



# JULIAN BARNES KUNST SEHEN

Mit  
sieben neuen  
Essays

KiWi

JULIAN BARNES

KUNST SEHEN

Aus dem Englischen von  
Gertraude Krueger und  
Thomas Bodmer



# Kurzübersicht

[Buch lesen](#)

[Titelseite](#)

[Über Julian Barnes](#)

[Über dieses Buch](#)

[Inhaltsverzeichnis](#)

[Impressum](#)

[Hinweise zur Darstellung dieses E-Books](#)

## Über Julian Barnes

*Julian Barnes*, 1946 in Leicester geboren, arbeitete nach dem Studium moderner Sprachen als Lexikograph, dann als Journalist. Von Barnes, der zahlreiche internationale Literaturpreise erhielt, liegt ein umfangreiches erzählerisches und essayistisches Werk vor, darunter »Flauberts Papagei«, »Eine Geschichte der Welt in 10½ Kapiteln« und »Lebensstufen«. Für seinen Roman »Vom Ende einer Geschichte« wurde er mit dem Man Booker Prize ausgezeichnet. Julian Barnes lebt in London.

## Die Übersetzer

*Gertraude Krueger*, geboren 1949, lebt als freie Übersetzerin in Berlin. Zu ihren Übersetzungen gehören u.a. Sketche der Monty-Python-Truppe und Werke von Julian Barnes, Alice Walker, Valerie Wilson Wesley, Jhumpa Lahiri und E.L. Doctorow.

*Thomas Bodmer*, geboren 1951, lebt als Übersetzer und Journalist in Zürich. Er betreute als Lektor bis 1992 die ersten deutschen Übersetzungen der Werke von Julian Barnes.

[zur Kurzübersicht](#)

## Über dieses Buch

Ein Buch voller Kunstgeschichten: Über Maler und ihre Exzentrik, über ihre Modelle, Museen, Bilder und Eskapaden. Ein Buch für Kenner und Laien gleichermaßen mit Texten über Delacroix, Courbet, Manet, Cézanne, Degas bis zu Lucian Freud. Mit der Malerei befasste sich Julian Barnes bereits in seinem berühmten Buch »Eine Geschichte der Welt in 10½ Kapiteln«, in dem er zum Beispiel Géricaults Bild »Das Floß der Medusa« und die grausame Geschichte des Schiffsbruchs beschrieb. Auch dieses Buch ist voller Geschichten. Über die Künstler und ihre Exzentrik, über die Modelle und deren oftmals kompliziertes Verhältnis zu ihren Malern, über Autoren, die sich mit den Malern beschäftigen. Durch Julian Barnes' Kenntnisreichtum und durch sein Wissen um menschliche Schwächen und Laster entsteht eine Art erzählende Kunstgeschichte – lehrreich, unterhaltsam und überaus erhellend, und das nicht nur für Kunstkenner, sondern auch für Menschen, die nicht viel über Kunst wissen.



## KiWi-NEWSLETTER

jetzt abonnieren

## Impressum

Verlag Kiepenheuer & Witsch GmbH & Co. KG  
Bahnhofsvorplatz 1  
50667 Köln

Titel der Originalausgabe: *Keeping an Eye Open. Essays on Art*

© Julian Barnes 2015

All rights reserved

Aus dem Englischen von Gertraude Krueger und Thomas Bodmer

© 2019, 2022, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Covergestaltung: Rudolf Linn, Köln

Covermotiv: Rudolf Linn, Köln

ISBN 978-3-462-32008-4

Der Inhalt dieses E-Books ist urheberrechtlich geschützt. Abhängig vom eingesetzten Lesegerät kann es zu unterschiedlichen Darstellungen der Inhalte kommen. Jede unbefugte Verarbeitung, Vervielfältigung, Verbreitung oder öffentliche Zugänglichmachung, insbesondere in elektronischer Form, ist untersagt.

Die Nutzung unserer Werke für Text- und Data-Mining im Sinne von § 44b UrhG behalten wir uns explizit vor.

Alle im Text enthaltenen externen Links begründen keine inhaltliche Verantwortung des Verlages, sondern sind allein von dem jeweiligen Dienstanbieter zu verantworten. Der Verlag hat die verlinkten externen Seiten zum Zeitpunkt der Buchveröffentlichung sorgfältig überprüft, mögliche Rechtsverstöße waren zum Zeitpunkt der Verlinkung nicht erkennbar. Auf spätere Veränderungen besteht keinerlei Einfluss. Eine Haftung des Verlags ist daher ausgeschlossen.

