

knüpft. Im Kapitel „Die politische Funktion“ sollen jedoch primär die Möglichkeiten einer auf den profanen, öffentlichen Bereich zielenden, bzw. ihn durchgestaltenden Kunst, diene sie affirmativen oder kritischen Zwecken, aufgezeigt werden. Das abschließende Kapitel „Die abbildende Funktion“ will nicht einer platten Abbildtheorie das Wort reden, sondern es will, noch einmal im Durchlauf durch die Geschichte, zeigen, daß Kunst für lange Zeit auch, und durchaus primär, der Ort war, an dem das Wissen des Menschen über sich und die Natur anschaulich aufgehoben wurde, der Wissensdistribution, von den verschiedensten Interessen getragen, diene. Es will aber auch zeigen, daß die Kunst diese Funktion im Laufe der Geschichte immer mehr an andere Medien hat abtreten müssen, und es will schließlich zeigen, wie die Kunst auf diesen Verlust reagiert und ihr Welt- und Selbstverständnis neu formuliert hat. Damit fungiert das Schlußkapitel als eine Art Klammer für das ganze Kolleg.

Wir wünschen uns, so weit unser Fach direkt angesprochen ist, eine rege kritische Beteiligung nicht nur der Fachkollegen, sondern vor allem der Kunstgeschichtsstudenten und Lehramtskandidaten für das Fach Kunst. Dafür wäre es unserer Meinung nach sinnvoll, das Kolleg während des Wintersemesters 1984/5 und des Sommersemesters 1985 in den Lehrplan des Grundstudiums, in der einen oder anderen Form, zu integrieren. Wir hoffen, nach Abschluß des Kollegs einen Reader vorlegen zu können, der einem offenbar breiten Bedürfnis nach einer Einführung in die Gegenstandsbereiche und Probleme unseres Faches entgegenkommt.

Werner Busch

Ausstellungen

MANET 1832—1883

Ausstellung in den Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22. 4.—1. 8. 1983, und im Metropolitan Museum of Art, New York, 10. 9.—27. 11. 1983

Die umfangreiche Retrospektive, die 100 Jahre nach seinem Tode dem Werk Edouard Manets in Paris und New York gewidmet wurde, gehört zweifellos zu den herausragenden kulturellen Veranstaltungen, von geradezu überwältigender Anziehungskraft für das kunstinteressierte Publikum. Die über 200 Exponate, unter denen sich fast alle Meisterwerke (in den USA werden sie jedoch nicht alle zu sehen sein) befanden, vermittelten einen umfassenden Überblick über die Bedeutung und die künstlerische Entwicklung des Malers. Allein die kurze Zeit nach dem Tode von Manet im Januar des Jahres 1884 veranstaltete Ausstellung in der Ecole Nationale des Beaux-Arts reichte mit 179 Nummern im Umfang an die gegenwärtige heran. Alle späteren Retrospektiven, einschließlich der von 1932 in der Orangerie der Tuileries, 1934 in Venedig, 1961 in Marseille und 1966—67 in Philadelphia und Chicago, konnten nur einen Einblick in das Oeuvre bieten.

Die Gedenk- und Verkaufsausstellung im Jahre 1884, von den Freunden Manets

veranstaltet, sollte den Pariser Kunstliebhabern beschämend vor Augen führen, wie ungerechtfertigt die oft scharfe Ablehnung seiner Kunst zu seinen Lebzeiten gewesen sei. Dieses von E. Bazire, Ph. Burty, H. Fantin-Latour, H. Gervex, A. Guillemet, A. Ph. Roll, A. Stevens, A. Wolff, E. Zola, A. Proust, Th. Duret u. a. verfolgte Ziel wurde nur bedingt erreicht. Zwar fanden sich vereinzelt Sammler und Händler, die Zeichnungen und Gemälde zu kaufen bereit waren, das allgemeine Publikum strömte jedoch wohl eher, um nicht das gesellschaftliche Ereignis, die Präsentation von im Salon refusierten Werken, die ehemals sogar Skandale entfacht hatten, zu versäumen. Keineswegs war jedermann bereit, der leidenschaftlich vortragenen Rechtfertigung Manets durch Zola im Vorwort des Kataloges zu folgen: „Il n'y a plus de discussion, on s'incline devant l'effort héroïque du maître, devant le rôle considérable qu'il a joué" (*Exposition Manet*, Préface de E. Zola, 1884, p. 28). Der Kritiker Louis Gonse bezeichnete die Ausstellung als „un très grand succès de curiosité". Der Kampf um die Anerkennung des Malers sei jedoch noch lange nicht ausgefochten, „car (la lutte) touche à des intérêts vitaux, elle embrasse des questions beaucoup plus hautes et beaucoup plus importantes que celle de l'individualité de Manet" (G. B. A., XXIX, 1884, p. 134). Das Urteil dieses Kritikers über Manets Gemälde blieb gespalten. Er versuchte, die malerischen Qualitäten anzuerkennen, verwarf jedoch „les erreurs, les audaces, les étrangetés du talent de Manet ... nées de cette conscience excessive, de cette anxiété ... à rendre ce que sa vision ... lui fait apercevoir dans l'étréscillante nature" (ebenda, p. 135).

