



## Essay

### STADT/BILD.

#### GUSTAVE CAILLEBOTTE, BARON HAUSSMANN UND EINE VERKEHRSINSEL

Von Martin Schieder

Bürgersteige und Straßen sind wie leergefegt. Nur drei Männer in Gehrock und mit Zylinder begleiten ihre eigenen Schatten über eine Verkehrsinsel, während zwei Kutschen durch das Bild schleichen. Auf dem Pflaster lassen sich noch die vagen Umrissse von zwei Frauen mit Sonnenschirm erahnen, die im gleißenden Mittagslicht dahinzuschmelzen scheinen. Wohl kaum ein Maler des französischen Impressionismus hat die gewaltige städtebauliche Umgestaltung und die mit ihr einhergehenden sozialen Umwälzungen, die Paris unter Napoléon III. erfuhr, so zu seinem Motiv gemacht, wie Gustave Caillebotte. Es sei nur sein ikonisches Gemälde *Rue de Paris, temps de pluie* (1877) genannt, in dem die modische Pariser Bourgeoisie mit ihren Regenschirmen über die Boulevards und Trottoirs promenierte. Ein kleineres Werk, das den nüchternen Titel *Un Refuge, Boulevard Haussmann* trägt (1880, Abb. 1) und eine nahezu menschenleere Verkehrsinsel auf der Rückseite der Opéra Garnier zeigt, ist bisher allerdings kaum in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt, obgleich es als ein Sinnbild für die einschneidende urbane Umgestaltung im Second Empire gelesen werden kann, im Zuge derer Paris innerhalb von nur zwei Jahrzehnten zu einer Metropole wurde, die als Leitbild europa-, ja weltweit ausstrahlte. Anhand von Caillebottes *Refuge* läßt sich exemplarisch nachzeichnen, wie Architekten, Maler, Photographen und Literaten im 19. Jahrhundert die räumliche und soziale Erfahrung der modernen Großstadt ästhetisch und wahrnehmungsphysiologisch reflektierten.

### Der Blick des Architekten

Unter der Verantwortung des gleichermaßen visionären, pragmatischen wie skrupellosen Präfekten des Département de la Seine, Georges-Eugène Haussmann, wurde zwischen 1853 und 1870 aus der noch mittelalterlich und barock geprägten Stadt eine Metropole. Die schmalen, verwinkelten und nicht selten unpassierbaren Gassen wurden durch ein effizientes Straßennetz ersetzt. Dessen lange, breite und schnurgerade Achsen schlitzten die alte Stadtstruktur in alle Himmelsrichtungen auf und liefen in strategischen Perspektiven auf Blickpunkte wie den Arc de Triomphe und wie der Place de la Nation zu.<sup>1</sup> Mehr als 200 Kilometer Boulevard wurden neu gepflastert und mit asphaltierten Trottoirs, Bäumen, Gaslaternen, Bänken, Kiosken und Pissoirs ausgestattet

<sup>1</sup> Siehe Jordan, David P., *Transforming Paris. The Life and Labors of Baron Haussmann*, New York u.a. 1995; Mathieu, Caroline, *Eugène Haussmann und das Neue Paris*, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz* (Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt), hrsg. von Karin Sagner u.a., München 2006, S. 82–89; Lampugnani Magnago, Vittorio, *Das großmaßstäbliche Muster der bürgerlichen Stadt. Haussmann und Paris*, in: *Metropolen 1850–1950. Mythen – Bilder – Entwürfe / mythes – images – projets*, hrsg. von Jean-Louis Cohen und Hartmut Frank, Berlin 2011, S. 3 ff.

sowie von prächtigen Wohn- und Warenhäusern und repräsentativen öffentlichen Gebäuden gesäumt. Haussmanns konsequente Stadtplanung, die von der Ästhetik des französischen Klassizismus geleitet wurde und die der strengen und uniformen Fassadengestaltung sowie standardisierten Firsthöhe unterlag, verlieh Paris sein bis heute charakteristisches Stadtbild mit den fünfgeschossigen Häusern aus Kalksandstein, durchlaufendem Balkon in der zweiten Etage und Mansardendach. Hinter den homogenen Fassaden verbargen sich luxuriöse Appartements, in denen sich Salon, Speise- und Wohnzimmer aneinanderreichten, während zum Hinterhof die Küche und andere Funktionsräume lagen.

Solche städtebauliche Maßnahmen, in deren Verlauf über 25.000 Häuser abgerissen wurden und 40.000 neue entstanden, ließen sich nur mit großer sozialer Härte durchführen. Sie bedingten einen Prozeß der Segregation, der das Pariser Kleinbürgertum und Arbeiterschaft in die Banlieue vertrieb, während gleichzeitig neue Viertel entstanden, die der vermögenden Bourgeoisie großzügigen und repräsentativen Wohnraum boten. Tatsächlich vollzog sich der Abriß der alten Quartiers und die Vertreibung der kleinstädtischen Bevölkerung nicht nur aus ökonomischen Interessen. Mit der Neugestaltung der kaiserlichen Kapitale verbanden sich auch sozialreformerische, hygiene-, und nicht zuletzt ordnungspolitische Überlegungen im Kampf gegen die revolutionäre Arbeiterschaft; Barrikadenkämpfe wie in der Julirevolution 1830 sollten durch breite Boulevards und Kasernen in der Stadt unmöglich gemacht werden. Größte politische Priorität hatte für Haussmann die Einführung eines modernen Verkehrs- und Transportsystems. Während man von der Gare du Nord und von den anderen Bahnhöfen aus in die Provinz und europäischen Nachbarländer reisen konnte, wuchsen in der Stadt die jährlichen Passagierzahlen der von Pferden gezogenen Omnibusse der Compagnie Générale des Omnibus zwischen 1855 und 1873 von 40 Millionen auf 116 Millionen!