# Inhaltsverzeichnis

**Hinweis**

**Widmung**

**Vorwort**

**Géricault: Aus Katastrophen Kunst machen**

I. Kapitel

II. Kapitel

**Delacroix: Wie romantisch?**

**Courbet: Es ist nicht so, so**

**Manet: In Schwarz und Weiß**

- a) Den Stein werfen
- b) Weniger ist mehr

**Berthe Morisot: »Ohne Beruf«**

**Fantin-Latour: Aufgereihte Männer**

**Cézanne: Bewegt sich denn ein Apfel?**

**Darüber Schreiben 1**

**Degas: Humph, Hé, Ha**

**Degas: Und die Frauen**

**Mary Cassatt: Nicht in die Schublade**

**Redon: Aufwärts, aufwärts!**

**van Gogh: Selfie mit Sonnenblumen**

**Darüber Schreiben 2**

**Bonnard: Marthe, Marthe, Marthe, Marthe**

**Vuillard: Sie dürfen ihn Édouard nennen**

**Vallotton: Der fremde Nabi**

**Braque: Das Herz der Malerei**

**Frankreich geht nach Russland**

**Magritte: Vom Vogel zum Ei**

**Oldenburg: Schöne weiche Witzigkeit**

**Und dann wird das Kunst?**

**Freud: Der Episodiker**

**Hodgkin: Worte für H.H.**

**Danksagung**

**Übersetzerverzeichnis**

**Textnachweis**

Gertraude Krueger dankt dem Deutschen Übersetzerfonds e.V. für die Förderung ihrer Arbeit an der vorliegenden Übersetzung.

*Für Pat*

## Vorwort

Vor einigen Jahren wurde ein befreundeter Journalist, den seine Zeitschrift nach Paris entsandt hatte, in rascher Folge Vater zweier Kinder. Sobald sie richtig gucken konnten, ging er mit ihnen in den Louvre und führte ihrer kindlichen Netzhaut liebevoll einige der großartigsten Gemälde der Welt vor. Ob er ihnen wie manche andere werdenden Eltern auch klassische Musik vorgespielt hatte, während sie noch im Mutterleib waren, weiß ich nicht; aber manchmal frage ich mich, was wohl aus solchen Kindern wird: potenzielle MOMA-Direktoren – oder womöglich Erwachsene mit keinerlei visuellem Gespür und einem Horror vor Kunstgalerien.

Meine eigenen Eltern haben nie versucht, mich in frühen (oder sonstigen) Jahren mit Kultur zu füttern, haben mich aber auch nie davon abbringen wollen. Sie waren beide Lehrer, und darum wurde der Kunst – genauer gesagt dem Konzept der Kunst – bei uns Respekt erwiesen. In den Regalen standen richtige Bücher und im Wohnzimmer gab es sogar ein Klavier, das in meiner Kindheit aber nie wirklich gespielt wurde. Meine Mutter hatte es als junge, begabte und vielversprechende Pianistin von ihrem lieben Vater geschenkt bekommen. Ihr Spiel fand jedoch ein Ende, als sie sich mit Anfang zwanzig an einem schwierigen Stück von Skrjabin versuchte. Nachdem es ihr bei wiederholten Anläufen nicht gelungen war, dieses Stück zu meistern, wurde ihr klar, dass sie ein gewisses Niveau erreicht hatte und darüber nie hinauskommen würde. Sie hörte auf zu spielen, abrupt und endgültig. Das Klavier wurde sie dennoch nicht los; es zog mit ihr um, folgte ihr getreulich in Ehe, Mutterschaft, Alter und

Witwenstand. Auf dem regelmäßig abgestaubten Deckel lag ein Stapel Noten, darunter auch das Stück von Skrjabin, das sie vor Jahrzehnten aufgegeben hatte.

An Kunstwerken gab es drei Ölgemälde im Haus. Zwei zeigten ländliche Szenen im Finistère, gemalt von einem der französischen *assistants* meines Vaters. In gewissem Sinn waren sie ebenso trügerisch wie das Klavier, da »Onkel Paul«, wie er bei uns hieß, sie genau genommen nicht *en plein air* geschaffen hatte; nein, er hatte sie von Ansichtskarten abgemalt und ein wenig ausgeschmückt. Die Originale, nach denen er gearbeitet hatte (eins davon mit echter Farbe verschmiert), habe ich noch vor mir auf dem Schreibtisch. Das dritte Bild, das bei uns im Flur hing, war etwas authentischer. Dieser goldgerahmte weibliche Akt in Öl war womöglich eine im neunzehnten Jahrhundert entstandene mittelmäßige Kopie eines ebenso mittelmäßigen Originals. Meine Eltern hatten das Bild auf einer Auktion in dem Londoner Vorort erstanden, in dem wir wohnten. Es ist mir vor allem deshalb in Erinnerung geblieben, weil ich es völlig unerotisch fand. Das kam mir sehr merkwürdig vor, denn andere Darstellungen unbekleideter Frauen hatten meist eine nach meinem Empfinden gesunde Wirkung auf mich. Vielleicht war das bei Kunst eben so: Mit ihrer Erhabenheit nahm sie dem Leben alles, was es aufregend machte.