Eine solche Meinung erscheint heute fremdartig. Wir sind gezwungen, sie aus den ästhetischen Bedingungen der Epoche heraus zu begreifen. Einhundert Jahre nach dem Tode des Malers ist sein Ruhm unumstritten. Um ihn neu zu begründen, bedurfte es der Ausstellung nicht. Das Urteil der Kritik heute ist euphorisch. Es gilt einem malerischen Genie. Unsere Sehgewohnheiten empfinden keine Disharmonien mehr. Manet, als Exponent des Impressionismus, der er nur bedingt war, steht nach der geläufigen Geschichtsschreibung am Beginn der „Moderne", als einer der herausragenden Befreier von Konventionen bildnerischen Schaffens. Die Zurückhaltung von L. Gonse, ob eine derart persönliche „Vision" der Natur nicht den Rahmen aller Kunstdoktrin sprengt, ist längst kein Thema mehr.

Die Geschichte des „Manetbildes" ist ein aufschlußreiches, noch keineswegs ausgelotetes Kapitel der Geschichte der Kunstkritik und Kunstgeschichte. Gerade deutsche Autoren, wie G. Pauli und J. Meier-Graefe, haben an ihr neben den Sammlern entscheidenden Anteil. Sie verhalfen dem Künstler zu der späten und unumstrittenen Anerkennung, mit der sein Werk heute als virtuose malerische Leistung gefeiert wird.

Der Selbstverständlichkeit der allgemeinen Manetbewunderung steht jedoch eine außerordentliche Befangenheit, ja Unsicherheit in der kunsthistorischen Deutung seiner Werke gegenüber. Kaum ein anderer berühmter Künstler ist letztlich in Charakter und künstlerischer Intention seiner Werke so rätselhaft geblieben wie Manet. Die spontane Eingängigkeit seiner Malerei, die die Popularität der Gemälde erklärt, trifft nur in seltenen Fällen den Kern. Manet ist nur scheinbar allein „l'oeil, la

main" — eine wohl überstrapazierte Formel seines Freundes Mallarmé, der die Bilder kaum nur oberflächlich als reine Wiedergabe optischer Reize verstanden haben kann. Die umfangreiche Retrospektive sollte daher Gelegenheit bieten, unsere Vorstellung vom Werk des Künstlers zu befragen und dort zu korrigieren, wo durch die Zusammenstellung des Oeuvres neue Einsichten möglich sind. Dies kann im Rahmen einer Rezension natürlich nicht mit der notwendigen Gründlichkeit und Ausführlichkeit geschehen. Aber es sollen einige Fragen aufgeworfen werden, deren Beantwortung noch offen zu sein scheint. Die Ausstellung, wie sie sich im Grand Palais darbot, muß nicht nur durch die große Anzahl der Gemälde, sondern auch durch die Auswahl als repräsentativ für das malerische Schaffen des Künstlers angesehen werden. Es fehlten nur wenige Hauptwerke, wie der „Absinthtrinker“ (Kopenhagen), der „Vieux musicien“ (Washington), die „Erschießung Maximilians“ (Mannheim), das durch seine Aufnahme in den Salon von 1873 sehr bekannt gewordene, aber vielleicht nicht als Hauptwerk zu bezeichnende Gemälde mit dem Titel „Le bon bock“ (Philadelphia). Erweiterungsfähig wäre die Ausstellung allein durch eine Reihe von oft unvollendet gebliebenen Porträts, Stilleben, Figurenstudien sowie Pastellen gewesen. Die Ausstellung brachte jedoch auch eine ausreichende Anzahl von Skizzen gerade der 70er Jahre, so daß der für Manet so typische Drang, immer wieder neu anzusetzen, deutlich zum Ausdruck kam.

