

Eine „anti-ästhetische“ Kunstgeschichte? Zu Linda Nochlins Gegenkanon

Linda Nochlin
**Misère. The Visual Representation
 of Misery in the 19th Century.** London,
 Thames & Hudson 2018. 176 S., Ill.
 ISBN 978-0-500-23969-8. £ 24.95

In einer Aufsatzsammlung hat die 2017 verstorbene Linda Nochlin, eine der anregendsten Kunsthistorikerinnen ihrer Generation, ihre lebenslang verfolgten, impulsgebenden Themen – die Geschichte der politisch engagierten Kunst des Realismus und die des unter-

drückten weiblichen Geschlechts – unter dem Problem der „Misère“ noch einmal zusammengeführt. Das Elend, so erläutert sie mit dem frühen Soziologen Eugène Buret, unterscheidet sich von der Armut dadurch, dass es nicht nur körperliche Pein verursache: „its pain penetrates to the moral sense“ (*De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France*, Paris 1840, 8.) Anders als die Armut vormoderner Zeit wird das durch den wirtschaftlichen Fortschritt induzierte Elend als eine grausame Enteignung erlebt. Die Körper und Geist erfassende Zerstörung eines Menschen exemplifiziert ein Ausschnitt aus Victor Hugos Bericht in *Les Misérables* (Buch 7, Kap. II, 11f.) über den einstigen Baumputzer von Faverolles, Jean Valjean. Dieser hatte sieben Kinder zu versorgen und, in einer Phase der Arbeitslosigkeit, ein Brot



Abb. 2 Fernand Pelez, *Sans asile*, 1883. Öl/Lw., 136 x 236 cm. Paris, Petit Palais, Inv. PPP00591 (Fernand Pelez 1848–1913. *La parade des humbles*. Ausst. kat., hg. v. Isabelle Collet, Paris 2009, S. 58/59)

gestohlen. Zu jahrelanger Zwangsarbeit verurteilt, wandelt sich Valjean von einem Leidenden und Verzweifelten zu einem aus Hass gegen die Gesellschaft verhärteten „gefährlichen Menschen“. In der literarischen Umsetzung hätte man als ein früheres Beispiel auch auf Eugène Sue verweisen können.

PARADIGMA DES ELENDS: DIE IRISCHE HUNGERSNOT

Wie kann die visuelle Darstellung des gesellschaftlichen Elends eine dichte literarische Schilderung wie die Hugos überhaupt einholen? Nochlin interessieren sowohl die populären als auch die hochkünstlerischen Repräsentationsformen des Pauperismus auf der Basis einer Problematisierung von Repräsentation selbst als einer von Grund auf „ideological formation“ (9). Künstler ebenso wie Karikaturisten hätten sich dieser Entfremdung zu entwinden versucht, indem sie eine

möglichst kunstlose Bildlichkeit zu entwickeln suchten, welche eine „wahre“ Aufzeichnung der Realität von Elend, Vertreibung und Entmündigung leisten sollte. Nochlin fragt nach den neuen formalen Kriterien für die Ehrlichkeit dieses – protodokumentarischen – Bildes: „What styles and expressive strategies best served to capture the reality of misery and, at the same time, arouse sympathy for the misérables rather than disgust or rejection?“ (Ebd.) Als ersten Maßstab nennt sie, am Beispiel von Gustave Dorés Radierungen für das gemeinsam mit William Blanchard Jerrold veröffentlichte monumentale *Opus London: A Pilgrimage* (1872), die Absage an eine traditionelle pittoreske Elendsdarstellung. Das Abjekte der Armut wird nicht mehr geschönt („Cuteness as strategy“), sondern im Kontrast zur Ansicht der bürgerlich-eleganten Londoner Gesellschaft erst recht hervorgehoben. „The documentary project is in its essence an anti-aesthetic one.“ (30)



Abb. 3 Georges Seurat, Parade de cirque, 1887/88. Öl/Lw., 99,7 x 149,9 cm. New York, Metropolitan Museum, Nr. 61.101.17 (https://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP375450_cropped.jpg)



Abb. 4 Fernand Pelez, *Grimaces et misères: les Saltimbanques*, 1888. Öl/Lw., 222 x 610 cm. Paris, Petit Palais, Inv. PPP00594 (Fernand Pelez, Paris 2009, S. 90/91)

Das erste Kapitel *Misère: The Irish Paradigm* wählt die große irische Hungersnot der Jahre 1846–51 mit ihren monströsen, die Klassenunterschiede in aller Schärfe enthüllenden Erscheinungsformen zum Gegenstand, um die ihm gewidmeten bildlichen Darstellungen in ihren verschiedenen Gattungsbedingungen zu kommentieren. Nochlins Erörterung verbleibt hier wie generell in ihrem Buch nicht in der historischen Betrachtung des zeitgenössischen Blicks, sie vermittelt ihn mit der modernen Dokumentar fotografie und der heutigen Denkmalkultur. Ihre Recherche richtet sich aber zunächst auf Zeitungsskizzen, welche die Wirkungen der Kartoffel-Missernte in einem „anti-ästhetischen“ Modus zur Geltung brächten, das heißt: auf eine kompositorische Kohärenz verzichteten (30), ungefällige Details zu erfassen suchten, die Hunger und Verwahrlosung mit sich brächten. Gleichzeitig bleibe ein Dilemma bestehen. Der Künstler-Reporter musste, um den Elenden Sympathie beim Publikum zu sichern, Zugeständnisse an dessen Einfühlungswünsche machen. Der Zeichner James Mahony verzichtete zwar einerseits auf den Einsatz des Klischees der „äffischen“ Physiognomie des prototypischen Iren (33). Andererseits biederete er sich bei der bürgerlichen Klientel an, indem er in der Darstellung einer wohlthätigen Kleiderspende, ausgeführt von einem elegant gekleideten Mädchen und angeleitet von zylinderbehüteten Herren, die beschenkte notleidende Familie in einer geradezu anstößigen Nacktheit zeigte, kulminierend in der „grotesken“ Figur einer kauern den Frau, die den einzig ihr verbliebenen Fetzen

Tuchs um sich schlingt, um ihre Blöße zu verbergen. In dem Bestreben, die individuelle Tugend der Wohltätigkeit hervorzuheben, tendierte der Künstler dazu, die hungernden irischen Frauen als Empfängerinnen dieser Spende zu enthumanisieren (36), ein Problem, das Nochlin auch an den publizierten Berichten aus Irland differenzierend markiert.

