

Michael F. Zimmermann

„Winkel der Schöpfung“. Was Realismus, Naturalismus und Impressionismus „zu sehen geben“

Mit wenigen Pinselzügen etwas „zu sehen geben“, und dies in einer persönlichen, unverwechselbaren Handschrift – diese Leistung wurde erst im späteren 19. Jahrhundert vom Maler erwartet.¹ Gewiss, das Wunder einer genuin malerischen Malerei wurde schon vorher entdeckt. Pietro Are-

tino und Giorgio Vasari priesen Tizians Kunst, mit wenigen Farbtupfern aus dem Dunkel des Malgrunds eine Welt aufscheinen zu lassen, und für Karel van Mander war das Werk des Venezianers Anlass, systematisch zwischen einer „rauen“ und einer „glatten“ Malerei zu unterscheiden.²

Vor diesem Hintergrund konnten so unterschiedliche Künstler wie Frans Hals oder Rembrandt van Rijn sich zu Meistern des „Rauen“ entwickeln, einer Malerei, bei der aus der Inkohärenz der sichtbar mit pastosen Pigmenten bepackten Leinwand erst im Auge des Betrachters die Einheit des Sujets sich formt. Und schon seit dem 16. Jahrhundert wird der Topos bemüht, dass man von nahem nur Chaos sieht, mit einigem Abstand sich jedoch das Bild wie wundersam im Auge formt. Jean-Siméon Chardin (Kat. 26, 27, 34) wurde von Zeitgenossen wie Diderot und von Bewunderern des 19. Jahrhunderts mehr für seine malerische Realisation als für die Wahl seiner Gegenstände gepriesen.³ Er war vielleicht der erste Maler, dem man zugutehielt, alles, selbst noch den unbedeutendsten Kupferkessel, durch die überwältigende Einheit, die sein Pinselstrich den Dingen auf der Leinwand verlieh, verzaubern zu können.

Dennoch feierte die malerische Malerei im späten 19. Jahrhundert einen Höhepunkt, der alles Vorherige in den Schatten stellte. Im sichtbaren, freien Duktus, aufgebracht mit pastosen Farben, wurde etwas „zu sehen gegeben“, was in einzigartiger Weise das Objektive, den gültigen Blick auf die Welt, an das Subjektive, die persönliche Handschrift des Künstlers, bindet. Gemäß den Ismen, die dafür geprägt wurden, die Etappen einer derartigen Malerei zu bezeichnen, stand einmal die objektive Seite dieses Blicks im Vordergrund, die „Realität“ des Realismus, dann die subjektive Seite, die „Impression“, der „Eindruck“ des Impressionismus. Die „Natur“ des Naturalismus stand irgendwo in der Mitte, umfasst sie doch sowohl die äußere Natur, all die Dinge, die dem Künstler vor Augen stehen, als auch seine eigene, innere Natur, sein „Temperament“, so der Ausdruck, den damals nicht nur Émile Zola favorisierte.⁴

Die Verfechter einer malerischen Malerei, also die Realisten, die Naturalisten und die Impressionisten, im 19. Jahrhundert erwarteten eine gültige Darstellung der Wirklichkeit nur von solchen Malern, die sich von akademischen Regelwerken und von den Fesseln der normativen Ästhetik befreit hatten, um zu einer subjektiven Herangehensweise zu finden, zu einer eigenen, originellen Technik. Der freie Pinselduktus, die persönliche Handschrift avancierte zum sichtbaren Zeichen des mündigen, emanzipierten Künstlers, der sich nicht mehr an traditionelle Regelwerke gebunden fühlte. Dies ließ sich retrospektiv jedoch auch auf einen Tizian, einen Rubens, einen Chardin oder einen Fragonard (Kat. 23) projizieren.⁵

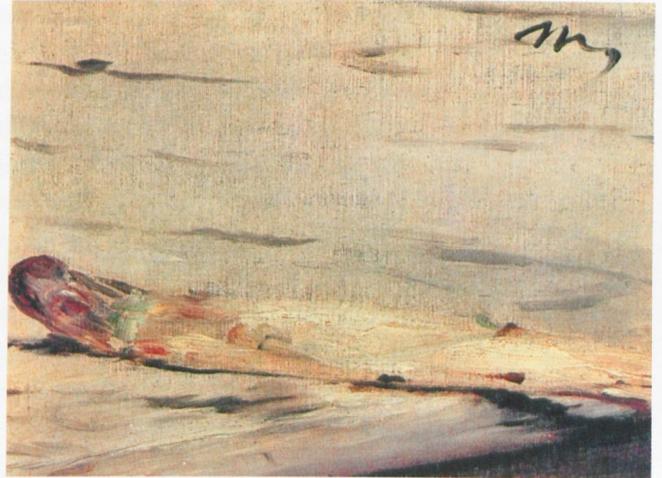
Zufälligkeit und Einmaligkeit

Nicht zurückübersetzbar war jedoch eine neue Überzeugung, die in der Entwicklung vom Naturalismus zum Impressionismus allmählich Fuß fasste: Die Natur zeigt sich nur ein einziges Mal so, wie sie der Maler zu einem gegebenen Augenblick vor Augen hat. Der Eindruck, die Impression, ist einmalig. Und zwar sowohl von seiner objektiven Seite – die Formation von Wind und Wetter, Licht und Atmosphäre wird sich nicht wiederholen – als auch, wenn die subjektive Seite im Vordergrund steht: So, wie der Künstler jetzt auf die Natur reagiert, wird er nicht wieder auf einen Effekt antworten können. Die Impression wurde als subjektives wie als objektives Phänomen in ihrer Kontingenz, also als ebenso zufällig wie einmalig, bejaht. Die Kunst hat ihren Sinn nicht mehr als Erscheinen des Allgemeinen im Besonderen, nicht mehr darin, dass die Idee im Sinnlichen greifbar wird, sondern darin, dass das Besondere, Einmalige im Betrachter ein ebenso einmaliges Seherlebnis auslöst.

