

WEGE ZU EDGAR DEGAS
Herausgegeben von Wilhelm Schmid

Matthes & Seitz Verlag

München 1988.

VICTOR I. STOICHITA
«KOPIEREN WIE EINST» ODER:
DEGAS UND DIE MEISTER



Notizheft 18, S. 35. Vier Skizzen, unten links nach Giorgiones
Ländlichem Konzert (Louvre). Ca. 1859–1864. Bibliothèque
Nationale, Paris

Im vierten Kapitel von *Bouvard und Pécuchet* entschließen sich die beiden Ex-Kopisten, Kunstsammler zu werden. Ihr Haus wird zu einem «Museum»: «Wenn man die Schwelle überschritten hatte, stieß man gegen einen steinernen Behälter (einen gallo-römischen Sarkophag), dann wurde der Blick durch Metallwaren gebannt.»¹

Flauberts Ironie ist gleich zu Beginn des Kapitels präsent. Kaum ist der Besucher über die Schwelle des Hausmuseums getreten, sieht er sich schon einer *Gewalttätigkeit* ausgesetzt: *man stößt sich* am ersten «ausgestellten» Gegenstand, von den anderen ist man *frappiert*.

Der *Schock*charakter der Sammlung von Bouvard und Pécuchet rührt von ihrer mangelnden Ordnung her («Aber ein bißchen Ordnung, bitte schön!» entfährt es Bouvard bei Madame Bordins Besuch), ein sozusagen konstitutiver Mangel. Die Sammeltätigkeit ist – wie alles, was die beiden «Kopisten» unternehmen – die Frucht eines Willens, das Universum aufs neue zu kompilieren. Mit ihrer Sammlung verhält es sich wie mit der Erzählung, die sie nach dem Scheitern ihres *Museums* zu schreiben beabsichtigen: Nach der Lektüre der Romane von Walter Scott, Dumas, George Sand und einiger Auszüge aus der *Biographie Universelle* finden sie es opportun, einen «Abriß der Dinge, der die ganze Wahrheit wiedergibt»² zu verfassen.

Das «Museum», ein Trödeladen, der unter anderem aus einem römischen Sarkophag, einem Porträt in Louis-XV-Tracht, einer Statue des hl. Petrus «mit geschminkten Wangen», einer «Muschelkommode mit Plüschverzierungen» und «zwei Kokosnüssen» besteht, wiederholt das kumulative Schema der frühen *Kunst- und Wunderkammern*, ja es ist ein Abklatsch davon oder, wenn man so will, eine Karikatur.

Wenn eine Ordnung vorhanden ist, dann verdankt sie sich nicht der Entsprechung von Mikrokosmos und Makrokosmos, sondern dem «Gesichtspunkt», den dieser «Abriß der Dinge» impliziert: «Pécuchet überschaute das alles von seinem Bette aus in einer Flucht, und manchmal ging er sogar in Bouvard's Zimmer, um es mehr aus der Ferne zu sehen.»³

Man wird somit Zeuge einer höchst bedeutsamen Veränderung, die die Situation betrifft, in der die «Ordnung der Dinge» wahrgenommen wird. Der Betrachter, der die Schwelle zur Sammlung überschritten hat, wird von ihr *angestoßen* und *frappiert*. Es gibt nur einen Gesichtspunkt, von dem aus sie mit *Genuß* wahrgenommen werden kann: das ist Pécuchets Bett (dem man einen zweiten hinzufügen kann – was aber nicht viel ändert –, nämlich Bouvard's Zimmer).

Das «In-Perspektive-setzen» der Sammlung (eine zweifellos heruntergekommene

1. Gustave Flaubert: *Bouvard und Pécuchet* (Gesammelte Werke, Bd. 6), übersetzt v. E. W. Fischer, Minden 1909, S. 128.

2. Flaubert, op. cit., S. 157.

3. Flaubert, op. cit., S. 130.

Perspektive) gibt ihr einen illusorischen Zusammenhang, indem es sie in eine Art «künstlerisches Paradies» verwandelt, welches seinerseits der Karikatur nahekommt. Denn vergessen wir nicht: «das Glanzstück [der Sammlung], eine Statue Sankt Peters, befand sich in der Fensternische [und das bedeutet «ingerahmt» und zugleich «ins Licht gerückt»]! Seine von einem Handschuh bedeckte rechte Hand umschloß den Schlüssel des Paradieses, das von apfelgrüner Farbe war.»⁴

Es ist bedeutsam (und es blieb nicht unbemerkt)⁵, daß sowohl Flauberts letzter, 1874 begonnener und nie vollendeter Roman *Bouvard und Pécuchet*, als auch Balzacs letzter Roman *Vetter Pons* von 1847 ein unter dem Zeichen der musealen Taxonomie stehendes Bild der Welt anbietet. Aber es handelt sich offensichtlich um zwei verschiedene Arten, eine Gesamtheit von Bildern und Gegenständen herzustellen.

