

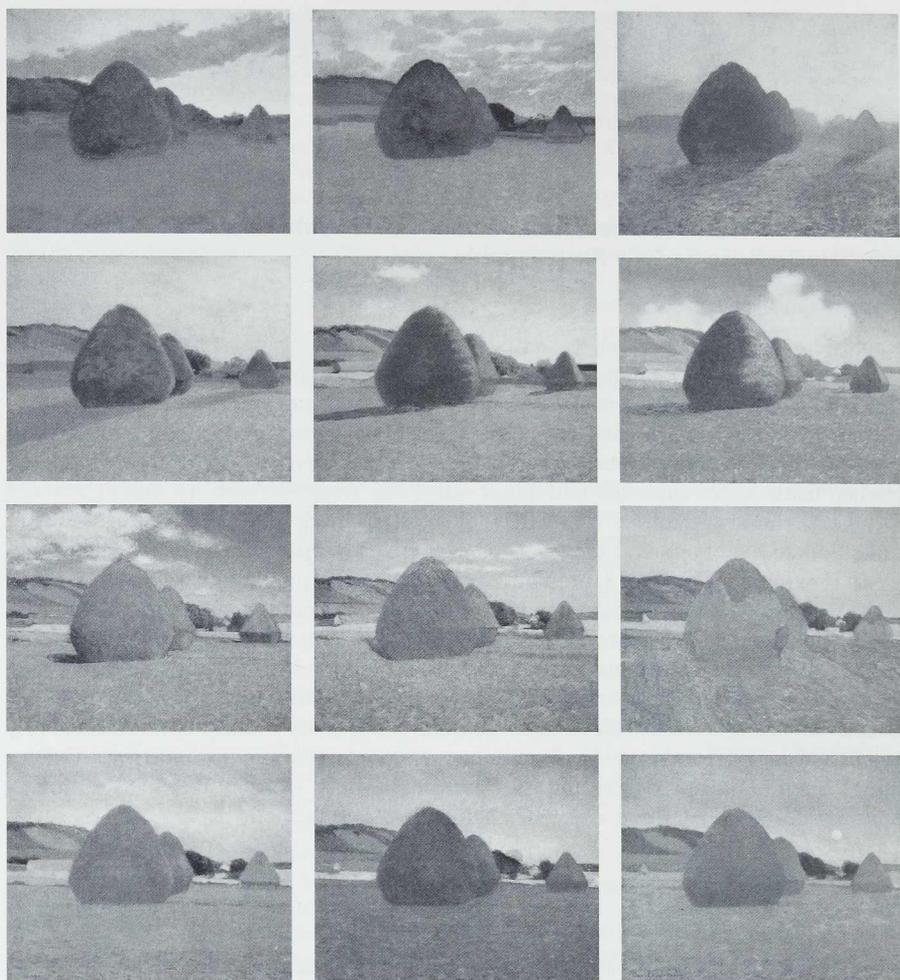
Rolf H. Krauss

Claude Monet, John Leslie Breck und die Getreideschober, oder das Prinzip Serie und die Photographie

Spätestens seit Claude Monets Getreideschobern hat sich das Prinzip der Serie in der Kunst etabliert. Die Serie tritt aber zunächst als offene Serie in Erscheinung. Jedes Bild existiert auch für sich und kann einzeln auf dem Markt gehandelt werden. Der Amerikaner John Leslie Breck (1860–1899) dagegen malt etwa gleichzeitig mit Monet eine Serie von Getreideschobern, die einen festgelegten Anfang und ein ebenso festgelegtes Ende hat und damit selbst das Werk ist (Abb. 1). Damit erfindet er eine Technik, die in den folgenden Jahrzehnten merkwürdigerweise weitgehend ohne Folgen bleibt und erst sehr viel später von den Künstlern wieder aufgenommen wird. Erst in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts nämlich entwickelt sich die geschlossene, meist auf einem Tableau als Reihung montierte Serie zum Kennzeichen einer Konzept- und Aktionskunst, die dann stark von der Photographie geprägt ist.¹ Dieser Umstand ist, soweit ich sehen kann, bislang nicht zur Kenntnis genommen worden. Der Zweck dieses Aufsatzes ist daher, auf die Bedeutung von Brecks ursprünglich fünfzehnteiliger geschlossener Serie *Studies of an autumn day* aus dem Jahr 1891 aufmerksam zu machen. Die besonderen Umstände ihrer Entstehung sollen herausgearbeitet und die These aufgestellt werden, dass die Photographie bei deren Herstellung eine entscheidende Rolle gespielt hat.

I

Breck wurde am 10. April 1860 auf dem Segelschiff *Moonlight* geboren², als Sohn von Joseph B. Breck, Kapitän im Dienst der Seestreitkräfte der Vereinigten Staaten. Nach einer guten Schulbildung in Boston wurde er nach Europa geschickt und schrieb sich 1878 in der Kunstakademie in München ein. Während eines zweiten Aufenthalts in der alten Welt studierte Breck in Paris und entdeckte im Sommer 1887 Giverny. Er und andere amerikanische Künstler, wie Theodore Robinson (1852–1896), Theodore Wendel (1859–1932) oder Willard Leroy Metcalf (1858–1925) gründeten dort eine Künstlerkolonie, aus der fast sämtliche amerikanische Impressionisten hervorgingen³. Sie sollte bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs Bestand haben. Breck verbrachte in den darauf folgenden Jahren in Giverny seine Sommeraufenthalte, auch in den Wintern der Jahre 1888 und 1889 war er dort anwesend. 1891 kehrte er endgültig nach Amerika zurück. Er starb, neununddreißigjährig, am 18. März 1899 in Boston an einem Unfall. Brecks Person und Werk gerieten rasch in Vergessenheit. Erst das in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts wieder erwachende Interesse für die Kunst dieser Zeit⁴ wies ihm einen führenden Platz innerhalb der amerikanischen Impressionisten zu.



