

ÉDOUARD MANETS „DÉJEUNER SUR L'HERBE“ IN DER MODERNEN KUNST UND WARENWERBUNG

Für Anna

Mit dieser „Geschichte eines Bildes in Bildern“ soll an einem Einzelbeispiel der methodische Versuch unternommen werden, Kunstgegenstände oder allgemein Bilder, ob sie nun der Kunstsphäre zugehören oder nicht, aus ihrer *Vor- und* aus ihrer *Nach-*geschichte heraus zu deuten.

Die Interpretation geht davon aus, daß Bilder und Kunstwerke grundsätzlich geschichtlicher Natur sind, d.h. an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen entstanden sind und dementsprechend auch verstanden werden müssen. Jedoch: mit der Entstehung und Fertigstellung sind sie keineswegs ein-für-alle-Mal vollendet und unveränderlich festgelegt, im Gegenteil: mit ihrer Fertigstellung – bisweilen auch schon vorher – beginnt erst ihre Wirkungsgeschichte und daraus rückgekoppelt auch schon ihre Veränderung und Umdeutung. Mit Geschichtlichkeit ist hier also nicht Vergangenheit gemeint, sondern ein zeitliches Kontinuum, innerhalb dessen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dialektisch aufeinander bezogen sind, Geschichtlichkeit als Zeitlichkeit, als aus Vergangenheit und Zukunftsentwurf bedingte jeweilige Gegenwärtigkeit.

Die Bedeutung eines historischen Gegenstands ist heute und für uns gewiß nicht mehr die gleiche wie zu seiner Entstehungszeit, ohne daß sie deshalb wahrer oder weniger wahr sein müßte. Daraus resultiert auch das häufig besonders von den nicht-historischen, systematischen Naturwissenschaften miskreditierte Bedürfnis der Geschichtswissenschaften, sich immer wieder und von Neuem mit längst bearbeiteten Themen und Fragestellungen zu beschäftigen, und erweist dies Verhalten sogar als Notwendigkeit. Schon die Wertschätzung, das Gefallen oder Mißfallen, das ein und derselbe Kunstgegenstand zu verschiedenen Zeiten erregt, ist ja nicht konstant und auch nicht unbedingt aus dem Kunstwerk selbst zu begründen, die Ranghöhe ist veränderlich, und zwar geschichtlich und soziokulturell von einem jeweiligen Interesse bedingt. Der in der Rezeptionsgeschichte sich widerspiegelnde Bedeutungswandel eines Kunstwerks nimmt Anteil an dem Werk selbst und wird Teil seiner jeweiligen Wirklichkeit.

Über die Einsicht in die grundsätzliche Geschichtlichkeit von Kunst ist auch die lange und z.T. heute noch postulierte oder unterstellte Normativität ästhetischer Werte in Frage zu stellen, um, statt mit ästhetischen, letztlich ungeschichtlichen Normen zu operieren, wirkungs- oder rezeptionsästhetische, also historische Kategorien dem künstlerischen Urteil zugrundezulegen.¹ Eine solche Wirkungsästhetik wird sich an unserem Beispiel, da zielgerichtet eingesetzt, z.T. noch genauer geradezu als Zweckästhetik definieren lassen, in Analogie zu Wolfgang Fritz Haugs Begriff der Warenästhetik² als einer bestimmten Zweckästhetik in Bezug auf die Warenwerbung. In der Form des Kunstzitats in der Warenwerbung lassen sich heute vielfältige waren-

ästhetische Adaptionen oder zweckästhetische Ausdeutungen von bekannten Kunstwerken der Vergangenheit und auch der Gegenwart wiederfinden. Diese mehr und mehr zu beobachtende Trivialisierung von Kunst sollte indes nicht moralinsauer beklagt werden, sondern über die Funktion heutiger Galerie- und Kunstmarktkunst und ihren elitären Rezipientenkreis und der massenhaften trivialen Bildproduktion in Bezug auf ein derer offenbar bedürftiges Publikum zu denken geben. Diese wenigen, gewiß unvollständigen Einleitungssätze müssen genügen, die Absicht und Zielsetzung der folgenden Ausführungen zu umschreiben.

An Édouard Manets berühmten „Déjeuner sur l'herbe“ sollen

- 1.) seine Geschichtlichkeit in dem umschriebenen Sinn,
- 2.) seine wirkungsästhetischen Folgen und
- 3.) seine zweckästhetische Aneignung und Trivialisierung durch die moderne Warenwerbung

dargestellt werden.

Das Bild hat seit seiner Entstehungszeit zahllose Deutungen und Wertungen erfahren und die Kunstgeschichtswissenschaft immer wieder beschäftigt. Die umfangreiche und vielfältig kontroverse Forschungsgeschichte zu rekapitulieren, ist nicht beabsichtigt, es wird höchstens eine Quintessenz daraus gezogen. Die Rezeptionsgeschichte des Bildes soll vor allem in ihren bildlichen Reflexen und Metamorphosen verfolgt und die Geschichte des Bildes in Bildern nachgezeichnet werden, etwa im Sinne der in New York gezeigten Ausstellung „Art About Art“³, der vom Duisburger Lehmbruck-Museum veranstalteten Ausstellung „Mona Lisa im 20. Jahrh.“⁴ oder der kürzlich in Hannover ausgestellten „Nachbilder“.⁵

Max Bense hat das Phänomen ungenau oder doch mißverständlich als die „Auto-reproduktivität eines Kunstwerks“ bezeichnet, womit er „alle jene künstlerischen Intentionen der Produktion“ meint, „die sich durch die bewußte Wiederaufnahme einer Thematisation auszeichnen, die schon einmal in der Geschichte der Kunst zum Kunstwerk geworden war“.⁶

Das „Déjeuner sur l'herbe“ von Édouard Manet⁷ im Jeu de Paume des Pariser Louvre (Abb. 1) wurde Anfang 1863 konzipiert, in etwa drei Monaten gemalt und war dann im gleichen Jahr im ersten und überhaupt einzigen von Napoleon III. eingerichteten „Salon des Refusés“ in Paris unter dem Titel „Le Bain“ ausgestellt, nachdem es die Jury von der Ausstellung im offiziellen Salon ausgeschlossen hatte. Über Manets Motiv und den Anlaß des Bildes wissen wir von seinem Jugendfreund und späteren Biographen Antonin Proust⁸, daß Manet bei einem Spaziergang entlang der Seine bei Argenteuil angesichts von badenden Frauen den Wunsch geäußert habe, „un nu“, einen Akt, zu malen, ein klassisches Thema der Kunstgeschichte und nicht zuletzt der Salonmalerei des 19. Jahrh., und daß er dabei an das „Ländliche Konzert“ von Giorgione, neuerdings fast uneingeschränkt Tizian zugeschrieben⁹, gedacht habe, also an ein Gemälde, dessen hohe Wertschätzung sich wohl wegen seines rätselhaften und bis heute widersprüchlich gedeuteten Themas geradezu zum Mythos steigern und einen wahren Giorgione-Kult um die Jahrhundertwende stiften sollte¹⁰.



Abbildung 1: Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*

Manet hatte das Bild im Louvre noch während seiner Ausbildung bei Couture schon einmal kopiert und wollte es nun „korrigieren“, wie es heißt, nämlich aufhellen und in die transparente Atmosphäre des Tageslichts tauchen, also nicht im schummrigen Atelier, sondern unter freiem Himmel malen, gerade so, wie ihm die badenden Frauen begegnet waren.

Die Vergleichbarkeit zwischen Giorgione und Manet beschränkt sich allerdings ganz allgemein auf das Sujet und einige Motive: Jeweils zwei Frauenakte und zwei bekleidete Männer unter freiem Himmel in einer Landschaft. Die Szene ist bei Giorgione als idyllische Landschaft mit allegorischen oder mythologischen Figuren zu deuten, man hat an die „Himmlische und Irdische Liebe“ gedacht, an eine mythologische Liebeswerbung, an Nymphen oder Musen bei den Frauengestalten. „In dem schönen Rahmen der pastoralen Landschaft haben sich die Menschen zusammengefunden, um im vollen Einklang des Sinnlichen und des Geistigen dem Leben in seiner idealen Bestimmung und seinem tieferen, poetischen Gehalt nachzugehen“.¹¹

Manet hat dagegen eine andere Rolle als sich selbst spielendes, selbstbewußtes Modell, das einfach nackt ist, mit zwei Männern in zeitgenössischer, bürgerlicher

Kleidung und einer Badenden im Hintergrund in einer Waldlichtung vor einem kleinen Gewässer in einprägsamer Dreieckskomposition vereint. Manets Malstil war damals ausgesprochen modern. Starke, unvermittelt gegeneinandergesetzte Hell-Dunkel-Kontraste, großflächig aufgetragene Farbflecken, die die Gegenstände kaum modellieren, und einige starkfarbige Akzente charakterisieren die Malweise. Damit nimmt das Bild stilistisch eine entwicklungsgeschichtliche Schlüsselposition zwischen Realismus und Impressionismus ein, es muß als Inkunabel der modernen Kunst gelten.¹²

Zwischen den Bildern Giorgiones und Manets besteht also ein vager thematischer und motivischer Zusammenhang, der mit den Stichworten Naturidylle, Figuren in Landschaft und vor allem durch den Gegensatz bekleideter Männer und unbedeckter Frauen gekennzeichnet werden kann. Ansonsten handelt es sich bei Giorgione um eine entrückte, überzeitliche Mythologie, die bei Manet in eine zeitgenössische Szene übersetzt und entmythologisiert worden ist.

So streng der kompositorische Bezug der Figuren untereinander ist, so unbestimmt und fast belanglos, auf keine konkrete Handlung bezogen, wirkt der inhaltliche Zusammenhang der Personen. Ob sie nun miteinander reden oder einander zuhören, bleibt unklar. Auch das mitgebrachte Picknick links vorn ist ein unberührtes Stillleben. Karl Hermann Usener hat zudem auf das merkwürdige Auseinandertreten von Figuren und Landschaft hingewiesen: „Die Natur und die Menschen erscheinen in Manets Bild als getrennte, gewissermaßen entfremdete Sphären (...) Zwar sind sie auf dem Waldboden gelagert – aber so, als säßen sie auf dem Boden eines Ateliers.“¹³ Diese Beobachtung läßt auch in der fertigen Komposition noch Manets zitierende Vorgehensweise bei seiner Bildgestaltung erkennen. Die kompositorisch so geschlossene, ausgewogene Figurengruppe ist denn auch einem klassischen Vorbild nachgebildet, nämlich Raffaels in einem Stich des Marcantonio Raimondi überlieferter Gruppe von Flußgöttern und Nymphen aus einem „Urteil des Paris“ (Abb. 2), also einer mythologischen Liebeswerbung. Aby Warburg und Ernst Gombrich¹⁴ haben auf die Wirkungsgeschichte dieses offenbar seit dem 16. Jahrh. hochberühmten Stiches hingewiesen, zuletzt hat Leo Steinberg auf ein figürliches Zitat daraus in dem wie eine Musterkollektion anmutenden Holzschnitt „Jungbrunnen“ von Hans Sebald Beham aufmerksam gemacht.¹⁵ So nimmt es kaum noch Wunder, daß auch Raffael sich eines älteren Vorbildes bedient und auf das Relief eines spätantiken Sarkophags in der Villa Medici in Rom zurückgreift, wie ebenfalls schon Warburg entdeckt hat.¹⁶

Bei Manet ist das Motiv der drei lagernden Figuren wörtlich übernommen, an die Stelle der idealisierten Flußgötter sind leibhaftige Personen getreten, mit den Porträts von Manets Bruder Eugène, seines zukünftigen Schwagers, des holländischen Bildhauers Ferdinand Leenhoff, und seines in eben den Jahren bevorzugten und auch persönlich mit ihm befreundeten Modells Victorine Meurend. Manets Anspielung auf Raffael war schon 1863 von dem Kritiker Chesneau¹⁷ bemerkt worden, mußte aber 1908 von Gustav Pauli wiederentdeckt werden¹⁸, ehe diese Tatsache in die



Abbildung 2: Raffael/Raimondi, Urteil des Paris

Kunstgeschichte einging.