Die Kluft, die zwischen Flauberts und Balzacs Welt besteht, ist dieselbe, in deren Tiefen auch die Wurzeln des sogenannten «modernen» Blicks zu suchen sind. Pons' Sammlung besteht aus «Meisterwerken», sie weist ein semiologisches System auf, das notwendigerweise auf einen Katalog hinausläuft. Der Katalog ist der Traum jeder Sammlung. Er ist die Sammlung in Abstraktion, die Sammlung als reiner Begriff. Im Katalog besitzt Pons' Museum seinen Ort der Kohärenz (eine Kohärenz, die die beiden Kopisten Flauberts vergeblich gesucht und trügerischerweise im Fluchtpunkt gefunden haben, der zu Pécuchets Bett führt): «Nr. 7. Herrliches Porträt, auf Marmor gemalt von Sebastian del Piombo, 1546 [...] Scheint mir kostbarer zu sein als das Porträt des Baccio Bandinelli im Museum, das ein wenig trocken wirkt, während der Malteserritter dadurch, daß er auf Lavagna (Schiefer) gemalt ist, seine Frische behalten hat.»⁶

Weil die Sammlung aus miteinander verwobenen Meisterwerken besteht (dessen ideale Intertextualität uns der Katalog bietet), ist sie selbst ein absolutes Meisterwerk: «Ihrerseits reinigten und putzten Pons und Schwab die Sammlung [...] Jedes einzelne Stück ruhte in seiner Form und war Ton in diesem Konzert von Meisterwerken, das zwei Musikerdichter gaben.»⁷

Den *Vetter Pons* könnte man als die Gegenfigur zum alten Frenhofer betrachten, dem Helden des *Unbekannten Kunstwerks*. Frenhofer war auf der Suche nach einem

4. Flaubert, op. cit., S. 129f.

5. F. Schuerewegen: *Muséum ou Croutéum?* Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection, in: *Romantisme* 55 (1987), S. 41–54; P.-M. de Biasi: La collection Pons comme figure du problématique (= Balzac et «Les parents pauvres», S. 63f.)

6. Honoré de Balzac: *Vetter Pons* (Die Menschliche Komödie, Werkausgabe in vierzig Bänden, Bd. 26), übers. v. Otto Flake, Zürich 1977, S. 413f.

7. Balzac, op. cit., S. 119f.

Super-Bild (das sich am Ende der Erzählung als ein «Geschmier» von Linien und Farben auf einer Leinwand herausstellt). Dieses Super-Bild hätte die Assimilation und Überschreitung alldessen sein sollen, was die Kunstgeschichte bisher gesehen hatte. Pons, der auch ein hartnäckiger Forscher ist, strebt mit einem additiven Verfahren nach dem «Absoluten der Kunst». Das Super-Bild ist für ihn die Frucht der Totalisierung, so wie sie für Frenhofer die Frucht der Sublimierung war. Das Absolute Frenhofers ist das des Alchimisten. Das Absolute von Pons ist das des Bastlers.

Balzac definiert die Bilder des Museums von Pons durch das, was jedem seinen Charakter einer Wesenheit, die Werte trägt, gibt, nämlich durch ihren Rahmen: «Jedes Bild hing in einem Rahmen von ungeheurem Wert, man sah die verschiedensten Formen: venezianische Rahmen mit den üppigen Ornamenten, die an das gegenwärtige Geschirr der Engländer erinnern, sehr üppige, anspruchsvolle römische Rahmen, spanische mit kühnem Laubwerk, flämische und deutsche mit ihren naiven menschlichen Gestalten, Schildpattrahmen mit eingelegtem Zinn, Kupfer, Perlmutter, Elfenbein, Rahmen aus Ebenholz, aus Buchsbaum, Kupfer, Rahmen im Stil Ludwigs XIII., XIV., XV. und XVI., kurz, eine Sammlung der schönsten Muster.»⁸ So wie Balzac ihn uns zeigt, gehört der Rahmen zum Erkennungscode eines Museumsstücks, eines «Meisterwerks». Er ist sozusagen die *Aura* eines jeden Bildes.

Die Sammlung als totalisierende Zusammenstellung ist selbst ein *auratisches Phänomen*. Sie ist ein Raum, der *glänzt*, ein Raum, der die «Meisterwerke» mit einem schimmernden Lichthof umgibt. Sie ist das, was die Serie der «Rahmen» kumuliert (und das, was sie zugleich überschreitet) im Namen eines «Konzerts der Meisterwerke».

