

Die Maler des modernen Lebens 6. Manet, Monet, Degas, Cézanne

Autor der Studieneinheit: Oskar Bättschmann

Oskar BÄTTSCHMANN (46), Studium an der Kunstakademie in Florenz und an der Universität Zürich, Promotion und Habilitation daselbst. Museumstätigkeit in Zürich, 1984–1988 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg, seit 1988 an der Universität Gießen. Zahlreiche Publikationen zur Malerei zwischen dem 16. und 20. Jahrhundert und zu Fragen der Interpretation.



Vor der 6. Kollegstunde zu bearbeiten

Allgemeine Einführung

1986 wurde in Paris im ehemaligen Bahnhof d'Orsay das Museum des 19. Jahrhunderts eröffnet. Es enthält im wesentlichen Werke, die zwischen 1848 und 1914 geschaffen wurden. Hier befinden sich jetzt die Gemälde von Gustave COURBET, von Edouard MANET, die Werke der Impressionisten neben der Salonmalerei, neben der dekorativen Kunst des Jugendstils, neben den Werken der Symbolisten der Jahrhundertwende. Diese Neueröffnung dokumentiert wie kein anderes Ereignis die Neubewertung der Kunst der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Denn damit verlor die impressionistische Malerei von MANET bis CÉZANNE ihren gesonderten Platz im Museum des Jeu de Paume, dem Museum des Impressionismus, das 1932 im Garten der Tuileries in Paris eröffnet worden war. Das Museum des Impressionismus im Jeu de Paume bezeugte von 1932–1986 die Auffassung von einer außerordentlichen Stellung der Malerei von MANET bis CÉZANNE. Alles andere war daneben zu traditionellen oder akademischen Nebenprodukten herabgesetzt. Eine Linie, ein Strang schien MANET, die Impressionisten und Postimpressionisten und CÉZANNE zu verbinden. Auf dieser Linie wurden alle Neuerungen der Malerei in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts plaziert, und daher ergab sich der Eindruck von fast notwendig aufeinander folgenden Innovationen. Diese Folge von Neuerungen konnte als die Entwicklung der modernen Malerei betrachtet werden. Daran ließen sich die Neuerungen des 20. Jahrhunderts fast lückenlos anschließen.

Selbstverständlich war man sich darüber klar, daß mit dieser Auffassung die eigenen Wertungen des 19. Jahrhunderts weitgehend auf den Kopf gestellt waren. Die Favoriten des offiziellen Kunstbetriebs im 19. Jahrhundert wurden verdrängt von den neu geschaffenen Helden einer Entwicklung der modernen Malerei. Was außerhalb der fortschrittlichen Linie stand, wurde als verstaubte oder verlogene Kunst gewertet, während man „wahre Kunst“ nur auf der Linie der fortschrittlichen Entwicklung zu sehen vermochte.

Die Konstruktion eines geschichtlichen Verlaufs und die ästhetischen Wertungen hängen eng miteinander zusammen. Man wußte, daß die „modernen“ Maler es schwerer hatten als die traditionellen, daß sie öfter vom Publikum ausgelacht wurden, daß sie weniger Käufer fanden und seltener oder später offizielle Anerkennung genossen. Eben deshalb erschienen dem 20. Jahrhundert die modernen Maler als wahre Künstler, weil sie sich auch in moralischer Hinsicht ausgezeichnet hatten, indem sie ihrer eigenen Überzeugung treu geblieben waren,

statt sich dem offiziellen Geschmack zu unterwerfen. Mit anderen Worten: Im 20. Jahrhundert erschuf sich die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts neue Helden; sie beschrieb deren Kampf für die Ideale ihrer Kunst; sie beschrieb die Siege ihrer Helden gegenüber einer Bösartigkeit der Kunstkritiker, gegenüber der Borniertheit der Offiziellen und dem Unverständnis des Publikums.

Seit etwa zwanzig Jahren ist die Revision aller dieser im 20. Jahrhundert fixierten Vorstellungen und Wertungen in Gang. Die Heroisierung, die Verklärung gewisser Künstler wird durch eine kritische und der Sache angemessenere Untersuchung der Bedingungen ihres künstlerischen Schaffens beseitigt. Die Vorstellung eines anhaltenden künstlerischen Fortschritts, einer beständigen Erneuerung der Kunst aus sich selbst, einer Avantgarde stehen in Frage. Kann man noch unkritisch Geschichte der Kunst unter militärischen Begriffen schreiben wollen, wie „Avantgarde“ oder „Durchbruch der Moderne“, wie man es lange Zeit unbeschadet tun konnte? Je länger, desto weniger ist es möglich, ein auf wenige Maler beschränktes Geschehen in einem einzigen Land als die Entwicklung der authentischen modernen Kunst anzusprechen. Der einstmalig isolierte Strang von COURBET über MANET, den Impressionisten bis zu CÉZANNE und weiter zu PICASSO und BRAQUE zeigte sich als eine von vielen Bewegungen innerhalb der Kunstproduktion im 19. Jahrhundert. Werner HOFMANN hat 1960 mit seinem Buch „*Das irdische Paradies. Motive und Ideen des neunzehnten Jahrhunderts*“ als erster wieder eine Vorstellung vom ganzen 19. Jahrhundert und seiner Kunstproduktion entwickelt. 1975 stellte Robert ROSENBLUM der bisherigen Auffassung vom Zentrum Paris die These einer Tradition der nordischen Romantik gegenüber. In seinem Buch: „*Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*“, leugnete er von New York aus die Abhängigkeit der amerikanischen Kunst der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts von der französischen Malerei. In zahlreichen neueren Untersuchungen – vor allem amerikanischen Arbeiten –, die der französischen Malerei der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gewidmet sind, kommen die Veränderungen der Wertungen und der historiographischen Voraussetzungen zum Ausdruck. Von Interesse sind jetzt die Zusammenhänge der Maler und ihrer Werke mit dem zeitgenössischen Leben, mit der Technik und der Industrie, mit den sich entwickelnden Großstädten und mit den gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen. Von Interesse sind die zeitgenössischen Verflechtungen, aber auch die Kraft der Kritik oder des Visionären, die die Malerei entwickelt.

Lernziele

- Nach dem Durcharbeiten der Studieneinheit sollen Sie in der Lage sein,
- in Umrissen die Zusammenhänge zwischen institutionalisierter Kunstvermittlung (Salon, Publizistik), modernem Kunstanspruch, traditionellen Kunstvorstellungen und zeitgenössischen Lebensbedingungen darzustellen;
 - den Rückgriff auf Kunstwerke, Themen und Darstellungsformen der Vergangenheit im Verhältnis zu modernen Lebensbedingungen zu bestimmen;
 - gegenüber dem durch die impressionistische Malweise vermittelten Erlebnis der Farbigkeit den kulturellen Aussagewert dieser Malweise zu charakterisieren;
 - das Verhältnis von ästhetischem Harmoniebedürfnis, bildkünstlerischer Strukturbildung und erfahrener Aggression an konkreten Werkbeispielen zu erläutern.

Gliederung der Kollegstunde

1. Edouard Manets Gemälde „Das Picknick im Freien“

In seinem Bild „*Das Picknick im Freien*“ greift MANET ein Motiv aus der Tradition der Hochkunst auf: weibliche Akte in der Natur. Er modernisiert dieses Thema

dadurch, daß er ein klassisches Vorbild zitiert, jedoch Götter und mythische Gestalten durch Menschen seiner Zeit ersetzt. Damit wird die Entfremdung moderner Lebensweisen von der Natur anschaulich. Doch nicht der konventionelle Sonntagsausflug einer bürgerlichen Familie wird von ihm in das klassische Formschema gebracht, vielmehr wird gezeigt, wie Erholung von den Konventionen und Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft und des Stadtlebens in der Natur gesucht wird.

2. Paul Cézannes Gemälde „Große Badende“

CÉZANNE behandelt vierzig Jahre nach MANET dasselbe Thema in völlig anderer Weise. Er konstruiert mit bildnerischen Mitteln eine in sich stimmige Einheit von Mensch (Figur) und Natur. Die formale Bildkonstruktion durchbricht alle traditionellen Regeln sowohl wirklichkeitsgetreuer Abbildung als auch formaler Idealisierung der Gestalten. An die Stelle dieser Regeln tritt die Entfaltung eines eigengesetzlichen Bildzusammenhanges „parallel zur Natur“.

Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen

Charles BAUDELAIRE (1821–1867), französischer Schriftsteller. Schrieb Kritiken zu den Salons. Schätzte COURBETS Werk. In den ästhetisch-theoretischen Schriften verstand er sich als Dichter der „modernité“. Mitbegründer des Symbolismus durch die Gedichtsammlung „*Les Fleurs du mal*“ (Die Blumen des Bösen) (1857).

Paul CÉZANNE (1839–1906), französischer Maler. Autodidakt. Jugendfreund ZOLAS, durch den er die Impressionisten kennenlernte; lebte seit 1879 in Aix-en-Provence. Seine Malerei beruht auf Farb- und Helligkeitswerten zur Umriß- und Volumenbildung. Hauptanreger des Symbolismus, des Kubismus und der abstrakten Malerei.

Edgar DEGAS (1834–1917), französischer Maler. Begegnete 1855 INGRES. Studierte an der Ecole des Beaux-Arts. Beeindruckt von japanischer Kunst, MANET und den Impressionisten. Malte vorwiegend Reitplätze, Ballett- und Opernszenen, Frauen bei der Toilette. Nahm an Impressionisten-Ausstellungen teil. Seit den 80er Jahren vermehrt Pastellmalerei und nach 1892 kaum noch Ölmalerei.

Stéphane MALLARMÉ (1842–1898), französischer Schriftsteller. 1863–1893 Gymnasiallehrer für Englisch. Mitbegründer des Symbolismus. Schuf in seinen Werken Irritationen durch Änderung der üblichen französischen Wortfolge, Weglassung des Bezugsgegenstandes im Vergleich, Verzicht auf Interpunktion und Verwendung seltener, dem Wörterbuch entnommener Ausdrücke.

Edouard MANET (1832–1883), französischer Maler. 1851–1856 Schüler von Thomas COUTURE. Wandte sich gegen die Akademiekunst. Malte zunächst auf großen Flächen Hell-Dunkel-Kontraste. Seit 1860 hellere Farbgebung. Befreundet mit den Impressionisten, auf die er und die auf ihn wechselseitig wirkten. Behielt die lineare Bestimmtheit der Form bei und stellte hauptsächlich Menschen dar.

Claude MONET (1840–1926), französischer Maler. Begegnete COURBET und PISSARRO. Stark angeregt von MANET, 1870 in London von TURNER. Anfangs dunkeltonige Figurenbilder, dann hellere Freilichtmalerei. Hauptvertreter des französischen Impressionismus. Gab unter Auflösung der Konturen atmosphärische Stimmungen wieder, seit 1890 Serien eines einzigen Motivs bei wechselnden Tageszeiten.

Edvard MUNCH (1863–1944), norwegischer Maler. 1889 Schüler BONNATS in Paris. Ab 1903 Mitglied der Société des Artistes Indépendants. 1908 Nervenzusammenbruch. Wurde durch die ausdrucksvollen Konturen und die eindruckliche Wirkung der geschlossenen Flächen in seinen Werken zum Vorläufer des Expressionismus.

Georges-Pierre SEURAT (1859–1891), französischer Maler. Studierte an der Ecole des Beaux-Arts. 1884 Mitbegründer der „Société des Artistes Indépendants“. Bekanntschaft mit SIGNAC, durch den er 1885 PISSARRO kennenlernte. Begründung des Neoimpressionismus. Suchte nach einer Systematik der chromatischen Farbzerlegung. Entwickelte ab den 80er Jahren den Pointillismus.

Emile ZOLA (1840–1902), französischer Schriftsteller. Rezensierte die Salons. 1866 Bekanntschaft mit MANET, dessen Werk er immer wieder verteidigte. Hauptvertreter des literarischen Naturalismus. Verfaßte den 20teiligen Romanzyklus „Die Rougon-Macquart. Geschichte einer Familie unter dem 2. Kaiserreich“ (1871–1893); beschreibt darin umfassend die französische Gesellschaft.

Während der 6. Kollegstunde zu bearbeiten

Gliederung der Kollegstunde

1. Edouard Manets Gemälde „Das Picknick im Freien“
2. Paul Cézannes Gemälde „Große Badende“

Arbeitsunterlagen

Edouard Manet: Das Picknick im Freien (Le Déjeuner sur l'herbe). 1863. Paris, Musée d'Orsay



MANETS Bildtitel „*Le déjeuner sur l'herbe*“ kündigte die Darstellung eines bekannten sonntäglichen Vergnügens der Großstädter an. In deutscher Übersetzung wird das Bild fast immer mit „Frühstück im Freien“ bezeichnet. Das ist unrichtig, denn es handelt sich nicht um ein Frühstück, sondern um ein Mittagsmahl, eben um ein Picknick im Freien. Die beliebtesten Orte für diese Veranstaltungen der Familien und Freunde waren der Bois de Boulogne und die Seineufer im Westen der Stadt.

MANETS Bild stellt dieser Harmlosigkeit eine völlig andere Szene entgegen. Es zeigt eine nackte Frau in Gesellschaft zweier städtisch gekleideter Männer und im Mittelgrund eine weitere, in Unterkleidern badende Frau. Das Bild erinnert damit an die anderen, nichtfamiliären Vergnügungen, die der Bois de Boulogne bot. Denn dort waren stets auch die Prostituierten zu treffen. Das wußten natürlich alle, die in die Ausstellung kamen. Aber daß ein Maler dies in einem großen Bild öffentlich zu zeigen wagte, schockierte das Publikum.

2

Gustave Courbet: *Les demoiselles des bords de la Seine* (Die Mädchen vom Ufer der Seine). 1857. Paris, Musée du Petit Palais



3

Tizian und Giorgione: *Ländliches Konzert*. Um 1510–1511. Paris, Musée du Louvre



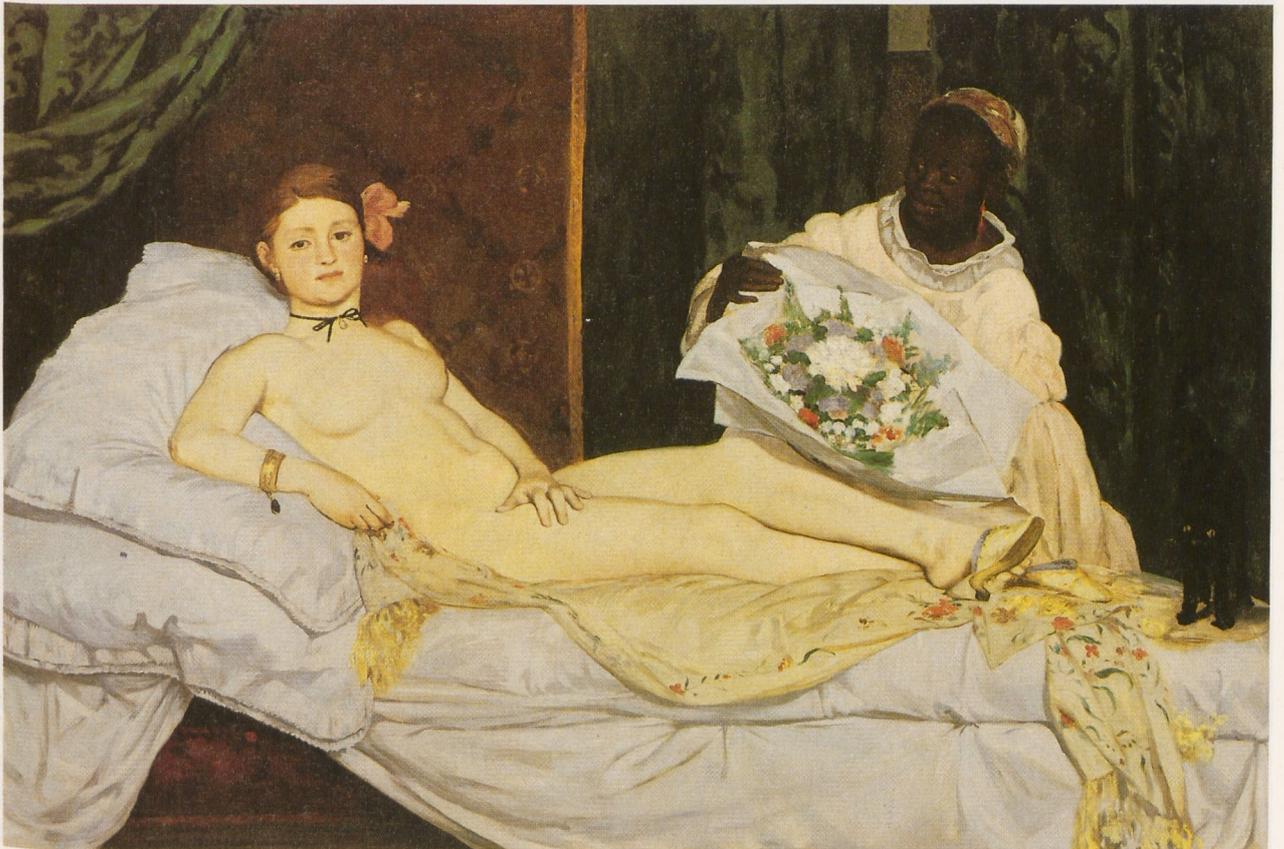
Marcantonio Raimondi (Kupferstich nach der Zeichnung von Raffael): Urteil des Paris (Ausschnitt). Etwa 1515/16

