Venezuela, wo sie sich in Caracas auch ein Atelier einrichteten.

Melbye war – in der Tradition seines Landsmanns P. C. Skovgaard (1817-1875) – ein begeisterter Freiluft-Maler. Zweifellos hatte der dänische Gefährte grossen Einfluss auf Pissarros Ablehnung der akademischen Atelier-Malerei, zumal sein erster Lehrer in Paris Anton Melbye (1818-1875) war, der ältere Bruder von Fritz. Ab 1857 liess er sich von Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), unterweisen. Corot, einer der erfolgreichsten Landschaftsmaler seiner Zeit, der – wie seine Kollegen Théodore Rousseau (1812-1867), Charles-François Daubigny (1817-1878) und Jean-François Millet (1814-1875) – in der «Schule von Barbizon» in den Wäldern um Paris «en plein air» malte, wurde unter den Künstlern der jüngeren Generation, zu der Pissarro gehörte, auch wegen seines grossen sozialen Engagements als Vaterfigur verehrt. Künstlerisch drängten die Jungen, die sich mit Pissarro in der «Académie Suisse» trafen, allerdings weiter vorwärts.³

Zum Kollegenkreis gehörten zum Beispiel Armand Guillaumin, Claude Monet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir und auch Paul Cézanne. Mit diesen Künstlern, von denen die meisten rund zehn jünger waren als er, blieb Pissarro, allen Meinungsverschiedenheiten zum Trotz, sein Leben lang eng verbunden. Angesichts jahrelanger Erfolglosigkeit im kommerziellen Kunstmarkt entwickelten sie gemeinsam einen starken Durchhaltewillen. Nur ausnahmsweise wurden einzelne ihrer Bilder dank der Fürsprache von Jurymitgliedern wie Charles-François Daubigny zu einem der Salons zugelassen – und dann von den tonangebenden Kunstkritikern, die den herr-

schenden Geschmack verteidigten, mit Gusto verrissen.

Besonders schwer zu schaffen machte die materielle Erfolglosigkeit Camille Pissarro. Seine Mutter Rachel war mit einigen ihrer Kinder nach Paris gezogen, während sein Vater Frédéric zwischen Frankreich und St. Thomas pendelnd seinen Geschäften nachging. Und Camille, der seine Zeit zwischen Kunst und Familie aufteilen musste, blieb finanziell von den Eltern abhängig. Die Lage verschärfte sich, als er sich 1860 in Julie Vellay, eine Hilfsköchin im elterlichen Haushalt, verliebte. Als er die Absicht äusserte, die schwangere Freundin zu heiraten, kam es zum grösstmöglichen Familienkrach. Die Eltern verboten ihm die Heirat mit der aus einfachen Verhältnissen stammenden, ungebildeten und katholischen Dienstmagd.

Pissarro beugte sich dem moralischen Druck der Familie ebensowenig, wie er je dem kommerziellen Druck nachgab, sich künstlerisch anzupassen. Schmalhans blieb im Hause Camille Pissarro während Jahrzehnten Küchenmeister. Ohne die Langmut seiner starken Gefährtin und ohne die tätige Hilfe und die finanzielle Unterstützung von Freunden wäre die Familie nicht in der Lage gewesen durchzuhalten. Julie gebar acht Kinder, von denen eines bei der Geburt starb, und die vom Vater oft porträtierte Tochter Jeanne, genannt Minette, mit neun Jahren der Tuberkulose zum Opfer fiel; sechs erreichten das Erwachsenenalter.

Um ihrem Hauptproblem, dem Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten, zu begegnen, gründete Camille Pissarro 1873 mit seinen Impressionisten-Freunden unter dem Namen «Société anonyme coopérative des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs etc. à capital et personnel variables» eine Unternehmer-Gesellschaft, die in der Folge acht Mal ihren eigenen Salon des impressionistes durchführte.

Zuvor hatte die Katastrophe des Deutsch-Französischen Kriegs alle Hoffnungen auf ein auskömmliches Leben zerstört. Pissarro floh 1870 von Pontoise nach London, nachdem er seine Familie – Julie und die beiden Kinder,



Julie und Camille Pissarro 1877: Starke Gefährtin

Lucien (geb. 1863) und Jeanne (geb. 1865) in der Bretagne untergebracht hatte. Später holte er sie zu sich nach England, und im Juni 1871 heiratete er in Croydon, etwa 20 Kilometer südlich der Londoner City, endlich seine Julie, die ihr drittes Kind erwartete.