Das Bild der Mutter mit Kind oder einer Kinderschar sei im Übrigen bis hin zu Dorothea Langes berühmter Fotografie *Migrant Mother* (1936), bei aller Objektivität der Darstellung, von einer „residual iconocyt“ (42) nicht zu lösen, da es sich an die christliche Ikonografie der Schutzmantelmadonna anlehne. Das extreme Grauen der irischen Situation, so führt Nochlin mit dem Literaturtheoretiker Luke Gibbons aus, sei dem Publikum vorenthalten worden; etwa gebe es keine Darstellungen der Menschen, die mit grün verschmiertem Mund Gras aßen, von Hunden, die Leichen ausgruben, oder von massengrabähnlichen Bestattungen. Einen relativ großen Bildbestand gebe es hingegen zum Thema der Vertreibung, das die „combination of natural tragedy and economic policy“ besonders drastisch veranschauliche (43). Über 90 000 Menschen wurden allein im Jahr 1849 aus ihren Häusern vertrieben, da sie die Miete nicht mehr bezahlen konnten. Das Desaster der Missernten wurde, wie Nochlin unterstreicht, durch die von der britischen Regierung vertretene liberale Ideologie erst ins Katastrophische gewendet, da sie im Vertrauen auf die selbstregulativen Kräfte des Marktes bewusst auf Nahrungslieferungen verzichtete und das Gesetz des



Abb. 1 Théodore Géricault, *Pity the Sorrows of a Poor Old Man*, 1822. Lithografie, 31,4 × 37,5 cm. New York, Metropolitan Museum, Nr. 22.63.26 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358001>)

Privateigentums uneingeschränkt walten ließ: „The Industrial Revolution, in taking away a sense of place, in taking away the domestic sphere and putting people into anonymous spaces, destroyed their selfhood.“ (46) Die Zeitschrift *Pictorial Times*, deren Illustrationen ein ungemildertes Bild dieser Verelendung der irischen Bauernschaft zeigte, hielt sich indes nur fünf Jahre, konnte das bürgerliche Lesepublikum nicht fesseln.

Abschließend diskutiert Nochlin „the limits of representation in memorials“ (50). Sie geht davon aus, dass figürliche Denkmäler, wie sie in der Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs üblich waren, heute nicht mehr möglich seien, ja eine reali-

stische Wiedergabe menschlichen Elends zunehmend als ethisch nicht legitimierbar abgelehnt werde. Als gelungenes Denkmal beschreibt sie das *Irish Hunger Memorial* im Battery Park, New York, gestaltet von dem Künstler Brian Tolle in Zusammenarbeit mit dem Landschaftskünstler Gail Wittwer-Laird und der Architektur-Firma *1100 Architect*. (In den Bildunterschriften wird allerdings Shandor Hassan als künstlerischer Urheber genannt.) Die auf einem Sockel mit Inschriften aufruhende begehbare Landschaft evoziert mit überwucherten Backsteinmauern die Erinnerung an die zerstörten irischen Bauernhütten – nämlich den grausamen Usus der Landlords, die Dächer abzudecken, um die vertriebenen Hausbewohner an der Rückkehr zu hindern.

GLANZ UND ELEND DER PROSTITUTION

Das zweite Kapitel *The Gender of Misery* beschäftigt sich mit der Darstellung von Prostituierten und der Prostitution, ausgehend von zwei Ausstellungen in Paris (*Splendeurs et misères: images de la prostitution, 1850–1910*, Musée d'Orsay, 2015) und in New York (*Edgar Degas: A Strange New Beauty*, Museum of Modern Art, 2016). Über die aufklärerische Verknüpfung von Elend und Prostitution bei Buret hinausgehend, hebt Nochlin hier auf den psychologischen Bestand einer omnipräsenten Misogynie ab, die sich grundsätzlich in der phantasmatischen Darstellung des sexualisierten weiblichen Körpers äußert, in avantgardistischen wie trivialen Kontexten (ausgeführt an Paul Cézannes *L'Éternel féminin*, 1877 und Gustave Adolphe Mossas *Elle*, 1905). Auch die von Empathie geprägten Pastelldarstellungen des Prostituierten-Alltags durch Henri de Toulouse-Lautrec müssten hinsichtlich ihrer Auslassungen betrachtet werden. So existiere kein männliches Pendant zu Lautrecs *Medizinischer Untersuchung (Rue des Moulins)* von 1894, obwohl doch auch Männer in Situationen angetroffen werden konnten, die mit geschürztem Hemd auf eine medizinische Untersuchung warten. Der erotische Unterton lasse den sich präsentierenden passiven weiblichen Körper in eine gewissermaßen naturalisierte Abjektheit stürzen (66), obgleich Lautrec die Entwürdigung und den stoischen Gleichmut der Frauen angemessen protokollierte. Blockbuster-Ausstellungen wie *Splendeurs et misères* huldigten, so Nochlins grundsätzlicher Einwand, der universalen Misogynie, indem sie Prostitution und Prostituierte als eine einheitliche sexuelle Kategorie behandelten und die Differenzen außer acht ließen zwischen den großen Kurtisanen des zweiten Kaiserreichs („arguable more liberated than any bourgeois woman at the time“, 68) und den unterdrückten, versklavten Prostituierten der *maisons closes*.