4



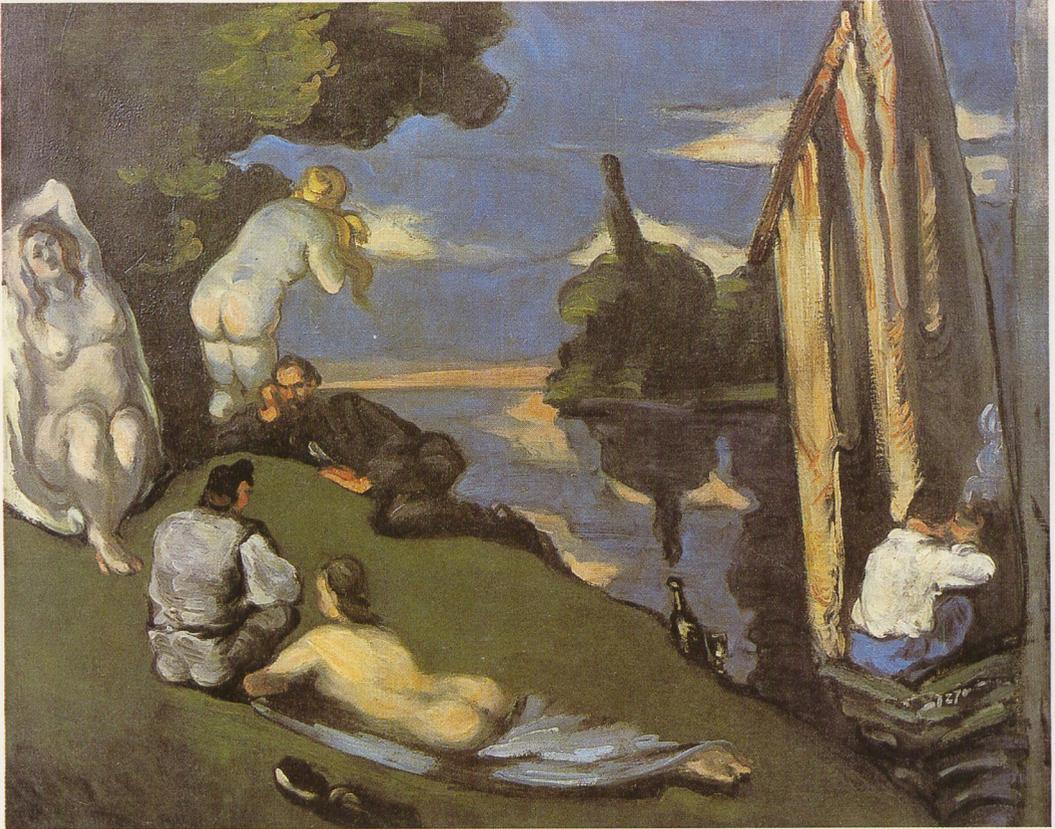
Edouard Manet: Olympia. 1863. Paris, Musée d'Orsay

5



6

Paul Cézanne: Pastorale oder Idylle. 1870. Paris, Musée d'Orsay



7

Paul Cézanne: Die großen Badenden. 1900–1905. London, National Gallery



Nach der 6. Kollegstunde zu bearbeiten

Zusammenfassung der Kollegstunde

Als MANETS Bild „*Le déjeuner sur l'herbe*“ (Das Picknick im Freien) 1863 in Paris ausgestellt war, reagierte das Publikum empört mit Lachanfällen. Warum? Wie COURBET, dessen Bild „*Les demoiselles des bords de la Seine*“ (Die jungen Damen an den Ufern der Seine) 1857 einen ähnlichen Skandal ausgelöst hatte, brachte MANET in seinem Bild die den Pariser Bürgern vertraute sonntägliche Ausflugsstimmung mit der ebenfalls in den Pariser Naherholungsgebieten angesiedelten Prostitution in Verbindung. Außer an dieser unschicklichen Anspielung stießen sich die Ausstellungsbesucher am unverschämt frechen Blick der nackten Victorine Meurent und an MANETS unkonventioneller Kompositionsweise. Für sie mangelte es zum Beispiel an Harmonie von Figuren und Natur oder an einheitlicher Beleuchtung. MANET hatte mit seinem Bild „*Le déjeuner sur l'herbe*“ allerdings komplexere Absichten als die, nur zu provozieren. Der Prozeß von der ersten Idee bis zur Ausführung des Bildes kann genau rekonstruiert werden. Als MANET während eines Sonntagsausflugs badende Frauen beobachtete, kam er auf die Idee, Akte im Freien zu malen. Weiterhin plante er, das damals GIORGIONE, heute TIZIAN zugeschriebene Werk „*Das ländliche Konzert*“ als Muster für sein Bild zu nehmen. Im Atelier ließ er seine Modelle nach einem Stich von Marcantonio RAIMONDI posieren. MANETS Umgang mit Werken der italienischen Renaissance läßt sich mit dem 1863 von BAUDELAIRE aufgeworfenen Begriff „Modernité“ in Verbindung bringen. Die Umsetzung in ein Picknick und die Umbesetzung mit Zeitgenossen sind Modernisierungen der klassischen Vorbilder. Wie auch die Gegenüberstellung von klassischer Malweise und rasch hingeworfenen Pinselstrichen in „*Le déjeuner sur l'herbe*“ entsprechen sie BAUDELAIRES Vorstellungen von Kunst als Zusammenführung zweier Hälften – der Modernität und des Ewigen, Unveränderlichen.

Auch CÉZANNE beschäftigte sich von 1859 an eingehend mit dem Problem der Darstellung nackter menschlicher Figuren im Freien. 1870 schuf er ein Pastorale, das an MANETS „*Le déjeuner sur l'herbe*“ anknüpft. CÉZANNE versuchte, die an MANETS Bild kritisierte Disharmonie von Figuren und Natur zu beseitigen, indem er die hellen Akte und fast alle weiteren Bildgegenstände schwarz umrandete. Die schwarzen Isolierungen bilden einen schwarzen Grundton, der alle Bildelemente miteinander verklammert. Von 1890 bis 1906 schuf CÉZANNE 23 Versionen der „*Badenden*“, in denen er versuchte, Natur und Figuren harmonisch zusammenzuführen. Seine „*Badenden*“ sind geschlossene Figurenkompositionen, in denen zum Beispiel die Haltungen der Figuren und die Richtungen der Baumstämme aufeinander Bezug nehmen. Die Verwendung gleicher Farben für verschiedene Bildelemente in Vorder- und Hintergrund und der Verzicht auf dunkle Schlagschatten, welche die gleichmäßige Helligkeit unterbrechen würden, lassen auch darauf schließen, daß CÉZANNE die harmonische Zusammenführung von Natur und Figuren erzielen wollte. Seine „*Badenden*“ bilden einen Gegenpol zu MANETS „*Le déjeuner sur l'herbe*“, was sich besonders deutlich zeigt, wenn man vergleicht, wie einzelne Figuren aus den beiden Bildern zum Betrachter blicken.

Ein Bild vor der lachenden Menge

6.0.

Im Jahr 1863 war die Jury der offiziellen Pariser Kunstausstellung, des „Salon“, ungewöhnlich streng. Etwa 5000 Werke wurden ihr vorgelegt, 2783 wies sie zurück. Die Proteste gegen die Jury waren so stark, daß sie Kaiser NAPOLEON III. zu Maßnahmen nötigten. Er musterte persönlich die abgelehnten Werke, benutzte die Gelegenheit, sich über die Strenge der Jury zu wundern, und er machte eine populäre Geste, indem er liberal dem Publikum das Urteil über die Werke überlassen wollte. Die Zurückgewiesenen erhielten eine Ausstellungsmöglichkeit neben dem offiziellen „Salon“ im Palais des Champs-Élysées. Dieser „Salon des Refusés“ – der Salon der Zurückgewiesenen – wurde berühmt. Schon am ersten Tag kamen mehr als siebentausend Besucher. Ihre Reaktionen beschrieb einer der Maler:

Einstieg

„Die Ausstellung war von der anderen nur durch ein Drehkreuz getrennt. Man kam hinein wie in London bei Madame Tussaud's in das Schreckenskabinett. Die Erwartung war auf Lachanfalle gerichtet, und man lachte tatsächlich vom Eingang an. Manets ‚Déjeuner‘, das im letzten Saal hing, ließ die Wände erzittern.“¹

Das Publikum lachte über MANETS Bild, die Kritik gab sich empört und skandalisiert, und der Künstler zeigte sich empfindlich getroffen von den öffentlichen Reaktionen. Die Kritik warf ihm vor, sein Bild auf einen Skandal berechnet zu haben und das Ärgernis kaltblütig als Mittel der persönlichen Reklame einzusetzen. Damit zog zwar die Kritik in beleidigender Weise die Aufrichtigkeit MANETS in Zweifel, aber der Verdacht belegt zugleich, daß die Künstler einem erbarmungslosen Konkurrenzkampf ausgesetzt waren. Der Vorwurf an MANET war naiv und böswillig; denn der Kunstbetrieb war darauf angelegt, daß ein Künstler sich entweder mit öffentlicher Förderung oder durch die Présentation in der Öffentlichkeit durchsetzen mußte. Außerhalb der offiziellen Ausstellungen gab es praktisch keine Möglichkeit, die Öffentlichkeit zu erreichen. 1867 besuchten etwa 60000 Personen den Salon, 1876 bereits 185000. In diesen Zahlen sind die freien Eintritte vom Sonntag und Donnerstag nicht eingeschlossen. In den offiziellen Salons waren etwa zwischen zweieinhalbtausend und viertausend Werke ausgestellt.

Emile ZOLA hat in seinem Text über Edouard MANET von 1867 die Situation der Künstler und die Reaktionen des Publikums und der Kritik untersucht. Er bemerkte die Blindheit und Ratlosigkeit des Publikums, seinen Hang zum Gelächter, er beschuldigte die Künstler, sich beim Publikum einzuschmeicheln, und die Kritik fand er kopflos und mit einem unheilbaren Hang zur Verhöhnung der Künstler ausgestattet:

Abb. 1: Edouard Manet: Das Picknick im Freien (Le Déjeuner sur l'herbe). 1863. Paris, Musée d'Orsay



¹ Manet 1832–1883. Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris und im Metropolitan Museum of Art New York 1983. Paris 1983, S. 165–173; hier S. 165.

„Doch niemand leitet die Menge, und was soll sie im lauten Gejöse der derzeitigen Meinungen anfangen? Die Kunst hat sich sozusagen aufgesplittert: Dabei hat das große Königreich unendlich viele kleine Republiken gebildet. Jeder Künstler hat die Menge an sich gezogen, indem er ihr schmeichelt, indem er ihr die mit rosa Seidenbändchen geschmückten Spielzeuge schenkt, die sie mag. Auf diese Weise ist die Kunst bei uns zu einer riesigen Konditorei geworden, in der es Bonbons für jeden Geschmack gibt. Die Maler sind nichts weiter als armselige Dekorateurs, die für die Ausstattung unserer scheußlichen modernen Wohnungen sorgen; die besten unter ihnen sind Antiquitätenhändler geworden, haben irgendeinem toten Meister etwas von seiner Manier gestohlen, und lediglich die Landschaftsmaler, die Naturalanalytiker, sind wahrhaft schöpferisch geblieben. Diese Masse von engstirnigen bourgeoisen Dekorateurs macht einen Heidenlärm; jeder einzelne hat seine dürftige Theorie, jeder einzelne versucht zu gefallen und zu siegen. Die umschmeichelte Menge geht von einem zum anderen, freut sich heute über die Geziertheit des einen, um morgen zu der unechten Vitalität eines anderen überzulaufen. Und diese beschämende Geschäftemacherei, diese wertlosen Schmeicheleien und Bewunderungen finden im Namen der sogenannten heiligen Gesetze der Kunst statt.“²

Die Urteile der Kritik und der Menge haben das Schicksal erlitten, das ZOLA ihnen vorausgesagt hatte:

„Die ewig gleiche Geschichte der verhöhnnten und dann fanatisch bewunderten Talente wird sich für Edouard Manet wiederholen. Das Schicksal der Meister ist ihm gewiß, das von Delacroix und Courbet zum Beispiel. Er befindet sich an dem Punkt, wo die Lachstürme sich allmählich legen, wo das Publikum Seitenstechen hat und nichts lieber möchte, als wieder ernst zu werden.“³

Das Lachen des Publikums in den Ausstellungen hat noch nicht die Aufmerksamkeit wiedergefunden, die ZOLA ihm schenkte. Warum brach das Publikum in Gelächter aus, als es im Salon von 1822 vor Eugène DELACROIX' „Dantebarke“ stand? Warum wurden das Verlachen der Bilder und ihre Verhöhnung durch Karikaturisten in den Zeitungen zur beliebtesten, vielleicht auch zur verbreitetsten Form der Kunstrezeption? Wie reagierte ein Maler, wenn er zum Gegenstand der öffentlichen Verhöhnung wurde, wenn er – wie ZOLA schrieb – vom Publikum zu einem „lächerlichen Hampelmann“ gemacht wurde? Man weiß, daß MANET 1865 schwer unter dem Spott litt, den er wegen seiner „Olympia“ auf sich gezogen hatte. Eben deshalb versuchte ZOLA 1867, ihn der öffentlichen Verhöhnung zu entziehen, indem er ihn als einen ordentlich arbeitenden Bürger darstellte:

„So sieht sein Leben aus, er arbeitet hart und hat schon eine beträchtliche Anzahl von Werken geschaffen. Er malt unermüdlich und ohne sich entmutigen zu lassen, folgt geradlinig seiner Natur. Dann begibt er sich in seine Wohnung und genießt die stillen Freuden des modernen Bürgertums. Er hält lebhaften Kontakt zur Welt, er führt ein Leben wie jedermann, mit dem Unterschied, daß er vielleicht noch friedlicher und wohlzogener ist als jedermann.“⁴

Wie konnten Künstler im 19. Jahrhundert öffentlich verteidigt werden, deren Werke beim zeitgenössischen Publikum Gelächter hervorriefen?

Aufgabe 1

.....

.....

.....

.....

² Emile ZOLA: Une nouvelle manière en peinture. Edouard Manet. *Revue du 19e siècle*, 1.1.1867, und in: Emile ZOLA: Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866 bis 1896, Frankfurt 1988, S. 73.

³ Emile ZOLA: Manet (s. *Anm.* 2), S. 72. Zur Funktion der Ausstellungen und zur Kunstpolitik im 19. Jahrhundert vgl. Elizabeth Gilmore HOLT: The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics (Art History Series 3). Washington 1980. – Patricia MAINARDI: Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867. New Haven/London 1987. – Françoise FORSTER-HAHN: „La confraternité de l'art“. Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 (1985), S. 506–537.

⁴ Emile ZOLA: Manet (s. *Anm.* 2), S. 51.

6.1. Manets „Le Déjeuner sur l’herbe“

Beispiel 1

Der Titel von MANETS Werk wird in deutscher Sprache fast immer falsch mit „Das Frühstück im Freien“ wiedergegeben. Es handelt sich nicht um ein Frühstück, sondern um ein Mittagmahl in der Natur, eben um ein Picknick. Dies war eine der sonntäglichen Formen der Erholung der Bevölkerung von Paris, neben den Pferderennen, dem Baden in der Seine und den Bootsfahrten. Die Vergnügungen fanden vorzugsweise im Bois de Boulogne und an den Windungen der Seine westlich von Paris statt. MANET zeigte nun aber nicht den sonntäglichen Familienausflug, sondern zwei Männer mit einer nackten Frau und einer Badenden im Hintergrund; das heißt, er zeigte jene andere Art von Vergnügungen im Bois de Boulogne und an der Seine, die zwar alle kannten, aber nicht zum Gegenstand einer öffentlichen Darstellung machten.

Antonin PROUST, einer von MANETS Freunden, schrieb 1897 in seinen Erinnerungen von einem solchen Sonntagsausflug mit MANET nach Argenteuil an die Seine. Gemeinsam hätten sie badende Frauen beobachtet, und dabei sei MANET, der mit starren Augen auf die dem Wasser entsteigenden Frauen geblickt hätte, der Gedanke zu einem Bild mit Akten im Freien gekommen. Neben diesen alltäglichen Anlaß stellte PROUST die künstlerischen Ambitionen seines Freundes:

„Im Atelier habe ich die Frauen Giorgiones kopiert [...] ich werde dies wiederholen und es mit einer transparenten Atmosphäre und mit Personen machen wie denjenigen, die wir dort unten sehen. Man wird mich deswegen kritisieren. Man wird sagen, daß mich nun nach den Spaniern die Italiener inspirieren.“⁵

Antonin PROUST erinnerte damit an das berühmte Bild „Ländliches Konzert“ im Louvre, das man im vorigen Jahrhundert dem venezianischen Maler GIORGIONE zuschrieb, das heute aber für ein Werk von TIZIAN gehalten wird. Eine Kopie dieses Bildes hing in MANETS Atelier. Das Bild zeigt vier Personen beim Musizieren in einer Landschaft, zwei bekleidete Männer und zwei nackte Frauen. PROUST beschrieb mit diesem Bild MANETS künstlerische Absicht bei „Le Déjeuner sur l’herbe“: einen modernen GIORGIONE zu machen.