Quimperlé (Finistère): *Le Pont fleuri*. (Editions d'Art »Yvon«)

Es gab weitere Anhaltspunkte dafür, dass darin Sinn und Zweck der Kunst liegen könnten: die langweiligen Laientheateraufführungen, zu denen meine Eltern meinen Bruder und mich einmal im Jahr mitnahmen, und die drögen Diskussionen über Kunst, die sie sich im Radio anhörten. Mit zwölf, dreizehn Jahren war ich ein gesunder kleiner Kulturbanause, wie sie in Großbritannien so gut gedeihen, der sich nur für Sport und Comics interessierte. Ich konnte nicht singen, lernte kein Instrument, hatte in der Schule nie Kunstunterricht und hatte nach meinem kurzen (und stummen) Auftritt als dritter Weiser aus dem Morgenland mit etwa sieben Jahren nie wieder als Schauspieler auf der Bühne gestanden. Obwohl ich im schulischen Rahmen an Literatur herangeführt wurde und allmählich begriff, dass es da eine Verbindung zum wirklichen Leben geben könnte, war das für mich eher ein Fach, in dem ich Prüfungen bestehen musste.

Einmal gingen meine Eltern mit mir in die Londoner Wallace Collection: noch mehr Goldrahmen und unerotische Akte. Wir standen eine Weile vor einem der berühmtesten Bilder des Museums: *De lachende cavalier* [*Der lachende Kavalier*] von Frans Hals. Ich konnte beim besten Willen nicht erkennen, was den Mann mit dem albernen Schnurrbart so zum Grinsen brachte oder warum das ein interessantes Bild sein sollte. Vielleicht hat man mich auch in die National Gallery geführt, aber daran habe ich keine Erinnerung. Erst im Sommer 1964, als ich zwischen Schule und Universität einige Wochen in Paris verbrachte, habe ich mir aus freiem Willen Bilder angesehen. Und obwohl ich bestimmt auch im Louvre war, hat mich ein großes, dunkles, überhaupt nicht modernes Museum am meisten beeindruckt – vielleicht, weil da sonst niemand war und ich mich deshalb nicht unter Druck gesetzt fühlte, eine bestimmte Reaktion zu zeigen. Das Musée Gustave Moreau an der Gare Saint-Lazare war 1898 nach dem Tod des Malers an den französischen Staat gefallen und wurde seither – seiner Düsterkeit und Schmuddeligkeit nach zu urteilen – recht widerwillig erhalten. Im oberen Stock lag Moreaus riesiges, hohes, scheunenartiges Atelier, unzulänglich beheizt von einem klobigen schwarzen Ofen, der wahrscheinlich schon seit den Lebzeiten des Künstlers brannte. Die Wände waren von oben bis unten mit schlecht beleuchteten Bildern behängt, und große Holztruhen bargen flache Schubladen, die man herausziehen und worin man Hunderte von Vorskizzen betrachten konnte. Ich hatte meines Wissens nie zuvor ein Bild von Moreau gesehen und wusste nichts über ihn (schon gar nicht, dass er der einzige zeitgenössische Maler war, den Flaubert von ganzem Herzen bewunderte). Ich war mir nicht sicher, was ich von diesen Werken halten sollte: exotisch, juwelenübersät und dunkel glitzernd, mit einer seltsamen Mischung von privatem und öffentlichem Symbolismus, der mir fast gänzlich verschlossen blieb. Vielleicht fühlte ich mich gerade von diesem Rätselhaften angezogen, und vielleicht bewunderte ich Moreau umso

mehr, als mich keiner dazu anhielt. Auf jeden Fall aber sagt mir meine Erinnerung, dass ich hier zum ersten Mal ganz bewusst Bilder anschaut, statt nur brav und passiv davor herumzustehen.

Mir gefiel auch, dass Moreau so absonderlich war. In diesem frühen Stadium als Betrachter hatte Kunst dann einen Reiz für mich, wenn sie so transformativ wie möglich war: Ja, ich dachte, das sei das eigentliche Wesen der Kunst. Man nahm das Leben und verwandelte es in einem charismatischen geheimen Prozess in etwas anderes: etwas mit dem Leben Verbundenes, das aber stärker, intensiver und im besten Fall verrückter war. Von den Malern aus früheren Zeiten hatten es mir solche wie El Greco und Tintoretto angetan wegen der fließenden, gedeihnten Formen auf ihren Bildern, Bosch und Brueghel wegen ihrer fantastischen Einfälle, Arcimboldo wegen seiner witzigen emblematischen Konstruktionen. Und von den Malern des zwanzigsten Jahrhunderts – jedenfalls denen der Moderne – konnten mich so ziemlich alle begeistern, solange sie die öde Wirklichkeit in Kuben und Scheiben, wallende Wirbel, grelle Kleckse, intellektuelle Lineaturen und enigmatische Konstruktionen verwandelten. Hätte ich Apollinaire nicht nur als (modernen und darum bewundernswerten) Dichter gekannt, hätte ich mich seinem Lob des Kubismus als einer »noblen« und »notwendigen« Reaktion auf »die Frivolität dieser Zeit« angeschlossen. Was die umfassendere, längere Geschichte der Malerei betrifft, konnte ich natürlich sehen, dass Dürer, Memling und Mantegna brillant waren, aber eigentlich war der Realismus für mich nicht mehr als die Basis, von der alle Kunst ausgeht.