Manet ging es 1880 nicht darum, den einzelnen rohen Spargel als den Spargel schlechthin aufzufassen, als eine unüberbietbare malerische Realisation, in der das Wesen dieses Zuchtgemüses ein für alle Mal erfasst wird (Abb. 1). Vielmehr wollte er den Betrachter in Erstaunen darüber versetzen, wie er mit derart wenigen Pinselstrichen so ökonomisch den Eindruck, die Impression, einer auf der Tischkante liegenden Spargelstange wachrufen konnte.

Dieses einfachste Beispiel einer malerischen Malerei verdeutlicht die Grundzüge naturalistischer und impressionistischer Malerei besser als weit gespannte Kompositionen zu Themen wie die Steinklopfer an einer Provinzstraße im Departement Doubs, die Courbet 1849/50 malte (Kriegsverlust, ehemals Dresden, Gemäldegalerie), ein Frühstück zweier bekleideter Männer und einer nackten Frau im Grünen, von Manet 1863 realisiert (Paris, Musée d'Orsay), oder ein Tanzcafé am Montmartre, in das Renoir die Betrachter 1876 einlud (Paris, Musée d'Orsay).⁶ In allen diesen Gemälden steht der Pinselstrich nicht im Vordergrund; er ist vielmehr nur das Mittel, um ein komplexes, stets herausforderndes, teils anstößiges Sujet vorzuführen. Es sind die kleinen Stücke, in denen das Wunder fassbar wird, wie der Künstler mit ökonomisch eingesetzten Pinselzügen etwas treffend vor Augen führen kann, wie Renoirs kleines Bild *Landschaft am Ufer der Seine bei Rueil* von 1897 (Schweiz, Privatsammlung), in dem man erst auf den zweiten Blick die Spaziergänger in einem Feld – und den Pfad in die Tiefe des Gemäldes – erkennt, oder sein Bildnis einer Lesenden (Kat. 62).⁷

Derartige kleine Stücke wurden als Studien bezeichnet, als *esquisses*, aber das sind sie nicht – Manet malte den einzelnen Spargel nicht als Studie für ein größeres Gemälde. Es sind auch keine *ébauches*, keine Skizzen des Sujets auf



1 | Édouard Manet:
Der Spargel, 1880,
Paris, Musée d'Orsay

einer großen Leinwand, mit leichter Hand ausgeführt, um den Bildvorwurf als Ganzen zu entwerfen, damit im Zug der nachfolgenden Präzisierung mit feineren Pinselzügen die Einheit der Komposition nicht verloren geht.⁸ Diese kleinen Stücke sind Etüden und manchmal nur um ihrer selbst willen da. In diesen Bravourstücken einer malerischen Malerei tritt diese nicht mehr hinter dem Sujet zurück, sondern wird als visuelle Sprache vorgeführt.

Manet. Ein Spargel

Was gibt es mehr über diesen Spargel zu sagen, der da in natürlicher Größe eng umschlossen vom Rahmen dieses kleinen Bildchens erscheint (16,5 x 21,5 cm, Abb. 1)?⁹ Oben rechts mit der knappen Paraphe eines abfallenden m nachlässig signiert, führt das Bild zugleich die Arbeit dieses Malers vor und die Illusion, die sich einstellt, wenn man die ästhetische Schwelle, die der Rahmen markiert, überschritten hat.¹⁰ Mit der gleichen Leichtigkeit, mit der Manet diese Leinwand signiert hat, findet man auch Eingang in die Fiktion, deren Träger selbst eine so kleine Leinwand noch ist. Die Kritiker griffen seine Gemälde stets als unvollendet an; sie geißelten zudem seine Unfähigkeit, Szenen zu erfinden, und warfen ihm vor, diese nur abzumalen. Doch zugleich rühmten sie – und zwar so beständig, dass dieses Lob wie auch der Tadel stereotyp geworden sind – die unglaubliche Ökonomie seiner Mittel, vor allem in Stillleben.¹¹

Der Künstler hat das Gemälde mit Blick auf das rahmende Bildgeviert strukturiert und damit den Spargel inszeniert. Schräg auf dem Tisch liegend, markiert die Gemüsestange eine abfallende Linie von der leicht nach oben gebogenen Spitze aus. Die Tischkante, auf der Leinwand eine leicht ansteigende Linie, findet ihr gegenläufiges Echo in einigen parallelen Pinselzügen, die für Falten des Tischtuchs stehen. Sie antworten auf die leicht fallende Diagonale der Spargelstange, und zwar so, dass die beiden sehr flachen Schrägen einander kreuzen. Um dieses Spannungsverhältnis zu verstärken, ragt der Spargel über die Tischkante hinaus. In der niederländischen Malerei lagen oft Messer mit dem Griff auf der Tischkante. Der Betrachter kann danach greifen und sich damit der Mahlzeit widmen, die in der Fiktionalität des Stilllebens – in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts oft als *ontbijt* (Frühstück) bezeichnet – für ihn angerichtet wurde.¹² In dem Gemälde des einzelnen Spargels ersetzt das Gemüse das Instrument, mit dem es für gewöhnlich bearbeitet, also etwa geschält, wird.