Die Gemälde boten dem Betrachter nicht nur einen tiefen Einblick in die künstlerische Entwicklung des Malers, sondern sie entließen ihn mit einer Fülle von Fragen, die auch durch die Kataloglektüre nicht ausreichend beantwortet werden konnten. Die Interpretation der Werke Manets bleibt ungewiß, umstritten. Dabei geht es nicht um Zuschreibungsprobleme, die nur am Rande und gar nicht in der Ausstellung eine Rolle spielen. Auch Fragen der Datierung einzelner Werke, wenn sie auch in einzelnen Fällen bestehen und zu Kontroversen geführt haben, sind von untergeordneter Bedeutung. Bei aller geradezu atemberaubenden Virtuosität der malerischen Mittel, die den Besucher faszinieren und sogar das Geschiebe des überheizten Kulturtourismus vergessen lassen, stellt sich doch immer wieder das Problem, ob und welche Aussagen Manet mit den Sujets machen wollte. Gerade von seiten der amerikanischen Kunstgeschichte sind wichtige Arbeiten vorgelegt worden, in denen die literarischen und bildnerischen Quellen Manets aufgedeckt werden konnten. Sie haben die Forschung insofern auf eine neue Grundlage gestellt, als der Gestaltungsprozeß, in dem der Künstler Anregungen in eine ganz eigene, originale Form umwandelte, Gegenstand weiterer Deutung sein muß. Manet war weder ein unkomplizierter Charakter, noch sind seine Werke leicht verständlich. Die methodische Schwierigkeit liegt darin, daß seine Bildgegenstände scheinbar aus sich selbst heraus zu sprechen scheinen und zur Suche nach einer Bedeutung gar nicht erst auffordern, zumal sich der Betrachter unentwegt im Bann der malerischen Qualität befindet. Ein weiteres Problem, das die Forschung nachhaltiger zu beschäftigen hat, ist die Maltechnik Manets. Seine Zuordnung in den Impressionismus scheint gerade nach der Zusammenstellung seines Oeuvres noch stärker differenziert werden zu müssen, als dies bisher geschehen ist.

Das gesamte künstlerische Werk von Manet entstand in einem Zeitraum von we-
nig mehr als zwanzig Jahren zwischen ca. 1860 und 1883. Im Jahre 1832 geboren,
hinterließ er praktisch keine Frühwerke. Manet war kein frühes, reifes, vielverspre-
chendes Talent. Die langen Jahre der väterlichen Sorge um die Zukunft seines Soh-
nes sind nur zu verständlich. Endlich zum Maler entschlossen und gleich aufsässig
im Atelier von Couture schuf der 20jährige keine Meisterwerke, die er der Nachwelt
überlassen zu können meinte. Für die Vermutung, daß er einen Teil seiner Arbeiten
vernichtete, gibt es allerdings auch keine genauen Belege. Erst im Alter von 28 Jah-
ren entstand mit dem Doppelbildnis der Eltern (Kat.-Nr. 3) im Jahre 1860 ein Ge-
mälde, das allerdings sein malerisches Können und sein psychologisches Einfüh-
lungsvermögen voll dokumentierte. Die Ausstellung präsentierte aus den frühen
50er Jahren nur eine Kopie nach Delacroix' „Dantebarke“ (Kat.-Nr. 1), deren Da-
tierung unsicher ist. (Sie erscheint im Malstil bereits von Couture gelöst als die
zweite, in New York, Metropolitan Museum, befindliche Kopie — im Katalog wird
die gegenteilige Meinung vertreten; da Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Wer-
ken kaum gegeben sind, ist Klarheit schwer zu gewinnen. Erinnerung sei jedoch daran,
daß Feuerbach, gleichzeitig mit Manet im Atelier von Couture, ebenfalls eine Kopie
der „Dantebarke“ anfertigte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Couture seine Schü-
ler zum Studium von Delacroix' Werken aufforderte, vgl. Kat. A. *Feuerbach*,
Karlsruhe 1976, p. 160, Nr. 11).

Manets Oeuvre kann in zwei Stilphasen eingeteilt werden, die in etwa mit den bei-
den Jahrzehnten übereinstimmen. Einen Einschnitt in seiner künstlerischen Ent-
wicklung stellte zweifellos seine engere Freundschaft mit Monet nach der Commu-
ne dar. Das gemeinsame Malen im Freien leitete die „impressionistische“ Phase sei-
nes Werkes ein, die bis zu seinem Tode anhalten sollte.

Die 60er Jahre hingegen haben mit Impressionismus schlechterdings nur wenig
zu tun. Dieser Umstand wurde in der Ausstellung, in der geschickt die Gemälde der
beiden Jahrzehnte auf zwei Stockwerke verteilt waren, sofort sichtbar. Weder die
„Olympia“ noch das „Frühstück im Freien“ sind in strengem Sinne impressionisti-
sche Bilder, wenn dieser Stilbegriff — der ja nicht zufällig erst in den 70er Jahren
geprägt wurde — überhaupt einen Wert haben soll. Manets Stilwandel läßt sich
heute, nach der Ausstellung im Grand Palais, klarer einschätzen. Allzusehr war die
Manetforschung von der fraglos wichtigen, jedoch nicht fehlerfreien Quelle, den
Erinnerungen von Antonin Proust, abhängig. Dieser Jugendfreund hat sein Manet-
bild ganz aus der Perspektive der späten Gemälde gezeichnet, nicht zuletzt wohl,
weil es ihm frischer in Erinnerung war, und er auch häufiger wieder mit dem Maler
zusammengetroffen ist. Eine kritische Beurteilung der Proustschen Angaben
scheint aber dringend empfehlenswert. Wie immer sprachlich großartig, findet sich
die, unseres Erachtens fragwürdige, Vision eines Manet, der sich gegen die akade-
mische Doktrin auflehnte, um sich ganz dem unmittelbaren Naturvorbild zuzuwen-
den, bei Meier-Graefe wieder: „Es ist durchaus nicht schön, in einem halbdunklen
Atelier zu sitzen. Es riecht unangenehm, außerdem langweilt man sich zum Ster-
ben. Auch die Doktrinen des Herrn Couture sind zum Sterben. Am richtigsten wäre