Das war eine normale und normal romantische Einstellung. Ich musste noch viele Bilder sehen, bevor ich begriff, dass der Realismus nicht etwa das Basislager für Höhenkammabenteuer anderer abgibt, sondern ebenso wahrhaftig und sogar ebenso sonderbar sein kann – dass auch der Realismus Entscheidungen, Organisation und Fantasie verlangt und darum auf seine Art ebenso transformativ sein kann. Ich fand auch

langsam heraus, dass man über einige Maler (wie die Präraffaeliten) hinauswächst, in andere hineinwächst (Chardin), wieder anderen gegenüber ein Leben lang seufzend gleichgültig bleibt (Greuze); dass man manche Maler jahrelang übersieht und dann auf einmal wahrnimmt (Liotard, Hammershoi, Cassatt, Vallotton); dass es Maler gibt, die mit Sicherheit groß sind, aber man hat sich trotzdem nie richtig um sie gekümmert (Rubens), und Maler, die man in jedem Lebensalter beharrlich und unabirrbar groß findet (Piero, Rembrandt, Degas). Und dann kam der vielleicht langsamste Entwicklungsschritt überhaupt: Ich erlaubte mir zu glauben oder vielmehr zu sehen, dass nicht alles an der Moderne ganz und gar wunderbar war. Dass einiges davon besser war als anderes; dass Picasso sich manchmal vielleicht zu wichtig machte, Miró und Klee ins Putzige abglitten, Léger sich ständig wiederholte und so weiter. Irgendwann musste ich erkennen, dass die Moderne ihre Stärken und Schwächen und ein eingebautes Verfallsdatum hatte wie alle anderen künstlerischen Bewegungen auch. Was sie natürlich nur noch interessanter machte.

Dennoch, 1964 wusste ich, dass das »meine« Bewegung war. Und ich empfand es als Glück, dass einige der großen Modernisten noch am Leben waren. Braque war im Vorjahr gestorben, aber Picasso, sein großer Konkurrent (im Leben wie in der Kunst), war noch da, ebenso wie das charmante Schlitzohr Salvador Dalí und Magritte und Miró (und Giacometti, Calder und Kokoschka). Solange die Moderne noch aktiv praktiziert wurde, konnte sie nicht den Museen und der Wissenschaft überlassen werden. Das galt auch für die anderen Künste: 1964 lebten T.S. Eliot und Ezra Pound noch, ebenso Strawinsky, den ich in der Londoner Royal Festival Hall einmal ein halbes Konzert dirigieren sah. Dass sich mein Leben (gerade noch) mit dem ihren überschnitt, war auf eine Art wichtig, die mir damals gar nicht ganz klar war, weil ich noch keine Ahnung hatte, dass ich einmal Schriftsteller werden würde. Aber wer sich

in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts anschickte, irgendeine Kunst auszuüben, musste sich mit der Moderne auseinandersetzen: musste sie verstehen, verarbeiten, musste sich zurechtleben, warum und wie sie alles verändert hatte, und sich überlegen, was das für ihn selbst als potenziellen Künstler nach der Moderne bedeutete. Man konnte (und sollte) seinen eigenen Weg gehen, aber die Bewegung einfach zu ignorieren und so zu tun, als hätte es sie nie gegeben, war ausgeschlossen. Im Übrigen war in den Sechzigerjahren schon die nächste und übernächste Generation am Werk – es gab die Postmoderne und später dann die Post-Postmoderne und so immer weiter, bis schließlich die Etiketten ausgingen. Ein Literaturkritiker in New York hat mich später einmal als einen »Prä-Postmodernisten« bezeichnet, ein Etikett, das ich noch nicht ganz verstanden habe.

Obwohl mir das damals nicht bewusst war, sehe ich jetzt, dass die Moderne sich mir eher in der Malerei als in der Literatur erschlossen, mich erfreut und begeistert hat. Offenbar ließ sich der Weg aus dem Realismus in bildhafter Form leichter verfolgen als in gedruckter. Man ging im Museum von Saal zu Saal und las ein scheinbar klares Narrativ: von Courbet über Manet, Monet und Degas zu Cézanne, dann zu Braque und Picasso – und schon war man da! In der Belletristik sah das alles komplizierter aus und folgte eher verschlungenen Pfaden als einer geraden Linie. Wenn *Don Quijote* der erste große europäische Roman war, dann ließ er sich mit seinen seltsamen Begebenheiten, seiner Raffinesse und seiner narrativen Selbstreflexion ebenso der Moderne, der Postmoderne und dem magischen Realismus zuordnen – alles auf einmal. Ähnliches gilt für den *Ulysses*: Wenn das der erste große moderne Roman war, warum sind dann seine besten Teile die realistischsten, diejenigen, die das gewöhnliche Leben am wahrhaftigsten wiedergeben? Ich wusste nicht – konnte noch nicht erkennen –, dass in allen Künsten meist zweierlei gleichzeitig passiert: ein Streben nach Erneuerung und ein fortwährender Dialog mit

der Vergangenheit. Alle großen Erneuerer stützen sich auf frühere Erneuerer, auf die, die ihnen die Erlaubnis gaben, es einfach anders zu machen, und bildhafte Hommagen an Vorläufer sind in der Kunst gang und gäbe.