Manet hat in seinem Bild seine Freunde zu einer Picknick- und Badeszene während eines Spaziergangs vor der Stadt vereint. Damit muß das „Déjeuner sur l'herbe“ auch als Genre-, als Gesellschaftsbild angesprochen werden. Solche Ausflüge aufs Land gehörten zu den sonntäglichen Vergnügungen der Pariser Großstadtbürger, wie zahlreiche Texte, Bilder und auch schon frühe Photographien¹⁹ belegen. Der „Städter auf dem Lande“²⁰ war ein bürgerliches Bildthema, das die Natursehnsucht, den Traum vom Glück und die Vorstellung des „irdischen Paradieses“ der in den expandierenden Großstädten mehr und mehr sich und der Natur entfremdeten bürgerlich-n Gesellschaft beinhaltet. Insofern ist die in Manets Bild zu beobachtende Diskrepanz zwischen Figuren und Landschaft sicher nicht etwa eine formale Ungeschicklichkeit, die auf verschiedene Bildquellen verweist, sondern auch thematisch beabsichtigt. Die Figuren „schleppen in Haltung und Gebärde das großstädtische Gehaben und die kultivierte Bewußtheit mit, in der sie zu Hause sind, und sie geben nichts davon preis“.²¹

Der Fourierist und Sozialutopist Dominique Papéty hat die Sehnsucht der der Natur verlustig gegangenen städtisch-bürgerlichen Gesellschaft in seinem Bild „Le Rêve de Bonheur“ von 1843²² allegorisierend dargestellt. Der ebenfalls, wie Papéty, aus

dem Umkreis des Alfred Bruyas, des Mäzens Courbets, aus Montpellier stammende Auguste-Barthélémy Glaize hat das Thema eher genrehaft in seinem Bild „Picknick“ von ca. 1850²³ behandelt.

Seines utopischen Gehalts entkleidet und auf die reale Situation zurückbezogen erscheint die Thematik in den kritischen Brechungen einiger Karikaturen Daumiers.²⁴ Jedenfalls dürfte dieses Großstadtbürgerthema als Wunschtraum und Gegenbild zur Wirklichkeit des Alltags in das Manet'sche Bild miteingegangen sein und ihm auch dadurch seine Aktualität bis heute bewahrt haben. Der Gegensatz von zeitgenössischer, städtischer Kultur und Urbanität und der vermeintlich überzeitlichen, paradiesischen Natur auf dem Lande findet in dem Kontrast zwischen bekleideten und nackten Figuren seinen Ausdruck. So konnte Ernst Bloch Manets „Déjeuner“ auch mit Teniers und Breughels Paradies- und Schlaraffenland-Bildern vergleichen und beschreibt es mit folgenden Worten: „Dargestellt ist eine außerordentlich französische, außerordentlich verweilende Situation, voll Unschuld, Souveränität, unaufdringlichem Lebensgenuß, kummerlosem Ernst. Im ganzen läuft von den Kirmesszenen bis zu den bürgerlichen Gelassenheiten – im Gehölz, auf der Promenade oder auch in einem imaginierten Tempe-Tal – jene Kategorie hindurch, die man als die der Sonntagsbilder bezeichnen kann; ihr Sujet ist: unmittelbares Jenseits der Beschwerde. Freilich ist dies Sujet im neunzehnten Jahrhundert nicht mehr leicht malbar; Manets „Frühstück im Freien“ bildet gerade hinsichtlich seiner Naivität und Gegenwärtigkeit eine Ausnahme. Sein unschaler Sonntag wäre mit Kleinbürgern schon fast nicht mehr möglich, er kommt bezeichnenderweise nicht ohne Künstler und ihre Modelle aus.“²⁵

So ist das Bild auch als eine ins Freie verlegte Atelierszene zu verstehen, also als „Maler und Modell“ mit Künstlerfreunden während einer Arbeitspause. „Maler und Modell“ ist eine geläufige Bildformulierung, die die nackte Frau mit dem bekleideten Mann konfrontiert und dieses ungleiche Nebeneinander motiviert und rechtfertigt. „Das Zusammensein des Malers mit einem weiblichen Modell in der abgeschlossenen intimen Atmosphäre des Ateliers mußte zu delikaten Spekulationen führen, die ja durch literarische Berichte hinreichend bestätigt und dazu von Bildzeugnissen dokumentiert wurden.“²⁶

Genau an dem undramatischen und nicht weiter motivierten Nebeneinander des nackten Modells und zweier bekleideter Männer, zudem noch unter freiem Himmel in aller Öffentlichkeit, hat das bigotte bürgerliche Publikum des 2. Empire Anstoß genommen und darin eine besondere Frivolität gesehen. Das Bild provozierte einen Skandal: beim Publikum, bei einem Teil der Kunstrichter und nicht zuletzt bei Napoleon III., der das Bild als öffentliche Beleidigung der Moral verurteilte, demselben Bonaparte, dessen private, mit damaligen Moralvorstellungen gewiß unvereinbare Ausschweifungen nur allzu bekannt waren und trotz Zensur häufig karikiert wurden und dessen Entrüstung über das Bild die Doppelbödigkeit dieser Moral um so mehr entlarvt. Die pharisäerhafte Empörung über die vorgebliche Schamlosigkeit des Bildes wird in ihrer Verlogenheit vollends deutlich, wenn man Manets „Déjeuner“ mit dem

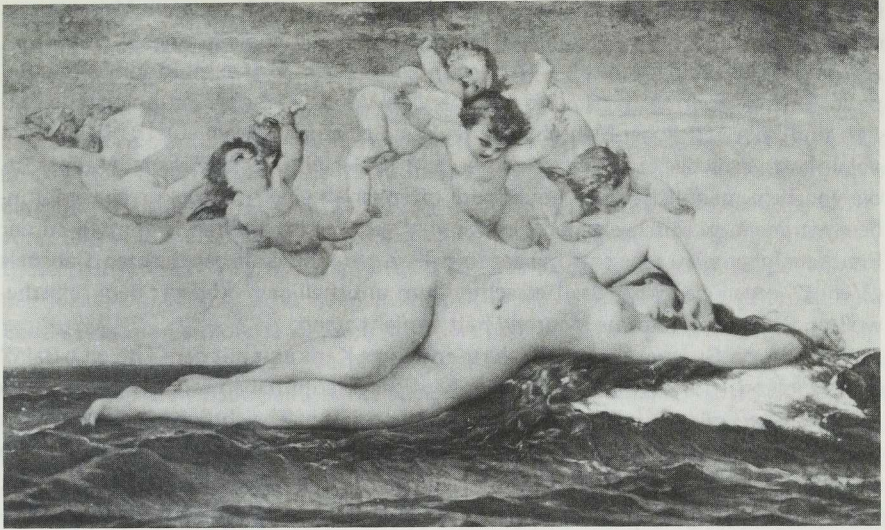


Abbildung 3: Alexandre Cabanel, Geburt der Venus

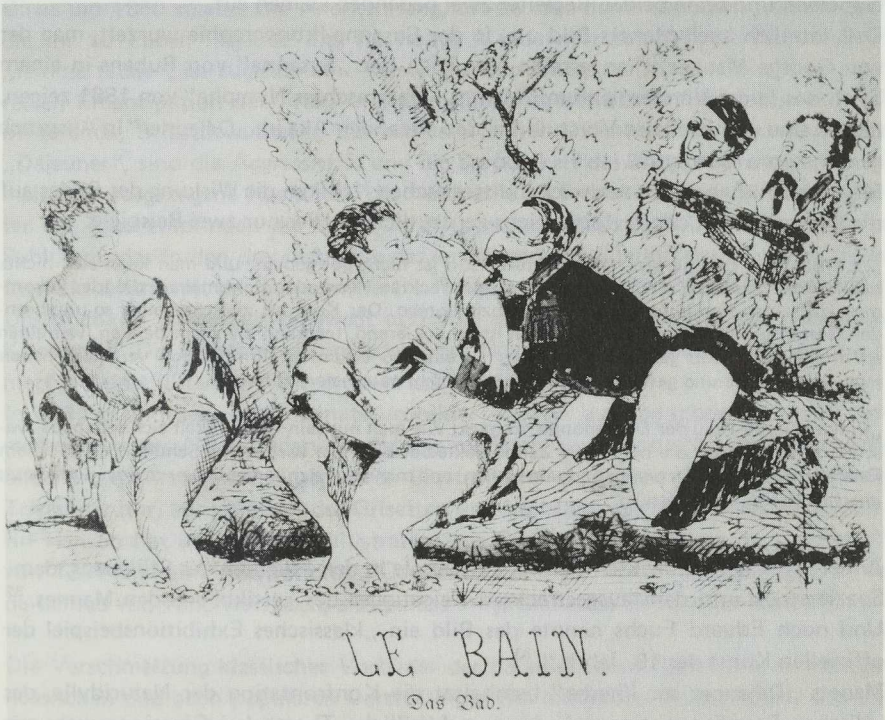


Abbildung 4: Anonyme Karikatur auf Napoleon III.

Bild vergleicht, das auf dem gleichen Salon des Jahres 1863, von dem Manet ausgeschlossen worden war, einen Preis bekam und von Napoleon angekauft wurde: Alexandre Cabanels „Venus“²⁷ (Abb. 3), die sich geradezu exhibitionieren durfte, ohne Anstoß zu erregen, nämlich weil sie eine Venus war, eine mythologische Fiktion und kein wirklicher Mensch, weil sie kein Selbstbewußtsein ausstrahlt, sondern objekthaft verfügbar erscheint, weil sie nicht in Begleitung angezogener Männer ist, die von dem männlichen Salonpublikum offenbar als eine Art Konkurrenz empfunden wurden bzw. ihren eigenen nicht immer gerade ehrenhaften Interessen an der Frau scheinbar allzu sehr entsprachen und diese damit bloßzulegen drohten. Cabanels „Venus“ gegenüber wird der Betrachter zum unbehelligten Voyeur; dem selbstbewußten Blick der Victorine Meurend hält er nicht stand.

