

# Originaldokument

## © Verlag C.H.Beck

### *Ein Mann im Abseits*

*Will man die Kunst heute ernsthaft betreiben, für sich eine originelle Ecke entdecken oder wenigstens eine unschuldige Persönlichkeit bewahren, dann muß man sich neue Kraft holen, indem man in die Einsamkeit eintaucht. Es gibt zu viele Cancans. Es ist, als entstünden die Bilder wie die Spiele an der Börse durch das Geschiebe der Leute, die gewinnen wollen. Der ganze Handel schärft den Geist und verfälscht das Urteil. (1856)*

Degas war kein Impressionist, und er wußte das. Wer ihn bewunderte, sah in ihm den Außenseiter. 1872 zeichnete ihn Edmond Duranty in seinem Künstlerroman «Le Peintre Louis Martin» als eine Gestalt, deren seltene Intelligenz sich mit Ideen befaßt, «was den meisten seiner Kollegen seltsam vorkommt». Dann nennt Duranty die «Erfindung», die der Maler seinen Ideen verdankt – richtiger wäre, von einer Entdeckung zu sprechen: «Da sein arbeitendes Gehirn keine Methode, keine Übergänge kennt und stets in Erregung ist, nannte man ihn den Erfinder des gesellschaftlichen Helldunkels» («Clair-obscur social»). Dieses Wort, das Duranty selbst prägte, ist der Schlüssel zu Degas' Welt. Es grenzt ihn von den Impressionisten ab, an deren Gruppenausstellungen er gleichwohl regelmäßig teilnahm. 1879 bescheinigte ihm Duranty im Hinblick auf seinen Anteil an der 4. Ausstellung: «Der überragende Künstler, der Degas heißt, ist in dieser Ausstellung mit seinem ganzen Geist, seinem Biß und seinen Stacheln gegenwärtig – ein abseitiger Mann, den man zu würdigen beginnt und der in einigen Jahren hoch angesehen sein wird ...» Dieses Ansehen genoß er auch bei Kollegen, die selber andere, weniger komplizierte Wege gingen. So bekannte Pissarro am 9. Mai 1883 in einem Brief an seinen Sohn Lucien: «Sicher ist Degas der größte Künstler unserer Zeit.»

Das soziale Helldunkel, in dem Degas seine entscheidenden Entdeckungen machte, unterscheidet sich von den eindeutigen Wirklichkeiten der Impressionisten. Diese verblieben in der Tradition, die Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert in seinem Traktat «De pictura» begründet hatte, in dem er die Malerei ein «offenes Fenster» nannte. Daran hielt Zola fest, als er über

I  
**Selbstbildnis mit weichem Hut**  
(Ausschnitt aus Abb. 2)

Originaldokument  
© Verlag C.H. Beck

Monet schrieb: «ein Realist, der ein Fenster in die Natur geöffnet hat». Mit dem schlichten, vordergründigen Realismus gab Degas sich nicht zufrieden, er öffnete gleichzeitig mehrere Fenster in verschiedene Räume: Ausblicke ins Freie, aber auch Einblicke und Durchblicke in doppelbödige Zonen, in denen sich die Spannungen des «clair-obscur social» zutragen. Dieses Problemfeld enthält seinen Beitrag zum «Realismus» und dessen Überwindung, ein Thema, das um die Jahrhundertmitte programmatische Diskussionen entfachte. Den ersten Anstoß zur Realismus-Debatte gab Diderot, was allerdings nur Duranty bemerkte, der die Argumente, mit denen er das Neue an der Malerei von Degas rechtfertigte, mit Kriterien von Diderot bestritt.