Der «Rahmen» und der «Katalog» sind die beiden Kennzeichen des imaginären Universums von Pons. Sie fehlen beide in Bouvards und Pécuchets *Museum*. Das Ideal der Helden Flauberts ist die undifferenzierte Kumulation. Das Scheitern ihres Unternehmens beweist, daß die Welt künftig nicht mehr in eine Form gegossen, katalogisiert und verstanden werden kann. Nach ihrem vergeblichen Versuch, das Netz des menschlichen Wissens enger zu knüpfen, treffen die beiden pensionierten Beamten eine grundlegende Entscheidung: Zurückzukehren in ihr früheres Metier (das sie allerdings nie verlassen haben), und wieder zu Tintenfaß und Feder zu greifen. Nicht etwa um einen «Abriß der Dinge» zu verfassen, sondern (und die Entscheidung hat auch etwas Heroisches) um zu «kopieren wie einst».⁹

Die Semiologie des unendlichen Kopierens ist der der absoluten Schöpfung entgegengesetzt. Indem er sich ihr zuwendet, legt Flaubert, wie es kein anderer seiner Zeitgenossen zu tun vermocht hätte, den Finger auf den wunden Punkt der Kultur seiner Zeit.

8. Balzac, op. cit. S. 122 f.

9. Flaubert, op. cit. S. 370.





Hommage à Velázquez, ca. 1857–1858. Öl auf Leinwand, 31 × 25 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (L 12 Suppl.)

Linke Seite: Velázquez: Las Meninas (Velázquez und die königliche Familie), 1656. Öl auf Leinwand, 318 × 276 cm. Prado, Madrid

Zugang zu einem Artisten – in diesem Fall Degas – in einem literarischen Kontext zu suchen, kann zweifellos gefährlich sein. Wenn es hier versucht wird, so deshalb, weil er als Artist aus der historischen Kluft hervorgeht, die sich zwischen der Welt von Pons und derjenigen von Bouvard und Pécuchet auftut.

Als *Vetter Pons* erschien (1847), hatte Degas gerade seine Berufung zum Künstler entdeckt; im Jahr, in dem Flaubert an *Bouvard und Pécuchet* zu arbeiten begann (1874), nahm er an der ersten Ausstellung der «Impressionisten» teil. In dieser Zeitspanne liegen seine Lehr- und Wanderjahre.

Seine sich jetzt herausformende Stellung gegenüber der Welt der Bilder inkorporiert einen, wie man sagen könnte, dritten Weg (der vielleicht der interessanteste ist, da er Teil des tatsächlichen Gangs der Kunstgeschichte ist) im Rahmen des Paradigmenwechsel, der in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts zu beobachten ist. Es erstaunt daher nicht, daß Degas schon 1872 zur literarischen Figur wird. In *Le Peintre Louis Martin* von Duranty, einem der scharfsinnigsten Kunstkritiker der neuen Schule, entdeckt der junge Künstler, der der Erzählung ihren Namen gibt, in der Grande Galerie des Louvre, daß «neben ihm, und gleichfalls in Auseinandersetzung mit Poussin, Degas sich niedergelassen hatte, Artist von seltener Intelligenz, der Ideen verfolgte ...»¹⁰

Dieses erste und flüchtige Erscheinen Degas' in einem literarischen Text (bald werden andere folgen, kulminierend in Valéry's *Monsieur Teste* und in Prousts Maler Elstir) ist an sich schon sehr bedeutsam. Es erschüttert das bekannte Bild des impressionistischen Malers, der seine Staffelei im Freien aufstellt, und ersetzt es durch das augenscheinlich sehr viel traditionellere Bild des Kopisten im Louvre. Indes wäre es abwegig (und oberflächlich), in der Passage aus Durantys Erzählung eine bloße Anspielung auf die akademische Methode zu sehen, die die «Nachahmung der Meister» empfiehlt.

In der Bündigkeit selbst, mit der Degas im Louvre dargestellt wird, liegt ein Hinweis darauf, daß es hier um *etwas anderes* geht. Der Maler, der mit Poussin etwas «ausficht» – dieses Bild weist eine gewisse Aggressivität auf. Es suggeriert einen Kampf Mann gegen Mann zwischen dem Schüler und dem Meister, eine Auseinandersetzung, in der der Pinsel als Schwert und die Palette als Schild geführt wird.

Duranty zielt hierbei also nicht auf den Akademismus, sondern auf einen bestimmten romantischen Zug in Degas' Persönlichkeit. «Jedes *Talent* hat den Hang, die

10. «à côté de lui, escrimant aussi sur le Poussin, était installé Degas, artiste d'une rare intelligence, préoccupé d'idées ...» (Edmond Duranty: *La simple vie du peintre Louis Martin*, in: *Le Siècle* (1872), wiederabgedruckt in: *Le Pays des Arts* (1881), S. 315–350.)



