

Edouard Manet und der Impressionismus [Gotthard Jedlicka]

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **29 (1942)**

Heft 5

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

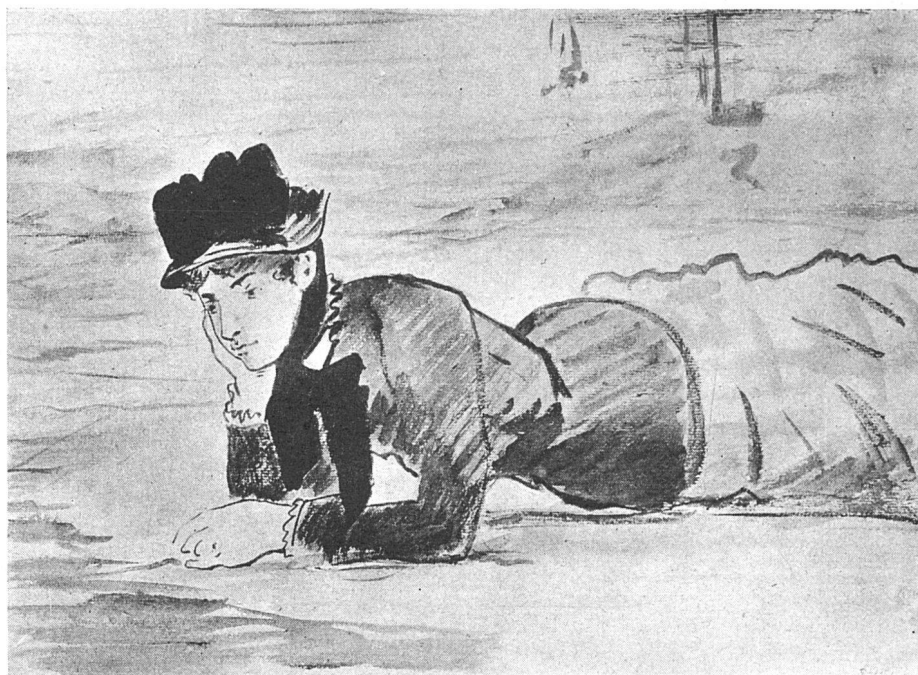
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Edouard Manet. Frau am Strand. Zeichnung, unveröffentlicht.



Edouard Manet und der Impressionismus

Über Edouard Manet ist in den vergangenen vier Jahrzehnten in Geschichten moderner Kunst und gelegentlich der Ausstellungen seiner Bilder zwar manches geschrieben worden, doch gab es, trotz der 1910 von Emil Waldmann übersetzten Duretschen Biographie und der 1912 erschienenen Würdigung von Julius Meier-Graefe, bisher kein Buch über den Maler in deutscher Sprache, das Leben und Werk zusammenfasst. Die Ursache dieser Zurückhaltung in einer sonst sehr schreibfreudigen Epoche liegt nicht nur in der Tatsache, dass «kein anderer französischer Maler deutscher Geistigkeit so entgegengesetzt ist», sondern auch darin, dass keine Art der Malerei mit Hilfe der Sprache schwerer zu fassen und zu erklären ist, wie die Manets. Diese Malerei ist so gut schlechthin, mutet in ihrer kühl überlegenen Meisterschaft so selbstverständlich an, ist von seiten des Stoffs und des sogenannten Gehalts allein so wenig zu verstehen, ist so ganz klare, reine, endgültig realisierte Form und will auch nichts anderes sein, dass sie nur die begeistert, die ein wohl ausgebildetes Organ für Form haben, die fähig gewesen sind, ihr Auge zu erziehen, ohne sich von literarischen Interessen hineinreden zu lassen, und die imstande sind, anschauend zu denken. Solche Augenmenschen sind selten, selbst unter Kunstschriftstellern und Kunstgelehrten; es gibt, vor allem im deutschen Sprachgebiet, nicht viele, die von der Pike auf sehen gelernt haben.

Damit ist das erste Verdienst Gotthard Jedlickas, der uns soeben ein umfangreiches Buch über Manet vorgelegt hat, bezeichnet.¹ Eine vorbildliche Selbsterzie-

hung musste vollendet sein, bevor nur der Plan dieses Buches gefasst werden konnte. Ein anderes Verdienst besteht in der Schulung, die dem Schriftsteller ermöglicht hat, den spröden Stoff so zu meistern, dass alles am rechten Platz steht, dass Mensch, Künstler, Zeitgeist und Umwelt sich gegenseitig erklären, dass die Ausführungen im Künstlerischen so reif sind wie im Psychologischen, im Analytischen so sicher wie im Synthetischen, im Historischen so kenntnisreich, wie nachspürend im Formschöpferischen. Selbsterziehung zum Visuellen hat den Verfasser nicht gehindert, universal anzuschauen, sondern hat ihn darin gefördert. So ist es stets: wer in einem bis auf den Grund geht, kennt fortan den Grund aller Dinge.