Der falschen Vereinheitlichung der Prostituiertendarstellung hält Nochlin eine differenzierte Betrachtung von Degas' Bordell-Monotypien entgegen, wobei sie die Ephemerisierung des männlichen Kunden in der 1879 entstandenen Monotypie *Le client* (ein „abject timid milquetoast“, 69)

anschaulich gegen die Darstellung gleichen Inhaltes in einer 1878 gefertigten Gouache Jean-Louis Forains abhebt, „in which a brutal, controlling top-hatted male figure gloats over his titilating seminude possessions“ (ebd.). Während bei Degas eine karikaturhaft-groteske Deformation und Dekomposition Entfremdung und Dehumanisierung vermittelten, zeige Jean Béraud in zwei kleinen Ölbildern (*L'Attente, rue Chateaubriand, Paris* und *La Proposition [Rendez-vous rue Chateaubriand]*, beide 1886) in der Sprache kühler Sachlichkeit das Elend der Straßenprostitution. Nochlin sieht sich an Aby Warburgs Vision der befreienden Kraft des „bewegten Beiwerks“ im flatternden Gewand der klassischen Nymphe erinnert, die hier ins faltenreiche, zerschlissene Kleid der Verführerin gewendet worden sei, zum Ausdruck von Erniedrigung und Beschränkung.

Die Gattung der Buchillustration, exemplarisch die Darstellung der von ihren Adoptiveltern versklavten kindlichen Cosette in Victor Hugos *Les Misérables*, radikalisiere die Darstellung weiblichen Elends nicht nur durch den Realismus zerlumpter Kleidung, sondern durch die Überdimensionierung der Dinge – des schweren Kübels, den das Mädchen zu tragen hat oder des Besens, den es zu handhaben versucht. „When the character is female, poor and oppressed, the world of things with which she is surrounded almost overwhelms her.“ (80)

THE POOR OLD MAN:

GÉRICAUT VERSUS GOYA

Anders die Darstellung des männlichen Elends, das im dritten Kapitel zu Géricault und Goya vorwiegend behandelt wird: Es geht hier vor allem um das Bild des alten Mannes, der als Bettler oder Tramp auf den Straßen Londons lebt und jenseits aller pittoresken Volkstümlichkeit früherer Darstellungen „the prime signifier of misery“ im industrialisierten 19. Jahrhundert sei (22). Keine andere Elendsdarstellung brenne sich derart ins Gedächtnis ein wie Géricaults 1822 entstandenen Londoner Lithografien *Pity the Sorrows of a Poor Old Man (Abb. 1)*, *A Paralytic Woman* und *The Piper*. Mit Régis Michel bestimmt Nochlin die bildli-

chen Mittel, die Géricault einsetzt, um die sozialen Kosten der Industriellen Revolution zu kritisieren. Da ist vor allem die Omnipräsenz von Mauern und Mauerwerk als metonymisches Zeichen der neuen, überbevölkerten, von Armut heimgesuchten Stadt des Kommerzes und der Industrie. In allen drei Bildern charakterisiert dieses architektonische Rahmenwerk die soziale, wirtschaftliche und psychologische Bedeutung des Elends, ergänzt durch die sorgfältige Wiedergabe und dramatische Kontrastierung von Texturen, Gesten und Physiognomien. Mit einem Pathos ohne jede Sentimentalität werden Klassenunterschiede lesbar. Die innige Beziehung zwischen dem alten Bettler und seinem Hund in *Pity the Sorrows* deutet Nochlin als eine bewegende Synekdoche verlorener Humanität inmitten einer Umwelt sozialer Gleichgültigkeit (83), für die die steinernen Oberflächen stehen, aber auch das links und rechts der zentralen Figurengruppe sich entfaltende städtische Leben.

Der vor einer Bäckerei betrunken hingesunkene zerlumpte Alte streckt die geöffnete Hand aus, als ob er den Brotlaib, der hinter dem Fenster zu sehen ist, als Almosen erbäte. Doch dieser ist außerhalb seiner Reichweite. Ein Mann und eine Frau unterhalten sich, ohne den Bettler zu beachten. Die Straßenflucht rechts zeigt im staubigen Dunst die sich kreuzenden Wege eines Müllsammlers, der seine Pferde über das Pflaster führt, und einer dahineilenden Frau, ausgestattet mit Haube, Mantel und Einkaufskorb. Géricault kontrastiert also die extreme Armut mit kleinbürgerlichem Wohlstand und der untersten Schicht der Arbeiterschaft. In der Ferne erscheinen wie eine Vision großstädtische Architekturen – die Blackfriars Bridge als kommerzielles Zentrum der Stadt und seine „spiritual manifestation“: St. Paul’s Cathedral (84). Es bleibe, so Nochlin, der Betrachterin überlassen, diese subtile, keineswegs eine moralisierende Verallgemeinerung anbietende realistische Bildlichkeit in ihrem Gehalt zu entziffern. Das Interesse am Sujet des Großstadtlebens führt Nochlin anhand einer brieflichen Quelle auf Géricaults neu gewachsene Einsicht in den „demokratischen“ Charakter der englischen Kunst zurück,

die mit ihrer Betonung der Landschaft, des Genres und des Porträts für ihn die Zukunft bedeutete.