Allerdings folgte MANET für sein Bild nicht diesem Werk. Vielmehr nahm er einen Kupferstich von Marcantonio RAIMONDI nach RAFFAEL zum Vorbild. Dieser Stich stellt jenes verhängnisvolle Urteil des trojanischen Königssohns Paris dar, der einen Apfel als Preis der Schönheit unter die Göttinnen Juno, Athena und Venus zu vergeben hatte und ihn zum Unglück seiner selbst und seiner Vaterstadt der Venus übergab. Dieses Blatt, das als beste Arbeit von Marcantonio RAIMONDI galt, war unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts verbreitet. MANET brauchte für sein neues Werk davon allerdings nur die rechte Hälfte mit den zwei Flußgöttern und der Nympe. In die von RAFFAEL und RAIMONDI vorgegebenen Stellungen der Götter und der Nympe brachte er sein Aktmodell und die beiden zeitgenössisch gekleideten Männer.

Damit liegen vor: ein alltägliches Ereignis des modernen großstädtischen Lebens auf der einen Seite, ein berühmtes künstlerisches Vorbild auf der anderen Seite und die erklärte Absicht des Künstlers, ein solches Vorbild aus der Renaissance zu modernisieren. MANETS Bild stellt eine schwierige und problematische Synthese her. Beinahe das ganze Werk von MANET beschäftigt sich mit solchen problematischen Verbindungen. Durchgehend machte der Maler Szenen und Personen des modernen Pariser Lebens zu seinem Gegenstand. Er malte die Zigeuner der Batignolles, jenes Quartiers westlich der Gare Saint-Lazare, wo er selbst wohnte, er zeigte die großbürgerlichen Flaneurs und ihre Damen im Garten der Tuileries, er beschäftigte sich mit den Pferderennen in Longchamps, mit dem Aufstieg eines

⁵ Antonin PROUST: Edouard Manet. Souvenir. In: La Revue Blanche 1897, S. 171–172; vgl. auch den Wiederabdruck Paris 1913.

Ballons aus der Stadt, mit der Schlacht zwischen zwei Kriegsschiffen der amerikanischen Nord- und Südstaaten vor der Küste Frankreichs, er bat Alkoholikern als Modelle in sein Atelier; er reportierte politische Ereignisse wie die Erschießung des Kaisers MAXIMILIAN von Mexiko oder die Szenen des Bürgerkriegs von 1870/71.⁶ Er malte Schauspieler, Prostituierte mit ihren Klienten und Barmädchen. Fast alle Motive MANETS stimmen mit den Illustrationen des großstädtischen Lebens überein, die von den illustrierten Zeitungen für interessant gehalten wurden. Vielfach lassen sich Parallelen finden zwischen MANETS Bildern und den Holzstichen in Illustrierten, wie der berühmten *L'Illustration* oder der *Le monde illustré* oder auch der amerikanischen illustrierten Zeitschrift *Harper's Weekly*. Fast durchgehend benützte MANET aber für die Darstellung dieser alltäglichen, interessanten Motive „klassische“ Kompositionen von Meisterwerken der italienischen Renaissance oder der spanischen Malerei. Er besetzte die vorgegebenen erhabenen Rollen der berühmten Muster mit zeitgenössischen trivialen Menschen: Die Zigeuner der Batignolles nehmen die Stellungen ein, die VELÁZQUEZ in den „Trinkern“ vorgegeben hatte; im „*Déjeuner sur l'herbe*“ besetzen eine nackte Pariserin und zwei Begleiter die Rollen der Nymphe und der Flußgötter; in der berühmten Komposition der „*Venus von Urbino*“ von TIZIAN brachte MANET das neunzehnjährige Modell Victorine Meurent unter. „*Die Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko*“ gestaltete er nach dem berühmten Bild „*Die Erschießung der Aufständischen*“ von Francisco GOYA.

Was geschah hier? MANET griff Kompositionsmuster auf, die in den Bestand des Bildungsbürgertums eingegangen waren. Er besetzt die Muster neu mit banalen Darstellern aus dem zeitgenössischen Leben. In den neuen Besetzungen blieb das Muster kenntlich. In der Regel haben die zeitgenössischen Betrachter die Muster in seinen Bildern auch erkannt. Aber die neuen Besetzungen verfremden die Muster, entheben sie dem imaginären Museum, transportieren sie auf die Straße oder in den Bois de Boulogne, in die Folies Bergère, in das Bordell oder in das Schaufenster. In diesen Bildern treten die „klassischen“ Muster und die banale Besetzung auseinander, sie tragen einen unauflösbaren Widerspruch aus. Die sanktionierten Muster verhindern, daß die Darstellungen des alltäglichen Lebens zu bloßen Sittenbildern des modernen Paris werden; die banalen Besetzungen trivialisieren die erhabenen Kompositionen. Das Verfahren ist dem der literarischen Parodie ähnlich. Die literarische Parodie gibt die Möglichkeit, das Muster und die neue Besetzung gegeneinander auszuspielen und beide zu verspotten. Doch hat MANET diese Möglichkeit (im Gegensatz etwa zu seinem Zeitgenossen Honoré DAUMIER) nie ergriffen. Er gab weder die kompositorischen Muster noch die trivialen Darsteller dem Gelächter preis. Insofern war das Lachen des Publikums ein Mißverständnis.

Können wir aber das, was MANET mit seinen Bildern vorlegte, als Modernität begreifen? Der Dichter Charles BAUDELAIRE (1821–1867) veröffentlichte im November und Dezember 1863 in der Tageszeitung *Le Figaro* eine Abhandlung mit dem Titel „*Le peintre de la vie moderne*“ – der Maler des modernen Lebens. Er schrieb über den Pariser Maler Constantin GUYS (1805–1892), einen Schilderer der Pariser Sitten und Moden. BAUDELAIRE verfaßte die Schrift zwischen 1859 und 1860. MANETS Arbeiten lernte er erstmals 1862 kennen. Mit dem Maler des modernen Lebens war also nicht dieser gemeint, doch können wir sehen, daß er

⁶ Zu MANETS Modernisierung des Themas „Menschen in der Natur“ vgl. Oskar BÄTSCHMANN: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989. – Zu MANETS zeitgenössischen Themen: Theodore REFF: *Manet and Modern Paris. One Hundred Paintings, Drawings, Prints and Photographs by Manet and His Contemporaries*. Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington. Chicago/London 1982. – Timothy J. CLARK: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. New York 1985.

mehr noch als Constantin GUYS diesem Entwurf des modernen Malers und der Beschreibung der Modernität entsprach. BAUDELAIRES viertes Kapitel trägt die Überschrift „*La Modernité*“ – die Modernität. Die bekannte Umschreibung von BAUDELAIRE lautet:

„Die Modernität, das ist das Vorübergehende, das Flüchtige, das Zufällige, es ist die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und das Unveränderliche ist.“⁷

BAUDELAIRE bezog die Modernität vor allem auf die Kostüme und die Mode, und er stellte sich kritisch gegen die überlieferte Verkleidung der gemalten Personen mit römischen, mittelalterlichen und orientalischen Kostümen. An Constantin GUYS' Arbeiten wird kaum deutlich, was nach BAUDELAIRES Auffassung die andere Hälfte der Kunst ausmachen könnte. Hingegen entsprechen MANETS Werke mit ihrer zeitgenössischen Verfremdung der „klassischen“ Kompositionen genau diesem von BAUDELAIRE vorgeschlagenen Begriff der Modernität.

Eben diese Verbindung, die für BAUDELAIRE die Modernität ausmachte, hatte der junge Emile ZOLA bei MANET nicht verstehen können. In seinem ersten kunstkritischen Text von 1866 stellte er den kraftlosen Schmierereien der Salonmaler die vitale Kunst von Gustave COURBET und Edouard MANET entgegen. Erstaunlicherweise behauptete er bei MANET eine konsequente Verleugnung der Tradition:

„Edouard Manets Talent beruht auf Einfachheit und Genauigkeit. Wahrscheinlich hat er angesichts der unglaublichen Naturdarstellung mancher seiner Kollegen beschlossen, die Realität ganz für sich zu studieren, alles erworbene Wissen, jede überkommene Erfahrung auszuschlagen, an den Ausgangspunkt der Kunst zurückzukehren, das heißt zur genauen Beobachtung der Gegenstände.“⁸

Mit dieser Auffassung vom Künstler, der jede Tradition verleugne und, allein auf sich gestellt, sich mit der Realität und den Grundlagen der Malerei beschäftige, setzte ZOLA die Legende vom Künstler im Sinne des romantischen Genies fort, der allein aus sich heraus und ohne alle Abhängigkeit von der Tradition Kunst schaffe. MANETS Verfahren und BAUDELAIRES Umschreibung der Modernität widersprechen dieser Auffassung.

6.2. Politische Kritik: Eine Hinrichtung

Beispiel 2

1867, im Jahr der zweiten Weltausstellung des Kaiserreichs, ließ Edouard MANET nach dem Vorbild von Gustave COURBET eine Ausstellungsbaracke errichten, um seine Werke unabhängig von der offiziellen Jury zeigen zu können. In der kurzen Vorrede zum Katalog rechtfertigte der Maler seinen Versuch, sich unmittelbar an das Publikum zu wenden. Er beschäftigte sich kurz mit dem Protestcharakter, den man seinen Werken beigelegt hätte. Er behauptete, dem Publikum lediglich „ehrliche“ Werke anzubieten, und es sei nie seine Absicht gewesen, einen Protest oder eine Kritik anzubringen:

„Es ist eine Wirkung der Ehrlichkeit, daß die Werke eine Eigenart erhalten, die sie einem Protest ähnlich macht, während der Maler doch nur daran dachte, seinen Eindruck wiederzugeben. Herr Manet hat nie protestieren wollen, im Gegenteil, man hat gegen ihn, der gar nicht darauf gefaßt war, protestiert, weil es eine traditionelle Lehre für Art, Mittel und Wirkung der Malerei gibt und weil die, welche in solchen Grundsätzen auferzogen wurden, keine anderen mehr gelten lassen. Sie schöpfen daraus eine naive Intoleranz.“⁹

7 Charles BAUDELAIRE: *Le peintre de la vie moderne*. *Le Figaro*. November und Dezember 1863, und in: BAUDELAIRE: *Curiosités Esthétiques*. *L'art romantique*. Paris 1962, S. 453–502, das Zitat auf S. 467.

8 Emile ZOLA „*Mon Salon*“, *L'Événement*, 27. und 30. April 1866; auch in: *Schriften zur Kunst* (s. *Anm.* 2), S. 27.

9 Hans GRABER: *Edouard Manet nach eigenen und fremden Zeugnissen*. Basel 1941, S. 120–122.

Das behauptete MANET über sich selbst im Frühjahr 1867. In der 2. Hälfte des Jahres und noch weitgehend im nächsten Jahr befaßte er sich mit einem brisanten politischen Thema und ließ an seiner Kritik und an seinem Protest gegenüber dem Regime von Kaiser NAPOLEON III. nicht den geringsten Zweifel.

„Die Hinrichtung Kaiser Maximilians von Mexiko“ von 1867/68 gehört zu den wenigen Historienbildern, die nicht einen Helden präsentieren oder ein geschichtliches Ereignis feiern, sondern deutlich und klar Anklage erheben. Beschuldigt wird das Frankreich NAPOLEONS III., also das Zweite Kaiserreich. MANET beschäftigte sich mit großer Intensität von September 1867 bis zum Winter 1868/69 mit diesem Ereignis, das Europa und Amerika, vor allem aber Frankreich und Österreich, erschütterte.

Abb. 2: Edouard Manet: Die Hinrichtung Kaiser Maximilians von Mexiko. 1867/68. Mannheim, Kunsthalle



Der Kaiser MAXIMILIAN von Mexiko aus dem Hause Habsburg wurde mit seinen letzten Generälen, Miguel MIRAMÓN und Tomás MEJÍA, am 19. Juni 1867 in Querétaro auf Befehl des Führers der mexikanischen Liberalen und Gegenpräsidenten, Benito JUÁREZ, erschossen. Diese Hinrichtung in Mexiko war das Ergebnis von unglücklichen Handlungen des von Anfang an überforderten MAXIMILIAN, vor allem aber der imperialistischen Politik Frankreichs und des Verrats von NAPOLEON III. Dem französischen Kaiser war es in den fünfziger Jahren gelungen, Algerien, Indochina und einige Inseln im Südpazifik zu kolonisieren. In Mexiko wollte er den Expansionsgelüsten der Vereinigten Staaten entgegentreten, die ja 1846 zuletzt Krieg gegen Mexiko geführt hatten, aber kurz vor dem Ausbruch ihres Bürgerkriegs 1861 eine zweite Intervention in Mexiko erwogen. Der vorteilhafte Zeitpunkt zum Handeln schien für NAPOLEON mit dem amerikanischen Bürgerkrieg zwischen 1861 und 1865 gegeben zu sein. NAPOLEON unterstützte heimlich die Südstaaten, weil sie ihrerseits seinen Plan einer Intervention in Mexiko befürworteten. Eine Allianz von Frankreich mit England und Spanien war vorgesehen; sie zerbrach aber an einem frühzeitigen Interessenkonflikt. Das Interesse an einer Intervention in Mexiko war vor allem finanzieller Art; denn Benito JUÁREZ hatte Mexiko für zahlungsunfähig erklärt. Der Staat war bei den drei europäischen Ländern mit mehr als zwei jährlichen Bruttosozialeinkommen verschuldet. Einen großen Teil dieser Verschuldung hatte der Gegenpräsident Miguel MIRAMÓN heraufgeführt.

1864 wurde der Erzherzog MAXIMILIAN von Österreich (1832–1867) Kaiser von Mexiko. Gedrängt von NAPOLEON und seinen Versprechungen, nahm MAXIMILIAN nach längerem Zögern die Kaiserwürde von Mexiko an, ohne zu gewahren, daß er mit einem unzuverlässigen Partner an der Seite in ein bankrotttes Land zog. NAPOLEON hatte sich verpflichtet, den neuen Kaiser von Mexiko mit einer Armee von 25 000 Mann zu unterstützen; aber die Kosten für diese Invasion wurden Mexiko aufgebürdet. Ein Jahr später hatte MAXIMILIAN das Spiel von NAPOLEON III. durchschaut, auch war der amerikanische Bürgerkrieg zu Ende, und die Vereinigten Staaten waren bereit, wiederum den von ihnen anerkannten Präsidenten Benito JUÁREZ (1806–1872) zu unterstützen. NAPOLEON III. dagegen plante, seine Truppen von Mexiko abzuziehen, auch deshalb, weil er in Europa, insbesondere gegen Preußen, in Schwierigkeiten geraten war und die Vereinigten Staaten diplomatischen Druck ausübten. Nach dem beschleunigten Abzug der französischen Truppen wurden MAXIMILIAN, MIRAMÓN und MEJÍA in Querétaro im Frühjahr 1867 gefangen und wegen bewaffneten Widerstandes gegen die mexikanische Unabhängigkeit zum Tode verurteilt. Die Nachricht von der Hinrichtung des Kaisers und seiner zwei Generäle erreichte Europa am 29. Juni. Am Tage darauf hatte NAPOLEON III., umgeben vom europäischen Adel, auf der Weltausstellung in Paris die feierliche Verteilung der Preise vornehmen wollen. Aber bereits am 30. Juni wußte es ganz Europa, der Adel verließ Paris, und NAPOLEON stand als isolierter Verräter da, der einen ihrer Angehörigen im Stich gelassen hatte.¹⁰ Der aggressive BISMARCK, der schon die mexikanische Bindung Frankreichs im Krieg gegen Österreich, 1866, ausgenutzt hatte, nutzte in den folgenden Jahren bis zum Deutsch-Französischen Krieg die Isolierung und Schwächung Frankreichs aus.

MANET realisierte offenbar erst allmählich die Verflechtung NAPOLEONS III. und Frankreichs bei der Hinrichtung des Kaisers von Mexiko. Eine erste Version der Hinrichtung (heute in Boston) zeigt das Exekutionskommando in mexikanischen Uniformen. MANET mußte gemäß den früheren Berichten über die mexikanischen Soldaten von dieser Kostümierung ausgehen. Aber bereits die erste Fassung der Hinrichtung lehnte sich an Francisco GOYAS berühmtes Bild „*Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808*“ aus dem Jahre 1814 an (vgl. STE 1). Er hatte dieses Bild 1865 in Madrid gesehen, reproduziert war es in Charles YRIARTES Publikation über GOYA, die im Frühjahr 1867 in Paris erschien. GOYAS Bild zeigt die Massaker der französischen Armee in Madrid an der spanischen Bevölkerung. MANET benutzte also von Anfang an eine Darstellung der Grausamkeit der französischen Armee unter NAPOLEON I. für eine Hinrichtung, in die NAPOLEON III. und Frankreich verwickelt waren. Presseberichte und Illustrationen über die Hinrichtung in Mexiko bewogen MANET offenbar, eine zweite, wesentlich veränderte Version zu erarbeiten. Diese zweite Fassung, von der sich nur Fragmente in London erhalten haben, zeigt das Exekutionskommando in französisierenden Uniformen. Das Frankreich des Zweiten Kaiserreiches erschien damit in das Geschehen verwickelt, wurde direkt als Verräter und Mörder MAXIMILIANS bezeichnet – eben wie durch GOYAS Gemälde von 1814 die französische Armee als Mörder des spanischen Volkes gezeigt wurde. Bei MANET trat dadurch die Kritik an NAPOLEON III. und seiner imperialistischen Politik offen zutage. Nach dieser zweiten Version malte MANET noch zwei weitere Fassungen. Im Januar 1869 erhielt der Künstler einen offiziellen Brief (vermutlich aus dem Innenministerium, d. h. der Zensurbehörde), in dem ihm mitgeteilt wurde, daß sein Bild am nächsten Salon zurückgewiesen werde und daß ihm der Druck oder die Verbreitung seiner Lithographie untersagt würde. So reagierte die Zensurbehörde auf seine Kritik an Frankreich.¹¹ Es waren nicht alle Darstellungen der Exekution untersagt.