Allerdings wurde Paris aufgrund der öffentlichen Großbauvorhaben (*grands travaux*) zu einer permanenten und ubiquitären Baustelle, worunter viele Bewohner zu leiden hatten: „Die Straßen von Paris sind wie ihre Bewohner ständig in Bewegung. [...] Von allen Seiten nähern sich im Sturmschritt die Avenuen, umwälzend, sich über jedes Hindernis hinwegsetzend, alles auf ihrem Weg einebnend; die Boulevards machen ihre gigantischen Razzien, verschlingen wie diese monströsen Wale zu Hunderten die Straßen“, beklagte etwa Victor Fournel in seinem Buch *Paris nouveau et Paris en futur*.<sup>2</sup> Vor allem bedeutete die Umgestaltung von Paris in eine neuzeitliche Kapitale die Zerstörung historischer Strukturen und den fast vollständigen Abriß des mittelalterlichen Zentrums, so daß nicht nur Charles Baudelaire in seinen *Fleurs du mal* nostalgisch die Zerstörung des Patrimoine beklagte: „Das alte Paris ist nicht mehr (die Form einer Stadt ändert sich schneller, ach, als das Herz eines Sterblichen)“.<sup>3</sup> Und so löste Haussmanns gleichermaßen umstrittene wie weitsichtige Zerstörung des *vieux Paris* heftige Kontroversen aus. In ungezählten Presseberichten, in Illustrierten und nicht zuletzt in der Literatur wurden die sozialen Umwälzungen der sogenannten „Haussmannisierung“ thematisiert.

<sup>2</sup> Fournel, Victor, *Paris nouveau et Paris en futur*, Paris 1867, S. 22 f.: „Les rues de Paris sont en démenagement perpétuel comme ses habitants. [...] Des toutes parts les avenues s'avancent au pas de charge, bouleversant, culbutant, nivelant tout sur leur passage; les boulevards font leurs razzias gigantesques, engloutissant les rues par centaines comme ces monstrueux cétaqués“.

<sup>3</sup> Baudelaire, Charles, *Le Cygne* (À Victor Hugo), in: *Les Fleurs du mal*, Paris 1861, S. 202–205: „Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)“.

## Der Blick des Betrachters

Denn mit dem Stadtbild veränderten sich auch das Selbstverständnis und die gesellschaftlichen Verhaltensweisen der Pariser auf elementare Weise. Der urbane Raum wurde zur Bühne des modernen Lebens, des Kommerzes, öffentlicher Festakte und militärischer Paraden. Diese fundamentale Transformation machte die Stadt auch für ihre Künstler als neues Motiv interessant: „Früher von den Malern ignoriert, hat das Pariser Leben jetzt seine Chronisten unserer Sitten und unserer steinernen Landschaft gefunden; sie komponieren *tableaux vivants*, die von der Nachwelt sorgsam gesammelt werden“.<sup>4</sup> Insbesondere Maler und Photographen des Impressionismus begriffen Paris als einen Ort moderner Erfahrung und verbanden das gleichermaßen individuelle wie kollektive Erlebnis mit ihrem eigenen ästhetischen Konzept der Modernität. Degas etwa notierte in sein Notizbuch: „On n’a jamais fait encore les monuments ou les maisons d’en bas, en dessous, de près, comme on les voit en passant dans les rues“.<sup>5</sup>



Abb. 1: Caillebotte, Gustave, Un Refuge, Boulevard Haussmann, 1880, Öl auf Leinwand, 81×100 cm. © Bridgeman Images, Barbarossastr. 39, 10779 Berlin, URL: <<https://www.bridgemanimages.com/de/>>.

<sup>4</sup> Chesneau, Ernest, L'Éducation de l'artiste, Paris 1880, S. 341: „Naguère méconnue par les peintres, la vie parisienne a trouvé désormais ses chroniqueurs de nos mœurs et de notre paysage de pierre; ils composent de vivants tableaux qui seront précieusement recueillis par la postérité“.

<sup>5</sup> Zitiert nach Reff, Theodore, The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and other Collections, 2 Bde., Oxford 1976, Bd. I, S. 134 f. (Notizbuch 30, S. 196).