es, den ganzen Hokuspokus aufzugeben und draußen auf der Straße zu malen. Manet sehnt sich ins Freie. Couture ist Vergangenheit, Manet ist Gegenwart. Das ergibt sich aus jeder Redensart und jeder Episode, die Proust, Manets Jugendgenosse, aufgehoben hat" (*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 1966, Bd. 1, p. 281). Natürlich hat Meier-Graefe Manets Eigenständigkeit richtig gesehen, wenn er von der „Nacktheit seines Instinkts“ gegenüber der „Routine des eingewickelten Akademikers“ spricht. Dennoch sind wir heute gezwungen, jedenfalls den Manet der 60er Jahre stärker selbst als „Akademiker“ zu sehen. Ohne Frage strebte er dieses Ziel der offiziellen Anerkennung an und empfand sich nicht als Bohème, trotz einiger antibourgeoiser Freunde. Die Vertuschung seines Verhältnisses zu Susanne Leenhoff und die bis heute dokumentarisch nicht eindeutig geklärte Frage, ob Léon Koëlla sein Sohn war, belegen sein Eingebundensein, aber auch sein Bekenntnis zur elterlichen großbourgeoisigen Gesellschaftsschicht (vgl. hierzu vor allem A. Tabarant, 1947, p. 480—85).

Manets erste malerische Versuche sind eklektisch, freilich in einem sehr eigenen Sinn. Dies hat auch Meier-Graefe erkannt und einprägsam formuliert: „Manet fragt sich: Wo bekomme ich Kunst her, um mich zu kleiden?“ (Ebenda, p. 281.) Manet hat mit großer Intensität nach Vorbildern, vor allem der italienischen Kunst der Renaissance, gezeichnet. Die vor allem von de Leiris veröffentlichten Skizzen waren leider in der Ausstellung nicht zu sehen, sie hätten einen zusätzlichen Einblick in Manets langanhaltende Suche nach Modellen für den eigenen künstlerischen Ausdruck ermöglicht. Mit den „Cavaliers espagnols“ (Nr. 2), dem „Gamin au chien“ (Nr. 6), der „Pêche“ (Nr. 12), dem „Enfant à l'épée“ (Nr. 14) und der „Nympe surprise“ (Nr. 19) waren jedoch Werke geboten, die auf Manets malerische Vorbilder, Rubens und die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts, Velasquez und Murillo, verweisen. Vor allem die spanische Malerei, die Manet in früher Jugend noch im Musée espagnol von Louis-Philippe bewundern konnte, sollte ihn in den 60er Jahren besonders fesseln.

Die Manetforschung hat in letzter Zeit eine große Anzahl von Bildquellen aufgefunden, die Manet für seine Kompositionen benutzt hat. Hier seien vor allem die Arbeiten von Fried, Hanson, Mauner und besonders Reff erwähnt, der nachweisen konnte, daß sich der Maler von den Abbildungen in den Bänden der *Histoire des peintres de toutes les écoles* von Ch. Blanc anregen ließ. Für beinahe jedes Gemälde der 60er Jahre lassen sich thematische oder kompositorische Vorbilder, die im Ausstellungskatalog auch jeweils reproduziert wurden, aufweisen. Nach wie vor umstritten ist jedoch der Stellenwert, der ihnen in der Deutung der Werke zugemessen wird. Die komplizierte Bildgenese der „Nympe surprise“, die neben der Osloer Skizze (Nr. 20) zu sehen war, ist ein Beispiel, wie Manet aus konventionellen Modellen zu eigener Bildlösung findet. Ob er dabei bereits in der Preisgabe des Sujets der „Auffindung des Moses“ in der Skizze über andere, noch im Röntgenbild sichtbare Zwischenlösungen zur Peinture pure avant la lettre verstößt, bleibt eine unterschiedlich beantwortete Frage. Bedeuten Manets ungewöhnliche Sujets, daß er am Thema gänzlich uninteressiert war? Diese Interpretation, vertre-