10 Zur Geschichte von Mexiko: Joan HASLIP: *The Crown of Mexico. Maximilian and his Empress Carlotta*. New York 1971. – Für die Pressedokumente vgl. Edouard Manet and the *Execution of Maximilian*. Katalog der Ausstellung in der Brown University, Providence, Rhode Island, 1981.

11 Zu MANETS Bildern und für weitere Dokumente vgl. Manet Katalog (s. *Anm. 1*), Nr. 104–105, S. 272–280. – Nils Gösta SANDBLAD: *Manet. Three Studies in Artistic Conception*. Lund 1954. – Albert BOIME: *New Light on Manet's Execution of Maximilian*. *Art Quarterly* 36 (1973), S. 172–208. – Anne Coffin HANSON: *Manet and the Modern Tradition*. New Haven/London 1977, S. 103–127.

Vermutlich noch im Jahr 1867 vertrieb die Bilderfabrik GANDEL und DIDION in Metz unbehelligt einen großformatigen Holzschnitt mit der Erschießung von MAXIMILIAN. Er zeigte allerdings das Kommando in mexikanischer Aufmachung, und die beigedruckte Legende erzählte von einem Verrat MAXIMILIANS für Geld durch einen seiner Leutnants an JUÁREZ. Diese Version, die indirekt an den Verrat Jesu Christi erinnerte, konnte NAPOLEONS Regime zulassen, nicht aber MANETS offene Anprangerung der Mitwirkung Frankreichs an der Hinrichtung.

Alle diese Fakten sind wichtig für unser Verständnis des Bildes: MANET greift hier wieder ein zeitgenössisches Ereignis auf. Das Muster seiner Darstellung ist von Anfang an ein klassisches Vorbild, GOYAS „Erschießungen“ vom 3. Mai. Von Fassung zu Fassung verstärkte MANET die kritische, gegen NAPOLEON III. gerichtete Dimension des Bildes. Doch was zeigt das Bild weiter? Was macht es sichtbar? Exekutionsdarstellungen sind im 19. Jahrhundert nicht selten. Vielmehr ist die Historienmalerei von einem merkwürdigen Interesse an den Hinrichtungen gekennzeichnet. 1868 zum Beispiel stellte Jean Léon GÉRÔME im Salon sein Gemälde „Der Tod des Marschall Ney“ aus. Dies war vielleicht ein Kompensationsbild zur Hinrichtung von MAXIMILIAN von Mexiko, weil es die Hinrichtung eines getreuen Marschalls von NAPOLEON I. aus dem Jahre 1815 zeigte.¹² Die Mannheimer Fassung von MANETS „Hinrichtung“ gibt den Augenblick der Exekution wieder. Das Mündungsfeuer blitzt auf, der Rauch entwickelt sich, die Kugeln sind unterwegs, MEJÍA ist getroffen, MAXIMILIAN und MIRAMÓN stehen noch unbewegt. Über der Mauer verfolgt eine Gruppe von Zuschauern den Vorgang. Rechts steht, vom Erschießungskommando abgesondert, der Unteroffizier, von dem MAXIMILIAN den Todesschuß, den „coup de grâce“, erhalten wird. Im Gegensatz zu GOYA unterdrückt MANET fast alle Darstellungen des Ausdrucks: Es werden keine Arme hochgeworfen, keine Gesichter vor Angst versteckt, es wird kein Knie zum Flehen gebeugt, und allein MEJÍAS Kopf ist im Augenblick des Todes nach hinten geworfen und äußert den Ausdruck von Schmerz. In der ersten Version hatte MANET das Verschwinden der drei Hingerichteten hinter dem Rauch des Gewehrfeuers gemalt, und in der Lithographie hatte er dies für MAXIMILIAN noch beibehalten. Die Mannheimer Fassung zeigt MAXIMILIANS Gesicht im Licht, während Schatten auf den Gesichtern der Generäle liegt. Das Licht auf dem Kaiser ist zugleich ein Moment der Verklärung des Opfers – wie bei GOYA, dessen Hauptgestalt in gleißendem Licht erscheint – und ein Moment der Erzählung; denn diese Schüsse töteten MAXIMILIAN noch nicht. Der Unteroffizier, der vom Erschießungskommando isoliert auf der rechten Seite steht und an seinem Gewehr hantiert, ist es, der MAXIMILIAN schließlich töten wird. Presseberichte haben seine Rolle ausführlich dargestellt.

Komposition und Farbe in dieser letzten Fassung sind geordnet und kühl. Drei Gruppen stehen vor der bildparallelen Mauer auf dem gelblichen Boden. Dunkelblau, Grau, Schwarz und Weiß überwiegen, den oberen Abschluß über den grauroten Ziegeln und den Zuschauern bilden ein Streifen Grün und eine blaue Ecke. Die Gruppen sind eindeutig und kühl geordnet. Kühl ist die Farbigkeit, und Komposition wie Farbe zeigen eine Absenz von Gefühl oder von Dramatik. Dagegen hielt die erste Fassung, in Boston, eine Düsterteil ein und suchte durch die Entgegensetzung von Licht (für die Verurteilten) und Schatten (für die Exekutierenden) einen dramatischen Effekt. In seiner letzten Fassung vermied MANET jede Dramatik. Zum Beispiel nahm er auch den in der Lithographie eingeführten kommandierenden Offizier, der den Säbel in die Luft hebt, wieder

¹² Zu GÉRÔMES Bild *Der Tod des Marschall Ney* von 1868: Wolfgang KEMP: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Wolfgang KEMP (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985, S. 253–378. – Der Tod des Helden. Katalog der Ausstellung in Köln und Zürich 1987/1988. Mailand 1987, Nr. 30, S. 218–220.

aus der Gruppe heraus. Es ist keine Bewegung dargestellt, außer dem Fliegen der Kugeln und ihrer einzigen Wirkung. Scheinbar gibt MANET eine sachliche, kühle Reportage. Weit unterkühlter ist sein Bild als die Reportagen in Illustrierten wie dem *Harper's Weekly* vom 10. August 1867, die zwei Priester und einen Sarg als emotionale Elemente mit darstellen. Seine letzte Fassung unterscheidet sich aber nicht nur, durch das gänzliche Fehlen von sentimental oder dramatischen Beifügungen, von den Bildern der Illustrierten oder, durch das Fehlen des Ausdrucks von Elend und Angst, von GOYAS Darstellung der Massaker Frankreichs gegen Spanien. Die kühle Beobachtung und der Verzicht auf eine Dramatik sind einer ungewöhnlichen Aggression entgegengestellt, die sich aus der kurzen Schußdistanz ergibt. Sie entspricht nicht den Tatsachen, wohl aber der Vorgabe von GOYAS Bild. Bei GOYA wie bei MANET ist die Schußdistanz von einem oder zwei Metern eine Demonstration der Brutalität, doch GOYA versah sie mit Elementen, die das Mitgefühl oder den Abscheu herausforderten, MANET aber macht durch das gänzliche Fehlen von emotionalen Elementen die maschinenmäßige Art des Tötens offenbar. GOYAS Bild weckt Abscheu und Mitgefühl; es attackiert durch die grausame Szene die Gefühle des Betrachters. MANET dagegen zeigt ohne Sentimentalität oder Pathos eine Aggression, die tödlich, aber völlig emotionslos ist. Der Tod ist bei ihm dargestellt als die Folge einer Einwirkung von Schüssen. Die maschinenmäßige Aggression allerdings ist entlarvt als Folge einer imperialistischen Politik.

Aufgabe 2

In welcher Weise greift MANET in seinen modernen „Historienbildern“ traditionelle Themen und Darstellungsformen auf?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

6.3. Raum der Gewalt

Beispiel 3

Drei Jahre nach dieser langen Beschäftigung mit der Hinrichtung des Kaisers MAXIMILIAN kam MANET auf die Darstellung der Aggression zurück. NAPOLEON III. war von den Preußen am 2. September 1870 in Sedan geschlagen worden; am 4. September wurde er vom Parlament in Paris abgesetzt, und am gleichen Tag bildete sich die Dritte Republik in Frankreich mit einer provisorischen Regierung. Der Krieg wurde fortgesetzt und Paris während des ganzen Winters belagert. Erst im Februar 1871 kapitulierte die französische Regierung. Beim Friedensschluß mußte Frankreich Elsaß und Lothringen an das Deutsche Reich abtreten und die ungeheure Summe von 5 Milliarden Francs an Reparationszahlungen leisten. Im März brach in Paris der Aufstand der Commune aus – mit dem Ziel, die Klassenherrschaft zu beseitigen und Frankreich zu einer Föderativ-Republik von souveränen Gemeinden umzugestalten. Die Auseinandersetzungen zwischen der Regierung und den Kommunarden wurden zunehmend terroristischer. Die Regierung ließ gefangene Kommunarden kurzerhand erschießen und schonte in den Straßenkämpfen weder Frauen noch Kinder. Die Kommunarden antworteten mit der Hinrichtung ihrer Geiseln und mit der Zerstörung der öffentlichen Gebäude in Paris. In der letzten Woche des Mai 1871 wurde in blutigen Kämpfen die Commune in Paris zerschlagen. Die Massaker hörten erst Mitte Juni auf. MANET wie Gustave COURBET zeichneten die Erschießung von Kommunarden durch die Regierungstruppen. MANET benutzte dazu seine Komposition von der

Hinrichtung MAXIMILIANS. Er malte ein großes Aquarell und zeichnete erneut eine Lithographie, die aber wiederum zu seinen Lebzeiten nicht publiziert werden konnte; sie erschien erst 1884 im Druck.¹³

MANETS Darstellungen von Gewalttätigkeiten in Mexiko oder in Paris sind in seinem Werk keineswegs vereinzelt. Die Gegenüberstellung von Aggression und Opfer ist eine der Konstanten in seinem Werk. MANET steht damit nicht allein. Zur gleichen Zeit wie er beschäftigte sich auch Edgar DEGAS mit der Gewalttätigkeit. Um 1868/69 malte DEGAS das bemerkenswerteste seiner Bilder zum Thema von Aggression und Opfer.¹⁴ Der Maler nannte dieses Bild stets „*L'Intérieur*“ (Der Innenraum) und bezeichnete es als Genrebild, das heißt als Darstellung einer gewöhnlichen Szene des Alltags. Erst gegen Ende des letzten Jahrhunderts erhielt das Bild einen zweiten Titel: „Die Vergewaltigung“, aber der zweite Titel wurde vom Maler nie bestätigt.

Abb. 3: Edgar Degas: *L'Intérieur* – Die Vergewaltigung. Um 1868/69. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art (Collection Henry P. McIlhenny)



DEGAS' Bild gibt einen Einblick in ein einfach ausgestattetes nächtliches Zimmer. Es ist erleuchtet von einer Lampe vor dem Spiegel über dem Kamin. Links vor der Lampe sitzt abgewendet im Unterkleid eine Frau, rechts verbarrikadiert ein stehender Mann die geschlossene Tür. Er lehnt sich an die Tür und verhindert damit sowohl ein Entfliehen wie ein Eindringen von außen. Auf dem Tisch befinden sich abgelegter Schmuck und ein geöffneter Koffer, der sein rosa ausgeschlagenes Inneres und ein Stück Unterwäsche zeigt. Unter dem Tisch liegt im Schatten ein Mieder. Auf der Kommode ganz links, dem Kopf der Frau unmittelbar benachbart, steht der Hut des Mannes, auf dem Bett liegen Mantel, Handschuhe und Schärpe. Die Achse der bedrängend steilen Raumkonstruktion berührt den Rücken der Sitzenden. Den Raum umschließen mit Rosendekor tapezierte Wände.

DEGAS' Bild zeigt keine Handlung. Es erzählt keine Geschichte. Man weiß nicht, ob eine aggressive Handlung bevorsteht oder ob sie zurückliegt. Der Koffer ist aufgeschlagen, das Mieder liegt am Boden, die Frau sitzt im

¹³ Zur „Commune“ vgl.: Adrian RIFKIN: Cultural Movement and the Paris Commune. *Art History* 1979, 2, S. 201–220. – Louis GIRARD: *La Deuxième République et le Second Empire 1848–1870* (Nouvelle Histoire de Paris). Paris 1981. Zu MANETS Darstellung der Bürgerkriegsszenen vgl. Theodore REFF: Manet (s. *Anm.* 6), S. 201–208.

¹⁴ Degas. Katalog der Ausstellungen im Grand Palais Paris, in Ottawa und New York, 1988/1989. Paris 1988, S. 143–146.

Unterkleid und mit entblößter Schulter, aber das Bett ist unberührt. Zugleich aber befindet sich die Frau zwischen den verteilten Besitztümern des Mannes, seinem Hut auf der Kommode und seinem Mantel auf dem Bettgestell. Die Frau ist eine Gefangene und ein Opfer. Das Bild erzählt nicht eine Geschichte, sondern es zeigt die Gewalttätigkeit einer menschlichen Beziehung. Es ist keine Illustration zu einer Geschichte, sondern die Analyse eines Zustandes.

Man hat versucht, DEGAS' rätselhaftes Bild mit dem im Jahr 1867 erschienenen Roman „*Thérèse Raquin*“ von Emile ZOLA zu entschlüsseln. Für die zweite Auflage dieses Romans, der zuerst unter dem Titel „*Un mariage d'amour*“ – Eine Liebesheirat – erschien, hatte ZOLA ein Vorwort verfaßt, in dem er sein Interesse erklärte:

„Ich habe in *Thérèse Raquin* Temperamente studieren wollen und nicht Charaktere. Darauf beruht das ganze Buch. Ich habe Gestalten gewählt, die allmächtig von ihren Nerven und ihrem Blute beherrscht werden, keinen freien Willen besitzen und zu einer jeden Handlung ihres Lebens von dem Verhängnis ihres Leibes gezwungen werden. *Thérèse* und *Laurent* sind menschliche Tiere, nichts weiter. Ich habe in diesen Tieren Schritt für Schritt das dumpfe Wirken der Leidenschaften, das Drängen des Naturtriebes und die infolge einer Nervenkrise eingetretenen Verwirrungen des Gehirns zu verfolgen versucht. Die Liebe meiner beiden Helden ist Befriedigung eines Bedürfnisses, der Mord, den sie begehen, ist eine Folge ihres Ehebruchs, eine Folge, die sie auf sich nehmen wie die Wölfe den Mord der Hammel, und was ich schließlich ihre Gewissensbisse habe nennen müssen, ist lediglich eine Verwirrung des Organismus, ein Aufruhr des bis zum Reißen gespannten Nervensystems. Eine Seele fehlt vollständig. Ich kann das leicht zugeben, da ich es so gewollt habe.“¹⁵

So beschrieb ZOLA im nachhinein das wissenschaftliche Interesse, das er beim Verfassen des Romans verfolgt habe. Ihm sei es darum gegangen, psychologische Probleme zu erforschen, indem er verschiedene Temperamente miteinander konfrontiert habe: eine unbefriedigte Frau, einen schwächlichen Ehemann, einen kraftvollen Geliebten, der ein gescheiterter Maler ist.

Die Hauptfiguren der Tragödie sind Provinzler, die in die Hauptstadt Paris gezogen sind. Der schwächliche *Camille*, seine Mutter und seine Frau *Thérèse* mieten sich in der Passage zwischen der Rue Mazarine und der Rue de Seine in Paris ein und betreiben dort einen Schnittwarenladen. *Thérèse* und *Laurent*, die sich ineinander verlieben, beschließen, den Ehemann auf einer sonntäglichen Bootsfahrt auf der Seine umzubringen. Ihr Verbrechen, das sie während einer der großstädtischen sonntäglichen Vergnügungen ausführen, bleibt unentdeckt, aber es beginnt ihre Beziehung und sie selbst zu verändern. Sie entwickeln Angst und Verfolgungswahn. Nach fünfzehn Monaten beschließen sie zu heiraten, um gemeinsam die Angst zu besiegen und ihre frühere Leidenschaft gegen den wachsenden Haß zu stellen. ZOLA schildert, wie *Laurent* am Abend der Hochzeit ins Zimmer zu *Thérèse* tritt:

„Sorgsam schloß *Laurent* die Tür hinter sich, blieb einen Augenblick lang gegen den Pfosten gelehnt stehen und sah sich mit unruhiger und bedrängter Miene im Zimmer um. Ein helles Feuer flammte im Kamin und warf große gelbe Scheine, die an der Decke und auf den Wänden tanzten [...] *Thérèse* saß auf einem niedrigen Sessel zur Rechten des Kamins. Das Kinn in der Hand, starrte sie in die züngelnden Flammen. Als *Laurent* eintrat, wendete sie nicht den Kopf. Sie war mit einem Unterrock und einer mit Spitzen besetzten Nachtjacke bekleidet und strahlte in der glühenden Helligkeit des Kamins in grellem Weiß. Ihre Jacke glitt herab, und eine rosige, halb von einer dunklen Haarsträhne verborgene Schulter tauchte auf.“

Laurent zog seinen Rock aus, machte einige Schritte, aber *Thérèse* sah ihn mit derartigem Widerwillen an, daß er selbst von Schrecken ergriffen wurde. Unter dem Druck des verheimlichten gemeinsamen Verbrechens entwickelt sich ein zerstörerischer Haß, der zu gegenseitigem Mordversuch aufbricht. Im gemeinsamen Selbstmord finden sie schließlich Erlösung vom unendlichen Grauen ihres Zusammenlebens.