Notizheft 11, S. 28. Studie für *Hommage à Velázquez*, mit brauner Tinte. 1857-1858.
Bibliothèque Nationale, Paris (vgl. Notizheft 11, S. 26)

Starken anzugreifen» hatte Byron gesagt¹¹ und seine Worte scheinen in der oben zitierten bündigen Darstellung fortzuleben.

Was ist nun aber eine Kopie für Degas? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir den literarischen Text verlassen und den tatsächlichen Weg des Malers in seiner Jugend nachgehen.

Am 7. April 1853 schreibt sich Degas in die Register des Louvre unter der Rubrik der «Kopisten» ein. Noch 1872, zwei Jahre vor der ersten Impressionistenausstellung, macht er Kopien nach Sebastiano del Piombo und nach Mantegna.¹²

Die Zahl der Skizzen, die er nach den Meistern während der zwanzig Jahre zwischen diesen beiden Zeitpunkten anfertigt, beläuft sich auf sechshundert. Er selbst bekannte, «alle Altmeister des Louvre» kopiert zu haben.

Beim Durchblättern seiner 37 Notizhefte findet man den Beweis, daß Degas das reichhaltigste und originellste «imaginäre Museum» besaß, das je ein Maler sich erträumte. Hierzu gehören Raphael, Michelangelo, Correggio, Tizian, Hogarth, Pontormo, Rosso Fiorentino, Ingres, Delacroix, Mantegna (die Allegorie der Tugenden und Laster), Memling, Spinello Aretino, Giovanni Bellini (die Sacra Allegoria der Uffizien), die Miniaturen der Mogul-Schule, Whistler, Fra Angelico, Gozzoli, der Meister der Pietà von Avignon («... der Stifter hat eine weiße Draperie von prächtiger Farbe ...»), Rembrandt, Van Dyck, Pinturicchio, Veronese («... Veronese, Veronese ... Ein schöner und glanzvoller Veronese, grau wie Silber und gerötet wie Blut»), Géricault, Parmigianino, Traini (Der Triumph des Todes von Pisa), die pompejanischen Fresken, Meissonier, Leonardo da Vinci ...

Die Fülle dieser Liste – die ich hier willkürlich abbreche – zeigt, daß Degas weit davon entfernt war, sich dem akademischen Kanon hinsichtlich der «Nachahmung der Meister» zu unterwerfen. Ein großer Teil der Künstler, mit denen er Zwiesprache hält (von Traini bis Pontormo) gehörten damals nicht zum Pantheon der Akademie. Andere (von Géricault bis Whistler) hatten noch nicht den Rang der «nachahmenswerten Vorbilder» erreicht.

Wenn es keine eklektische Manie ist, was löst dann bei Degas diesen *furor des* «Kopisten» aus? Um diese Frage zu beantworten, muß man nicht nur berücksichtigen, *was* Degas kopiert, sondern auch, *wie* er kopiert.

«Ah! diese genüßliche und monströse Liebe, mit der gleichen Leidenschaft Murillo, Velázquez und Raphael zu lieben!» klagte Ingres schon ein paar Jahrzehnte zuvor.¹³ Ingres' Kühnheit, die Tyrannei des einzigen Vorbilds (Raphael *oder* Michelangelo, Rubens *oder* Poussin) hinter sich zu lassen, wird bei Degas zur Unmöglichkeit, *der*

11. Lord Byron: *Letters and Journals*, hrsg. v. L. A. Marchand, London 1979, Bd. IX, S. 152.

12. Th. Reff: «New Light on Degas's Copies», in: *The Burlington Magazine* CVI (1964), S. 250–259.

13. Boyer d'Angen (Hrsg.): *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris 1909, S. 99–100.

Versuchung zu widerstehen, sich – mittels der Kopie – das ganze künstlerische Universum anzueignen.

Ist das Räderwerk einmal in Gang gesetzt, scheint es unendlich weiterfunktionieren zu können («Gehen Sie nicht nach Italien», rät ihm ein Freund, «oder Sie sind für immer verloren ...»).

Eine typologische Untersuchung des «imaginären Museums» von Degas steht noch aus. Man müßte einmal zwischen «Studie» und «Pastiche», zwischen «Kopie» und «Parodie», zwischen «Zitat» und «Anspielung» unterscheiden,¹⁴ um etwas mehr Licht in die Vorgehensweise zu bringen, in der sich der Maler mit der Tradition auseinandersetzt. Bis zu dieser gründlicheren Studie könnte ein kurzer Einblick in die ihm eigentümliche Arbeit *über* und *mit* dem Bild einigen Nutzen haben.