Im Gegensatz dazu steht die Bettlerdarstellung Goyas, dessen aufklärerische Haltung im wirtschaftlich rückständigen Spanien ihm geradezu verbot, Empathie zu zeigen. Auch wenn er in einigen Arbeiten auf Papier mit Präzision und Expressivität die entwürdigende Situation von Bettlern einfängt, schreibt er diese offensichtlich diesen selbst zu und nicht ihrer sozialen Situation; zeichnerische Angaben der lebensweltlichen Umgebung fehlen. *Pr no trabajar (For Not Working)* ist eine zwischen 1808 und 1814 entstandene Bettlerdarstellung betitelt, die in wild verschlungenen Gesten von Pinsel und Feder eine erbarmungswürdige Gestalt zu sehen gibt, welche mit starrem Blick, offenem Mund und struppigem Haar Hunger und Entbehrung verkörpert. Goyas Inschrift bedeutet uns, dass der Mann in diesen Zustand geraten ist, weil er „nicht arbeitet“. Unter den Aufklärern Spaniens – Nochlin führt hier Meléndez Valdés an – wurde die Neigung zum Müßiggang verurteilt. Sie erschien ihnen als Quelle der Armut, welche letztlich zur Entehrung der Nation, zur Zerstörung der Gesellschaft führe. Diese Ansicht teilt Goya offenkundig. Seine Zeichnungen von verkrüppelten Bettlern, die sich auf groteske Weise in selbstgebauten Fahrzeugen fortbewegen, lassen weniger Bedauern spüren als die Faszination für diese Virtuosität des Überlebenskampfes. Im Kontrast dazu beleuchtet Nochlin noch einmal das melancholische Pathos der Figuren in Géricaults Lithografien. Der zerfetzte Mantel und der zerbeulte Hut von Géricaults *Straßenmusikant* zeugen von einer Vergangenheit im Wohlstand, „lost in the turmoil of post-industrial upheaval“ (100).

Nochlin widerspricht im Übrigen der Einschätzung Sean Shesgreens, dass Géricault den apokalyptischen Ton seiner Lithografien durch technische Monotonie und Zusammenhanglosigkeit („incoherence“) hervorgebracht habe (102), um ein altes, von Meyer Schapiro ererbtes Argument wieder aufzugreifen: Wie später Courbet versuche Géricault vielmehr, einen reichen, differenzierten Stil zu entwickeln, der doch zugleich

Steifheit und Naivität populärer Drucke evoziere (vgl. Meyer Schapiro, Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, No. 3/4, Apr. 1941–Jul. 1942, 164–191). Dekomposition ist demnach Teil des realistischen Projekts, sich einer ästhetischen Versöhnung mit der schlechten Wirklichkeit zu widersetzen. Bewusst hergestellte Leere und Unordnung seien Manifestationen einer dokumentarischen Bildstrategie, wie Nochlin an den 1842 im staatlichen Auftrag angefertigten zeichnerischen Darstellungen von Kinderarbeit im Kohlebergbau zu verdeutlichen sucht (103f.).

Auch der frühen dokumentarischen Fotografie gelte das Fehlen von gestalterischem Können als stilistische Garantie für die Genauigkeit der Realitätsbeobachtung. Jacob Riis, einer der ersten prominenten Dokumentar Fotografen, der die schrecklichen Lebensbedingungen von Immigranten in New York City bildlich anprangerte, fühlte sich, wie Nochlin nachweist, als Aktivist, nicht als Künstler (107). Der politische Gebrauchswert stehe noch für die Dokumentarfotografie während der Großen Depression der 1930er Jahre an erster Stelle. Dorothea Lange und Walker Evans wollten mit ihren Fotografien Aufmerksamkeit für die New Deal Programme zur Besserung des ländlichen Elends wecken. Nicht Bettler und Betrunkene sieht man daher auf ihren Bildern, sondern Familien, die sich in der Armut ihre Würde bewahrt haben.

Hingegen verliere der dokumentarische Modus durch seine Popularität in den illustrierten Magazinen nach dem Zweiten Weltkrieg an kritisch-politischer Kraft und schaffe, so Nochlin, dem Affekt des Pittoresken wieder Raum. Trope dieser nach Sensation heischenden Bilder des Elends ist der „Bowery Bum“, der besinnungslos auf den Gehsteigen des New Yorker Armenviertels inmitten von Abfall lagernde Betrunkene, selbst herabgesunken zum „human garbage“ (111). An dieser Stelle ortet Nochlin die Motivation für den anti-dokumentarischen Impuls einer Martha Rosler, der sie gleichwohl den Vorwurf

macht, mit der konzeptualistischen Absage an die visuelle Dokumentation menschlicher Wesen (in: *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974–75) nur ein elitäres Publikum erreichen zu können, das über die Geschichte der Fotografie und des Kunstmarkts sowie über politische Theorie Kenntnis besitze (113f.). Auf diesen fragwürdigen Einwand gegen das intellektuelle, verrätselte Kunstwerk wird zurückzukommen sein.

COURBETS BETTLER

Das vierte Kapitel *Representing Misery: Courbet's Beggar Woman* (bereits dt. publiziert unter dem Titel „Courbet und die Darstellung des Elends. Ein Traum von der Gerechtigkeit“ in Klaus Herdings Ausstellungskatalog *Courbet. Ein Traum von der Moderne*, Frankfurt a. M. 2010, 76–83) lässt sich als Bekräftigung dieses politischen Auftrags einer dokumentarischen gesellschaftskritischen Kunst verstehen. Nochlin betont wiederum, dass die Kompetenz, das Versagen der sozialen Ordnung zu kritisieren, sich aus der jeweiligen konkreten Beobachtung der menschlichen Körper und ihrer Kleidung ableiten lasse, nicht nur am Gemälde der *Steinklopfer* (1849), zu dem der Künstler einen Brief mit genauer Schilderung der geflickten Hosen, zerfetzten Hemden und rissigen Holzpantinen der Landarbeiter hinterlassen hat, sondern auch in weiteren Elendsdarstellungen. Auch für die irische Bettlerin im Atelierbild ist durch einen Brief belegt, dass Courbet ihr, auf einer Londoner Straße, tatsächlich begegnet ist, einer Frau, die nur einen schwarzen Strohhut und ein ausgefranztes Umhängetuch besaß, unter dem sie ihr Kind trug. Einen „Traum von Gerechtigkeit“ beschwöre er im Atelierbild herauf, indem er ihre entblößten fleischigen Beine, Zeichen der Erniedrigung, mit den mondänen schwarz-grün gestreiften Hosenbeinen des Künstlers an der Staffelei kontrastiv korrespondieren lasse, somit die Ungerechtigkeit der durch den Künstler repräsentierten Gesellschaftsordnung markierend („The difference between the legs of misery and lack and the legs of mastery and possession“, 119).