Das „*Intérieur*“ von DEGAS scheint bis auf wenige Einzelheiten mit dem von ZOLA geschilderten Hochzeitsabend übereinzustimmen. Trotz dieser Übereinstimmung

¹⁵ Emile ZOLA: *Thérèse Raquin*. Paris 1867. Ein erster Abdruck erschien unter dem Titel: *Un mariage d'amour*. *Le Figaro*, 1866. Die deutschen Zitate wurden der Übersetzung von Ernst HARDT entnommen, die 1925 in München erschienen ist und in Frankfurt 1960 wieder abgedruckt wurde.

gen kann man wohl nicht annehmen, daß in DEGAS' Bild eine Illustration zu ZOLAS Roman vorliegt. Die Parallele zwischen Roman und Bild scheint eher in der Analyse und Darlegung einer höchst problematischen und gewalttätigen Beziehung zwischen Mann und Frau zu liegen. ZOLA analysiert, indem er eine Geschichte aus der Konfrontation von Temperamenten entwickelt. DEGAS analysiert, indem er Mann und Frau als Aggressor und Opfer in einem Raum zusammenstellt. Die Accessoires, wie der Hut, das Mieder, der Mantel und der geöffnete Koffer, dienen der Darlegung von Erleiden und Ausüben von Gewalt. Der stehende Mann, der Flucht und Hilfe zugleich verhindert, erscheint unheimlich und grausam in der Beleuchtung von unten. Von ihm wirft das Licht einen hohen Schatten an die Wand. Er hat die Physiognomie des Kriminellen, die gleiche, die DEGAS 1881 ausdrücklich unter diesem Titel darstellen wird.¹⁶ Er wartet darauf, daß die Gefangene sich in ihr Schicksal ergibt, entweder indem sie ihre Faxen läßt und die Gewalt akzeptiert, die der geöffnete Koffer ankündigt, oder indem sie mit dem zwecklosen Weinen aufhört und ihren Zustand als Accessoire des Mannes akzeptiert.

In der Schärfe der Analyse der Paarbeziehungen, nicht bloß der Temperamente, kommt das Bild von DEGAS mit dem Roman ZOLAS überein. DEGAS beschäftigte sich mehrfach, wie sein Freund MANET auch, mit der Problematik der Paarbeziehungen. Wiederholt malten beide Streit, Entfremdung und Verführung. Sind es soziale Probleme der Großstadt? In ZOLAS „*Thérèse Raquin*“ erscheint diese Begründung nur im Motiv des Umzugs der harmlosen Provinzler von ihrem beschaulichen Garten an der Seine nach Paris in die Passage. Hier, in der gedrängten Wohnform der Pariser Kleinbürger, entwickeln sich zweimal die Paarbeziehungen zu mörderischer Gewalttätigkeit. Die Paardarstellungen von DEGAS und MANET beschäftigen sich mit den gleichen, von den sozialen und moralischen Bindungen entfremdeten Menschen der modernen Großstadt. Sie zeigen Streit oder Gewalttätigkeit, oder einfach Kontaktlosigkeit zwischen zufälligen Paaren bei Sonntagsvergnügungen, zwischen Ehepaaren oder zwischen Prostituierten und Klienten. Bei MANET und DEGAS ist nicht nur die Darstellung von Paaren vom analytischen Interesse gekennzeichnet, sondern auch die Darstellung von gesellschaftlichen Ereignissen. Darin besteht ein großer Unterschied zu den Bildern von Sonntagsvergnügungen, Spielen im Garten oder Déjeuners von Claude MONET und Auguste RENOIR. Sie gelangen im Gegensatz zu DEGAS und MANET nie über eine harmlose Darstellung von Vergnügungen des Stadtvolkes oder der Besitzbürger hinaus. Andere Maler, wie der bis vor kurzem weitgehend vergessene James TISSOT (1835–1902), zeigen dagegen weit weniger Naivität und Harmlosigkeit in der Darlegung der gesellschaftlichen Verhältnisse, obwohl sie die Entfremdung in der Regel unter einer melancholischen Anekdote verbergen.¹⁷

Mit welchen Mitteln zeigt DEGAS' Bild „*L'Intérieur*“ Aggression auf?

Aufgabe 3

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

¹⁶ Zur Physiognomie des Kriminellen vgl. das Kapitel: *Le réalisme scientifique 1874–1881*. In: Katalog Degas (s. *Anm. 14*), S. 197–211.

¹⁷ James Tissot 1836–1902. Katalog der Ausstellung in London, Manchester und Paris, 1984/1985. Paris. Musée du Petit Palais. 1985.

6.4. Die Hängende, ausgestellt und mit Vergnügen betrachtet

Beispiel 4

Darstellungen von Gewalt scheinen in den sechziger Jahren und in der folgenden Zeit wenig zahlreich zu sein. Gewiß malte MANET die Hinrichtung des Kaisers MAXIMILIAN von Mexiko und die grausamen Szenen des Bürgerkriegs 1871. Auch zeigte DEGAS in „*L'Intérieur*“ die wortlose Aggression des Mannes gegenüber der Frau, und ZOLA analysierte das Mörderische in den Paarbeziehungen im Roman „*Thérèse Raquin*“. Gleichzeitig malte ZOLAS Jugendfreund Paul CÉZANNE brutale Bilder: auf gräßlichste Weise erstechen ein Mann und eine Frau gemeinsam ein weibliches Opfer in der Nacht.¹⁸ Hängen die Bilder der Aggression mit der Großstadt zusammen? Bei MANET läßt sich dies einsehen, doch bei DEGAS oder CÉZANNE erfährt man wenig oder nichts über einen Zusammenhang zwischen Gewalttat und Großstadt. DEGAS' „*L'Intérieur*“ liegt in einem Pariser Bürgerhaus, aber CÉZANNE'S Mordszene spielt sich in der Nacht am Ufer eines Flusses ab. ZOLA läßt die nach Paris übergesiedelten Provinzler zu Mördern werden, der Provinzler CÉZANNE, 1861 zum ersten Mal in Paris, phantasiert auf der Leinwand von Entführungen, Orgien und Mordtaten. Zu Beginn der vierziger Jahre hatte Edgar Allan POE mit seinen beiden Erzählungen „*Der Doppelmord in der Rue Morgue*“ und „*Das Geheimnis um Marie Rogêt*“ den Anfang der Kriminalliteratur gesetzt. Die erste Erzählung erschien 1841 in Philadelphia, ihr Schauplatz war Paris. Die zweite Erzählung, vom Jahr darauf, spielte in den Naherholungsgebieten an der Seine; ihr Opfer war die schöne Grisette (Putzmacherin, Näherin) Marie Rogêt. Doch gibt es Aggression nur als Mordlust oder als Vergewaltigung? Bei MANET blickt Victorine Meurent sowohl in „*Le Déjeuner sur l'herbe*“ wie in der „*Olympia*“ herausfordernd auf den Betrachter. Der Betrachter ist das Ziel des Bildes und des Blickes, und er wird zum Klienten eines aggressiven Angebots. Umgekehrt präsentiert MANET in seinen Bildern die Opfer: den toten Torero, den toten Christus, den verspotteten Christus, das melancholische Barmädchen. Sie alle sind Opfer einer Aggression, die entweder dargestellt oder dem Betrachter in die Schuhe geschoben wird. In beiden Fällen ist die Beziehung zwischen dem Bild und dem Betrachter eine Aggression. Anders zeigt sich das Gewalttätige bei CÉZANNE. Viele der Bilder seines Frühwerks tragen die Spuren eines gewaltsamen Farbauftrags mit dem Palettmesser, eines brutalen Verfahrens, die Farbe auf die Leinwand zu schleudern. DEGAS ist ebenso wie MANET weit entfernt von jener aggressiven Bearbeitung der Farbe, wie sie CÉZANNE praktiziert. DEGAS scheint gewaltsame Zusammenstellungen von Vordergrund und Hintergrund oder gewaltsame Beschneidungen des Bildfeldes zu bevorzugen, oder er präsentiert, ähnlich wie MANET, die Opfer der Betrachtung eingespannt in eine Bildordnung, die aus den Fugen geraten ist.

Eines der Bilder von Edgar DEGAS, die exemplarisch die Exposition eines Menschen und die Aufhebung der Bildordnung demonstrieren, ist „*Lala im Zirkus Fernando Paris*“ von 1879. Über dieses Bild, das im gleichen Jahr in der vierten Ausstellung der „Impressionisten“ zu sehen war, schrieb der Kritiker Armand SILVESTRE:

„Fräulein Lala ist eine Mulattin mit den Formen eines jungen Mannes, und sie ist unerreichbar darin, sich an ihren Zähnen an die Firststange der Varietés aufzuhängen. Degas zeigt sie in dieser poetischen Tätigkeit mit ihrem gewaltsam nach hinten gedrückten Krauskopf, ihrer gebogenen Wirbelsäule und den herabhängenden, leicht gekreuzten Beinen, wie sie sich langsam dreht am Ende eines Seils im zuckenden Licht der gewölbten Decke und der lärmigen Atmosphäre der Fröhlichkeit.“¹⁹

18 Zum Frühwerk CÉZANNE'S: Cézanne. Les années de jeunesse 1859–1872. Katalog der Ausstellungen in London, Paris und Washington 1988/1989. Paris 1988, S. 118.

19 Zu den Ausstellungen der Impressionisten vgl.: The New Painting. Impressionism 1874–1886. Katalog der Ausstellungen in San Francisco und Washington. San Francisco 1986. – Armand SILVESTRE in *La Vie Moderne*, 1. Mai 1879.

DEGAS brauchte in seinem Bild ein kaltes Grau-Grün für die konstruktiven Teile der Zirkuskuppel und ein blasses Orange für die Wände und die Decke. Er wählte einen Bildausschnitt, der fast ausschließlich

Abb. 4: Edgar Degas: Lala im Zirkus Fernando Paris. 1879. London, National Gallery



nach rechts und links aufsteigende Schrägen ergab. Nur zwei Säulen, einige Streifen und ein Teil der Eisenkonstruktion geben die Vertikalen an. Der Körper der hängenden Artistin ist in die Schrägen eingepaßt. Ihr emporgehobener rechter Arm verläuft parallel zur Tragkonstruktion der Decke, ihre Beine und ihr linker Arm nehmen die Schrägen der unteren Konstruktion auf. In lilaschimmerndes Weiß gekleidet und mit Gelb geschmückt, erscheint Lala schwebend in der Kuppel im Licht, das sie von unten erfaßt. Diskret verläuft das Seil schräg von unten nach oben, läuft unsichtbar über eine Rolle und kehrt zurück in den Mund der sich daran aufhängenden Artistin.

DEGAS' Artistin braucht weder ihre Arme noch ihre Beine. Sie scheint ebenso zu schweben wie die Konstruktion der Kuppel, die in diesem Ausschnitt nicht zeigt, wie sie sich auf dem Boden aufstützt. Das Publikum ist im Gegensatz zu anderen Bildern von ihm mit keinem Blick gewürdigt. Gezeigt wird nur das Objekt von Bewunderung und zeitvertreibendem Schauder. Jeder Betrachter muß selbst wieder gewahren, daß die Exposition der Artistin in der Kuppel des Zirkus lebensgefährlich ist. Zu seinem Vergnügen hängt sie sich an ihren Zähnen in der schwankenden Konstruktion an ein Seil, dessen Befestigung nicht zu sehen ist.

DEGAS zeigt die Gefährdung der Artistin durch die Exposition vor den Augen aller im Verlust der Horizontalen und der Vertikalen. Kein Bild zeigt deutlicher die Exposition als Gefährdung.

Doch das Bild der Artistin Lala erläutert zugleich den Charakter der Exposition in DEGAS' gleichzeitigen Ballettdarstellungen, auch wenn diese einen völlig anderen Blickwinkel einnehmen. Das berühmteste Pastell von DEGAS, das „Ballett“ oder „Der Stern“ von 1876/77 isoliert eine Balletteuse auf der leeren Bühne, die allein in Richtung auf das Publikum schwebend stürzt. Andere Tänzerinnen stehen in den Kulissen. Sichtbar wird auch eine schwarze männliche Gestalt, nämlich die für Balletteusen übliche Figur des älteren „Beschützers“. Er sieht seine „Protégée“, seinen Schützling, nach vorn an den Bühnenrand schweben: Sie wirft sich der Gunst des Publikums entgegen, das hier von der Höhe der Logen auf sie herabblickt. Im schwebenden Sturz der Balletteuse oder der Artistin zeigt DEGAS das Momentane der Aufmerksamkeit und der Gunst. In der Labilität der Stellung und der Komposition macht er die Gefährdung sichtbar.

Damit ist erst ein Anfang in der Untersuchung der schwankenden Konstellationen von DEGAS gemacht. Wir müßten jene Kompositionen einbeziehen, die einen Bildausschnitt so präsentieren, daß er sich als völlig zufällig darstellt. Mit dieser erarbeiteten Zufälligkeit erreichte er eine Annäherung an die Momentfotografie, die etwa seit der Mitte der fünfziger Jahre technisch möglich geworden war. Kompositionen, die auf die Zufälligkeit gearbeitet sind, heben aber die traditionelle Bildordnung auf. Überlieferte Bildordnungen befolgen einen harmonischen Ausgleich der Gewichte von Farben und Helligkeiten und von Fläche und Raum auf der Grundlage eines rechtwinkligen Gerüsts. DEGAS setzt dieses Gerüst außer Kraft, beispielsweise in einem scheinbar harmlosen Bild von badenden Bauernmädchen, in dem alle Figuren schräg gestellt und so aus dem Gleichgewicht gebracht werden.²⁰ Zu den Mitteln, mit denen er Zufälligkeit herstellt, gehören nicht nur die Schrägen, die Ausschnitte aus dem Momentanen und die instabilen Zustände der Personen, sondern auch das gewaltsame Zusammenstoßen von Nähe und Ferne, wie etwa in den zahlreichen Darstellungen von Orchester und Bühne seit etwa 1870.²¹

Aufgabe 4

Charakterisieren Sie die Komposition von DEGAS' „Lala im Zirkus Fernando Paris“.

.....

.....

²⁰ Zu diesem Bild und seinen Varianten vgl. Degas. Katalog der Ausstellungen in Paris, Ottawa und New York 1988/1989 (s. Anm. 14), S. 274–276.

²¹ Degas-Katalog (s. Anm. 14), Nr. 149, S. 257.

Die Fluchten der Großstadt

6.5.

Beispiel 5

Könnte man sich eine Umkehrung dieser Situation vorstellen, die DEGAS im Bild der Artistin Lala zeigt? Also nicht den Blick aus der Menge der Zuschauer in die Höhe zu einem isolierten und ausgestellten Menschen, sondern den Blick von der Höhe hinab auf die Menge. Die Impressionisten, also jene Gruppe von Malern um Claude MONET, Camille PISSARRO und Auguste RENOIR, waren 1872 von diesem Blick aus der Höhe auf die Plätze, in die Boulevards und auf die Brücken von Paris fasziniert. RENOIR malte 1872 den Pont Neuf in Paris von oben, 1874 zeigte Claude MONET in der ersten Impressionisten-Ausstellung eine von zwei Versionen des Boulevard des Capucines, die er im Jahr zuvor gemalt hatte. Der Boulevard des Capucines verbindet die Place de la Madeleine mit der Place de l'Opéra. Im Haus Nr. 35 an dieser Straße fand auch die Ausstellung statt. MONET kam verschiedentlich auf diese Sicht von oben in die Tiefe der Boulevards oder der Straßen zurück.

MANET griff diese Perspektive 1878 kurz auf. Im gleichen Jahr malte auch Gustave CAILLEBOTTE die schwindelerregende Tiefe der Rue Halévy vom 6. Stockwerk eines Mietshauses hinab (danach beschäftigte er sich noch mehrmals mit dem Blick aus der Höhe in die Tiefe der Boulevards). 1882, in der 7. und zweitletzten Ausstellung der Impressionisten, zeigte er ein Bild, das den Blick von der Höhe eines Hauses senkrecht hinunter auf den Boulevard wiedergab. In den neunziger Jahren beschäftigte sich Camille PISSARRO eingehend mit den Boulevards und Plätzen von Paris, immer aus der Sicht von oben.²²

MONET und PISSARRO zeigen mit ihren Bildern der Boulevards das neue Paris, das im wesentlichen durch die Umgestaltung während des Zweiten Kaiserreichs durch den Präfekten Baron HAUSSMANN geschaffen wurde (vgl. STE 2). In weniger als zwei Jahrzehnten hatte dieser unter NAPOLEON III. Paris zu einer modernen Großstadt umgestaltet. HAUSSMANN ließ ganze Quartiere niederreißen und vertrieb das Proletariat in die Faubourgs, die ehemaligen Vorstädte. Durch die alte Bausubstanz schlug er geradlinige, breite Boulevards für die Verkehrsströme in der Innenstadt und zu den Bahnhöfen. Die Straßenfluchten bildeten die neuen, normierten sechsgeschossigen Geschäfts- und Miethäuser. Der neue Typus enthielt im Erdgeschoß Läden mit Schaufenstern und einer darüberliegenden Wohnung, dann zwei vornehme Etagen und weitere Stockwerke, mit abnehmender sozialer Geltung, für die niedrigeren Klassen wie die Bediensteten, Dichter und Künstler. Dadurch baute jedes Haus die gewollte soziale Struktur auf:

Das Proletariat war in der Innenstadt in die Dachräume verteilt und die Bevölkerung der Kontrolle der Concierge unterworfen. Seine Umgestaltung von Paris beruhte sowohl auf verkehrstechnischen wie hygienischen und politischen Gründen. Die brutale Modernisierung, die Enteignungen und die betrügerischen Spekulationen wie die Verteilung und Vertreibung des Proletariats stießen auf starke Widerstände. Was die machtlose Bevölkerung erlebte, war ein Untergang ihrer Stadt und ihre Auslieferung an das Großkapital.