Der zweite Biograph Manets im deutschen Sprachgebiet ist dem ersten, dem verstorbenen Julius Meier-Graefe — dessen Einfluss gross war — in der Einfühlung ebenbürtig; doch hat er auch die Geduld des Wissenschaftlers und besitzt die damit zusammenhängenden Tugenden der Genauigkeit und Solidität im Sachlichen. Der «Manet» ist Jedlickas drittes grosses Werk. Zuerst schrieb er ein Buch über Lautrec, dann eines über Pieter Bruegel. Lautrec, Bruegel, Manet: diese Folge frappiert. Es sind drei Solitäre. Die selbstgestellten Aufgaben verraten, dass der kaum schon Vierzigjährige am liebsten harte Bretter bohrt. Diese drei Künstler fordern einen Biographen, der «die ganze Leier» hat, der Höhen und Tiefen des Lebens ermessen kann. Daraus, dass sowohl bei Lautrec wie bei Manet dem Biographen auch die seit dreissig Jahren in Frankreich geleisteten Vorarbeiten zugute gekommen sind, macht Jedlicka selbst nicht Hehl. Aus diesem Umstand hat er die Konsequenzen gezogen, hat lange in Paris

¹ Gotthard Jedlicka: Edouard Manet. Mit 145 Abbildungen, 450 Seiten. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich.

gelebt, hat alles an Ort und Stelle studiert, sein persönliches Leben der Aufgabe angepasst und sich ganz der Sache hingeeben. Am deutlichsten wird die Spannweite seiner Empfindungen und Interessen, wenn die Namen Bruegel und Manet nebeneinander genannt werden, denn die Namen bezeichnen zwei Pole.

In der Geschichte der Malerei gibt es kaum einen andern Künstler, der in dem Masse wie Manet auszuersuchen war, zu tun, was er getan hat und nichts anderes. Degas hat es einmal so ausgedrückt: «Manet ist Künstler nicht aus Neigung, sondern aus Notwendigkeit.» Alle andern Maler haben die erarbeitete Form besessen; von Manet möchte man sagen, dass die Form ihn besessen habe. Gern hätte er Erfolg und Tagesruhm genossen, er wäre nicht ungern ein Modemaler geworden, er wollte in keiner Weise revolutionär sein, und furchtbar war ihm der Schimpf, der ihn sein Leben lang verfolgte. Doch konnte er nicht anders, er musste seine Sendung erfüllen; sein Auge vermochte nur in einer bestimmten Weise zu sehen, zu denken, möchte man sagen, und seine Hand musste, ob willig oder nicht, dem prophetisch sehenden Auge gehorchen. Sein bürgerlicher Charakter hätte nichts gegen Konzessionen gehabt, sein künstlerischer Charakter jedoch war unbeugsam und liess nicht den kleinsten Kompromiss zu. Es ist, als hätte ein hartes «Du sollst» diesen bürgerlich wohlherzogenen, eleganten Pariser zum Genialen vergewaltigt. Auch wird man kaum einen andern Maler finden, der so wenig auf Lehrer angewiesen war, der einen völlig unbekanntem Weg einschlug — auf dem ihm im Grunde keiner hat folgen können — und ihn mit nachtwandlerischer Sicherheit bis ans Ende ging; keinen gibt es, der menschlich so ohne Geheimnis zu sein scheint und künstlerisch so unfassbar geheimnisvoll ist. Da ist kein Stocken, kein Irrtum über den eigenen Weg, keine Problematik und kein Tasten. Die Form ist von vornherein «klar wie Brunnenwasser», «offen, freimütig, souverän, rassic und klassisch»; rätselhaft erscheint sie durch ihre Konzentration und durch ihre Übereinstimmung mit sich selbst. Manets Form war wirklich ein Schicksal, sie ist dem Talent gewissermassen jeden Morgen aufs neue offenbart worden.