Auch die *Dorfmädchen* (*Les Desmoiselles de village*, 1852), Courbets Schwestern Zélie, Juliette

und Zoé bei einer mildtätigen Gabe an ein barfüßiges Hirtenmädchen darstellend, zeigen „an unsentimental everyday affair, concretely and materially represented in a setting that is the artist's own countryside: rough, rocky, unmanicured“ (128). Das Bild der armen Dörflerin (*La pauvre de village*, 1866) wird in gleicher Weise auf den persönlichen, seiner Heimatregion zugewandten Blick des Künstlers bezogen: „an extreme, and local, case of destitution.“ (128) Im Glasgower Gemälde *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*, das Nochlin als Höhepunkt der Elendsserie Courbets bezeichnet, erscheint die irische Bettlerin wieder in Gestalt einer zerlumpten „Zigeunerin“, die mit ihrem Säugling vor einem Karren sitzt und grimmig, begleitet von einem hässlichen knurrend buckelnden Straßenkötter, die Szene betrachtet, wie ein alter, in Fetzen gekleideter und mit einem zerbeulten Zylinderhut ausgestatteter Bettler ihrem nicht weniger zerlumpten kleinen Sohn eine milde Gabe reicht. In diesem Bild ist es die karikaturhafte Verzerrung, der Nochlin den widerständigen Sinn abliest. Nicht Anteilnahme fordert es, denn Spender und Empfänger des Almosens seien gleichermaßen „gritty, graceless and unlovely“ (134). Der kleine Junge schütze sich sogar mit einer Hand vor dem Gestank seines Gönners.

Ganz anders, nämlich als Idylle, stellt Thomas Faed in *The Poor, the Poor Man's Friend* (1867) das Thema der Solidarität unter den Armen dar, die hier sozialspezifisch bestimmbar sind als Vertreter von Arbeiterschaft und Bettler. Inwiefern aber Courbets radikale, im Subproletariat angesiedelte politische Karikatur „calls for action“ (134), mag man sich fragen. Schwer nachvollziehbar erscheint vor allem Nochlins Versuch, die Figur des alten Bettlers mit der Gestalt Courbets in *La Rencontre* (1854) und dem darin gemäß ihrer frühen Deutung verarbeiteten Motiv des Ewigen Juden in Verbindung zu bringen (Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew, in: *The Art Bulletin* 49/3, 1967, 209–222), angeleitet durch einen Kommentar Champfleury's, der den wandernden, Almosen gebenden Juden

als Allegorie der Barmherzigkeit versteht. Was sollte Courbet 1868 veranlasst haben, sein *alter ego* Ahasver derart zu pervertieren?

FERNAND PELEZ ODER: NOCHLINS KRITIK DES AVANTGARDISTISCHEN KANONS

Courbets kompromisslose Darstellung „of misery as a universal social condition afflicting men and women, old and young, dogs as well as humans“ wird von Nochlin als Maßstab an die weitere Entwicklung der modernen Bildkunst herangetragen und zum Movens einer Kanonkritik. Zwar habe die historische Avantgarde das Elendsthema weiterverfolgt – Nochlin führt eine ganze Reihe von Arbeiten Dorés, Manets, Pissarros und van Goghs an –, doch die letztlich sich durchsetzende Priorität der ästhetischen Form stehe im Gegensatz zum Inhalt der sozialen Anklage. Als Courbets Nachfolger will Nochlin daher nicht nur die modernistischen Maler gelten lassen, sondern schlägt vor, gleichberechtigt auch weniger bekannte Künstler in sein Erbe zu stellen, die sich der abstrahierenden Tendenz entzogen haben.

Stellvertretend für jene vom modernen Kanon „abweichenden“ bildkünstlerischen Positionen wird im letzten Kapitel der erst in jüngerer Zeit wiederentdeckte Fernand Pelez – *Master of Miserable Old Men* – behandelt (vgl. den Katalog der Ausstellung *Fernand Pelez: La parade des humbles*, hg. v. Isabelle Collet, Paris 2009). Dieser Titel verwundert etwas, denn der Text beschreibt Pelez vor allem als Spezialisten für die hyperrealistische Darstellung von Kinderarmut. Der aus Spanien stammende französische Maler widmete sich, orientiert am Vorbild Murillos, dem Motiv des Straßenjungen (*La première cigarette*, um 1880) und des kindlichen Straßenverkäufers (*Un martyr – le marchand de violettes*, 1885). Das in der Salonausstellung 1883 von den Vertretern der Avantgarde verlachte Gemälde *Sans asile* (Abb. 2), welches die Autorin demonstrativ für das Buchcover ausgewählt hat, zeigt eine obdachlose Mutter, die ihren Säugling stillt, umgeben von ihren vier in Lumpen gehüllten Kindern und hinterfangen von einer Hauswand, an der Plakatfetzen mit der Ankündigung einer „Grande Fête“ kleben. Nicht allein ein

solch unmissverständlicher Hinweis auf den Pariser Alltag trennt, wie der Bildvergleich schlagend belegt, diese moderne Version einer Madonna der Demut von dem „kitschigen“ Klassizismus eines William-Adolphe Bouguereau (*La Charité*, 1865). Nochlin würdigt Pelez' subtiles Pathos, das gerade in ihrer merkwürdigen Entrücktheit die Verletzlichkeit der dargestellten kindlichen Gestalten spürbar mache.

