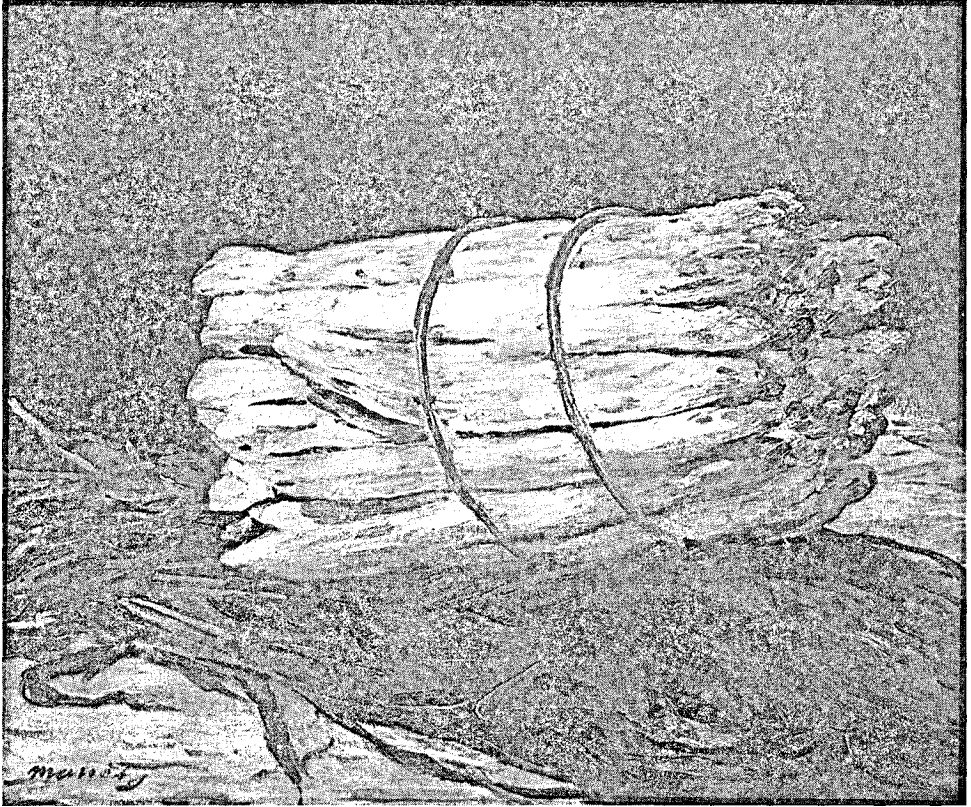


Reinhard Hoeps

Die Dinge und die Malerei. Edouard Manets Spargelstilleben



Auf den ersten Blick scheint die Malerei von Edouard Manet (1832-1883) heute vielleicht nur noch für die Genießer oder für die Historiker der Kunst von Interesse, die sich an traditionellen Bildwerken erfreuen oder sie in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang integrieren. Herausforderungen für das Auge des Betrachters, wie sie etwa von den Verzerrtheiten expressionistischer Kompositionen ausgehen oder vor allem in der Abkehr vom Gegenstand zu einer Öffnung der Bildfläche verspürt werden, machen sich hier zunächst nicht bemerkbar. Da auch die theologische Kunstbetrachtung mittlerweile sehr auf Aktualität bedacht ist und sich von der Provokation durch das noch nie Gesehene leiten lässt, scheint auch ihr die konventionelle Komposition im idealen Rechteck aus dem Abstand von mehr als hundert Jahren kaum noch einen Erkenntnisgewinn zu verheißen.

Auch die Biographie Manets liefert keine herausragenden Anhaltspunkte, indem sie etwa besondere Exaltiertheiten, eine zerrissene Persönlichkeit oder zumindest ein Bündel kunsttheoretisch relevanter Schriften aufzubie-

ten hätte. Zwar muß auch der junge Manet seinen Wunsch, Künstler zu werden, gegen die Absichten seines Vaters durchsetzen, aber dieser Kampf endet nicht im Bruch mit den Eltern, sondern - hier einmal - mit dem Einlenken des Vaters, der daraufhin bemüht ist, seinem Sohn die bestmögliche Ausbildung zukommen zu lassen. Bei aller Individualität sind die Künstler im Paris des 19. Jahrhunderts eine gesellschaftlich anerkannte Gruppe, die ihre eigenen Rituale und ihre eigene Karriereleiter hat. Sie lassen in den Cafés Tische reservieren, an denen sie sich regelmäßig treffen. Ihr Leben ist öffentlich. Wer sich mit welchem Werk an den jährlich stattfindenden Salons beteiligt und wer aus welchen Gründen von der Jury abgelehnt wird, ist Gesprächsthema unter den Pariser Bürgern. Auch Manet nimmt an diesem wechselvollen Spiel der öffentlichen Gunst teil. Im Jahre 1881 läßt er sich sogar bereitwillig durch die Vermittlung seines Freundes Antonin Proust, der Kultusminister geworden war, den Titel eines Ritters der Ehrenlegion verleihen. Wie sehr Manets Werk in die bürgerliche Eleganz von Paris verflochten war, zeigt die Gedächtnisausstellung nach seinem eine lange Krankheit beendenden Tod, die innerhalb weniger Wochen dreizehntausend Besucher zählte.

Manets Spargelstilleben von 1880 (46 x 55 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum) ist als Tafelbild, das einen Gegenstand zur Vorstellung bringt, konventionell. Auf einer Grundfläche sind grüne Blätter ausgebreitet, auf denen, durch zwei Schnüre zusammengehalten, ein Bündel von Spargelstangen ruht, deren bläulich-türkise bis bräunlich-graue Köpfe zum rechten Bildrand weisen.

Diese Beschreibung des gegenständlichen Bestandes deutet auf ein sehr ruhiges Bild, in Wirklichkeit zeigt es sich jedoch bei näherem Hinsehen als äußerst bewegt. Ursache dieser Bewegtheit ist die Art und Weise, in der die Gegenstände durch die Malerei zur Darstellung gebracht werden. Die Blätter, wie vor allem auch die Spargelstangen, setzen sich aus einer großen Vielzahl von farblichen Valeurs zusammen, die von einer Reproduktion - zumal in Schwarz-Weiß - kaum angemessen wiedergegeben werden kann. Es ist offensichtlich nicht die bloße Gegebenheit des Gegenstandes in körperlicher Dreidimensionalität, die hier zum Ausgangspunkt der Darstellung wird. Vielmehr orientiert sich die Malerei an den Reflexen, in denen das Licht an der Oberfläche des Spargels gebrochen wird. Nicht die pure Dinglichkeit, sondern das Wechselspiel zwischen ihr und der ihre Sichtbarkeit ermöglichenden Beleuchtung kommt hier zum Ausdruck; nicht das Sein dieses Bündels, sondern seine Erscheinung.

Doch diese Bemerkung geht vielleicht auch schon zu weit. Wiewohl die Darstellung Erscheinungsqualitäten des Dargestellten sehen läßt und bei der Brechung des Lichtes ihren Ausgang nimmt, wird der Gegenstand doch nicht in impressionistischer Weise in das Meer der Lichtreflexe seiner eigenen Erscheinung getaucht. Im Gegensatz dazu sind die Reflexe hier härter, haben selbst gleichsam die Qualität materialer Konsistenz, forcieren das Spiel des Lichtes in einer Weise, die dem Licht selbst fremd ist.

Wo offensichtlich weder die Dinglichkeit des Gegenstandes noch die Gestalt seiner Erscheinung das letzte Ziel der Darstellung sind, kommt die ansonsten als Mittel zum Zweck begriffene Malerei in einer Eigenbedeutung zur Sprache, die nicht mehr in unmittelbarer Abhängigkeit von der Bedeutung des Dargestellten steht. An den Spargelstangen wird dies in verschiedenen Weisen malerischer Artikulation entfaltet. An ihren Enden links im Bild entbehren sie nahezu jeder Körperlichkeit; ohne exakte Ausformulierung des Figur-Grund-Verhältnisses stecken sie stumpf und unbestimmt im Dunkel des Hintergrundes. An manchen Stellen geht hier auch die unbemalt und ungründert belassene Leinwand in das Geflecht der Farbflecken ein. In ihrer Mittelzone wirken die Stangen am stärksten körperlich, obwohl gerade hier ein nicht von gegenständlichen Referenzen bestimmter Kontrast der Farbvalenzen den größten Entfaltungsspielraum hat. In den Spargelköpfen rechts ist die Körperlichkeit wieder zurückgenommen und überführt in die unbestimmte Tiefenräumlichkeit aus einander benachbarten Farbnuancen. Sie bilden damit den Gegenpol zur Flächigkeit der gegenüberliegenden Zone der Spargelenden. Während so die Gestalt des Spargels verschiedene Artikulationsweisen der Malerei zur Sprache kommen läßt und in einen wechselseitigen Übergang stellt, ist die Unentscheidbarkeit zwischen gegenständlicher Repräsentation und reiner Malerei im Grün der Blätter am weitesten vorangetrieben. Die Malerei suggeriert den Eindruck von Blättern oder Gräsern, jedoch so, daß sie nach Art und Gattung ganz unspezifisch bleiben. Sie gehen in ihrer Form in den Pinselduktus über; ihre Besonderheit ist nicht auf botanische, sondern allein auf malerische Weise zu bestimmen.