ten von Bazin, Malraux, Huyghe u. a., meint in seinen Werken den Beginn der Moderne zu erkennen, weil er in der Zurückdrängung des Gegenständlichen als erster in der Geschichte der Kunst den Betrachter auf die Malerei selbst gelenkt habe. Diesen methodischen Ansatz, durch den Manet zu einem Vorläufer gegenwärtig aktueller Kunstbestrebungen gemacht wird, weist Françoise Cachin im Ausstellungskatalog (p. 84) mit Recht zurück. So bleibt das Problem, wie es Michael Fried in einem wichtigen, aber auch keineswegs voll überzeugenden Artikel formuliert, bestehen: „What are we to make of the numerous references in his paintings of those years to the work of the great painters of the past?“ (*Artforum*, 1969, p. 28.) Wenn das immer wieder vorgebrachte Argument (Bazin, Huyghe, Florisoone, Bowness) von Manets Unfähigkeit, eigene Bildkonzeptionen zu entwickeln, nicht ausreicht, so wurde jedoch von Sandblad bereits der Weg gewiesen, wie sehr Manet einen Drang verspürte, sich mit den von ihm bewunderten Malern geradezu zu identifizieren. Von hier aus war es nur ein Schritt, auch die Themen selbst als solche ernst zu nehmen und nach Deutungen für ihre Auswahl oder ihre Besonderheit zu suchen. Die Thesen von G. Mauner, der Manet zu einem *peintre-philosophe* machte, gehen in der Tendenz, jedes Motiv wie eine niederländische Vanitas-Allegorie erklären zu wollen, zweifellos zu weit und werden im Ausstellungskatalog nicht einmal abgelehnt, sondern — bis auf wenige Erwähnungen — schlicht ignoriert. Dennoch hat Mauner zweifellos, gerade für den allerdings nicht in Paris ausgestellten „*Vieux musicien*“ (Washington), aber auch für andere Werke, Deutungen vorgeschlagen, die das Vorurteil der Bedeutungslosigkeit von Manets Gemälden in Frage stellen. Die Vorstellung vom unbelesenen oder gar unintellektuellen Manet ist kaum aufrecht zu halten. Es ist ja auch wenig glaubhaft, daß der Maler für Baudelaire, Champfleury, Thoré, Gautier u. a. ein Freund und Gesprächspartner gewesen sein soll, ohne sich mit deren Ideen und Plänen auseinandergesetzt zu haben. Der Umstand, daß sich der Künstler schriftlich nicht dazu äußerte, heißt noch nicht, daß seinen Gemälden der 60er Jahre jegliche inhaltliche Bedeutung fehlt.

Wie alle Bilder dieser Epoche sind auch das „*Déjeuner sur l'herbe*“ (Nr. 62) und die „*Olympia*“ (Nr. 64) reine Atelierstücke. Bereits Degas beschwerte sich über das Mißverständnis von Antonin Proust: „(Proust) confond tout. Manet ne pensait pas au *plein air* quand il a fait le *Déjeuner sur l'herbe*. Il n'y a pensé qu'après avoir vu les premiers tableaux de Monet“ (Kat. p. 166). In der merkwürdigen, die damalige Öffentlichkeit schockierenden Szene des „*Déjeuner*“ verarbeitete Manet, wie längst bekannt, Anregungen aus dem Kupferstich des „*Parisurteils*“ von Marc-Anton Raimondi nach Raphael sowie Giorgiones, heute Tizian zugeschriebenes „*Concert champêtre*“ im Louvre. Mögen die Überlegungen Mauners, das Gemälde als Allegorie im Sinne der Entscheidungsmöglichkeiten des *homo duplex* zu interpretieren, auch zu weit gehen, wenn selbst Vogel und Kröte als Symbole aufgeschlüsselt werden. Keineswegs jedenfalls waren solche Bilddeutungen im Sinne der Courbetschen *Allégorie réelle* der Zeit ganz fremd. Dies läßt sich bereits aus der Tatsache ableiten, daß sich P. Mantz gegen überkomplizierte, ikonographische Deutungen der Werke von Giorgione zur Wehr setzte: „une peinture n'est point un

livre, et les lettrés ont parfois une tendance fatale à juger les oeuvres d'art au seul point de vue du sujet" (in: P. Mantz, *Histoire des peintres de toutes les écoles, Ecole vénitienne, Giorgione*, 1877, p. 4). Er betont seine Ansicht besonders beim „Concert champêtre“: „Comment ces personages sont là, pourquoi ils paraissent si indifférents à ce qu'ils semblent faire, on ne le sait pas et l'on n'a pas besoin de le savoir" (ebenda, p. 5). P. Mantz erinnerte sich zweifellos auch an zeitgenössische Künstler wie Chenavard.