Eine 1908 von Gustave Kahn publizierte anonyme Karikatur mit dem Titel „Le Bain“ auf Napoleon III.²⁸ (Abb. 4), der sich häufiger erlauben soll, bei Badepartien in Compiègne seinen Hofdamen nachzustellen, spielt offensichtlich auf derlei Sitten an und entspricht als Bildformulierung zugleich dem ursprünglich ja ebenfalls „Le Bain“ genannten „Déjeuner“. Die Karikatur, zu der sich Manet jedenfalls reziprok verhält, ist leider nicht datiert, so daß die Priorität nicht feststeht: Ganz im Bildschema der alttestamentlichen „Susanna, belauscht von den beiden Alten“ lauern Napoleon und seine beiden Begleiter zwei badenden Damen auf.

Daß letztlich auch Manets Bild u.a. in der Susanna-Ikonographie wurzelt, mag der von George Mauner²⁹ angestellte Vergleich der „Susanna“ von Rubens in einem Stich des Lucas Vorstermann mit Manets „Überraschter Nymphe“ von 1861 zeigen, die als eine unmittelbare Vorstufe für den sitzenden Akt im „Déjeuner“ in Anspruch genommen werden muß.

Mehr noch können die zahlreichen literarischen Kritiken die Wirkung des Bildes auf die Öffentlichkeit des 2. Kaiserreichs verdeutlichen. Hier nur zwei Beispiele:

„Le Bain‘ ist sehr gewagt. Die nackte Person ist nicht gut gebaut, und man kann sich nichts häßlicheres vorstellen als den neben ihr ausgestreckten Herrn, der nicht mal auf die Idee gekommen ist, seinen komischen Kopfschutz abzunehmen. Der Kontrast zwischen einer so unpassenden Gestalt und einer nackten Badenden ist schockierend. Ich kann mir nicht denken, was einen so intelligenten und gebildeten Künstler zu einer so absurden Komposition veranlaßt haben mag, die elegante und gefällige Charaktere vielleicht gerechtfertigt hätten.“³⁰

„Eine ordinäre Frau der Demimonde, so nackt wie man nur sein kann, räkelt sich schamlos zwischen zwei Dandies, die bis an die Zähne bekleidet sind. Sie wirken wie Schuljungen an einem Feiertag, die unbedingt erwachsen sein wollen, und man fragt sich vergeblich nach dem Sinn dieses unschicklichen Bilderrätsels.“³¹

Andere Kritiker entdeckten erotische Symbole in den Früchten des Stillebens, dem Spazierstock und dem ausgestreckten Zeigefinger des gestikulierenden Mannes.³² Und noch Eduard Fuchs nannte das Bild ein „klassisches Exhibitionsbeispiel der offiziellen Kunst des 19. Jahrh.“³³

Manets „Déjeuner sur l’herbe“ beinhaltet die Konfrontation der Naturidylle, des irdischen Paradieses, das noch das ausschließliche Thema bei Giorgione war, mit

dem modernen urbanen Bürgertum, dem Großstadt-Dandy oder dem Baudelaire'schen Flaneur, wobei nun aber auch die Frau teilhat an der „vie moderne“, an der realen und konkreten Wirklichkeit des Pariser Lebens nach der Jahrhundertmitte. Damit folgt Manet einer theoretischen Forderung Baudelaire's, wonach die Kunst zeitgemäß zu sein und das wirkliche moderne Leben wiederzugeben habe: „Il faut être de son temps!“ Mit diesem Anspruch gehört Baudelaire zu den Überwindern einer normativen Ästhetik, und mit seiner Schrift „Le peintre de la vie moderne“ von 1863 wurde er einer der Begründer einer neuen Wirk- oder Wirkungsästhetik.³⁴ Dieser Aufsatz war zwar nicht eigentlich auf Manet gemünzt, gemeint ist vielmehr der Maler Constantin Guys, jedoch entspricht Manet durchaus den Forderungen Baudelaire's, und er könnte von ihm profitiert haben.

Mit Baudelaire ist auch die Verbindung zur Halbwelt hergestellt, zur Bohème, als deren Inkarnation Baudelaire selbst angesprochen werden kann³⁵, der Bohème als zugleich Freiraum innerhalb und Ausbruch aus der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrh. und bis heute noch, eines wenigstens vermeintlichen Freiraums für die „Außen-seiter der Gesellschaft“, die eben zugleich typisch bürgerliche Kreaturen sind: die Künstler, die Gaukler, die Prostituierten, die Taschen- und die Tagediebe, die großen Stars und die kleinen Gauner. Die Rolle, die die – durchaus gesellschaftsfähige – Dirne um 1860 spielte, die Anerkennung, die sie fand durch die Macht, die sie über die ihr zu Füßen liegende und ihr hörige Männerwelt ausübte, die Attitude der „femme fatale“, ist zugleich ein – wenn auch schichtspezifisch – erster Schritt zur realen Emanzipation der Frau. In diesem Sinne ist das das Publikum bis heute so irritierende, Selbstbewußtsein, die herausfordernde Offenheit der Frau in Manets „Déjeuner“, sind die Aggressivität und die Sprödigkeit des Bildes zu deuten. „Manet malte die ausgezogene Nacktheit, das Natürliche als Provokation, die beiden Begleiter der Frau empfinden die Situation offenbar als selbstverständlich – anders das Publikum, das in den drei Gestalten das antibürgerliche Bündnis des Künstlers (oder Intellektuellen) mit der Dirne wittert“. ³⁶ Oder allgemeiner: „Niemand hat sich die Unsittlichkeit weiter hervorgewagt und eine größere Rolle gespielt als im zweiten Kaiserreich. Die Kokotte wird geradezu der Mittelpunkt der Gesellschaft, sie dominiert in Kunst, Literatur, Theater und Leben“. ³⁷

In der Tat sind denn auch Manets Vorbilder – außer aus den schon genannten Bereichen – in der Alltagsbilderwelt des sog. niederen Genre zu suchen, in Illustriertenbildchen, Karikaturen und populären Illustrationen zu lasziven Vergnügen und zur Trivialliteratur, zur Halbwelt der Grisetten und Loretten, der Kurtisanen. Anne Coffin Hanson hat u.a. auf eine Illustration aus Gavarnis „Physiologie de la grisette“ von 1841 und eine Illustration zu Gedichten Bérangers von Francois-Joseph-Aime de Lemud von 1860 verwiesen, also beides möglicherweise Quellen für Manet³⁸.

Die Verschmelzung klassischer Vorbilder der paradiesischen Naturidylle mit zeitgenössischen und auch populären Darstellungen des modernen Großstädtlers, also die Trivialisierung der einen und die Nobilitierung der anderen Quellen, macht einen

Grundton von Manets „Déjeuner“ aus. Geschichtlich überlieferte Vorbilder haben das Bild ebenso geprägt wie der moderne Ausdruckswillen. Es ist dialektische Auseinandersetzung zwischen tradierter Kunstform und modernem Leben, zwischen Form gewordener Geschichte und aktuellem Ereignis.

Soweit das Bild selbst, seine Vorgeschichte und zeitgenössische Bedeutung. Wenden wir uns nun seiner Folge und Nachgeschichte zu, die zumindest heute eben auch einen Teil der Bedeutung des Bildes ausmachen.

In Claude Monets Gemälde gleichen Titels von 1866³⁹ überwiegt das Interesse des Impressionisten an der Plein-Air-Malerei und an der Licht- und Farbgestaltung. Monet wollte mit seinem großformatigen Bild – und dies ausdrücklich – Manet im gleichen Sinn „korrigieren“, wie dieser den Giorgione korrigieren wollte. Die Kontrastmotive werden ausgeklammert, sowohl formal als auch inhaltlich, an die Stelle der aggressiven Schärfe tritt nur noch heitere gelöste Stimmung, der „Traum vom Glück“ der vornehmen Pariser Oberschicht, Selbstdarstellung und Zurschaustellung vor der Naturkulisse.

Ähnlich genrehaft und ohne weitergehendes inhaltliches Interesse hat auch James Jacques Joseph Tissot seine Picknick-Bilder⁴⁰ aufgefaßt. Sie bezeugen die Aktualität des Bildthemas in den sechziger und siebziger Jahren. Seine Bilder sind reine Gesellschaftsstücke der „upper classes“ und dem bürgerlichen Realismus bzw. der Salonmalerei zuzurechnen.

In fauvistischem Pinselduktus und pastosem Farbauftrag hat der junge Jacques Villon in seiner nicht datierten Kopie „d'après Manet“ (Abb. 5)⁴¹ sein Interesse am „Déjeuner“ und dessen Wirkung auf die moderne Kunst unseres Jahrhunderts dokumentiert und damit eine zweite Phase der Adaption – nunmehr im Rückblick – eingeleitet.

Eher ein Außenseiter in diesem Zusammenhang und nicht direkt inhaltlich anknüpfend ist die surrealistische Umprägung des Bildes bei Max Ernst in seinem „Déjeuner sur l'herbe“ von 1936⁴². (Abb. 6). Immerhin bezeugt auch dieses Bild die offensichtliche Faszination, die von Manet ausging und immer noch ausgeht, eine skandalträchtige Faszination, die gewiß auch der gewollten oder unterstellten Zweideutigkeit des Vor-Bildes zu verdanken ist und die man nicht nur einem vermeintlich rückständigen Publikum als Unverstand oder Sensationslust anlasten sollte. Immerhin hat sich auch Max Ernst, wie die direkte Titelübernahme zeigt, von Manet zu einem erotischen Tagtraum inspirieren lassen.

1965/67 hat der Wiener Surrealist Helmut Leherb sich selbst in die phantastisch umgeprägte Szene des Manet-Vorbildes versetzt und mit dem Wortspiel „Déjeuner chez Leherb“⁴³ betitelt, wobei nun aber, ganz anders als bei Max Ernst, die ursprüngliche Komposition erhalten bleibt. Der Betrachter wird dabei zugleich verstört und erheitert.

1959/61 hat Picasso eine lange Folge von Variationen auf Manets „Frühstück im Grünen“ gemalt, gezeichnet und radiert, insgesamt 27 Gemälde und 150 graphische Blätter⁴⁴. Dabei hat er, mehr oder weniger frei das Vorbild variierend, besonders



Abbildung 5: Jaques Villon, d'après Manet

die arkadisch-paradiesische Naturidylle und die darin eingebettete Spannung zwischen den Geschlechtern betont und – wie schon Manet – seine eigene Künstlerwelt mit Anspielungen auf das Thema „Maler und Modell“ reflektiert. Douglas Cooper wollte in der Bildabfolge und ihren Veränderungen sogar so etwas wie eine dramatische Bilderzählung erkennen mit dem Thema „Liebeswerbung“.⁴⁵

1964 – vielleicht schon aus Anlaß des 100-jährigen Bestehens des Vor-Bildes? – malte die Amerikanerin Dottie Attie in enger Anlehnung an Manet, jedoch in neo-expressionistisch anmutender Manier, ihre Version des „Frühstück im Freien“.⁴⁶ Die Künstlerin hat sich in ihren Arbeiten in-extenso mit Vor-Bildern aus der Kunstgeschichte, besonders des 19. Jahrh., auseinandergesetzt. So hat sie verschiedentlich Bilder von Ingres „zitiert“.⁴⁷

Ebenfalls 1964 und wohl aus dem gleichen Anlaß malte ihr Landsmann Wynn Chamberlain seine „Hommage to Manet“.⁴⁸ Die Figuren, möglicherweise Porträts, sind nun alle unbekleidet, in überrealistischer Manier gemalt, in eine unwirklich leere Landschaft versetzt und mit modernen Accessoires versehen wie Aktenkoffer und Kaffeetassen. Die Kontrastwirkung entsteht hier nicht aus der Konfrontation von natürlich unbefangener Nacktheit und bürgerlicher Kleidung, die Figuren sind nicht

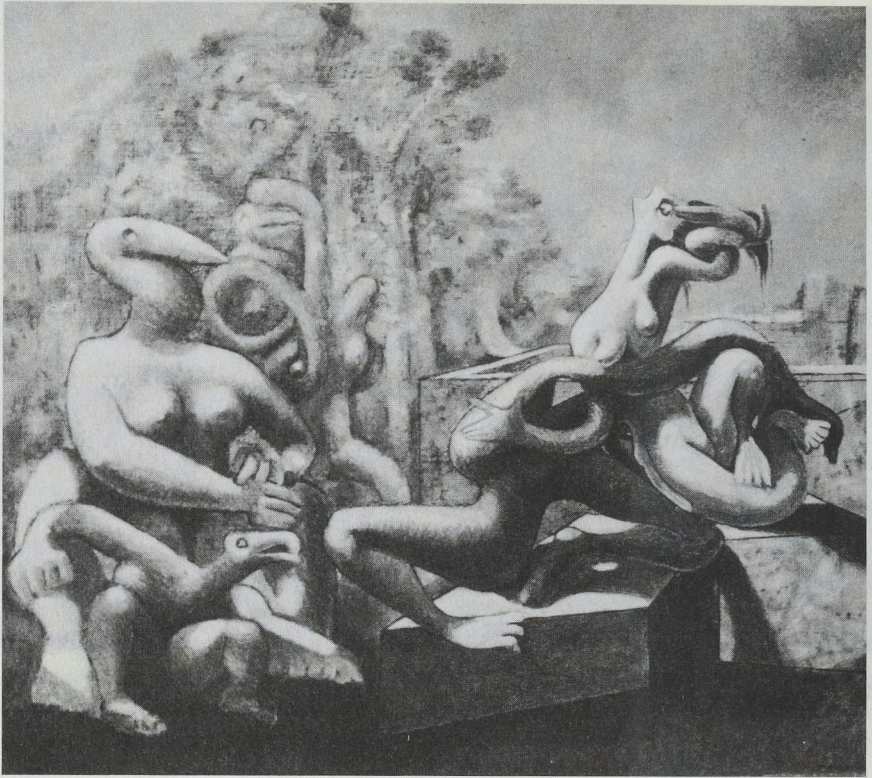


Abbildung 6: Max Ernst, *Le déjeuner sur l'herbe*

unbefangen, sondern entkleidet, sie kommunizieren nicht miteinander, sind der Leere ausgesetzt und allein mit banalen Konsumartikeln der modernen Warenwelt ausgestattet. Die Konfiguration verweist auf die Absurdität des allein mit nichtigen Gebrauchsgegenständen versehenen, ansonsten nackten Menschen in einer gespenstig leeren Umwelt.

Als dritter hat im gleichen Jahr 1964 der Franzose Alain Jacquet seine Huldigung an Manet in einem großen gerasterten Acrylbild⁴⁹ nach einer nachgestellten Fotografie mit Selbstporträt an einen Swimmingpool verlegt und damit wieder das Künstlerthema aufgegriffen, der Künstler als Außenseiter – zwischen fotografischer Wirklichkeit und inszenierter, gemalter Kunst-Welt, die ein älteres Kunstwerk reflektiert. Dieses Bild hat nichts mehr von der kritischen Dimension und Schärfe Manets, wirkt eher ironisch, bewußt artifizuell und distanziert.

Jacquets Bild erfährt in einer Fotomontage in Gunter Rambows „Marienerscheinungen in Kurhessen“ von 1969⁵⁰ eine abermalige Brechung und nun allein ironische

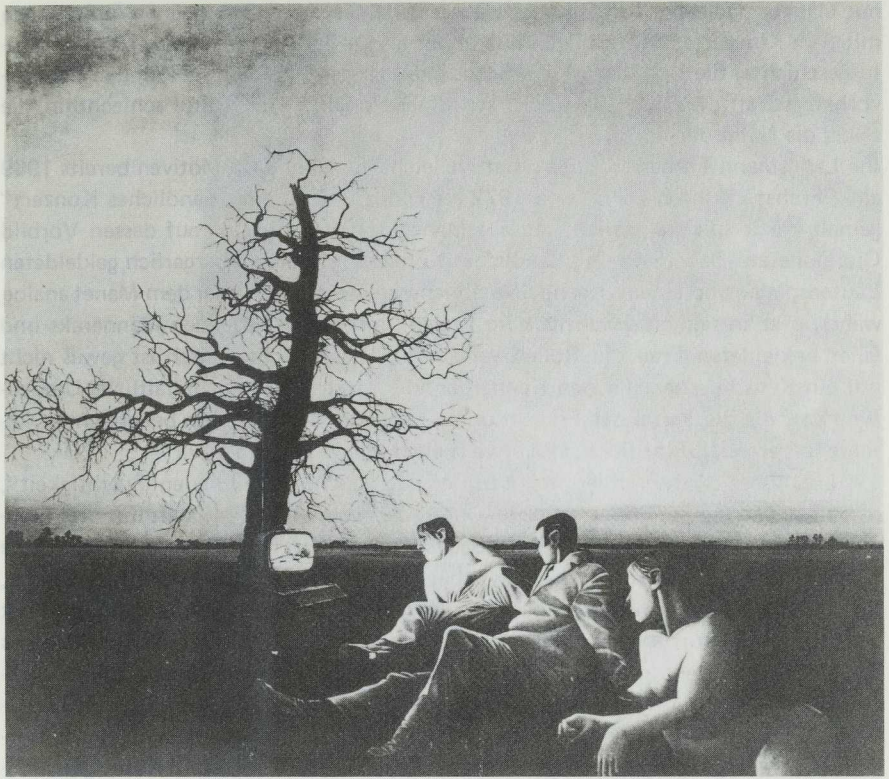


Abbildung 7: Matthias Koeppel, Sport

Umformung, die kaum mehr Manet persifliert, sondern vielmehr dem Kunstzitat als solchem zu gelten scheint.

Wie vor ihm schon Picasso hat Paul Wunderlich 1977 das Vorbild Manets in einer Folge von insgesamt dreizehn Gemälden und Radierungen variiert⁵¹, wobei auch Wunderlich einem der Männer selbstbildnishafte Züge verleiht. In der präzisen Mal- und Radiertechnik Wunderlichs, vor surrealen Landschaften, nimmt das Thema einen vornehm distanzierenden, manirierten Ausdruck an, wirkt nun geradezu artistisch, mit Max Bense gesprochen: „aus einer maximalen Entfernung zum Naiven“. Diese Bewußtheit und Gekünsteltheit ist wohl ein allen Kunstwerke zitierenden Kunstwerken gemeinsames Merkmal, eine besonders artifizielle Form der Reflexion über Kunst im gleichen Medium.

Die Columbianerin Beatriz Gonzáles hat 1978 auf der Biennale in Venedig eine große, sechs auf zehn Meter messende, als „Drop-Curtain“ bezeichnete Leinwand⁵²

mit Manets „Déjeuner“ als Bildmotiv ausgestellt. Sie sucht nach eigenen Äußerungen mit dem Kunstzitat bewußt Anschluß an die große Vergangenheit europäischer Kulturgeschichte, die sich ihr wie ein Schauspiel darstellt, zu dem sie sich den Bühnenvorhang schafft. Manets „Déjeuner“ steht hier als Chiffre für Kultur schlechthin, die selbst die Natur überformt.

Ihr Landsmann Fernando Botero hat vielleicht aus ähnlichen Motiven bereits 1969 ein „Frühstück im Grünen“ und 1972 als Pendant dazu ein „Ländliches Konzert“ gemalt⁵³. Er spielt also nicht nur auf Manet, sondern zugleich auf dessen Vorbild Giorgione an. Dabei ist sein „Ländliches Konzert“ mit einem bürgerlich gekleideten Lautenspieler und einem liegenden weiblichen Akt eigentlich eher dem Manet analog, während er in seinem „Frühstück im Freien“ mit einem liegenden Männerakt und einer bekleideten Frau die Rollen vertauscht. Dieser Rollentausch ist gewiß nicht nur ein Künstlerscherz für den Kenner, sondern stellt auch eine inhaltliche Umdeutung dar, die die Partei der Frau in unserer sonst so von Männern beherrschten Gesellschaft ergreift. Eine Schlange verweist auch auf „Adam und Eva“.

1977 hat der Mitbegründer der Berliner sog. „Schule der neuen Prächtigkeit“, Matthias Koeppel, seine mit „Sport“⁵⁴ (Abb 7) betitelte Landschaft mit drei Figuren, die auf einem vor einem kahlen Baum aufgestellten Fernsehgerät offenbar eine Sportreportage betrachten, gemalt. Wie bei Manet sind die beiden Männer bekleidet, die Frau ist nackt. In der an Caspar David Friedrich gemahnenden Landschaft klingt so etwas wie Naturromantik an, durch das Fernsehgerät wird die Natur allerdings gänzlich denaturiert und in Frage gestellt, in dem Baum erscheint sie schon abgestorben wie in Friedrichs Winterlandschaften. Das Manet'sche Vorbild wird hier – wenn auch verhalten und nicht wörtlich zitiert – wie bei Chamberlain für eine kulturkritische Aussage in Anspruch genommen, die selber die Kunst- und Kulturgeschichte reflektiert. Die evozierten Bilder von bekannten Klassikern stehen für Kunst und Kultur schlechthin, wie nun schon mehrfach zu bemerken war.

Im Zusammenhang eines Stillebens erscheint Manets „Déjeuner“ in einer Collage aus heterogenen Bild-Elementen des Antwerpener Künstlers Marcel Mariën, die 1974 entstand⁵⁵. Die Figurengruppe, in einem Eisbecher oder auf einer Fruchtschale präsentiert, wird hier selbst zum Genuß verheißenden Bestandteil eines „Frühstücks“, zum Glücksbringer in „Situations privilégiées“.

Zu beißendem Sarkasmus dagegen wird das ebenfalls Stilleben eines „Frühstücks im Freien“, so der Bildtitel, in der trostlosen Neubausiedlungs-Balkonidylle des Dortmunder Malers Willy Kemper von 1975 gesteigert (Abb. 8)⁵⁶. Mit Manet hat das Bild nur noch den Titel gemein, das Paradies zeigt sich hier höchst irdisch, die harte Beton-Realität läßt der Utopie keinen Raum mehr.

Und auch Peter Carers „Frühstück im Grauen“ von 1978⁵⁷ läßt keine Tagträume und Illusionen vom „irdischen Paradies“ mehr aufkommen, indem es die gleiche Szene, nunmehr mit einem Arbeiter bestückt, in Industrie-Smog, Schmutz und Abfällen grau in grau versinken läßt.

