Inhalt

Mit offenem Blick. Der Impressionist Pissarro
14. Juni – 28. September 2025
Museum Barberini, Potsdam

Pressekonferenz: Donnerstag, 12. Juni 2025, 11 Uhr

Mit:
- Ortrud Westheider, Direktorin, Museum Barberini
- Christoph Heinrich, Direktor, Denver Art Museum
- Nerina Santorius, Kuratorin und Sammlungsleiterin, Museum Barberini
- Claire Durand-Ruel Snollaerts, Kuratorin

Inhalt der Pressemappe:
- Pressemitteilung
- Gliederung der Ausstellung
- Essay: *In Pissarros Atelier. Ein Fenster in die Welt impressionistischen Experimentierens* (Clarisse Fava-Piz)
- Daten und Fakten
- Digitale Angebote, Veranstaltungen, Vermittlung
- Ausstellungskatalog
- Pressebilder
- Ausstellungsvorschau

Im Anschluss an die Pressekonferenz führt Kuratorin Nerina Santorius durch die Ausstellung.

W-LAN im Museum:
Barberini_Gast, ohne Passwort

Bildmaterial zum Download:
museum-barberini.de/de/presse

Pressekontakt:
Achim Klapp, Esther Franken, Marte Kräher, Carolin Stranz
Museum Barberini
Museen der Hasso Plattner Foundation gGmbH
Humboldtstr. 5–6, 14467 Potsdam
T +49 331 236014 305 / 308
presse@museum-barberini.de
www.museum-barberini.de

Mit offenem Blick. Der Impressionist Pissarro

Camille Pissarro gilt als Gründungsfigur der impressionistischen Bewegung in Frankreich. Dabei lagen seine künstlerischen Anfänge in der Karibik und in Südamerika. Diese Wurzeln verbanden sich mit einem malerischen Interesse an ländlichen Alltagsszenen und Sympathien für den Anarchismus. Pissarros Motive sind oft schlicht, ihr Ton leise. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich der Reiz ihrer aufmerksam beobachteten Details und sorgsam abgestimmten Harmonien, der aus der respektvollen, von Idealismus geprägten Haltung des Künstlers, seiner Offenheit und Experimentierfreude erwächst. Die Themenvielfalt seiner Bilder umfasst Landschaften und Gärten, Familienportraits, Szenen des bäuerlichen Lebens oder urbane Motive wie die Häfen der Normandie oder die belebten Straßen von Paris.

Ausgehend von den sieben Gemälden Pissarros der Sammlung Hasso Plattner gibt *Mit offenem Blick. Der Impressionist Pissarro* anhand von über 100 Werken aus 50 internationalen Sammlungen einen fundierten Überblick über Pissarros gesamtes Schaffen und zeigt zugleich die sozialutopischen Ideen seiner Kunst. Neben dem Denver Art Museum als Kooperationspartner der Schau konnten zahlreiche renommierte US-Sammlungen als Leihgeber gewonnen werden, darunter das Art Institute of Chicago, das J. Paul Getty Museum, Los Angeles, das Clark Art Institute, Williamstown, das Philadelphia Museum of Art, die National Gallery Washington und das Metropolitan Museum of Art, New York. Zu den weiteren internationalen Leihgebern gehören das Van Gogh Museum, Amsterdam, das Musée d'Orsay, Paris, Ordrupgaard, Kopenhagen, das Szépművészeti Múzeum, Budapest, das Courtauld und die National Gallery, London, sowie die Gallery of Ontario, Toronto.

Mit Camille Pissarro wird ein Außenstehender zur zentralen Figur der Impressionisten. Er, dessen erste Studien unter freiem Himmel in der Karibik und in Venezuela stattfanden, bringt eine von akademischen Normen unabhängige Perspektive in den Kreis der Pariser Künstler, für den er die Rolle eines entscheidenden Vernetzers einnimmt: Er arbeitet mit Claude Monet im Pariser Umland, bringt die Gruppe mit Paul Cézanne zusammen, setzt sich für das Werk von Mary Cassatt ein. Er öffnet sich für die Anliegen der Neoimpressionisten und stellt – anders als Monet und Renoir – auch mit den Jüngeren aus.

Anfänge in der Karibik und Studien in Frankreich

Geboren 1830 in Charlotte Amalie auf den damaligen Dänischen Antillen, verbringt Pissarro seine Kindheit in einem multikulturellen Umfeld. Als Sohn einer wohlhabenden jüdischen Kaufmannsfamilie mit französisch-portugiesischen Wurzeln, der zeitlebens die dänische Staatsbürgerschaft behält, gehört er zur europäischen Minderheit aus

Kolonialbeamten und Plantagenbesitzern. Nach Ende seiner schulischen Ausbildung in Frankreich reist Pissarro mit dem dänischen Maler Fritz Melbye zwei Jahre lang durch Venezuela. Eine Vorliebe für Darstellungen ländlicher Natur und einfacher Lebensformen schlägt sich bereits in den frühen, auf dieser Reise entstehenden Werken nieder.

1855 siedelt Camille Pissarro nach Frankreich über. Auf der Suche nach einer neuen, zeitgemäßen Ästhetik schreibt er sich an der privaten Académie Suisse in Paris ein, wo er Gleichgesinnte trifft, darunter Claude Monet und Paul Cézanne. In Pissarros Gemälden aus seinen frühen Pariser Jahren macht sich ein neuartiges Interesse am unmittelbaren Erleben alltäglicher Umwelt bemerkbar. Camille Corot erweist sich als wichtiger Mentor für den jungen Künstler. In den 1860er Jahren arbeitet Pissarro in der Tradition der Schule von Barbizon, malt *en plein air* im Wald von Fontainebleau.

Mitbegründer des Impressionismus

1870 flieht die Familie (Pissarro war hingebungsvoller Vater von acht Kindern, von denen fünf das Erwachsenenalter erreichten) vor dem Deutsch-Französischen Krieg aus Paris. In London begegnet Pissarro seinem späteren Kunsthändler Paul Durand-Ruel und studiert die Werke von John Constable und William Turner – eine entscheidende Erfahrung auf seiner Suche nach einer einerseits wirklichkeitsnahen, andererseits atmosphärischen Landschaftsmalerei.

Bei der Rückkehr der Familie nach Frankreich erfährt Pissarro von der Zerstörung eines Großteils seiner Werke durch Soldaten. Trotz des Verlustes von über 1.000 Arbeiten und der lediglich vereinzelten Anerkennung durch den Pariser Salon hält Pissarro an seiner künstlerischen Tätigkeit fest. Er schließt sich mit Malerkollegen wie Monet, Renoir und Sisley zusammen und initiiert mit ihnen 1874 die erste Impressionisten-Ausstellung. Bis 1884 folgen sieben weitere Ausstellungen; als einziger ist Pissarro bei allen acht Schauen vertreten, für die er als aktiver Netzwerker eine wichtige Rolle einnimmt, die locker verbundene Gruppe zuammenhält, Kontakte pflegt, neue Teilnehmer vorschlägt.

Das Übertragen einer Sinnesempfindung auf die Leinwand, charakteristisch für den Impressionismus, ist für Pissarro nur ein Teil seiner künstlerischen Herangehensweise. Vielmehr verändert und bearbeitet der Künstler seine Landschaftsmotive häufig im Einklang mit seiner sozialen Agenda. Alltägliche Szenen aus Industrievorstädten und der französischen Provinz zeugen von der Sensibilität des Malers für die Umbrüche in der Moderne. Pissarro arbeitet an einem neuen Landschaftsbild und strebt in jedem Gemälde kompositorische Ausgewogenheit und Harmonie an.

Pissarro als Maler gesellschaftlicher Utopien

Auch politisch zielt Pissarro auf eine Gesellschaft der Gleichberechtigung aller Menschen. Er liest Schriften der Anarchisten Pierre-Joseph Proudhon und Pjotr Alexejewitsch Kropotkin, diskutiert darüber mit seinen Kindern. In der freien Selbstorganisation der Menschen innerhalb der Gesellschaft sehen sie die Chance auf ein besseres Leben für alle. Eine Schlüsselrolle dabei soll den selbstständig arbeitenden Bauern zukommen, die Pissarro, selbst auf dem Land und nicht in der Metropole Paris lebend, immer wieder abbildet: Würdevoll und mit Respekt, eingebunden in den Rhythmus und Kreislauf der Jahreszeiten, inszeniert er Bäuerinnen und Bauern beim Heumachen, Ernten, Pflanzen und Säen. In diesen Bildern liegt auch eine gesellschaftliche Utopie: der Traum vom selbstbestimmten Leben und der gemeinschaftlichen Arbeit im Einklang mit der Natur.

Tatsächlich war der von seiner Frau Julie bewirtschaftete eigene Nutzgarten in Éragny-sur-Epte jahrelang Existenzgrundlage der Familie Pissarro, bis diese von den Gemäldeverkäufen des Künstlers leben konnte.