Im Rhythmus der ineinander verschränkten Diagonalen weicht der Pinsel nur geringfügig von horizontalen Zügen ab, von nahezu zeilenweise aufgebrauchten Markierungen. Der Schriftcharakter des Duktus führt auch die Zeitlichkeit der Tätigkeit des Künstlers vor Augen. Der Betrachter vollzieht sie unbewusst nach und staunt, dass Manet dieses Bild offenbar in kurzer Zeit realisieren konnte.¹³ Er stößt dabei auf die Dauer sowohl der schauenden Erfassung des einfachen Objekts als auch die seiner Umsetzung in Malerei. Sobald man jedoch in den Pinselzügen nur noch den Spargel sieht, ist die Zeitlichkeit des Sehens, des Malens und die der nachvollziehenden Betrachtung fast schon vergessen. Der Werkprozess scheint aufgehoben in dem Augenblick, in dem die Spuren der Arbeit des Künstlers zur Einheit der Fiktion

zusammenfinden. Doch dann staunt man wieder über die wirkungsvolle Malerei: Die Flüchtigkeit des Augenblicks, den der Betrachter sieht, bleibt diesem kleinen Stück eingeschrieben.

Manet führt insofern eine Entdeckung vor Augen, nämlich die des ästhetischen Augenblicks. In der zauberischen Realisierung der Impression fällt das Flüchtige der Wahrnehmung mit ihrer Umsetzung in Malerei zusammen. Vollzieht der Betrachter die Arbeit des Künstlers nach, so steht deren diachronischer Verlauf im Vordergrund. Im Eindruck jedoch, der sich sogleich beglückend einstellt, die synchronische Einheit im Bild. In einer grundsätzlich dynamischen Gegenwart erlebt der Betrachter das Spannungsverhältnis zwischen dem Sehen und dem Gesehenen. Die Subjektivität des Künstlers, deren Spuren seinem Duktus ablesbar sind, kommt in der Objektivität des Gesehenen zum Stillstand, sobald dieses ein für alle Mal vor Augen steht. So gesehen ist Manet in diesem fast Nichts von Malerei auch heute noch präsent.

Der Effekt bei Pierre Henri de Valenciennes

Die Maltechnik des Impressionismus, der sichtbare Duktus rasch aufgebrachteter Pinselstriche, wurde aus der Tradition jener Skizzen hergeleitet, die von den Schülern der staatlichen Kunstakademie im Sommer auf dem Land gemalt wurden.¹⁴ In der Arbeit vor und nach dem Naturvorwurf wurden die Voraussetzungen einer Malerei entwickelt, die sich bald ausschließlich der Natur als dem unmittelbar Gesehenen widmen sollte. Allerdings führte ein langer Weg von der Naturstudie, durch die der Maler die Fähigkeit zum spontanen Festhalten eines Effekts erwerben sollte, zu einer Malerei, in der dieser Effekt, neu bezeichnet als „Impression“, zum Hauptanliegen wurde.

Im Jahr 1800 publizierte Pierre Henri de Valenciennes (Abb. 3) seine *Éléments de perspective pratique* – eine umfassende Einführung in die Konstruktion des Raumes, die Verteilung von Licht und Schatten und die Wirkungen der Luftperspektive. Es handelt sich um die modernisierte, durch empirische Beobachtungen erweiterte Variante jenes Typs eines anwendungsorientierten Lehrbuchs, der aus den erst später zu einem *Traktat über die Malerei* zusammengefassten Aufzeichnungen Leonardo da Vincis hervorgegangen war.¹⁵ Valenciennes, bekannt für historische Landschaften, genauer gesagt für große Historien Gemälde in landschaftlichem Ambiente in der Tradition Nicolas Poussins (Kat. 1–3) und Claude Lorrains (Kat. 12), hielt es jedoch für nützlich, sein gelehrtes Handbuch durch einige Bemerkungen über die Landschaftsmalerei abzuschließen. Gewiss ging es dabei auch darum, dass der Schüler den Blick auf den die Wolken überragenden Berg, der etwa das Gemälde eines Gewitters, das den Reisenden über Taormina am Ätna überrascht (Abb. 2), so lebendig macht, nur nach der Natur derart lebhaft gestalten kann. Als Maler klassischer Themen in landschaftlichen Panoramen schrieb Valenciennes den Skizzen keinen autonomen, künstlerischen Wert zu. Dennoch begriff er aus der künstlerischen Praxis, dass das Malen nach der Natur eigenen Gesetzen unterliegt. In einer Ergänzung über das Skizzieren in der Landschaft – dem neuartigen Teil seiner *Éléments* – schlug er denn auch einen anderen, persönlicheren Tonfall an, nämlich den der „Ratschläge an einen Schüler“.