Als erstes Beispiel kann die Interpretation dienen, die Degas dem Bild *Las Meninas* von Velázquez angedeihen läßt. Seine Auswahl verdankt sich sicherlich nicht dem Zufall. Velázquez war gerade von Manet zum «Maler aller Maler» erklärt worden¹⁵ und *Las Meninas* war sein unbestrittenes Meisterwerk. Doch hat Degas dieses Gemälde nie gesehen. Er studierte es nach einer anderen Kopie und gewann daraus statt einer zweiten Replik eher eine Interpretation. Signifikant die Tatsache, daß diese Interpretation aus den Jahren um 1858 stammt, aus der Zeit seines Rom-Aufenthalts. Man kann sich zu Recht fragen, aus welchem Grund sich Degas dort lieber mit Velázquez beschäftigte, statt Raphaels *Stanz* zu studieren. Die Antwort liegt, glaube ich, im metakünstlerischen Charakter von *Las Meninas* selbst.

Es handelt sich um ein Bild, das den Maler als solchen thematisiert, das Verhältnis zwischen «Artist», «Modell», «Tradition», «Realität», «Bild». In *Las Meninas* ist bekanntlich die Inszenierung der klassischen Repräsentation selbst gesehen worden¹⁶. Es erstaunt daher nicht, daß in Rom – der Hauptstadt der klassischen Kunst – Degas sich zu einer Auseinandersetzung mit deren Manifest hinreißen läßt. Er eröffnet damit eine Reihe malerischer Interpretationen des Gemäldes von Velázquez, deren bekannteste Beispiele ein Jahrhundert später die «Studien» von Picasso sind.

Ein Blick auf das kleine, heute in München aufbewahrte Werk von Degas läßt leicht die Transformation erkennen, die er an dem Bild von Velázquez vornimmt.

Die «Bilder im Bild» und der berühmte Spiegel, der den Hintergrund von *Las Meninas* schmückt, sind verschwunden. Nichtsdestotrotz werden diese beiden Motive (das Bild im Bild und das widergespiegelte Bild) zu Degas' Ausdrucksrepertoire in den künftigen Werken gehören, und zwar mit Nachdruck. Hingegen führt er eine neue Figur ein, den knienden jungen Mann in der Mitte der Komposition, der die

14. Vgl. zuletzt: *Revue de l'Art* 21 (1973).

15. *Manet raconté par ses amis et par lui-même*, Genf 1945, S. 28.

16. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (1966), Frankfurt/M. 1974, S. 45.

Figur der Doña Sarmiento ersetzt, die im Original vor der Infantin Margarita niederkniete. Das ganze Bild transformiert sich so zu einer «Hommage à Velázquez», dessen Titel eines «Malerfürsten» nachdrücklich hervorgehoben scheint.

Die Figur des Artisten ist das Ergebnis einer Mischung von Zitaten. Der Kopf ist nicht derjenige des Gemäldes aus dem Prado, sondern verbindet das hypothetische Selbstporträt der Sammlung Cook mit dem Kopf Philipps IV. Die Positur von Velázquez wiederholt schließlich diejenige des Majordomus der Königin (José Nieto), der (im Original) im Hintergrund im Türrahmen steht.

Das kleine Münchner Gemälde ist also eher ein Kommentar als eine Kopie. Ein allerdings sehr persönlicher, in relativ unfertigem Zustand belassener Kommentar, der aller Wahrscheinlichkeit nach nicht als «Ausstellungsstück» gedacht war, sondern nur als Glosse für private Zwecke.

Der Weg, den Degas als «Kopist der Meister» geht, führt nie zu einem Ausstellungsbild, wie es für seinen Freund und Malerkollegen Manet der Fall ist. Die beiden Bilder Manets, die für den größten Eklat in den Pariser Salons sorgten – die *Olympia* (1865) und das *Frühstück im Grünen* (1863) – gehören demselben Paradigma der «Kopie» als schöpferischer Methode an: die *Olympia* macht Anleihen bei Tizian und Goya, das *Frühstück im Grünen* bei Giorgione und Marcantonio Raimondi. Indes sind es «Tableaux» in dem vollen Sinn, den die Epoche diesem Wort gab.