Wenige Wochen vor der Eröffnung der ersten «Gruppenausstellung» der Impressionisten im ehemaligen Atelier des Photographen Nadar schrieb Degas im März 1874 an seinen Malerfreund James Tissot (Abb. 65) einen Brief, in dem er für einen neuen Realismus Partei ergriff: «Die realistische Bewegung braucht nicht mehr mit den andern zu streiten. Sie ist da, sie existiert, sie sollte sich gesondert [à part] zeigen. Wir brauchen einen Salon der Realisten.» Darauf folgt unvermittelt ein böser Seitenhieb: «Manet versteht das nicht. Ich glaube fest, daß seine Eitelkeit seine Intelligenz übertrifft.» Manet definierte sich auf seine Art als «gesondert» («à part»), indem er an keiner der Ausstellungen der Impressionisten teilnahm. Sein Ehrgeiz blieb – vergeblich – auf den offiziellen «Salon», die große Jahresausstellung, gerichtet.

Das offene Terrain zu Beginn des letzten Jahrhundertdrittels trug die Chance zu verschiedenen Entscheidungen in sich. Die impressionistische Option war eine davon. Sie entsprang dem Verlangen nach spontan erfahrenen, von farbigen Lichtwirkungen erfüllten Wirklichkeiten, nach zeitgenössischen Fakten und unmittelbarer Lebensnähe. Darin gibt sich das Credo der Realisten zu erkennen, das freilich umfassender und vielschichtiger angelegt war, denn es überließ die Wirklichkeit nicht dem von der Analyse der sieben Spektralfarben getragenen physiologischen Wahrnehmungsprozeß, sondern dehnte das Faktengemenge auf die Dissonanzen und Konflikte des gesellschaftlichen Helldunkels aus. Eine chromatische «harmonie générale», die alle Gegensätze aufhebt, war in diesem Spannungsfeld kein Thema. Wesentliche Bestandteile des programmatischen «Realismus», für den Courbet und der Kritiker Jules Champfleury um 1850 eintraten, waren die urbanen Randzonen und ihre Bewohner. Aus dieser Blickrichtung gingen die Avantgarden der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hervor. Degas' Anteil an diesen revolutionären Umbrüchen erstreckt sich auf die Formen *und* ihre Inhalte. Bis heute noch nicht ausreichend gewürdigt, bildet er den zentralen Inhalt meiner Überlegungen.

Der Blick der Realisten ging wahlweise in zwei Richtungen. Dafür hat Champfleury in seinem Roman «Chien-Caillou» (1847) eine anschauliche Formel gefunden. Aus der Erzählung, die das Leben des Radierers Rudolphe Bresdin fiktionalisiert, schweift er in die Reflexion ab und postuliert zwei Realismen, einen poetischen und einen prosaischen. Er nimmt die



2

**Selbstbildnis mit weichem Hut**

1857/58

Öl auf Leinwand

26x19 cm

Williamstown, The Sterling and  
Francine Clark Art Institute

3

*Tanzpause (sich ausruhende Tänzerinnen)*

1881–1885

Pastell

49,8x58,4 cm

Boston, Museum of Fine Arts



Dachkammer, in der Chien-Caillou seine kümmerliche Existenz zubringt, als Metapher, um zwei exemplarische Mansarden miteinander zu konfrontieren. Typographisch geschieht das mit einer senkrechten Linie, die eine Buchseite in zwei Hälften teilt. Die linke gehört den «mansardes des poètes», die rechte den «mansardes réelles». Links verbreitet das Sonnenlicht Wärme und erweckt bescheidene Lebensfreude. Das Gärtchen unter dem Fenster – städtischer Naturextrakt – wirkt an dieser Idylle mit. Dieser Poesie der Genügsamkeit steht die desolante Wirklichkeit der anderen Mansarde gegenüber. Ihr Umraum ist grau und trostlos, vor dem Fenster liegt eine traurige Stadtlandschaft aus Dächern und Schornsteinen. Der Blick fällt auf zerlumpte Elendsgestalten. Hier herrscht «la vérite vraie» (Théophile Gautier), die wahre Wahrheit der großstädtischen Misere.