Nachdrücklich hebt sie dessen Studien zu kindlichen Tänzerinnen und Artistinnen (*Les Petites figurantes*, 1911–13) von Degas' oder Seurats weniger empathischer Behandlung des Themas ab. In der (symbolistischen) Kombination moderner Flächigkeit mit einem Detailrealismus, der ohne narrative und emotionale Intensitäten auskommt, macht Nochlin eine authentische Strategie des dokumentarischen Bildes aus, wie sie an der Parade der alten Männer, die um Brot anstehen (*La Bouchée de pain*, 1900–08, verloren), ausführt: „the variations of the dominant thematic of misery are readable in the unique physical appearance, clothing and posture of each of these figures.“ (149) Auch am Werk Jean-François Rafaëllis (*Les buveurs d'absinthe*, um 1881), ganz besonders an Charles Paul Renouards *Sans travail* (1884) und schließlich an van Goghs Studien zum Motiv des verarmten Alten, kulminierend im Porträt des *Père Tanguy* (1887), verdeutlicht sie die genaue Beobachtung jener verschiedenen Grade der Verwüstung des Selbstbewusstseins, wie sie durch gesellschaftliche Herabsetzung und Ausgrenzung hervorgerufen werden. Nochlin schlägt also eine ergänzende alternative Geschichte der Moderne vor, die in Géricaults Inspiration durch das zeitgenössische London ihren Anfang hat und deren „nicht-ästhetischer“ Repräsentationsmodus in Käthe Kollwitz' Serien der *Weber* (1898) und der *Bauernkriege* (1902–08) seinen historischen Gipfel finde. Deren solitären Status macht Nochlin darin aus, dass sie die Armen als politisch Handelnde und Fordernde zeigen. Mit der Erinnerung an die Sozialistin und Feministin Käthe Kollwitz, der die von Menzel vorgeschlagene Goldmedaille für die Jahresausstellung von 1898 vom deutschen Kaiser Wilhelm II. vorenthalten wurde, schließt das Buch.

ALTERNATIVE AUF DEM WEG IN DIE MODERNE

Nochlin hat mit ihrer Aufsatzsammlung deutlicher als in ihren Einzeluntersuchungen einen alternativen Weg der Moderne entworfen, der vom sozialkritischen Projekt des Realismus ausgeht und die Berechtigung des dokumentarischen Bildes und seiner Bindung an die Repräsentation des menschlichen Körpers verteidigt. Sie entwickelt ihre Argumentation in prägnanten Bildvergleichen und Quellenkommentaren, im lebendigen Gespräch mit der jeweils einschlägigen Forschung, der sie neue Blickwinkel und Bewertungen vorhält. Gleichermaßen journalistische Bildpraxis und verschiedenste Malerei-Formate werden für die moderne Tradition einer „anti-ästhetischen“ Kunstgeschichte und ihres sozialen Engagements in Anspruch genommen.

Die Überzeugungskraft solch kühner Brückenschläge gewinnt Nochlin aus ihrer stilistisch-rhetorischen Stärke als politische Autorin; die Lektüre ihres Buchs ist fesselnd und lehrreich. Sein Argument beruht allerdings auf einem unscharf gehaltenen Begriff des „Anti-Ästhetischen“, in dem sich ein problematisches Verhältnis zur künstlerischen Form offenbart. Die pikurale, zeichnerische oder fotografische Form wird als abbildende und als symbolische, vermeintlich „nicht-ästhetische“ anerkannt, während die „ästhetische“, also autonome Form tendenziell abqualifiziert wird, weil sie jene einfache kommunikative Funktion nicht erfüllt. Ein Beispiel mag diese untergründige Polemik, in der sich ein deutliches Echo des sozialistischen Dekadenzvorwurfs an die Avantgarde vernehmen lässt, illustrieren: Seurats divisionistisches Gemälde *Parade de cirque* (1887–88; *Abb. 3*) fällt Nochlins Bewertung zufolge ab gegenüber Fernand Pelez' motivisch vergleichbarer Darstellung einer Reklameveranstaltung vor einem Zirkus (*Grimaces et misères: les Saltimbanques*, 1888; *Abb. 4*). Denn wo Pelez die entfremdete Existenz der kindlichen wie der erwachsenen und hochbetagten Darsteller fühlbar werden lasse, sei „Seurat's painting [...] far more abstract, more decorative, less poignant than Pelez's, transforming the palpable misery of the event into a web of dazzling

darkness, a two-dimensional parade of glittering, light-diffused multicolored dots“ (147; zum Vergleich Seurat – Pelez vgl. Michael F. Zimmermann, *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Weinheim 1991, 345–356).

Eine Verkehrung zeichnet sich hier ab. Nochlin würdigt als antikünstlerisches Moment die Steigerung, nicht etwa die Negation der repräsentativen Kompetenz des Bildes. Pelez besitzt ihr zufolge diese Kompetenz wie vor ihm Géricault und Courbet auf der Grundlage einer persönlichen Konfrontation mit dem Sujet und durch das genaue Studium jeder einzelnen Figur in ihrem charakteristischen Ausdruck: „The children in their tawdry finery are exhausted and tearful: their pale, skinny legs bespeak unhealthiness [...]. Pelez has created an allegory of modern Paris as spectacle: gaudy [...] but basically unconvincing, hollow [...] at its heart.“ (146)

KRITISCHES RESÜMEE UND GEGENENTWURF

Diese kontrastiven Beschreibungen machen deutlich, dass es Nochlin nicht um die anfänglich in Aussicht gestellte Reflexion einer „Ideologie“ der Repräsentation geht; es bleibt ungeklärt, was darunter zu verstehen ist und wie sich dazu die dokumentarischen und die avantgardistischen Bildmodelle verhalten. Wenngleich Nochlin immer wieder punktuell deutlich macht, dass auch die „anti-ästhetische“ Kunst der Dokumentation des Elends Kompromisse eingehen muss im jeweiligen Auftraggeber-Kontext (also „ideologischen“ Interessen dient?), gewinnen diese Interessen kaum Gewicht. Zum Beispiel hätte es doch einer Recherche und Überlegung zu der mitgeteilten Tatsache bedurft, dass Pelez' verlorenes Monumentalgemälde *La Bouchée de pain* im Auftrag des Staates entstanden ist. Das zentrale Erkenntnisinteresse Nochlins richtet sich erst in zweiter Linie auf die Erschließung objektiver historischer Zusammenhänge, in erster Linie geht es ihr um Belege für eine als solche nicht weiter befragte, sondern in den jeweiligen Kontexten immer wieder neu aufgefundene humane Einstellung. Kriterium ihrer Werkbetrachtungen ist die „gelingende“ Darstellung