Der Zögling, an den sich der akademische Lehrer wendet, hat seine Ausbildung keineswegs damit begonnen, dass er die Natur kopiert. Erst wenn er sich die klassische Tradition bereits theoretisch und praktisch angeeignet hat, kann er sozusagen für einmal alles vergessen. Doch leider führt ihn sein Vorurteil über das, was ein vollständiges Gemälde sei, dazu, mit falschen Erwartungen an die Natur heranzutreten. „Aus Nachlässigkeit, Irrtum oder aus Mangel an Reflexion begehen die allermeisten den schweren Fehler, die Studien allzu sehr vollenden zu wollen. Dabei sollte es sich nur um eilig hergestellte Aufzeichnungen handeln, um die Natur in ihrer Tatsächlichkeit zu erfassen [*pour saisir la Nature sur le fait*]“, so Valenciennes. Anders als die Gipsabgüsse oder auch das Modell im Atelier seien „die Effekte der Natur nahezu niemals die gleichen, auch nicht in den gleichen Augenblicken und zur gleichen Stunde. Diese Variationen beruhen auf einer Vielfalt von Faktoren, darunter das mehr oder weniger reine Licht, die Menge des Dampfes in der Atmosphäre, der Wind, der Regen, der mehr oder weniger hoch gelegene Standort, die unterschiedlichen Reflexionen der Wolken“.¹⁶



2 | Pierre Henri de Valenciennes:
Gewitter am Átna,
1781–1784,
Paris, Musée du Louvre

wurde dadurch die Lebendigkeit des Gesehenen im künstlerischen Medium gekennzeichnet.¹⁷ Doch Valenciennes verband damit das Konzept der Treue gegenüber der Natur, gerade in der Skizze. Sie ist das Medium, in dem der beständige Wandel angehalten, der *Effekt* eingefangen werden kann. „Es ist angeraten, die gleiche Ansicht zu unterschiedlichen Tageszeiten zu malen, um die Unterschiede zu beobachten, mit denen das Licht auf die Formen einwirkt. Die Veränderungen sind so augenfällig und derart erstaunlich, dass man kaum die gleichen Gegenstände wiedererkennen kann.“¹⁸ Was der Maler festhält, ist für den Autor ein notwendig flüchtiger Zustand der Natur, die er stets mit einem großen N schrieb. Seine Beobachtungen des Malakts nach der Natur verleiteten ihn jedoch noch nicht dazu, diesen ins Zentrum der Malerei zu stellen. Die Treue gegenüber der Natur vermochte er noch nicht der Forderung nach Vereinheitlichung des Gesehenen gemäß traditionellen Regeln überzuordnen.

Malerei der Gegenwart – Gegenwart der Malerei. Realismus und Naturalismus

Zwischen dem Realismus, wie er in der Folge der Revolutionen des Jahres 1848 proklamiert wurde, und dem Naturalismus, der seit Mitte der 1850er Jahre der vorherrschende Kampftruf für die Programme der Avantgarden wurde, gibt



3 | Pierre Henri de Valenciennes:
In Rocca di Papa,
1782–1784,
Paris, Musée du Louvre

es keine klare Demarkationslinie. Im Realismus stand die soziale Dokumentation im Vordergrund, der Naturalismus, wie er von Kritiker-Schriftstellern wie Jules-Antoine Castagnary und Émile Zola seit Mitte der 1850er Jahre verfochten wurde, hob vor allem auf die Ernsthaftigkeit des Malers, die Stärke und Authentizität seines Naturells und

seine Emanzipation von akademischen „Vorurteilen“ ab.¹⁹ Das Spannungsverhältnis durchzog schon die Kritik zur Malerei der Schule von Barbizon, später die zum Werk Gustave Courbets (Kat. 57).²⁰

Bereits die Romantik hatte die Aufforderung zur Treue zu sich selbst in den Vordergrund gegenüber der Verpflichtung auf akademische Normen gestellt.²¹ Wenn Émile Deschamps 1828 ausrief: „Man muss ein Kind seiner Zeit sein“, so wollte er damit die Kunst noch nicht auf zeitgenössische Sujets beschränken, sondern sie zur beständigen Erneuerung auffordern.²² Treue zu sich selbst und seiner Zeit – diese Norm hat einen Kritiker wie Charles Baudelaire dazu gebracht, die Qualität eines Gemäldes Eugène Delacroix' (Kat. 45) auf die Treue des Endprodukts gegenüber der ersten Eingebung der Imagination zurückzuführen. Ihm ging es mehr um die innere Natur des Künstlers als um die äußere, die ihm, wie er noch in seinem Bericht zum Salon des Jahres 1859 meinte, im Zeitalter des Kommerzes und der Photographie in zunehmender Banalität vor Augen stehe.²³ Doch schon für Baudelaire stand fest, dass ein Bild nicht vom Autor produziert werde, sondern sich umgekehrt in seinem Bewusstsein einniste und regelrecht von ihm Besitz ergreife.