Champfleury's Kontrastkoppelung, das wurde von ihm verschwiegen oder verdrängt (und seitdem nicht bemerkt), geht auf einen griffigen Einfall zurück, mit dem Diderot in seinem

«Essai sur la Peinture» (1765) den Streit zwischen Poesie und Prosa an den Anfang der neuzeitlichen Realismus-Debatte gestellt hatte. Er geht von der republikanischen Überzeugung aus, daß alle Sujets gleichrangig sind. Um das zu beweisen, beseitigt er den Rangunterschied zwischen Historienmalerei und bürgerlicher Genremalerei. Für ihn sind der «Familienvater», der «Undankbare Sohn» und die «Verlobten» von Greuze, die «Seestücke» von Vernet, die vielerlei Zwischenfälle enthalten, gleichermaßen «tableaux d'histoire» wie die «Sieben Sakramente» von Poussin, die «Familie des Darius» von Le Brun oder die «Susanne» von Van Loo.

Diderot kündigt einen Paradigmenwechsel an, der mehr als ein Jahrhundert benötigen sollte, um sich in der Pariser Kunstszene durchzusetzen. Als Duranty 1876 seinen Traktat über «La nouvelle peinture» veröffentlichte, analysierte er das konservative Kunsturteil von Eugène Fromentin, um davon die neuen, prosaischen Bestrebungen abzuheben. Fromentins Kritik beschränkte die realistische Doktrin auf die «bessere» Beobachtung der Farbgebung und ihrer



4

**Ludovic Halévy hinter den  
Kulissen**

ca. 1880

Monotypie mit leichten Kreide-  
höhungen

16x11,9 cm

Privatbesitz

Gesetze. Das hat für ihn zur Folge, daß das diffuse Freilicht (*plein air*) und die «wahre Sonne» eine Bedeutung annehmen, die ihnen nicht zukommt. Heutzutage, beklagt er, sei alles, was der geistigen Vorstellung entspringe, als Künstlichkeit verschrien. Das Publikum folge gerne einer Kunst, die seine Gewohnheiten, seine Kleidung genau wiedergibt. Diese Neigungen könnte die Historienmalerei steuern, doch gibt es sie überhaupt noch? Für Fromentin vollzieht sich auch hier, in der höchsten Gattung der Malerei, eine Umakzentuierung. Als Kriterium dient ihm wieder die neue Farbgebung: Das Dunkle wird hell, das Schwarze weiß, die Tiefe wird zur Oberfläche, das Schmiegsame versteift, die glänzende Materie wird matt, und vom Helldunkel zur japanischen Tapete gehend haben wir gelernt, daß hier ein Milieuwechsel vor sich geht – das Atelier hat sich dem Tageslicht zugewandt.

Das ist richtig gesehen, sagt aber nichts über die neuen Inhalte aus, nichts über den «Heroismus des modernen Lebens», den Baudelaire 1845 in seinem «Salon» pries, verkörpert im anonymen Bürger, der schwarze Anzüge und Lackstiefel trägt. Als Manet das «Konzert in den Tuileries» (1861) malte, stattete er die bürgerliche Fauna mit der Nonchalance ihrer Anonymität aus, und mit dem «Alten Musikanten» (1862) machte er einen robusten Randmenschen à la Velázquez bildwürdig. Der Blick der Maler richtet sich nun auf Milieu und Kleidung, auf die Berufsgesten und das Freizeitverhalten des urbanen Individuums. Duranty kommentiert diesen Blickwechsel, er tritt für das Spezifische eines Temperaments, eines Lebensalters ein, er spürt das signifikante Detail auf – Hände, die einen Kaufmann oder einen Beamten ausdrücken. Der Mensch ist kein aus einer Schönheitslinie bezogenes Abstraktum mehr, sondern lebt und handelt in einem gesellschaftlichen Ambiente. So verabschieden die Maler die Einförmigkeit einer Anatomie, die den Menschen dekorativ wie eine «schön geschwungene Vase» behandelt.