1 John Leslie Breck: Studies of an autumn day, 1891, Öl auf Leinwand, 12 Bilder à ca. 33 x 41 cm, Terra Foundation for the Arts, Daniel J. Terra Collection

Claude Monet hatte schon 1883 Giverny zu seinem Lebensmittelpunkt erkorren. Im Spätsommer 1890 begann er, in unmittelbarer Nähe seines Hauses, Bilder von Getreideschobern (meules) zu malen (Abb. 2), die die Bauern nach Beendigung der Ernte dort aufgestellt hatten. Das einfache Motiv war früher schon Gegenstand des Interesses der Maler gewesen, aber jetzt benutzte es Monet als Möglichkeit, die verschiedenen Aspekte festzuhalten, die sich aus unterschiedlichen Tages- oder Jahreszeiten ergaben: die Nebel verhangene Stimmung am frühen Morgen, das flirrende Licht der Mittagsstunde oder die erstarrte Natur im Winter. Das geht aus den Titeln seiner Bilder hervor, die *Meules au soleil*, *milieu du jour*, *Meules, fin de l'été*, *effet du*

matin, oder *Meules, effet de neige, soleil couchant* lauten. Bis zum Frühjahr 1891 hatte Monet mindestens fünfzehn solcher Arbeiten fertig gestellt. Sie befanden sich unter den 22 Gemälden, die auf der am 4. Mai 1891 eröffneten Ausstellung bei Monets Pariser Galerist Paul Durand-Ruel gezeigt wurden. Die Ausstellung war ein großer Erfolg. Mit ihr trat das Prinzip der Serie nachhaltig und folgenreich in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Auch in der folgenden Zeit beschäftigte sich Monet immer wieder mit dem Getreideschobermotiv. Es schlossen sich an die Serien der Pappeln, der Kathedralen, der Morgenstimmungen usw.

Das Verhältnis Monets zu der amerikanischen Künstlerkolonie in Giverny scheint ambivalent gewesen zu sein. Monet hielt im Allgemeinen wohl Abstand zu den jungen Leuten. Einige von ihnen gewannen im Lauf der Jahre aber doch engeren Kontakt zu ihrem Vorbild. Zu ihnen gehörte z.B. Theodore Earl Butler (1861–1936), der 1892 eine der Stieftöchter Monets heiratete, und auch Breck verkehrte bei seinen Aufenthalten in Giverny regelmäßig in Monets Haus.⁵ Als sicher anzunehmen ist, dass die Amerikaner jeden Schritt Monets sorgfältig verfolgten und so muss der Erfolg dessen Pariser Ausstellung bei der Ankunft Brecks im Sommer 1891 immer noch Tagesgespräch in der Kolonie gewesen sein. Breck war in Giverny vom 7. Juli bis 21. September 1891⁶. Irgendwann gegen Ende seines Aufenthalts muss er den Entschluss gefasst haben, ein Jahr nach Monet ebenfalls eine Serie von Getreideschobern zu malen. Für einen Zeitpunkt Anfang bis Mitte September spricht, dass die Getreideernte vorher wohl nicht beendet war. Auch hat Breck die Arbeit mit *Studies of an autumn day* betitelt, was, angesichts seiner Abreise am 21. September, dem Herbstbeginn, einen Termin unmittelbar davor annehmen lässt.



2 Claude Monet: Meules au soleil, milieu de jour, 1890, Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Brecks Serie ist mit großer Wahrscheinlichkeit in der gleichen Umgebung entstanden, wie die Bilder Monets. Während Monet jedoch in fast allen Fällen unterschiedliche Standorte für seine Staffelei wählt und einmal einen, ein anderes Mal zwei oder mehrere Getreideschober in den Blick bekommt, entscheidet sich Breck für einen festen Standpunkt. Die Bilder der Serie zeigen immer denselben Ausschnitt: drei Schober, einen größeren und zwei kleinere, wobei zwei von ihnen ungefähr im Zentrum, der dritte am rechten Rand des Bildes platziert sind. Sie befinden sich auf einem abgeernteten Feld, das etwa in der Mitte des Bildes in horizontaler Linie von einem Hügelkamm begrenzt wird, der nach links sanft ansteigt. Das obere Bilddrittel ist dem Himmel vorbehalten. Die Serie Brecks war ursprünglich auf fünfzehn Bilder angelegt. Diese wurden 1893 geschlossen in einer Einzelausstellung Brecks in der Eastman Chase's Gallery in Boston ausgestellt.⁷ In den Memorial-Ausstellungen in Boston (1899) und New York (1900)⁸ waren es dann allerdings nur noch zwölf, die sich im Katalog unter den Katalognummern 42–53 nachweisen lassen. Sie befinden sich jetzt in der Sammlung der Terra Foundation for the Arts, Daniel J. Terra Collection in Evanston, Illinois. Während Monet unterschiedliche Formate benutzte, haben die zwölf Tafeln alle dieselben Masse, etwa 33 x 41 cm.

Der entscheidende Unterschied zu Monets Serie liegt in der Konzeption. Monets Bilder entstanden aus der Faszination des Motivs heraus. Immer wenn ihm die Umstände günstig erschienen, ging er hinter das Haus und hielt die Getreideschober in einer neuen Stimmung fest. Die Serie ergab sich im Laufe der Zeit. Breck dagegen hatte eine andere Absicht. Er wollte die Schober im Ablauf eines Tages festhalten. Das geht zunächst aus dem zweiten Titel hervor, den er der Serie gab, nämlich *Continuous studies of the same day*. Unter diesem Titel erscheint sie im erwähnten Katalog⁹. Die Anzahl von fünfzehn Tafeln legt darüber hinaus den Schluss nahe, dass Breck eine stundenweise Registrierung geplant hatte. Wenn man das letzte Bild der Serie, auf dem der Mond bereits deutlich über dem Horizont steht, auf 21.00 Uhr festlegt, was für einen Tag Mitte September (keine Sommerzeit!) akzeptabel erscheint, und fünfzehn Stunden zurückrechnet, so kann man als Beginn der Aktion 6.00 Uhr festsetzen. Die einzelnen Bilder würden dann im ungefähren Stundenrhythmus das Vergehen des Tages zeigen.