In den Definitionen des Realismus, die um 1850 entwickelt wurden, blieb die romantische Verpflichtung zur Authentizität bestehen. Allerdings kam die Verpflichtung auf die Wirklichkeit hinzu: Mittlerweile gestand man der freien Phantasie nicht mehr, wie in der Romantik, das Primat zu. Allein den Blick des Künstlers auf seine zeitgenössische Umgebung hielt man nun für wert, in Bildern festgehalten zu werden. Die Wirklichkeit zu betrachten, den Eindruck davon in Kunstwerken zu realisieren, dies bedeutete zudem nunmehr auch, sie zu verändern. Die Realität des Realismus war nicht das Ergebnis einer objektiven, sondern einer sich einmischenden, einer engagierten Betrachtung. Sie wurde nicht nur gesehen, sondern dabei stets neu erfunden.²⁴

Bereits 1848 widersprach der Kritiker Théophile Thoré (genannt William Bürger) Théodore Rousseau, der den unpolitischen Charakter seiner Malerei



4 | Théodore Rousseau:
Landschaft, 1842,
Norwich Castle
Museum & Art Gallery

hervorgehoben hatte. Das Provozierende seiner These verdeutlicht eine skizzenhaft-träumerische Landschaft Rousseaus, eines Experimentators der Übersetzung landschaftlicher Eindrücke in stimmungsvolle Bildformeln (Abb. 4).²⁵ In pathetischen Worten bestand Thoré darauf, dass ein Künstler, der die Natur immer vollkommener darstelle, gerade dadurch auch sich selbst und seine Zeitgenossen perfektioniere: „Vielleicht hast du nur die Hälfte der Aufgabe verstanden – und bewältigt, nämlich die Vervollkommnung und Erhöhung unserer eigenen Natur. Wir haben auch die Aufgabe, direkt zur Vervollkommnung anderer Geschöpfe beizutragen, durch eine heilige Kommunion [*sainte communion*] unserer Gefühle und unserer Gedanken. Wirst du nun sagen, dies sei Politik, nicht Kunst? Aber die Politik ist doch die Schwester deiner so geliebten Poesie.“²⁶

Dass das starke Künstlersubjekt selbst ein Politikum war, geht auch aus Zolas Verteidigung des Naturalismus hervor. In einer Streitschrift gegen Pierre Joseph Proudhons moralisierende Interpretation Courbets, der die durch den Kapitalismus entfremdete Mittelschicht in ihrer ganzen Hässlichkeit gezeigt habe,²⁷ lancierte der junge Zola 1865 seine „Definition eines Kunstwerks“ als „Winkel der Schöpfung, gesehen durch ein Temperament“.²⁸ Wie Prometheus in einer zweiten Schöpfung zum Ursprung des Menschen und seiner selbst werden wolle, so erzeuge auch der Künstler die Welt ein zweites Mal. Seine Rivalität mit Gott brachte Zola ein, indem er in seiner Definition des Kunstwerks von einem „Winkel der Schöpfung“, nicht der Natur sprach.²⁹

Thorés Appell stand am Anfang der Debatte über Realismus und Impressionismus. An ihrem Ende stehen die Ausführungen des *poète maudit* Jules Laforgue, der Assistent jenes gelehrten Bankiers und Gründers der *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Ephrussi, war, dem Manet 1882 seinen *Spargel* schenkte. Seit 1881 lebte Laforgue als Lektor der Kaiserin in Berlin. Dort konnte er in der Galerie Fritz Gurlitt und in der Sammlung Carl Bernsteins³⁰ seine Kenntnisse des Impressionismus vertiefen.³¹ In einem Brief schrieb er Ephrussi, er habe „auf zehn Seiten die metaphysischen Prinzipien der neuen Ästhetik aufgeschrieben, eine Ästhetik, die mit [...] der Evolutionstheorie Darwins und den Arbeiten Helmholtzens übereinstimmt“.³²

Unter dem Eindruck der neueren Forschung zur Physiologie der Sinnesorgane, insbesondere von Helmholtz' *Optik*, radikalisierte er Einsichten zu dem, was Valenciennes als Effekt bezeichnet hatte. Für ihn war es nicht mehr nur die Unwiederholbarkeit der äußeren Natur, die den gemalten Moment als einzigartig erscheinen lässt. Darüber hinaus ist auch die innere Natur, damals unter dem Stichwort des „Psychismus“ auf den Plan gerufen, unwiederholbar. Der Dichter machte nicht nur auf die Schwankungen der Naturstimmung aufmerksam, sondern beobachtete auch, dass schon die Farbe des Hemdes, das der Künstler trägt, mit den Pigmenten auf der Palette interferiere und so alles ändern könne, selbst wenn die Natur sich gleich bliebe.

Unvermeidlich sind für ihn die Schwankungen einer niemals gleich schwebenden Aufmerksamkeit: „Man halte im Wesentlichen drei Perioden des Zustandes vor einer Landschaft fest: wachsende Schärfe der optischen Empfindlichkeit durch die Anregung des neuen Anblicks, den Gipfel der Sehschärfe, endlich ihre Abnahme durch die nervöse Ermüdung.“ Nur durch

einen Glücksgriff könnten die objektiven und die subjektiven Schwankungen der Natur in einem Gemälde in Gleichklang geraten. Den Sinn der impressionistischen Malerei sah Laforge in dieser unwahrscheinlichen und verblüffenden Konjunktion von Subjekt und Objekt: „Objekt und Subjekt sind also unabänderlicherweise veränderlich, und können weder erfasst werden noch erfassen. Es ist Eigenart nur des Genies, die Identität zwischen Subjekt und Objekt blitzartig zu empfinden.“³³ Impressionistische Gemälde sind Zeugnisse dieser unwahrscheinlichen Begegnung zwischen dem Künstler und dem Gegenstand.