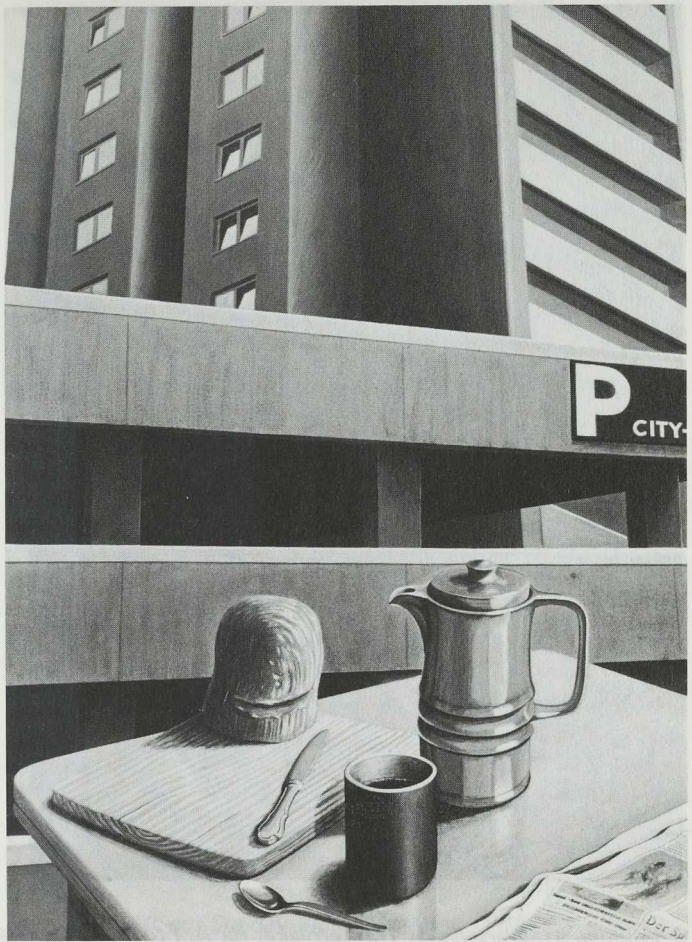


Abbildung 8: Willi Kemper, Frühstück im Freien

Als letztes Beispiel dieses Genres sei ein Warschauer Theaterplakat vom Anfang der siebziger Jahre für Alexander Fredros Lustspiel „Maż i Żona“ (=Mann und Frau) genannt (Abb. 9), abermals unter Verwendung des „Déjeuner“ von Manet. Die Figuren, der Gegensatz zwischen Nackt und Angezogen, stehen hier ganz allgemein für die Geschlechter Mann und Frau. Die drei Personen illustrieren das in dem Stück komödiantisch geschilderte Dreiecksverhältnis einer Frau zwischen zwei Männern, Sollte der Regenbogen den Ausbruch aus solcherlei Rollenzwängen versinnbildlichen wollen?

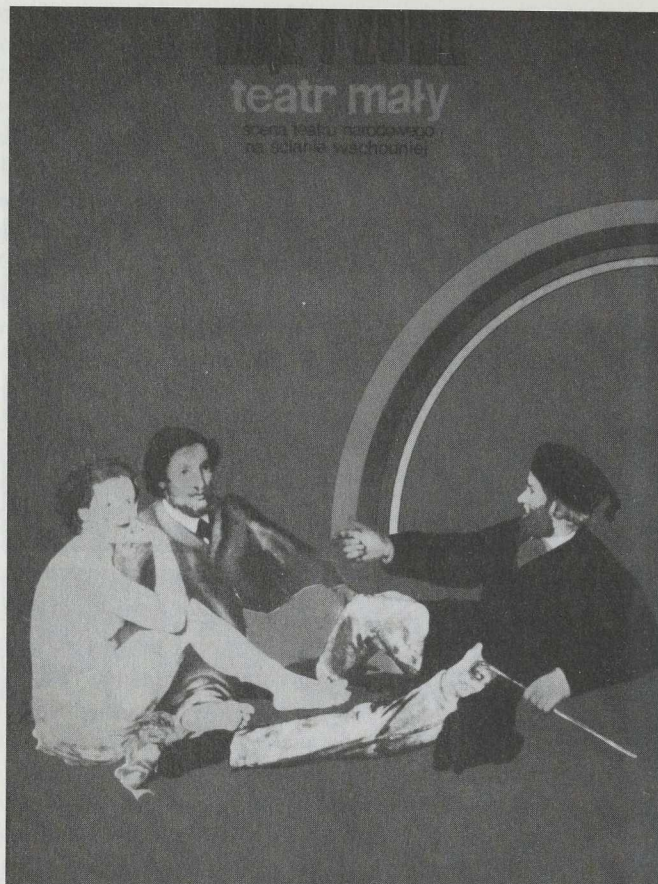
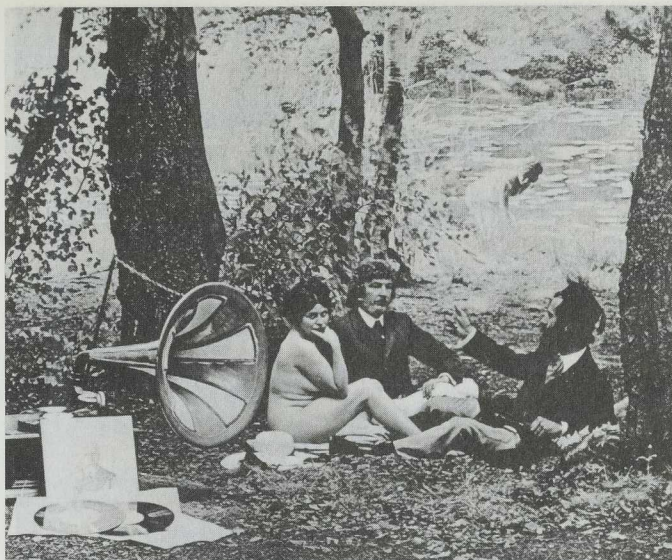


Abbildung 9: Warschauer Theaterplakat für A. Fredros „Mann und Frau“

Im Übrigen ist das Kunstzitat in der Theaterwerbung für eine Komödie natürlich als Gag zu verstehen, der mit dem Schmunzeln des wiedererkennenden Betrachters rechnet.

In dieser Richtung sind alle Wiederverwendungen des Manet'schen Bildmotivs in der Reklame, speziell der Warenwerbung eingesetzt, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität. Damit möchte ich mich noch einigen Beispielen dieser nunmehr trivialen Bilderwelt zuwenden.



We could all use a little romance

Especially the brand offered by Peter Ilyich Tchaikovsky. Last of the Great Romantics. Composer of lush, emotive scores. Now Sunday Times Great Recordings bring you a three record collection of his most delicious music.

Record 1 The Piano Concerto No. 1 in B flat minor played by Philippe Entremont with Leonard Bernstein and the New York Philharmonic.
The Violin Concerto in D major played by Isaac Stern with Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra.

(These stereo records can be played on stereo reproducers with compatible or stereo records.)

Tchaikovsky: 3 record set £3.99

Not available elsewhere.

£2 below standard stereo price.

Record 2 Symphony No. 5 in E minor and Marche Slave conducted by Leonard Bernstein and played by the New York Philharmonic.

Record 3 The 1812 Overture, Capriccio Italien, and The Nutcracker Suite conducted by Eugene Ormandy and played by The Philadelphia Orchestra. A new stereo release pressed specially for The Sunday Times Magazine by CBS Records.

To Sunday Times Great Recordings: Tchaikovsky
The Sunday Times, 12 Gate Street, London WC2E 9BT.
Please send me () sets of The Sunday Times-CBS Record Offer at £3.99 each
(includes packing and despatch). I enclose cheque/money order number
crossed and made payable to Times Newspapers Limited for £.

NAME
ADDRESS

A Sunday Times Reader Offer

Abbildung 10: aus Sunday Times Magazine 1971

1971 erschien im Londoner „Sunday Times Magazine“ (Abb. 10) eine Schallplattenwerbung deren Bildmotiv eine Manets „Déjeuner“ nachgestellte Fotografie war⁵⁸. Ein auffällig altmodischer Plattenspieler ersetzt das Stilleben links vorn und verweist auf das Produkt. Das Thema wird auf den Genuß der Warenwelt reduziert und allein zweckästhetisch eingesetzt, die Reklame profitiert von der Bekanntheit des Vorbildes und von dem satirischen Effekt seiner Übersetzung in eine zwar konstruierte, aber doch reale Wirklichkeit, die das Medium Fotografie scheinhaft dokumentiert. Die Komplexität des Bildinhaltes bei Manet ist zu einem frivolen Scherz verdünnt, der sich seiner Werbewirkung auf ein wissendes Publikum sicher sein darf.



Abbildung 11: aus „Spiegel“ 1973

Die Affinität zur Reklame scheint Manets Bild selbst schon wenigstens latent innewohnen. Bereits in ihren Anfängen hat sich die Warenwerbung erotischer Motive bedient, wie es Emile Zola etwa so eingängig in seinem Roman „Paradies der Damen“ schildert⁵⁹. In seinem mit Manets Bild fast gleichzeitigen Roman „Der Bauch von Paris“ beschreibt Zola die Schaufenstermarkise eines Fleischerladens als „Jagdfrühstück in einer Waldlichtung mit Herren im Frack und Damen mit tief ausgeschnittenen Kleidern, die auf dem gelben Gras eine rote Pastete essen“⁶⁰; die so farbige Markise könnte man sich wohl von Manet gemalt vorstellen.

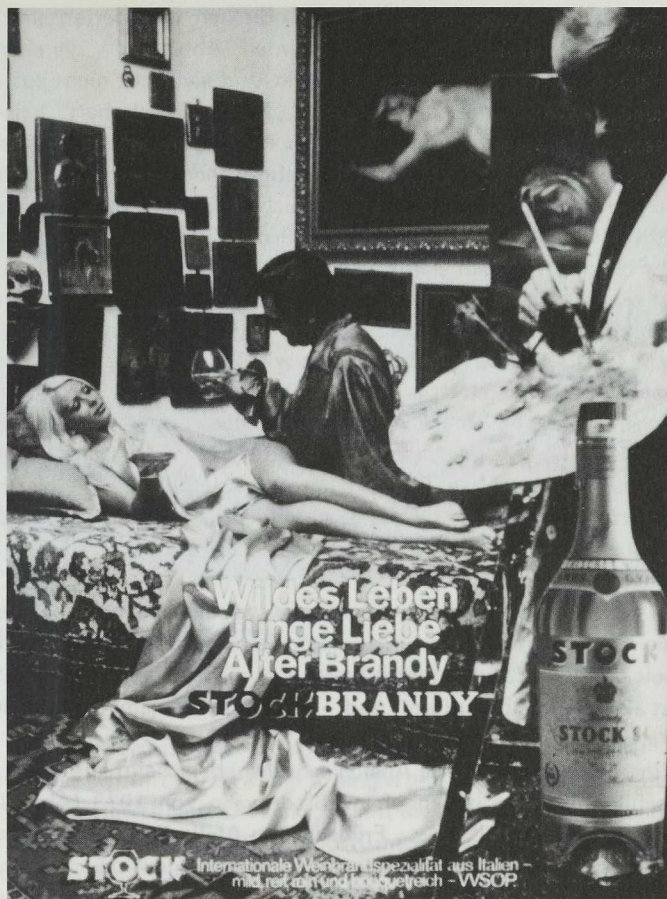


Abbildung 12: aus „Spiegel“ 1973

Um 1971 mußte Manet auch für Jägermeister starten unter dem Slogan: „Ein paar Jägermeister, und sie fühlen sich gleich viel freier“, wobei die „Freiheit“ sich hier auf die Nacktheit der Frau reduziert. „Die Aufforderung zum Trunk geht von Mann zu Mann, die Dame wird zum Ziel der ‚Freiheit‘. Aus der Picknick- und Badeszene ist eine Anweisung zur Verführung geworden“.⁶¹

In einer Tourismus-Werbung, 1973 in der „Quick“ erschienen⁶², wird diese Intention denn auch durch Verdoppelung des Modells in einer zweiten, fotografischen und buchstäblich vordergründigen Realitätsebene ganz ohne Umschweife und unmißverständlich hervorgekehrt.