Es war Degas' Kollege und Förderer Caillebotte, der diese Idee in eine bis dato nicht gekannte Bildsprache umsetzte. So blicken wir in Caillebottes *Refuge* (Abb. 1) von oben auf ein Fußgängerrondell im 9. Arrondissement hinter der Opéra Garnier, das im Herbst 1860 im Zuge der Haussmannschen Baumaßnahmen eröffnet worden war. Auf der Verkehrsinsel, die heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form existiert und 1965 in Place Diaghilev umbenannt wurde, laufen von links oben die Rue Scribe und von links unten die Rue Gluck in den diagonal querenden Boulevard Haussmann ein. Wir schauen vom Balkon des Eckhauses im Boulevard Haussmann Nr. 31 herunter, wo Caillebotte 1879 ein Appartement bezogen hatte und wo er von seinem Fenster aus mehrere Verkehrsinseln auf dem Boulevard Haussmann malte, wie Degas seinem Freund Pissarro berichtet.<sup>6</sup> Dem Rondell verleihen fünf dreiarmlige Straßenlaternen eine symmetrische Struktur, während im oberen linken Viertel neben einem Schutthaufen eine kleine Baugrube auszumachen ist. Üblicherweise dient eine Verkehrsinsel dazu, Fußgänger eine verkehrsreiche Straßenkreuzung sicher überqueren zu lassen und den Verkehr zu leiten. Beispielsweise rollten zu den Aufführungen in der Opéra Garnier aus allen Himmelsrichtungen stets so viele private und öffentliche Kutschen an, daß es für die Besucher genaue Anweisungen gab, wie sie den Ort ansteuern sollten. Doch Caillebottes *Refuge* – der städtebauliche Terminus, der übersetzt so viel wie „Zuflucht“ heißt, wurde erst um 1875 in die französische Sprache eingeführt – ist fast völlig verwaist. In der heißen Mittagssonne scheint alles urbane Leben zum Erliegen gekommen zu sein. Nur drei Herren in Schwarz sind im Begriff, die Kreuzung zu überqueren. Der obere von ihnen, der den geometrischen Mittelpunkt des gesamten Gemäldes markiert, wendet dem Betrachter den Rücken zu, um den zwei Damen mit Sonnenschirmen nachzuschauen, die vor ihm auf die andere Seite der Rue Scribe hinüberwechseln und deren Silhouetten im Licht zerfließen. Gleichsam durch die Achse der drei vertikalen Straßenlaternen gespiegelt, ist ein zweiter Passant im Begriff, von der Verkehrsinsel auf die Rue Gluck zu treten. Vom dritten Mann am unteren Bildrand sind nur noch Kopf und Oberkörper zu erkennen, da er just in diesem Augenblick aus dem Gemälde und damit aus unserem Blickfeld verschwindet. Er bringt dadurch ein zeitliches Moment ins Bild, man könnte sich sogar vorstellen, mittels der drei Google Street View-Männchen überquere man selbst die Kreuzung, da man in Wirklichkeit nicht drei verschiedene Figuren sieht, sondern ein- und dieselbe in den verschiedenen Phasen ihres Durch-das-Bild-Laufens. Die Zeit wird zudem zeichenhaft angezeigt, liegt die Verkehrsinsel doch wie ein überdimensionales Zifferblatt vor uns, dessen Indikation durch die fünf Straßenlaternen angedeutet wird. Liest man die beiden männlichen Figuren als Stunden- und Minutenzeiger, dann „stehen“ sie circa auf 12.35 Uhr – es ist also die Uhrzeit, die in *Refuge* die kurzen, fast senkrechten Schatten angeben.

Die Leere des Platzes – und damit die des Gemäldes – wird zusätzlich durch die fast monochrome Palette betont. Bis auf einige wenige Farbflecke und die Männer im schwarzen Gehrock dominieren warme Pastelltöne zwischen Beige und Ocker, die dem Werk einen nahezu abstrakten Charakter verleihen. Diese Abstraktion findet sich im Detail wieder: Die Baustelle und Schatten der Bäume sind nicht mehr als ein paar Kleckse und Pinselstriche. Die gleißende Mittagssonne läßt Passanten und Objekte violette Schatten werfen, Figuren und Kutschen lösen sich in ihren Konturen gleichsam auf. Caillebotte steigert diesen Eindruck durch einen pastosen Pinselduktus, der dem Bild eine uneinheitliche Tiefenwirkung, ja eine photographische Unschärfe verleiht, so

<sup>6</sup> Edgar Degas an Camille Pissarro, ohne Datum (um 1880); zitiert nach Brodskaya, Nathalia, Edgar Degas, New York 2012, S. 71.

daß der Betrachter versucht ist, die Augen zusammenzukneifen, um die Szene besser fokussieren zu können. Wie für den Passanten im Gemälde bedingt sich für ihn die urbane Raumerfahrung durch das atmosphärische Zusammenspiel aus Licht, Form und Farbe.

Der minimalistischen Auswahl von Personal und Objekten entspricht eine extreme Ausschnitthaftigkeit des Bildes, in dem es weder einen Horizont noch eine räumliche Begrenzung oder gar einen konkreten Hinweis auf den Ort gibt. Zusammen mit dem sparsamen Straßenmobiliar gliedern geometrische Flächen und starke Fluchten das Gemälde. Indem der Fluchtpunkt des Werks knapp unterhalb des oberen Bildrands liegt, erfährt die leicht oval verzerrte Verkehrsinsel ihr dynamisches Moment. Im rechten vertikalen Goldenen Schnitt kreuzen sich gleich drei Kompositionslinien: die Verlängerung der Bordsteinkante oben links, die Diagonale des Boulevard Haussmann, auf der die Kutsche nach unten aus *Refuge* herausfährt, sowie die Achse, welche die beiden Männer auf der Verkehrsinsel bilden. Doch obwohl sich der Bildraum geometrisch präzise berechnen läßt, meint der Betrachter aufgrund der spektakulären Perspektive, den Boden unter den Füßen zu verlieren. Magnetisch wird sein Blick nach unten gesogen, so daß es ihm unmöglich ist, die tatsächliche Distanz zur Straße abzuschätzen.