Malerei als Geschenk

Betrachten wir abschließend Manets Bildchen (Abb. 1), an sich schon Zeugnis einer unwahrscheinlichen Begabung, als Gabe. Es handelt sich um ein Geschenk, aber als Antwort auf eine Bezahlung. Manet hatte Charles Ephrussi das Gemälde *Ein Spargelbund* (Abb. 5) verkauft, eine durch die kunsthistorische Tradition, die Aufwertung der niederländischen Malerei als „republikanische“ Kunst, gut beglaubigte Aufgabe an das Stilleben.³⁴ Als Preis war die nicht unerhebliche Summe von 800 Franc vereinbart. Doch dem Empfänger war das Bild mehr wert. Er zahlte 1000 Franc. Das konnte Manet nicht auf sich sitzen lassen. Er schickte dem Auftraggeber die kleine Tafel mit dem Begleitschreiben: „Es fehlte noch einer in Ihrem Bund.“³⁵

Ausdrücklich behandelte Manet das Bild als *Gabe* – als Gegengabe für ein Geldgeschenk –, und nicht als *Ware*, bei der, wie bei einem echten Spargel auf dem Markt, das Mehr gegenüber dem Verlangten auf beiden Seiten, dem Gebenden und dem Empfangenden, ausgepreist wäre.

Manets Geste war treffend, weil sie auch eine bildtheoretische Komponente hat. André Malraux sah 1947 die Moderne als Epoche der Modernität, getragen vom emanzipierten künstlerischen Subjekt. Er beschwor dieses als „unvergleichliches Monstrum“.³⁶ Nach Malraux hatte Maurice Merleau-Ponty die Leiblichkeit des „unvergleichlichen Monstrums“ betont, ablesbar an der Pinselführung als Ensemble von Spuren der körperlichen Bewegung. Für Merleau-Ponty entschied der Künstler mit jedem einzelnen Pinselstrich über das Ganze des Gemäldes mit. Hier kommt der „Körper“ des Bildes ins Spiel. Doch ging es immer noch um Subjektivität, hier radikal als leibliche aufgefasst. Jacques Lacan kritisierte 1964, dass sich das Subjekt als Monstrum noch bei Merleau-Ponty aufdrängt. Seine Kritik ist aktuell. In den letzten zehn Jahren wurde viel über die Deixis gesprochen, die Macht des Künstlers, etwas aufzuzeigen und dabei zugleich auf sich selbst als Zeigenden mit zu verweisen.³⁷



5 | Édouard Manet:
Ein Spargelbund, 1880,
Köln, Wallraf-Richartz-
Museum & Fondation
Corboud

Alle diese Formeln bleiben an das „unvergleichliche Monstrum“ Malraux' gebunden. Lacan versuchte, dem künstlerischen Subjekt diese Monstrosität auszutreiben. Gegen das intentionale, von allzu viel Absicht getragene Zeigen, gegen die Deixis als performativen Bildakt, machte Lacan die *Gabe* stark und fasste den Künstler als jemanden auf, der, statt zu zeigen, zu sehen *gibt*. „Die Funktion des Gemäldes [...] steht im Verhältnis zum Blick. Dieses Verhältnis besteht nicht darin, wie es dem ersten Eindruck nach scheinen könnte, dass das Gemälde eine Falle für den Blick ist. [...] Der Maler gibt dem, der vor seinem Bild sein soll, etwas, das wenigstens größtenteils so zusammengefasst werden könnte – *Du willst betrachten? Na gut, dann schau dir das einmal an!* Er bietet dem Auge etwas als Weide dar, und er lädt denjenigen, dem das Gemälde vorgeführt wird, dazu ein, dort seinen Blick abzulegen, wie man seine Waffen ablegt. Etwas wird weniger dem Blick als dem Auge gegeben, etwas, das Entrückung, Ablage des Blicks beinhaltet.“³⁸

Manet drängte dem Betrachter sein Bild nicht auf. Statt Deixis ein „donner à voire“ (zu sehen geben). Was Manet zu sehen *gibt*, ist weder der rohe Spargel noch er selbst und sein Können als malerischer Maler oder sein Temperament. Beides spielt eine Rolle, doch ist das Sehen stets ein Ereignis, das den Künstler und seinen Gegenstand in der Geste der Gabe einbezieht.³⁹ Wenn wir uns auf das Bildchen einlassen, nehmen wir die Gabe des (gemalten) Spargels wie Charles Ephrussi an – jedes Mal neu.

¹ Jacques Lacan: *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973, S. 93, 100, 103 f.

² Werner Busch: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009.

³ Zu Diderot und Chardin: Else Marie Bukdahl: *Diderot critique d'art*, Bd. 1: *Théorie et pratique dans les Salons de Diderot*, Kopenhagen 1980, S. 190–194. Vgl. Paris 1979; René Demoris: *Chardin, la chair et l'objet*, Paris 1991.