Diese These lässt sich beim Studium der Einzelschritte weitgehend verifizieren, auch wenn nur noch zwölf Bilder zur Betrachtung vorliegen (Abb. 1). Deren Aufeinanderfolge habe ich so übernommen, wie ich sie im Katalog der Ausstellung *Lasting impressions, American painters in France, 1865–1915*, die vom 1. Juni bis 1. November 1992 im Musée Américain in Giverny stattfand¹⁰, vorgefunden habe. Wer diese Folge vorgenommen hat, ob die einzelnen Tafeln z. B. auf ihrer Rückseite vom Künstler entsprechend nummeriert wurden, konnte ich nicht feststellen. Ich möchte aber vorschlagen, gleich zu Beginn eine Änderung vorzunehmen und das erste und das zweite Bild zu vertauschen. Bild 2 erscheint mir für 6.00 Uhr plausibler. Die Sonne ist noch nicht aufgegangen, die nächtliche Dunkelheit ist in den Schobern noch erkennbar. Zudem ist dieses Bild signiert und datiert. Da erst das letzte Bild wieder signiert ist (alle übrigen Bilder sind unsigniert) würden diese beiden Bilder sowohl Beginn und Ende der Serie markieren, als auch deutlich machen, dass es sich bei ihr um ein zusammengehöriges Werk handelt.

Im Bild 1, jetzt mein Bild Nr. 2 (und es ist 7.00 Uhr) ist die Sonne zwar auch noch nicht sichtbar, die Stimmung aber hat sich aufgehellt, die rosa Bewölkung hat sich in einen Wolkenstreif verdichtet. Auf Bild 3 (8.00 Uhr) wirft die hinter dem oberen Bildrand verborgene Sonne die langen Schatten der Schober auf ein von diffusem Morgennebel verhülltes Feld. Die Bilder 4, 5 und 6 (9.00, 10.00 und 11.00 Uhr) lassen erkennen, wie die Sonne auf der rechten Seite des Betrachters höher steigt. Die Schatten der Schober werden kürzer und weichen nach links aus. Um 12.00 Uhr (Bild 7) hat die Sonne ihren höchsten Stand erreicht. Nur noch ein kleiner Schatten ist links der Schober sichtbar, für den Mittagsstand eines Septembertages durchaus wahrscheinlich.

Jetzt muss daran erinnert werden, dass drei Schritte fehlen. Bild 11, in dem der Mond hinter dem Hügelkamm erscheint, und Bild 12, in dem er bereits deutlich im herbstlichen Abendhimmel zu erkennen ist, sind gut den Tageszeiten 20.00 Uhr und 21.00 Uhr zuzurechnen. Blieben die Zeitpunkte 13.00, 14.00, 15.00, 16.00, 17.00, 18.00 und 19.00 Uhr mit den Bildern 8, 9 und 10 zu belegen. Bild 8 könnte man 14.00 Uhr zuordnen. Der Schatten beginnt hinter den Schobern zu verschwinden. In Bild 9, dem auffälligsten Bild der Serie, ist er verschwunden, dafür werden jetzt lange graue Schatten sichtbar, die wohl von hinter dem Beschauer sich befindenden Bäumen oder von Buschwerk herrühren und sich wie Krakenarme über die Schober legen. Da die Schatten schon sehr lang sind, ist von einem relativ tiefen Stand der Sonne auszugehen. So könnte man Bild 9 auf den Zeitpunkt 18.00 Uhr legen, was sich schlüssig mit Bild 10 vereinbaren ließe. Da wäre es dann 19.00 Uhr, ein leichter Abenddunst liegt über der Landschaft, sodass die Sonne keine Schatten mehr werfen kann. Eine Stunde später wird dann der Mond aufgehen (Bild 11). Folgt man diesen Überlegungen, so würden die Bilder für die Zeitpunkte 13.00, 15.00 und 16.00 Uhr zwar fehlen, die von mir angenommene These der stundenweisen Abfolge der einzelnen Bilder der Serie wäre aber meines Erachtens plausibel nachvollziehbar.