1971 ist in verschiedenen mittelständischen Illustrierten eine Reklame für einen französischen Liqueur verbreitet worden (Abb. 11)⁶³, die ebenfalls auf Manet zurückverweist, wenn auch nur indirekt und vielleicht nicht auf den ersten Blick erkennbar. Fünf junge Leute sind als „lustige Gesellschaft“ beim Picknick in einem Kahn vereint, in einer sommerlichen Waldlandschaft. Die beiden sitzenden Männer sind gegenüber dem Vorbild leicht abgewandelt und modernisiert, der in den Hintergrund gerückte Frauenakt entspricht in seiner Pose ziemlich genau dem Manetschen Modell, ist nur leicht aus dem Profil gedreht und –schamhaft kess und scheinbar befangen – vom Betrachter abgewandt. Doch gerade das strenge Profil und die offene Frontalität des Gesichts und des selbstsicheren, herausfordernden Blicks machen den Akt bei Manet so bezeichnend und verleihen dem Bild seine emanzipatorische Qualität. Die Reklame dagegen will sich einschmeicheln, der Kontrast zwischen nackt und bekleidet ist gemildert, die Erotik soll werblich wirken, keinesfalls verunsichern. In dieser Reklame ist das „Frühstück im Grünen“ nun zum erschwinglichen und erfüllbaren Wunschtraum geworden, ein vorgegaukeltes Paradies, an dem die Konsumgesellschaft teilhaben kann, folgt sie nur dem Werbeversprechen und trinkt sie, vor allem: kauft sie nur den Schnaps. Die Natur vermittelt Natürlichkeit und Freiheit und garantiert für die Qualität des Produkts: „Leben wie Gott in Frankreich“.⁶⁴

So trifft für diese Werbung vollends zu, was bei Manet nur einen Teilaspekt ausmachte: die Nacktheit der Frau wird – nach Werner Hofmann – zum „Indiz der Pseudofreiheit der zur Schau gestellten Ware, über die jeder verfügen kann“.⁶⁵ Das Kunstwerk ist als Reklame prostituiert und – mit Walter Benjamin – zur „Hure“ geworden, „die Verkäuferin und Ware in einem ist“.⁶⁶

Eine nur noch entfernte Analogie zu Manet erscheint auf einem schwülstigen Reklamebild für einen italienischen Branntwein von 1973 (Abb. 12)⁶⁷, nunmehr als „Maler und Modell“ bzw. „Frühstück im Atelier“, womit wiederum auf die vermeintliche Außenseiterrolle des Künstlers und sein quasi paradiesisches Leben als Gegenbild zum grauen Alltag der wirklichen Welt angespielt wird, durch Cognac-Konsum wird Glück verheißen, Glück in der und durch die Gesellschaft schöner Frauen. Das nach landläufigen Vorstellungen Unmoralische wird der Narrenfreiheit des Künstlers zugestanden: „Wildes Leben, junge Liebe, alter Brandy“.

1975 wurde von Mario Grossi ein Cover der Firmenzeitschrift des Ciba-Geigy-Chemiekonzerns⁶⁸ mit einem Bildmotiv nach Manet gestaltet (Abb. 13). Das Picknick, die Mahlzeit besteht aus Naturprodukten, ist in eine moderne Kultur- und Industrielandschaft versetzt, in eine von übertriebener wirtschaftlicher Nutzung bedrohte Natur. Manets Personal, aus dem vorigen Jahrhundert und doch schon ganz der modernen Industriegesellschaft zugehörig, wird zum Nutznießer der mit Chemieprodukten geförderten Landwirtschaft und zugleich zum nostalgischen Garanten für eine „natürliche“, schützenswerte Umwelt, wirbt – sozusagen mit den Argumenten der „Grünen“ – für Produktökologie und umweltgerechte Produkte, freilich: ohne mitzuteilen, daß deren Produktion die Umwelt gerade besonders belastet.

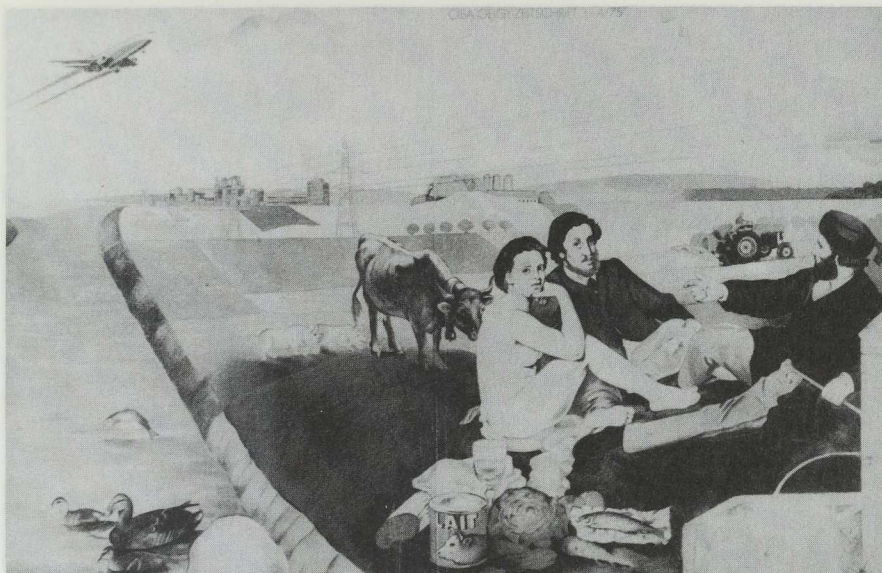


Abbildung 13: Umschlag Ciba-Geigy-Broschüre

Ein Kalender eines großen französischen Automobilkonzerns für das Jahr 1979⁶⁹ (Abb. 14) wurde ausschließlich mit fotografisch arrangierten Bildmotiven nach berühmten Vorbildern der Kunstgeschichte bestückt, womit die Werbung sich durchaus auf der Höhe der aktuellen Ausstellungsszene und Kunstmoden zeigt. Das März/April-Blatt ist Manets „Déjeuner“ gewidmet.

Die Funktion und die Absicht einer solchen Werbeaussage ist nun schon hinlänglich bekannt. Die Paraphrase auf Manet in Verbindung mit einem Mittelklassewagen, der sozusagen erst die Flucht aus dem Alltag in die paradiesische Natur ermöglicht, ist selbst schon ein Kulturgut für den, der wiedererkennt, und das als zusätzlicher Wert demjenigen versprochen wird, der durch das Fahren oder den Besitz eines Autos seine Natursehnsucht stillt, natürlich nicht irgendeines, sondern eines bestimmten und nur diesen Automobils, etwa nach dem Motto: Manet – bzw. Kunst – bürgt für Qualität, Gediegenheit und Wert der Ware.

Mit diesen Beispielen sollte veranschaulicht werden, wie sich Bilder im Laufe ihrer Geschichte unter jeweils besonderen Bedingungen und Interessen wandeln, wie sie rezipiert und reproduziert, wie sie in Dienst genommen werden. Manet selbst hat seinen zeitgenössischen Inhalt in eine mehrfach reflektierte, historisch tradierte Kunst-Form gegossen, wie er selbst von seinen Nachfolgern bisweilen geradezu ausgeschlachtet worden ist. Wie Raffael das Bild des Medici-Sarkophags aus dem ur-

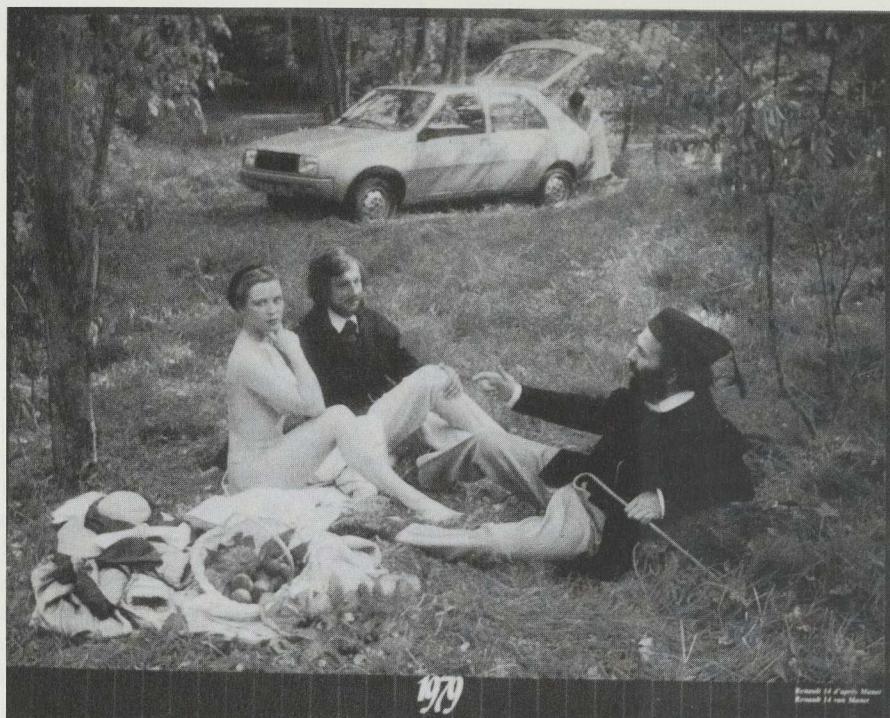


Abbildung 14: Belgischer Renault-Kalender 1979, Blatt März/April

sprünglichen Totenkult im Zusammenhang eines Grabdenkmals und damit der religiösen Gebrauchssphäre entrückt, es automatisiert und in die Aura der Kunstschönheit erhoben, wie Manet den Raffael entmythologisiert und verbürgerlicht hat, so wird er selbst warenästhetisch trivialisiert und zugleich im Dienst des Fetischs Ware erneut in ein scheinbar utopisches, traumhaftes Paradies mit dem „schönen Schein der Ware“ entrückt.

Diesem historischen Wandel unterliegt nicht nur das Bild selbst, sondern auch unser Verständnis von Manet. Man erfährt auch aus den Rezeptionen und bildnerischen Adaptionen noch etwas über das Vorbild. Es ist gewiß nicht zufällig, daß die Werbung sich gerade dieses Bildes so ausgiebig bedient hat – der Beispiele gäbe es noch mehr –, sicher nicht nur, weil es so bekannt ist, nicht nur, weil es einst skandalumwittert war – und dieser Ruch hängt dem Bild auch heute noch irgendwie an, es mag auf manchen Betrachter heute noch genauso unschicklich wie damals wirken, nur ist er heute abgebrühter –, sondern weil es selbst schon einen der Werbung gemäßen Inhalt zum Thema hat.

