

Das "Frühstück" von Edouard Manet

Autor(en): **Jedlicka, Gotthard**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **34 (1947)**

Heft 9

PDF erstellt am: **23.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27031>

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.

Das «Frühstück» von Edouard Manet*

Von Gotthard Jedlicka

Das «Frühstück im Atelier», das man richtiger nur mit dem Titel «Frühstück» bezeichnet (weil es, wie Tabarant nachgewiesen hat, kein Frühstück im Atelier darstellt), ist eines der vollkommensten Bilder von Manet: und fraglos eines der schönsten des neunzehnten Jahrhunderts. Wir werden es im folgenden «Frühstück» nennen. Manet malte es im Jahre 1868. Und mit dem Bilde «Le Balcon» war es im «Salon» des Jahres 1869 ausgestellt. Noch im Jahre 1910 war es eines der schönsten Bilder der Sammlung Pellerin. Heute ist es im Besitz der Münchener Staatsgalerie. Tschudi schreibt, daß es im Jahre 1900 auf der Centennale der französischen Kunst «unter den nicht allzu vielen Bildern, die heute noch lebendig erscheinen, eines der lebendigsten» war. Aber es ist, obwohl schon lange eine farbige Reproduktion nach ihm besteht, eigentlich bis heute nur wenig bekannt, und es hat, soviel wir zu überblicken vermögen, nur selten große Bewunderung hervorgerufen: im Gegenteil: man hat es gerade in der letzten Zeit wiederum sehr heftig angegriffen.

Das Motiv erinnert an Interieurbilder der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts und an Interieurs von Chardin. Man ist zu sagen versucht, daß Manet dieses Bild so vollkommen gelungen ist, weil er sich in diesem Raum so wohl gefühlt hat. Um einen Tisch, an dem soeben das Mahl beendet ist und der Kaffee serviert wird, sind drei Menschen gruppiert, die in tiefem Schweigen befangen sind. Vorn und mit dem Rücken gegen den Tisch steht ein Junge in samtig schwarzer Jacke, gelbgrauer Hose und gelbem Strohhut mit schwarzem Band, der leicht in die Stirne geschoben ist. Der Junge ist Léon Koëlla-Leenhoff, der uneheliche Sohn von Manet. Der Knabe hat die rechte Hand mit der feinen Nachlässigkeit eines verwöhnten Jungen in die Hosentasche gesteckt. Die Wölbung, welche diese Hand in der Hose hervorruft, ist mit unauffälliger Eleganz wiedergegeben. Die andere Hand ist mit hängendem Daumen und leicht gebogenem kleinen Finger über dem Tischtuch an die Kante des Tisches gelegt. «Um ein Porträt von ihm handelt es sich auch im wesentlichen, trotz der reichen Komposition», schreibt Tschudi. «Alles übrige ist in zweite Linie gerückt.» Wir sind mit dieser Auffassung des Bildes nicht einverstanden. Es scheint uns, daß es gar nicht im Willen des Künstlers lag, damit vor allem ein Bildnis des Jungen zu geben. Er hat drei Menschen

zu einem Gruppenbildnis vereinigt. Die Figur des Jungen tritt nicht mehr aus dem Bild heraus, als es durch ihre äußerliche Stellung im Raume bedingt ist.

Rechts hinter dem Jungen, auf der andern Seite des Tisches und in das durchleuchtete Dämmern des Raumes verwoben, sitzt ein bärtiger Mann im grauen Zylinderhut, der den linken Arm mit dem Ellbogen aufgestützt hat, in der leicht abgebogenen Hand eine brennende Zigarre mit einem Aschenhut hält und den Rauch zwischen den leicht geschlossenen Lippen behaglich in die Luft bläst, während er den rechten Arm wohligh vom Körper weggehoben und die Hand in einer genießerischen Gelöstheit auf das Knie gestützt hat. Der Rauch wird ein Stück weit waagrecht fortgetrieben und steigt hierauf in einer breiten Schwade senkrecht empor. In der Mitte des Bildraumes, neben einer großen Zimmerpflanze (einem großblättrigen, mastigen Fikus in einem weißen Majolikatopf mit gemalten Blumen und Vögeln, wie ihn der Maler zu malen liebte), steht ein Dienstmädchen mit weitausladendem, hellgrauem Reifrock und mit Ärmeln, die über die Ellbogen hinaufgestülpt sind. Sie trägt auf dem aschblonden Haar ein weißes Häubchen und hält eine silberne Kaffeekeanne in den Händen. Mit der einen Hand hat sie den Griff der schweren Kanne mit dem Klappdeckel gefaßt, während die andere mit der großen Serviette sie von unten her stützt, um das Gewicht auf diese Weise auf beide Hände zu verteilen. Auf dem Tisch mit blau und weiß gewürfeltem Tischtuch, auf dem nur so viel Unordnung herrscht, daß man die schöne Ungezwungenheit sieht, in der das Essen stattgefunden hat, steht eine weiße Kaffeeasse mit goldenem Rand, steht ein halbleeres Glas mit dem Rot dunkeln Weins, eine Zuckerdose aus Porzellan mit bläulicher Zeichnung, eine Likörfflasche, liegt ein Messer, dessen Griff über den Rand des Tischtuchs hinausragt, sind in einem großen Teller sandgelbe Austernschalen zu sehen, von denen die eine, deren Inneres trocken schimmert, auf das Tischtuch gefallen ist, sieht man eine Zitrone, deren Schale spiralig geschnitten ist und über den Rand des Tisches herniederhängt. Nur ein Genießer versteht, auf diese Art Gläser, Tassen, Früchte zu ordnen. «Kein toter Punkt ist vorhanden und kein schwarzer Schatten» (Tschudi).