Gleichzeitig gibt es sehr wohl Fortschritt – oft unbequem, immer notwendig. Im Jahr 2000 organisierte die Royal Academy eine Ausstellung unter dem Titel »1900 – Kunst am Scheideweg«. Dort war, ohne dass die Hängung etwas besonders herausstellte oder ein Kurator eine bestimmte Sichtweise nahelegte, ein Querschnitt dessen zu sehen, was um die vorige Jahrhundertwende bewundert und gekauft wurde, ohne Rücksicht auf Schulen, Zugehörigkeiten und spätere kritische Beurteilung. Bouguereau und Lord Leighton hingen neben Degas und Munch, starrer Akademismus und langweilige Geschichtenerzählerei neben den luftigen Freiheiten des Impressionismus, gewissenhafter und didaktischer Realismus neben glühendem Expressionismus, gepflegter Porno und laienhaft naive erotische Grübeleien neben den neuesten mit dickem Pinsel aufgetragenen Versuchen einer wahrheitsgetreuen Körperdarstellung. Wäre eine solche Ausstellung im Jahre 1900 selbst organisiert worden, kann man sich leicht vorstellen, wie ratlos und brüskiert die Besucher vor dieser riesigen ästhetischen Kabbelei gestanden hätten. Das war die kakofonische Realität mit ihren Überschneidungen und Unvereinbarkeiten, die später zu Kunstgeschichte zerredet und verflacht werden würde, mit einer Zuschreibung von Tugend und Laster, einer Berechnung von Sieg und Niederlage und Rügen für schlechten Geschmack. Diese Ausstellung wollte bewusst nicht belehren und lehrte doch eines ganz klar: die »noble Notwendigkeit« der Moderne.

Flaubert glaubte, es sei nicht möglich, eine Kunst durch eine andere zu erklären, und ein großartiges Gemälde bedürfe keiner erklärenden Worte. Für Braque war der Idealzustand dann erreicht, wenn wir vor einem Bild stehen und gar nichts sagen. Von diesem Zustand sind wir jedoch sehr

weit entfernt. Wir bleiben unverbesserliche verbale Wesen, die am liebsten alles erklären, sich Meinungen bilden, argumentieren wollen. Kaum stehen wir vor einem Bild, fangen wir an zu plappern, jeder auf seine Weise. Wenn Proust in einer Kunsthalle herumging, äußerte er sich gern darüber, an wen ihn die Menschen auf den Bildern im wirklichen Leben erinnerten, was womöglich eine geschickte Methode war, der direkten ästhetischen Konfrontation auszuweichen. Aber es kommt selten vor, dass ein Bild so überwältigend oder überzeugend wirkt, dass es uns zum Schweigen bringt. Und wenn das doch einmal passiert, dauert es nicht lange und wir wollen dieses Schweigen, in das wir gestürzt wurden, erklären und verstehen.

2014 war ich nach einem halben Jahrhundert zum ersten Mal wieder im Musée Gustave Moreau. Es sah noch ganz so aus, wie die Erinnerung es mir weiterhin ausgemalt hatte: höhlenartig, düster und dicht behängt. Der alte gusseiserne Ofen war in den Ruhestand versetzt worden und hatte nur noch dekorative Funktion; und ich hatte vergessen, dass Moreau sich bei der Planung seines Hauses nicht nur ein gigantisches Atelier gegönnt hatte, sondern gleich zwei, eins über dem anderen, durch eine gusseiserne Wendeltreppe verbunden. Als Pariser Touristenattraktion bleibt das Musée so nachrangig wie eh und je. Und ich hatte inzwischen entdeckt, was Degas davon hielt. Er hatte sich selbst ein postumes Museum einrichten wollen, aber ein Besuch in der Rue de la Rochefoucauld brachte ihn von seinem Vorhaben ab. Beim Hinausgehen bemerkte er: »Wie überaus trübselig ... das könnte eine Familiengruft sein ... Diese gedrängte Anhäufung von Bildern sieht für mich wie ein *Thesaurus* oder ein *Gradus ad Parnassum* aus.«

Dieses Mal war etwas in mir von meinem jüngeren Ich beeindruckt – dass es nicht kehrtgemacht und die Flucht ergriffen hatte. Ich klammerte mich an die Hoffnung, die fünfzig Jahre weiteren Bildersehens erlaubten mir jetzt, Moreau besser zu würdigen als beim ersten Mal. Aber ich sah

wieder dieselben Cinemascope-Dimensionen und matten Technicolorfarben, dieselbe Verstiegenheit, immer wiederkehrende Thematik und erhabene Zurichtung von Sexualität. (Moreau sagte einmal zu Degas: »Gedenken Sie wirklich, die Malerei durch den Tanz zu beleben?« Degas erwiderte: »Und Sie – gedenken Sie, die Malerei mit Juwelen aufzumöbeln?«) Ich konnte zwar einiges an der Technik bewundern – vor allem Moreaus Innovation, Konturen und Verzierungen mit schwarzer Tusche über die bemalten Flächen zu legen –, aber meine Hoffnung musste ich nach einigen Stunden aufgeben. Der Flaubert, der Gustave Moreau bewundert hatte, war der Flaubert des *Salammbô*, nicht der Schöpfer der *Madame Bovary*. Das war und blieb gestelzte Kunst: Sie war aus akademischen Studien hervorgegangen und ist jetzt selbst zu einem lohnenden Objekt akademischer Studien geworden, ohne dass sie je eine mittlere Periode gehabt hätte, in der sie mit Leben, Feuer und Spannung erfüllt war. Und während ich sie zuvor auf interessante Weise absonderlich gefunden hatte, fand ich sie jetzt nicht absonderlich genug.

Ich begann über Malerei zu schreiben, als ich 1989 ein Kapitel in meinem Roman *Eine Geschichte der Welt in 10½ Kapiteln* Géricaults *Le Radeau de La Méduse* [Das Floß der Medusa] widmete. Seitdem bin ich nie einem bestimmten Plan gefolgt. Aber beim Zusammenstellen dieser Artikel habe ich gemerkt, dass ich unabsichtlich die Geschichte nachgezeichnet habe, die ich damals in den 1960er-Jahren zaghhaft zu lesen begann: die Geschichte davon, wie die Malerei (vor allem die französische Malerei) ihren Weg von der Romantik zum Realismus und in die Moderne ging. Der mittlere Teil dieser Periode – etwa von 1850 bis 1920 – fasziniert mich noch immer als eine Zeit großer Wahrhaftigkeit, die mit einer fundamentalen Überprüfung künstlerischer Ausdrucksformen einherging. Ich glaube, wir können von dieser Zeit immer noch viel lernen. Und wenn ich als Kind auch das Stumpfsinnige jenes Aktbilds bei uns zu Hause richtig erkannte, so waren meine Schlüsse über die Erhabenheit der Kunst

doch falsch. Die Kunst erfasst und vermittelt nicht nur, was das Aufregende, den prickelnden Reiz des Lebens, ausmacht. Manchmal macht sie selbst diesen Reiz aus.

# Géricault: Aus Katastrophen Kunst machen

## I

Es fing mit einem bösen Vorzeichen an.

Sie hatten Kap Finisterre umrundet und segelten vor einem frischen Wind südwärts, da umkreiste ein Schwarm Tümmler die Fregatte. Die Menschen an Bord drängten sich an Heck und Brustwehr und staunten über die Fähigkeit dieser Tiere, um ein Schiff herumzuschwimmen, das mit neun oder zehn Knoten bereits gute Fahrt machte. Doch während sie dem munteren Treiben der Tümmler zusahen, erhob sich ein Schrei. Ein Kabinenjunge war backbord aus einer der vorderen Luken gefallen. Ein Signalschuss wurde abgegeben, ein Rettungsfloß ausgeworfen, und das Schiff drehte bei. Aber diese Manöver wurden ungeschickt ausgeführt, und als man endlich die sechsrudrige Barkasse herunterließ, geschah dies vergebens. Sie konnten das Floß nicht finden, geschweige denn den Jungen. Er war erst fünfzehn Jahre alt, und die ihn kannten, waren der Meinung, er sei ein guter Schwimmer; sie vermuteten, aller Wahrscheinlichkeit nach habe er das Floß erreicht. In dem Fall ist er zweifellos darauf zugrunde gegangen, nachdem er die grausamsten Leiden durchgemacht hatte.

Die Expedition nach Senegal bestand aus vier Schiffen: einer Fregatte, einer Korvette, einer Flüte und einer Brigg. Sie waren am 17. Juni 1816 mit 365 Menschen an Bord von der Insel Aix in See gestochen. Jetzt fuhren sie

mit ihrer um eine Person reduzierten Besatzung weiter nach Süden. Auf Teneriffa nahmen sie Proviant auf – edle Weine, Orangen, Zitronen, Banyanfeigen und Gemüse aller Art. Hier fiel ihnen die Verderbtheit der einheimischen Bevölkerung auf: Die Frauen von Saint Croix standen in ihren Türen und drängten die Franzosen hereinzukommen, in der Gewissheit, dass Eifersuchtsanfälle ihrer Ehemänner durch die Mönche der Inquisition kuriert würden, die den Ehwahn stets missbilligend als Blendwerk des Satans bezeichneten. Nachdenkliche Passagiere führten solches Verhalten auf die südliche Sonne zurück, deren Kraft, wie man weiß, die Bande der Natur wie auch der Moral lockert.

Von Teneriffa aus segelten sie Richtung Süd-Südwest. Frische Winde und navigatorisches Ungeschick zerstreuten die Flottille. Allein passierte die Fregatte den Wendekreis und umrundete Kap Barbas. Sie fuhr dicht an der Küste entlang, bisweilen nur einen halben Kanonenschuss entfernt. Die See war mit Felsen durchsetzt, eine Brigantine konnte diese Gewässer bei Niedrigwasser nicht aufsuchen. Sie hatten Kap Blanco umrundet, oder meinten es jedenfalls, als sie in eine Untiefe gerieten; jede halbe Stunde wurde das Lot geworfen. Bei Tagesanbruch nahm M. Maudet, der wachhabende Leutnant, auf einem Hühnerkäfig die Gissung vor und befand, sie seien am Rande des Arguinriffs. Sein Rat blieb unberücksichtigt. Doch auch wer in Meeresdingen nicht bewandert war, konnte beobachten, dass das Wasser eine andere Färbung angenommen hatte; an der Schiffswand war Tang zu erkennen, und Fische wurden in Mengen gefangen. Bei ruhiger See und klarem Wetter liefen sie auf Grund. Das Lot zeigte achtzehn Faden an, kurz darauf dann sechs Faden. Die Fregatte luvte an und krängte beinahe augenblicklich; ein zweites und drittes Mal, dann stand sie still. Die Lotleine zeigte eine Tiefe von fünf Metern und sechzig Zentimetern.

Das Unglück wollte es, dass sie bei Hochwasser auf das Riff aufgelaufen waren, und bei der heftig werdenden See schlugen alle Versuche, das

Schiff freizubekommen, fehl. Die Fregatte war mit Sicherheit verloren. Da die Boote, die sie mit sich führte, nicht Raum genug hatten, die gesamte Besatzung aufzunehmen, wurde beschlossen, ein Floß zu bauen und darauf jene einzuschiffen, die nicht auf den Booten untergebracht werden konnten. Das Floß sollte dann an Land geschleppt werden und alle wären gerettet. Dieser Plan war durchaus wohlersonnen, doch wie zwei der Beteiligten später erklären sollten, stand er in losem Sand geschrieben, der vom Hauch der Selbstsucht verweht wurde.

Das Floß wurde gebaut, und gut gebaut dazu, es wurden Plätze in den Booten zugeteilt, Proviant wurde bereitgestellt. Bei Tagesanbruch, als das Wasser zwei Meter und siebzig Zentimeter hoch im Laderraum stand und die Pumpen versagten, wurde der Befehl gegeben, das Schiff zu verlassen. Doch rasch durchdrang Unordnung den wohlersonnenen Plan. Die Platzverteilung wurde missachtet und der Proviant wurde unachtsam gehandhabt, vergessen oder in den Fluten verloren. 150 Personen waren für das Floß vorgesehen, 120 Soldaten einschließlich Offizieren, 29 Matrosen und männliche Passagiere, eine Frau. Doch kaum waren fünfzig Mann an Bord dieses Gefährts – das eine Länge von zwanzig Metern und eine Breite von sieben Metern hatte –, als es mindestens siebzig Zentimeter tief unter Wasser sank. Sie warfen die Fässer mit Mehl ab, die sie geladen hatten, worauf sich das Niveau des Floßes hob; die übrigen Menschen stiegen auf, und es sank erneut. Als das Gefährt voll beladen war, schwamm es einen Meter unter dem Wasserspiegel und die Menschen an Bord waren so zusammengedrängt, dass sie nicht einen Schritt tun konnten; vorne wie hinten standen sie bis zum Gürtel im Wasser. Lose Mehlfässer wurden von den Wellen gegen sie geschleudert; man warf einen Fünfundzwanzigpfundsack mit Schiffszwieback zu ihnen hinunter, den das Wasser sofort in Brei verwandelte.

Es war vorgesehen gewesen, dass einer der Marineoffiziere das Kommando über das Floß übernehmen sollte, doch lehnte dieser Offizier

es ab, an Bord zu gehen. Um sieben Uhr früh wurde das Signal zur Abfahrt gegeben und die kleine Flottille entfernte sich von der aufgegebenen Fregatte. Siebzehn Personen hatten sich geweigert, das Schiff zu verlassen, oder hielten sich versteckt und blieben so an Bord, ihr Schicksal zu erfahren.

Das Floß wurde von vier Booten achtern ins Schlepp genommen, denen eine Pinasse vorausfuhr und die Wassertiefe auslotete. Als die Boote in Position gingen, erhoben sich *Vive-le-roi!*-Rufe bei den Männern auf dem Floß, und an der Spitze einer Muskete wurde eine kleine weiße Flagge aufgezogen. Doch gerade in diesem Augenblick höchster Hoffnung und Erwartung für die Menschen auf dem Floß gesellte sich der Pesthauch der Selbstsucht zu den üblichen Winden des Meers. Eine Leine nach der anderen wurde losgeworfen, sei es aus Eigennutz, Inkompetenz, infolge eines Unglücks oder aus scheinbarer Notwendigkeit.

Das Floß war kaum zwei Meilen von der Fregatte entfernt, als es abgehängt wurde. Die Menschen an Bord hatten Wein, etwas Brandy, ein wenig Wasser und eine kleine Ration aufgeweichten Schiffszwiebacks. Man hatte ihnen weder Kompass noch Seekarte gegeben. Ohne Ruder und Steuer war es unmöglich, das Floß unter Kontrolle zu halten, und so gut wie unmöglich, die Menschen darauf unter Kontrolle zu halten, die beständig gegeneinander geworfen wurden, während die Fluten über sie hinwegrollten. In der ersten Nacht kam ein Sturm auf und warf das Gefährt mit großer Heftigkeit herum; die Schreie der Menschen an Bord mischten sich mit dem Tosen der Wellen. Manche banden Seile an die Planken des Flosses und hielten sich daran fest; alle wurden gnadenlos hin und her geworfen. Im Morgengrauen war die Luft von kläglichen Schreien erfüllt, Gelübde, die nie würden erfüllt werden können, wurden gen Himmel getan, und alle bereiteten sich auf ihren nahen Tod vor. Jede Vorstellung, die man sich von dieser ersten Nacht gemacht hätte, wäre hinter der Wahrheit zurückgeblieben.

**13.** Magritte: *Modern Painters*, Herbst 1992

**14.** Oldenburg: *Modern Painters*, Winter 1995

**15.** Moulagen: *Modern Painters*, Winter 2001

**16.** Freud: *London Review of Books*, 5. Dezember 2013

**17.** Hodgkin: *Writers on Howard Hodgkin*, Irish Museum of Modern Art/Tate Publishing, 2006

## Fußnoten

**[1]** Hier und im Folgenden zitiert aus: Odilon Redon, *Selbstgespräch: Tagebücher und Aufzeichnungen 1867–1915*. Übersetzt und herausgegeben von Marianne Türoff. Mäander Vlg., München 1986

**[2]** Inzwischen leichter zu sehen im Musée d'Orsay. Die Ankunft des Bildes dort wurde von John Updike in einem Gedicht mit dem bezeichnenden Titel »Zwei Fotzen in Paris« gefeiert (*Americana and Other Poems*, 2001)

**[3]** Bridget Alsdorf, *Fellow Men: Fantin-Latour and the Problem of the Group in 19th-Century French Painting*, 2012

**[4]** Die Nabis (darüber im Folgenden sehr viel mehr) waren eine Künstlergruppe mit einem denkbar wenig ansprechenden und wenig anschaulichen Namen. Die treffendsten Bezeichnungen stammen oft von feindlichen Kritikern, siehe Impressionismus und Kubismus. Der Name Nabis – deren bedeutendste Anhänger Bonnard, Vuillard, Vallotton, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel und der Bildhauer Maillol waren – geht offiziell auf ein Mitglied dieser Gruppe zurück, den Maler August Cazalis. *Nabi* bedeutet auf Hebräisch und Arabisch »Prophet«; die Nabis sollten also die Malerei neu beleben, wie die alten hebräischen Propheten die Religion neu belebt hatten. Dabei hatten weder ihre Sujets – das moderne urbane Alltagsleben – noch ihr persönliches Verhalten, das im Allgemeinen bescheiden war, irgendetwas Visionäres. Ein satirischer Beobachter meinte, sie hießen so, weil »die meisten von ihnen Bärte trugen, einige Juden und alle bitterernst waren«.

**[5]** Alex Danchev, *Cézanne: A Life*, 2012

**[6]** Anka Muhlstein, *Mit Feder und Pinsel. Zola, Balzac, Proust und die*

*Malerei*. Deutsch von Ulrich Kunzmann. Insel Verlag, Berlin 2017

**[7]** Paul Valéry, Tanz, Zeichnung und Degas. Deutsch von Werner Zemp. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1996

**[8]** Alice Michel, Degas and His Model. Englische Übersetzung von Jeff Nagy. David Zwirner Books, New York 2017

Alice Michel, Degas und sein Modell. Deutsch von Reinhard Tiffert, in: Wilhelm Schmid (Hg.), Wege zu Edgar Degas. Verlag Matthes & Seitz, München 1988

**[9]** Odilon Redon, Selbstgespräch: Tagebücher und Aufzeichnungen 1867–1915. Übersetzt und herausgegeben von Marianne Türoff. