

## DIE SONNE SEHEN. EINSICHT – BLINDHEIT – IMPRESSION

Michael F. Zimmermann

Claude Monets Gemälde *Impression. Sonnenaufgang* aus dem Jahr 1872 (Abb. 1, Kat. 98) gehört zu den berühmtesten Werken der Kunstgeschichte. Vom 15. April 1874 für einen Monat im Atelier des Photographen Nadar auf der ersten Ausstellung einer, wie es hieß, Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc. gezeigt, hat es, dank der Kunstkritik zu dieser Schau, dieser lockeren Künstlervereinigung ihren Namen gegeben: die Impressionisten.<sup>1</sup> Und doch wurde das Werk nicht wirklich verstanden. Warum ein Sonnenaufgang? Von der Aufklärung bis zum Sozialismus hat das Motiv der aufgehenden Sonne den Aufbruch zum Fortschritt symbolisiert, so noch bei Giuseppe Pellizza da Volpedo im Jahr 1904 (Abb. 3). Die durch moderne physiologische Optik inspirierte Malweise seines Gemäldes bezeugt die Hoffnungen, die in Wissenschaft und Technik gesetzt wurden, doch steht

der Sonnenaufgang des piemontesischen Bauern- und Arbeitermalers auch für den Weg in ein sozial gerechteres Zeitalter.<sup>2</sup> Aber die Sonne Monets, die an einem Spätherbsttag des Jahres 1872 über dem Hafen von Le Havre am Nordende der Seine in der Mitte einer vom Nebel, gar vom Smog gedämpften Atmosphäre ihren Lauf antritt, kündigt nicht vom Zauber glänzenden Anfangs. Entsprechend hat schon das zeitgenössische Publikum das Motiv immer wieder als Sonnenuntergang missverstanden, so auch der Kritiker Ernest Chesneau.<sup>3</sup>

Die dumpfe Tonalität ließe sich auf Frankreichs unsichere Zeiten nach dem Deutsch-Französischen Krieg von Juli 1870 bis Mai 1871 zurückführen.<sup>4</sup> Monet widmete sich in den 1870er Jahren immer wieder den Folgen der Belagerung von Paris und des niedergeschlagenen Aufstands der Commune vom Frühjahr 1871 für das Bild der Stadt

← 1

CLAUDE MONET:  
*Impression. Sonnenaufgang*, 1872,  
Musée Marmottan Monet, Paris

↓ 2

CLAUDE MONET:  
*Der Hafen von Le Havre am Abend*, 1872,  
Sammlung Hasso Plattner



CLAUDE MONET:  
*Die Pointe de la Hève bei Ebbe, 1865,*  
 Kimbell Art Museum, Fort Worth



und ihrer Vorstädte. Mehrfach malte er in den 1870er Jahren den Garten der Tuileries vor den ausgebrannten Ruinen des von den Aufständischen zerstörten Schlosstrakts, der den Hof des Louvre in Richtung Westen abschloss. 1872 hielt er die zerstörten Brücken im Pariser Vorort Argenteuil fest, wo er damals wohnte.<sup>5</sup> Vielleicht ist *Impression. Sonnenaufgang* auch ein politisches Stimmungsbild; eine solche Erklärung allein wäre jedoch zu kurz gegriffen.

Monet malte das Bild von einem Hotel über der Anlegestelle der Überseeschiffe aus. Von dort sah er, dass die Sonne auf dem Wasser des Hafenbeckens unten und den Schwaden des bläulich grauen Morgendunstes oben hinter den Schiffsmasten nur matt glühende Reflexe bewirkte. Es geht in der Szene also um Industrie, weltweiten Verkehr und touristische Blicke. Nicht nur im Rahmen der Nationalgeschichte Frankreichs, sondern auch mit Blick auf epochale Umbrüche bietet dieser Sonnenaufgang ein neues Szenario, das unlängst in den Kontext des Anthropozäns gestellt wurde.<sup>6</sup>

Die Stimmung oder eher der Mangel an Stimmung dieses Sonnenaufgangs gab von Anfang an Rätsel auf. Deutungen gingen zuerst von der Malweise aus; Motiv und Atmosphäre wurden durch die Flüchtigkeit, ebenso des Pinselduktus wie des damit festgehaltenen Blicks, erklärt.<sup>7</sup> Der Blickende aber, seine Verortung im Ambiente, auch der Platz, von dem aus sich ihm dieses visuelle Erlebnis präsentierte, wurden lange außer Acht gelassen. Inzwischen sind Ort und

sogar Zeit dieses Ausblicks rekonstruiert. Der Standort Monets war ein bestimmtes Zimmer im Hotel de l'Amirauté am Grand Quai.<sup>8</sup> Anhand der Hafentbücher und der Aufzeichnungen über den Sonnenstand ließ sich feststellen, dass das Gemälde vermutlich am 13. November 1872 gemalt wurde.<sup>9</sup>

In diesem Aufsatz wird das Motiv nicht nur in den breiteren Kontext der künstlerischen Entwicklung Monets, sondern auch in der imaginären Geographie seiner Epoche neu verortet. Dabei geht es auch um die Geschichte der gelehrten Auseinandersetzung mit dem Sehen. Macht und Ohnmacht des Blicks waren ein Grundthema der europäischen Philosophie, und ihre wissenschaftliche Erschließung ein Anliegen zu einer Zeit, als der Westen dazu ansetzte, auf die ganze Welt zuzugreifen.<sup>10</sup> In der Geschichte des Sehens markiert *Impression. Sonnenaufgang* einen Wendepunkt.

#### DER WEG ZUM IMPRESSIONISMUS UND DER TOURISTISCHE BLICK

Die 1874 unter dem Stichwort *impression* zusammengefassten Maler hatten nicht voraussetzungslos begonnen, mit sichtbarem Pinselduktus unter freiem Himmel gleich welches Sujet einzufangen. Ein Äquivalent zum Natureindruck skizzenhaft zu erfassen, lernte Monet zuerst durch die Marinemalerei. Noch während er zwischen seinem 15. und 21. Lebensjahr Karikaturen verkaufte, wurde er ab 1859 unter dem Einfluss des väterlichen Freundes Eugène

GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO:  
*Die Sonne oder Sonnenaufgang, 1904,*  
 Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom



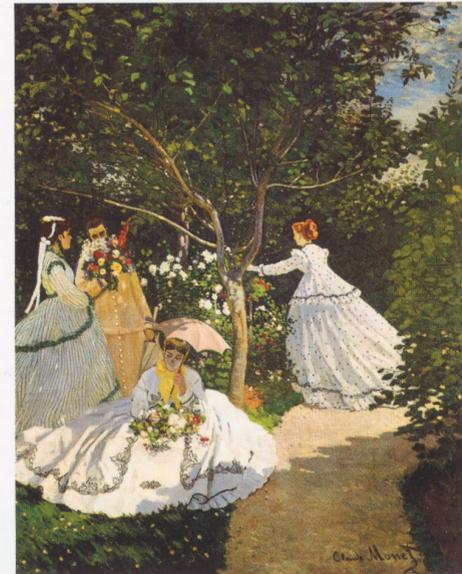


Boudin (Kat. 99, 100) ein Maler von See-  
 stücken. Der 1840 in Paris geborene Monet,  
 der ab 1845 in Le Havre aufgewachsen war,  
 lebte in den 1860er Jahren überwiegend wieder  
 in der französischen Hauptstadt. Schon als er  
 den durch eine Überfülle von Gemälden  
 belasteten Salon des Jahres 1859 besuchte,  
 den ersten, auf dem auch Photographien zu  
 sehen waren, schrieb er Boudin, im Genre  
 der Marinemalerei sei noch Platz für weitere  
 Talente.<sup>11</sup> Dies war anfänglich seine Ambition,  
 und so hielt er während der Sommer-  
 monate Lichtstimmungen vor den Fischer-  
 und Badeorten rund um die Seinemündung  
 fest. Dabei entwickelte er ein Verfahren,  
 die Farbwirkungen durch wenig vermischte,  
 pastos aufgetragene Farben zu steigern.  
 Bald erreichte er damit bestechend natur-  
 nahe Effekte. Wie die naturalistischen Maler  
 der vorangegangenen Generation zeigte  
 er 1865 in *Die Pointe de la Hève bei Ebbe* das  
 Meer zunächst als naturnahen Lebensraum  
 von Fischern, die bei Niedrigwasser im  
 Brandungsbereich Krebse, Austern und  
 andere Schalentiere sammeln (Abb. 4). Die  
 Szene entstand im kleinen Dorf Sainte-  
 Adresse, das im Zug der Entwicklung des  
 südöstlich gelegenen Le Havre zu dessen  
 Vorort geworden war. Sie zeigt den Blick  
 nach Nordosten in Richtung des im Titel  
 genannten Felsplateaus.<sup>12</sup>

Ab Mitte der 1860er Jahre begann Monet,  
 sich den Gegenden rund um Paris zu widmen,

darunter dem Wald von Fontainebleau, den  
 die Maler der Schule von Barbizon seit den  
 1830er Jahren in romantischem und natura-  
 listischem Stil festgehalten hatten.<sup>13</sup> Dass  
 die Landschaft mit ihren riesigen Felsen  
 zwischen Bäumen nicht nur von urgeschicht-  
 licher Geologie und einfachstem Bauerntum  
 geprägt, sondern auch Ziel des stadtnahen  
 Tourismus war, interessierte die Künstler  
 zunächst wenig. Ihre zeitlos-archaisch an-  
 mutenden Gemälde verstärkten dennoch das  
 Interesse der Pariser an der Gegend, die einen  
 Ausgleich zur Hektik der Hauptstadt bot.

Seit den 1840er Jahren fuhr ein Zug von  
 Paris aus in das für sein Renaissanceschloss  
 berühmte Fontainebleau.<sup>14</sup> Monet machte  
 die Ausflügler zum Thema seiner Malerei:  
 1865/66 malte er in Chailly nahe Barbizon  
 das gigantische, nur in einer Vorversion  
 (Staatliches Museum für bildende Künste  
 A. S. Puschkin, Moskau) und zwei Fragmenten  
 (Musée d'Orsay, Paris) erhaltene Gemälde  
*Frühstück im Grünen*, eine Idylle modisch  
 gekleideter junger Leute beim Picknick.  
 Édouard Manet gab seiner provozierenden  
 Idylle, die 1863 auf dem Salon des Refusés  
 als *Das Bad* zu sehen gewesen war, erst als  
 er sie 1867 erneut ausstellte, den gleichen  
 Titel, und so avancierte zeitgenössische  
 Mode inmitten unschuldiger Naturszenarien  
 zum programmatischen Sujet der jungen  
 Generation des Naturalismus. Monets Plan  
 eines riesigen Gemäldes erwies sich jedoch



7

CLAUDE MONET:  
Das Hotel Des Roches Noires in Trouville (Detail), 1870,  
Musée d'Orsay, Paris



als zu ambitiös. Eine kritische Bemerkung Gustave Courbets, der die fertige Leinwand in seinem Atelier sah, nahm er so ernst, dass er darauf verzichtete, sie zur maßgeblichen Jahresausstellung des Pariser Salons einzureichen. Stattdessen schuf er ein noch immer programmatisch großes Gemälde junger Damen beim Blumenpflücken in einem Garten (Abb. 6). Für sie posierte seine Gefährtin und spätere Gemahlin Camille Doncieux, für eine der Figuren der Malerfreund Frédéric Bazille.<sup>15</sup>

Um das gleißende Licht ebenso wie die Schatten auf den weißen, modischen Kleidern zu charakterisieren, modifizierte Monet seine Technik: Immer unvermittelt ließ er die Farben kontrastieren, immer unbekümmert verabschiedete er sich vom traditionellen stimmungshaften Helldunkel. Die neue Technik führte er allmählich auch in seine Strandszenen ein, darunter eine, die er etwa gleichzeitig in Sainte-Adresse malte (Abb. 5). Während sich der Himmel aufhellt und neue Farbkontraste hervorzaubert, zögerte Monet nun nicht mehr, die Landschaft als Ort des Tourismus erkennbar zu machen. Hier blickte er nach Südwesten in Richtung der Seinemündung. Auf der Uferböschung steht eines der neuen Hotels, und in der Mitte blickt ein von einer jungen Frau begleiteter Ausflügler mit einem Fernrohr auf das Meer. In den Fischern mit ihren blauen Hemden bestaunten die

modisch gekleideten Besucher wie in Barbizon ein vermeintlich ursprüngliches Leben. Die Maler begannen, das als zeitgenössisch gekennzeichnete modische Leben, und damit auch einen modernen Blick auf die Natur, mit den Fischern, also mit seit jeher geläufigen Staffagefiguren, zu kontrastieren.<sup>16</sup>

#### DAS MEER ALS KULISSE UND DIE GLOBALISIERUNG DER LANDSCHAFT

Wenig später dominieren in einem Gemälde aus dem südlich von Le Havre gelegenen Trouville die Touristen allein das Geschehen (Abb. 7). Vor einem eleganten Hotel sammeln sie sich zu zwanglos-eleganter gesellschaftlicher Begegnung, für die das Meer nur noch die Kulisse abgibt. Mit wenigen Strichen hielt Monet die Silhouetten der Damen und Herren fest und charakterisierte ihre anmutigen Bewegungen. Die Beobachtungsgabe des Karikaturisten kam ihm dabei zugute.<sup>17</sup> Rechts, unterhalb der Treppe malte er einen Mann in hell gestreifter Hose – ein junger Dandy, der noch etwas scheu seine Neugier auf die Gesellschaft richtet, die sich unter den Fahnen verschiedener Länder versammelt. Modezeitschriften zeigten damals das Kostüm einer kaiserlichen Prinzessin, das für einen Urlaub in Trouville für sie entworfen worden war (Abb. 8).<sup>18</sup> Den Zeitgenossen war bewusst, dass der Ort in der

8

ANONYM:  
Die Toilette der Prinzessin X... Erinnerungen aus Trouville,  
in: *La Vie Parisienne*, 11. August 1866



Pariser Eleganz tonangebend war.<sup>19</sup> Für den informierten, touristischen Blick wurde die Natur hier zur bloßen Stimmung. Wie die Mode wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch die Urlaubsatmosphäre ein Luxusprodukt und deren Konsum prestigeträchtig.<sup>20</sup> Entfremdung hielt nunmehr sowohl das Ambiente – nah und doch fern wie eine Kulisse – als auch das Milieu, dem sich die Bürger nicht aufgrund der Bindung an einen konkreten Ort, sondern allein durch ihre Arbeits- und Konsumgewohnheiten zugehörig fühlten, trotz aller Nähe auf Distanz.<sup>21</sup>

Die kunstvolle Ökonomie, mit der Monet, an Karikaturen geschult, einen Menschentyp mit wenigen Pinselstrichen auch sozial charakterisieren konnte, half ihm, wenig später von einem Balkon aus die Menschenmenge auf dem Pariser Boulevard des Capucines festzuhalten (Abb. 9). Auf dem mit *Impression. Sonnenaufgang* 1874 bei Nadar ausgestellten Gemälde versammeln sich um den Verkäufer rot hervorleuchtender Ballons Paare, die rasch, jedoch nicht schematisch das Sozialportrait einer bunten Menge bilden, ohne dass diese sich als Addition einzelner Menschen präsentiert.<sup>22</sup> Motive aus der Pariser Innenstadt hatten erst 1867 in Monets Malerei Einzug gehalten, als er gehofft hatte, damit das Massenpublikum einer in diesem Jahr ausgerichteten Weltausstellung zu beeindrucken.<sup>23</sup> Zwischen den Stränden im Norden und den Pariser Szenarien entwickelte er nun erst eine Malweise, die sich von der Marine-malerei, in der er sie zuerst erprobt hatte, emanzipierte und allen zeitgenössischen Themen gerecht wurde.

Zwischen 1867 und 1870 hielt Monet, an die Seinemündung zurückgekehrt, in dem Gemälde *Garten in Sainte-Adresse* den Blick auf den Ärmelkanal fest (Abb. 10). Ein sitzendes älteres Paar betrachtet den Schiffsverkehr, während ein jüngeres weiter hinten mit sich selbst beschäftigt ist. Aus dem eingehegten blühenden Garten, wo es sich die großbürgerlichen Herrschaften gemütlich gemacht haben, fällt der Blick auf Schiffe jeder Art, darunter, unter der Trikolore im Sommerwind, ein Fährschiff nach England, daneben mehrere Hochseeliner, teils besegelt, teils dampfgetrieben, sowie Fischer- und Sportboote, zu unterscheiden an der Farbe ihrer Segel. Hier bringen allein die Schiffe soziale



Diversität ein. Der vorn sitzende Herr ist wohl Monets Vater Adolphe, der sich vom Einzelhändler mit Lebensmitteln zum Im- und Exporteur von Kolonialwaren hochgearbeitet hatte. Die Szene spielt vor der Villa einer Tante des Künstlers, die er möglicherweise neben dem Vater dargestellt hat.<sup>24</sup> Vom globalen Verkehr zeugt hier nicht nur das Motiv, sondern auch der Stil: Auf der Weltausstellung war 1867 neben anderen japanischen Farbholzschnitten auch Katsushika Hokusais Serie *36 Ansichten des Berges Fuji* ausgestellt worden, und Monet hatte sich für die Komposition offensichtlich von einem Blatt inspirieren lassen (Abb. 11). Nur außerhalb der europäischen Tradition

9

CLAUDE MONET:  
*Der Boulevard des Capucines, 1873/74,*  
 The Nelson-Atkins-Museum of Art, Kansas City



↑ 10  
 CLAUDE MONET:  
 Garten in Sainte-Adresse, 1870,  
 The Metropolitan Museum of Art, New York

→ 11  
 KATSUSHIKA HOKUSAI:  
 Die Sazai-Halle des Tempels der fünfhundert Arhats, um 1830,  
 aus der Folge 36 Ansichten des Berges Fuji



fand er also die passende visuelle Syntax für die globalisierte Landschaft – und den gleichermaßen globalisierten Blick darauf.<sup>25</sup>

*Garten in Sainte-Adresse*, aber auch *Impression. Sonnenaufgang* bezeugen das Entstehen eines touristischen Blicks. Immer weniger werden die Betrachter eingeladen, die Natur mit den Augen derjenigen zu sehen, die ihr wie Bauern und Fischer ihren Lebensunterhalt abtrotzen müssen, wie dies seit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts üblich war. Schon seit Jahrhunderten konnten sich die Besucher, deren Tagesablauf längst den Versachlichungen der modernen Arbeitswelt unterlag, in das nicht entfremdete Leben derjenigen hineinräumen, die vor ihrer Ankunft die Landschaft geprägt hatten. Noch heutigen Reisenden werden oft folkloristische Einblicke in das lokale Leben geboten.<sup>26</sup> Doch in Monets Malerei waren solche Vermittlungen nun nicht mehr nötig. Im Tourismus wird die Landschaft zum Raum der wechselnden Stimmungen nicht der Ortsansässigen, sondern der Besuchenden.

Mit dem inzwischen erprobten touristischen Blick wandte sich Monet am 13. November 1872 auch dem internationalen Seehafen zu. Trüb war dieser Morgen nicht nur, weil das Wetter der Jahreszeit entsprach. Vielmehr entließen die Dampfschiffe eine Mischung aus Rauch und Nebel in die Luft, die das Szenario verdunkelte.<sup>27</sup> Zwei sich im Vordergrund noch dunkler abzeichnende Boote, die Reisende zu den auslaufenden Schiffen bringen, verdeutlichen durch den Kontrast zum Hintergrund, um welche Art von Dunst es sich handelt. Im Jahr 1838 hatte Stendhal im gleichen Hotel wie später Monet

übernachtet und trotz der durch den Rauch verursachten *profonde obscurité* (tiefen Dunkelheit) die urbane Atmosphäre genossen. Für ihn gab es in Frankreich keinen Ort, der stärker an London erinnerte als Le Havre.<sup>28</sup> Da auch aus England eintreffende Touristen die Stadt bevölkerten, machten die damals erst entstehenden Reiseführer dies zum Klischee.<sup>29</sup> Erst seit 1905 wurde die Mischung aus *smoke* und *fog*, für die London berüchtigt war, *smog* genannt<sup>30</sup> – Londons Luft in Le Havre, dies machte jedoch schon Monet in dem Gemälde nachvollziehbar. Die Umtriebigerkeit einer niemals schlafenden Hafenstadt mag Monet animiert haben, das Hauptbecken im Herbst 1872 auch in einer vom Hotelzimmer gesehenen Nachtszene festzuhalten (Abb. 2).

#### DER EINDRUCK DER DINGE

Klimakritik war für Monet noch kein Thema – Luftverschmutzung eine Stimmung wie andere auch. In Argenteuil, nordwestlich von Paris, in Reichweite der Vorortzüge, zeigte er Anfang der 1870er Jahre immer wieder die modischen sonntäglichen Besucher, wie sie vor der Silhouette der rauchenden Schlotte frühindustrieller Betriebe an der Seine spazieren gingen.<sup>31</sup> Die Dritte Republik (1870–1940) war nicht nur vom Trauma der durch Preußen erlittenen Niederlage – und von der Demütigung der Proklamation des deutschen Kaisers im Spiegelsaal von Versailles – geprägt, sondern zunehmend auch von republikanischem Geist. In der Aufbruchsstimmung, die sich bald geltend machte, beschwor man den neuen Mittelstand

in den großen Städten als neue Gesellschaftsschicht. In den 1870er Jahren hatte die Republik sich noch gegen Bestrebungen, die Monarchie zu restaurieren, durchzusetzen. Für den Mittelstand als tragende Schicht waren Freizeit und Gewerbe kein Kontrast. Entsprechend konnte auch ein trüber Ausblick auf einen Umschlagplatz des Seeverkehrs oder eine Nachtszene sich mit den sonnigen Szenarios in Sainte-Adresse oder Trouville zu einer lockeren Serie abwechslungsreicher Atmosphären ergänzen.

*Impression. Sonnenaufgang* hat also einen Anteil daran, dass sich eine neue Technik der Freilichtmalerei von den Genres, in denen sie zuerst entwickelt wurde – vom Blick aufs Meer und modischen Freizeitidyllen –, emanzipieren und sich als eine neue Methode etablieren konnte, dezidiert moderne Blicke einzufangen. Louis Leroy betrieb in einem am 25. April 1874 in der satirischen Zeitschrift *Le Charivari* erschienenen Text diese Verallgemeinerung. Der Essay ist als Aufzeichnung eines veralberten Gesprächs stilisiert, das der Autor in der Ausstellung der Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc. mit dem akademischen Maler Joseph Vincent geführt hat. Dieser sei von der *impressionné* (Impression) Monets beeindruckt, und verleugne darüber seine Götter, die Vorbilder der akademischen Malerei, so Leroy. Davon ist aber erst gegen Ende der sechs kurzen Textkolumnen die Rede. Schon zuvor hatte er die anderen Gemälde als „Impressionen“ verballhornt. Bereits am 19. April hatte Jules-Antoine Castagnary die am Boulevard des Capucines ausstellenden Künstler als „les impressionnistes“ bezeichnet. Spätestens als Théodore Duret im Jahre 1878 eine Broschüre mit *Les Peintres impressionnistes* betitelte, hatte sich die Bezeichnung durchgesetzt.<sup>32</sup>

Erst ein Text des Dichters Stéphane Mallarmé von 1876 apostrophiert den Impressionismus als Fleckenmalerei, die, unbelastet von visuellen Stereotypen, nur den Eindruck der Dinge auf der Retina festhalte – in einem unmittelbaren, nicht interpretierenden Sehen.<sup>33</sup> Das „unschuldige Auge“ wurde nun mit der Vorurteilsfreiheit der Naturwissenschaften verbunden, zugleich mit der Unvoreingenommenheit der staatstragenden Schicht der von fort-

LVX VENIT IN MVNDVN ET DILEXERVNT HOMINES MAGIS TENEBRAS QVAM LVCEM IO.3.19.



Maxima pars hominum caecis immeris tenebris  
Volunt assidue, et s' talis letatur man:  
Almice ut vbi? Tu obstata in heret umbra:  
V. VERI simulacra omnes mirantur amant,  
Et s' talis vana iudantur imagine rerum:  
Quam pauci meliore luto, qui in lumine puro  
Secreti à s' talis turbis, indolera cerant  
Rerum vmbra rectas, expendant omnia line:  
Hi postea erroris nebula demerere possunt  
Vera bona, atque alios caecis sub no! Te licentes  
Excursare in clarum lucem conantur, ut illis  
Nullus amor lucis, tanta est rationis ego! sui.  
1604.

U. L. SPIEGEL FIGVRARI ET SCVLPI CVRAVIT AC DOCTISS. ORNATISS. Z. D. PET. PLAW IN LVGDVN. ACAD. PROFESSORI MEDICO D.D.

schrittsorientierten Kreisen herbeigesehten Republik. Für dieses Sehen jenseits von Konventionen und Traditionen war John Ruskin der Kronzeuge, der darüber 1857 geschrieben hatte, wobei sein Publikum sicher an William Turner dachte (siehe Kat. 94, 95).<sup>34</sup> Die Vorstellung vom frischen Sehen der Impressionisten setzte sich bald allgemein in der Kunstkritik durch – der feindlichen ebenso wie der unterstützenden.<sup>35</sup> Doch auf dem Weg, der Monet zu *Impression. Sonnenaufgang* geführt hatte, war das ‚Fleckensehen‘ weder Begleiter noch Ziel. Als er 1874 nach einem Titel für das nach geläufigen Standards allzu skizzenhafte Gemälde gefragt worden war, fiel ihm dieser wohl spontan ein, wie er 1898 einem Journalisten erzählte.<sup>36</sup> Ohne es zu ahnen, bahnte er damit einem neuen Diskurs den Weg, der noch heute für das Bild vom Impressionismus prägend ist.

#### BLINDHEIT UND EINSICHT

Die Debatte über die Fähigkeit des Gesichtsinnes, sowohl Wahrheit als auch Täuschung zu vermitteln, zieht sich von der Antike bis ins psychologisierende späte 19. und 20. Jahrhundert, als sich das Misstrauen gegenüber dem Gesehenen noch einmal zuspitzte.<sup>37</sup> Dieses Spannungsfeld hat Jan

12

JAN PIETERSZ SAENREDAM  
nach CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM:  
*Platons Höhlengleichnis*, 1604



↑ 13  
 JAN PIETERSZ SAENREDAM  
 nach HENDRICK GOLTZIUS:  
*Allegorie des Gesichtsinns mit Venus*, 1610



→ 14  
 POMPEJANISCH:  
*Philosophenmosaik*, wohl 80–60 v. u. Z.,  
 Museo Archeologico Nazionale, Neapel

Pietersz Saenredam kurz nach 1600 in zwei Kupferstichen durchmessen. Sie stellen die trügerische Scheinhaftigkeit des Bildes von der Welt gegen die Einsicht, die der messende Blick vermitteln kann. Beide gehen – direkt oder indirekt – auf Platons Gleichnisse aus dem *Staat* zurück, deuten das Höhlengleichnis ebenso wie das Sonnengleichnis aber mit zeitgenössischen Gedanken, so dass der Gegensatz zwischen Schein und Einsicht weiter polarisiert wird.<sup>38</sup> Der Stich des Höhlengleichnisses pointiert dies durch ein Zitat aus dem Johannesevangelium (Joh 3, 19): „Das Licht kam in die Welt, doch fanden die Menschen mehr Gefallen an der Finsternis als am Licht“ (Abb. 12).

Während Platon das Gute und das Licht metaphorisch aufeinander bezog, wird in diesem Druck Gott an die Stelle des Guten gesetzt. Die Höhle steht für die Aufnahmebereitschaft gegenüber dem Göttlichen, ihre Gestaltung nimmt Bezug auf ein Herz mit drei Kammern.<sup>39</sup> Auf einer Mauer hinter den versammelten Menschen stehen Figuren, die dank eines Feuers ihre Schatten auf eine Wand der Höhle werfen. Die Menschen halten die Schattenbilder für die Wirklichkeit selbst.<sup>40</sup> Besser informierte Autoritäten, hier Magier, die unter dem

Feuer versammelt sind, haben das Spiel zwar inszeniert, sind jedoch auch nicht die wahrhaft Wissenden. Dafür steht erst diejenigen, die am Ende der – hier im Rahmen einer Gleichsetzung der Höhle mit dem Herzen in Anspielung auf die Aorta – als langer Ausgang gestalteten Öffnung im Tageslicht stehen. Die Schlüssepisode zeigt einen Mann, der zu den hinter der Mauer Gefesselten hinzutritt und sich vergeblich bemüht, einen von ihnen davon zu überzeugen, sich doch aus seiner Scheinwelt zu befreien und für den Glauben zu öffnen.

Platons zu Krisenzeiten der athenischen Republik erdachtes Gleichnis ist der erste in einer langen Reihe von Versuchen, die Welt des Spektakels als dem Schein verfallen zu diskreditieren. Schon Platon geißelte das Publikum dafür, dass diesem die inszenierte Medienwelt befriedigender erscheine als die widerständige Wirklichkeit im blendenden Licht. Der Mediziner Hendrik Laurensz Spiegel, der ausweislich der Inschrift bei der Erfindung des Motivs mitgewirkt und dabei wohl die Herzmeterapher eingebracht hat, und nach ihm Hendrick Goltzius und Saenredam aktualisierten dies im Kontext einer anderen Krise: mit Blick auf die Religions-

kriege ihrer Zeit, vielleicht auch auf die Bildpropaganda der Reformation und der katholischen Gegenreformation.

Man würde Platon jedoch verfehlen, wenn man dem schönen Schein nicht auch die Fähigkeit des Sehens zur Erlangung von Wahrheit gegenüberstellen würde. Nach einem Entwurf von Goltzius hat Saenredam der Rehabilitierung des Sehens gegenüber dem Schein ein Blatt gewidmet (Abb. 13). Es ging schließlich auch um die Verführung des Publikums durch das noch neue Medium der Drucke, die massenhaft vertrieben wurden.<sup>41</sup> Das Motiv dieses Blatts, das sicherlich vor dem Hintergrund von Darstellungserfolgen zu den fünf Sinnen lesbar war, ist bislang seinem Titel entsprechend als Allegorie des Gesichtssinns mit Venus gedeutet worden.<sup>42</sup> Aber es lässt sich auch als Anspielung auf Platons Sonnengleichnis lesen. Im *Staat* ist dies das erste unter den Gleichnissen, durch die Sokrates erst nach langem Drängen seiner Gesprächspartner auf die Frage reagiert, was das Gute sei.<sup>43</sup> Unter allen Sinnen sei der Gesichtssinn dadurch ausgezeichnet, dass er nicht nur der Anwesenheit des Wahrgenommenen bedürfe, sondern darüber hinaus eines Dritten, durch das dieses überhaupt erst in Erscheinung treten könne, nämlich der Sonne. Doch nicht nur für die Beleuchtung, sondern auch für den Erhalt und das Wachstum des Lebendigen sei diese die Ursache. Durch diese Kraft pflanze sie auch in die Menschen erst die Fähigkeit ein, überhaupt etwas zu sehen.<sup>44</sup> Die antike Vorstellung, die auch Platon teilte, dass nicht nur von den Dingen Lichtstrahlen ausgehen, sondern umgekehrt vom Auge aus Sehstrahlen ausgesandt werden, ist wohl nur vor dem Hintergrund eines als aktiv aufgefassten, vitalen Sehens zu verstehen.<sup>45</sup>

#### VITALES UND AKTIVES SEHEN

Nach der platonischen Philosophie steht die Sonne als hellstes unter den Gestirnen in Saenredams Kupferstich *Allegorie des Gesichtssinns mit Venus* auch für die Geometrie – und damit die kosmische Ordnung. Die Sonnenuhr wurde im 6. Jahrhundert v. u. Z. über Ägypten aus dem Zweistromland in Griechenland eingeführt, und im frühen 5. Jahrhundert hatte Demokrit sie theoretisch durchdacht.<sup>46</sup> Auf ihr wird nun ein Schatten,

nämlich der des Zeigers – *gnomon* ist der Name für diesen ebenso wie für das gesamte Gerät – zu einem Instrument der Erkenntnis. In Platons *Timaios* führt der für diesen Dialog namensgebende Hauptredner aus, dass auch die Zeit nur so lange bestehe, wie die Gestirne, darunter auch die Sonne, sich auf ihren perfekten Kreisbahnen unter dem Firmament im Kosmos bewegten.<sup>47</sup> In der frühen römischen Kaiserzeit wurde das *gnomon* ohne Zweifel mit der Weisheitslehre in Verbindung gebracht. Ein *Philosophenmosaik* aus Pompeji aus dem 1. Jahrhundert v. u. Z., das wohl größtenteils auf ein hellenistisches Vorbild zurückgeht, stellt möglicherweise die Athener Akademie, vielleicht aber auch die sieben Weisen der Antike dar (Abb. 14).<sup>48</sup> Über ihnen ist eine Sonnenuhr zu sehen, vor ihnen in einem Kasten ein Himmelsglobus.

Saenredam nahm eine Fülle verschiedener Sonnenuhren in seinen Stich *Allegorie des Gesichtssinns* auf. In der Mitte sitzt ein gelehrter, etwas kauziger Maler, der durch eine Brille auf eine vor ihm kniende Venus schaut. Er erkennt durch sein optisches Gerät also die Schönheit der Frau. Venus ist noch einmal im Spiegel zu sehen – nach Platon ein natürliches Bild. Für die Kraft der Sonne, mit dem Leben auch das Sehen in die Lebewesen einzusenken, stehen eine nachtsichtige Katze ebenso wie ein zu dem Leitgestirn auffliegender Adler. Doch auch Gelehrte setzen auf den Gesichtssinn, darunter ein Arzt, der in eine Urinflasche blickt, ein Astronom mit einem Himmelsmodell und ein Geograph mit dem Globus der Erde. Saenredam überpointierte in seiner Allegorie des Visus nur, allerdings im Sinn seiner Zeit, was auch von Platon abzuleiten ist: Wenn der Blick mathematisch-geometrisch zugestüst ist, kann selbst ein Schatten Zugang zur Wahrheit verschaffen.

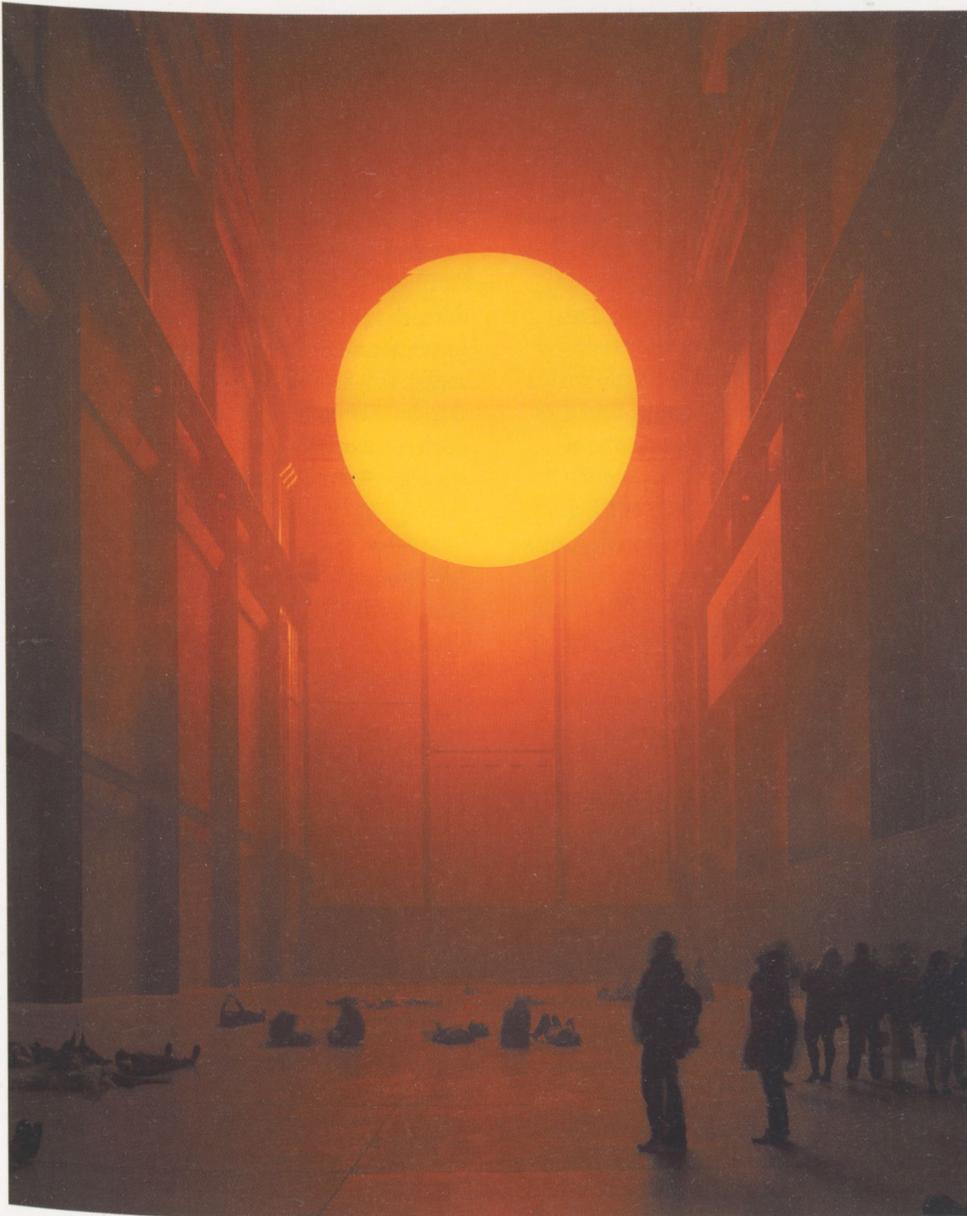
Platon verbannte das Spektakel aus seiner Vision eines Philosophenstaats. Aber er wies, was weniger bekannt ist, dem Sehen sogar die Fähigkeit zu, neben dem Raum die unwägbare Zeit zu ermessen. Im *Sophist* ging er weiter: Auch hier geht es darum, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden.<sup>49</sup> Denn ein Sophist gibt sich nur den Anschein der Weisheit, während der Philosoph jenseits der überkommenen Meinungen wahre Einsichten vermitteln kann.

In diesem Dialog behandelt Platon das Sagen und das Denken, die schon für ihn

eins sind, eine Vorwegnahme der sprachanalytischen Philosophie. Themen sind die Wahrheit, die Realität von Allgemeinbegriffen oder die des Verneinten, zugleich auch das Sich-Zeigen und das Scheinen der Dinge.<sup>50</sup> Es geht auch um die Philosophie des Bildes: Keineswegs lehnt Platon Bilder (*eidola*) pauschal ab, vielmehr differenziert er zwischen ihnen und nennt auch natürliche Bilder wie die Schatten und die Spiegelungen. Zu diesen zählte er die Traumbilder, die die überall, auch im Menschen, wirkende Natur diesem einpflanze. Schließlich unterteilte er das Bild in das *eikón*, das die Dinge zeige, wie sie sind, und das *phántasma*, das sie verzerre oder falsch vorstelle. Das Beispiel des Traumbilds bezeugt jedoch auch, dass die Phantasie, eine Art Tagträumerei, nach Platon notwendig ist, um sich von den Dingen überhaupt ein Bild machen zu können.<sup>51</sup> Erneut erweist sich darin das Sehen als ebenso vital wie aktiv. Gerade deswegen komme es darauf an, nicht den Phantasmen zu verfallen.

Eine zentrale Rolle spielt dabei die gemeinsame Sprache. Durch sie teilt sich keineswegs ein zuerst mit sich selbst einsamer Geist nur den anderen mit, sondern denkt – und konkretisiert auch das Gesehene – bereits in ihr. Der Text zeigt sich auch als Schlüsselwerk der Philosophie des Dialogs.<sup>52</sup> Der Sophist, der die Sprache missbraucht, um die Menschen zwar die Widersprüchlichkeit ihrer Meinungen erkennen zu lassen, aus dieser jedoch keinen Ausweg weist, steht als Erzeuger von Scheinbildern da. Der Fremde aus Elea, im *Sophisten* der Hauptgesprächsführer, philosophiert über Bilder als Instrumente, um zu wahren Vorstellungen zu gelangen, und verwendet sie zugleich als Metaphern für die Wahrheit. Was das *phántasma* vom *eikón* und den Sophisten vom Philosophen unterscheidet, bleibt dem Einzelnen, auch dem Sophisten, verborgen; zugänglich wäre es allenfalls einer nur gemeinsam zu gewinnenden Einsicht. Hier thematisiert der Dialog sich selbst: Nur im Gespräch, das man mit anderen teilt, kann man der Sache näherkommen, ohne ihrer gänzlich habhaft zu werden.<sup>53</sup> Man lässt sich dann nicht mehr blenden, ohne doch die Wahrheit für sich allein beanspruchen zu können.

Saenredams *Allegorie des Gesichtssinns*, entstanden in einer Zeit, in der Galileo Galilei



15  
OLAFUR ELIASSON:  
*The weather project*, 2003,  
Tate Modern, London

und Johannes Kepler wirkten, bindet das Sehen der Wahrheit an Gerätschaften und Methode. So weist sie schon in eine neuzeitliche Richtung. Mit optischen Apparaten ausgerüstet, kann der Sehende eine Form von Gewissheit erlangen, die Platon nur erahnen ließ.<sup>54</sup> In der Frühen Neuzeit beginnt das empirische Zeitalter, das durch mathematisch präzisierte Beobachtung zu einer vorher nicht denkbaren Weltbeherrschung gelangte. Zugleich macht sich in der skurrilen Gegenüberstellung einer für die Naturschönheit schlechthin stehenden Venus und des Maler-Wissenschaftlers die neuzeitliche Scheidung des Subjekts, das im Erlebnis der sinnlichen Gewissheit zugleich das Weltwissen in sich selbst verortet, von

der so erkannten Welt geltend. Die Antike kannte keinen derartigen Inbegriff von Welt oder Natur, der durch die Gegenüberstellung mit der Kultur gewonnen wäre. *Physis* war für sie die Natur eines Dings, nicht die Gesamtheit der äußeren, von sich aus entstandenen Substanzen. Seit René Descartes jedoch wurde systematisch zwischen *res cogitans* und *res extensa*, einer geistigen und einer physischen Substanz, zwischen Innen- und Außenwelt unterschieden. Die Romantik verabsolutierte das Gegenüber derart, dass das Innere auch psychisch als Resonanzraum des Äußeren verstanden wurde. Im Deutschen etablierte sich um 1800 dafür der Ausdruck „Stimmung“.<sup>55</sup>

#### EIN NEUER ZUGANG ZUR SICHTBAREN WELT

Seit Ende des 17. Jahrhunderts und dem Empirismus von Philosophen wie John Locke wurde untersucht, wie das Sehen erlernt wird, wie es mit den anderen Sinnen – besonders dem Tastsinn – zusammenhängt, und wie es als Prozess abläuft. Der Verzeitlichung des Sehens entsprach seine Deutung als Interpretationshandlung statt als naturwüchsiger Vorgang.<sup>56</sup> Man erkannte, dass auch Blindgeborene aufgrund der anderen Sinne ein räumliches Vorstellungsvermögen entwickeln, sogar zu bildlicher Imagination fähig sind.

In den 1830er Jahren wurde begonnen, getrennt von den Gegenständen des Bewusstseins das innenweltliche Erleben in einer eigenen Wissenschaft, der Psychologie, zu untersuchen. Statt nur hinter einer Wahrnehmung, wie einer roten Farbe, die solchermaßen wahrgenommene Farbe als an sich unerkennbare Transzendentalie zu postulieren, wie Immanuel Kant dies getan hatte, begann man, den Bezug von Wahrnehmung und Wahrgenommenem wissenschaftlich, also empirisch-mathematisch zu untersuchen.

Der Arzt und Physiker Gustav Theodor Fechner versuchte, die Relation etwa zwischen der Intensität eines Stimulus wie des farbigen Lichts im Verhältnis zur Intensität der Farbempfindung zu bestimmen. Er setzte dazu auf den Selbstversuch. Im Jahre 1839 erblindete er für einige Zeit, nachdem er durch gefärbte Gläser allzu lange in die Sonne geblickt hatte. Der Versuch, zu Einsichten zu gelangen,

mündete in eine wohl nicht rein physiologisch, sondern auch psychisch verursachte Blindheit, von der Fechner jedoch 1843 geheilt wurde. Später trat er mit einer Theorie hervor, die er mithilfe seines Freundes und Kollegen Wilhelm Weber in ein Gesetz fasste: danach steige, wenn die Intensität des Stimulus linear zunimmt, die des Wahrnehmungseindrucks exponentiell. Bei den empirischen Beobachtungen der Psychophysik, die er begründete, setzte er, um einen Schwellenwert für die Messung der Wahrnehmung zu gewinnen, den bei kontinuierlicher Steigerung des Impulses kleinsten wahrnehmbaren Unterschied zur Ausgangslage an – also einen rein subjektiven Wahrnehmungsinhalt.<sup>57</sup>

Über die Möglichkeit der mathematischen Erfassung bloßer Eindrücke wurde bald auch in Frankreich kontrovers debattiert. Für den Sinneseindruck wurde die korrekte Übersetzung *impression* gewählt. Ihn empirisch zu erfassen, war das Anliegen der Psychophysik, aber auch des Impressionismus. Über diesen schrieb der Dichter und Kritiker Jules Laforgue zu Anfang der 1880er Jahre einen Text. Er lebte damals als Vorleser von Kaiserin Augusta in Berlin und kam dort mit der Optik Hermann von Helmholtz' in Berührung. Veröffentlicht wurde sein heute berühmter Essay erst 1903. Indem die Impressionisten alles zuvor Gewusste aus der Wahrnehmung ausgeschlossen hätten, sei es ihnen gelungen, die Wahrnehmung selbst zum Ausgangspunkt eines erneuerten Zugangs zur sichtbaren Welt zu machen. Die Assoziation des Gesichtssinnes mit dem Tastsinn, des Auges mit der Hand, habe zuvor dazu geführt, dass man die taktile Erfahrung auf den Gesichtssinn einfach übertragen habe. Daher glaube man weithin, dass man tatsächlich Konturen sehen könne, obwohl diese doch nur zu erstasten seien. Dies habe zu dem an allen Kunstakademien gelehrteten Vorurteil geführt, die Zeichnung – als Festhalten von Konturen – sei das wesentliche Element visueller Darstellung, das Kolorit demgegenüber sekundär.<sup>58</sup>

#### SUBJEKTIVER BLICK UND KRITISCHE GENAUIGKEIT

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass Sonnenauf- und -untergänge für Monet

nicht sehnsuchtsvolle Allegorien des Lebenszyklus waren, Metaphern von Jugend und Alter, von Werden und Vergehen, wie noch bei den Romantikern wie Philipp Otto Runge, der 1802/03 bis 1804 an einem Zyklus der Tageszeiten arbeitete. Den Blick auf die Sonne protokollierte Monet psychophysisch akkurat. In den gestischen Spuren der Bewegungen, die er mit dem Pinsel ausführte, drückte er seine Gestimmtheit aus, den körperlichen Tonus, mit dem er auf die Wahrnehmung reagierte. Die Sonne wurde zu einem Motiv wie alle anderen, und dies besonders, wenn man – wie im Morgendunst über einem Hafen – nicht von ihr geblendet wird. Gemäß Laforgues Rückblick auf das erste Jahrzehnt des Impressionismus wäre sie jedoch immer noch, wie schon bei Platon, Quelle eines Sehens, das sich selbst als vital erlebt. Dieses hält der Maler im Gemälde mit sichtbarem Pinselduktus als Erlebnis fest und teilt es so bis heute dem Publikum mit. Einzigartig ist dieser Sonnenaufgang nicht aufgrund überkommener Sonnensymbolik, sondern weil er demonstriert, dass jeder Blick zu jeder Zeit unwiederholbar ist. Dies gilt nicht nur für das, was man sieht, sondern auch für die jeweilige emotionale Gestimmtheit, mit der es gesehen wird.

Die moderne Säkularisierung des Leitgestirns nimmt von Bildern wie denen Monets ihren Ausgang. Olafur Eliasson (siehe Kat. 64) ließ 2003 in der Tate Modern eine etwa 15 Meter große Sonne erstrahlen. Zweihundert Leuchtstoffröhren brachten einen halbkreisförmigen, durch Spiegelung zum Kreis ergänzten Schirm zum Leuchten (Abb. 15). Der Künstler bezog sich in *The weather project* ebenso auf den Londoner Smog wie auf das Wetter als allgegenwärtiges Gesprächsthema, das geeignet sei, auch das Publikum in der Ausstellung sozial zu aktivieren. Weithin wurde die Installation jedoch vor allem als faszinierend-beängstigendes Äquivalent für ein Zeitalter aufgefasst, über das erst seit dem Jahr 2000 als Anthropozän debattiert wird.<sup>59</sup>

Anders als Eliassons Sonne galt diejenige, die Monet am 13. November 1872 in Le Havre aufgehen sah, nicht als Zeugnis erhabener Endzeitlichkeit. Einige Kritiker verstanden vielmehr, dass der Künstler nicht nur eine Naturstimmung festgehalten hatte, sondern mit kritischer Genauigkeit auch

seinen subjektiven Blick darauf, stellvertretend für den Blick seiner Zeit. Dieser war bereits von Tourismus und globaler Vernetzung geprägt. Auch die Sonne, die Giuseppe Pellizza da Volpedo optimistischer über dem gar nicht touristischen, entlegenen Tal im südlichen Piemont aufgehen sah, bezeugt die wechselnden Blicke des Malers. Dort war er nicht nur als Künstler tätig, der sich für Optik und Psychophysik interessierte, sondern engagierte sich auch sozial. Um seine Mitstreiter zu ermutigen, wandelte er einen um 1900 gemalten, noch romantisch einsamen Sonnenaufgang, 1904 zu einem spektakulären Ereignis (Abb. 3). Auch aus seinen optimistischen Gemälden leuchtet die Sonne noch in unsere Zeit hinein. Monet und Pellizza da Volpedo protokollierten Blicke auf Konkretes – als Künstler, die nicht das Ganze zu erfassen suchten, sondern ihre Eingebundenheit in ihre jeweilige Situation akzeptierten und dies im Gemälde mit thematisierten.

Mit der Bedeutung des Augenblicks suchten sie vor dem Sonnenaufgang zugleich die Prägungen ihres eigenen Schauens zu erschließen. Heute stellt sich auch die Frage, ob sie dazu auffordern, das Naturerlebnis des Sonnenaufgangs nicht mehr als vermeintlich banale, immer gleiche Stimmung abzutun, sondern auch Verantwortung dafür zu übernehmen, dass die nächsten Generationen dieses Schauspiel noch ohne Bitternis immer wieder neu erleben dürfen.

Ségolène Le Men, Franz Ossing und Martin Schieder danke ich für den informativen Austausch und Franziska Kleine für die kritische Lektüre.

<sup>1</sup> Siehe Dominique Lobstein: Claude Monet et l'impressionnisme dans les critiques de l'exposition de 1874, in: Paris 2014, S. 106–115, zu Chesneau S. 108.

<sup>2</sup> Siehe Scotti 1986, S. 444 f., 465, Kat. 1188, 1248.

<sup>3</sup> Siehe Lobstein 2014 (wie Anm. 1), S. 108.

<sup>4</sup> Siehe Hollis Clayton: *Paris in Despair. Art and Everyday Life under Siege (1870–71)*, Chicago 2002, S. 163–198.

<sup>5</sup> Siehe Ségolène Le Men: *Monet*, Paris 2010, S. 147–149; Michael F. Zimmermann: *Naturalismus unter dem Eiffelturm. Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889*, in: *Frankreich 1870–1900. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur der frühen Dritten Republik*, hrsg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart 2002, S. 148–175; zu Monets Gemälden des Tuileriengartens und ihrer politischen Dimension S. 155–158; Paul S. Tucker: *Monet at Argenteuil*, New Haven und London 1982, S. 57–87 zu den Gemälden der während des Kriegs in Argenteuil zerstörten Brücken.

- <sup>6</sup> Siehe Nicholas Mirzoeff: *How to See the World. An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, New York 2016, S. 223–233.
- <sup>7</sup> Das Pressedossier der Ausstellung 1874 bei Nadar findet sich in: *Centenaire de l'impressionnisme*, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris 1974, S. 264 f.
- <sup>8</sup> Siehe Géraldine Lefebvre: *Impression, soleil levant dans le port du Havre*, in: Paris 2014, S. 52–79.
- <sup>9</sup> Siehe Donald W. Olson: *La Datation d'Impression, soleil levant*, in: Paris 2014, S. 80–105.
- <sup>10</sup> Siehe W. J. T. [William John Thomas] Mitchell: *Imperial Landscape*, in: *Landscape and Power*, hrsg. von dems., 2. Aufl., Chicago 2002, S. 5–34.
- <sup>11</sup> Siehe Le Men 2010 (wie Anm. 5), S. 27–67, 106–122. Dort ausführliche Diskussion der Monet-Literatur; siehe zur historischen Entwicklung des Monet-Bildes auch die Einleitung, S. 16–23.
- <sup>12</sup> Siehe Robert L. Herbert: *Impressionism. Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven und London 1988, S. 265–302; ders.: *Monet on the Normandy Coast. Tourism and Painting, 1867–1886*, New Haven und London 1994, S. 8–35.
- <sup>13</sup> Siehe *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, hrsg. von Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael F. Zimmermann, München 1999, S. 18–55.
- <sup>14</sup> Siehe Nicholas Green: *The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester 1990, S. 98–105, 167 f. Zum weiteren historischen Kontext siehe Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2014.
- <sup>15</sup> Siehe Le Men 2010 (wie Anm. 5), S. 91–106; S. 96–106 über *Frühstück im Grünen und Frauen in einem Garten* anhand der Korrespondenz des Künstlers.
- <sup>16</sup> Siehe Herbert 1994 (wie Anm. 12).
- <sup>17</sup> Siehe Le Men 2010 (wie Anm. 5), S. 32–45.
- <sup>18</sup> Siehe die Ausführungen von Birgit Haase in: *L'Impressionnisme et la mode*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 2012, S. 162–192 sowie Abb. S. 138.
- <sup>19</sup> Siehe Herbert 1994 (wie Anm. 12).
- <sup>20</sup> So schon 1899 Thorstein Veblen: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, München 1981, über das Konzept des „demonstrativen Konsums“ S. 62–84; siehe auch Dean MacCannell: *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley u. a. 1999, S. 17–38, 94–100.
- <sup>21</sup> Siehe Rahel Jaeggi: *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Frankfurt am Main 2006, S. 183–235; Christoph Henning: *Theorien der Entfremdung zur Einführung*, Hamburg 2015, S. 116–120, 176–182.
- <sup>22</sup> Siehe *The New Painting. Impressionism 1874–1886*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington 1986, S. 51–60, 93–145.
- <sup>23</sup> Siehe Le Men 2010 (wie Anm. 5), S. 67–71.
- <sup>24</sup> Siehe Herbert 1994 (wie Anm. 12).
- <sup>25</sup> Siehe Mitchell 2002 (wie Anm. 10); Giancarlo Calza: *Hokusai*, London und New York 2003; *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt*, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien, 2018.
- <sup>26</sup> Siehe John Urry und Jonas Larsen: *The Tourist Gaze 3.0*, Los Angeles u. a. 2011, S. 1–49; Renzo Dubbini: *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, Chicago und London 2002, S. 135–185.
- <sup>27</sup> Zum Einfluss von William Turner auf Monets nach seiner Rückkehr aus London entstandene Gemälde siehe Westheider 2020, S. 40.
- <sup>28</sup> Siehe Stendhal: *Mémoires d'un touriste*, rev. u. erw. Ausg., Paris 1854, S. 72 f.
- <sup>29</sup> Siehe Lefebvre 2014 (wie Anm. 8).
- <sup>30</sup> Siehe Mirzoeff 2016 (wie Anm. 6).
- <sup>31</sup> Siehe Tucker 1982 (wie Anm. 5), S. 1–56.
- <sup>32</sup> Siehe Lobstein 2014 (wie Anm. 1), S. 108–112.
- <sup>33</sup> Siehe Stéphane Mallarmé: *The Impressionists and Edouard Manet*, in: *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30.9.1876, wieder in: Washington 1986 (wie Anm. 22), S. 27–35.
- <sup>34</sup> Siehe John Ruskin: *The Elements of Drawing in Three Letters for Beginners*, London 1857, S. 5 f.; dort eine Fußnote über „innocence of the eye“.
- <sup>35</sup> Siehe Carole Talon-Hugon: *L'Œil innocent*, in: dies.: *Histoire philosophique de l'art. La modernité. Un cours particulier*, 4.1.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=aOYf1cZt2DE>, aufgerufen am 7.2.2022.
- <sup>36</sup> Siehe Le Men 2010 (wie Anm. 5), S. 206.
- <sup>37</sup> Über die „crisis“ des „ancient scopic régime“ von den Impressionisten zu Henri Bergson siehe Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley u. a. 1993, S. 149–210.
- <sup>38</sup> Siehe Platon: *Politeia*, VII, 514a–521b, und VII, 504a–511e.
- <sup>39</sup> Zu Hendrik Laurensz Spiegelhel und seiner Vorstellung von der Anatomie des Herzens siehe Pierre J. Vinken *The Shape of the Heart. A Contribution to the Iconography of the Heart*, Amsterdam 2000, S. 85–100.
- <sup>40</sup> Siehe Thomas Alexander Szlezák: *Das Höhlengleichnis* (Buch VII 514a–521b und 539d–541b), in: *Platon. Politeia*, hrsg. von Otfried Höffe, Berlin 2011, S. 155–174.
- <sup>41</sup> Siehe Nadine M. Orenstein: *Hendrik Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, Rotterdam 1996, S. 48 f.; Basel 2016.
- <sup>42</sup> Siehe Eric Jan Sluijter: *Venus, Visus, and Pictura, in: Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, hrsg. von dems., Zwolle 2000, S. 86–159, 306–321.
- <sup>43</sup> Siehe Jens Halfwassen: *Der Aufstieg zum Einen. Untersuchungen zu Platon und Plotin*, München 2006, S. 245–261.
- <sup>44</sup> Siehe Hans J. Krämer: *Die Idee des Guten. Sonnen- und Liniengleichnis* (Buch VI 504a–511e), in: Höffe 2011 (wie Anm. 40), S. 135–154.
- <sup>45</sup> Siehe David C. Lindberg: *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago und London 1976, S. 3–6; kritisch dazu Gérard Simon: *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 29–65.
- <sup>46</sup> Siehe Eva Winter: *Zeitzeichen. Zur Entwicklung und Verwendung antiker Zeitmesser*, Berlin 2013, Bd. 1, S. 1–20, 39–41, 111–146, 179–182, 233–239; Karlheinz Schaldach: *Die antiken Sonnenuhren Griechenlands. Die Funde in historischer Sicht*, Berlin 2021, Bd. 1, S. 17–46, 54–65, 257–261.
- <sup>47</sup> Siehe Walter Mesch: *Zeit und Ewigkeit in Platons Timaios. Eine Untersuchung des demiurgischen Modells*, in: *Zeit und Ewigkeit als Raum göttlichen Handelns. Religionsgeschichtliche, theologische und philosophische Perspektiven*, hrsg. von Reinhard G. Kratz und Hermann Spieckermann, Berlin 2009, S. 67–97.
- <sup>48</sup> Siehe *Timaios*, 37c–40d; siehe Schaldach 2021 (wie Anm. 46), Bd. 1, S. 186–188.
- <sup>49</sup> Siehe Claude Imbert: *Pour une histoire de la logique. Un héritage platonicien*, Paris 1999, S. 1–56, 73–88.
- <sup>50</sup> Siehe Mary-Louise Gill: *Method and Metaphysics in Plato's Sophist and Statesman*, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hrsg. von Edward N. Zalta, 2020, <https://plato.stanford.edu/entries/plato-sophstate>, aufgerufen am 7.2.2022.
- <sup>51</sup> Siehe David Ambuel: *Image and Paradigm in Plato's Sophist*, Las Vegas u. a. 2006, S. 67–89, 170–173. Siehe auch die bislang gründlichste Studie zu dem Themenkreis: Christoph Poetsch: *Platons Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2019, der wie die Autoren
- der Tübinger Platon-Schule – darunter Halfwassen 2006 (wie Anm. 43), Szlezák 2011 (wie Anm. 40) und Krämer 2011 (wie Anm. 44) – davon überzeugt ist, hinter Platons Philosophie stehe eine „ungeschriebene Lehre“. Daher sei es sinnvoll, das hinter den Dialogen verborgene System zu rekonstruieren, nicht dagegen, sie entwicklungsgeschichtlich zu betrachten.
- <sup>52</sup> Thomas Alexander Szlezák: *Das Bild des Dialektikers in Platons späten Dialogen. Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*, Berlin und New York 2004, S. 128–155.
- <sup>53</sup> Siehe Rolf Geiger: *Literarische Aspekte der Schriften Platons*, in: *Platon-Handbuch*, hrsg. von Christoph Horn, Jörn Müller und Joachim Söder, Stuttgart 2009, S. 363–386.
- <sup>54</sup> Siehe Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 79–146.
- <sup>55</sup> Zum Ursprung und zur Entwicklung der Metapher der Stimmung siehe David E. Wellbury: *Stimmung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe – Synästhesie*, Stuttgart 2003, S. 703–733; Friederike Reents: *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 9–35, 98–157.
- <sup>56</sup> Siehe Peter Bexte: *Wo immer vom Sehen die Rede ist ... da ist ein Blinder nicht fern. An den Rändern der Wahrnehmung*, München 2013, S. 57–91, 111–126.
- <sup>57</sup> Siehe Michael Heidelberger: *Die innere Seite der Natur. Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung*, Frankfurt am Main 1993, S. 67–70, 217–288.
- <sup>58</sup> Siehe Jules Laforgue: *L'Impressionnisme*, in: ders.: *Mélanges posthumes*, Paris 1903, S. 133–145.
- <sup>59</sup> Siehe Philip Ursprung: *Im Smog der Globalisierung. Olafur Eliassons „The Weather Project“*, in: *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, hrsg. von Lars Blunck, München 2005, S. 107–122; Matthias Krüger: *Atmosphären im Anthropozän. Olafur Eliassons The Weather Project*, in: *Der achte Tag. Naturbilder in der Kunst des 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Frank Fehrenbach und Matthias Krüger, Berlin 2016, S. 39–58. Zur Kontroverse über das Anthropozän siehe auch: *Art in the Anthropocene. Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, hrsg. von Heather Davis und Etienne Turpin, London 2015; Gabriele Dürbeck: *Narrative des Anthropozän. Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses*, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 7 (2018), S. 1–20.