Das Bemühen, im zweidimensionalen Medium der Malerei Höhe beziehungsweise Tiefe in einer derart extremen Sturzperspektive darzustellen, daß dem Betrachter regelrecht schwindelig wird, wandte Caillebotte noch in anderen Werken an. Sein 1882 auf der 7. Impressionisten-Ausstellung bei Durand-Ruel gezeigtes Gemälde *Le boulevard vu d'en haut* (1880, Privatbesitz) veranlaßte einen Kritiker dazu, den Künstler als „Freund der seltsamen Perspektiven“ zu titulieren.<sup>7</sup> Caillebotte hatte einen weiteren Ausblick von seinem Appartement im Boulevard Haussmann in einem Gemälde festgehalten, bei dem er nahezu exakt denselben Standpunkt wie in *Refuge* einnahm, jedoch eine völlig andere Ansicht wählte. Sind wir in *Refuge* selbst der auf den Balkon getretene Betrachter der städtischen Szenerie, nimmt in *Homme au balcon, Boulevard Haussmann* (Abb. 2) gleichsam einer der Passanten in Gehrock und Zylinder unsere Position ein. Dadurch richtet sich unser Blick nicht mehr steil nach unten – der Rücken der Repoussoirfigur, das Balkongitter sowie ein Blumenkasten versperren die Aussicht –, sondern uns öffnet sich ein Panorama über den grünen Boulevard Haussmann mit seinen Fassaden und Mansardendächern, während sich von links das Eckhaus ins Bild schiebt, von dem in der *Refuge* nur die Sockelzone zu sehen ist. In *Homme au balcon, Boulevard Haussmann* scheint die Perspektive von *Refuge* gleichsam um 90° aus der Vertikalen in die Horizontale gekippt.<sup>8</sup> Das Gemälde *Jeune homme à sa fenêtre* (1875, Privatbesitz) zeigt schließlich einen Mann, es handelt sich um Caillebottes Bruder René, wie er aus dem offenen Fenster eine Frau beobachtet, die sich anschickt, den Boulevard Malesherbes zu überqueren. Caillebotte übersetzt hier zwei klassische Motive der Kunstgeschichte – Fensterblick und Rückenfigur – in ein neues, zeitgemäßes Sujet.

<sup>7</sup> Chesneau, Ernest, „ami des perspectives curieuses“; zitiert nach Darragon, Éric, Caillebotte Gustave (1848–1894), in: Encyclopædia Universalis; URL: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/gustave-caillebotte/>> (18.12.2014).

<sup>8</sup> Eine weitere, ähnliche Ansicht zeigt das Gemälde *Boulevard Haussmann, effet de neige*, um 1879/81, Privatsammlung.