Nach der Rückkehr ins militärisch besiegte und moralisch gedemütigte Frankreich stellte Pissarro schockiert fest, dass Hunderte seiner Bilder während der preussischen Belagerung von Paris ruiniert worden waren. Die Soldaten, die sich in seinem Haus einquartiert hatten, pflegten die Leinwände auf dem schlammigen Gartenboden auszulegen, um ihre Stiefel sauber zu halten.

In der Nachkriegs-Wirtschaftskrise gab es auch keinen Kunstmarkt mehr. Niemand konnte es sich leisten, Bilder zu kaufen. Es ist nur schwer vorstellbar, wie sich Pissarro und seine Kollegen, unter solchen Umständen auf ihr Kunstschaffen konzentrieren konnten. Wann immer sie ihre Staffeleien aufstellten – oft neben einander mit Blick auf dasselbe Sujet – muss ihnen klar gewesen sein, dass sie das neue Werk weder ausstellen noch verkaufen würden. Das hinderte sie nicht daran, es immer wieder zu tun, um Neues zu probieren.



C. Pissarro «Paul Cézanne» (ca. 1874):

Lucien Pissarro, damals etwa 12 Jahre alt, beobachtete seinen Vater und Paul Cézanne und hörte ihren theoretischen Diskussionen und technischen Auseinandersetzungen zu, die ihm «endlos» vorkamen. «Eines Morgens malte Vater auf einem Feld», erinnerte sich Lucien viele Jahre später an eine typische Szene, «und Cézanne sass im Gras und schaute ihm zu. Ein Bauer kam vorbei und sagte zu Vater: «Dein Arbeiter dort drüben lässt sich's aber gut gehen!»»

Sehr eindrücklich dokumentiert die Ausstellung das gemeinsame Malen von Camille Pissarro und Paul Cézanne, das in den 1870er-Jahren dem eines Meisters und seines – neun Jahre jüngeren – Schülers glich. Der britische, an der University of California in Berkeley lehrende Kunsthistoriker Timothy J. Clark (*1943) arbeitet in seinem brillanten Essay im Katalog zur Ausstellung sehr sorgfältig die Eigenheiten von Pissarros Malweise hervor und vergleicht sie mit der Kunstauffassung seines Freundes Cézanne.

Pissarros «Ausgeglichenheit, Bescheidenheit und Ablehnung von Feuerwerk in der Kunst» führe dazu, schreibt Clark, «dass in seinen Gemälden immer eine gewisse Eintönigkeit droht, selbst dann, wenn sie auf vollkommene Weise ausgewogen wirken». Auch wenn die beiden Bilder vom praktisch gleichen Standpunkt aus gemalt wurden, so zeigen sich doch markante Unterschiede. Pissarros Version, in der der Pflaumenbaum eine Hauptrolle spielt, ist im Frühling 1877 entstanden, während Cézanne wohl im Spätsommer gemalt hat.

Clark ist der Ansicht, dass Cézanne sich dabei weniger am blühenden Pflaumenbaum orientierte als vielmehr den Himmel und das Licht in Pissarros Bild «Landschaft bei L'Hermitage, Pontoise», das 1875 entstanden war, im Auge hatte. Ob sich diese Vermutung halten lässt, müssen Spezialisten entscheiden. Uns scheint sie etwas weit hergeholt.



«Garten bei Maubuisson» (Cézanne) und «Frühling. Blühender Pflaumenbaum» (Pissarro): Seite an Seite

Für Laien interessanter sind die Unterschiede, die sofort auffallen: Cézanne malte mit kräftigeren Farben, und er strukturierte seine Bilder stärker: Die Bäume haben weniger Äste, die Dachflächen sind einfarbig, vieles ist nur angedeutet. Pissarro dagegen malte die Natur, wie er sie sah. Seine Herausforderung war es, das Licht auf die Leinwand zu übertragen. Es ist unverkennbar: Cézanne hat sich bereits in diesen frühen Jahren und während ihm Pissarros Arbeiten noch als Vorbilder dienten, an die Überwindung der impressionistischen Malweise gemacht. Pissarro dagegen bemühte sich, seine technischen Fähigkeiten zur Vollkommenheit zu steigern.