Als bewegte Malerei tritt das Grün in kontrastreiche Beziehung zur Opazität des gleichmäßig braunen, nur am rechten oberen Rand etwas aufgehellten Hintergrundes. Man kann mit Recht sagen, daß das Spargelbündel ganz von eigenständig gewordener Malerei umschlossen ist. Insofern das Bündel selbst ein Übergangsphänomen zwischen Gegenstand und Malerei ist, läßt sich die erste, gegenständliche Beschreibung durch eine zweite ergänzen: Hier ruht nicht nur ein Spargelbündel auf Blättern, hier wird vielmehr in gleichem Maße auch eine in der Waagerechten sich erstreckende, nach rechts sich leicht hebende, gemalte Fläche, umschlossen von zwei anderen Flächen, in einer Art von labilem Schwebezustand gehalten.

Die hier anschaulich werdende Emanzipation der Malerei von der gegenständlichen Referenz läßt die Gestalt Edouard Manets zu einem Wendepunkt an der Schwelle der modernen Kunst werden.¹ Was gemalte Bilder sind, ist nach der Begegnung mit seinen Werken anders zu bestimmen als zuvor. Kriterium solcher Bestimmung ist nicht mehr allein der Gegenstand und seine Inszenierung, sondern auch die Artikulation des genuinen Potentials der Malerei selbst.

¹ Vgl. Andre Malraux, Geist der Kunst, Bd. III: Das Zeitlose, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1978, S. 23-63.

Obwohl das Bild ein Spargelbündel sehen läßt, ist es doch nicht völlig der Aufgabe verschrieben, ein solches Bündel möglichst getreu wiederzugeben, wie dies einmal die Intention des Stillebens gewesen war. *Natura morta* - ihr oblag es, das Lebendige als das Gegenüber des Toten zu zeigen, sei es, daß sie mahnend auf die Vergänglichkeit des augenscheinlich Lebendigen verwies, sei es, daß sie Einspruch gegen das Vorurteil von der toten Materialität der Dinge erhob, indem sie ihnen Ausdrucksvermögen und Sprachkraft verlieh.

In Manets *Spargelstilleben* dagegen löst sich der sprechende Ausdruck der Malerei von der Substantialität der Dinge, ja wendet sich zumindest partiell gegen sie. Die Malerei trägt in bezug auf ihren Gegenstand den Charakter des Unfertigen, der Vorläufigkeit der erprobenden Skizze. Daraus schöpft sie ein höheres Maß an Eigenständigkeit, insofern sie (noch) nicht endgültig an die Form des Darzustellenden gebunden ist, sondern den Wegen zu deren malerischer Realisierung nachgeht. Der Skizze ist ein Abstand zwischen Malerei und Gegenstand wesentlich; ihre Funktion liegt darin, diesen Zwischenbereich immer wieder in den verschiedenen Richtungen zu durchlaufen. Wenn Manet seinen Werken die Gestalt von Skizzen verleiht, dann schreibt er der Malerei bei aller Gegenstandsreferenz eine von der Repräsentation grundsätzlich verschiedene Aufgabe zu: nicht illusionistisches Einholen der gegenständlichen Konsistenz, sondern, Reflexionsprozeß über die Annäherung an die anschauliche Struktur der Dinge.

Auch der Betrachter wird in diesen Prozeß hineingezogen: Aus einiger Entfernung scheint das Spargelbündel geradezu majestätisch auf dem Grün zu thronen, doch machen sich zugleich schon Nuancen der Farbvalenzen bemerkbar, die zum näheren Herantreten anleiten bis zu einem Punkt, von dem aus der Detailreichtum der Malerei, kaum aber noch der Spargel an sich in den Blick kommt. Keiner der möglichen Standpunkte vermag den anderen endgültig zu dominieren, und so bleibt der Betrachter in die Bewegung seiner Anschauung körperlich eingebunden.