und Anklage des Elends. Maßstab des Gelingens ist das persönliche Engagement des Künstlers für seinen Gegenstand, und es steht außer Frage, dass eine angemessene Elendsdarstellung nur am plastisch präsenten Bild des versehrten Körpers gezeigt werden kann, ergänzt und verstärkt durch den Verzicht auf kompositorische Harmonie, eine parataktische Gliederung, die der Einzelfigur ihre Geschlossenheit und Eigenart belässt. Eine angemessene Anprangerung des Elends kann, so Nochlins Verständnis, dagegen von den „ästhetisch“ interessierten Avantgardekünstlern nicht geleistet werden. Gelingen kann die Darstellung des gesellschaftlichen Elends nur dann, wenn sie „nach dem Leben“ gestaltet ist.

Dass diese auf Einfühlung zielende Charakterdarstellung aber gerade zu jenen klassisch rhetorischen Strategien der neuzeitlichen Kunst gehören, die von den Avantgarden attackiert wurden, dass Seurats Mechanisierung der Malerei von Marcel Duchamp als Vorbild für die Anti-Kunst des Ready-made anerkannt worden ist, blendet Nochlin aus. Mit anderen Worten: Sie lässt unberücksichtigt, dass die malerische und zeichnerische Bildproduktion der Moderne selbst von den ökonomischen Prozessen betroffen ist, die den Pauperismus hervorgebracht haben. Sie schätzt Pelez' suggestive Vergegenwärtigung der trostlosen Wirklichkeit von Zirkus-Arbeit, obwohl oder weil sie die Destruktion des traditionellen Künstlerhandwerks und die Totalität malerischer Sinnstiftung vergessen macht in einer geradezu kinematographischen Überbietung, die doch nichts anderes vermag als die alten Techniken der malerischen *imitatio naturae* zu simulieren. Hingegen ist Seurats Tachismus, der Schausteller und Publikum, Architektur und Lichtregie in einer homogenen apparathaften Textur verbindet, der Verlust der handwerklichen Souveränität des Malers und der repräsentativen Kraft des Bildes eingeschrieben. Seurat beschränkt sich nicht auf die theatrale Vergegenwärtigung des Sujets, sondern reflektiert im Motiv der Zirkusreklame die eigene künstlerische Arbeit. Statt wie Pelez mit der vermeintlichen Souveränität des über seinen Gegenstand erhabenen Künstlertums Niedrigkeit und Hohlheit

des Zirkusalltags auszumalen, gibt er im Bild des Zirkus eine Selbstkritik der Kunst im Zeitalter der beginnenden Unterhaltungsindustrie.

Nochlin wäre entgegenzuhalten, dass dieser kritische Umgang mit der verlorenen Idee der Malerei und ihrem repräsentativen Auftrag in einem tieferen Sinn dem Projekt eines künstlerischen Realismus entspricht als die präraffaelitisch getönte moderne Monumentalkunst. Ihre Konzentration auf das Motiv setzt bereits für die Kunst Courbets eine Ausklammerung ihrer „egalitären“ malerischen Verfahren voraus, die das impressionistische Pointillé und den postimpressionistischen Divisionismus vorbereiten. Cézannes *L'Éternel féminin* (1877) wird gänzlich verkannt als Beitrag zu einer misogynen Haltung, die durch die Parallelisierung mit Mossas *Elle* (1905), einer sphinxhaften *Femme fatale*, die auf einem Berg aus nackten männlichen Leibern thront, Bestätigung finden soll (62). Nochlin übersieht in Cézannes Gemälde wie in dem Seurats die wahrhaft „anti-ästhetische“ Selbstreflexion der Malerei. Cézannes *L'Éternel féminin* handelt nicht einfach von der angstvoll-lüsternen Huldigung der Vertreter aller gesellschaftlichen Gruppen an den sexualisierten Frauenkörper, wie sie es vermeint. Die Szene spielt in einem unbestimmt phantastischen Innenraum, der als Atelier des Künstlers, somit als ein Selbstbildnis lesbar ist, das unschwer, was Nochlin erstaunlicherweise nicht bemerkt, als eine Fortsetzung und Modifikation von Courbets Atelierdarstellung zu deuten ist.

Der Künstler an der Staffelei reiht sich einerseits in den Reigen der Bewunderer ein, thront aber in offensichtlich identifikatorischer Absicht auf derselben Höhe wie die zentrale weibliche Aktfigur, deren wallende Locken in seinem abstehenden Haar ein Echo finden. Sein Blick ist zwar auf sie gerichtet, doch wendet er sich im Akt des Malens zugleich ab von ihr (wie Courbet von seinem Modell). Auf der Leinwand entsteht (wie auf der Courbets) eine Landschaft. Und doch stellt nicht nur der Blick des Künstlers die Verbindung zum Frauenakt her. Der diesen krönende Baldachin geht in seine Leinwand über; das Dreieck dieses Würdesymbols wiederholt sich im Dreieck des

Bergmotivs. Nochlin verzichtet nicht nur auf die Berücksichtigung all dieser reflexiven Operationen von Cézannes Auseinandersetzung mit Courbet (und Manet; vgl. Regine Prange, Cézannes Versuchungen – Die Bedeutung des Grotesken im frühen Werk, in: *Marburger Jahrbuch* 28, 2001, 235–269). Sie lässt auch unberücksichtigt, dass Cézanne ganz im Gegensatz zu Mossa eine Akt-Karikatur zeigt, die rote Flecken anstelle von Augen besitzt und deren angewinkelt ausgebreitete Beine genügend Anlass geben würden, sie mit der Pose der irischen Bettlerin zu vergleichen. Cézanne scheint in seinem satirischen Selbstbild die beiden Nackten aus Courbets Atelierbild, das Aktmodell und die Bettlerin, in einer Gestalt zu verdichten.