Nur soviel braucht andeutend gesagt zu werden, um zu zeigen, welche Aufgabe hier vorlag und wie rühmlich es ist, diese Aufgabe überlegen gelöst zu haben. Im allgemeinen ist Ausführlichkeit eine Erleichterung für den Schriftsteller; in diesem Fall war sie eine Erschwerung, denn es ist nichts Kleines, die Vision, die Manet heisst, jahrelang festzuhalten und immer neu heraufzubeschwören. Mit der Summierung von Tatsachen war es nicht getan. Wie gut es dem Verfasser gelungen ist, beweisen die musterhaften Bildanalysen der Hauptwerke, die doch das Heterogenste zusammenfassen, alles berücksichtigen und dabei einfach

bleiben mussten. Über das Elternbildnis, das «Frühstück im Freien», die «Olympia», die «Nana», den «Biertrinker», über die Graphik und die Zeichnungen ist in solcher Ausführlichkeit nie Besseres oder nur Ebensogutes gesagt worden. Daneben erscheinen kurze Lebensbilder anderer zeitgenössischer Künstler — zum Beispiel eine knappe Biographie Coutures —, die in ihrer Art Muster sind.

*

Im Vorwort sagt Jedlicka, seine Auseinandersetzung mit Manet solle mit diesem Buch nicht abgeschlossen sein. Will er sie weiterführen, so wäre das 20. Kapitel ein guter Ausgangspunkt. Dieses Kapitel beginnt folgendermassen: «Die beiden wichtigsten Fragen, die sich dem Betrachter der Malerei von Manet stellen, wenn er sich über ihre geistige und künstlerische Bedeutung innerhalb der französischen Malerei Klarheit verschaffen will, sind die folgenden: was verdankt ihr die Malerei des Impressionismus? und: was schuldet Manet dem Impressionismus?» Diese Fragen beantwortend, spricht der Verfasser eine Reihe guter und richtiger Gedanken aus: er weist auf die Rolle der Farbe bei Manet hin, auf seine Auflösung des Bildraumes, auf die Umgehung und Abschwächung der Linienperspektive, auf die Flächigkeit der Darstellung, auf Manets Verhältnis zur japanischen Kunst und auf anderes noch. Doch kommt er zu dem Schluss, die Malerei des Impressionismus «verdanke der Malerei von Manet keines ihrer eigenen, wesentlichen künstlerischen Merkmale», sondern nur «Erleichterungen und Förderungen auf ihrem eigenen Wege», und «die unmittelbare Bedeutung von Manet für die Malerei des Impressionismus werde überschätzt»; er meint, Manet wäre leichter zu verstehen, «wenn man ihn nicht in seiner Beziehung, sondern in seinem Gegensatz zum Impressionismus betrachtet». Folgt man diesem Gedankengang, so begibt sich etwas Merkwürdiges. Degas hat, wie man weiss, bestritten, ein Impressionist zu sein. Cézanne gehört, so gesehen, ebenfalls nicht zu der Gruppe, und auch Renoir nicht, wenn man in erster Linie auf ihn den richtigen und fruchtbaren Hinweis Jedlickas bezieht, im Impressionismus und in Manets Malerei wäre ein neues Rokoko verborgen. So würden die vier Meister mehr oder weniger ausscheiden, die als die Säulen der Schule betrachtet werden; es bleiben nur Claude Monet, Sisley und der anschmiegsame Pissarro übrig: drei Maler nicht ersten Ranges, die zwar ein Programm vertraten, doch keine fortwirkende Stilform geschaffen haben. Es ergibt sich die Frage, ob es nicht an der Zeit wäre, dem Wort Impressionismus eine endgültige Bedeutung zu geben, damit dann auch das so lange schon irreführende Wort von dem «zufälligen Ausschnitt aus der Welt der sichtbaren Erscheinung» (Jedlicka) verschwände. Degas begründete seine Nichtzugehörigkeit

zum Impressionismus mit dem Wort, er male nicht spontan. Dieser kluge Künstler hielt also Spontaneität für ein entscheidendes Merkmal des Impressionismus. Nun, Manet hat spontan gemalt, und Degas, Cézanne und Renoir haben sich wenigstens — auf Manet blickend — bemüht, ihren Bildern den Schein von Spontaneität zu wahren. Mit dem Pleinair der Landschaften kontrastiert dieser Wille nur insofern, als er sich hier mehr im Freien, dort mehr im Atelier betätigte. Entscheidend ist, dass alle Impressionisten, Manet an der Spitze, Maler waren, die «willenlos» vor der Natur standen und abwarteten, was diese ihnen zu sagen hatte. Hingeschrieben wurden die von Gedanken, Wünschen und Überlieferungen nicht beeinflussten Eindrücke, gestaltet wurde eine rein visuelle Offenbarung, verewigt wurde gewissermassen die naive Bestürzung angesichts der Naturerscheinung. Alle Impressionisten, die dunkel und die hell malenden, liessen sich von der Natur bedeuten, sie deuteten nicht; sie waren dem Eindruck gegenüber in einer produktiven Weise passiv, sie erforschten malend, was mit ihnen und in ihnen beim Sehen vorging. Sie alle waren Wortführer einer relativistischen Sehweise, Kinder einer Zeit, die im Begriff war, zu einer relativistischen Weltanschauung überzugehen. Hier liegen die Ursachen für den Zorn, den sie erregten. Weit entfernt jedoch, dass sie mit dieser Einstellung die alten Grundlagen der Malerei erschütterten, wurden sie zu neuen