⁴ Zur Vorgeschichte der Temperamentsästhetik: Thomas Bremer: Lemma „Charakter/charakteristisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2010, S. 772–794. Zu Zolas Temperamentsästhetik: Carol Armstrong: *Manet Manette*, New Haven / London 2002, S. 31–47. Vgl. das Kapitel über Humoraltheorie und die Charaktere

wichtiger Künstler der Renaissance in: André Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris 1959, S. 487–521.

⁵ Vgl. dies am Beispiel Rembrandts: Johannes Stückelberger: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996, S. 21–29.

Siehe auch Frances Suzman Joswell: *Thoré-Bürger and the Art of the Past*, New York / London 1977. Beredtes Zeugnis der Rolle des künstlerischen Subjekts in der klassischen Connoisseurship: Max J. Friedländer: *Von van Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei* (1916), Frankfurt am Main 1986.

⁶ Armstrong 2002 (wie Anm. 4), S. 150–159; Ségolène Le Men:

Courbet, Paris 2007, S. 156–180 (mit weiteren Angaben); Renoir. *Landscapes*, Ausst.-Kat. The National Gallery, London 2007; Michael F. Zimmermann: Von der Bohème zur Idylle: Renoir, das nervöse Naturkind, und sein Weg in die Kunstgeschichte, in: Basel 2012, S. 15–50.

⁷ Guy-Patrice Dauberville und Michel Dauberville: *Renoir. Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, Bd. 1: *1858–1881*, Paris 2007, S. 202 f., Nr. 143, Abb. 6; vgl. Renoir, Ausst.-Kat. Kunsthalle, Tübingen 1996, S. 184 f.

⁸ Boime 1986, S. 161 f.; Matthias Krüger: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, München/Berlin 2007, S. 161–196.

⁹ Denis Rouart und Daniel Wildenstein: *Édouard Manet. Catalogue raisonné*, Bd. 1: *Peintures*, Lausanne/Paris 1975, S. 268 f., Nr. 357 (*Une botte d'asperges*), S. 270 f., Nr. 358 (*L'asperge*); *La peinture au musée d'Orsay*, hrsg. von Serge Lemoine, Paris 2004, S. 287, 294. Isabelle Kahn spricht hier vom „portrait d'un citron, d'une asperge“.

¹⁰ Ernst Michalski: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1996 (über künstlerische Verfahren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). Grundlegend zum Verhältnis von Fiktionalität und Wirklichkeit (und damit zur ästhetischen Grenze): Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991. Vgl. auch Fried 2003.

¹¹ George Heard Hamilton: *Manet and his Critics*, New Haven / London 1986.

¹² Alan Chong: Contained under the Name of Still Life: The Associations of Still-Life Painting, in: *Still Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1999, S. 11–37.

¹³ *Impression. Painting Quickly in France, 1860–1890*, Ausst.-Kat. The National Gallery, London 2000, S. 28–68.

¹⁴ Boime 1986, S. 149–165.