III

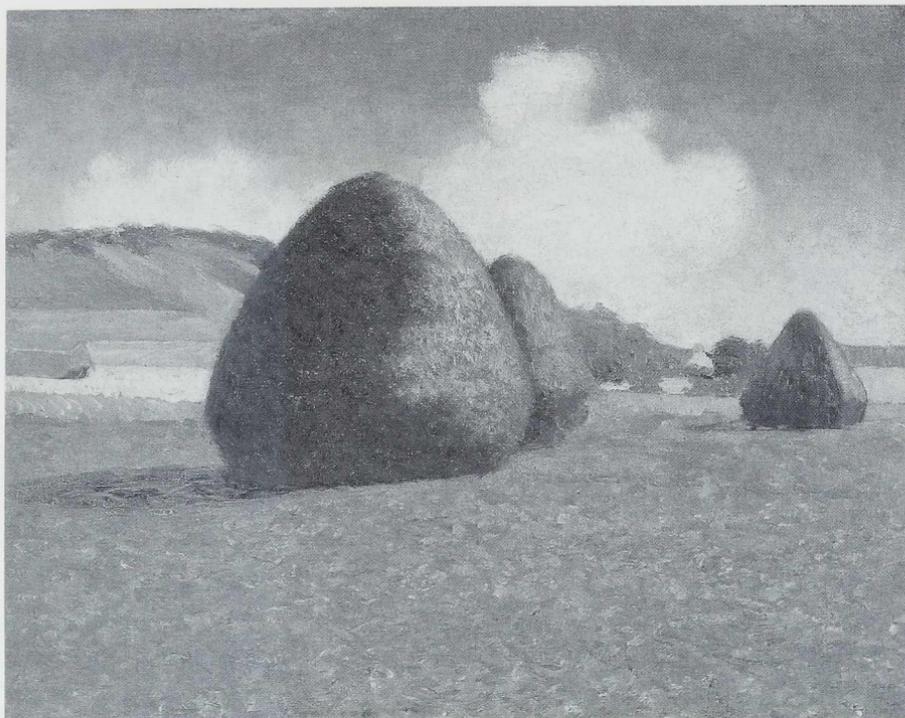
Vielleicht ist nach allem erkennbar geworden, dass es sich bei den beiden Serien von Monet und Breck um zwei grundsätzlich verschiedene Arten handelt. Monets fünfzehn Gemälde von Getreideschobern wurden erst mit ihrer Ausstellung zur Serie; vorher waren sie eine Ansammlung von Bildern mit dem gleichen Motiv. Es gibt wenige Anhaltspunkte dafür, wie die Ausstellung bei Durand-Ruel ausgesehen hat. Immerhin wird berichtet, »dass eine besonders ausgeführte Version in der Mitte der Gruppe hing [...], Die Serie könnte also einen durchlaufenden Fries gebildet haben [...], so dass die Bilder mit ihren vielen Weißbrechungen wie helle Fenster in eine einzige lichtvolle Landschaft voller Getreidehaufen gewirkt haben müssen«¹¹. Die Reihung in der Galerie verdeutlichte das Konzept, sodass nach dieser Ausstellung auch einzelne Bilder von Monets Getreideschobern im Kontext mit anderen gesehen wurden. Die Serie wurde gewissermaßen mitgedacht. Ihre »Makro-Struktur«, von der John Coplans spricht¹², das heißt, die Idee, die die Serie zusammenhält, war eine virtuelle. Im übrigen war Monets Serie offen. Er malte auch nach der Ausstellung von 1891 noch Getreideschober, Bilder, die alle einzeln verkauft und in die ganze Welt verstreut wurden.

Brecks Werk dagegen war von vorneherein eine Serie. Seinem Werk liegt das Prinzip der Serie zugrunde, ohne dieses Konzept wäre es nicht entstanden. Bei ihm handelt es sich nicht um eine Anzahl von selbständigen Bildern, die durch eine gemeinsame Makro-Struktur zusammengehalten werden, hier geht es um die Makro-Struktur selbst, die im vorliegenden Fall von fünfzehn Einzelteilen gebildet und sichtbar wird. »Die Makro-Struktur legt hier nicht den Zusammenhang eigenständiger Kunstwerke zu einer Serie fest«, schreibt Kira van Lil, »sondern die *einem* [Hervorhebung vom Verf.] Werk zugrunde liegende Ordnung«¹³.

Brecks Serie ist geschlossen. Einzelne Bilder sollten nicht ausgestellt oder verkauft, vielmehr sollten sie immer zusammen präsentiert und gehandelt werden. Dies ist, so weit ich sehen kann, in der Vergangenheit auch so geschehen, mit der Ausnahme allerdings, dass inzwischen drei Bilder nicht mehr nachweisbar sind. Sind sie doch verkauft worden? Existieren sie noch? Oder sind sie beim Transport beschädigt worden oder gar verloren gegangen?

In Brecks Ausstellung von 1893 waren die damals noch vorhandenen fünfzehn Bilder angeordnet »as a dado«¹⁴, was »als untere Wandbekleidung« notdürftig übersetzt werden kann. Man kann daraus schließen, dass sie in einer Reihe fortlaufend, beginnend in der linken Ecke, eine oder mehrere Wände der Galerie bedeckten. Dass die Anordnung der nunmehr nur noch zwölf Bilder in Brecks Gedächtnis-Ausstellungen 1899 und 1900 ähnlich aussah, kann nur vermutet werden. Der Katalog gibt darüber keine Auskunft. Bei meinem Besuch der ständigen Ausstellung des Musée Américain in Giverny im Jahr 2000 hing die Serie einzellig an einer großen Ausstellungswand, und im Katalog der Ausstellung *Lasting impressions*¹⁵, die 1992 im selben Museum stattfand, wird sie als ausklappbares Leporello präsentiert. Wenn vom Künstler nichts anderes vorgeschrieben, ist die einzellige Reihung die wichtigste Anordnungsform einer Serie. Sie erfolgt im Leseduktus unseres Kulturkreises, d.h. von links nach rechts. Weil die Einzelbilder bei dieser Darstellung wegen ihrer Kleinheit im Druck wenig aussagekräftig sind, habe ich allerdings die Anordnungsform von Abb. 1 gewählt. Die Folge beginnt links oben und ist, wie ein Text, zeilenweise nach rechts unten zu lesen. Zum genaueren Studium ist in Abb. 3 ein Bild der Serie, nämlich die Nr. 6 noch größer wiedergegeben.

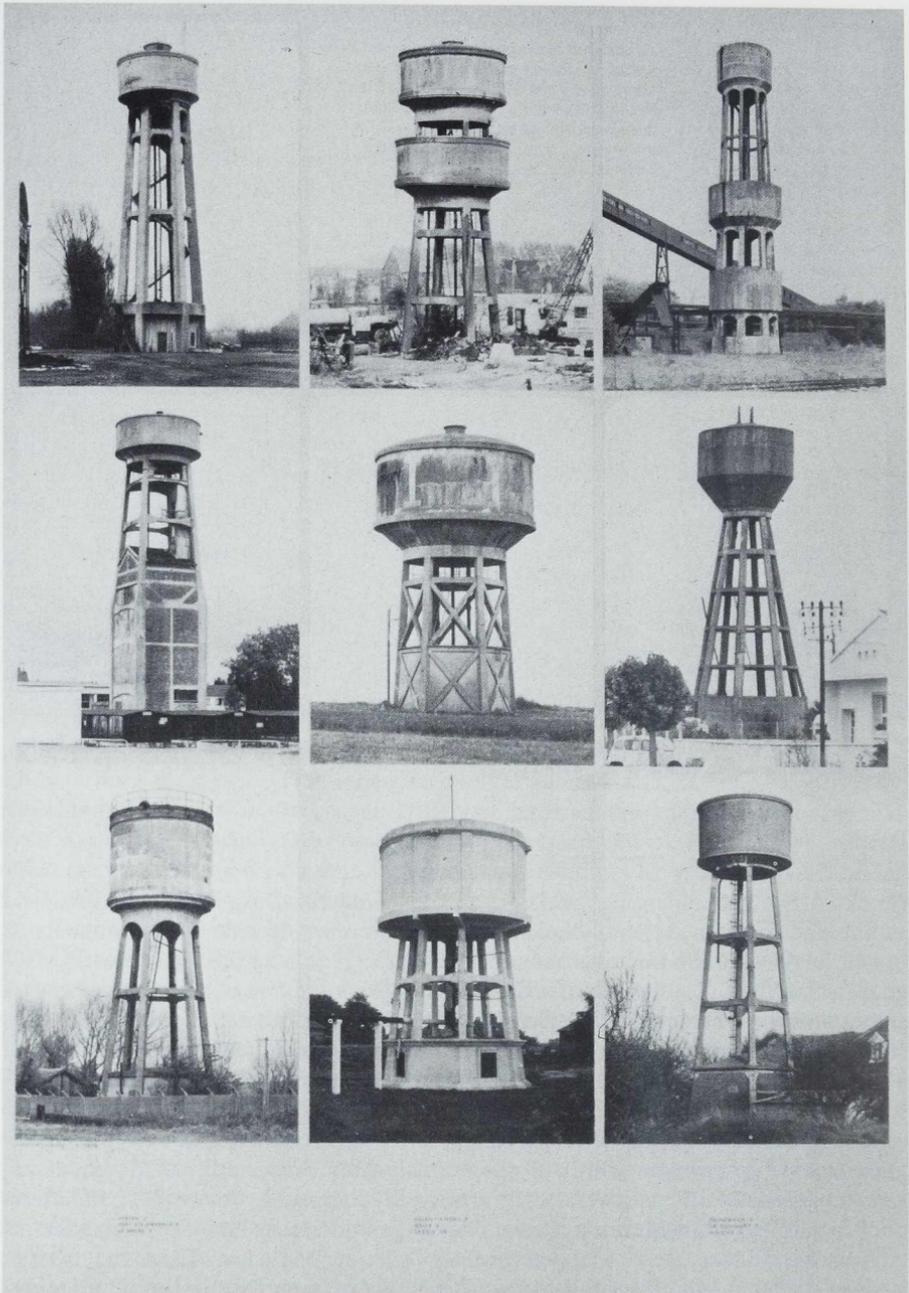
Monets Getreideschober-Serie war das Vorbild für viele Serien dieser Art. Alexej Jawlenskys Köpfe, Josef Albers' Quadrate, Jasper Johns Flaggen oder Frank Stellas schwarze Serie sind Beispiele. Brecks fünfzehnteiliges Werk *Studies of an autumn day* dagegen blieb über Jahrzehnte hinweg einzigartig und ohne Nachfolger. Merkwürdigerweise ist auf diesen Umstand weder von der kunstgeschichtlichen Forschung noch von medientheoretischer Seite eingegangen worden. Erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts finden sich wieder Arbeiten, die das Prinzip der Serie in der Anordnungsform der Reihung in einem einzigen Werk verwirklichen. Andy Warhol versammelte verschiedene Siebdruckversionen auf einer Leinwand. Die Künstler der Minimal Art entwickelten vierteilige Arbeiten, die sich im Raum ausbreiteten und erhoben die *Serial Attitude* zu ihrem Werkbegriff. Roy Lichtenstein griff auf Monets Kathedralenserie zurück und schloss gewissermaßen den Kreis. 1969 produzierte er eine dreiteilige Serie der Kathedralen, die jedoch, anders als bei Monet, nur als Triptychon präsentiert werden darf. Schließlich wurde der Brecksche Serientyp zum Markenzeichen der Concept Art und Body Art, deren Hervorbringungen fast ausschließlich serieller Natur sind.



3 John Leslie Breck: *Studies of an autumn day*, 1891, Bild Nr. 6, Öl auf Leinwand, 32,7 x 41,2 cm, Terra Foundation for the Arts, Daniel J. Terra Collection