1885 nimmt Camille Pissarros künstlerische Entwicklung eine neue Wendung, als er den jüngeren Malerkollegen Paul Signac und Georges Seurat begegnet. Begeistert öffnet er sich für die neue, wissenschaftsbasierte Technik des Divisionismus, dessen starres und zeitraubendes System der Farbzerlegung er allerdings nach vier Jahren zugunsten freierer Gestaltungsweisen wieder ablegt.

Erst spät in seinem Schaffen widmet sich Pissarro dem Thema der Stadtlandschaft. In mehreren Serien hält er das geschäftige Treiben an den Häfen von Rouen, Dieppe und Le Havre in der Normandie fest und wendet sich ebenso der Metropole Paris zu. Die Straßen, Plätze und Brücken in seinen insgesamt 125 Ansichten der Hauptstadt bilden eine Projektionsfläche für alles Atmosphärische – bevölkert, gestaltet, belebt von unzähligen Menschen, der aktiven Kraft, die Pissarro Zeit seines Lebens mit seinem leisen, zurückgenommenen Humanismus dokumentierte.

Die Einzigartigkeit in Pissarros Schaffen

Lange wurde Camille Pissarro unter den Impressionisten weit weniger Beachtung zuteil als anderen Künstlern des Kreises. Ortrud Westheider, Direktorin des Museums Barberini: „Camille Pissarro war für viele der impressionistischen Künstler wie eine Vaterfigur, sein eigenes Schaffen wurde aber erst in der jüngeren Vergangenheit ausgiebiger betrachtet und gewürdigt. Ausstellungen wie in Williamstown und San Francisco, in Ordrupgaard bei Kopenhagen, in Basel und Oxford rückten Pissarro in den letzten Jahren stärker in den Fokus. Die Retrospektive in Potsdam und Denver baut auf diesen wichtigen Stationen der

Pissarro-Forschung auf. Mit den sieben Werken Pissarros in der Sammlung Hasso Plattner als Ausgangspunkt und ermöglicht durch die großartige Zusammenarbeit mit dem Denver Art Museum zeigen wir, wie Pissarros Impressionismus zwar eng mit der Gruppe verbunden, aber gleichzeitig einzigartig ist."

„Vor allem Pissarros Landschaftsauffassung ist ein Alleinstellungsmerkmal unter den Impressionisten", erklärt auch Nerina Santorius, Kuratorin der Ausstellung und Sammlungsleiterin am Museum Barberini. „Während Kollegen wie Monet oder Renoir Stadt und Land meist als Freizeitraum des Bürgertums darstellen, richtet Pissarro den Blick darauf, wie die einfache Bevölkerung unterschiedliche Alltagslandschaften gestaltet und prägt: durch das Leben und Arbeiten des Einzelnen im Einklang mit der Natur ebenso wie durch die Bewegung der Menschenströme in den großen Städten. Er zeigt, wie seine Frau Julie den Garten kultiviert, eine erfahrene Bäuerin auch mit nassem Holz ein Feuer anzündet oder auf einem Pariser Boulevard Kutschen im Feierabendstau stecken. Den kleinen Dingen des Alltags Schönheit abzugewinnen, war für Pissarro ein zentrales Anliegen seiner künstlerischen Arbeit. "

Die Ausstellung ist die zweite Kooperation zwischen dem Museum Barberini und dem Denver Art Museum, wo die Schau vom 26. Oktober 2025 bis zum 8. Februar 2026 gezeigt wird. 2020 zeigten die Häuser die große Retrospektive *Monet. Orte*, die zahlreiche Schlüsselwerke aus sämtlichen Schaffensphasen Claude Monets zusammenbrachte und erstmals den Werdegang des Künstlers hinsichtlich seiner Ortswahl und seines Ortsbewusstseins in den Blick nahm. *Mit offenem Blick. Der Impressionist Pissarro* betont nun die tiefe Humanität, mit der Pissarros Werke die Gegenwart in all ihren unscheinbaren Aspekten würdigen, und lädt dazu ein, sein Werk mit derselben genauen Beobachtungsgabe zu entdecken, mit der Pissarro seinen unmittelbar erlebten Alltag auf die Leinwand brachte.

Gliederung der Ausstellung

Mit offenem Blick. Der Impressionist Pissarro

Unter Palmen und am Hafen. Künstlerische Anfänge in der Karibik

Lichtdurchflutete Uferlandschaften mit Palmen, einfache Hütten in tropischer Natur, Frauen im Gespräch – solche Motive prägen die frühesten Werke Camille Pissarros. Die künstlerischen Ursprünge des Malers liegen nicht in Frankreich, sondern auf der Karibikinsel Saint Thomas, seinem Geburtsort, und in Venezuela, wo er von 1852 bis 1854 lebte. Bereits in seinen ersten Gemälden und Zeichnungen zeigt sich Pissarros Interesse an der Freilichtmalerei und atmosphärischen Landschaften sowie dem Leben der einfachen Bevölkerung. Der Sohn einer jüdischen Kaufmannsfamilie wuchs in einer Umgebung kultureller Vielfalt auf und erlebte als junger Mann die Abschaffung der Sklaverei mit. In die Gruppe der Impressionisten in Frankreich brachte er eine internationale Perspektive ein.

Der Weg zum Impressionismus. Moderne Landschaften

Camille Pissarro ließ sich 1855 in Frankreich nieder, wo er bereits einen Teil seiner Schulzeit verbracht hatte. Der Realismus seiner frühen Landschaftsbilder ist von Künstlern der Schule von Barbizon wie Camille Corot und Gustave Courbet beeinflusst. Oft malte er die Nutzgärten, Felder und Straßen in seinen Wohnorten Pontoise und Louveciennes. Manche kritisierten diese Motive als banal, andere feierten sie als echt und ehrlich. Neben seinem Interesse für das bäuerliche Leben gehörte Pissarro zu den ersten Impressionisten, die die industrialisierten Pariser Vororte als moderne Landschaft bildwürdig machten. Er begann den Wandel eines Motivs zu unterschiedlichen Jahres- und Tageszeiten zu erkunden. Während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 floh er nach London, wo er seinen Galeristen Paul Durand-Ruel kennenlernte.

Familienbilder. Portraits und Stillleben

Camille Pissarros große Familie spielte in seinem Leben eine wichtige Rolle. Gegen den elterlichen Willen heiratete er eine katholische französische Winzertocher, Julie Vellay, die er als Bedienstete in seinem Elternhaus kennengelernt hatte. Das Paar hatte acht Kinder, von denen ein Sohn als junger Erwachsener und zwei Mädchen als Kinder starben. Verglichen mit seinen zahlreichen Landschaften malte Pissarro nur wenige Portraits seiner Familienmitglieder. Sie haben eher privaten Charakter. Die Stärke und Lebenserfahrung seiner Frau brachte er mit pastosen, kräftigen Pinselstrichen zum Ausdruck, die Zartheit seiner jungen Tochter Jeanne-Rachel mit gedeckten Tönen und transparenterem Farbauftrag. Pissarro regte auch seine Kinder an, sich künstlerisch zu schulen – fünf von ihnen ergriffen den Beruf des Vaters.

Malerei unter freiem Himmel. Pissarros Impressionismus

Seit den frühen 1870er Jahren verwendete Camille Pissarro zunehmend eine hellere Farbpalette und einen gebrochenen Pinselstrich – beides sind zentrale Merkmale des Impressionismus. Die Jury des Pariser Salons lehnte seine unkonventionelle, skizzenhafte Freilichtmalerei mehrfach ab. Um sich von den staatlichen Ausstellungen unabhängig zu machen, gründete Pissarro 1873 mit Kollegen wie Claude Monet und Edgar Degas die Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. Als Einziger nahm er an allen acht Ausstellungen teil, die die Gruppe zwischen 1874 und 1886 veranstaltete. In den ersten Jahren befasste er sich mit der Darstellung von Landschaften zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten, die häufig von Staffagefiguren bevölkert sind. So betont Pissarro das Wechselverhältnis von Mensch und Natur.

Gemeinschaft auf dem Land. Ernte- und Marktszenen

Von 1880 an verschob sich Camille Pissarros Interesse auf bäuerliche Figurenbilder, mit denen er in unterschiedlichsten Medien sein Ideal des ländlichen Lebens zum Ausdruck brachte. Den Frauen, die er bei der Heuernte oder der Weinlese zeigt, geht die Arbeit leicht und rhythmisch von der Hand, fast wie in einer Choreographie. Momente des Innehaltens zeugen von einer ruhigen, erfüllenden Tätigkeit. Durch die Stilisierung der Figuren, die ihnen eine überzeitliche Qualität verleiht, weist Pissarro seinen sorgfältig vorbereiteten Kompositionen universale Bedeutung zu. Inhaltlich fortgeführt werden die Erntebilder in lebhaften Marktszenen, in denen Frauen ihre landwirtschaftlichen Erzeugnisse anbieten. Wie das Ideal des Landlebens entsprach das ausgewogene Verhältnis von Produktion und Konsum Pissarros anarchistischen Überzeugungen.

Blick in den Garten. Das Atelier in Éragny-sur-Epte

Im Jahr 1884 bezog Camille Pissarro mit seiner Familie ein Haus in Éragny-sur-Epte, wo neben Bildern der unmittelbaren Umgebung und der Nachbarorte zahlreiche Ansichten seines Gartens entstanden. Der von seiner Frau Julie bewirtschaftete Nutzgarten war jahrelang Existenzgrundlage der Familie, bis diese von den Gemäldeverkäufen Pissarros leben konnte. In den Bildern, die der Künstler ab dem 1893 erfolgten Umbau der Scheune zum Atelier oft vom Fenster aus malte, ist vielfach Julie Pissarro bei der Gartenarbeit zu sehen. Die Wiedergabe der aktiven Gestaltung der Natur unterscheidet Pissarros Szenen von Motiven anderer Impressionisten, die Landschaft vor allem als Freizeitraum des Bürgertums und Objekt ästhetischen Genusses darstellten. Pissarros Arbeit im Atelier stellte einen wichtigen Schritt im künstlerischen Prozess dar, in dem er en plein air festgehaltene Motive auf das Wesentliche reduzierte und zu dekorativen Kompositionen entwickelte.

Harmonie der Gegensätze. Neoimpressionistische Bilder

Nachdem Camille Pissarro 1885 die jüngeren Kollegen Georges Seurat und Paul Signac kennengelernt hatte, griff er ihre auf neuesten Entwicklungen der Farbtheorie basierende Technik des Divisionismus auf: In kleinen Tupfen auf die Leinwand aufgebracht, sollten sich die Farben nicht mehr auf der Palette, sondern im Auge des Betrachters mischen, um eine stärkere Leuchtkraft zu erzeugen. Pissarro zielte darauf, in seinen Bildern Gegensätze wie Wärme und Kälte oder Licht und Schatten zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Die Neoimpressionisten strebten „die moderne Synthese“ an. Die Technik war allerdings sehr aufwendig, sodass sich damit weniger Bilder produzieren ließen, und eignete sich nicht für das rasche Festhalten eines unmittelbaren Eindrucks. Daher gab der Künstler ihre strenge Anwendung um 1890 wieder auf. Der Übergang war jedoch fließend – ein Farbauftrag in kurzen Strichen findet sich auch in späteren Werken.

Menschen in der Stadt. Paris-Serien

Alles fließt in Camille Pissarros Bildern von Paris: Menschen verschiedener sozialer Schichten, die sich zu Fuß und in Fuhrwerken fortbewegen, sind zentraler Bestandteil seiner Stadtlandschaften. Seinen anarchistischen Überzeugungen entsprechend, stellte Pissarro sowohl die Menge als auch das Individuum im modernen Gefüge der Metropole dar. Die Serien, die der Künstler zwischen 1893 und 1903 in der Hauptstadt schuf, zeigen Panoramen aus anonymer Distanz. Pissarro verstand sich als Beobachter, nicht als Bewohner der Metropole. In unterschiedlichen Lichtstimmungen malte er Motive wie den Boulevard Montmartre, den Pont Neuf, die Place du Théâtre Français – die anderen als hässlich galt, für Pissarro aber der Inbegriff von Modernität war – sowie die Seine und den Louvre. Sein Galerist Paul Durand-Ruel ermunterte ihn zu solchen Darstellungen, für die sich progressive Sammler begeistern ließen.

Motoren des Fortschritts. Serien von Hafenstädten in der Normandie

In seinen letzten Lebensjahren schuf Pissarro mehrere Bilderserien von Hafenstädten in der Normandie. In Rouen, Dieppe und Le Havre mietete er sich in Hotels am Hafen ein, um vom Fenster aus das geschäftige Treiben der Reisenden und Schaulustigen sowie der Arbeiter beim Be- und Entladen der Schiffe festzuhalten. Unter wechselnden Wetterbedingungen fing Pissarro die lebhafte Atmosphäre und die durchaus poetischen Qualitäten der modernen Industrielandschaften ein. Dabei zielte er darauf, das Verhältnis von Himmel, Boden und Wasser in einer harmonischen Form zu erfassen. Mit diesen Szenen, in denen das Thema des internationalen Handels anklingt, schließt sich der Kreis zu Pissarros künstlerischen Anfängen auf Saint Thomas, wo die doppelte Perspektive des Kaufmannssohns und des angehenden Malers seinen spezifischen Blick auf den Ort des Hafens formte.

In Pissarros Atelier. Ein Fenster in die Welt impressionistischen Experimentierens
Clarisse Fava-Piz

Im Jahr 1893, im Alter von 63 Jahren, baute Camille Pissarro die Scheune auf seinem Grundstück in Éragny-sur-Epte in ein Atelier um, und die Atelierfenster rahmten den Blick des Künstlers in die Umgebung, die er dann wiederholt malte. Allerdings machte sich Pissarro Gedanken über die Auswirkungen dieses Arbeitsraums auf seine künstlerische Praxis. In einem Brief teilte er seine Sorgen bezüglich der neuen Einrichtung mit:

> Dieses Atelier ist großartig, aber ich sage mir oft: Wozu brauche ich ein Atelier? Früher habe ich meine Bilder überall gemalt; zu jeder Jahreszeit, in brütender Hitze, bei Regen, in klirrender Kälte – immer habe ich es geschafft, mit Begeisterung bei der Arbeit zu sein [...]. Ob ich in dieser neuen Umgebung werde arbeiten können??? ... Meiner Malerei wird man es bestimmt anmerken; meine Malkunst wird sich Handschuhe anziehen, alle Achtung, jetzt werde ich offiziös!!!

Pissarros Besorgnis zeugt von seiner Assoziation eines Ateliers mit offizieller Kunst. Er fürchtete, dass sich seine Malerei, wenn er sich auf die Arbeit im Haus beschränkte, verändern und der verhassten akademischen Kunst anverwandeln würde. Noch heute gilt die Malerei *en plein air* als ein wesentliches Prinzip des Impressionismus, gerichtet gegen die pedantischen ästhetischen Regeln der Akademie des 19. Jahrhunderts. Doch die Vorstellung vom impressionistischen Künstler, der im Freien vor der Staffelei steht und momentane Empfindungen direkt auf die Leinwand überträgt, entspricht nur bedingt Pissarros komplexer Arbeitsweise.

Pissarro begnügte sich nicht damit, nur im Freien zu malen, sondern trainierte als eifriger Zeichner beinahe täglich Auge und Hand. Er nutzte diese Zeichnungen, um ein umfangreiches Repertoire an Figuren und Motiven aufzubauen, die er in seinen Gemälden verwendete. Der Künstler notierte oft sogar mit Bleistift, welche Farben er für seine gemalten Kompositionen im Sinn hatte. Pissarro bereitete seine Bilder zudem sorgfältig vor, ehe er an der Staffelei arbeitete. Er legte eine Zeichnung nicht unbedingt so an, dass sie direkt auf die Leinwand übertragen werden konnte, sondern sammelte vielmehr genug visuelle Eindrücke, um seine endgültige Komposition zu entwickeln und zu klären. Die Gründlichkeit von Pissarros künstlerischem Verfahren erschüttert das gängige Verständnis der impressionistischen Malerei als direkte und sofortige Wiedergabe atmosphärischer Effekte, die der Künstler unmittelbar erlebt hat.

Pleinairmalerei überwog während Pissarros frühen impressionistischen Jahren, aber schon vor der Einrichtung eines eigenständigen Atelierraums in Éragny-sur-Epte arbeitete er zuweilen daheim. Die Wetterbedingungen konnten den Fortschritt seiner im Freien

begonnenen Gemälde behindern und ihn zwingen, seine Arbeit drinnen fortzusetzen. Zudem verschlimmerte sich bei Pissarro um 1889 eine schon länger bestehende Dakryozystitis. Diese chronische Augeninfektion erschwerte es ihm, im Freien zu malen. Schon damals bemerkten Kritiker, dass Pissarros Arbeiten konstruiert und streng wirkten und dass sie zwar *sur le motif* begonnen, aber im Atelier fertiggestellt worden waren. Als einer der Ersten äußerte sich 1892 der Kunstkritiker und Romancier Georges Lecomte zu Pissarros Werkprozess:

> Herr Pissarro hat längst aufgehört, ausschließlich vor der Natur zu arbeiten und ihre flüchtigen und nebensächlichen Details wiederzugeben. Er hält zunächst in Aquarell oder Pastell die Physiognomie eines Ortes, das Aussehen eines Bauern oder eines Tieres fest, dann geht er, fernab vom Motiv, an die kompositorische Arbeit und schneidet alles Relative und Überflüssige weg: Übrig bleiben nur die wesentlichen Aspekte, die zur Bedeutung und zum dekorativen Ganzen des Werkes beitragen.

Lecomte betrachtete das Atelier als Schauplatz einer notwendigen Etappe in Pissarros Arbeitsprozess, als Ort, an dem er sich von seinem Motiv distanzieren konnte, um die Essenz seines Sujets zu erfassen und eine kompositorische Geschlossenheit zu erzielen. Darüber hinaus beschrieb Lecomte Pissarro als einen Künstler, der mühelos und ohne ästhetische Hierarchisierungen zwischen Aquarell, Pastell und Öl auf Leinwand hin und her wechseln konnte. Andere Kritiker teilten diese Beobachtungen, darunter Charles Kunstler, der anmerkte:

> In der Öffentlichkeit ist weithin unbekannt, dass Pissarro nicht nur ein Pleinairmaler, ein Maler von Impressionen ist. Er hat *in seinem Atelier* neben vielen Pastellen und Gouachen auch große Gemälde von Heumacherinnen und Ernteszenen ausgeführt. Dabei sucht er nach neuen Gestaltungen, stützt sich aber auf Studien, die er unmittelbar nach der Natur anfertigt und mitunter sehr detailliert ausarbeitet.

Obwohl häufig mit den zeitgenössischen Landschaftsmalern Claude Monet und Alfred Sisley verglichen, hatte Pissarro in seiner unermüdlichen Suche nach neuen technischen und bildnerischen Herausforderungen mehr mit Edgar Degas gemein. Dieser Aufsatz sucht für den Schaffensprozess und das Œuvre des Künstlers ein nuancierteres Verständnis zu entwickeln, das über die allgemein verbreitete Wahrnehmung Pissarros als bekannter impressionistischer Freilichtmaler hinausgeht. Dabei wird untersucht,

welche Rolle Serialität in Pissarros im Atelier entstandenen Gemälden einnimmt und was Experimente in unterschiedlichen Medien über seine Atelierpraxis aussagen. Denn das Atelier war nicht bloß der physische Ort, an dem der Künstler seinem Schaffen nachging, sondern auch ein Laboratorium für Experimente mit Formen, Medien und Motiven.

Serialität

Während seiner gesamten Karriere nutzte Pissarro Serialität und Wiederholungen, um seine Kompositionen zu entwickeln und seine künstlerischen Experimente voranzutreiben. Im Rahmen dieses Essays wird als serielle Produktion die Entwicklung eines Bildes aus einem anderen verstanden, im Unterschied zur Wiederholung, die darin besteht, mehrere Ansichten desselben Gegenstands zu erzeugen, gegebenenfalls aus verschiedenen Blickwinkeln.

Wichtig ist, dass es sich bei der Serialisierung ihrer Natur nach mehr um eine Atelierpraxis handelt, sowohl im Sinne des Ortes, an dem das Werk produziert wird, als auch im konzeptuellen Sinne, wie das Werk entwickelt und als was es aufgefasst wird. In einigen Fällen wird die ganze Komposition serialisiert, in anderen nur ein Motiv. Zuweilen werden Bilder und Motive medienübergreifend weiterbearbeitet – in Gemälden, Drucken oder den dekorativen Künsten. Serialität und Wiederholung sind zwei unterschiedliche Prozesse. Künstler können den einen oder den anderen wie auch eine Kombination aus beiden verwenden. Und zuweilen ist nicht ganz klar, ob es sich bei der Variante um eine Wiederholung oder eine Serie handelt, insbesondere bei Gemälden mit Motiven, die Pissarro von seinem Atelierfenster aus sah.

Betrachtet man das Gemälde *Die Brücke von Pontoise* aus dem Jahr 1891, könnte man meinen, Pissarro habe seine Staffelei gleich neben der Gruppe von grasenden Pferden im Vordergrund auf dem Quai Bucherelle am Ufer des Flusses in Pontoise aufgestellt, wo er häufig arbeitete. Die Brücke, die sich quer durchs Bild erstreckt, führt zu einer Gruppe von Zollhäusern am Ufer von Saint-Ouen-l'Aumône. Allerdings ist das Gemälde keineswegs *sur le motif* entstanden. Vielmehr griff Pissarro eine frühere Komposition auf, die er 1875 gemalt hatte, als er noch in Pontoise lebte. Ortskundigen wäre aufgefallen, dass die steinerne Brücke 1891 durch eine Eisenkonstruktion ersetzt wurde. In der neuen Version des Bildes *Die Brücke von Pontoise,* die zu dieser Zeit in seinem Atelier entstand, verzichtete Pissarro auf die Figuren, verflachte die Perspektive, beschnitt die Komposition und verlagerte ihren Schwerpunkt auf die Pferde und die Straßenlaterne links. Weniger naturalistisch als die ältere Fassung, steigert dieses Gemälde die Wirkung der leuchtenden Farben, die mit feinen Strichen auf die Bildfläche aufgetragen sind – ein Ansatz, wie er für die impressionistische Technik charakteristisch ist.

Das Beispiel ist kein Einzelfall in Pissarros Schaffen. *Schneeeffekt mit Kühen in Montfoucault* (1891, Privatsammlung) ist das dritte einer Reihe von Gemälden zum gleichen Motiv; die beiden anderen sind 1874 und 1882 datiert. Auch hier verwendete Pissarro

eine eher naturalistische Komposition aus den frühen 1870er Jahren, um einen neuen Stil zu erproben. In der Fassung von 1882 schnitt er die Komposition dramatisch zu. Ein Jahrzehnt später griff er wieder auf seine erste Version zurück, um mit einer vielfältigeren Farbpalette und lebendigen Farbtupfen zu experimentieren.

Diese Praxis der Serialität und Überarbeitung bezog sich nicht nur auf Motive der näheren Umgebung, wie Pontoise oder Montfoucault, sondern auch auf Ansichten, die Pissarro nach Reisen über den Ärmelkanal rekonstruierte. So ist *Charing Cross Bridge, London* von 1891 die verkleinerte Version eines anderen Gemäldes mit demselben Motiv, das seinerseits nach Pissarros London-Reise im Jahr 1890 im Atelier des Künstlers entstanden war. Man erkennt die Charing Cross Bridge, von der Waterloo Bridge aus gesehen, im Hintergrund in der Mitte die hohen Türme der Houses of Parliament mit Westminster Hall und Westminster Abbey sowie rechts den Whitehall Court. In seinen Briefen an seine Nichte Esther Isaacson, die in London lebte, erkundigte sich Pissarro nach der genauen Topographie des Ortes, auf die er sich zu besinnen versuchte, um das Bild zuhause malen zu können. Die kleinere Version von 1891 zeugt vom Bemühen des Künstlers, neue stilistische Ansätze zu erproben. Anstatt ständig nach weiteren Motiven zu suchen, griff Pissarro in seinem Atelier im Laufe der Zeit auf frühere Kompositionen zurück, um neue Techniken und Stile zu entwickeln, wie zum Beispiel den Neoimpressionismus.

Wie der Kunsthistoriker Joachim Pissarro gezeigt hat, kommt „dieses weitreichende Programm von ‚Neuauflagen' früherer Themen" immer wieder zum Zuge, und in den 1890er Jahren tritt eine andere Art und Weise künstlerischer Revision auf, bei der sich Pissarro viele seiner neoimpressionistischen Gemälde nochmals vornahm. Diese Praxis der Wiederholungen und Variationen in Pissarros Werk ist bislang kaum untersucht worden, sie wirft jedoch ein neues Licht auf die seriellen Gemälde der späten Schaffensphase. Darüber hinaus machte sie Pissarros Atelier zum Mittelpunkt seiner künstlerischen Produktion.

In Pissarros Atelier

Nach vielen Jahren, die von ständigen Umzügen geprägt waren, ließ sich Pissarro 1884 in dem kleinen Ort Éragny-sur-Epte nieder, einer Gemeinde etwa neunzig Kilometer nordwestlich von Paris im Département de l'Oise. Dank eines Darlehens von Monet und zusätzlicher Unterstützung von Paul Durand-Ruel konnten Camille und Julie Pissarro das von ihnen zunächst gemietete Anwesen 1892 kaufen. Es bestand aus einem Haus, einem Obstgarten und einer Scheune, in der der Maler kurz nach dem Kauf sein Atelier einrichtete. Schon zuvor hatte Pissarro im Haus vom Fenster des zweiten Stocks aus gemalt. Er wiederholte mehrfach die Ansichten seiner Umgebung von diesem erhöhten Standpunkt aus und hielt die atmosphärischen Veränderungen der Schwemmlandebene des Flusses Epte zu verschiedenen Tageszeiten fest. Die vier Ansichten des nahe gelegenen Bazin-

court aus den Jahren 1884 bis 1892 sind Teil einer der frühesten und umfangreichsten Serien von Bildvariationen, die der Künstler vollendet hat.