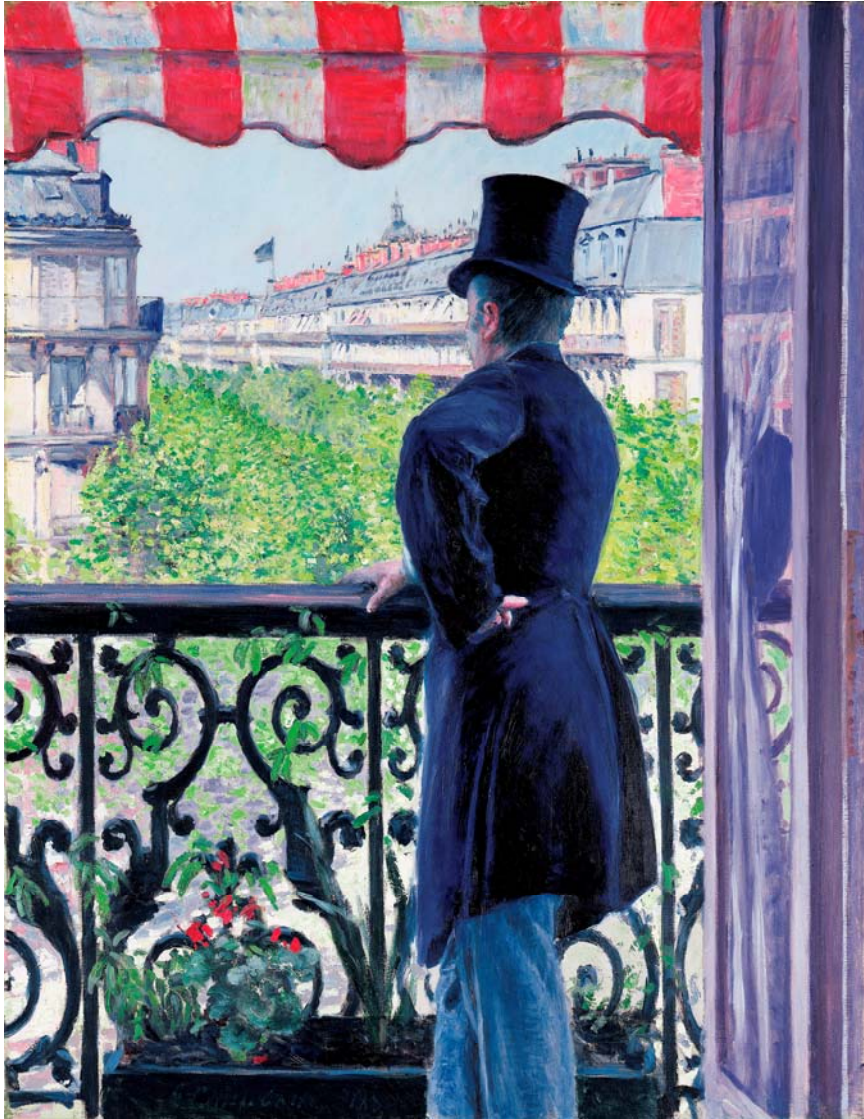


Abb. 2: Caillebotte, Gustave, Homme au balcon, Boulevard Haussmann, 1880, Öl auf Leinwand, 117×90 cm. © Bridgeman Images, Barbarossastr. 39, 10779 Berlin, URL: <<https://www.bridgemanimages.com/de/>>.

Durch den Blick aus dem Fenster der eigenen Wohnung, in die sich der Städter zurückzieht, ergeben sich ständig neue Konstellationen des städtischen Lebens. Damit folgt Caillebotte programmatisch der ästhetischen Strategie Edmond Durantys, der 1876 anlässlich der 2. Impressionisten-Ausstellung bei Durand-Ruel in seiner Schrift über *La Nouvelle Peinture* gefordert hatte, der Maler des modernen Lebens müsse durch ungewöhnliche Ausblicke und -schnitte die alltägliche Durchdringung von Innen von Außen, von privat und öffentlich, von Straße und Zuhause visualisieren.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Duranty, Edmond, *La Nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris 1876, S. 28 f.: „La fenêtre est encore un cadre qui nous accompagne sans cesse, durant le temps que nous passons au logis, et ce temps est considérable. Le cadre de la fenêtre, selon que nous en sommes loin ou près, que nous nous tenons assis ou debout, découpe le spectacle extérieur de la manière la plus inattendue, la plus changeante, nous procurant l'éternelle variété, l'impromptu qui est une des grandes saveurs de la réalité“.

## Der Blick des Flaneurs

Insofern lesen sich Caillebottes Vermessungen der französischen Hauptstadt weniger als Veduten der Gegenwart, denn als ästhetische Transformation von wahrnehmungsphysiologischen und soziologischen Erfahrungen des urbanen Raumes. Haussmanns Eingriffe ins Pariser Stadtbild, die expandierende Bevölkerung, das zunehmende Verkehrsaufkommen sowie das beschleunigte Alltags- und Arbeitsleben ließen Bewohner und Besucher die Metropole auf eine Weise erfahren, bei der die gewohnten Parameter von Raum und Zeit ihre Gültigkeit verloren hatten. Der moderne Mensch erlebte die Großstadt nicht mehr ganzheitlich, sondern nur noch ausschnitthaft und selektiv. Denn obgleich wir von oben auf die Refuge schauen, haben wir nur einen eingeschränkten Blick auf die Stadt. Dieser entspricht der fragmentierten Wahrnehmung, die die Passanten unten von ihrer Umgebung haben. Gleichwohl sie das Quartier der Opéra Garnier durch- und vermessen, läßt sich ihr Ziel aufgrund der extremen Ausschnitthaftigkeit und Perspektive der Gemälde nicht ausmachen. Caillebotte übernimmt also gewissermaßen die Haltung des *flaneur*, der in Baudelaires *Peintre de la vie moderne* durch Paris streift, um die Dynamik und Atmosphäre der Stadt aufzusaugen und in neue Bilder umzusetzen: „Für den perfekten Flaneur, für den passionierten Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, den Wohnsitz in der Masse, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen zu wählen“.<sup>10</sup> Dabei träumt Baudelaire von einer Bildgattung, die die moderne Malerei erst erfinden müsse, „eine Bildgattung, die ich gerne als Landschaft der großen Städte nenne, das heißt, die Sammlung der Erhabenheit und Schönheit, die aus einer mächtigen Agglomeration von Menschen und Gebäuden resultiert“.<sup>11</sup> Indem Caillebotte uns in *Refuge* den *flaneur* jedoch in seiner Vereinzelnung und Anonymisierung zeigt, vermittelt er uns auch die psychologischen Belastungen der Metropole, die in Dislokation, Entfremdung oder gar neurasthenischen Überanstrengung enden konnten.<sup>12</sup> Walter Benjamin beschreibt in seinem Passagen-Werk den „anamnestische[n] Rausch, in dem der Flaneur durch die Stadt zieht“, bis er „in tiefer Erschöpfung auf seinem Zimmer, das ihn befremdet, kalt zu sich einläßt, zusammensinkt“.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Baudelaire, Charles, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in: id.: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris 1990, S. 463: „Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini“. Siehe Forgione, Nancy, *Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris*, in: *The Art Bulletin* 87 (2005), H. 4, S. 664–687.

<sup>11</sup> Baudelaire, Charles, *Le Salon de 1859*, in: ebd., *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris 1990, S. 378: „un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments“.

<sup>12</sup> In den 1880er-Jahren erfuhr die Neurasthenie-Forschung große Konjunktur, in der die Belastungen des großstädtischen Lebens als Ursache für die steigenden psychischen Erkrankungen ausgemacht wurden.