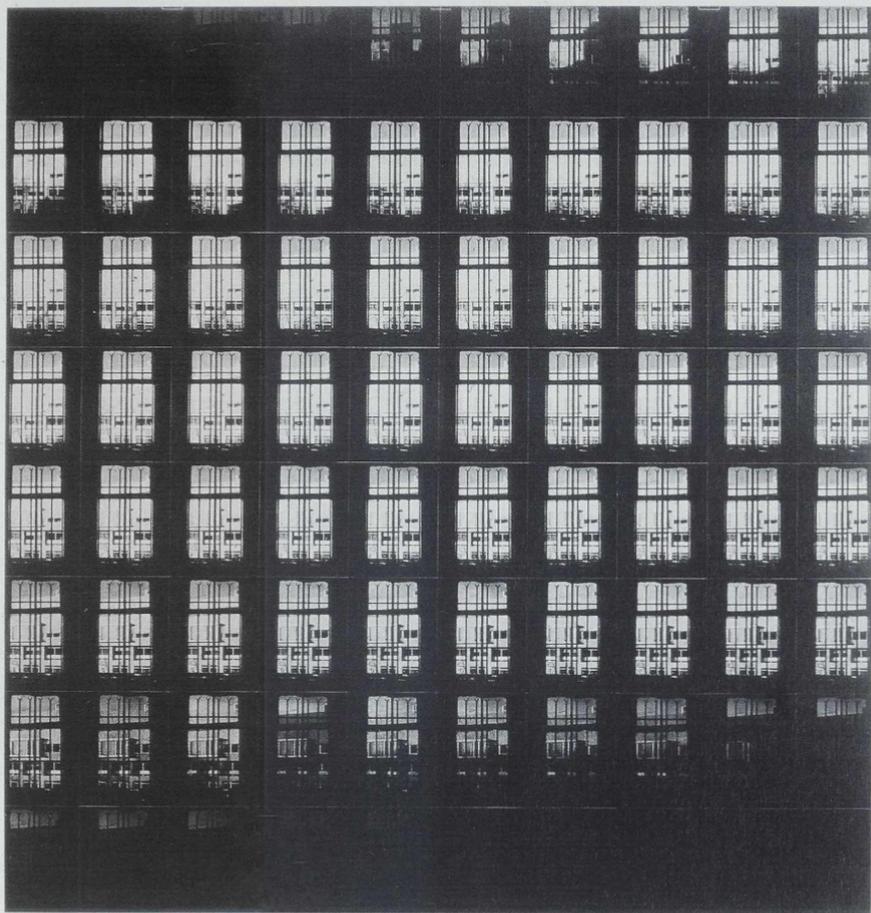
IV

Brecks Arbeit hatte allerdings photographische Vorläufer. Das photographische Bild stellt einen fixierten Augenblick dar, herausgerissen aus dem Strom der Zeit. Es ist immer nur eine Station in einer unaufhörlichen Folge von zurückliegenden und folgenden Schritten. Das Prinzip der Serie ist der Photographie daher gewissermaßen eingeschrieben. Insofern stellen die Phasenbilder, die Eadweard Muybridge, beginnend in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, von sich bewegenden Tieren und Menschen herstellte, die erste konsequente Anwendung dieser elementaren Eigenschaft der Photographie dar. Muybridge musste sich auch Gedanken über eine geeignete Präsentation seiner Bilder machen. Die in einzelne Schritte zerlegte Bewegung musste optisch sinnfällig auf einem geeigneten Präsentationsfeld wieder zusammengesetzt werden. Er wählte die mehrzeilige Reihung, das heißt er montierte die Einzelbilder in mehreren untereinander angeordneten Zeilen. So entstanden eigenständige Blätter, die in Mappen eingelegt oder zu Büchern zusammengebunden werden konnten. Mit dieser Festlegung, die übrigens auch für die chronophotographischen Arbeiten von Étienne-Jules Marey und Ottomar Anschütz gilt, ging Muybridge über Breck hinaus, der ja für die Präsentation seiner Serie keine Angaben gemacht hatte.

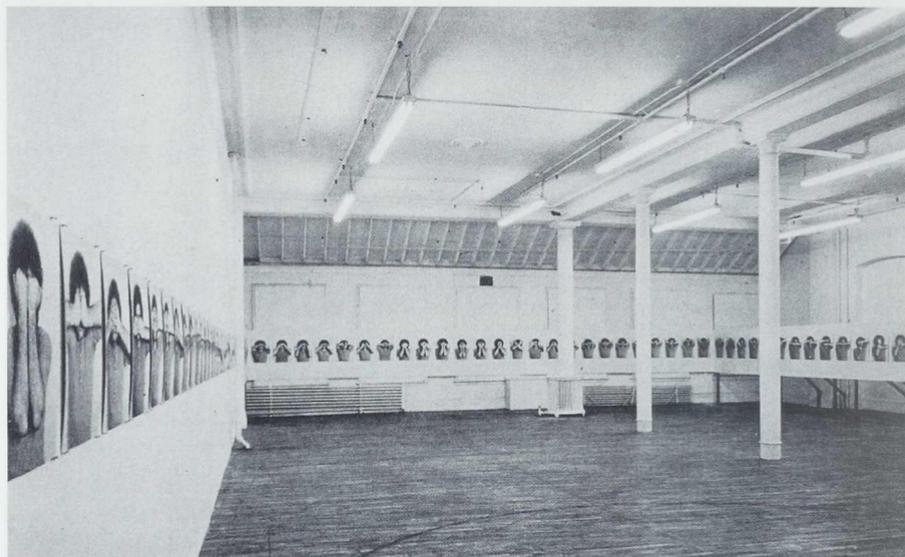


4 Bernd und Hilla Becher: Wassertürme, 1974, 9 Photographien auf Karton, je 40 x 30/121,4 x 92/148 x 99 cm, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Sammlung Dr. Rolf H. Krauss

Die Kunst der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts war wesentlich von der Photographie bestimmt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die photographischen Arbeiten der Chronophotographen bedeutenden Einfluss auf die Kunst dieser Zeit hatten. Die serielle Darstellung in *einem* Werk, wie sie in der bildenden Kunst bei Breck ihr Vorbild hat, und die fixierte Präsentation, wie sie bei Muybridge zu finden ist, verbanden sich zu einer Art Prototyp der Kunst mit Photographie. Will man die Brecksche Arbeit mit ähnlichen Arbeiten vergleichen, so stößt man deshalb nicht nur bei deren Vorgängern, sondern auch bei den ihr nachfolgenden vorzugsweise auf die Photographie. Einige Beispiele sollen dies belegen, wie beispielsweise das Tableau mit neun Photographien von Bernd und Hilla Becher aus dem Jahr 1974 (Abb. 4). Waren es bei Monet und Breck Getreideschober, so sind es



5 Jan Dibbets: The shortest day at the Van Abbemuseum, 1970, 80 Farbphotographien auf Karton, 177 x 171 cm



6 Klaus Rinke: Mutation, 1970, 112 Photographien; obere Abb.: Biennale, São Paulo, 1973; untere Abb.: Reese Gallery, New York, 1972

bei den Bechers in diesem Fall Wassertürme. Der Schritt von Monet zu Breck ist jedoch vollzogen. Aus der offenen Serie von Wassertürmen sind neun Abbildungen ausgewählt und, indem die Künstler sie dreizeilig auf eine Fläche montieren, zu *einem* Werk vereinigt.