Auf einem braunrötlich überzogenen Fauteuil im Vordergrund, der im Bild zuerst fremd und durch die Farbengebung doch notwendig wirkt, sieht man Gegenstände, die einem Bild von Rembrandt entnommen scheinen: einen Krummsäbel, einen Helm und andere

* Aus: Gotthard Jedlicka, Edouard Manet. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich 1942.



Edouard Manet, *Das Frühstück*, 1868. München, Neue Staatsgalerie / *Le déjeuner* / *The luncheon*

Dinge, während eine dunkelgraue Katze mit emporgehobenem Schwanz am vorderen Rand des Stuhles sitzt und sich leckt. Die schwarze Jacke des Jungen ist die dunkelste Fläche des Bildes. Ihre Farbe wurde damals von fast allen Kritikern gelobt, die mit dem übrigen Bild nichts anzufangen wußten. Sie ist mit einer unbeschreiblich diskreten Kühnheit gemalt. Der Junge steht vorn im Bildraum. Er steht so weit im Vordergrund, daß der Bildraum mit seiner Figur abschließt. Und doch bleibt er – gerade durch die schwarze Jacke – in die Bildfläche eingebunden, und der Betrachter ist von ihr durch eine Distanz getrennt, die im Bildraum selber vorhanden zu sein scheint. Manet ist dieses Schwarz, das auch andere große Maler als eine herrliche Farbe betrachtet haben, nicht immer mit derselben Vollendung gelungen. Das Gesicht des Jungen ist nicht stärker gestuft, als es die Hierarchie des Bildganzen erlaubt. Aus diesem Grunde prägt es sich dem Betrachter auch nicht als ein Gesicht ein, das aus seinem individuellen Gehalt heraus lebt, sondern nur als das des sichtbarsten Trägers dieses besonderen Bildgehaltes: dieser eigentümlich festlichen Stimmung um die Mit-

tagsstunde. Auf dem schmalen Knabenantlitz liegt ein mattes und doch sonniges Licht, das von rechts oben herniederfällt und die jugenhafte Glätte der Haut heraushebt – und sie zugleich durchblutet erscheinen läßt. Die grauen Augen blicken nachdenklich vor sich hin. Und weil sie verschieden gemalt sind, geht eine verschiedene Blickstärke von ihnen aus, was dem Gesicht mit den vollen Lippen und der feinen Stulpnase eine leise psychische Spannung gibt. Mit einem stärkeren Glanz, in dem noch ein Leuchten wie von scheidender Sonne lebt, liegt es auf dem niedrigen, graugestreiften Kragen und auf der Krawatte, deren Farbe von sattem Gelb ist. Mit welcher Eleganz und Kraft ist der Schatten gemalt, den der Strohhut über die Stirne bis zu den Brauen hinunterwirft!

Die Bildraumwirkung kann nicht bloß auf die äußerliche Gliederung zurückgehen, die durch die Anordnung der Figuren und Gegenstände erzeugt wird. Denn es gibt in diesem Bilde nur wenige gliedernde Komponenten: die Figur des Jungen, der Tisch mit den Gegenständen, der sitzende Mann im grauen Zylinder, das

Mädchen mit der Kaffeekanne, der Stuhl, der Majolikatopf im Hintergrund. Ein Bildraum, der mit solchen gliedernden Komponenten durchsetzt ist, kann entweder abstrakt und leer – oder voll und von beseelter Atmosphäre durchwirkt sein. Er ist in diesem Bilde von solcher Atmosphäre belebt. Die einzelnen Entfernungen sind auch dort noch klar, wo sie nicht durch gegenständliche räumliche Vermittlung deutlich gemacht werden. Die einzelnen Farbtöne sind über ihre gegenständliche Bedeutung hinaus durch ihre zeichnerische und farbige Struktur in die Bildräumlichkeit eingebunden. Man fasse nur eine dieser Stellen ins Auge: die auf der Tischdecke ruhende Hand des Jungen, den braunrötlich überzogenen Stuhl im Vordergrund links mit dem Krummsäbel und dem Helm, die schwarzgerahmte Landkarte an der Wand rechts, die Stelle zwischen dem Arm des Mädchens und dem Majolikatopf, die Hand des Mannes mit der Zigarre. An jeder dieser Stellen erlebt man mit derselben Stärke wie vor den drei Figuren und den Gesichtern, daß sie aus sich heraus Raumordnung schaffen und sich wunderbar dem Ort einfügen, an den sie gehören.

So genau der Bildraum abgegrenzt ist, so weit und wohligheräumig wirkt er doch. Die Wirkung von beseelter Fülle entsteht vor allem durch die Stufung der Farbe. Erst wenn man das Bild über die ganze Bildfläche hinweg auf seine Farbtöne untersucht, erkennt man seinen unerschöpflichen Reichtum! Auch darin läßt sich eine durchgebildete farbige Äquivalenz erfassen. Die Spannung zweier gegensätzlicher Farben kann ihr Gegengewicht in der reichen Stufung eines einzigen Farbtons finden. Der farbige Gegensatz zwischen Gelb und Schwarz, der den stärksten Farbengegensatz darstellt und in der Figur des Jungen mit dem Strohhut von unten nach oben reich abgewandelt ist, wird im grauen Kleid des Mädchens mit der Kaffeekanne und dem Serviertuch in eine Folge matter, grauer Töne aufgelöst. Dieses hellgraue Kleid steht zwischen der schwarzen Jacke und der grauen Hintergrundwand. Zwischen der einen und der andern farbigen Gestaltung (zwischen der farbigen Wiedergabe der Figur des Jungen und des Mädchens) liegt die Farbgebung des Mannes mit dem Zylinder und der Zigarre. Seine Figur schafft in jeder Beziehung die farbige Vermittlung zwischen den beiden andern. Durch seine dunkle Kleidung wird er im Bildraum nach vorn mit der Figur des Jungen verbunden, durch seinen grauen Zylinder mit der Figur des Mädchens. An verschiedenen Stellen tritt die künstlerische Absicht in der Form einer farbigen Bildrechnung auf. Es ist kein Zufall, daß das Grau des Zylinders so viel unter dem obern, wie das des Helmes an der andern Bildseite über dem unteren Bildrand liegt.

Nur schon in der Art, in der das Tischtuch aus Leinen mit seiner quadratischen Musterung gemalt ist, wirkt

sich die Meisterschaft von Manet in ihrer Fülle aus. Der Betrachter erkennt sogleich, daß es zu diesem Essen frisch auf den Tisch gelegt worden ist. Es zeigt noch immer die Falten, in die es im Schrank zusammengelegt war – und mit welcher Entschiedenheit wird es durch diese Falten gegliedert! Das weiße Tischtuch ist mit Quadraten gemustert, die in regelmäßigem Wechsel hellblau, stahlblau und weiß aufgetragen sind. Die lebendige Wirkung, die dadurch erreicht ist, scheint auf die einfachsten Mittel zurückzugehen. Wenn man näher zusieht, erkennt man, welcher zeichnerische und farbige Reichtum sich darin auswirkt. Denn wie verschieden sind sie gemalt! Sie sind mit Pinsellagen von links nach rechts hingestrichen, mit zunehmendem oder abnehmendem Druck hingelegt, mit einer Pinselführung von oben nach unten oder von unten nach oben gemalt (wodurch ihre Struktur jedesmal entscheidend bestimmt ist), mit breitem Pinsel und mit leichtem Auftrag, mit schmalem Pinsel und nachdrücklicher Pinselführung hingesezt. Und jedesmal ist damit eine andere Wirkung erreicht. Keines der weißen, hellblauen oder stahlblauen Quadrate ist in seiner Struktur und in seinem Farbton genau gleich. In jedem (so gering auch die Bedeutung zu sein scheint, die ihm innerhalb des Bildganzen zukommt) wirkt sich unmittelbar die ganze Anmut und Kraft der Malerei von Manet aus, durch die das weiße Tischtuch beseelt wird. Und so schafft es eine herrliche Unterlage für das Stillleben.

Das «Frühstück» in München ist von anderem Gehalt und von anderer Vollendung als das «Frühstück im Freien» und die «Olympia»! Vor diesem Bild erinnert man sich nicht, schon früher einmal in der großen Malerei dasselbe Thema in mehr oder weniger verwandter Weise gestaltet gesehen zu haben – wenn es auch an die großen Interieurs der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts und an die Innenraumbilder von Chardin erinnert. Trotz seiner vollkommenen Klarheit und seiner makellosen Richtigkeit wirkt es überall voll Geheimnis. In seiner Vollendung, die sich innerhalb desselben Bildes auf den verschiedensten Gebieten auswirkt, ist nicht die feinste Spur irgendeiner künstlerischen Anstrengung oder einer nicht verwirklichten Absicht zu bemerken. Das Bild, das mit dem Einsatz aller künstlerischen Kräfte und Mittel gemalt ist, scheint aus der Begnadung entstanden zu sein. Es wird vor ihm unmöglich (was vor den andern Bildern doch möglich bleibt), Zeichnung und Farbe getrennt nachzugehen. In der ganzen französischen Malerei gibt es kein anderes Werk, das mit einem so reich gestuften Grau gemalt ist. Neben Manet hat nur noch Velazquez eine solche Fülle aus dem Grau hervorzuholen vermocht. Diese Malerei, diese farbige Stufung setzt das Erlebnis der Malerei von Velazquez voraus; aber man spürt darin auch davon nichts mehr. Sie ist die reine Verwirklichung einer künstlerischen Vision.