<sup>13</sup> Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, in: ebd., *Gesammelte Werke, Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1991, Bd. V/1, S. 525.

## Der Blick des Photographen

Caillebottes Beobachtungen des modernen Lebens, seine raffinierten Blicke in die Tiefe und gewagten Bildausschnitte zeichnen eine geradezu photographische Qualität aus. Tatsächlich wurde auch er von diesem Medium, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bei Künstlern und Literaten wachsendes Interesse erfuhr, nachhaltig inspiriert.<sup>14</sup> Neben den zahlreichen Aufnahmen von Charles Marville, in denen der offizielle Photograph der Stadt Paris die *grands travaux* von Baron Haussmann dokumentiert hat<sup>15</sup>, sind die Panoramaaufnahmen zu nennen, mit denen unter anderem die Gebrüder Bisson die französische Metropole aus der Höhe zeigten. Zudem wird der Künstler von der Erfindung und Popularisierung des neuen photographischen Verfahrens der Stereoskopie angeregt worden sein, mittels derer Charles Soulier und andere Photographen die Illusion von Bewegung und Raum steigerten. Vor allem aber profitierte der Maler von den Recherchen, die sein Bruder Martial Caillebotte für ihn als Amateurphotograph in der Stadt betrieb und ihm photographische Vorlagen für seine Gemälde lieferte (Abb. 3).



Abb. 3: Caillebotte, Martial, Rond-point, vue du balcon du 9, rue Scribe, o.D., Privatbesitz, URL: <<http://un-chat-passant-parmi-les-livres.blogspot.de/2011/07/regards-croises-sur-gustave-et-martial.html>> (18.12.2014).

<sup>14</sup> Siehe Dans l'intimité des frères Caillebotte. Peintre et photographe (Ausstellungskatalog, Paris, Musée Jacquemart-André / Musée National des Beaux-Arts du Québec), hrsg. von Serge Lemoine, Paris 2011; Gustave Caillebotte. Ein Impressionist und die Fotografie (Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt), hrsg. von Karin Sagner und Max Hollein, München 2012.

<sup>15</sup> Siehe Marville, Charles, Photographer of Paris (Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington u.a.), hrsg. von Sarah Kennel, Chicago u.a. 2013.



Ungeachtet dieser zeitgenössischen Quellen, entwickelt Caillebotte in einigen Werken bereits eine Bildsprache, wie sie erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Perspektiv- und Raumauffassungen der internationalen Photographie entwickeln werden. Besagtes Bild *Le Boulevard vue d'en haut* weist beispielsweise eine verblüffende Ähnlichkeit zu einer Aufnahme auf, die André Kertész fünfzig Jahre später im Stil des Neuen Sehens komponierte.<sup>16</sup>

### Der Blick der Kollegen

Wie Caillebotte suchten andere Künstler ebenfalls den Blick von oben auf das alte und neue Paris.<sup>17</sup> Das vibrierende Leben auf den Boulevards und Plätzen wurde zu einem bevorzugten Sujet der Impressionisten, um ihre Studien von Licht, Atmosphäre und Bewegung umzusetzen. Ihre Stadtansichten, schon gar nicht die von Caillebotte, stellten allerdings so gut wie nie die sozialen Schattenseiten der sogenannten „Hausmannisierung“ dar, sondern konzentrierten sich auf den schönen Schein des modernen Lebens zwischen Repräsentation, Konsum und Vergnügen. Das Häßliche und die Abgründe einer auseinanderdriftenden Gesellschaft, so wie sie in der zeitgenössischen Literatur drastisch geschildert und anprangert wurden, blendeten sie völlig aus. Der Impressionismus blieb eine ästhetische Revolte, der sich gegen Stil und Themen der Akademie wandte, aber im bürgerlichen Liberalismus seine ideologische Basis besaß.

Im Frühjahr 1867 stellte Claude Monet beim Generaldirektor der Museen, Comte de Nieuwerkerke, die Anfrage, in den Perraultschen Kolonnaden des Louvre seine Staffelei aufstellen zu dürfen, „um Ansichten von Paris zu malen“.<sup>18</sup> Nachdem ihm die Genehmigung erteilt worden war, entstanden innerhalb von wenigen Wochen drei Panoramaansichten: *Le Jardin de l'Infante* (Allen Memorial Art Museum, Oberlin), *Le Quai du Louvre* (Den Haag, Haags Gemeentemuseum) sowie das Gemälde *Saint Germain-l'Auxerrois* (Abb. 4), auf dem uns die violette Schatten werfenden Bäume und silhouettenhaften Figuren von *Refuge* wiederbegegnen.

Als Monet die drei Werke auf dem Salon einreichte, wurden sie von der Jury abgewiesen, doch Émile Zola erklärte ihn zum Maler der *sujets modernes*: „Er liebt die Horizonte unserer Städte, die grauen und weißen Flecken, die die Häuser auf dem klaren Himmel werfen; er mag in Straßen die Menschen, die laufen, geschäftig hin und her eilen, in Mänteln, [...], und die aristokratischen Promenaden, wo der Lärm der Kutschen rollt“.<sup>19</sup> Im Dezember 1897 berichtet Camille Pissarro seinem Sohn Lucien, wie er sich im Grand Hôtel du Louvre ein Zimmer gemietet habe, um von dort aus Ansichten rund

<sup>16</sup> Siehe Simons, Katrin, Paris von oben. Otto Steinerts „Ein-Fuss-Gänger“ und die Perspektiven der Moderne in Malerei und Fotografie, in: Fleckner, Uwe; Schieder, Martin; Zimmermann, Michael F. (Hgg.), Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, 3 Bde., Köln 2000, Bd. III, S. 166–179.

<sup>17</sup> Siehe Frey, Andrea, Der Stadtraum in der französischen Malerei 1860–1900, Berlin 1999; Palmbach, Barbara, Paris und der Impressionismus. Die Großstadt als Impuls für neue Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei, Weimar 2001; Sagner, Karin, Gustave Caillebotte. Neue Perspektiven des Impressionismus, München 2009.

<sup>18</sup> Claude Monet an Comte de Nieuwerkerke, 27. April 1867: „pour faire des vue de Paris“; zitiert nach Wildenstein, Daniel, Monet. Catalogue des œuvres, Lausanne 1991, Brief 2687, S. 188.

<sup>19</sup> Zola, Émile, Les actualistes, 24. Mai 1868, in: ebd., *Écrits sur l'art*, hrsg. von Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris 1996, S. 207: „Il aime les horizons de nos villes, les taches grises et blanches que font les maisons sur le ciel clair; il aime, dans les rues, les gens qui courent, affairés, en paletots, [...], les promenades aristocratiques où roule le tapage des voitures“.

um die Place du Palais Royal malen zu können, „jene Straßen von Paris, die gewöhnlich als häßlich bezeichnet werden, und die doch so silbrig, so leuchtend und so lebensvoll sind – ganz anders als die Boulevards. Modern im vollsten Sinne“.<sup>20</sup>



Abb. 4: Monet, Claude, Saint Germain-l'Auxerrois, 1867, Öl auf Leinwand, 79×98 cm, Berlin, Nationalgalerie, URL: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude\\_Monet\\_Saint-Germain-l%27Auxerrois\\_Paris\\_1867.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_Saint-Germain-l%27Auxerrois_Paris_1867.jpg)> (18.12.2014).

Eine andere spektakuläre Lösung für die Darstellung des *flaneur* hatte wenige Jahre zuvor schon Degas mit seinem Gemälde *Le Vicomte Lepic et ses filles traversant la place de la Concorde* (Abb. 5) gefunden.<sup>21</sup> Ähnlich wie Caillebotte wählte er einen Ausschnitt, der das raffiniert komponierte Bild wie einen Schnappschuß erscheinen läßt. Indem es seine Protagonisten vor der schier unendlichen Leere der Place de Concorde in den unmittelbaren Vordergrund rückt – offensichtlich befinden auch sie sich auf einer Verkehrsinsel –, ist es nicht nur ein jeder Konvention widersprechendes Portrait einer aristokratischen Familie, sondern spiegelt zugleich deren Entfremdung in der modernen Metropole wider, die sie in völlig disparate Richtungen auseinanderstreben läßt. Selbst der Windhund wirkt in der ihm unnatürlichen Umgebung desorientiert.

<sup>20</sup> Pissarro, Camille, Briefe an seinen Sohn Lucien, hrsg. von John Rewald, Erlenbach-Zürich 1953, S. 367 (15. Dezember 1897).

<sup>21</sup> Siehe Dombrowski, Andrè, History, Memory, and Instantaneity in Edgar Degas's Place de la Concorde, in: The Art Bulletin, Bd. 93, Nr. 2, Juni 2011, S. 195–219.



Abb. 5: Degas, Edgar, Le Vicomte Lepic et ses filles traversant la place de la Concorde, 1876, Öl auf Leinwand, 79×118 cm. © The State Hermitage Museum, 34, Dvortsovaya Embankment, St. Petersburg, 190000 Russland, URL: <<http://www.hermitagemuseum.org/>>.

Eine verblüffende Nähe zu Caillebottes *Refuge* entwickelt drei Jahrzehnte später das Werk eines deutschen Expressionisten: Wie auf einem Laufsteg präsentieren sich Ernst Ludwig Kirchners sphinxhaften Kokotten mit ihren auffälligen Federhüten auf dem *Potsdamer Platz* (Abb. 6) ihren männlichen Freiern, die den sicheren Trottoir verlassen müssen, um zu ihnen auf das Rondell zu gelangen. Am Vorabend des Ersten Weltkrieges evoziert die Szene zum einen eine bedrängende Stimmung, zum anderen vermittelt sie eine großstädtische Lebenshaltung zwischen Vergnügungssucht und Entfremdung. Der Künstler selbst umschrieb in seinem *Davoser Tagebuch*, „das Gefühl, was über einer Stadt liegt, sich darstellt in der Art von Kraftlinien. In der Art, wie sich die Menschen im Gedränge komponieren, ja in den Bahnen, wie sie liefen“.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Kirchner, Ernst Ludwig, *Davoser Tagebuch*, 1925, zit. nach Ernst Ludwig Kirchner, 1880–1938 (Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin u.a.), hrsg. von Lucius Grisebach und Annette Meyer zu Eissen, Berlin 1980, S. 29.