Die Katalogautoren konnten und wollten dieses Interpretationsdilemma nicht lösen. Die Beiträge sind eher deskriptiv, fassen die zeitgenössische Kunstkritik zusammen und referieren nicht immer gleichbleibend konsequent den jeweiligen Forschungsstand.

Der Besucher der Ausstellung war immer wieder von der einzigartigen, schwer deutbaren Regungs- und Beziehungslosigkeit der Modelle von Manets Gemälden fasziniert, gefangen wurde er jedoch zweifellos von der brillanten Farbinintensität, die auch die „spanischen“ Bilder keineswegs als dunkel erscheinen läßt. Der Erfolg von Cabanel im Salon von 1863 erklärt zwar, warum die Zeitgenossen die als skizzenhaft empfundene Malweise Manets ablehnten. Doch bleibt dennoch unverstänlich, wie sich das Urteil halten konnte, der Maler habe in raschen, temperamentvollen Pinselstrichen vor der Natur seine Werke geschaffen. Die Möglichkeit, Manets Werke in ihrer chronologischen Entwicklung zu studieren, ermöglicht einen Einblick in einen sehr komplexen Arbeitsvorgang, der noch keineswegs ausreichend analysiert worden ist. Röntgenaufnahmen, die — zum Teil im Zuge der Reinigung einiger ausgestellter Gemälde — in jüngerer Zeit angefertigt wurden, belegen, daß Manet oft einzelne Partien wieder übermalte. Seine Bewunderung für Velasquez und Hals entwickelte er zu einer ganz selbständigen, die plastischen Formen in der Pinselführung nachempfindenden, auf Farbkontraste und nicht auf Valeurs angelegten Malweise, die von den Zeitgenossen als „schmutzig“ und unfertig aufgefaßt wurde. In der Abfolge der Gemälde war auffallend, wie sich zu Ende der 60er Jahre die Bildhintergründe aufhellen, eine Entwicklung, die mit dem „Pfeifer“ (Nr. 93) beginnt, sich im Porträt der „Mme. Manet au Piano“ (Nr. 107), in den Bildnissen von Th. Duret (Nr. 108), B. Morizot (Nr. 112) fortsetzte bis zum „Déjeuner dans l'atelier“ (Nr. 109). Zu dieser an den Porträts zu beobachtenden Entwicklung mögen die Stilleben, aber auch die Seestücke, der „Kampf der Kearsarge und der Alabama“ (Nr. 83), sowie die Arbeit an der „Erschießung Maximilians“ (Nr. 104), die Manet von der ersten Skizze bis zur Mannheiner Fassung immer stärker aufhellte, beigetragen haben.

Manet ging somit nicht ganz unvorbereitet in das neue Jahrzehnt, in dem er seinen „impressionistischen“ Malstil entwickeln sollte. Trotz des ungewöhnlichen öffentlichen Erfolges, den er im Salon von 1873 mit seinem an Frans Hals erinnernden „Le bon bock“ (Philadelphia) errang, ließ sich Manet vor allem von Monet inspirieren. „Le chemin de fer“ (Nr. 133) ist sein erstes großformatiges, scheinbar in vollem Sonnenlicht gemaltes Werk. Nicht nur das Thema, sondern auch der Farbauftrag entsprechen jedoch nur bedingt der von Renoir und Monet entwickel-