The shortest day at the Van Abbemuseum von Jan Dibbets aus 1970 (Abb. 5) nimmt achtzig Jahre nach Breck das Konzept der kontinuierlichen Darstellung des Ablaufs eines Tages wieder auf. Die Gemeinsamkeiten im Vorgehen der beiden Künstler sind erstaunlich. Breck wählte sich einen Herbsttag, Dibbets den kürzesten Tag im Jahr, also den 21. Dezember. Beide Künstler arbeiten von einem feststehenden Standpunkt aus, Breck malt Getreideschober, Dibbets photographiert ein Fenster. Breck teilt seinen Tag in fünfzehn Schritte ein, Dibbets in achtzig. Der einzige wichtige Unterschied, der zwischen den beiden Arbeiten besteht, ist deren Art der Präsentation. Bei Breck ist sie frei wählbar, vernünftigerweise aber die einzeilige Reihung. Bei Dibbets ist sie festgelegt. Die achtzig Bilder sind zu einem Block von acht Zehnerzeilen zusammengefügt. Dabei ergibt sich eine übergeordnete Struktur, die aus der Summe der Einzelbilder etwas Neues entstehen lässt. Die beiden Installationsphotos schließlich aus den Jahren 1972 und 1973 von Klaus Rinkes Arbeit *Mutation* (Abb. 6) zeigen zwei Anordnungsformen der hundertzwölf Einzelbilder, aus denen die Arbeit besteht, nämlich einmal eine vierzeilige Reihung à achtundzwanzig Bilder und zum anderen eine einzeilige Anordnung, die die vier Wände des Ausstellungsraums umläuft. An die Stelle der Breckschen Getreideschober ist der Künstler selbst getreten. Bei festem Kamerastandpunkt wird bei Rinke nicht Zeit, sondern Bewegung zerlegt.

V

Das photographische Umfeld, in das Brecks Serie durch derartige Vergleiche gerät, lässt die Überlegung aufkommen, ob nicht etwa auch *Studies of an autumn day* einen photographischen Hintergrund hat. Die sogenannte Malerei nach Photographie war schon bald nach der Erfindung des Mediums eine weit verbreitete Übung¹⁶, wenn sie auch als unkünstlerisch galt und daher nach aussen hin meist verschwiegen wurde. Dass auch die Impressionisten dieses Verfahren anwendeten, war lange unbekannt. Es stellte sich aber heraus, dass es in der unmittelbaren Umgebung von Breck einen Künstlerkollegen gab, der die Kamera als Hilfsmittel einsetzte. Gemeint ist Theodore Robinson, der bereits erwähnte Mitbegründer der amerikanischen Kolonie und bedeutende Vertreter des amerikanischen Impressionismus.

Lange nach seinem Tode fand man in einem kleinen Hotel in Giverny eine Reihe von Photographien, die als Studien und Vorlagen für seine Gemälde dienten¹⁷. In einem Brief nach Hause schreibt Robinson: »Das Malen direkt nach der Natur ist schwierig, da die Dinge niemals in der gleichen Position verharren. Die Kamera hilft, das Bild im Kopf zu behalten«¹⁸. Die photographische Studie wurde mit Hilfe eines Rasters auf die Leinwand übertragen. Auf einer Photographie ist der mit Bleistift eingezogene Raster deutlich zu erkennen (Abb. 7). Mit der so vorbereiteten Leinwand ging Robinson wieder hinaus in die Natur, um die Umrisslinien, bei Porträts manchmal in mehreren Sitzungen, mit Farbe auszufüllen¹⁹. Dabei sind im Allgemeinen nur wenige Veränderungen, bzw. Ergänzungen zur Vorlage zu erkennen. So hat



7 Theodore Robinson: Woman picking fruit, ca. 1891, Cyanotypie, Terra Foundation for the Arts, Gift of Ira Spanierman



8 Theodore Robinson: *Gathering plums*, 1891, Öl auf Leinwand, Georgia Museum of Art, University of Georgia, Eva Underhill Holbrook, Memorial Collection of American Art, Gift of Alfred H. Holbrook

der Künstler auf dem nach der Photographie (Abb. 7) angefertigten Gemälde *Gathering plums* (Abb. 8) im wesentlichen nur eine zweite Figur eingefügt, um die in der Photographie sichtbare leere Fläche im Bild links unten zu verdecken. Robinson arbeitet auf diese Weise seit Anfang der achtziger Jahre und es ist mehr als wahrscheinlich, dass er dies auch bei seinen Aufenthalten in Giverny getan hat.

Im Sommer des Jahres 1891 wohnten Robinson und Breck im selben Hotel in Giverny. Robinson war vom 6. April bis zum 20. November 1891 dort gemeldet.²⁰ Man kann sich vorstellen, dass Breck die Streifzüge seines Malerkollegen mit der Kamera durch die Umgebung des Städtchens mit Interesse verfolgte. Vielleicht war er bei der Aufnahme der Photographie *Woman picking fruit* (Abb. 7) sogar dabei. Man kann sich weiter vorstellen, welche Vorkehrungen Breck treffen musste, um seine Idee mit den Getreideschobern zu verwirklichen. Es galt, fünfzehn gleichformatige Leinwände vorzubereiten. Wenn meine Hypothese zutrifft, hatte Breck ja nur jeweils eine Stunde Zeit, um sie zu bemalen. Dabei sollte es immer um den gleichen Ausschnitt gehen. Legte man die in Abb. 1 abgebildeten Leinwände übereinander, so würde sich fast absolute Deckungsgleichheit in den Darstellungen ergeben. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass die Bilder keineswegs flüchtig und unter Zeitdruck gemalt sind (Abb. 3). Die Konturen der Schober, die Trennungslinien zwischen Feld, Hügelkette und Himmel sind auf allen Bildern klar gezogen, die sich ergebenden Zwischenfelder sorgfältig ausgefüllt.

Die Frage ist, wie das erreicht werden konnte, und die naheliegende und plausible Antwort ist: mit Hilfe der photographischen Technik, deren sich sein Kollege Robinson so selbstverständlich bediente. Zwei Szenarien könnte man sich ausdenken. Das eine Szenario besteht darin, dass Breck seine fünfzehn Tafeln vor dem entscheidenden Tag so präparierte, dass er die Umrisslinien des photographierten Motivs, z.B. mit Hilfe von Robinsons Rastermethode, auf diese übertrug. Dann nahm er sich jede Stunde eine derart vorbereitete Leinwand vor und hielt auf ihr skizzenhaft die Lage und Formation der Wolken und die Stellung der Schatten, die die Schober warfen, fest. Die jeweilige Farbskala legte er in den Grundzügen an. Das alles war innerhalb einer Stunde zu schaffen. An den darauf folgenden Tagen wurden die Bilder dann auf der Grundlage dieser Notate fertig gestellt. Das zweite Szenario geht noch einen Schritt weiter. Warum sollte Breck, vielleicht mit Hilfe Robinsons, bei feststehendem Stativ nicht jede Stunde eine Aufnahme gemacht haben? In diesem Fall hätte ihm die Kamera für alle fünfzehn Varianten die genauen Daten geliefert, mit Ausnahme der Farbigkeit. Die hätte sich Breck vor Ort zu jedem der gewählten Zeitpunkte allerdings notieren müssen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Rolf H. Krauss: Präsentationsformen von Kunst mit Photographie. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 40 (2003), S. 81–108.
- 2 Vgl. Benjamin Kimball: John Leslie Breck, in: Memorial exhibition of paintings by John Leslie Breck, from Saturday, February 24th to Saturday, March 10th, Ausst.-Kat. The National Arts Club, New York 1900.
- 3 Pierre Toulgouat: Peintres Américain à Giverny, in: Rapports France – États-Uni, No.

62, May 1952, S. 65–73, oder Laura L. Meixner.: Claude Monet and the American coterie at Giverny, in: An international episode: Millet, Monet and their North American counterpart, Ausst.-Kat., Memphis/TN. 1982, S. 123–160.

- 4 Raymond Horowitz: Reminiscences and reflections on collecting, a talk delivered at the conference Expanding horizons: American painting 1865–1930, held at New York University on 25 April 1996.

- 5 Eine nähere Verbindung mit einer der anderen Stieftöchter Monets scheiterte allerdings am Einspruch des Vaters. Dies war wohl auch der Grund, warum Breck seit 1891 nicht mehr nach Giverny zurückkehrte.
- 6 Laut Auszug aus dem Register des Hotels Baudy in Giverny, Archiv Philadelphia Museum of Art.
- 7 Kathryn Corbin: John Leslie Breck, American impressionist, in: *Antiques* 133 (1988), S. 1142–1149, hier S. 1147.
- 8 Kimball, 1900 (wie Anm. 2).
- 9 Ebd.
- 10 *Lasting impressions, American painters in France, 1865-1915*, Ausst.-Kat., Musée Américain, Giverny, 1992, Terra Foundation for the Arts, Evanston/IL. 1992, Abb. 18.
- 11 Christoph Heinrich: Une série d'effets différents, Monets »Getreideschober« als Hülle für das Licht, die Zeit, das Universum – und die »märchenhafte Kraft und Pracht der Malerei«, in: *Monets Vermächtnis, Serie Ordnung und Obsession*, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2001, S. 13–23, hier S. 18.
- 12 John Coplans: *Serial imagery*, Ausst.-Kat., Pasadena 1968, S. 11.
- 13 Kira van Lil: *This and this and this*, die »Serial Attitude« in der Minimal Art, in: *Monets Vermächtnis*, 2001 (wie Anm. 11), S. 33–40, hier S. 33.
- 14 Corbin, 1988 (wie Anm. 7), S. 1147.
- 15 *Lasting Impressions*, 1992 (wie Anm. 10).
- 16 Vgl.: Van Deren Coke: *The painter and the photograph, from Delacroix to Warhol, Albuquerque 1964*, und *Malerei nach Fotografie, von der Camera obscura bis zur Pop Art*, Ausst.-Kat., München 1970.
- 17 John I. H. Baur: *Photographic studies by an impressionist*, in: *Gazette des Beaux Arts* 88, 6 sér. 30 (1946), S. 319–330.
- 18 Ebd., S. 322.
- 19 Ebd., S. 328.
- 20 Siehe Anm. 6.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 7, 8 : *Lasting Impressions*, 1992 (wie Anm. 10), Abb. 18, 18, 118, 117. Abb. 2: *Monets Vermächtnis*, 2001 (wie Anm. 11), Abb. 61. Abb. 4: *Kunst mit Photographie*, die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss, Ausst.-Kat., Berlin 1983, S. 229. Abb. 5: *Jan Dibbets*, Ausst.-Kat., Walker Art Center, Minneapolis 1987, S. 30. Abb. 6: *Klaus Rinke, Ex-hi-bi-tion*, Ausst.-Kat., Museum of Modern Art, Oxford, 1976.