Duranty bezieht diese Kriterien von Diderot, der sie in seinem «Salon von 1765» und unmittelbar danach im «Essai sur la Peinture» (den Goethe auszugsweise übersetzte) entwickelt hat. Im Namen der Natur, die nichts «Unkorrektes» kennt, ergriff er Partei für die tatsächlichen Vorgänge des Lebens, in denen der Mensch seiner Natur folgt. Diderots Vorstellung von der Natürlichkeit findet ihre Erfüllung, wenn die Personen eines Gemäldes nicht die geringste «Attitüde» aufweisen, sondern so auftreten, als glaubten sie sich unbeobachtet. Das ist genau das Ziel, das Degas sich in seinem Spätwerk setzen wird: Die mit ihrem Körper intim befaßten Frauen scheinen keinen Augenzeugen ausgeliefert (S. 230 ff.). Für ihre Nacktheit gilt, was schon Diderot dem natürlichen Körperbau bescheinigte: Alle Teile, auch die disharmonischen, stimmen miteinander überein. Man bedecke den Körper eines Buckligen, und man wird feststellen, daß bereits seine Beine die Deformation ankündigen. Duranty, der dieses und andere Stellen aus dem «Essai» zitiert, kommt zu dem Schluß: Diderot steht an der



Schwelle zu allem, was das 19. Jahrhundert zu verwirklichen versucht hat. Duranty denkt den großen Vorgänger weiter, indem er das Zufällige, den Ausschnitt, das Fragment zu konstituierenden Elementen der Bildstruktur macht. Er tritt für die exzentrische Komposition ein, die mit der leeren Mitte verblüfft, er empfiehlt eine asymmetrische Syntax und das überraschende Umschlagen von Nähe in Ferne. Alle diese Akzente sollen mit der Plötzlichkeit des Ungewohnten auftreten, Sehgewohnheiten verunsichern und von ihren eingeschliffenen Bahnen ablenken.

Diese Kunstgriffe hat Duranty in den Werken von Degas aufgespürt. Sie standen den Regelverstößen Pate, mit denen die Pariser Avantgarde auf sich aufmerksam machte, aber niemand hat sie kühner und riskanter gehandhabt als Degas. Seine Abkürzungen sind Aphorismen

5  
**Gustave Courbet (1819–1877)**  
**Das Atelier des Künstlers**  
 1854/55  
 Öl auf Leinwand  
 359x598 cm  
 Paris, Musée d'Orsay



6  
**Selbstporträt mit Bleistifthalter**  
ca. 1855  
Öl auf Leinwand  
81 x 64,5 cm  
Paris, Musée d'Orsay

legorie, die «eine Phase von sieben Jahren meines künstlerischen und geistigen Lebens abschließt». Das Bild reflektiert den Widerspruch, der im Untertitel steckt. Es ist ein Mixtum compositum, das alle herkömmlichen Bildgattungen sprengt, denn Courbet macht darin Anleihen beim Genrebild, er breitet eine Porträtgalerie aus und macht die Landschaft im autonomen Einsprengsel des Staffeleibildes zum Inhalt einer Verkündung, die aus dem düsteren Ge-

men, Stenogramme, die gleichwohl nicht mit flüchtiger Skizzenhaftigkeit auftreten. Dabei mißachtet der am Zeichner Ingres geschulte Degas ein Wunschziel, das für Diderot wie für die Impressionisten maßgebend war: die farbige «harmonie générale». Seine Bildrechnungen sind kalkulierte Dissonanzen. Das setzt letztlich seinen «Realismus» in Widerspruch zur Homogenität Durantys, der sah, was er sehen wollte – ein Ganzes, dessen sämtliche Teile von *einem Empfinden* getragen werden. Für Degas entbehrt die Wirklichkeit der Stimmigkeit, wie sie sein Kritikerfreund zwanzig Jahre vor der «Nouvelle Peinture» beschrieb: «Alles schien eingerichtet für die Freude der Maler, für ihre Augenfreude.»