Einwände gegen Nochlins Werkbetrachtungen ließen sich fortsetzen. Typisch ist zum Beispiel ihre auf den humanitären Gehalt der Almosengabe eingeschränkte Deutung von Courbets *Les Demoiselles de village*. Auch hier geht sie an der Ironisierung des Motivs vorbei, die Courbet im modischen Aufwand der „Drei Grazien“, im proportionalen Unverhältnis von Landschaft und Genreszene sowie anhand der animalischen Nebenhandlung evoziert. Der „bürgerliche“ Hund, Begleiter der bourgeoisen Dorfmadchen, bellt von seinem erhöhten, Mut verleihenden Standort aus die der agrarischen Wirtschaft zugehörigen Kühe in der Talsenke an und konterkariert so den Akt der Wohltätigkeit. Nochlins Kunstbegriff, den sie mit vielen anderen Autorinnen und Autoren sozialgeschichtlicher Prägung teilt, bindet die kritische Kompetenz der Kunst jedoch nicht an ihre Werkform, die als solche erst zu erschließen wäre, sondern allein an das persönliche Engagement des Künstlers, als dessen ungetrübte positive Manifestation ihr das Werk gilt.

Auch ihre wissenschaftliche Fragestellung begründet Nochlin im persönlichen Zugang, nämlich in ihrer Entdeckung des soziologischen Werks von Eugène Buret in einem Pariser Antiquariat. Dieses Werk liefert ihr gewissermaßen den Text zur Ikonografie des Elends. Nochlin verfolgt aber weder die weitere politische Diskussion der Pauperismusfrage und ihre Bedeutung für den Sozialismus (Burets Studie ging Friedrich Engels ähnlicher

Untersuchung *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* von 1845 voraus und wurde von Pierre Proudhon wie von Karl Marx rezipiert), noch widmet sie sich der grundsätzlichen Frage, wie die Kritik der herrschenden Verhältnisse in der Kunst geleistet werden kann, wie also der Pauperismus als gesellschaftliches Phänomen nicht nur dargestellt, sondern, analog zur soziologischen Analyse, erkennend durchdrungen und politischer Handlung zugeführt werden kann. Ihr Projekt, am Bildmotiv des Pauper eine alternative Moderne des dokumentarischen Bildes zu skizzieren, führt in die unbewältigte Realismusdebatte der 1930er Jahre zurück. Denn Nochlin reinszeniert, wie schon bemerkt, den damals begründeten Vorbehalt sozialistischer Künstler gegenüber avantgardistischen Techniken und stellt sich auf die Seite derer, die als Muster einer sozialistischen Kunst die anthropozentrische bürgerliche Tradition des 19. Jahrhunderts empfahlen, während sie der Auflösung des geschlossenen Menschenbilds in der Avantgarde-Kunst (exemplarisch die Montagetechnik von James Joyce) den Vorwurf machten, der privatistischen Innenschau statt gesamtgesellschaftlichen Aufgaben zu dienen.

Nochlins Lehrer Meyer Schapiro, der in frühen Jahren die marxistische Dekadenzkritik vertrat, hatte diese nach dem Ende der Volksfront aufgegeben und wurde bekanntlich sogar zum Apologeten der Avantgarde; allerdings unter dem Vorbehalt der auf sie projizierten Lukács'schen Vorstellung vom Künstler als einem besonderen, das Ganze der Gesellschaft erfahrenden und repräsentierenden Subjekt (vgl. Regine Prange, Normen der Freiheit. Meyer Schapiros Moderne, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 40/1, 1995, 77–100). Diesem Vertrauen auf die universale Macht der Individualität, dem sich das klassenenthobene Interesse am Volkstümlichen und an der Natur zugesellt, bleibt Nochlin verbunden, auch wenn sie Schapiros symbolischer Deutung der abstrakten Form nur ansatzweise folgt und zur Avantgarde-Kritik zurückkehrt. Ihr Realismusbegriff beruht (wie der von Lukács) auf einer letztlich romantischen Unterscheidung zwischen der un-wahren, da allein der Form verpflichteten schönen

Kunst und der vorzuziehenden wahren Kunst, die sich an das Vorbild der Natur, die menschliche Gestalt, halte. Form oder Faktur können in dieser Sichtweise vor allem als symbolische Geltungskraft gewinnen. Die dünn aufgetragene Farbe Pelez' und die Reihung der Einzelgestalten repräsentieren in diesem Sinne den Verzicht auf malerische Opulenz und szenischen Reichtum zugunsten des ethischen Bildgehalts.

Man erinnere sich an Friedrich Schlegels nazarenische Abwehr der klassischen Autonomieästhetik in seiner Apologie der altchristlichen Malerei: „Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, welcher dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; ernste und strenge Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Mahlerey aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlag-schatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Accorden; Gewänder und Costume, die mit zu dem Menschen zu gehören scheinen“ (Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, I. Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802–1804. Brief an einen Freund in Dresden, im Herbst 1802, in: *Sämmtliche Werke*, Bde. 5–6, 3–61, hier 10). So wie Schlegel gegen die „oft erzwungene, kalte Anmuth des Guido [Reni]“ anscrieb (ebd., 13), Meyer Schapiro nach Lukács die den Müßiggang einer bürgerlichen Oberschicht bezeugende Avantgarde anklagte (The Social Bases of Art, in: *First American Artists' Congress*, New York 1936, 31–37), verteidigt Nochlin die Repräsentation der sozialen Idee gegen die „ästhetischen“ Interessen eines Cézanne und Seurat.

PROF. DR. REGINE PRANGE
Kunstgeschichtliches Institut der
Goethe-Universität Frankfurt am Main,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
r.prange@kunst.uni-frankfurt.de