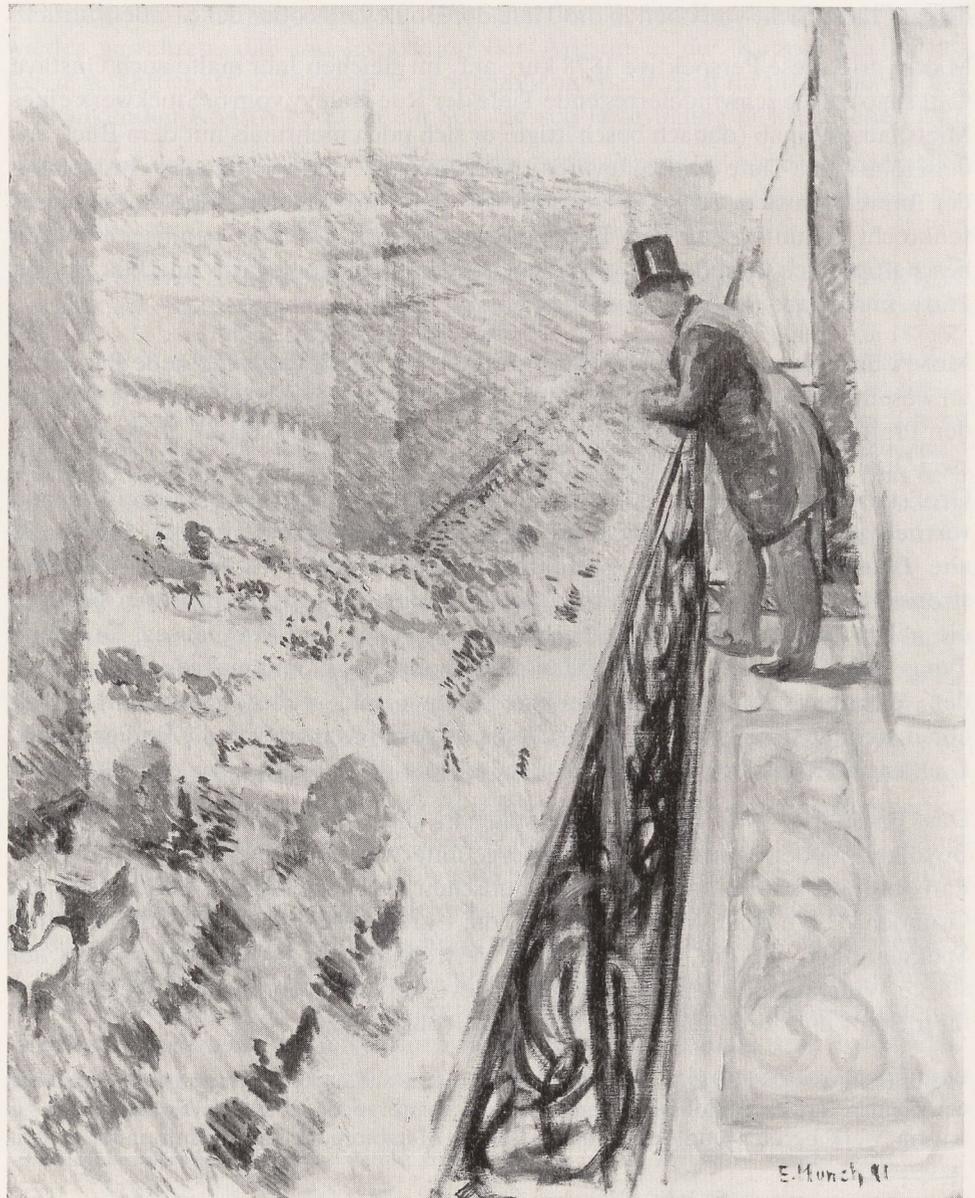
Walter BENJAMIN schrieb über die Folgen der Stadtumwandlung: „Hausmann hat sich selber den Namen ‚artiste démolisseur‘ gegeben [d.h. zerstörender Künstler]. Er fühlte sich zu seinem Werk berufen und betonte das in seinen Memoiren. Indessen entfremdet er den

²² Auf die erarbeitete Zufälligkeit hat zuerst Max IMDAHL aufmerksam gemacht in seinem Aufsatz über das 1945 zerstörte Bild von Degas' *Place de la Concorde*: Max IMDAHL, Die Momentfotografie und „Le Comte Lepic“ von Edgar Degas. In: Festschrift für Gert von der Osten. Köln 1970, S. 228–234. Zu den erwähnten Bildern: *The New Painting* (s. *Anm.* 19), Nr. 7, S. 130, Nr. 116, S. 398, Abb. 2, S. 375. – *L'Impressionisme et le paysage français*. Katalog der Ausstellungen in Los Angeles, Chicago und Paris 1984/85. Paris 1985, S. 198–207.

Parisern ihre Stadt. Sie fühlen sich in ihr nicht mehr heimisch. Der unmenschliche Charakter der Großstadt beginnt ihnen bewußt zu werden.“²³

Claude MONET und Camille PISSARRO, die beide keine Pariser waren, zeigen in ihren Bildern von den Boulevards keine Spur von der Entfremdung der Bewohner von ihrer Stadt. Ihnen ist der perspektivische Durchblick durch die langen Straßenfluchten wichtig, ihnen geben die Boulevards als Schauplätze eines verwirrenden Verkehrs, einer unübersehbaren Menge oder als Ort der Umzüge malerische Motive. Bei MONET stimmen 1873 zum ersten Mal die kurzen, flüchtigen Pinselstriche mit der Bewegung der Menge zusammen. Nur MANET läßt 1878 in seiner Darstellung der Rue Mosnier einen Kriegskrüppel von 1870/71 durch die beflaggte Straße humpeln, nur CAILLEBOTTE zeigt die bestürzende Perspektive der

Abb. 5: Edvard Munch: Rue Lafayette. 1891. Oslo, Nationalgalerie



23 Zur „Hausmannisation“ vgl.: Louis GIRARD: *La Deuxième République et le Second Empire 1848–1870* (s. *Anm.* 13). – J.M. and Brian CHAPMAN: *The Life and Times of Baron Haussmann. Paris in the Second Empire*. London 1957. – Walter BENJAMIN: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*. In: W.B. *Das Passagenwerk* (Gesammelte Schriften. Band V, 1). Frankfurt 1982, S. 57.

Boulevards statt des malerischen Gewimmels im lichterfüllten Boulevard. Licht, Luft und ein ungehinderter Straßenverkehr gehörten zu den Argumenten von HAUSSMANN.²⁴

Das Beunruhigende der Tiefe des Abgrunds und der Perspektive erfaßte dagegen der Norweger Edvard MUNCH, der sich zwischen Oktober 1889 und März 1892 in Paris aufhielt. Zweimal griff er dieses Motiv der Impressionisten aus den siebziger Jahren auf und erprobte zugleich die flüchtige, skizzenhafte Pinselschrift und die hellen Farben. Das Bild „Rue Lafayette“ von 1891 folgt einem Bild von Gustave CAILLEBOTTE mit Betrachtern auf einem Balkon über dem Boulevard Haussmann. MUNCH malte vom Balkon der fünften oder sechsten Etage des Hauses Nr. 49 der Rue Lafayette, die von der Pariser Oper zum Nordbahnhof führt. Bei ihm stützt sich nur ein Mann auf das Geländer und blickt in die Tiefe. Sein Kopf liegt genau im schwindelerregenden Fluchtzug der Straße, seine Füße befinden sich auf der senkrecht nach oben schießenden Fluchtachse des Balkons. In der Tiefe der Straße, die bei CAILLEBOTTE verdeckt wird durch die bis zum Balkon aufragenden Bäume, malte MUNCH die Kutschen mit den Pferden und die Fußgänger. Wie für die Häuser, bedient er sich dazu bloß der raschen, schrägen Pinselschläge, die ungefähr die Richtung des einfallenden Sonnenlichts einhalten. Im Balkongitter und seinem Schatten und in der menschlichen Figur fährt er mit dem Pinsel den Formen und teilweise den Volumina nach. Die räumliche Tiefe verliert sich im hellen Blaugrau von Häuserschatten.

Zeigt das Bild bloß die Betrachtung des städtischen Verkehrs? Ist es nur eine Fingerübung in der impressionistischen Manier? Zum ersten Mal in MUNCHS Werk präsentieren sich hier mit der rasenden Perspektive und der betrachtenden Figur die Chiffren von Melancholie und Verzweiflung. Es heißt viel, daß sie hervorgebracht werden durch die Reaktion auf die Großstadt, auf die Straßenfluchten und die schwindelerregende Höhe der Häuser. Ein Jahr später sind diese Chiffren bei MUNCH fixiert in den Bildern „Verzweiflung“ und „Der Schrei“. Die „Rue Lafayette“ zeigt genau die Entsprechungen der impressionistischen Malweise mit dem Flüchtigen, mit der Geschwindigkeit und dem Gewimmel. Während das Straßenbild sich jeden Augenblick verändert und die raschen Pinselhiebe von Rot, Blau, Gelb und Grau die Beweglichkeit anzeigen, steht der Betrachter unbeweglich in großer Höhe. Aber seine Ruhe durchstößt die rasende Perspektive des schmalen Balkons. Es ist MUNCH, der Norweger in Paris, der das Bild der Entfremdung schafft: der unbeweglich stehende Betrachter vor dem Gewimmel in der Straßenflucht, auf einer senkrecht in die Tiefe fahrenden, schmalen Fläche in schwindelerregender Höhe.²⁵

Woran erkennen Sie das Beunruhigende in MUNCHS „Rue Lafayette“?

Aufgabe 5

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

²⁴ Theodore REFF: Manet and Modern Paris (s. Anm. 6), S. 232–253.

²⁵ Edvard Munch. Katalog der Ausstellungen in Essen und Zürich 1987/1988, Nr. 23, 25, 27, 29, 30 (der Katalogteil ist nicht paginiert).

6.6. Dampf und Eisen

Beispiel 6

In der dritten Ausstellung der Impressionisten, die Anfang April 1877 eröffnet wurde, zeigte Claude MONET dreißig Gemälde. Sechs Bilder gaben Ansichten des Bahnhofs Saint-Lazare und der ihm vorgelagerten Europabrücke wieder. Sie alle waren im Monat zuvor, also erst im März 1877, entstanden. Zwei weitere vom Bahnhof Saint-Lazare entstanden vermutlich im April, also noch während der Ausstellung. Drei der sechs soeben gemalten Bilder hatte MONET schon vor dem Beginn der Ausstellung verkauft, im übrigen waren von seinen dreißig Bildern nurmehr neun käuflich zu erwerben; die anderen einundzwanzig hatten ihre Besitzer schon gefunden, wie der Katalog vermerkt. Die dritte Ausstellung der Impressionisten war in jedem Sinn ein voller Erfolg. Die Kritiken diskutierten den Begriff „Impressionismus“ und die Übereinstimmung von Begriff und Bildern. Was John REWALD 1946 über die Reaktionen der Kritik und der Besucher schrieb, ist eine schwere Irreführung. Er berichtete, die Maler wären wieder einer spottenden Menge ausgeliefert gewesen und die Kritiker hätten sich, mit wenigen Ausnahmen, in törichten Angriffen und seichten Witzeleien übertrifft.²⁶ Beides trifft nicht zu. Hingegen glaubten viele der Kritiker und der Zeitgenossen, die impressionistische Malerei hätte eine starke politische Intention, sie wäre subversiv, und die Künstler wären eine Art von Sozialrebellern. Sie wurden „Les Intransigeants“ genannt, nach der neuen spanischen Bezeichnung von 1872 für den anarchistischen Flügel der föderalistischen Partei (Los Intransigentes). Damit war kompromißloser Widerstand gemeint. 1876 war „Les Intransigeants“ ein populärer Name für die Impressionisten. Die Berechtigung für diese Bezeichnung sah man in ihrem vermeintlichen Haß gegen die klassischen Traditionen, ihrem Ehrgeiz, die Gesetze von Zeichnung und Farbe umzustürzen und in ihrem Verlangen, Akademie und Staat zu trennen. Der Vorwurf des Anarchismus blieb also völlig auf der Oberfläche. PISSARROS politische Auffassungen waren demnach nicht bekannt, und an keinem einzigen Bild wurde eine politische Absicht aufgewiesen. Hingegen etablierte sich 1877 die Überzeugung, die Impressionisten würden nicht des Motivs wegen, sondern wegen der Farben und des Lichtes malen.²⁷ Das verhängnisvolle Wort von der Gleichgültigkeit des Sujets hatte ZOLA 1866 und 1867 bei der Besprechung der Werke von MANET vorgebracht.

Als einer der ersten hat Theodor W. ADORNO 1957 den Zusammenhang der Impressionisten mit der modernen Industrie bemerkt. Während eines Besuches des damaligen Impressionistenmuseums „Jeu de Paume“ in Paris fiel ihm auf, daß alle impressionistischen Landschaften technische Objekte enthalten. Er sah auch, daß durch die impressionistische Malweise das Fremde, die Technik, der Natur angenähert wurde.²⁸ Die impressionistische Malweise ist charakterisiert durch eine Vielzahl von nebeneinandergesetzten, annähernd gleich großen Farbflecken. Die Flecken bilden nicht Gegenstände ab, sondern sie entsprechen Punkten eines Farbrasters. Die Malweise ist von den Gegenständen unabhängig; das Verfahren bleibt gleich, ob Eisenkonstruktionen, Seerosenteiche, Kathedralen oder Heuhaufen zu malen sind. Die Unabhängigkeit hat zu dem Schluß verführt, die Gegenstände seien gleichgültig.

26 John REWALD: Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst. Köln 1982, S. 250–251.

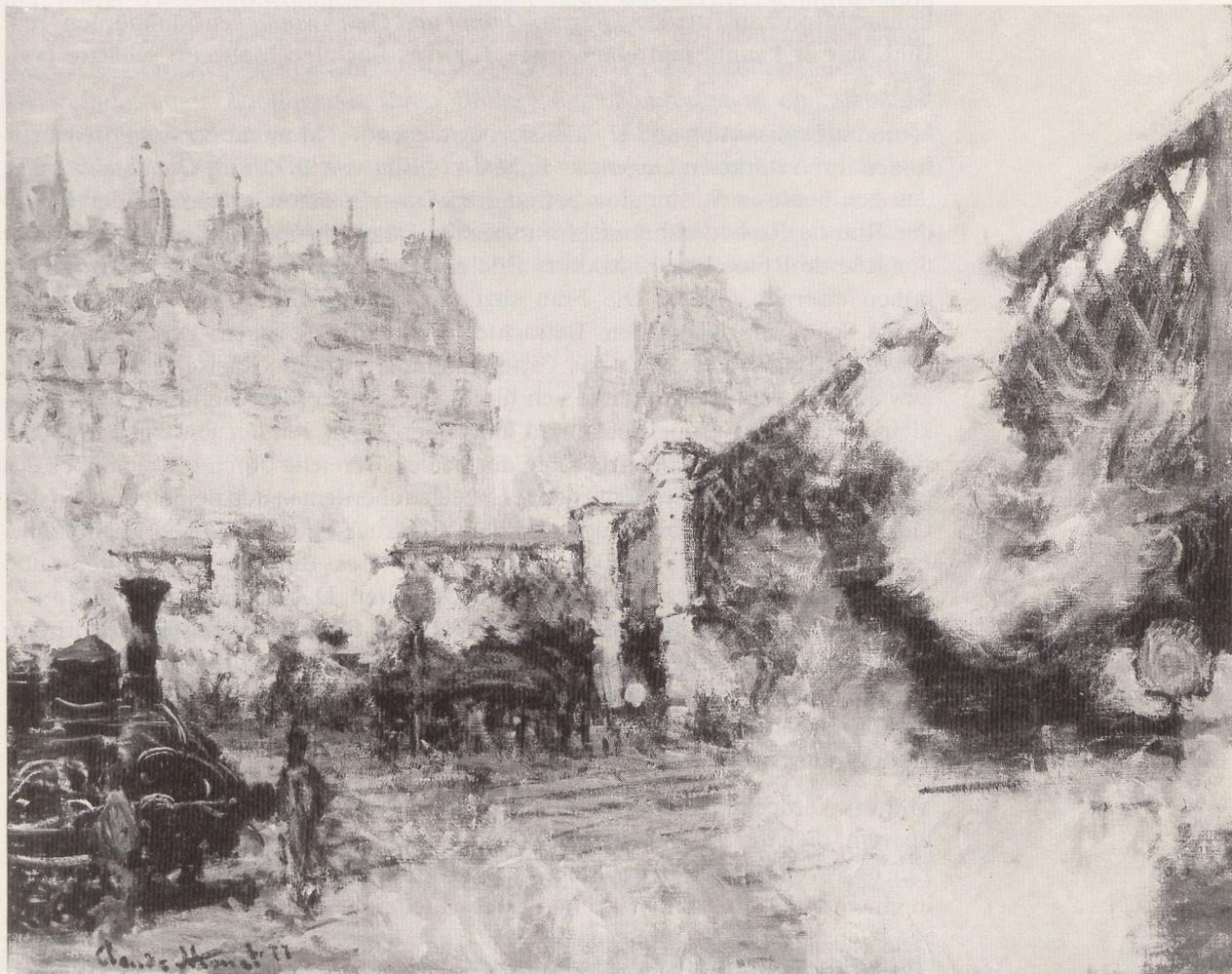
27 Zu den Ausstellungen der Impressionisten vgl. jetzt den Katalog: The New Painting. Impressionism 1874–1886 (s. *Anm.* 19), mit dem Nachdruck aller Ausstellungskataloge von 1874 bis 1886. Zum Namen und zur dritten Ausstellung vgl. in diesem Katalog die Beiträge von Stephen F. EISENMAN: The Intransigent Artist or How the Impressionists got their Name. S. 51–59, und Richard R. BRETTELL: The „First“ Exhibition of Impressionist Painters, S. 189–202.