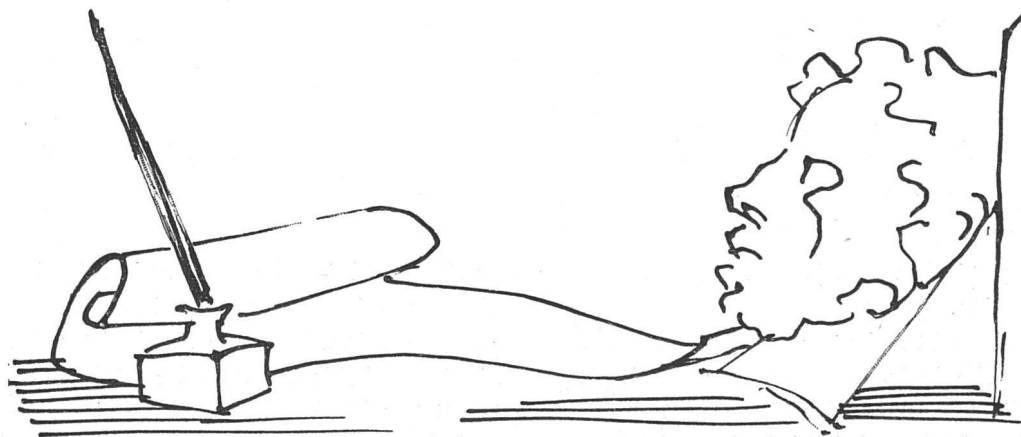
Ergründern der Natur und zu Erneuerern des Handwerks, stellen sie die Tradition in einer neuen Weise wieder her, schufen sie an Stelle des zerstörten Bildraumes ein anderes Raumgefühl, entdeckten sie Farbe, Licht und Luft als Grundelemente und bahnten einer Sehform den Weg, die inzwischen die Welt der Kunst verändert und erneuert hat. Beantwortet man die von Jedlicka gestellten Fragen so, dann verschwinden die Gegensätze, werden zu individuellen Spielarten eines Malstils, der ein Zeitschicksal war, und es ergibt sich eine Einheit. Das Visuelle des Impressionismus weist dann zurück auf ein seelisches Verhalten zur Welt, die seelische Einstellung scheint das neue und revolutionäre Sehen geradewegs hervorgebracht zu haben; beides gehört zusammen, wie Patrizie und Matrizie.

Dieser kleine Exkurs ist nicht eine Polemik gegen Jedlickas schönes Werk, sondern ein Beweis, dass es wirkt, wie jedes gute Buch wirken soll: zum selbständigen Weiterdenken erregend, im Wettstreit mit dem schrittmachenden Verfasser.

Sind wir also in jeder Weise dem Verfasser von neuem Dank schuldig geworden, so sind wir es ebenfalls dem Verleger, der sich der wichtigen Arbeit seines Autors wieder mit aller Sorgfalt und allem Verständnis angenommen hat. In dieser zur Entsagung zwingenden Zeit gibt es wenige so reich ausgestattete und liebevoll gepflegte Bücher.

Karl Scheffler

Vignette von Max Gubler, Zürich, zu Gotthard Jedlicka: «Die Maske», als Werbegabe in 4000 nummerierten Exemplaren herausgegeben von der Büchergilde Gutenberg für ihre Mitglieder. 85 Seiten, 23 × 16 cm. Eine unter Schweizer Künstlern in Paris spielende Geschichte, mit lockeren, gross gesehenen Federzeichnungen, vortrefflich gedruckt und ausgestattet.



Sonderheft Schweizer Modewoche. Zu Seite 75 des vorigen Heftes ist zu präzisieren: Herr Dr. C. Staehelin war Präsident des Vereins «Schweizer Modewoche», Direktor der I. Schweizer Modewoche war Herr Dr. A. Ith, Zürich. Die Aufnahme für das Titelklichee des letzten Werkheftes (Modewoche) wurde von Werner Bischof, Fotograf SWB, Zürich, für die Monatszeitschrift «Du» hergestellt.