Aus der Perspektive eines künstlerischen Ideals der Repräsentation erscheint eine solche Prozessualisierung als Auflösung des Gegenstandes.² Die Ordnung der Dinge, aus der sich das traditionelle Stilleben nährte, verliert an Bestimmungskraft und wird labil. Von der Möglichkeit, an der Gestalt selbst der unbedeutendsten Dinge eine Konsistenz und einen Zusammenhang sichtbar werden zu lassen, wird hier kein Gebrauch gemacht, ja sie wird geradezu in Zweifel gezogen. Theologisch formuliert: Die Verlässlichkeit der Schöpfungsordnung, die als Spuren des Schöpfers in seinen Kreaturen auch vor Augen tritt, ist hier nicht die treibende Kraft der künstlerischen Arbeit, eher vielleicht schon das Bewußtsein für einen Mangel an Transparenz in den Dingen, die ihre Herkunft und Ordnung, sofern sich davon überhaupt noch sinnvoll sprechen läßt, nicht mehr in die Sichtbar-

² Von der „Zerstörung des Bildgegenstandes“ spricht Georges Bataille, Manet, Genf, Tübingen, 2. Aufl. 1988, S. 33-54.

keit zu führen vermögen. Deshalb verlieren ihre Kontur, ihre Materialität und deren visuelle Oberflächenqualitäten an Bedeutung.

Wenn diese Deutung zutrifft, dann zeichnet es die Strenge der Reflexion in Manets Malerei aus, daß sie darauf verzichtet, angesichts solcher Zweifel ihr Heil in den Unergründlichkeiten der vom Gegenstand gereinigten Bildfläche zu suchen. Darin unterscheidet sie sich von den Werkenvielermoderner Künstler, vor allem aber auch von einem breiten Konsens innerhalb der theologischen Rezeption solcher Werke der Moderne: In der Theologie wird bei der Annäherung an nichtgegenständliche Malerei häufig Gebrauch gemacht von der kunstwissenschaftlichen Entdeckung der Nordroute zur modernen Kunst, die von der nordeuropäischen Romantik bis zum amerikanischen abstrakten Expressionismus führt.³ Theologen haben darin eine Grundlage erkannt für die Möglichkeit, auch im Zeitalter nach der Auflösung der christlichen Ikonographie von einer religiösen Bedeutung der Bilder zu sprechen und - etwa als Darstellung des Undarstellbaren durch den Verzicht auf jeden Darstellungsgegenstand - vielleicht sogar auch von einer theologisch annehmbareren als jener der Anthropomorphismen der Gegenständlichkeit.

Manets Malerei ist vor diesem Hintergrund mehr als Repräsentant einer inzwischen überholten Stufe der Entwicklung zur Kunst der Moderne und alles andere als romantischer Glaube an eine - eigentlich schon verlorene - Kraft des Motivs. Sie verkörpert eine Weise der Reflexion, die darauf beharrt, die Dinge der Welt zum Thema zu nehmen, obwohl diese in ihrer gesellschaftlichen Vermittlung ihre ursprüngliche Aussagekraft eingebüßt haben. Darin liegt ein wahrhaftiger Realismus: Daß die Dinge in der Welt unter den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen begegnen, ist eine Tatsache, die nicht schon allein dadurch aufgehoben wird, daß die Verhältnisse sich gegen eine Durchsichtigkeit der Dinge auf einen Bedeutungszusammenhang hin wenden. Es ist eine Form von Realismus, diesen Zustand zu notieren und ihm nicht unvermittelt den idealen Gegenentwurf dessen, was die Dinge „ursprünglich“ waren und was sie sein sollten, wie einen *deus ex machina* entgegenzusetzen. Der Weg zu „den Dingen selbst“ ist weit und umständlich. Manet baut dabei auf die Malerei als Methode. Für ihre Tradition war die Hinwendung zum materiellen Bestand der Dinge schon immer konstitutiv; ihre Arbeit an der Anschauung nimmt darin ihren Ausgang. Manets Spargelstilleben scheint von der Erwartung geprägt, daß es durch den Prozeß der Ausbildung des Malerischen in der Malerei auch wieder zu einer anschaulichen Transparenz der Dinge kommen werde. Auf beiden Feldern geht es um eine Anstrengung der Anschauung. Wenn sie sich für das Gebiet der Malerei methodisch ausbilden läßt, dann kann vielleicht auch

³ Dieser Weg wurde ausführlich nachgezeichnet von Robert Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*, München 1981. Zur theologischen Rezeption vgl. Reinhard Hoeps, *Bildsinn und religiöse Erfahrung. Hermeneutische Grundlagen für einen Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandsloser Malerei*, Frankfurt/Main, Bern 1984.

die Anschauung der Dinge auf eine neue Grundlage gestellt werden. Davor steht nach Manets Überzeugung allerdings zunächst offensichtlich die Auflösung des Gegenstandes und die Verselbständigung der Malerei. Wenn man Manets Kunst idealistisch nennt, dann hat das seinen Grund in der Beharrlichkeit, mit der er an der Idee des Zusammenhangs der Dinge festhält, und in der Ausdauer, mit der er sich für den Weg bis zum Erreichen dieses Ziels gewappnet hat.