Nur ein einziges Mal gesteht Degas den anziehenden Reiz, den ein für den Salon oder das Museum gemaltes Bild auf ihn ausübt, nämlich als er (1858–1862) das Porträt der *Familie Bellelli* malt: «... Ich mache es so, als ob ich ein Tableau malen würde; so muß es auch sein, ich will diesen Eindruck hinterlassen und ich habe eine unbändige Lust, Leinwände zu bemalen, sodaß ich alles auf das *Tableau* anlege, was für ein *Kind*, wie Sie mich nennen, doch ein recht verzeihlicher Traum ist.» (Hervorhebungen von Degas)¹⁷

Doch hier handelt es sich um eine Ausnahme. Degas' großer Ehrgeiz bestand darin, Bilder zu schaffen, die auf die eine oder andere Weise aus der musealen Ordnung herausfielen. Das «Tableau» ist für ihn vor allem ein Studienobjekt und nicht das angestrebte Ergebnis der künstlerischen Arbeit. Es kann der Gegenstand seiner Forschungen sein, und sehr oft kann es zum Bild innerhalb eines anderen Bildes werden. Das Ergebnis wird aber immer ein «Anti-Tableau» sein. Der Raum, für den Degas' «Anti-Tableaux» bestimmt sind, ist nicht das Museum oder die Ausstellung, sondern das Atelier selbst, das sie im Idealfall nie verlassen sollten («Ah! Mein Gott! warum denn immer Menschen um unsere Bilder herum? Gibt es etwa

17. Brief an Gustave Moreau, 27. 11. 1858, in: The Reff, «More Unpublished Letters of Degas», in: *The Art Bulletin* LI (1969), p. 283.

Betrachter im Laboratorium eines Chemikers? ... Ein Chemiker arbeitet in Ruhe.»¹⁸⁾

Er erweist sich als äußerst sensibel gegenüber dem Problem der Beziehung des Publikums zum Kunstwerk. Dieses Problem wird eines der Hauptthemen seiner Kunst. Es erscheint zum ersten Mal um 1860 herum auf einer Notizheftseite. Es handelt sich hierbei um einen wesentlichen Beleg, der eine nähere Betrachtung verdient. Mehrere Skizzen sind zu sehen. Oben zwei Kostüm- und Bewegungsstudien, unten eine Skizze nach Giorgiones *Ländlichem Konzert* aus dem Louvre. Zwei Personen – ein Mann und eine Frau – stehen davor und scheinen es zu betrachten und zu kommentieren. Es sind Bürger – *Krämer*, hätte Baudelaire gesagt – beim Museumsbesuch. Aber in welchem Museum? Sind es bloß Besucher im Louvre, die Degas in einer gleichsam karikaturistischen Pose vor einem «Meisterwerk» überrascht hat, oder sind es ungebetene Zuschauer im «imaginären Museum» von Degas?

Wahrscheinlich beides zugleich. Das *Konzert* von Giorgione (oder Tizian, wie man damals glaubte) ist gegenüber den Skizzen des oberen Teils der Seite ein Bild von besonderem Rang, was durch den Rahmen angezeigt wird. Hier handelt es sich um ein Tableau, scheint Degas uns sagen zu wollen. Die darüberliegenden Skizzen haben keinen Rahmen. Sie sind keine an einer Wand aufgehängten Bilder, sondern nur Studien aus einem Malerheft.

Den gemeinsamen Hintergrund der drei Bilder bildet nicht die Mauer des Museums, sondern die weiße Seite des Heftes. Das *Ländliche Konzert* hat neben den Kostümstudien Eingang in Degas' imaginäres Bilder magazin gefunden. Es zieht zwei Repräsentanten des Museumspublikums auf sich, die auf diese Weise zu ungebetenen Gästen des Maler-«Laboratoriums» werden.

Die Art und Weise, wie Degas sich das *Ländliche Konzert* aneignet, verbleibt im Stadium des «Problems». Nicht er wird den entscheidenden Schritt tun, sondern Manet, der einige Jahre später im Salon das berühmte *Frühstück im Grünen* ausstellt, dessen wichtigste Quelle das Bild von Giorgione-Tizian ist. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß Degas selbst beteiligt war, als Manet vom «Museumsbild» (*Das Konzert*) zum «Salonbild» (*Das Frühstück*) überging. Es ist bekannt, daß Degas auch die Radierung von Marcantonio Raimondi besaß, die die zweite wichtige Quelle des *Frühstücks im Grünen* von Manet bildet und die er wahrscheinlich seinem Freund zur Verfügung stellte. Die Idee, Giorgione (oder Tizian) in einem «modernem Bild» zu «kommentieren», geht vielleicht auf ihn zurück, ohne daß er sie selbst ausgeführt hätte.