ten Malweise im Plein air. Die von seinen Freunden angeregte Aufhellung der Farben ist nicht in gleichem Maß wie bei seinen impressionistischen Freunden an der Frage der Neubewertung von Licht und Schatten entstanden. Die Ausstellung macht gerade durch die Möglichkeit, Skizzen und vollendete Werke in größerer Zahl nebeneinander zu sehen, anschaulich, wie sehr Manet einer ihm allein eigenen „impressionistischen“ Technik treu blieb. Wenn er bereits von den Zeitgenossen als „Chef d'école“ bezeichnet wurde, so ist dieses Urteil doch oberflächlich. Immer wieder ist das Problem diskutiert worden, warum sich Manet nicht den Indépendants angeschlossen hat. Neue Argumente, die diesen Umstand erklären, werden sich aus den bisher bekannten Quellen kaum erschließen lassen. Im allgemeinen wird der Überlegung der Vorzug gegeben, Manet habe aus Herkunft und Selbstverständnis heraus nicht das Ziel der gesellschaftlichen Anerkennung durch den offiziellen Kunstbetrieb aufgeben wollen. Wie dem auch sei, gerade nach der Ausstellung sollte stärker berücksichtigt werden, daß sich der Künstler sicherlich über seine von den Freunden des Café Nouvelles-Athènes unterschiedliche künstlerische Position voll bewußt war. Monets „Plage de Trouville“ (London) oder „Sur la plage à Trouville“ (Paris) unterscheiden sich in Komposition und Maltechnik grundsätzlich von Manets Seestücken oder den Strandszenen, etwa dem „Sur la plage“ (Nr. 135). Zwar malte Manet nun auch „en plein air“, wie Sandspuren auf der Bildoberfläche belegen, doch bleibt er selbst bei skizzenhaftem Farbauftrag seinem Stil treu, bei dem die Farben nicht vom Gegenstand lösbar sind. Zwar entwickelte Manet seine Malweise seit der gemeinsamen Arbeit mit Monet in Argenteuil im Jahre 1874 in größerer Freiheit der Pinselführung, doch entstanden seine bedeutenden Werke, „Argenteuil“ (Nr. 139), „En bateau“ (Nr. 140), „Nana“ (Nr. 157), „Dans la serre“ (Nr. 180), „un bar aux Folies-Bergère“ (Nr. 211) alle im Atelier. Manet hielt auch in den 70er Jahren, in denen er besonders in den Stilleben und Porträts an seine Werke der 60er Jahre anknüpfte, an seinem Malstil fest. Die scheinbar lockere Pinselführung, die einen raschen spontanen Entstehungsprozeß nur vortäuscht, sowie der größere Farbreichtum dienen nicht dem Ziel der Zergliederung der optisch wahrgenommenen Reize, sondern sind der Versuch, der Materialität der Dinge durch die Farben und deren Auftrag auf der Leinwand zu sinnlicher Präsenz zu verhelfen. Zu Recht betont Charles S. Moffett, daß Manet „une vision indépendante“ (Kat. p. 32) bewahrt habe, die ihn übrigens, nicht zuletzt auch durch seine Bildthemen der 70er Jahre, stärker in die Nähe von Degas, der von sich immer nur als einem „réaliste“ sprach, rückt. Die Ausstellung vermittelte hier eine einmalige, wohl kaum jemals wieder zu gewinnende Gelegenheit, Manets künstlerische Entwicklung gerade in Bezug auf sein Malverfahren zu studieren. Es ist zu hoffen, daß diese Möglichkeit zu weiterer Differenzierung der Malerei der Avantgarde der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts in der Forschung beiträgt.

Eine ganz andere Forschungsaufgabe bleibt die Interpretation der Bildthemen auch der 70er Jahre. Nach wie vor ist trotz aller Bemühungen, das gesellschaftliche und intellektuelle Umfeld Manets aufzuhellen, Manets Umwandlung akademisch-traditioneller Sujets in Szenen des zeitgenössischen Lebens nicht ausreichend er-

klärt. Der sozialkritische Ansatz, in letzter Zeit vor allem von T. Clark am Beispiel der „Olympia“ vorgetragen (*Screen*, 1980, p. 18—41), versagt ebenso wie die Behauptung, die Sujets seien von untergeordneter Bedeutung. Manets allmähliche, geradezu spielerische, in mancher Hinsicht gar ironische Auseinandersetzung mit der Tradition und ihre immer stärkere Einbindung in nicht etwa zufällig gefundene, sondern von ihm gestellte Motive im zeitgenössischen Kostüm in der modernen Großstadt belegen die Kreativität und zukunftsweisende Perspektive seines Historismus. Es wird noch mancher Überlegungen bedürfen, um zu begreifen, wieso er dieser Leistung wegen zum Modellfall des Aufbruchs in die Modernität werden konnte. Denn, seit jeher mit Baudelaires Vorstellung des „Peintre de la vie moderne“ verbunden, scheint er Sinnbild eines Geschichtsbildes, das eine kulturelle Entwicklung bis heute geprägt haben soll: „the development of modernism itself as the highest value of avantgarde and eventually of popular culture and of the urban milieu as the source of that modernism for over a century“ (Reff, *Manet and Modern Paris*, Washington—Chicago 1982, p. 13).