Als Duranty das schrieb, gab es noch nicht die Freilichtmalerei der Impressionisten, dafür eine riesige Komposition, in der Courbet eine mehrsinnige Wirklichkeit erfand: sein «Atelier», das während der Weltausstellung von 1855 neben Ingres und Delacroix (die Frankreich in der offiziellen Kunstausstellung vertraten) im Pavillon des «Realismus» einen dritten Standpunkt verkündete. Indes, der Untertitel ließ erkennen, daß dieser Maler sich nicht mit der schieren Wiedergabe von Tatsachen begnügte. Courbet spricht, den Hausverstand provozierend, von einer «Allégorie réelle», einer realen Al-

sellschaftskonglomerat herausführt in eine anscheinend konfliktfreie Welt, in der nicht nur der Maler die Augenfreude befriedigen darf, von der Duranty spricht.

Mit dem Ehrgeiz des Außenseiters auf Ingres und Delacroix blickend, erfindet Courbet eine neue Bildgattung, das Anti-Historienbild, das gleichwohl nicht weniger als «die Sitten, die Vorstellungen, das Gesicht meiner Epoche» wiedergibt. Nie zuvor hatte ein Maler sich ein solches Programm vorgenommen. Der «Realist» Courbet war, wie Degas, von Ideen erfüllt, weshalb sein «Atelier» eine neue Ikonographie, eine neue Inhaltlichkeit begründet, zugleich aber in einem Traditionszusammenhang steht. Courbet greift auf einen Bildtyp zurück, der vom Mittelalter bis zu Rubens den bevorzugten Modus der narrativen Ideenmalerei darstellte: Er malt ein Triptychon. Die fast 6 m breite und 3,59 m hohe Leinwand umfaßt drei Teile. Der Maler in der Mitte malt an einer Landschaft – aus dem Kopf. Malen ist sonach auch für ihn eine «cosa mentale» (Leonardo). Die Menschen in den beiden Seitenflügeln übertragen das Mansardengleichnis Champfleury's auf die Gegensätze der Klassengesellschaft, woran auch die beiden Sprachhöhen Diderots – Poesie und Prosa – mitwirken. Mit andern Worten: Das male- rische Elend der linken Bildhälfte spricht die Prosa des proletarischen Realismus, die Men- schen auf der Gegenseite die Poesie des bürgerlichen Realismus. In Courbets Worten nimmt sich das so aus: «Ich selbst sitze malend in der Mitte. Zur Rechten befinden sich alle Teilhaber [actionnaires], d. h. die Freunde, die Mitarbeiter, die Liebhaber der Welt der Kunst. Zur Linken die Welt des gewöhnlichen Lebens, das Volk, das Elend, die Armut, der Reichtum, die Ausge- beuteten, die Ausbeuter, die Leute, die vom Tod leben.»

Courbet hat den zwittrigen Bildtitel mit Bedacht gewählt. Das Oxymoron verweist, was immer noch nicht ausreichend erkannt ist, auf die produktiven Zwiespälte des Jahrhunderts – Courbet malt eine der Konsequenzen des von Diderot aufgedeckten, aber ein Jahrhundert spä- ter immer noch nicht versöhnten Gegensatzes von Poesie und Prosa, Ideal und Wirklichkeit. Das macht seine Komposition (die zugleich eine Dekomposition von fünf Jahrhunderten euro- päischer Malerei ist) zum Schlüsselbild der gesamten Epoche. Der Realismus wird darin ver- kündigt und zugleich dialektisch gebrochen, das bloße Faktenprotokoll durch Dissonanzen und Brüche mehrsinnig und mehrstimmig gemacht. Diesen mehrsinnigen Realismus setzt Degas in den Verrätselungen und Verfremdungen seines Lebenswerkes fort. Seine Menschen – die Frau- en zumal – sind tatsächlichen oder imaginären Mißhandlungen ausgeliefert, die aus ihnen Pup- pen machen, Kunstgebilde, die mechanisch handeln. Verfügbares Objekt geworden, trägt die Kreatur die Stigmata der Verdinglichung, ehe sie ihrer Nacktheit eine neue Freiheit gewinnt. Das geschieht erst im Spätwerk (siehe S. 225–259). In den Selbstgesprächen dieser Akte wird der Körper zum Gleichnis einer Wiedergeburt.