Andererseits werden wir mit Wissen darum, was daraus gemacht wurde, Manets Bild nicht mehr unbefangen betrachten können, auch die banalsten Reklamebilder dringen in unser Bewußtsein oder Unterbewußtsein ein, man wird sie vor dem „Déjeuner sur l'herbe“ im Jeu de Paume nicht unbedingt vergessen können, schon gar nicht angesichts von Reproduktionen im Kalender-, Postkarten- oder Briefmarkenformat, auch sie, oder gerade sie prägen unser Bildverständnis. Die Warenwerbung wurde gezielt nach zweckästhetischen Gesichtspunkten gestaltet, wohingehend das bekannte und bewußt gewählte Vorbild umzudeuten war. Und doch bleiben von dem ursprünglichen Sinnzusammenhang wenigstens noch schemenhafte Schatten erhalten, selbst in der trivialsten Umformung leuchtet noch das Vorbild durch.

Die wahre Kunst der Konsumgesellschaft scheint die Werbung zu sein. „Die Werbung hat die Tradition der Ölmalerei in der Tat gründlicher verstanden als die meisten Kunsthistoriker“, so John Berger, gewiß sehr überspitzt, sie habe „die Konsequenzen der Beziehung zwischen dem Kunstwerk und seinem Betrachter /Besitzer begriffen und versucht, mit ihrer Hilfe den Betrachter / Käufer zu überreden und ihm zu schmeicheln“. ⁷⁰

Für Max Brod waren schon 1913 die „Plakate an den Straßenecken (seine) Gemäldesammlungen“ ⁷¹. G.F. Hartlaub schrieb 1928: „Werbekunst ist heute, neben der modernen Zweckarchitektur, die einzig wahrhaft öffentliche Kunst (...) Werbekunst ist wahrhaft sozial, kollektiv, wahrhaft Massenkunst: die einzigste, die es heute noch gibt. Sie schafft dem namenlosen Kollektivum der Öffentlichkeit seine optischen Gewohnheiten“ ⁷². Im gleichen Sinne, wie Werner Hofmann zwischen „Poesie und Prosa“ ⁷³ unterscheidet, bezeichnet Christina Thon Reklamebilder und Plakate als einen „Journalismus der Malerei“ ⁷⁴. Und auch Hans Magnus Enzensberger interpretierte die Werbung als „eine Art Kunstersatz“. ⁷⁵

So kann denn heute auch umgekehrt die Werbung in die sog. „Hochkunst“ oder „Galeriekunst“ eindringen, die dabei selbst desto mehr den Charakter von Werbung annimmt, je mehr sie zur bloß-noch-Ware verkommt und ökonomisiert, zur Werbung für sich selbst wird. ⁷⁶

Zugleich sollte mit diesen „Bildern nach Bildern“ auch Einblick in den – sozusagen – „Mechanismus“ der Kunstgeschichte gegeben werden. Es ist der These Max Benses, die er im Zusammenhang mit der schon eingangs angesprochenen „Autoreproduktivität des Kunstwerks“ geäußert hat, gewiß nicht uneingeschränkt zuzustimmen, nämlich „daß nur die Kunst die Kunst verändern und entwickeln“ ⁷⁷ könne. Die Kunstgeschichte ist so wenig autonom wie die Kunst selbst. Differenzierter ist Aby Warburgs Bemerkung zum Phänomen der kunstgeschichtlichen Entwicklung, die seinem Manet-Manuskript von 1928 entnommen ist: „Brauchte sich, fragen wir uns heute, Manet, der vorwärts Schreitende zum Licht durch Rückwärtswendung als getreuer Erbgutsverwalter vorzustellen, da er doch durch seine unmittelbare Gestaltung die Welt erfahren ließ, daß Teilhabe am geistigen Gesamterbgut erst die Möglichkeit schafft, einen neue Ausdruckswerte schaffenden Stil zu finden, weil diese ihre

Durchschlagskraft nicht aus der Beseitigung alter Formen, sondern aus der Nuance ihrer Umgestaltung schöpfen.“⁷⁸

Anmerkungen

Für nützliche Hinweise und Diskussionsbeiträge danke ich herzlich Anna Meseure, Rudolf Veit, Monika Wagner und Ursel Zänker.

- 1 Vgl. Otto K. Werckmeister, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt 1971, bes. S. 57 ff.: Von der Ästhetik zur Ideologiekritik; ferner Werckmeisters Rezension zu: Kurt Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971, in: *Kunstchronik*, August 1973, S. 266 ff.; vgl. dazu die Gegenposition der „Badtianer“: Lorenz Dittmann, *Die Kunsttheorie Kurt Badts*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVI, 1971, S. 56 ff., und: Dieter Jähmig, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln 1975.
- 2 Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt 1971; Tillman Rexroth, *Warenästhetik – Produkte und Produzenten. Zur Kritik einer Theorie W.F. Haugs*, Kronberg 1974; W.F. Haug (Hrsg.), *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Frankfurt 1975.
- 3 *Art About Art*, Katalog des Whitney Museum of American Art, von Jean Lipman und Richard Marshall, New York 1978; vgl. auch: Evelyn Weiss, *Kunst in Kunst. Das Zitat in der Pop Art*, in: *Aachener Kunstblätter*, 40, 1971, S. 215 ff.
- 4 *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, Katalog des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, Duisburg 1978.
- 5 *Nachbilder, Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Katalog des Kunstvereins Hannover, Hannover 1979.
- 6 Max Bense, *Paul Wunderlich, Bilder über Bilder von Manet*, Stuttgart 1978, S. 5.
- 7 Es kann hier nur die neuere der unübersehbar gewordenen Literatur und literarischen Erwähnungen zu Manet im Allgemeinen bzw. zum „*Déjeuner sur l'herbe*“ im Besonderen aufgeführt werden: Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1960, (2.) 1974, S. 243 ff.; Beatrice Farwell, *A Manet Masterpiece Reconsidered*, in: *Apollo*, 78, 1963, S. 45 ff.; George Mauner, *Manet, Baudelaire and the Recurrent Theme*, in: Jos. Strelka (Hrsg.), *Perspectives in Literary Symbolism, Yearbook of Comparative Criticism I*, London 1968, S. 244 ff.; Beatrice Farwell, *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire*, Ph.-D.-Thesis, Ms., University of California, Los Angeles 1973 (die bisher wohl ausführlichste Arbeit über das Bild); Werner Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1973, S. 38 ff.; Eldon Neal Van Liere, *Le Bain. The Theme of the Bather in Nineteenth Century French Painting*, Ph.-D.-Thesis, Ms., Indiana University 1974, bes. S. 79 ff.; Karl Hermann Usener, *Edouard Manet und die Vie Moderne*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 9 ff.; George Mauner, *Manet. Peintre-Philosophe. A Study of the Painter's Themes*, Pennsylv. State University Press, London 1975, S. 7 ff.; Anne Coffin Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven/London 1977. Eine eher abwegige, wengleich originelle Deutung bei Wayne Andersen, *Manet and the Judgment of Paris*, in: *Art News*, Februar 1973, S. 63 ff.
- 8 Antonin Proust, *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris 1913, S. 43.
- 9 Virgilio Lilli/Pietro Zampetti, *L'Opera completa di Giorgione*, Mailand 1968, S. 95; Giacomo Mesnil, „*Le Déjeuner sur l'herbe*“ di Manet e il „*Concerto campestre*“ di Giorgione, in: *L'Arte*, 37, 1934, S. 250 ff.
- 10 Eduard Hüttinger, *Leonardo- und Giorgione-Kult. Materialien zu einem Thema des Fin de Siècle*, in: Hajo Bauer (Hrsg.), *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende (=Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrh., Bd. 35)* Frankfurt 1977, S. 143 ff.
- 11 Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973, S. 418.

- 12 Zu den formalen Qualitäten des Bildes vgl. Gisela Hopp, *Edouard Manet. Farbe und Bildgestalt*, Berlin 1968, S. 16ff., die aber leider eine *historische* Analyse und Einordnung schuldig bleibt.
- 13 Usener, 1974 (vgl. Anm. 7), S. 22.
- 14 Warburg in seinem unveröffentlichten Manet-Manuskript von 1928; vgl. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, S. 273 ff.; Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978, S. 103/04.
- 15 Leo Steinberg, in: *Art About Art* (vgl. Anm. 3), S. 16, Abb. 22; in der Gegenwartskunst konnte die gleiche Figur als Hexe Verwendung finden in einer Lithographie des DDR-Künstlers Fritz Cremer in dem Zyklus „Walpurgisnacht“ von 1956, vgl. die noch unpublizierte Bochumer Kunstwissensch. Staatsarbeit von Arthur Engelbert, Fritz Cremers „Galileo Galilei“, von 1978, Abb. 45, in die mir der Autor freundlicherweise Einblick gewährt hat.
- 16 Warburg, in: Gombrich, 1970 (vgl. Anm. 14).
- 17 Erneste Chesneau, *L'art et les artistes modernes*, Paris 1864, S. 190.
- 18 Gustav Pauli, *Raffaël und Manet*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, I, 1908, S. 53ff.
- 19 vgl. Joel Isaacson, *Monet, Le Déjeuner sur l'herbe*. London 1972, Abb. 18; *Hundert Jahre Photographie 1839-1939*, Essener Ausstellungskatalog der Londoner Slg. Gernsheim, Essen 1959: Fotografie von J. Bridson von 1882 mit dem Thema Picknick.
- 20 Klaus Herding, *Der Städter auf dem Lande*. Daumiers Kritik am bürgerlichen Verhältnis zur Natur, in: *Honoré Daumier, Ausstellungskatalog der NGBK*, Berlin 1974, S. 101ff.
- 21 Usener (Anm. 7), S. 22.
- 22 Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, Harmondsworth 1971, Abb. 53 und S. 107.
- 23 ebenda, Abb. 81 und S. 145ff.
- 24 Herding 1974 (vgl. Anm. 20).
- 25 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bloch-Gesamtausgabe Bd. 5, Frankfurt 1977, S. 952/53.
- 26 Georg W. Költzsch in: *Maler und Modell, Ausstellungskatalog*, Baden-Baden 1969; vgl. ferner: Siegfried Gohr, *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrh.*, Köln/Wien 1975, S. 145ff.; Heide Grape-Albers, *Maler und Modell am Beispiel Feuerbachs*, Karlsruhe 1976, S. 59 ff.; Gustave Kahn, *Das Weib in der Karikatur Frankreichs*, Stuttgart o.J. (1907), S. 20, 62, 211, 218, 229, 237, 402, 433.
- 27 Aleksa Celebonovic, *Bürgerlicher Realismus*, Berlin 1974, S. 10 / 11; Andersen (Anm. 7), S. 66.
- 28 Gustave Kahn, *Europas Fürsten im Sittenspiegel der Karikatur*, Stuttgart/Berlin o.J. (1908), S. 217, vgl. auch S. 240 und 339.
- 29 Mauner, 1975 (vgl. Anm. 7).
- 30 Jacques Lethève, *Impressionistes et Symbolistes devant la presse*, Paris 1959, S. 24: Kritik von Théophile Thoré-Bürger, in: *L'Indépendance Belge*, 1863.
- 31 George Heard Hamilton, *Manet and his Critics*, New York 1969, S. 45: Kritik von Louis Etienne, in: *Le jury et les exposants*, 1863.
- 32 Bradley Smith, *Erotic Art of the Masters. 18th, 19th, and 20th Centuries*, New Jersey 1974, S. 45.
- 33 Eduard Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst. Das individuelle Problem I*, Berlin (3.) 1977, S. 340; *Das individuelle Problem II*, Berlin (3.) 1977, S. 241.
- 34 Wolfgang Drost, *Zwei Etappen auf dem Wege von der normativen Ästhetik zur Wirkästhetik und zur Theorie von der „Poesie des Kunstwerks“*: Simon-Théodore Jouffroy und Charles Baudelaire, in: *Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag*, Sigmaringen 1975, S. 203ff.
- 35 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt 1974, S. 9 ff.: *Die Bohème*, S. 33 ff.: *Der Flaneur*, S. 66 ff.: *Die Moderne*; Hofmann, *Nana*, 1973 (vgl. Anm. 7), bes. S. 37 ff.
- 36 Hofmann, *Nana*, 1973 (vgl. Anm. 7), S. 39.
- 37 Max von Boehn, *Vom Kaiserreich zur Republik. Eine Kulturgeschichte Frankreichs im 19. Jahrh.*, München 1921, S. 353.
- 38 Anne Coffin Hanson, *Popular Imagery and the Work of Edouard Manet*, in: Ulrich Finke (Hrsg.), *French 19th Century Painting and Literature*, Manchester Univ. Press 1972, S. 133ff., Abb. 81 und 83; in diesem Zusammenhang ist auf ein von Emanuel Leutze zusammen mit