28 Theodor W. ADORNO: Im Jeu de Paume gekritzelt. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Dezember 1958, und in: Theodor W. ADORNO: Ohne Leitbild. *Parva Aesthetica*. Frankfurt 1967, S. 42–47.

Die zahlreichen Bilder von Eisenbahnen, Bahnhöfen, Brücken, Häfen und Boulevards von PISSARRO und MONET seit 1871 widerlegen die Ansicht von der Gleichgültigkeit des Sujets. Neuere Studien zeigen insbesondere die Übereinstimmung von MONET mit dem industriellen Wiederaufbau Frankreichs nach dem Krieg auf.²⁹ Es ist nicht unerheblich, daß die Bilder von Eisenbahnen, die er seit 1872 herstellte, sofort ihre Käufer fanden. Sein Bild „*Impression. Soleil levant*“ – *Impression. Aufgehende Sonne*, dessen Ausstellung 1874 der Bewegung den Namen gab, zeigt Le Havre, den wichtigsten Seehafen Frankreichs, im Wiederaufbau – bezeichnenderweise unter der aufgehenden Sonne. In der 1. Hälfte der siebziger Jahre waren MONET in Argenteuil westlich von Paris der Wiederaufbau der Straßen und der Eisenbahnbrücke und die beiden neuen Brücken wichtige Motive. 1877 wandte er sich dem Bahnhof Saint-Lazare zu, dem Endpunkt der Vorortlinie von Argenteuil nach Paris und dem Ausgangspunkt für die Strecken in die Normandie und die Bretagne. Saint-Lazare ist der Bahnhof, in dem die Impressionisten in die Züge stiegen, die sie in die Sommerfrische oder zu ihren Landschaftsmotiven brachten. Tatsächlich liegen fast alle Landschaftsmotive der Impressionisten entlang den Eisenbahnlinien, und man muß sich vorstellen, daß sie ihre Landschaften aufsuchten – mit einer Rückfahrkarte in der Tasche.

Für sein Bild des „*Pont de l'Europe*“ von 1877 begab sich MONET außerhalb des Bahnhofs Saint-Lazare auf das Niveau der Geleise. Die große Brücke befand sich dreihundert Meter vor dem Bahnhof. Sie war 1867 vollendet worden. Auf ihrer riesigen Plattform in der Mitte vereinigte sie 6 neue Straßenzüge, die nach

Abb. 6: Claude Monet: Der Pont de l'Europe vor dem Bahnhof St. Lazare. 1877. Paris, Musée Marmottan



²⁹ Paul TUCKER: The First Impressionist Exhibition and Monet's *Impression, Sunrise*: A Tale of Timing, Commerce and Patriotism. *Art History* 7 (1984), S. 465–476. – Ders.: *Monet at Argenteuil*. New Haven/London 1982. – Andreas HAUS: Impressionismus – Industrialisierung des Sehens. In: *Forma et Subtilitas*. Festschrift für W. Schöne zum 75. Geburtstag. Hrsg. von W. SCHLINK / M. SPERLICH. Berlin/New York 1986, S. 254–268.

europäischen Hauptstädten benannt waren. Daher kam der Name „Pont de l'Europe“. Sie war und ist heute noch eine imposante Eisenkonstruktion mit gewaltigen, durch gekreuzte Streben verbundenen Trägern. MONETS Bild entstand auf der Seite der Batignolles außerhalb des Bahnhofs, auf der Seite der Rue de Rome, und gibt den Blick auf die Ostseite der Brücke wieder. Von rechts oben fährt die eiserne Konstruktion in die Raumentiefe nach links, über den Mittelpfeilern steigen im Hintergrund die Haussmannschen Mietshäuser an der Rue de Berlin und an der Rue de St. Petersbourg auf. Quer zu dieser vorherrschenden Tiefenrichtung verlaufen die Geleise. Links ist der vordere Teil einer Lokomotive mit zwei Maschinisten sichtbar, überall steigen Dampfwolken auf, verdecken die Sicht auf die Fassaden der Häuser und auf die Konstruktion der Brücke und vermischen sich mit den natürlichen Wolken des grauen Himmels. Die Straßenbrücke durchfährt dynamisch-heroisch das Bild, die Lokomotive wartet auf die freie Fahrt, die Häuser zeigen das neue Paris, und die Dampfschwaden erweisen ihre Verbindung mit den Himmelswolken. Das Heroische der drei Monumente des Fortschritts erhält durch Komposition und Malweise eine neue Bestimmung. Das Heroische ist die Dynamik, das Bewegliche. Die Dampfschwaden sind das Momentane, und sie lösen die feste Starre der Eisenkonstruktion, die Geradlinigkeit der Geleise und die Hausfassaden auf. Eisen und Stein werden zu Daten von flüchtigen Licht- und Farbwerten dynamisiert und dem sich zerstreuenen Dampf angeglichen. Darin konnte MONET an TURNERS „*Regen, Dampf und Geschwindigkeit*“ anknüpfen – ein Bild, das er kannte und ebenso wie TURNERS flüchtige Malweise schätzte (vgl. STE 5).

MONETS Heroisierung und Dynamisierung dieser drei Monumente des Fortschritts finden ihren stärksten Gegensatz in MANETS Bild von 1872/73: „*Die Eisenbahn*“, das sich heute in Washington befindet.³⁰ MANET malte sein Bild auf der Ebene der Rue de Rome, während MONET sich auf das Niveau der Geleise unterhalb der Rue de Rome begab. MANETS Bild zeigt eine Frau und ein Kind vor einem hohen eisernen Gitter. Die Frau sitzt vor diesem Gitter, hält ein Buch auf ihrem Schoß und blickt dem Betrachter direkt in die Augen. Das Kind ist abgewendet und blickt durch das Gitter hindurch auf die Geleise hinunter. Eine gewaltige Dampfwolke breitet sich hinter den Stäben aus; sie läßt rechts einen kleinen Teil der Europabrücke und links oben einen Teil der jenseitigen Häuser sichtbar. MANET zeigt die Trennung der beiden Bereiche durch das sich über das ganze Bild ziehende schwarze Gitter. Er zeigt außerdem in den beiden Figuren den Gegensatz zwischen Anschauen und dem Eindruck eines flüchtigen Phänomens. Es gibt kein größeres Mißverständnis, als dieses Bild für eine heitere und harmonische Vision der industriellen Welt zu halten. Das ist die Sache von MONET, nicht aber diejenige von MANET. Denn das Gitter führt eindrücklich die Entfremdung vor, die Trennung zwischen dem menschlichen und dem technischen Bereich, zwischen Sitzen, Stehen und technischer Beschleunigung, von der nichts mehr sichtbar ist als eine weiße Wolke. MANET teilt keineswegs die naive Freude MONETS an der industriellen Welt.

MANETS Verdeckung der Sicht durch die Dampfwolke stimmt mit den Zeugnissen überein, die eine Verminderung des Wahrnehmungsvermögens der Reisenden im Zug beschreiben. Der französische Dichter Victor HUGO (1802–1885) schrieb 1837 in einem Brief über die Wirkung des beschleunigten Reisens:

„Die Blumen am Felde sind keine Blumen mehr, sondern Farbklecken oder vielmehr rote oder weiße Streifen; es gibt keinen Punkt mehr; alles wird Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strähnen, die Kleefelder erscheinen wie lange grüne Zöpfe, die Städte, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine

³⁰ Katalog Manet (s. *Anm. 1*), Nr. 133, S. 340–343. – Theodore REFF: Manet and Modern Paris (s. *Anm. 6*), S. 52–71.

verrückte Weise mit dem Horizont; ab und zu taucht ein Schatten, eine Figur, ein Gespenst an der Tür auf und verschwindet wie der Blitz, das ist der Zugschaffner.“³¹

Derartige Beschreibungen sind in der Zeit des Übergangs vom Postkutschenverkehr zum Eisenbahnverkehr zahlreich. Das Tempo der Postkutsche erlaubte jederzeit die Wahrnehmung von Nähe und Ferne. Die beschleunigte Reise in der Eisenbahn machte dieses überlieferte Wahrnehmungsverhalten unmöglich. Die Dinge verlieren ihre Konstanz, sie lösen sich in Streifen auf oder beginnen zu tanzen, wie es Victor HUGO beschrieb. Statt der allmählichen Veränderung der Landschaft erlebte der Reisende ihr rasendes, zuckendes Vorüberziehen; er sah vor dem Abteifenster vorüberstreifende, ständig neue Konfigurationen von für sich nicht mehr betrachtbaren Dingen. 1862 gab es medizinische Untersuchungen über die Folgen dieses Wahrnehmungsverlustes in der Nähe. Darin sah man die Ursache der typischen neuen Reisekrankheit, der Ermüdung der Augen wie des Gehirns.³²

Typisch impressionistische Bilder wie MONETS „*Pont de l'Europe*“ zeigen die beschriebene Unschärfe der Wahrnehmung und dynamisieren die Wahrnehmungsdaten Licht und Farbe. ADORNOS „*Signa der Moderne*“ bezeugen die Übereinstimmung der beschleunigten Wahrnehmung mit der industriellen Beschleunigung des Lebens und der Reduktion der Wahrnehmung auf die Emissionen von Licht und Farbe. Den Impressionisten der siebziger Jahre war MANETS Konfrontation klassischer Kompositionen mit moderner, flüchtiger Besetzung nicht mehr wichtig. Sie verfolgten aber auch nicht DEGAS' Auflösung der Bildordnung und seine Herstellung einer Zufälligkeit. Ihren Bildern liegt zumindest in den siebziger Jahren im wesentlichen noch jene geometrische Raumkonstruktion zugrunde, die seit vierhundert Jahren Gültigkeit hatte. Die gleichmäßigen Pinselstriche, die den flüchtigen Emissionen von Licht und Farbe entsprechen, holen zwar Nähe und Ferne zusammen, aber die perspektivische Ordnung bleibt im wesentlichen erhalten. Erst in den achtziger Jahren wird CÉZANNE beginnen, eine andere Art von Raumdarstellung zu entwickeln.

Wie bestimmt sich das Verhältnis zwischen der impressionistischen Malweise zur Natur, zur Technik und zur modernen Verplanung von Lebensbedingungen (Baron HAUSSMANN'S Umgestaltung von Paris)?

Aufgabe 6

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

³¹ Wolfgang SCHIVELBUSCH: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert.* Frankfurt/Berlin/Wien 1979, bes. S. 51–66; hier S. 54.

³² Zu den umfassenden Umwandlungen im 19. Jahrhundert vgl. Siegfried GIEDION: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte.* Nachwort von Stanislaus VON MOOS. Frankfurt 1982 (GIEDIONS Buch erschien zuerst 1948 in Englisch unter dem Titel: *Mechanization takes Command*). – Helmut PFEIFFER / Hans Robert JAUSS / Françoise GAILLARD (Hrsg.): *Art Social and Art Industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus.* München 1987, vgl. darin insbes. den Beitrag von Klaus HERDING: *Industriebild und Moderne. Zur künstlerischen Bewältigung der Technik im Übergang zur Großmaschinerie (1830–1890),* S. 424–468.

6.7. Gemälde für das moderne Leben

Reflexion

Wir haben bisher an einigen exemplarischen Bildern aufgezeigt, in welcher Art sie sich mit dem modernen Leben und seinen Veränderungen beschäftigen. Wir haben versucht, Kritik, Analyse, heroisierende Bejahung und die Darstellung von Gefährdung und Aggression zu unterscheiden. Doch müssen wir uns nicht nur die Frage stellen, in welchen Arten die Bilder auf die technischen und sozialen Wandlungen reagierten, sondern auch die Frage, welchen Ort oder welche Stellung diese und andere Bilder im modernen Leben einnahmen. Sie erschienen für einige Wochen im Salon oder in privaten Ausstellungen und Galerien. Sie wurden in Schaufenstern und Läden gezeigt, aber dann verschwanden sie wieder in den Ateliers der Maler oder in den Sammlungen des Großbürgertums. Erst gegen Ende des Jahrhunderts erhielten einige der Bilder ihren öffentlichen Ort in den Museen von Paris.

1868 erschien in Paris eine Satire von Etienne BAUDRY mit Illustrationen von Gustave COURBET. Im Kapitel „*La destinée de l'art*“ – Das Schicksal der Kunst diskutieren in einem erfundenen Gespräch verschiedene Personen über die Stellung der Malerei in den modernen Städten. Die größte Sorge ist die, daß die Bourgeoisie sich wenig um ihre Kunstsammlungen kümmert, und der moderne Stadtbewohner immer weniger Zeit hat, die Museen zu besuchen. Damit wurde festgestellt, daß die Malerei im modernen Leben keine Funktion habe. Der Gesprächsteilnehmer Gustave COURBET schlug daraufhin vor, Kunstwerke in den Bahnhöfen aufzuhängen, damit diese nicht nur „Tempo des Fortschritts“ wären, sondern auch zu „Tempeln der Kunst“ würden. Zur Belehrung und Kultivierung der Passagiere sollten die tristen Mauern der Wartesäle mit Bildern behängt werden. Damit sollte die Präsentation der Malerei auf die modernen Lebensbedingungen, die wesentlich vom Verkehr, das heißt der Eisenbahn, geprägt wurden, reagieren und ihre öffentliche Funktion wiedergewinnen. BAUDRY griff damit einen Vorschlag auf, den COURBET offenbar schon 1860 geäußert hatte. Dieser hatte gemeint, man sollte die Bahnhöfe mit Bildern der Eisenbahnstrecken und der Städte dekorieren, also mit einer Art von Panoramen der Eisenbahnstrecken.³³ COURBET unternahm offenbar keine Anstrengungen zur Verwirklichung eines solchen Projekts. Aber Edouard MANET machte 1878 einen ähnlichen Vorschlag. Er hatte die Idee, den Sitzungssaal im neuen Pariser Stadthaus mit einer Reihe von Szenen zu schmücken, die den „Bauch von Paris“ darstellen würden. Er besprach sich mit dem Architekten VIOLLET-LE-DUC, erhielt dessen Zustimmung und wandte sich mit dem folgenden Brief an den Präfekten der Seine:

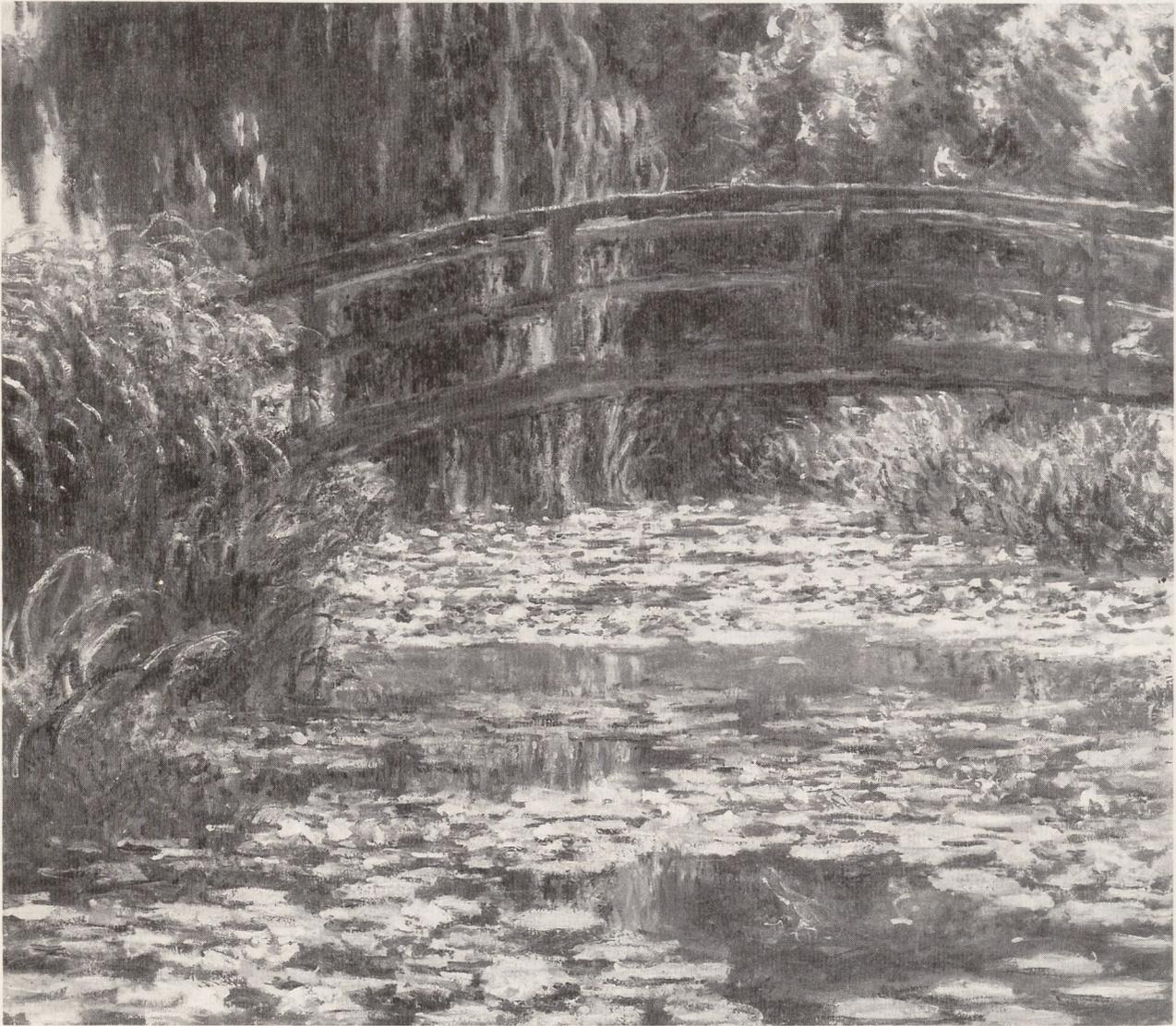
„Ich habe die Ehre, Ihrer hohen Billigung folgenden Plan für die Ausschmückung des Sitzungssaales des Stadtrates im neuen Rathaus von Paris zu unterbreiten: eine Serie von Kompositionen zu malen, die, um mich eines heute allgemein üblichen Ausdrucks zu bedienen, der zugleich meinen Gedanken gut umschreibt, den ‚Bauch von Paris‘ darstellen würden mit den verschiedenen Korporationen, die sich in ihrem Milieu bewegen, das öffentliche und das wirtschaftliche Leben unserer Tage. Ich nähme dazu das Paris der Markthallen, das Paris der Eisenbahnen, das Paris der Brücken, das unterirdische Paris, das Paris der Rennen und der Gärten. Für den Plafond eine Galerie, auf der sich rundherum in passenden Stellungen alle Zeitgenossen bewegen würden, die im bürgerlichen Leben zur Größe und zum Reichtum von Paris beigetragen haben oder noch beitragen.“³⁴

MANETS Vorschlag wurde keiner Antwort gewürdigt. Das Pariser Rathaus erhielt keine Bilder von MANET, die Bahnhöfe erhielten keine von COURBET. Dessen Idee, Bilder an die neuen Verkehrsströme zu stellen, wurde in einem anderen Medium

33 Etienne BAUDRY: *Le camp des Bourgeois*. Paris 1868. – CHAMPFLEURY [Jules Husson]: *Courbet en 1860*. In: *Le réalisme*, Paris 1861 und Paris 1973. – Monika WAGNER: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Tübingen 1989, S. 165–190.