18. Françoise Sevin: «Répertoire des Mots de Degas», in: *Gazette des Beaux-Arts* LXXXVI (1975), S. 43.



M^{lle} Martinet, 172, r. Rivoli et 41, r. Vienne

114 Destourher, 25 r. Patois 7^{me}

DEVANT LE TABLEAU DE M. MANET

— Pourquoi diable cette grosse femme rouge et en chemise s'appelle-t-elle Olympia
— Mais mon ami c'est peut être la chatte noire qui s'appelle comme ça ?

Gustave Daumier: Vor einem Bild von Manet, 1865

Der Schockcharakter des Werkes von Manet, und der Skandal, den seine im Salon ausgestellten Bilder erregten, sind zu bekannt, um sich dabei noch aufzuhalten. Dennoch ist es beeindruckend zu bemerken, daß das Problem der Rezeption Manets zum Sujet einer der Skizzen Daumiers wird, die ihren direkten Vorläufer in Degas' Notizheftseite zu haben scheint.

Eine Familie von «Krämern» bleibt verduzt vor einem Bild Manets stehen. Das Bild (in diesem Fall die *Olympia*) ist nicht sichtbar: Die Wirkung, die dieser letzte große Akt der Geschichte der Malerei auf das Publikum ausübt, ist das Thema der Skizze. Die Gleichung Betrachter-Bild, die Degas 1860 zur Diskussion stellte, hat sich bei Daumier 1865 in offenen Spott auf die Reaktion des Publikums angesichts der «neuen Malerei» verwandelt.

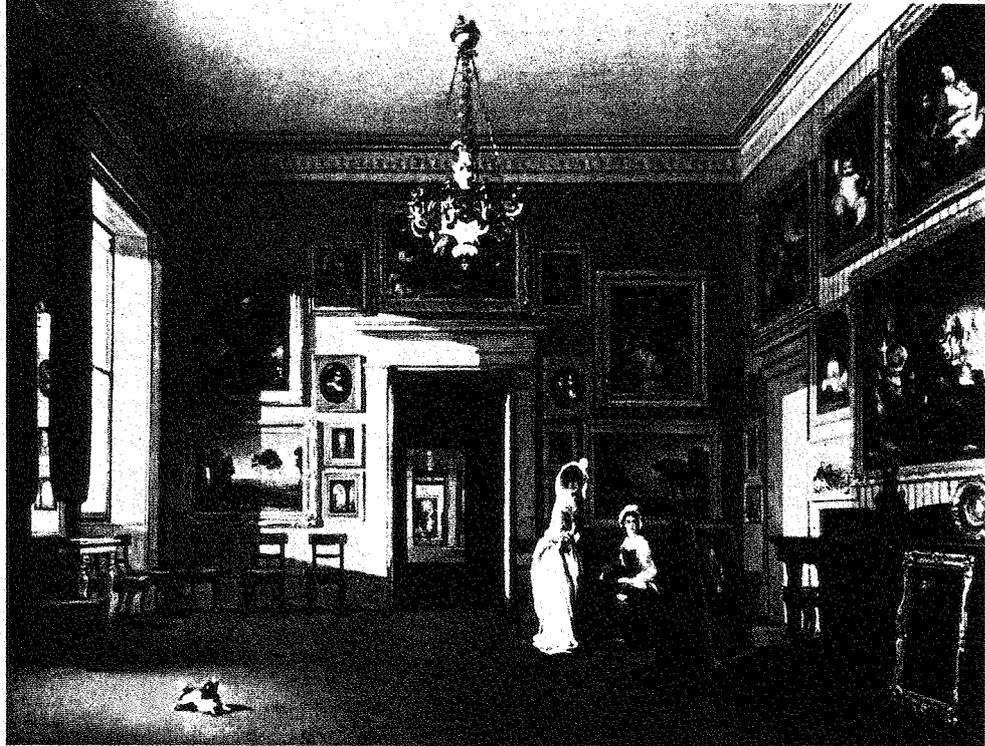
Fast zwanzig Jahre nach der Skizze des *Ländlichen Konzerts*, vor dem zwei Bürger in Kontemplation stehen, nimmt Degas das Thema des Museumsbesuchs mit umgekehrten Vorzeichen wieder auf. So entsteht eine Serie von Bildern, deren bekanntestes die Malerin Mary Cassatt und ihre Schwester Lydia in der Gemäldegalerie des Louvre zeigt.

Man kennt die Identität der dargestellten Personen nur dank der Aussagen von Zeitgenossen. Nichts läßt den Malerberuf der Frau erraten, die mit dem Schirm in der Hand vor den Gemälden flaniert. Auch diese sind anonyme Gegenstände, große rechteckige Flecken, verwischte Bilder, die sich nur durch ihren Rahmen als «Bilder» ausweisen. Die Bilderwand ist zu einem bloßen «Hintergrund»¹⁹ geworden, ein malerisches Motiv innerhalb eines anderen Bildes.