- ¹⁵ Zur Tradition des sogenannten *Trattato della pittura* Leonardos: Claire Farago: Aesthetics before Art. Leonardo through the Looking Glass, in: *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, hrsg. von Clare Farago und Robert Zwijnenberg, Minneapolis 2003, S. 45–92; dies.: How Leonardo da Vinci's Editors Organized His *Treatise on Painting* and How Leonardo Would Have Done It Differently, in: *The Treatise on Perspective. Published and Unpublished*, hrsg. von Lyle Massey, New Haven / London 2003, S. 21–52; Thomas Frangenberg: Leonardo's ‚Excellent Maxims‘ in the Development of Seventeenth-Century French Art, in: *Estetica barocca*, hrsg. von Sebastian Schütze, Rom 2004, S. 141–156.
- ¹⁶ Beide Zitate aus: Pierre Henri de Valenciennes: *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris An VIII [1800], Reprint Genf 1973, S. 404–409 (Auszüge auch in: Pierre Henri de Valenciennes: *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, La Rochelle 2005, S. 32–35). Vgl. Simone Schultze: *Pierre-Henri de Valenciennes und seine Schule. ‚Paysage historique‘ und der Wandel in der Naturauffassung am Anfang des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main [u. a.] 1996, S. 38–56. Über die Praxis des Skizzierens nach der Natur bei Valenciennes: „la nature l'avait créé peintre“. *Pierre-Henri de Valenciennes, 1750–1819*, Ausst.-Kat. Musée Paul-Dupuy, Toulouse 2003. Vgl. auch Busch 2009 (wie Anm. 2), S. 238–249.
- ¹⁷ Busch 2009 (wie Anm. 2), S. 224–232 (zu Constable). Die Theorie malerischer Effekte wurde – anders als die von optischen oder kinematographischen Effekten – noch nicht systematisch untersucht.
- ¹⁸ Valenciennes 1800 (wie Anm. 16), S. 409.
- ¹⁹ James H. Rubin: Realism, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, Bd. 26, London / New York 1996, S. 52–57; Gerald Needham: Naturalism, in: ebd., Bd. 22, S. 685–689. Zur Bewegung des Realismus: Bernard Weinberg: *French Realism. The Critical Reaction 1830–1870*, Phil Diss., Chicago 1937. Zur Begriffsgeschichte von Realismus und Naturalismus vor dem 19. Jahrhundert: Boris Röhr: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim 2003, S. 15–30; zum 19. Jahrhundert ebd., S. 61–79; ders.: *Realismus in der bildenden Kunst. Europa und Nordamerika 1830–2000*, Berlin 2013, S. 6–33.
- ²⁰ *Realism and Tradition in Art, 1848–1900. Sources and Documents*, hrsg. von Linda Nochlin, Englewood Cliffs 1966; *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, hrsg. von Klaus Herding, Frankfurt am Main 1978; *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850–1900*, hrsg. von Jean-Paul Bouillon [u. a.], Paris 1990, S. XX.
- ²¹ Henri Zerner und Charles Rosen: *Romantisme: La révolution permanente (1979) und: Réalisme et avant-garde (1982)*, in: dies.: *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris 1986, S. 7–52, 141–192. Die Autoren bestehen auf dem ironischen Aspekt des Realismus – ein Autor wie Flaubert kann seine Subjektivität distanzierend auch einer seiner Figuren unterstehen.
- ²² Émile Deschamps: Préface, in: ders.: *Études françaises et étrangères*, 2. Aufl., Paris 1828, S. XVI.
- ²³ Charles Baudelaire: *Der Salon 1846*. Eugène Delacroix, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 1: *Juvenilia – Kunstkritik 1832–1846*, München 1977, S. 206–223; ders.: *Der Salon 1859. II, Das moderne Publikum und die Photographie*, in: ebd., Bd. 5: *Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857–1860*, München 1989, S. 133–140.
- ²⁴ Rainer Warning: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, bes. S. 9–34 zur Selbstreflexion realistischer Mimesis.
- ²⁵ Michael Schulman mit Marie Bataillès: *Théodore Rousseau, 1812–1867. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 1999, S. 168, Nr. 234, Abb. 9; Greg M. Thomas: *Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton 2000, S. 76–110.
- ²⁶ Théophile Thoré: *Le salon de 1844 précédé d'une lettre à Théodore Rousseau*, in: Thoré-Bürger: *Les salons. Études de critique et d'esthétique*, mit einem Vorwort von Émile Leclercq, Bd. 1, Brüssel 1893, S. 11 f.; Wolfgang Drost: *Die doppelbödige Idylle. Zeitgenössische literarische Ansichten über die Landschaftsmalerei von Barbizon. Thoré-Bürger – Die Goncourts – Flaubert*, in: ders.: *Recherchen eines Dilettanten zur Kunst und Literatur. Vom Manierismus bis zum fin de siècle*, Siegen 2005, S. 215–238, bes. S. 225–227.
- ²⁷ Pierre Joseph Proudhon: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865. Vgl. dazu Herding 1978 (wie Anm. 20), S. 120–140.
- ²⁸ Émile Zola: *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art*, Vorwort von Gaëtan Picon, krit. Edition von Jean-Paul Bouillon, Paris 1980, S. 38.
- ²⁹ Raymond Trousson: *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 Bde., Genf 1964; Inka Mülder-Bach: *Prometheus*, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von Bernd Witte, Stuttgart / Weimar 1996, S. 107–115; Manuela Helga Schulz: *Metaphysische Rebellien. Themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche*, Würzburg 2010.
- ³⁰ Zur Sammlung Carl und Félicie Bernstein: Barbara Paul: *Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnhold*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Neue Serie, 42,3 (1988), S. 11–30. Zur Rolle des Umfelds von Laforgue – von Carl Bernstein bis Fritz Gurlitt – für die Rezeption des Impressionismus in Deutschland siehe dies.: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993, S. 32.
- ³¹ Zu Laforgue siehe Henri Scepi: *Poétique de Jules Laforgue*, Paris 2000; *Jules Laforgue. Actes de la journée d'agrégation du 18 novembre 2000*, hrsg. von André Guyaux und Bertrand Marchal, Paris 2000; Jean-Jacques Lefrère: *Jules Laforgue*, Paris 2005.
- ³² Jules Laforgue: *Lettres*, Bd. 2: *1883–1887*, mit einer Einleitung von Georges Jean-Aubry, Paris 1925, S. 60 f.
- ³³ Jules Laforgue: *Impressionismus*, in: *Kunst und Künstler* 3,12 (1905), S. 501–505; frz. in: *Laforgue. Textes de critique d'art*, hrsg. von Mireille Dotin, Lille 1988, S. 167–176.
- ³⁴ *Asperges in olieverf. Een koninklijke groente in de zeventiende eeuw*, Ausst.-Kat. Limburgs Museum, Venlo 2005.
- ³⁵ Zit. n. Adolphe Tabarant: *Manet. Histoire catalogographique*, Paris 1931, S. 381.
- ³⁶ Dazu Lacan 1973 (wie Anm. 1), S. 104. Vgl. auch Micheline Tison-Braun: *Ce monstre incomparable ... Malraux ou l'énigme du moi*, Paris 1983, sowie dazu kritisch: Jean-François Lyotard: *Gezeichnet: Malraux. Biographie*, Wien 1999.
- ³⁷ Charles J. Fillmore: *Lectures on Deixis*, Stanford 1997; Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007. Zu Namengebung und Deixis vgl. Saul Kripke: *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt am Main 1981, S. 32–84.
- ³⁸ Lacan 1973 (wie Anm. 1).
- ³⁹ Iris Därmann: *Theorien der Gabe zur Einführung*, Hamburg 2010, S. 101–133 (zu Derrida).