34 Hans GRABER: *Manet* (s. *Anm.* 9), S. 238–239.

Abb. 7: Claude Monet: Die japanische Brücke über dem Seerosenteich. 1895–1900. Chicago, The Art Institute



der Spiegelungen der Trauerweiden, der Wolken und des Lichtes im Wasser. Es sind Bilder des Rückzugs in den abgeschiedenen Garten. Kein Zeichen der Moderne erscheint hier mehr, doch sollte man vielleicht nicht vergessen, daß die japanische Brücke unmittelbar auf das Bahngleise und die Straße führte, die seine Besitztümer, den normannischen Garten mit Atelier und Häusern und den japanischen Garten, mittendurch teilten.³⁷

Gleichzeitig wie MONET praktizierte CÉZANNE seinen Rückzug von Paris nach Aix-en-Provence. 1874 und 1877 hatte er mit den Impressionisten in Paris ausgestellt. Das Publikum reagierte offenbar unfreundlich auf seine brutalen Werke. CÉZANNE verschwand nach 1877 für etwa zwanzig Jahre von der Pariser Kunstszene. Als Sohn eines Bankiers und Erbe eines beträchtlichen Vermögens war er nicht darauf angewiesen, seine Werke verkaufen zu müssen. Erst im November 1895 machte der aggressive Händler Ambroise VOLLARD durch eine Ausstellung von etwa hundertfünfzig Werken CÉZANNE mit einem Schlag dem Publikum in Paris wieder bewußt. Einigen jüngeren Malern war er aber schon in den achtziger Jahren bekannt. Paul GAUGUIN lernte ihn 1881 kennen und legte sich nach und nach eine Sammlung von fünf oder sechs seiner Gemälde an. Um 1890 zählten Emile BERNARD und Maurice DENIS zu seinen malenden Verehrern. Für GAUGUIN

³⁷ Emil MAURER: Letzte Konsequenzen des Impressionismus. Zu Monets Spätwerk. In: Ders.: 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei. Hrsg. von Oskar BÄTSCHMANN / Benno SCHUBIGER. Basel/Boston/Stuttgart 1982, S. 181–193. – Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism. Katalog der Ausstellung im Metropolitan Museum of Art. New York 1978.

verkörperte der einsame Maler in Aix-en-Provence einen „orientalischen Mystizismus“. Die Symbolisten BERNARD und DENIS nahmen ihn als Initiator ihrer neuen Bewegung in Anspruch. Von den Jüngeren wurde ihm so eine ähnliche historische Stellung zugesprochen wie Pierre Puvis de CHAVANNES (1824–1898), dem Maler idealer Synthesen von Natur und Kunst. Die Kritik wiederholte Puvis de CHAVANNES' Absicht, eine Kunst „parallel“ zur Natur zu schaffen. CÉZANNE selbst machte sich dieses Wort zu eigen, um das allgemeine Ziel seiner Malerei zu umschreiben.³⁸ Dieser Zusammenhang wurde lange Zeit als weniger wichtig bewertet gegenüber der abstrahierenden Verwertung seiner Malweise durch die ersten Kubisten, Pablo PICASSO und Georges BRAQUE.

Seine Tätigkeit nannte CÉZANNE „réalisation“. Das deutsche Wort „Verwirklichung“ deckt nur einen Teil dieses Begriffes ab.

Kurt BADT hat sich 1956 ausführlich mit dem zentralen Begriff der „réalisation“ beschäftigt. Nach ihm wäre er etwa so zu umschreiben: Errichtung einer Bildkonstruktion nach der Natur, die beruht auf den Mitteln, den Empfindungen und den Entwicklungen, die vom Gegenstand angeregt werden. Die subjektive Grundlage ist die starke Empfindung der Natur, in der sich die intelligente Beobachtung verbinden muß mit der Fähigkeit zur „metaphysischen Schau“. BADT betonte, daß diese „metaphysische Schau“ für CÉZANNE ebenso wichtig war wie für die Symbolisten der neunziger Jahre: „Die ‚sensation forte‘ [starke Empfindung] gewährte ihm die oben beschriebene ‚metaphysische Schau‘, in welcher alle Wesen der Welt ihre Wandelbarkeit aus dem Verlaufe der Zeit verlieren und in einen höheren Zustand des Bleibens, der Zusammenstimmung, der Stützung und Erhaltung hinaufgehoben werden.“³⁹

Abb. 8: Paul Cézanne: Der Steinbruch Bibémus. Etwa 1895–1900. Essen, Museum Folkwang



³⁸ Richard SHIFF: Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art. Chicago/London 1984.

³⁹ Kurt BADT: Die Kunst Cézannes. München 1956, S. 148–173.

Hatten damit die Symbolisten recht, die sich ungefragt auf CÉZANNE, den Metaphysiker und Mystiker, beriefen? Sind seine Bilder Konstruktionen nach der Natur, die aus einer „metaphysischen Schau“ hervorgehen?

CÉZANNE hatte sich 1872 Camille PISSARRO zugewandt und dabei seine brutale Malweise ebenso aufgegeben wie die orgiastischen und gewalttätigen Themen. Nach der Ablösung von der impressionistischen Malweise in der 2. Hälfte der siebziger Jahre begann CÉZANNE in langsamer und beharrlicher Arbeit, die Vorstellung vom geometrisch konstruierten Raum und dem leeren Raumkasten aufzuheben. Er hat diese seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts etablierten Vorstellungen und Konstruktionen keineswegs über Bord geworfen, sondern versucht, sie durch eine andere Art der Raumdarstellung zu ersetzen.

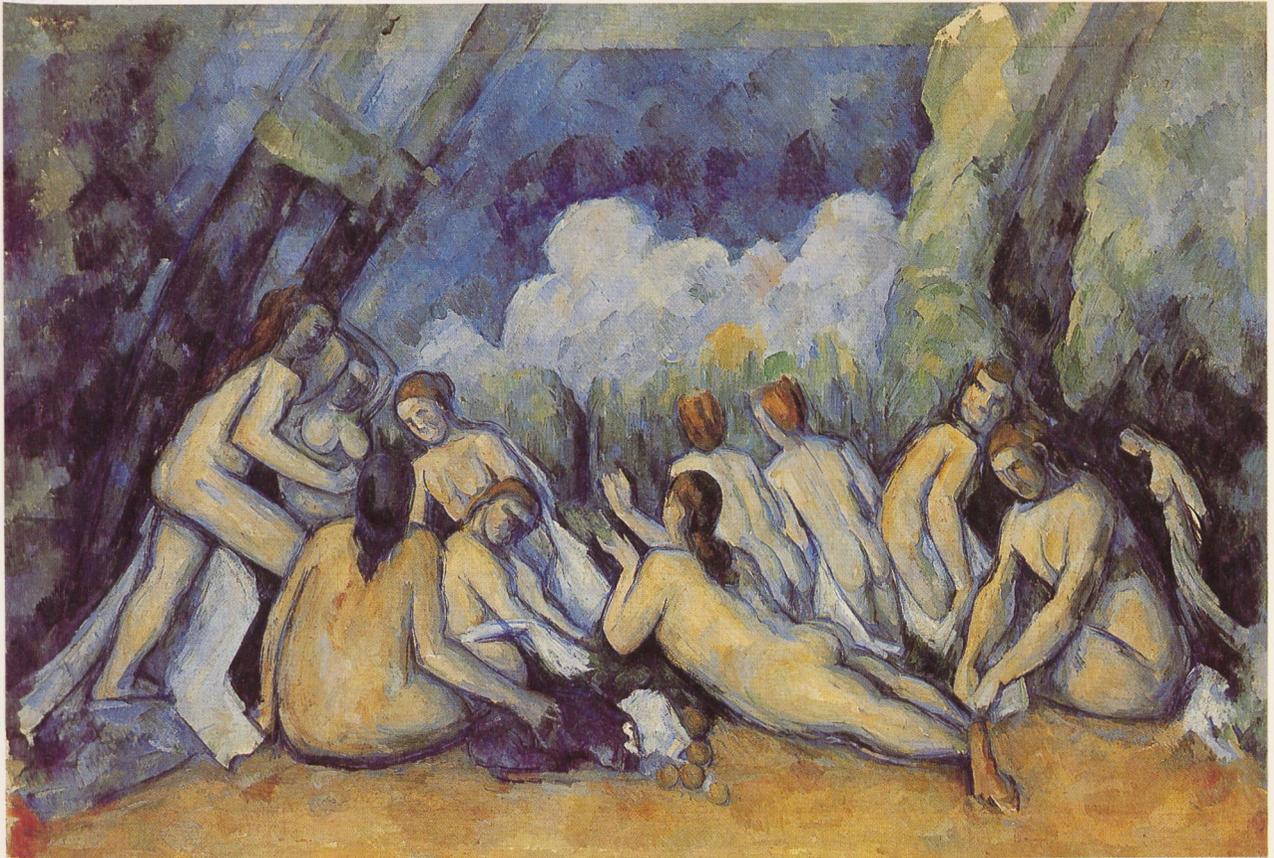
In den Landschaften hat er häufig Motive mit geringer Raumtiefe gewählt, wie etwa im Bild „Der Steinbruch Bibémus“ von etwa 1895–1900. Derartige Motive kommen einem Verzicht auf die Luftperspektive entgegen. Die Luftperspektive, das heißt die Verminderung der Farbintensität und der Hell/Dunkel-Kontraste mit zunehmender Entfernung, ist die Entsprechung zur Linearperspektive. In Landschaften mit größeren Entfernungen versuchte CÉZANNE eine Widerhandlung gegen diese seit Jahrhunderten beachteten Gesetze der Luftperspektive, indem er die Farben von Nähe und Ferne einander anglich, zum Beispiel also ein Blau für die Nähe und ein gleiches Blau für eine ferne Bergkette verwendet. Durch die Farben und die Kontraste werden so Nähe und Ferne einander angeglichen. Zu beobachten ist auch, daß er die Hell/Dunkel-Kontraste oder die Gegensätze zwischen Licht und Schatten von Vordergrund bis Hintergrund wenig differenziert und häufig die beleuchteten und die beschatteten Stellen einander annähert. Die Reduktion des Gegensatzes von Licht und Schatten, wie sie im Bild „Der Steinbruch Bibémus“ vorliegt, weist nun noch auf ein anderes Moment als auf die Aufhebung der Luftperspektive: Der Steinbruch erscheint nicht im Sonnenlicht, die Bäume werfen keine Schlagschatten, und somit ergeben sich keine Hinweise auf den Sonnenstand. Die Daten von Licht und Schatten werden zwar gegeben, aber so erscheinen Felsen und Bäume festgefügt als eine zerbrochene natürliche Architektur von helleren und dunkleren Partien. Wir könnten vielleicht sagen, daß mit der Reduktion des Gegensatzes von Licht und Schatten Zeitindikatoren und damit die Spuren von Flüchtigem und Vorübergehendem verringert werden, ebenso wie die Bestimmungsmomente der überlieferten Raumdarstellung.

Dagegen war den Impressionisten die veränderliche Erscheinung des Lichts und der Atmosphäre wichtig. In der gleichen Zeit, da CÉZANNE die Raum- und Zeitdarstellung aufzuheben suchte, befolgte Claude MONET in extremer Weise die alte, schon im 18. Jahrhundert geübte und zu Beginn des 19. Jahrhunderts fortgesetzte Praxis, das gleiche Motiv mehrmals zu verschiedenen Tageszeiten zu wiederholen und die Veränderungen von Licht und Farben auszuwerten. Er schuf zu Beginn der neunziger Jahre dreimal Serien von bis zu zwei Dutzend Bildern, die Pappeln, Heuhaufen oder Kathedraalfassaden zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten zeigten. Das ist eine Zuspitzung der Arbeit des Malers auf die halbe Stunde, die Viertelstunde oder auf die Momentaufnahme. Jedes Bild macht einen kleinen Ausschnitt aus der Zeit, und die kompletten Serien dokumentieren die unablässige Veränderung.⁴⁰

CÉZANNES Landschaften zeigen zwar Spuren von Behausung und Bearbeitung, aber sie sind immer menschenleer. Die Zusammenfügung von Körpern und Natur erprobte er ausschließlich in seinem großen Thema der Badenden. Dieses Thema hat ihn sein Leben lang beschäftigt, zunächst aus Erinnerung an gemeinsames Baden mit dem Freund Emile ZOLA, dann als sinnliches Motiv und seit den achtziger Jahren als künstlerisches Problem der Aktdarstellung im Freien und als

40 Zu MONETS Serien: Grace SEIBERLING: Monet's Series. New York/London 1981.

Abb. 9: Paul Cézanne: Die großen Badenden. 1900–1905. London, National Gallery



Experiment der utopischen Zusammenführung von Menschen und Natur. Im Spätwerk CÉZANNES, das heißt zwischen 1890 und 1906, finden sich 23 Gemälde zu diesem Thema, darunter 3 große wie „Die großen Badenden“, die ihn über Jahre beschäftigt haben. Im Londoner Bild lagert eine Gruppe von Frauen unter einigen Bäumen. Im Gegensatz zu MANETS „Le Déjeuner sur l’herbe“ nehmen die nackten Frauen bei CÉZANNE keinen Kontakt mit dem Betrachter auf. Vielmehr sind sie von ihm abgewendet, und nur eine Figur zeigt ihr blickloses Gesicht frontal. Die Komposition der Schräglagen von Körpern und Bäumen ist genau kalkuliert. Das Bild gibt – anders als bei DEGAS – in keinem Sinne einen zufälligen Ausschnitt wieder. Keine Figur wird vom Bildrand angeschnitten. Die Frauen am linken und am rechten Rand sind nach innen gewendet. Die Stehende links hält die Richtung der beiden Bäume ein, die sitzende Rückenfigur nimmt diese Richtung auf; mit der liegenden Rückenfigur wendet sich die Richtung, und in der abschließenden Gruppe rechts wird die Gegeneinanderführung der beiden Schrägen noch einmal aufgenommen. Die Farben gleichen Körper und Natur einander an. Das Gelb des Bodens erscheint in den drei ersten Figuren und in der Wolke, das Grün des Laubwerks findet sich wieder in den Begrenzungen oder den Schattenpartien der Körper. Das Weiß und Blau des Himmels zeigen sich wieder in den Tüchern links und in der Mitte. Der Helligkeitskontrast von Körpern und Bäumen erscheint wieder zwischen Wolke und Himmel. Die Körper und die Wolke erscheinen hell, doch gibt es keine Hinweise auf ein Beleuchtungslicht und damit keine Hinweise auf eine Veränderung. Die Körper wölben sich aus den dunklen Begrenzungslinien in die Helligkeit. Sie unterstehen nicht einer Lichtquelle, von der anzunehmen wäre, sie läge außerhalb des Bildes. Die verzeichneten Körper bieten nichts an erotischer Verlockung. Der Ort der Übereinstimmung von Körpern und Natur ist das Bildfeld.⁴¹

Wie ist das Verhältnis von Mensch und Natur in „Die großen Badenden“ von CÉZANNE?

Aufgabe

⁴¹ Zu CÉZANNES Landschaften vgl.: Oskar BÄTSCHEMANN: Entfernung der Natur (s. Anm. 6). Köln 1989. – Zu CÉZANNES Spätwerk vgl.: Kurt BADT: Das Spätwerk Cézannes. Konstanz 1971. – Cézanne. The Late Work. Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1977. – Cézanne. Les dernières années (1895–1906). Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1978. Paris 1978.