Degas erfaßt die Museumsbesucher durch einen Türrahmen hindurch. Sein Bild erhält so die Züge eines «zufälligen Geschehens». Die Art und Weise, wie der Maler mit dem Motiv der offenen Tür spielt (Matrix eines «Anti-Tableaus»), frappiert vor allem in der Serie von Radierungen, die aus dem ursprünglichen Pastell hervorgehen werden.

Die Neuheit – man ist versucht, von der «Modernität» zu sprechen – in Degas' Vorgehen tritt mit größerer Evidenz hervor, wenn man die Tradition, auf der es fußt, berücksichtigt. Das Thema der Visite in der Galerie erfreute sich einer gewissen Beliebtheit in der flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts und erlebte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein letztes Aufblühen. Degas kannte gut die Darstellungen der *Tribune des Offices* von einem Fortuné de Fournier oder verwandte Darstellungen.

19. «Es gibt Hintergründe, die mir nicht aus dem Kopf gehen», schrieb Degas am 27. Nov. 1858 an Moreau im Hinblick auf die *Familie Bellelli*, wo er seinem künftigen Interesse für das Motiv des «Bildes im Bild» vorgreift (*supra*, Anm. 17). Vgl. Notizheft 11, S. 60f.



Scarlett Davis: Thirlestane House, Cheltenham, mit Bildern aus der Sammlung Lord Northwick's. Oscar and Peter Johnson Ltd., London

In den gewöhnlichen «Galerieintérieurs» stellt die getreue Wiedergabe der Kunstwerke ein Hauptinteresse des Malers dar. Die Bilder sind in verkleinertem Maßstab wiedergegeben, aber dennoch bis in die kleinsten Einzelheiten wiederzuerkennen. Die Personen, die in ihrer Mitte stehen, sind mit persönlichen Zügen ausgestattete Individuen, die vor dem Künstler «posieren», der sie in ihrer Eigenschaft als Protektor oder Kunstkenner feiert. Nichts von alledem bei Degas. Er praktiziert eine Art «Dekonstruktion» des alten malerischen Genres des Galerieintérieurs.

Wenn man seine Notizhefte betrachtet, ist man von den Vorstudien im Hinblick auf die geplanten Werke fasziniert. Vor allem die Bilderrahmenstudien sind reichlich vertreten, doch handelt es sich fast immer um den Rahmen als «Form an sich»: das umrahmte Bild ist ohne Bedeutung. Das Gesicht des Betrachters ebenfalls.

Auf dem Pastell *Besuch im Louvre* und in der darauf folgenden Serie von Radierungen kehrt die Figur Mary Cassatts dem Betrachter den Rücken und wendet sich der



Mary Cassatt im Louvre, Etruskische Galerie, ca. 1879-1880. Radierung, Aquatinta etc., erster Zustand, 26,7 × 23,2 cm. Sammlung Paul Mellon, Upperville, Virginia (Reed/Shapiro 51)

Bilderwand zu. Das nur halb zugewandte Gesicht ihrer Schwester wird zum Teil durch den Katalog, in den sie hineinschaut, verdeckt. Man steht der Inszenierung der modernen Museumskontemplation gegenüber, die sich durch die Verdoppelung in «Kontemplation des Bildes»/«Lektüre des Kataloges» auszeichnet.

Diese Verdoppelung lag schon – auf der karikaturistischen Ebene – der bereits erwähnten Zeichnung von Daumier zugrunde. Das Objekt der Kontemplation – Manets *Olympia* – liegt bei Daumier «außerhalb des Rahmens». Es befindet sich jedoch (nicht als Bild, aber als bloßer Eintrag auf einer Liste) *im Katalog*, von dem der Bürger erstaunt aufblickt.

Bei Degas – dem ehemaligen «Kopisten» im Louvre – hat sich der museale Raum in ein «malerisches Motiv» verwandelt. Er schlägt eine letzte Bresche in die Dichotomie, die früher von Balzac in *Vetter Pons* thematisiert und von Flaubert in seinem letzten Roman problematisiert wurde. Degas' Besucher haben kein Gesicht, den Bildern der Galerie fehlt die Identität. Beide – Besucher und Bild – sind in eine schwindelerregende Perspektive gestellt, deren Fluchtpunkt im Unendlichen liegt. Was wir sehen, ist nur ein «Ausschnitt», ein «Fragment» (der in den Radierungen hartnäckig wiederholte Türrahmen beweist es) eines «unendlichen Textes», eines grenzenlosen Kataloges, in dem der moderne Betrachter – sei er «Artist» oder schlichter «Bürger» – auf ewig herumzuirren verurteilt ist.