- Andreas Achenbach 1854 gemaltes „Preisbild des Neusser Männergesangvereins“ mit „Wein, Weib und Gesang“ hinzuweisen, wenn es als Vorbild auch sicher nicht in Betracht kommt: The Hudson and the Rhine, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1976, Nr. 107.
- 39 Isaacson (Anm. 19); auch auf ein Bild von Paul Cézanne „Idylle“ von 1870/71, ist in diesem Zusammenhang hinzuweisen: Karl Scheffler, Die Maler 1870 und 1914, in: Kunst und Künstler XIII, 1915, S. 195.
- 40 James Jacques Joseph Tissot, Ausstellungskatalog der Art Gallery of Ontario, Toronto 1968, Nr. 9, 14, 26; die Bilder sind zwischen 1865 und 1877 entstanden.
- 41 Die Abbildung dieses Gemäldes ist mir zufällig und ohne Quellenangabe bekannt geworden. Dafür sind die Signatur des Künstlers und der Bildtitel deutlich lesbar (unten links). Über Entstehungsdatum und Verbleib des Bildes konnte ich bislang nichts in Erfahrung bringen, es dürfte jedoch noch vor dem 1. Weltkrieg entstanden sein.
- 42 Dada und Surrealism Reviewed, Ausstellungskat. des British Arts Council, London 1978, S. 306 (12.61)
- 43 Surrealismus in Europa. Phantastische und visionäre Bereiche, Ausstellungskatalog, Köln 1969, Abb. 190.
- 44 Douglas Cooper, Pablo Picasso. Les Déjeuners, Düsseldorf/Lausanne 1962.
- 45 Cooper, S. 23ff.
- 46 Udo Kultermann, Neue Formen des Bildes, Tübingen 1975, Abb. 94.
- 47 Künstlerinnen international, 1877 - 1977, Ausstellungskatalog der Arbeitsgruppe „Frauen in der Kunst“ der NGBK, Berlin 1977, S. 348.
- 48 Kultermann (vgl. Anm. 46), Abb. 95.
- 49 vgl.: „das kunstwerk“, 1-2, XX, Okt./Nov. 1966, S. 65; Ausstellungskatalog Maler und Modell (vgl. Anm. 26) Nr. 142; Coke Van Deren, The Painter and the Photograph, Albuquerque, Univ. of New Mexico Press 1972, S. 148/49, Abb. 339; Weiss, 1971 (vgl. Anm. 3), S. 223, n. 20.
- 50 Gunter Rambow, Marienerscheinungen in Kurhessen, Darmstadt (Olympia Press) 1969, ohne Seitenzahl.
- 51 Max Bense/Paul Wunderlich (vgl. Anm. 6), S. 9-35, Zitat nach S. 7.
- 52 From Nature to Art, from Art to Nature, Ausstellungskatalog der Biennale, Venedig 1978, S. 95ff., mit Abb.
- 53 Klaus Gallwitz, Botero, Stuttgart 1976, S. 60 und S. 61, mit Abb.
- 54 Naturbetrachtung – Naturverfremdung, Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins, Stuttgart 1977, S. 32; im gleichen Katalog auch eine Karikatur aus dem „Stern“ von 1976 mit einem Zitat nach Manets „Déjeuner“, S. 240, und viele Bildbeispiele, die allgemein die Verwendung von Picknick-Szenen in der Werbung dokumentieren.
- 55 Günter Drebusch, Anregungen durch Kunstwerke und ihre Umsetzung, in: Europäische Gemeinsamkeiten, Katalog der Ruhrfestspiele, Recklinghausen 1979, S. 127 ff., Kat.-Nr. 331, Abb. S. 141.
- 56 Willi Kemper, Bilder zur Geografie – Gemälde und Zeichnungen, erschienen im Selbstverlag des Künstlers, Dortmund 1979, ohne Seitenzahl, mit einer Einleitung von Jürgen Zänker:
- 57 Katalog Nachbilder (vgl. Anm. 5), S. 152.
- 58 Sunday Times Magazine vom 9.9.1971; vgl. „du“, Nov, 1972, S. 815; John Berger, Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek 1974, S. 128; Slogan: „We could all use a little romance!“
- 59 Emile Zola, Paradies der Damen, München o.J., passim, bes. S. 219; vgl. dazu auch Thomas W. Gaethgens, Das Kaufhaus als Kathedrale. Zur Deutung der Kaufhaus-Architektur in Zola's „Au bonheur des dames“, in: Architectura, 7,2, 1977, S. 139 ff., Jörg Nimmergut, Werben mit Sex, München 1966; ders., Sexwerbung '73, in: Absatzwirtschaft, 1973, 11, S. 60ff.
- 60 Emile Zola, Der Bauch von Paris, München 1974, S. 389; zum Verhältnis Manet / Zola vgl. auch: Ima N. Ebin, Manet and Zola, in: Gazette des Beaux-Arts, 1945, 1, S. 357 ff.; Robert J. Niess, Zola, Cézanne and Manet, Ann Arbor 1968.
- 61 Gunter Otto, Didaktik der Ästhetischen Erziehung, Braunschweig 1974, S. 344.
- 62 „Quick“, 4/73, von Peter David; vgl. Axel von Criegern/Christian Kattenstroth, Kitsch und Kunst, Ravensburg 1977, S. 27, Abb. 10.

- 63 Werbung für Grand Marnier im „Spiegel“ und „Stern“ in mehreren Ausgaben der Jg. 1971/72.
- 64 Textaufdruck der Anzeige, der sich als sehr beliebter Werbeslogan erweist, so in Anzeigen für den französischen Käse Caprice des Dieux („Stern“ 10/73), abgewandelt für ein französisches Automobil: „Die Freiheit – Fahren wie Gott in Frankreich“ („Spiegel“ 45/75) oder für eine französische Bettenfirma (Trece): „Schlafen wie Gott in Frankreich ...“, 1976 für ein Stuttgarter Möbelhaus; vgl. dazu auch: Lutz Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, I, Freiburg 1973, S. 340.
- 65 Hofmann, 1973 (vgl. Anm. 7), S. 40.
- 66 Walter Benjamin, Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, in: ders., Illuminationen, Frankfurt 1969, S. 185, Zitat nach S. 196; vgl. auch Benjamin, Baudelaire (Anm. 35), S. 167: „Die Ware sucht sich selbst ins Gesicht zu sehen. Ihre Menschwerdung feiert sie in der Hure.“
- 67 1973 wiederholt im „Spiegel“ und „Stern“ erschienen.
- 68 Ciba-Geigy-Zeitschrift 3/4 1975, Vorder- und Rückendeckel.
- 69 für die belgische Renault-Vertretung, von Algue/Cassis/Frankreich
- 70 Berger, 1974 (vgl. Anm. 58), S. 129.
- 71 Max Brod, Über die Schönheit häßlicher Bilder, Leipzig 1913, S. 8.
- 72 F.G. Hartlaub, zit. nach: Film und Foto der zwanziger Jahre, Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins, Stuttgart 1979, Rückeninnentitel, ohne Quellenangabe.
- 73 Werner Hofmann, Poesie und Prosa, Rangfragen in der neueren Kunst, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 18, 1973, S. 173 ff.; ders., Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste, in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrh., Bd. 18) (vgl. Anm. 10), Frankfurt 1972, S. 210 ff., beide Aufsätze wiederabgedruckt in: W. Hofmann, Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979; Hans Holländer, Kitsch. Anmerkungen zum Begriff und zur Sache, in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst (s.o.!), S. 184 ff.; Erik Forssman, Die Kunstgeschichte und die Trivialkunst, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1975/2; Rez. dazu von: Sigrid Metken, in: Kunstchronik, 1/1976, S. 20 ff., und: Martin Scharfe, in: Zeitschrift für Volkskunde, 9/1976; vgl. auch: Walter Nutz, Soziologie der trivialen Malerei, Stuttgart 1975.
- 74 in: Ruth Malhorta, Christina Thon, Das frühe Plakat in Europa und den USA, Bd. 2: Frankreich und Belgien, Berlin 1977, S. XX.
- 75 Zit. nach der Fernsehsendung der ARD vom 28.11.1977 „Die sanfte Verführung. Werbung zwischen Witz und Wissenschaft“ von Detlef Boldt und István Bury, mit u.a. einem Interview mit H.M. Enzensberger.
- 76 Hans Heinz Holz, Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus, Neuwied/Berlin 1972; Klaus Herding, Hans-Ernst Mittag, Ästhetik im Spätkapitalismus. Zum Stand der ästhetischen Theorie, zugleich eine Erwiderung auf Hans Heinz Holz' „Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens“ im Katalog der documenta 5, in: Kritische Berichte, Jg. 1, H. 3, 1973, S. 51 ff.; Jörg Grimm, Kunst & Werbung. Werbung in der Kunst, Kunst in der Werbung, in: „form“, 57, 1972, S. 4 ff.; Peter Killer, M.G., Kunst & Werbung, in: „du“, Jg. 32, Nov. 1972, S. 791 ff.; Jutta Held, Pop Art und Werbung in den USA. Über das dialektische Verhältnis zwischen freier und angewandter Kunst, in: Kritische Berichte, Jg. 4, H. 5/6, 1976, S. 27 ff.; Weiss, 1971 (vgl. Anm. 3), S. 221; Erich Fromm, Die Revolution der Hoffnung. Für eine humanisierte Technik, Reinbek 1974, S. 65: „Das Beste aus allen Künsten ist in Konsumartikel verwandelt worden, und das heißt, man reagiert darauf in entfremdeter Weise.“; vgl. auch Anm. 2 und 66.
- 77 vgl. Anm. 6, S. 8.
- 78 Warburg, in: Gombrich, 1970 (vgl. Anm. 14), S. 274.