In einem überaus kenntnisreichen Beitrag für den Katalog beschreiben Sophie Eichner und Esther Rapaport, beide Restauratorinnen des Basler Kunstmuseums, das im 19. Jahrhundert ständig wachsende Angebot von Künstlermaterialien. Mechanische Webstühle machten Leinwände in beliebigen Formaten und fertig grundiert verfügbar; auch die Herstellung von Pinseln oder die Fertigung der besonders beliebten Goldrahmen im Stil des französischen Barock wurden dank Maschinen einfacher.

Die wichtigste Neuerung betraf die Vielfalt der verfügbaren Farben, die es in wieder verschliessbaren Metalltuben zu kaufen gab. Die Neuerungen machten die Freiluftmalerei erst möglich, wie sie Pissarro und seine Kollegen praktizierten. Aber die neuartigen Utensilien waren nicht gratis. Die meist mittellosen Künstler waren deshalb auf Farbenhändler angewiesen, die Tauschgeschäfte – Leinwände und Farben gegen fertige Gemälde – akzeptierten oder wenigstens auf Kredit lieferten.

Die Autorinnen berichten detailliert darüber, wie sorgfältig Pissarro sein Material wählte. Er war, wie aus seinen Briefen hervorgeht, als Maltechniker hoch professionell und gab Kollegen und innerhalb der Familie gern Ratschläge zur Verwendung von bestimmten Materialien.

Wie in den abgebildeten Beispielen zu sehen ist, setzte er die auf der Palette gemischten Farben neben- und übereinander auf die Leinwand. «Sein Pinselduktus» habe, berichten Sophie Eichner und Esther Rapoport, «meist ausgeprägte Pastositäten» erzeugt, sodass ein lebendiges Relief einer parallelen



P. Cézanne: Die Côte Saint-Denis bei Pontoise (1877) und C. Pissarro: Die Côte des Boeufs bei l'Hermitage (1877)

oder sich kreuzenden Matrix zu beobachten sei. Für die Impressionisten war ein Farbauftrag charakteristisch, der die Form eines Kommas hatte. Diese «*touche en virgule*» konnte kurz, lang, geschwungen, parallel oder gekreuzt ausgeführt werden.

Wie die Abbildung links nebenan zeigt, liegen die Pinselstriche übereinander. Wollte man eine Vermischung der aufgetragenen Farben auf der Leinwand vermeiden, mussten eine Farbschicht mindestens angetrocknet sein, bevor die nächste aufgetragen werden konnte.

Für die Freiluftmalerei war diese langsame Arbeitsweise herausfordernd, da die Künstler dabei ja bestimmte Lichtverhältnisse und eine gewisse Atmosphäre einfangen wollten. Es war deshalb nichts Ungewöhnliches, wenn die Maler gleichzeitig an mehreren Bildern arbeiteten, oder ein in der Natur vorbereitetes Sujet im Atelier aus dem Gedächtnis vollendeten.

Die Malweise, der nächsten Künstlergeneration, die sich Neoimpressionisten nennen liessen, unterschied sich deutlich von jener der Impressionisten, wie das Beispiel rechts belegt. Statt der Komma-Form setzt sich ein Bild nun aus punktförmigen Farbtupfen zusammen, die neben einander gesetzt werden.

Den Protagonisten der neuen Lehre, Paul Signac (1859-1935) und Georges Seurat (1859-1891), ging es nicht mehr darum, die Lichtverhältnisse und die Atmosphäre einer Naturszenerie möglichst mit den genau gewählten und gemischten Farben darzustellen, sondern darum, die Wirkung durch optische Farbmischung zu erzielen. Anders gesagt: Das Kunstwerk entstand nicht durch die gemalten Farben auf der Leinwand, sondern durch die – künstlerisch manipulierte – Wahrnehmung der Betrachter.

Pissarro, der den beiden Jungspunden 1885 erstmals begegnete, war von ihrer Innovation fasziniert. Dass er sich dafür ins Atelier zurückziehen und die Pleinair-Malerei aufgeben musste, schien ihn zunächst nicht stark zu stören; die Faszination, etwas ganz und gar



Unterschiedliche Malweisen: Komma (li) und Tupfen (re)

Neues auszuprobieren – und damit vielleicht mehr Erfolg zu haben als mit seiner Naturmalerei – war stärker.