Abb. 6: Kirchner, Ernst Ludwig, Potsdamer Platz, 1914, Öl auf Leinwand, 200×150 cm. Berlin, Neue Nationalgalerie. © Bildagentur für Kunst, Gesellschaft und Geschichte, Märkisches Ufer 16-18, 10179 Berlin, URL: <[www.bpk-images.de](http://www.bpk-images.de)>.

Zuletzt sei noch ein Blick auf eine Bronzeplastik gewagt, in der Alberto Giacometti seine spezifische Wahrnehmungsästhetik mit einem existentialistischen Lebensgefühl zusammengeführt hat. Durch seine rechteckige tendierende Grundform und die kalkulierte Positionierung der Figuren entwickelt *Der Platz*<sup>23</sup> (1947/48, Berlin, Nationalgalerie) eine geradezu bildhafte Komposition. Diese wird von einer dialektischen Spannung gekennzeichnet, die sich zwischen der Bewegungsdynamik der schreitenden männlichen Figuren und der Unbeweglichkeit der stehenden weiblichen Figur aufbaut, wobei eine direkte Konfrontation durch ein geradezu ostentatives Aneinandervorbeischreiten vermieden wird. Dadurch, daß der Betrachter die eigene Position zu Figuren und Raum ständig neu definieren muß, wird er selbst zum Schreitenden und doppelt somit rezeptiv das zentrale Motiv des Werks. Dennoch bieten ihm die bewegte Oberflächenstruktur und amorphe Materialität der Figuren keinen optischen Halt. Giacomettis Ästhetik folgt hier offensichtlich den Überlegungen eines Maurice Merleau-Pontys, der 1945 in seiner *Phénoménologie de la perception* das Problem der Wahrnehmung insbesondere der Wahrnehmung des eigenen Körpers im Verhältnis zu einem anderen Objekt aufgeworfen hatte.

<sup>23</sup> Vgl. Giacometti, Alberto, *Der Platz* 1948, URL: <<http://www.begleitschreiben.net/alberto-giacometti-in-der-hamburger-kunsthalle/>> (18.12.2014).

Tatsächlich suchte Giacometti nach einer Darstellung der Realität, in der es ihm nicht um die Abbildung eines Gegenstands an sich ging, sondern um dessen Erscheinung, besser gesagt um die Wiedergabe des Sehakts, durch den Distanz und Raum für den Betrachter erfahrbar werden. Erweitert man diesen Ansatz um die phänomenologische Ontologie, die Jean-Paul Sartre praktisch zeitgleich in *L'être et le néant* entwickelte, gewinnt Giacomettis Großstadtszene mit ihren sich permanent verändernden Zufallskonstellationen eine metaphysische Dimension. Nach Sartre kann „auf Grund der bloßen Tatsache, daß es eine Welt gibt, diese Welt nicht ohne einseitige Orientierung in Bezug zu mir existieren.“<sup>24</sup> Eine rein objektive Welt ist demzufolge nur als eine „leere Welt“, als eine Welt „ohne die Menschen“ zu verstehen.<sup>25</sup> Dieser anthropologische Ansatz, der zugleich ein moralischer und humanistischer ist, läßt sich auf *Der Platz* anwenden. Allen Anfeindungen zum Trotz begreift sich der Existentialismus, der den metaphysisch verlassenen, einsamen Menschen in die leere Welt wirft, nämlich als eine optimistische Philosophie, die es jedem ermöglicht, ja jeden dazu auffordert, sich seiner Geworfenheit, die ihn „dazu verurteilt, frei zu sein“, bewußt zu werden.<sup>26</sup> Es ist ein Postulat, das im 19. Jahrhundert seine ästhetischen und philosophischen Ursprünge hat und das bis heute ein Leitmotiv der Stadtplanung darstellt.

---

#### Literaturhinweise

- Frey, Andrea, *Der Stadtraum in der französischen Malerei 1860–1900*, Berlin 1999.  
Gustave Caillebotte. Ein Impressionist und die Fotografie (Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt), hrsg. von Karin Sagner und Max Hollein, München 2012.  
Metropolen 1850–1950. Mythen – Bilder – Entwürfe / mythes – images – projets, hrsg. von Jean-Louis Cohen und Hartmut Frank, Berlin 2011.  
Palmbach, Barbara, *Paris und der Impressionismus. Die Großstadt als Impuls für neue Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei*, Weimar 2001.  
Sagner, Karin, *Gustave Caillebotte. Neue Perspektiven des Impressionismus*, München 2009.

---

Schieder, Martin: Stadt/Bild. Gustave Caillebotte, Baron Haussmann und eine Verkehrsinsel. In: Themenportal Europäische Geschichte (2015), URL: <<http://www.europa.clio-online.de/2015/Article=707>>.

---

<sup>24</sup> Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943, S. 369: „Ainsi, du seul fait qu'il y a un monde, ce monde ne saurait exister sans une orientation univoque par rapport à moi“; Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. III, Hamburg <sup>9</sup>2003, S. 545.

<sup>25</sup> Ebd. (dt.), S. 546; ebd. (frz.), S. 369: „monde désert“ und „monde sans les hommes“.

<sup>26</sup> Sartre, Jean-Paul, *Der Existentialismus ist ein Humanismus*, in: ders., *Der Existentialismus ist ein Humanismus und anderer philosophische Essays 1943–1948*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. IV, Hamburg 2000, S. 155; ders., *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1964, S. 145–192, S. 37: „[...] est condamné à être libre“.