Zeichnungen und Druckgraphik Manets sind an verschiedenen Stellen in die chronologische Abfolge der Gemälde integriert worden, eine Ausstellungskonzeption, die nicht unkritisiert geblieben ist. Daß dadurch die Konzentration von den Bildern abgelenkt wurde, scheint ein geringerer Vorwurf als der Umstand, daß Manet als Zeichner und Radierer vielleicht zu wenig Gewicht erhielt. Andererseits konnte auf vorzügliche Weise der Prozeß der Bildvorbereitung und der Weiterverarbeitung von einmal gefundenen Kompositionen in Radierung und Lithographie dokumentiert werden. Ein in mehreren Fällen ungelöstes Problem der Manetforschung, ob erhaltene Zeichnungen vor oder nach dem Gemälde entstanden sind, war auf diese Weise vor den Originalen zu prüfen, ohne daß in jedem Fall leicht eine Antwort gegeben werden kann. (Fraglich erscheint, ob Kat.-Nr. 28, 30 Vorzeichnungen sind; Nr. 49 hätte im Kat. als Etude ausgewiesen werden sollen; für Nr. 51 sind die Beobachtungen von A. de Leiris, *The Drawings of E. Manet*, 1969, p. 57 zweifellos berechtigt, die Louvrezeichnung ist wohl nach dem Gemälde entstanden; überzeugend auch gegen Tabarant, Wildenstein, Bowness u. a., daß das Aquarell des „Déjeuner sur l'herbe“, Nr. 63, als nach einer Photographie entstanden gedeutet wird; bei den Vorzeichnungen zur „Olympia“ ist die von de Leiris, op. cit., 1969, p. 109 vorgeschlagene Chronologie überzeugender als die im Kat. Nr. 65, 66 vorgenommene Umkehrung der Reihenfolge; der Umstand, daß die Zeichnung der BN in Paris eine Quadrierung aufweist, belegt noch nicht die spätere Entstehung; zu Recht wird hingegen das Aquarell Nr. 67, das von den meisten Autoren und auch von Th. Reff, *Olympia*, 1976, p. 77 als Vorzeichnung angesehen wurde, als „étape intermédiaire entre la toile et les eauxfortes“ bezeichnet, worauf im übrigen bereits de Leiris, op. cit., 1969, p. 13 hingewiesen hat; aus den 70er Jahren haben sich nur wenige, mit Gemälden in Verbindung zu bringende Zeichnungen erhalten, Manet skizzierte jedoch vereinzelt Motive auf der Straße und in Cafés, vgl. Nr. 166, 167, 168). Vorzeichnungen im Sinne von Kompositionsstudien sind jedoch, selbst für die großen Gemälde, eine Seltenheit. Dies ist ein Um-

stand, der geradezu verpflichtet, die Sicherheit des kompositorischen Entwurfs unmittelbar auf der Leinwand zu betonen. Die häufig geäußerte Ansicht, Manets Schwäche sei der Bildaufbau gewesen, läßt sich nicht halten.

Die Zuordnung der Druckgraphik, die oft in verschiedenen, vorzüglich ausgewählten Zuständen präsentiert war, hatte auch den Vorteil, daß Manet als Radierer neben seinem malerischen Werk gezeigt werden konnte. Ein bedeutender Teil seiner Druckgraphik steht in unmittelbarem Zusammenhang mit einzelnen Gemälden. (Man ist zu Recht irritiert, warum sich die Katalogautoren nicht auf eine einheitliche Betitelung verständigen konnten. Während das Gemälde „Le gamin au chien“ (Nr. 6) benannt ist, wird für Radierung und Lithographie (Nr. 7—8) das Thema „Le gamin“ angegeben. Ähnlich irreführend Nr. 34 „Mlle. Victorine en costume d'espada“ und Nr. 35 „L'espada“.) Wenn er nicht Illustrationen für Bücher seiner Freunde Champfleury (Nr. 114, 117) und Mallarmé (Übersetzung von E. A. Poe, Nr. 151) anfertigte, versetzen seine druckgraphischen Blätter meist die Bildkompositionen in das andere Medium. Dieser Prozeß, bei dem der Reichtum an Farbabstufungen ins Hell-Dunkel überführt werden mußten, wurde vom Künstler oft durch Zeichnungen vorbereitet, deren präzise chronologische Einordnung — trotz der subtilen und im wesentlichen weiter gültigen Forschungen von de Leiris — noch in vielen Fällen umstritten geblieben ist.

Manche Fehler in der französischen sind in der amerikanischen Ausgabe des Kataloges korrigiert worden. Er wird ein nützliches Nachschlagewerk bleiben, zeichnet aber keine Perspektiven zukünftiger Forschung.

Thomas Gaegtens

C. W. ECKERSBERG OG HANS ELEVER (C. W. ECKERSBERG AND HIS PUPILS) — TEGNINGER AV C. W. ECKERSBERG (DRAWINGS BY C. W. ECKERSBERG)

Exhibitions in Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2 January to 10 April 1983

Because of its striking originality, the Copenhagen School of painting of the early 19th century attracts growing attention from art historians. Thirty years of intensive research on the so-called Romantic period have mapped many of its tendencies and contradictions, and, breaking loose from a tradition of scholarship that was one-sidedly focused on the achievements of the „great“ centres of European art, in Italy, France, Germany and England, several scholars have come to include in their surveys of the art of the last century the activity that went on in the smaller, but fertile, milieus of the more peripheric countries. Thus, successively, Novotny (1960), Zeitler (1966) and Baumgart (1975) have pointed to the fascinating phenomenon of Danish painting which, from about 1810 to 1850, developed a Realism that „comes out of the air“ apparently un-influenced by the other European nuclei that practised the same tendency simultaneously, and grew