Im Jahr 1893 beauftragte Pissarro den Pariser Architekten Alfred Besnard, den Umbau seiner Scheune in ein Atelier zu planen und zu beaufsichtigen. Die Korrespondenz zwischen Pissarro and Besnard gibt nicht nur über die beteiligten Bauunternehmer, Maurer, Zimmerleute und Schlosser Aufschluss, sondern auch über Pissarros Engagement in den verschiedenen Phasen dieser Umwandlung. Der Künstler kommentierte die von Besnard sukzessive eingereichten Baupläne und wägte alle Aspekte des neuen Ateliers sorgfältig ab.

Ein Vergleich der Bilder *Blick aus meinem Fenster bei trübem Wetter* und *Blühende Pflaumenbäume, Éragny* zeigt die Veränderungen an Pissarros Anwesen. 1893 wurde die dicke, entlang des Gartens verlaufende Mauer abgerissen, wodurch eine Öffnung zur Wiese entstand. Im Gemälde *Blühende Pflaumenbäume, Éragny* von 1894 steht eine Person mit einem Eimer dort, wo sich zuvor die Mauer befand, und weist so auf den neu eröffneten Weg hin. Die alte Scheune, die auf der linken Seite des 1886 begonnenen Bildes *Blick aus meinem Fenster bei trübem Wetter* dargestellt ist, wurde zum Atelier umfunktioniert, wie in *Blühende Pflaumenbäume, Éragny* zu sehen ist: Der Hühnerstall wurde entfernt und eine Treppe zum Gebäude angebaut. Der Zugang zum Atelier war über diese überdachte Außenstiege möglich. Pissarro berichtete seinem Sohn Lucien im August 1893 über die Fertigstellung seiner Arbeitsstätte und fügte seinem Brief eine Skizze der neu gebauten Treppe bei:

> Mein Atelier nimmt allmählich Gestalt an, jetzt wird gerade die Decke gemacht, es ist sieben mal achteinhalb Meter groß und sehr hoch, es wird ein ziemlich großes Fenster nach Westen haben, das ich mir quadratisch gewünscht hätte, aber das ist mir zu spät eingefallen, die Tür wird ganz nah am Eingang zur Scheune sein, die Treppe im Hof, das Dach wird mit alten Dachziegeln gedeckt. [...] Das Wichtigste habe ich ganz vergessen: ein drei Meter großes Bogenfenster, das nach Norden geht und für schönes Licht sorgen wird.

Im Oktober 1893 wurde der Atelierraum durch dies große, nach Norden blickende Fenster erheblich aufgewertet, und Pissarro brannte darauf, mit der Arbeit zu beginnen. Von dem Fensterblick ausgehend schuf er eine Reihe von Gemälden, darunter *Der Kirchturm von Éragny vom Atelier aus gesehen* (1894, Privatsammlung) und *Das Haus der tauben Frau und der Kirchturm von Éragny* (um 1894, Privatsammlung), die Variationen desselben Motivs darstellen. Die Hochformate heben den Kirchturm hervor, neben dem sich links das sogenannte Haus der tauben Frau befindet. Der umschlossene Bereich im Vordergrund entspricht dem Garten hinter Pissarros Haus. Die zweite Version ist ein intimeres Gemälde,

in dem der Raum komprimiert ist und das vertikale Format durch die Platzierung einer auf den Betrachter zugehenden Figur betont wird. Eine Unterscheidung von seriellem Arbeiten und Wiederholung ist hier kaum möglich, da Pissarro in beiden Fällen in seinem Atelier malte. Schuf er dieselbe Ansicht nun aus einer etwas anderen Perspektive durch den erneuten Blick aus dem Atelierfenster oder überarbeitete er eine frühere Komposition?

Druckgraphische Experimente

Das Gemälde *Die Insel Lacroix, Rouen, im Nebel* ist nicht nur ein hervorragendes Beispiel für Pissarros kurze neoimpressionistische Phase, sondern es veranschaulicht auch, wie seine malerische Entwicklung durch druckgraphische Experimente vorangetrieben wurde. Das Gemälde ist Teil einer langen Reihe von Werken in verschiedenen Medien, die mit einer Folge von Arbeiten auf Papier begann. Dazu gehören ein Aquarell, das fünf Jahre zuvor, 1883, vor dem Motiv angefertigt wurde, und auch eine Reihe von Druckgraphiken. Das Gemälde schloss den Zyklus von Pissarros Auseinandersetzung mit dem Motiv der Seine in Rouen zu einer Zeit ab, als er nicht mehr dorthin reiste. Laut Christophe Duvivier, dem ehemaligen Direktor des Musée d'Art et d'Histoire Pissarro – Pontoise, haben Pissarros neoimpressionistische Werke ihren Ursprung in seinen technischen Experimenten mit Drucken und Arbeiten auf Papier. Duviviers Einschätzung von Pissarros Werk stellt die gängige Auffassung der Entstehung des Neoimpressionismus als direkte Weiterentwicklung des impressionistischen Ansatzes in Frage.

Überdies kann auch Pissarros Interesse an Serien und Wiederholungen, wie es sich am deutlichsten in seinen späten Stadtansichten zeigt, auf seine druckgraphischen Experimente zurückgeführt werden. Während die Druckgraphik traditionell als Reproduktionsmedium galt, schätzten einige impressionistische Künstler, insbesondere Mary Cassatt, Edgar Degas und Camille Pissarro, sie wegen ihrer Betonung des künstlerischen Prozesses. Sie führten jeden Schritt selbst aus, von der Erstellung des Bildes und der Platte bis zum Druck des Bildes auf Papier, in der Erwartung, dabei singuläre Techniken entwickeln zu können, die ihren künstlerischen Innovationen dienten. Pissarro griff zunächst auf die Druckerpresse und die Expertise von Degas zurück, um seine Radierungen herzustellen. Später, im Jahr 1894, installierte er eine Presse in seinem neu hergerichteten Atelier in Éragny-sur-Epte und teilte seinem Sohn Lucien begeistert mit: „Die Presse, die ich von Delatre gekauft habe, wird im großen Atelier aufgebaut, ich warte auf die Druckfarbe für die Abzüge. Wir haben Versuche mit Ölfarbe gemacht, das wird großartig. Da werde ich auf den Geschmack kommen." Pissarros Faszination für die Druckgraphik spricht aus dieser Ungeduld, in seinem Atelier mit neuen Materialien zu experimentieren.

Im Laufe seiner Karriere fertigte Pissarro rund 230 Druckgraphiken an, darunter 131 Radierungen, 67 Lithographien und etwa 30 Monotypien. Nach dem Ende der vierten

Impressionisten-Ausstellung im Jahr 1879 arbeitete er mit Cassatt und Degas für kurze Zeit an der Herausgabe der Zeitschrift *Le Jour et la nuit* (Tag und Nacht). Zwar kam diese letztlich nicht zustande, aber das gemeinsame Projekt war von großem Einfluss auf Pissarros Druckgraphik, die er konsequent in seine künstlerische Praxis integrierte. Während der fünften Impressionisten-Ausstellung im Jahr 1880 stellte er Abzüge von mehreren Zuständen derselben Druckplatte in einem einzigen Rahmen aus, wobei er jeden Zustand des Drucks als fertiges Werk betrachtete. Die Vielzahl der Zustände ermöglichte es, mehrere Varianten derselben Komposition zu bewahren. Dieses Prinzip übertrug Pissarro auf seine großen Stadt- und Hafenserien von Paris, Rouen, Dieppe und Le Havre, bei denen er zu verschiedenen Tageszeiten gleichzeitig an mehreren Leinwänden arbeitete, um die atmosphärischen Veränderungen einzufangen. Ähnlich den Zuständen einer Radierung entwickelte der Maler mehrere Interpretationen desselben sich vor seinen Augen entfaltenden Bildmotivs. Man kann sagen, dass Pissarros Experimente mit der Radierung seine Erforschung anderer Techniken anregten und mitunter vorantrieben. Während der 1890er Jahre verwendete Pissarro eine Vielzahl von Druckmedien für seine Lieblingsthemen, wie zum Beispiel Feldarbeiter und Stadtlandschaften. Seine Affinität zu diesen Themen und Motiven ist über die Malerei hinaus in allen Medien offenkundig.

Aufbruch ins Kunsthandwerk

Im Jahr 1876, als Pissarro sich auf Einladung eines Freundes, des Künstlers Ludovic Piette, in Montfoucault aufhielt, begann er erstmals mit dem Gedanken zu spielen, auf Keramik zu malen. Seinen Biographen zufolge verzichtete Pissarro bei dieser Tätigkeit aus Kostengründen auf die Nutzung einer professionellen Werkstatt, schließlich hoffte er, durch den Verkauf bemalter Fliesen die finanziellen Engpässe auszugleichen, in die er aufgrund schleppender Gemäldeverkäufe geraten war. *Landschaft* (1880, Musée d'Art et d'Histoire Pissarro – Pontoise) und *Der Steg* sind zwei Beispiele für diese zarten Objekte, die in monochromem Grün auf weißem Porzellan gemalt und wahrscheinlich in der örtlichen Keramikfabrik in Osny gebrannt wurden. Auf den kleinformatigen Kacheln legte Pissarro detaillierte Landschaften an. Er verwendete auch das rechteckige Format eines Keramikpflanzgefäßes, um Malereien auf Steingutfliesen zu schaffen wie *Die Apfelernte* und *Sankt-Martins-Markt, Pontoise* (um 1883, Privatsammlung). Pissarro nutzte den hellen Grund des Steinguts, um einen lichthaltigen Effekt zu erzeugen, und übertrug die Prinzipien des Impressionismus gekonnt auf ein Gebrauchsobjekt.

In dem Gemälde *Atelierinterieur* von Pissarros Sohn Lucien befindet sich auf dem Tisch links ein solcher mit Keramikfliesen verzierter Blumentopf, auf dem die Szene *Die Apfelernte* zu erkennen ist. Hier durchdringt Kunst den Haushalt der Pissarros über seine Alltagsgegenstände, und das Motiv der Apfelernte gewinnt eine neue Bedeutung, indem es eine Pflanze aufnimmt, die über den Bildträger hinauswächst. Pissarro hatte

die Funktionalität dieses Trägers in seiner Gestaltung der Fliese berücksichtigt: Der vom oberen Bildrand abgeschnittene Baumstamm und die Beine einer Figur, die die Leiter emporklettert, suggerieren, dass die Szene sich in Form der realen Pflanze in dem Pflanzgefäß vervollständigen soll. Dagegen fehlt die Figur auf der Leiter in Gemälden, denen dieselbe Komposition zugrunde liegt. Die Hauptfigur, eine stehende junge Frau, hält dort keine Leiter, sondern einen langen Stock – ein Motiv, das auch als Zeichnung überliefert ist (um 1885, Musée d'Orsay, Paris). Während Motive wie die stehende Figur in der Szene beim Apfelpflücken in verschiedenen Kompositionen und Medien zirkulieren, führt der Künstler also Variationen ein. Aus dem Stock, den die Figur in der Zeichnung und in den gemalten Versionen hält, wird in der Keramikfliese eine Leiter, welche die Zweckbestimmung des Pflanzgefäßes hervorhebt. *Die Apfelernte* ist ein Beispiel für Pissarros Serialisierung und lässt sich eindeutig mit dem experimentellen Charakter seiner druckgraphischen Arbeit in Verbindung bringen.

Pissarros Komposition *Sankt-Martins-Markt, Pontoise* liegt ebenfalls in verschiedenen Medien vor, unter anderem als Gemälde auf Leinwand (1883, Privatsammlung) und, wie oben erwähnt, als Steingutfliese. In beiden Fällen ist die Szene in horizontale Streifen unterteilt, mit Menschen, die sich im Vordergrund tummeln, und den Dächern des Dorfes im Hintergrund. Wo jedoch auf dem Leinwandgemälde ein Pferd im Zentrum steht, wird auf der Fliese durch eine Straße ein Ausblick eröffnet. Diese Variationen verdeutlichen, wie Pissarro seine Kompositionen an die Bedingungen des jeweiligen Mediums anpasste. In seiner fächerförmigen Gouache zum gleichen Thema, die 1881 auf der sechsten Impressionisten-Ausstellung ausgestellt wurde, strukturiert ein Pfosten mit einer Hängelampe links der Bildmitte eine geschlossene und dichtgedrängte Komposition, die das gesellige Beieinander der Dorfbewohner zwischen kleinen Zelten zeigt. Auch in diesem Fall erprobte der Künstler das Thema in einer Reihe von Radierungen. Indem Pissarro sein reiches Repertoire an ländlichen Motiven und Themen, wie Apfelernte und Marktszenen, meisterhaft in eine Vielzahl von Formaten und Medien übertrug, transformierte er es zugleich.

Pissarros Fächer

Pissarro stellte 1879 auf der vierten Impressionisten-Ausstellung erstmals Fächer aus: Zwölf davon begleiteten 25 weitere Werke. Sie wurden zusammen mit Fächern von Jean-Louis Forain und Edgar Degas gezeigt, wobei Letzterem ein eigener Raum nur für diese Objekte vorgeschwebt hatte, was sich allerdings nicht umsetzen ließ. Das Ausstellen von Werken in verschiedenen Medien sollte für Pissarro keine Ausnahme bleiben, sowohl auf den Impressionisten-Ausstellungen als auch in der Galerie Durand-Ruel in Paris. Fächer waren zwar keine Erfindung der Impressionisten, die Künstler hielten sie jedoch für besonders geeignet, um die Flüchtigkeit von Phänomenen zu vermitteln. Diese „Epidemie der Fächer", wie zeitgenössische Kritiker es nannten, entwickelte sich im

Gefolge der Präsentation japanischer Objekte auf den Weltausstellungen von 1867 und 1878 in Paris, als in der Rue des Nations auf dem Champs de Mars ein japanischer Pavillon errichtet wurde. Die Impressionisten schienen besonders davon angetan zu sein, wie japanische Künstler auf verschiedenen Bildträgern und in unterschiedlichen Techniken nach denselben Kompositionsprinzipien arbeiteten.

Fächer boten Pissarro ein Experimentierfeld, auf dem er das Spektrum der Techniken von Tinte, Gouache, Öl und Aquarell auf Oberflächen wie Japanpapier, Baumwolle, Pergament und Seide variierend erweiterte. In einem Brief an seinen Sohn Lucien beschrieb er 1890 seine Begeisterung über zwei neue Fächer, deren Oberflächen unerwartete künstlerische Effekte ermöglichten:

> Seit deiner Abreise habe ich außer den präparierten Leinwänden fünf Fächer gemacht; damit bin ich zufrieden. Ich habe zwei *Nebelbilder* [...]; eines auf Japanpapier, das ist zauberhaft, ein anderes auf der Rückseite eines Leders, auf transparentem Papier, das ist überraschend. Es ist ein roter Sonnenuntergang, wie ein Nordlicht, mit einem perlgrauen Nebelstreifen, in dem verschwommen einige Kühe zu sehen sind, und mit einem großen jungen Mädchen im Vordergrund. Ich wette, dass Durand davon nichts haben will!

Eher dekorativ als funktional gedacht, wurden die Fächer der Impressionisten gerahmt und an Bilderleisten aufgehängt. Ihr im Vergleich zu Ölgemälden niedrigerer Preis sprach ein neues Käuferklientel an. Die Künstler schätzten es, sich mit der spezifischen Form der Fächer und ihrem Material auseinanderzusetzen. Darüber hinaus können Pissarros Fächer als ein weiteres Medium verstanden werden, durch das er ästhetische Erwartungshaltungen in Frage stellte, um zu kompositorischer Geschlossenheit zu gelangen.

Pissarro beherrschte das bogenförmige Format mit dessen Betonung der beiden Enden meisterhaft und erhob die Krümmung des Fächers zu einem kompositorischen Element, wogegen andere Künstler, wie Paul Gauguin, den Zuschnitt des Fächerfensters dem bereits vorhandenen Werk anpassten. Die eigentümliche Halbkreisform erlaubte es, mit Dezentrierung, Ellipse und der Streuung von Mustern und Flächen zu spielen. Meist verwendete Pissarro die Kompositionen früherer Gemälde oder Zeichnungen wieder. Es gibt jedoch Fälle, wo schwer zu entscheiden ist, ob nicht der Fächer zuerst geschaffen wurde. Dies ist der Fall beim Bild *Die Erbsensteckerinnen,* wo weibliche Figuren in rhythmischer Bewegung bei der Landarbeit dargestellt sind – ein Motiv, das als Fächer (1890, The Ashmolean Museum, University of Oxford) und als Gemälde ausgeführt wurde.

Pissarros Fenster

Mit dem Rücken zum Betrachter und einen Pinsel in der rechten Hand haltend, ist ein Maler in Aktion zu sehen. Mehrere Gemälde und Rahmen lehnen rechts an der Wand eines engen Raumes. Man könnte meinen, einem Künstler beizuwohnen, der auf eine Leinwand malt, tatsächlich aber bearbeitet er eine Fensterjalousie. Pissarro wurde hier von seinem Freund und Künstlerkollegen Armand Guillaumin portraitiert, mit dem er in den 1860er Jahren Jalousien bemalte. Ganz anders als das typische Selbstbildnis des impressionistischen Malers, der sich am Ende seines Lebens mit der Palette in der Hand und den Betrachter fixierend in einem Innenraum mit einem Fenster auf der linken Seite präsentiert, hebt Guillaumins Darstellung einen weniger bekannten Aspekt von Pissarros künstlerischer Identität hervor. Der Künstler, der vor allem als Freilichtmaler und Anführer der impressionistischen Gruppe bekannt werden sollte, erscheint einerseits als gewöhnlicher Maler und bescheidener Kunsthandwerker und andererseits als facettenreicher Künstler, der sich gegen feststehende Ideen und eingefahrene Formeln sträubte.

Das Motiv des Fensters wurde charakteristisch für Pissarros spätes künstlerisches Schaffen. Darüber hinaus war das Fenster für ihn schon immer ein Platz, der es ermöglichte, von draußen nach drinnen, zwischen Pleinairmalerei und Atelierpraxis hin und her zu wechseln. Er wählte keine beliebigen Fenster, sondern solche, die es ihm ermöglichten, bestimmte Motive zu malen. Er malte im Atelier, richtete seinen Blick aber nach draußen. Pissarro experimentierte außerdem mit Materialien und Bildträgern, indem er Motive im Laufe der Zeit in unterschiedlichen Kompositionen neu verwendete und dabei sowohl im Atelier als auch im Freien arbeitete. Bei der seriellen Neuinterpretation eines Bildes durch Pinselstrich und Farbe geht es, wie bei seiner seriellen Überarbeitung der Radierplatte, weniger um das Einfangen eines flüchtigen Sinneseindrucks als vielmehr um den Umgang mit den bildnerischen Elementen des jeweiligen Mediums auf der Leinwand oder dem Papier. Pissarro suchte die ästhetische Empfindung nicht in der Natur, sondern im Material und im Träger seines Werks. In seinen Briefen kam Pissarro wiederholt auf den Begriff Sinnesempfindung (frz. *sensation)* zurück. Im Jahr 1890 gab er seinem Sohn Georges einige Ratschläge, die seinen künstlerischen Ansatz zusammenfassen:

> Man muss nichts weiter tun, als den jungen Mann so weit wie möglich seinen Sinnesempfindungen folgen zu lassen; wenn er Talent hat, wird er – wie die Biene – herausfinden, wo er den lebensspendenden Nektar findet. [...] verwirkliche dein Vorhaben so, wie es deinen Sinnesempfindungen entspricht; nur neu und harmonisch muss es sein.

Daten und Fakten

Laufzeit:	14. Juni – 28. September 2025
Adresse:	Museum Barberini, Alter Markt, Humboldtstraße 5–6, 14467 Potsdam
Öffnungszeiten:	Mi–Mo 10–19 Uhr Für Kindergärten und Schulen nach Anmeldung Mo–Fr (außer Di) ab 9 Uhr
Eintritt und Tickets:	Mi–Mo € 16 / € 10, Sa/So/Feiertage € 18 / € 10 Freier Eintritt unter 18 Jahren und für Schüler:innen Freier Eintritt jeden Donnerstag ab 14 Uhr für alle unter 25
Kuratorinnen:	Claire Durand-Ruel Snollaerts, Mitverfasserin des Pissarro-Werkverzeichnisses Clarisse Fava-Piz, Denver Art Museum Nerina Santorius, Museum Barberini
Ausgestellte Werke:	108 Werke
Leihgebende Sammlungen:	53 leihgebende Institutionen
	Van Gogh Museum, Amsterdam The Baltimore Museum of Art Szépművészeti Múzeum, Budapest The Art Institute of Chicago The Cleveland Museum of Art National Gallery of Ireland, Dublin Indianapolis Museum of Art at Newfields The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, Köln Ordrupgaard, Kopenhagen Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre The Courtauld, London The National Gallery, London Tate, London The J. Paul Getty Museum, Los Angeles Musée des Beaux-Arts de Lyon Kunsthalle Mannheim

Yale University Art Gallery, New Haven
The Metropolitan Museum of Art, New York
Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska
National Gallery of Canada, Ottawa
The Ashmolean Museum, University of Oxford
Musée d'Orsay, Paris
Musée Marmottan Monet, Paris
Norton Simon Art Foundation, Pasadena
Philadelphia Museum of Art
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
Sammlung Hasso Plattner, Museum Barberini, Potsdam
Národní galerie v Praze, Prag
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond
Saint Louis Art Museum
Fine Arts Museums of San Francisco
Staatsgalerie Stuttgart
Toledo Museum of Art
Art Gallery of Ontario, Toronto
Amgueddfa Cymru – Museum Wales
National Gallery of Art, Washington, D. C.
Clark Art Institute, Williamstown
Kunst Museum Winterthur
Sammlung Isabelle und Scott Black
Sammlung Prof. Mark Kaufman, Monaco
Dres. Tobia und Morton Mower
Colección Pérez Simón
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Archive der Familie Pissarro
Pissarro & Associates Fine Art

sowie weitere Sammlungen und Sammler, die namentlich nicht genannt werden möchten.

Ausstellungsfläche: rund 1.250 qm

Ausstellungsdesign: Philipp Ricklefs, Berlin, und BrücknerAping, Bremen

Digitale Angebote, Veranstaltungen, Vermittlung

Social Media:

#PissarroBarberini im #MuseumBarberini auf Facebook, Instagram, YouTube

Digitale Begleiter:

Die *Barberini App* ist der persönliche Begleiter vor, während und nach dem Museumsbesuch. Sie bietet Audioguides in Deutsch und Englisch als Tour für Erwachsene und Kinder sowie eine Kinderbegleittour, Texte in einfacher Sprache, Serviceinformationen, Veranstaltungstipps sowie Videos mit Experteninterviews. Kostenlos erhältlich im App Store und bei Google Play.
museum-barberini.de/app

Der *Barberini Prolog* stimmt auf die aktuelle Ausstellung ein. Als kompakte, multimediale Webseite gibt der Prolog einen Überblick über die Themen und Werke und ist geeignet zur Vorbereitung des Museumsbesuchs oder zur Weiterempfehlung der Schau.
prolog.museum-barberini.de

In der neu konzipierten *360°-Ansicht* auf der Website des Museums können die aktuelle Ausstellung (ab Ende Juli 2025) und die Sammlung Hasso Plattner digital erkundet werden. In einem 3D-Modell kann das gesamte Museum virtuell durchlaufen werden. Dank der Vielzahl an Aufnahmepunkten kann jedes Werk detailliert betrachtet werden. Mithilfe des Modells können auch die digitalen Führungen durch die Ausstellung in Zukunft noch realitätsnaher durchgeführt werden.
museum-barberini.de/de/mediathek

Im Gespräch mit Clarisse Fava-Piz, Denver Art Museum, Colin Harrison, Ashmolean Museum of Art, Oxford, Christoph Heinrich, Denver Art Museum, Claire Durand-Ruel, Paris, Joachim Pissarro, Lionel Pissarro, Ortrud Westheider, Museum Barberini, und Daniel Zamani, Museum Frieder Burda, führt das *Expertenvideo* in das Thema der Ausstellung ein.
museum-barberini.de/de/mediathek

In der Videoreihe *Close ups* stellt das Kunst- und Vermittlungsteam des Museums Barberini Gemälde der Impressionismus-Sammlung vor und beleuchtet deren Entstehung, Formensprache und Rezeption.
museum-barberini.de/de/mediathek

Die *Impressionismus-Sammlung online* entdecken mit Video-Bildbesprechungen, gefilmten Rundgängen, Experten-Interviews, Künstlerbiographien.
sammlung.museum-barberini.de und
museum-barberini.de/de/mediathek

Rahmenprogramm:

Ein vielfältiges Vermittlungs- und Veranstaltungsprogramm für alle Interessens- und Altersgruppen begleitet die Ausstellung. Dazu zählen eine Lesung aus Pissarros Briefen mit Schauspieler Jörg Hartmann am 18. Juni 2025 sowie eine Live-Aufzeichnung des ZEIT-Podcasts *Augen zu* mit Giovanni di Lorenzo und Florian Illies vor Publikum am 25. Juni 2025. Am 20. Juni verfolgt das Gesprächskonzert *KlangFarben* die musikalischen Entwicklungen zwischen Romantik und Moderne und betrachtet sie im Kontext von Pissarros Werk und Zeit. Neben den beliebten Yoga-Veranstaltungen finden eine Vielzahl an Führungen, Workshops, Vorträgen und barrierefreien Angeboten statt.

Das vollständige Programm sowie aktuelle Ergänzungen und Neuigkeiten zu den Angeboten finden Sie auf unserer Website.
museum-barberini.de/de/kalender/formate

Barberini Studio:

Seit seiner Eröffnung im Februar erfreut sich das *Barberini Studio* großer Resonanz. Die modern gestalteten Räumlichkeiten und die hochwertige technische Ausstattung wurden von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern durchweg positiv aufgenommen. Dank des Studios kann das Museum Barberini sein Vermittlungsangebot um digitale Werkzeuge erweitern und stärkt damit die medienpädagogische Ausrichtung des Hauses. Von Februar bis Mai fanden im Studio 118 Workshops für unterschiedliche Alters- und Zielgruppen statt. Zu den neuen Formaten zählen unter

anderem *Digitales Zeichnen*, *Kunst und KI*, *Museum-Sounds* sowie Kooperationsworkshops mit dem Bauhaus-Archiv. Auch die neue Vortragsreihe *Kunst und Wissen* stieß auf großes Interesse.

Im Rahmen der Ausstellung zu Camille Pissarro sind für die Sommerferien zahlreiche Ferienworkshops geplant. Das Format *Barberini Mini*, ein kreatives Angebot für junge Besucherinnen und Besucher zwischen drei und fünf Jahren, findet jeden Sonntag statt. Zusätzlich werden immer samstags Führungen in verschiedenen Sprachen angeboten. Das Workshop-Programm umfasst unter anderem das Gestalten von Fächern, das Entwerfen von Gartendioramen und das Malen in Anlehnung an die Technik Pissarros. Weitere Angebote widmen sich Photographie, digitalem Zeichnen oder Stop-Motion .

Für ein junges, internationales Publikum bietet der monatlich stattfindende englischsprachige Workshop *Be Creative* eine Gelegenheit zum Austausch. Darüber hinaus organisiert der *Barberini Art Club* einmal im Monat einen Workshop für Kunstinteressierte von 16 bis 30 Jahren.

Mit offenem Blick.
Der Impressionist Pissarro
Herausgegeben von Angelica Daneo, Clarisse Fava-Piz, Christoph Heinrich, Michael Philipp, Nerina Santorius, Ortrud Westheider.

Mit Beiträgen von Claire Durand-Ruel Snollaerts, Clarisse Fava-Piz, Nerina Santorius, Emily Willkom, Daniel Zamani.

Prestel Verlag, München 2025
Hardcover mit Schutzumschlag, 256 Seiten, 24 x 30 cm,
ISBN 978-3-7913-7790-2
Buchhandel € 45,00, Museumsshop € 39,90
Pressevorzugspreis am Tag der Pressekonferenz
(12. Juni 2025): € 20

Essays

- *„Absolut frei". Camille Pissarro als engagierter Künstler* (Claire Durand-Ruel Snollaerts)
- *In Pissarros Atelier. Ein Fenster in die Welt impressionistischen Experimentierens* (Clarisse Fava-Piz)
- *Realismus oder Utopie? Pissarros Darstellungen der Landarbeit* (Daniel Zamani)

Katalog der ausgestellten Werke

- *Unter Palmen und am Hafen. Künstlerische Anfänge in der Karibik* (Clarisse Fava-Piz)
- *Der Weg zum Impressionismus. Moderne Landschaften* (Clarisse Fava-Piz)
- *Familienbilder. Portraits und Stillleben* (Clarisse Fava-Piz)
- *Malerei unter freiem Himmel. Pissarros Impressionismus* (Clarisse Fava-Piz)
- *Gemeinschaft auf dem Land. Ernte- und Marktszenen*(Clarisse Fava-Piz)
- *Blick in den Garten. Das Atelier in Éragny-sur-Epte* (Nerina Santorius)
- *Harmonie der Gegensätze. Neoimpressionistische Bilder* (Nerina Santorius)
- *Motoren des Fortschritts. Serien von Hafenstädten in der Normandie* (Claire Durand-Ruel Snollaerts)
- *Menschen in der Stadt. Paris-Serien* (Claire Durand-Ruel Snollaerts)

Anhang

- *Chronologie* (Emily Willkom)
- *Auszüge aus Camille Pissarros Briefen* (Claire Durand-Ruel Snollaerts)

Pressebilder

Bitte beachten Sie: Alle zum Download angebotenen Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt, dürfen nicht verändert und ausschließlich zur aktuellen Berichterstattung für die jeweilige Ausstellung verwendet werden. Die digitale Verwendung der Bilder ist nur mit einer Auflösung von maximal 72 dpi gestattet. Über Hinweise auf Veröffentlichungen und Belegexemplare freuen wir uns.

Download Werk- und Ausstellungsansichten:
museum-barberini.de/de/presse

Landschaft auf Saint Thomas, 1856
Öl auf Leinwand, 47,63 x 38,1 cm
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,
Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon
© Sydney Collins, Virginia Museum of Fine Arts

Jeanne Pissarro (Minette) mit Fächer, 1873
Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm
The Ashmolean Museum, University of Oxford,
Vermächtnis Esther Pissarro, 1952

Die Schäferin, 1881
Öl auf Leinwand, 81 x 64,8 cm
Musée d'Orsay, Paris, Vermächtnis Isaac de Camondo, 1911
© bpk | GrandPalaisRmn | Hervé Lewandowski

Raureif, eine junge Bäuerin macht Feuer, 1888
Öl auf Leinwand, 92,8 x 92,5 cm
Sammlung Hasso Plattner,
Museum Barberini, Potsdam

Frühling in Éragny, 1890
Öl auf Leinwand, 65,4 x 81,6 cm
Denver Art Museum, Frederic C. Hamilton Collection,
Vermächtnis an das Denver Art Museum
© William O'Connor, Denver Art Museum

Garten und Hühnerstall von Octave Mirbeau, Les Damps, 1892
Öl auf Leinwand, 73,3 x 92 cm
Sammlung Hasso Plattner,
Museum Barberini, Potsdam

Camille Pissarro
Blühende Pflaumenbäume, Éragny, 1894
Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm
Ordrupgaard, Kopenhagen
© Heritage Images / Fine Art Images / akg-images

Camille Pissarro
Morgensonne in der Rue Saint-Honoré,
Place du Théâtre Français, 1898
Öl auf Leinwand, 65,6 x 54 cm
Ordrupgaard, Kopenhagen

Camille Pissarro
Avenue de l'Opéra, 1898
Öl auf Leinwand, 73,3 x 92,3 cm
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims, Vermächtnis
Henry Vasnier, 11/1907
© Christian Devleeschauwer

Camille Pissarro
Boulevard Montmartre, Abenddämmerung, 1897
Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm
Sammlung Hasso Plattner,
Museum Barberini, Potsdam

Einhorn. Das Fabeltier in der Kunst
25. Oktober 2025 – 1. Februar 2026

Wie kein anderes Tier hat das Einhorn die Phantasie angeregt. Seit Jahrhunderten ist es in vielen Kulturen belegt. Seine Faszination hält bis heute an. Das mythische Tier ist ein vielschichtiges Zeichen, von dem eine assoziative Energie ausgeht. Die Spur des Einhorns zeigt sich in der christlichen und außereuropäischen Kunst, in Naturwissenschaft und Medizin und einer vielfältigen Symbolik. Die Beschäftigung mit der Ikonographie des Einhorns lädt ein zu Reflexionen über Phantasie, Weltwissen, Ambivalenzen und Projektionen.

Die Ausstellung *Einhorn. Das Fabeltier in der Kunst* präsentiert über 100 Werke von internationalen Leihgebern, darunter das Rijksmuseum, Amsterdam, das Museo Nacional del Prado, Madrid, das Kunsthistorische Museum, Wien, das Szépművészeti Múzeum, Budapest, sowie zahlreiche weitere Sammlungen aus vor allem Deutschland und Frankreich.

Eine Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Musée de Cluny, Paris. Dort ist die Schau vom 16. März bis 28. Juni 2026 zu sehen ist.

Avantgarde. Max Liebermann und der Impressionismus in Deutschland
28. Februar – 7. Juni 2026

Den Ausgangspunkt für die groß angelegte Sonderausstellung zur Malerei des deutschen Impressionismus bildet eine Privatsammlung, die neben neun Gemälden von Max Liebermann u. a. bedeutende Werke von Max Slevogt und Lesser Ury umfasst. Bereichert wird dieser umfangreiche Grundstock an Arbeiten durch mehr als 100 Leihgaben aus etwa 50 internationalen Museums- und Privatsammlungen. Die Ausstellung soll die Vielfalt und Diversität des deutschen Impressionismus anhand dieser künstlerischen Positionen reflektieren. Dabei spannt sie einen chronologischen Bogen von den 1870er bis zu den 1930er Jahren. Neben Schlüsselwerken von seit Langem fest im Kanon verankerten Malern wie Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Slevogt oder Fritz von Uhde werden auch Arbeiten weniger bekannter Künstler miteinbezogen, darunter Philipp Franck, Theodor Hagen, Friedrich Kallmorgen, Gotthardt Kuehl, Christian Landenberger, Heinrich Eduard Linde-Walther, Ernst Oppler, Franz Skarbina, Lesser Ury, Max Uth und Heinrich von Zügel.

Darüber hinaus wirft die Ausstellung ein Schlaglicht auf den immer noch vernachlässigten Beitrag, den Frauen zur Entwicklung des deutschen Impressionismus geleistet haben, so etwa Charlotte Berend-Corinth, Dora Hitz, Sabine Lepsius und Maria Slavona. Zu den Leihgebern gehören u. a. die Alte Nationalgalerie in Berlin, die Galerie Neue Meister in

Dresden, das Folkwang Museum in Essen, das Städel Museum in Frankfurt am Main, die Hamburger Kunsthalle, die Neue Pinakothek in München, das Musée d'Orsay in Paris und das Belvedere in Wien.

Die Ausstellung ist eine Zusammenarbeit mit dem Museum Frieder Burda, Baden Baden, wo die Schau vom 3. Oktober 2025 bis 8. Februar 2026 zu sehen ist.