Seine Kollegen taten sich schwer mit der Neuorientierung ihres Freundes. Als er Signac und Seurat zur achten – und letzten – Gemeinschaftsausstellung der Impressionisten im Mai 1886 einladen wollte, stiess er auf heftigen Widerstand. Renoir, Monet, Sisley und Caillebotte machten nicht mehr mit; Renoir und auch Eugène Manet (1833-1892) – ein Bruder von Edouard und der Ehemann von Berthe Morisot (1841-1895) – taten alles, die Teilnahme der Jungen zu verhindern. Und Edgar Degas äusserte Bedenken wegen der mit über zwei auf drei Meter gewaltigen Grösse von Seurats «Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Chatte». Pissarro gelang es schliesslich noch einmal, einen Kompromiss auszuhandeln: Die Werke von Seurat, Signac und seines Sohnes Lucien Pissarro präsentierte er zusammen mit seinen eigenen Arbeiten in einem separaten Raum.

Trotz gutem Publikumserfolg musste Pissarro aber zur Kenntnis nehmen, dass der Zusammenhalt unter den Impressionisten so sehr gelitten hatte, dass keine weiteren gemeinsamen Ausstellungen mehr möglich waren. Camille Pissarro nahm das in Kauf, zumal sich die Gruppe schon vor dem Eklat im Zusammenhang mit der achten Impressionisten-Schau, nicht zuletzt aus kommerziellen Gründen, auseinandergeliebt hatte.

«Die Ährenleserinnen», die Camille Pissarro 1889 malte, ist in mehrfacher Hinsicht ein ikonisches Werk aus seiner neoimpressionistischen Phase. In einem der besten im Katalog abgedruckten Beiträge interpretieren Olga



«Die Ährenleserinnen» (1889): «Alle Künste sind anarchistisch, solange sie schön und gut sind.»

Osadtschy und Jelle Imkampe, beide Assistentenkuratorinnen am Kunstmuseum Basel, das Gemälde, indem sie zuerst die Tradition des Ährenlesens beschreiben, ein Privileg, das den Ärmsten der Armen vorbehalten war. Wer sich malend des Motivs annahm, hatte nicht die Absicht, das Landleben zu verklären, sondern machte immer auch ein politisches Statement.

Für Camille Pissarro waren die Ährenleserinnen mehr als ein Traditionsmotiv. Arbeitende Menschen auf dem Land gehörten zu seinen bevorzugten Sujets. Sie waren Teil seiner Naturbilder, und er sah sie als Verkörperung seiner anarchistischen Überzeugungen. Vorgänger wie Jean-François Millet, welcher 1857 in ähnlicher Manier Ährenleserinnen gemalt hatte, lehnte Pissarro als Vorbilder ab. Künstlerisch hielt er das Werk Millets für eine sentimentale Schwärmerei. Dem Grossbauernsohn, der seit 1849 in Barbizon lebte, nahm er

zudem übel, dass er die Kommunarden von 1871 als Wilde und Vandalen verunglimpft und sich damit als Teil einer «rücksichtslosen Elite» entlarvt hatte.

Die Autorinnen zeigen, dass Pissarros Hinwendung zum Neoimpressionismus, die ihm – wegen des aufwändigen Malvorgangs und dem Mangel an Käufern – kommerziell nur Nachteile brachte, als ein politisches Bekenntnis verstanden werden muss. Mit Paul Signac oder Maximilien Luce (1858-1941) war er ein engagierter Anhänger des gewaltfreien Anarchismus von Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Pjotr Kropotkin (1842-1921) oder des Bakunin-Freundes Elisée Reclus (1830-1905). Seinen Impressionisten-Kollegen war die Nähe zu den rebellischen Geistern dagegen zumindest suspekt; andere lehnten sie konsequent ab. Renoir hatte deswegen schon 1882 auf die Teilnahme an der siebten Impressionisten-Ausstellung verzichtet.

Für Camille Pissarro erschien der Neoimpressionismus als eine ebenso «logische Evolution der Kunst, wie die Evolution, die im politischen Bereich den Anbruch des anarchistischen Regimes» signalisieren würde. «Die neue Ästhetik», schreiben Osadtschy und Imkampe, «war nicht nur ein Labor für Farbexperimente.»

Die von Seurat, Signac, Luce und anderen vorangetriebene Vorstellung von farblicher Harmonie war auch ein zentraler Topos des Anarchismus und bezog sich auf eine zukünftige Gesellschaft an deren Entstehung sie Anteil haben wollten.» Die Autorinnen halten es allerdings für verfehlt anzunehmen, dass sich Pissarro durch seine politischen Überzeugungen oder durch seine Solidarität zu Gleichgesinnten als Künstler einengen liess. «Alle Künste sind anarchistisch, solange sie schön und gut sind», schrieb er 1892 in einem Brief an den Kunstkritiker und Schriftsteller Octave Mirbeau (1848-1917). In diesem Sinne hatte er schon im Jahr zuvor gegenüber seinem Sohn Lucien dargelegt, dass «unsere Ideen, von der anarchistischen Philosophie getränkt, auf unsere Werke abfärben».

In der Tat ist es nicht verfehlt festzustellen, dass Pissarros Ährenleserinnen ihrer mühseligen Arbeit nicht in einer realen Landschaft nachgehen, sondern als idealisierte Figuren in einer «revolutionären Geografie» agieren. Der Ausdruck stammt von Élisée Reclus, der davon überzeugt war, dass gemalte, idealisierte Landschaften, welche die Harmonie der Natur darstellen, die Moral der Betrachtenden heben und sie so zu besseren Menschen machen können.



Wohlthäter Durand-Ruel (Renoir) und Piette (Pissarro)

In einer eindrücklichen Präsentation in der Ausstellung stellen die Kuratoren das Schaffen Pissarros in seinen politischen Kontext. Sie zeigen, in welch unruhigen, unsicheren Zeiten die Impressionisten und Neoimpressionisten Wege zur Überwindung der bis dahin gültigen Kunsttraditionen suchten. 1830, als Camille Pissarro geboren wurde, scheiterte in Frankreich die Juli-Revolution und damit die Erste Republik. 1848 – im Jahr zuvor war er nach seiner Schulzeit in Frankreich wieder zurück in der Karibik – wurde nach der Februar-Revolution die bürgerlich-liberale Zweite Republik errichtet, die aber schon vier Jahre später, durch ihre inneren Widersprüche zerrieben, am Ende war.

Als Camille Pissarro 1855 nach Frankreich zurückkehrte, herrschte wieder ein Kaiser: Louis Napoléon Bonaparte, Napoléon III. genannt. Sein Regime dauerte bis zum 2. September 1870, als er bei der Schlacht von Sedan in preussische Gefangenschaft geriet und anschliessend von der republikanisch gesinnten Nationalversammlung abgesetzt wurde.

Auf den Waffenstillstand folgten die Aufstände, die als «Pariser Kommune» in die Geschichte eingingen und Ende Mai 1871 in Barrikadenkämpfen und mit Massenexekutionen ihren blutigen Höhepunkt erreichten. Gegen ein Viertel der Pariser Arbeiterbevölkerung soll dabei ums Leben gekommen sein. Erst nach dem Ende der Tragödie kehrte die Familie Pissarro, wie oben beschrieben, aus dem englischen Exil zurück.

Mit der allmählichen Beruhigung der französischen Innenpolitik wuchs auch wieder das Interesse des Bürgertums für die Kunst. Die Impressionisten fanden – sehr langsam, aber zunehmend – Zuspruch. Gleichzeitig zeichneten sich Konflikte ab. 1879, vor der vierten Ausstellung, an der erstmals die seit 1874 in Paris lebende Amerikanerin Mary Cassatt (1844-1926), die seit 1877 zum Kreis der Impressionisten zählte, sowie Paul Gauguin teilnahmen, setzte Edgar Degas (1834-1917) durch, dass kein Mitglied der Gruppe seine Bilder auch zum Salon anmelden durfte. Cézanne, Sisley und Renoir verzichteten daraufhin auf die Teilnahme an der Impressionisten-



Pissarro «Dämmerung mit Heuhaufen; Degas «Mary Cassatt im Louvre: Die Gemälde»: Technik der Radierung

Schau. Pissarro hingegen trumpfte mit 38 Bildern auf und konnte auch einige verkaufen.

Die schlimmste Not, die seine Familie nach dem Tod seines langjährigen Freundes und Gönners Ludovic Piette (1826-1878), heimgesucht hatte, schien für Pissarro überwunden. Die Familie kehrte in ihr Haus nach Pontoise zurück, und Pissarro konnte sogar den Amateur Paul Gauguin (1848-1903), der es als Börsenmakler zu einigem Wohlstand gebracht hatte, als Schüler aufnehmen. Sowohl Gauguin als auch der Kunstkritiker Théodore Duret (1838-1927) unterstützten ihn gelegentlich mit Zuwendungen, und der Kunsthändler Paul Durand-Ruel nutzte einen Bankkredit, um seine Bilder zu kaufen.

Im «Atelier der Moderne» ergaben sich derweil neue Kooperationen, an denen sich Pissarro engagiert beteiligte: Edgar Degas und Mary Cassatt (1844-1926) erforschten, wie die impressionistische Naturmalerei in Radierungen umgesetzt werden konnte. Gemeinsam experimentierten sie mit den verschiedenen Techniken der Druckgrafik.

Pissarro, zum Beispiel, widmete sich der Aquatinta-Technik. Die Metallplatte, in die mit der Radiernadel gezeichnet wird, erhält dabei einen Überzug aus einer dünnen Schicht Harzstaub. Um den beim Druck körnig erscheinenden Eindruck zu verstärken, bearbeitete er die Platte zusätzlich mit Schmirgelpa-

pier oder einer feinen Eisenbürste. Mary Cassatt war von den Möglichkeiten des Farbdrucks fasziniert und übertraf dabei ihre beiden Kollegen. Später liess sie sich von der Technik japanischer Farbholzschnitte inspirieren, die sie 1890 in einer Ausstellung kennen gelernt hatte.

Doch die Zeiten blieben turbulent. Als 1882 ein Börsencrash Paris erschütterte, sah sich Durand-Ruel, nicht mehr in der Lage, auf Vorrat Bilder zu kaufen. Stattdessen versuchte er,



M. Cassatt, «Die Lampe»: Faszination des Farbdrucks

mit der siebten Impressionisten-Schau in den eigenen Räumen seinen Bilder-Fundus zu Geld zu machen.

Am Ende der 1880er-Jahre ging Pissarro schrittweise auf Distanz zum Pointillismus, unter anderem wohl, weil er für seine neoimpressionistischen Werke keine Käufer fand. Zudem war er zum Schluss gekommen, dass er künstlerisch in einer Sackgasse steckte. Um sich über Wasser zu halten, malte er Aquarelle. Zum Jahrhundert-Jubiläum der Französischen Revolution, das pompös mit der Errichtung des Eiffelturms und einer Weltausstellung zelebriert wurde, konnte er einige seiner Werke präsentieren.

Wirtschaftlich war das ganze Jahrzehnt in Frankreich geprägt durch Missernten. Eine Reblausepidemie traf die Weinbau-Regionen besonders hart. Zehntausende von Landarbeiterinnen und Landarbeitern verloren ihren Broterwerb. Das liess Pissarro, der mit seiner Familie 1884 nach Éragny-sur-Epte in die Normandie umgezogen war, nicht unberührt – zumal seine Frau aus einer Familie von kleinen Weinbauern stammte.

In diesen Jahren, als er «Die Ährenleserinnen» und andere schwer arbeitende Bauersleute malte, engagierte er sich mehr als früher für die anarchistische Bewegung. Er unterstützte die Familien gefangener Gesinnungsgenossen und abonnierte anarchistische Zeitschriften. Jean Grave (1854-1939), dem Herausge-

ber von «La Révolte» (später: «Les Temps nouveaux»), spendete er Geld und stellte ihm Zeichnungen zur Verfügung. Er war sich bewusst, dass sein Engagement von der politischen Polizei genau beobachtet wurde. Als er 1889 in einem Zyklus von 28 Zeichnungen die «Turpitudes sociales» («Soziale Schandtaten») anprangerte, die er mit einschlägigen Texten aus der anarchistischen Literatur ergänzte, war deshalb ausgeschlossen, sie zu veröffentlichen. Stattdessen machte er sie seinen Londoner Nichten Esther und Alice Isaacson, den Töchtern seiner Halbschwester Emma Petit, zum Geschenk.

Das Album war als Aufklärung über den Horror des modernen Kapitalismus gedacht und umfasste insgesamt 28, mit brauner Tinte ausgeführte Federzeichnungen. Die ersten 22 Blätter schickte Pissarro per Post nach London, weitere sechs brachte er, wahrscheinlich im Frühling 1890, selbst nach England – mutmasslich weil er fürchtete, sie könnten beschlagnahmt werden.

Die Titelzeichnung, die angeblich von Lucien Pissarro stammte, zeigt einen alten Mann mit Sense und Sanduhr, der wohl den Tod darstellen soll, auf einem Hügel über der Stadt Paris thronend. Über dem Eiffelturm strahlt verheissungsvoll der Schriftzug «Anarchie». Auf den einzelnen Darstellungen sind in symbolischen Szenen die Klassengegensätze veranschaulicht. Gleich zu Beginn steht zum Beispiel ein feister Bourgeois mit einem dicken



«Turpitudes Sociales» (1889) Umschlagblatt, «Das Kapital», «Die Revolte»: Politische Aufklärung für die Nichten

Wanst und seinem Geldsack auf einem Podest, der von armen, bettelnden Schluckern umringt ist. In einer anderen Szene tragen – offensichtlich jüdische – Grossbürger ein goldenes Kalb in den Tempel. Das Blatt, das wahrscheinlich nicht nach London gelangte, trägt den Titel «Die neuen Götzenanbeter».

Auf weiteren Blättern sind Elendsszenen zu sehen: Zwangsarbeit im Gefängnis, Sklaven beim Trinken, hungernde Kinder, Bettler, Trunkenbolde und – als Höhepunkt und Erlösung – «Die Revolte».

In einem überaus kenntnisreichen Aufsatz über «Camille Pissarro's Jewish Identity»⁴, der das komplizierte Verhältnis der Familie zum Judentum erläutert, wundert sich Stephanie Rachum, Kuratorin am Israel Museum in Jerusalem, über die unverhüllt antisemitische Darstellung der reichen Bourgeois in Pissarros Lehrheft und zitiert aus dem Begleitbrief: Das Kapital, schrieb Pissarro, repräsentiere «die aktuelle «Gottheit in Gestalt eines Bischoffheim, eines Oppenheim, eines Rothschild, eines Gould oder wer auch immer. Sie ist ohne Würde, vulgär und hässlich».

Es ist offensichtlich, dass es Pissarro im vorliegenden Zusammenhang nicht um rassisti-



«Boulevard Montmartre, Frühling»: Gefühlsmalerei

sche Vorurteile, sondern um seinen Klassenstandpunkt ging. Er liess seiner Wut auf die, seiner Ansicht nach, mörderischen Kapitalisten freien Lauf. Er zeichnete sie klischeehaft und voll Hass im Wissen, dass seine Darstellungen nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren.⁵ Denn allzu gut wusste er, dass es nur die Bourgeois waren, seien es Juden oder Antisemiten, denen er mit einigem Glück seine Bilder verkaufen konnte.

Seines (unfrommen) Judentums, das – wie erwähnt – nach seinem Vater ihm selbst und jetzt, am Ende der 1880er-Jahre auch noch seinem Sohn Lucien vor allem Scherereien bereite, war sich Camille Pissarro immer bewusst. In einem seiner Briefe an seine Nichte Esther wies er, sogar, ob sein kommerzieller Misserfolg etwas damit zu tun haben könnte. Und in der Dreyfus-Affäre, in der er sich auf die Seite des angeblichen Landesverrätters stellte, nahm er ein tiefes, im Grunde irreparables Zerwürfnis mit seinen Freunden Degas, Cézanne, Renoir und Guillaumin in Kauf, die dem antisemitischen Mainstream folgten.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens, das jahrelang vom Dreyfus-Skandal überschattet war, kehrte Camille Pissarro nach und nach zur Freiluft-Malerei zurück. Die neoimpressionistische Atelier-Arbeit, die er zunächst als eine logische Weiterentwicklung der impressionistischen Technik gesehen hatte, befriedigte ihn nicht mehr. Er äusserte schon 1889 seine Absicht, «die Punkte zu ersetzen. Bis zu diesem Augenblick», schrieb er seinem Sohn Lucien, «habe ich noch nicht das erreicht, was ich möchte, da mir die Ausführung nicht schnell zu gehen scheint und sie gleichzeitig nicht genug der Empfindung entspricht, so dass man besser gar nicht davon redet». In seinem Katalogbeitrag zitiert Christophe Duvivier auch einen Brief Pissarros vom Januar 1894, in dem er Paul Signac riet, «sich in Richtung einer empfindsameren, freien Kunst zu

⁴ https://arts.tau.ac.il/sites/arts.tau.ac.il/files/media_server/Arts/Research/Journals/asaf/art-history/pdf/art_book2000.pdf (Seite 3-28)

⁵ Tatsächlich blieben sie unter Verschluss, bis sie der Genfer Verleger Albert Skira 1972 kaufte und in einer limitierten Faksimile-Auflage drucken liess. <https://www.beauxarts.com/grand-format/pissarro-un-anar-pas-si-doux/>

entwickeln, die eher ihrem Naturell entspricht». Signac verbat sich solche Ratschläge, zumal Pissarro ihn früher unterstützt habe, und es nicht um «den Punkt» gehe, sondern um «Division, Harmonie und Kontrast».

Am Anfang der 1890er-Jahre, als er sich wieder vermehrt seiner «Gefühlsmalerei» zuwandte – er verwendete den Begriff «sensations» – musste sich Camille Pissarro wegen einer chronischen Augenentzündung in Behandlung begeben. Es war ihm in der Folge nur noch sporadisch möglich, im Freien zu arbeiten. Das hinderte ihn allerdings nicht daran, seine Produktion der zunehmenden Nachfrage anzupassen. Seine Stadtansichten aus Rouen und Paris, seine Hafensichten aus Le Havre und aus Dieppe in Belgien – wo er aus Furcht vor der Pogrom-Stimmung im Zug der Dreyfus-Affäre zeitweise Zuflucht fand – waren beliebt, und Paul Durand-Ruel nahm sie gern in Kommission oder kaufte sie ihm ab.

Wegen seines Augenleidens stellte er seine Staffelei an diesen Orten in einem sorgfältig ausgewählten Hotelzimmer auf und malte, was aus dem Fenster zu sehen war. Dasselbe machte er in Éragny, wo es in seinem Atelierhaus ein extra grosses Fenster gab, das den Blick auf eine grosse Wiese mit Obstbäumen und auf das Nachbardorf Bazincourt freigab. Bei warmem Wetter nutzte er allerdings jede Gelegenheit draussen zu malen. Dafür liess er sich eine fahrbare Staffelei konstruieren, die es ihm erlaubte mit seinem ganzen Material mobil zu sein.

Betrachtet man diese Werke genau, so ist deutlich die neue Freiheit zu sehen, die sich Pissarro beim Malen nahm. Die Techniken spielten im Alterswerk keine Hauptrolle mehr. Christophe Duvivier stellt in seinem Katalogtext fest, dass der Künstler sein Können je nach Motiv einsetzte. Es werde deutlich, schreibt der Kurator, «dass diese Methoden kohärent sind und in seinen Bildern einander ergänzen, sodass diese über Prozesse sowohl der Zerlegung der Form als auch der Suche nach Einheit zu deren Synthese werden. Ein abstrakter Malvorgang im Einklang mit dem, was der Maler seine Empfindungen («sensations») nennt».



Selbstporträt (1903): Alter, weiser Rabbi

Nie in seinem Malerleben hat Camille Pissarro so viel gemalt wie in seinem letzten Lebensjahr, das er in Paris verbrachte. Zwischen Januar und Mai 1903 vollendete er in seiner Wohnung an der Place Dauphine 27 Gemälde. Dort entstand im September auch sein letztes Bild, ein Selbstporträt, auf dem uns ein alter, weiser Rabbi entgegenblickt. Camille Pissarro starb am 13. November 1903 an den Folgen einer schweren Prostata-Entzündung. Er wurde auf dem Friedhof Pierre Lachaise beigesetzt.

Die Illustrationen sind zum grössten Teil Scans aus dem Katalog zur Ausstellung. Ausser Seite 1: Porträtfoto (Publ. Art Gallery of New South Wales, 2006); Google-Streetview Charlotte-Amalie, St. Thomas; Seite 2: Rahel Pissarro (<https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/portrait-of-the-artist-s-mother>); Seite 8: Jean Renoir: Porträt von Paul Durand-Ruel, 1910 (https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Paul_Durand-Ruel&oldid=216711934)

© Jürg Bürgi 2021 (Text) Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.
<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag: PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel
IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0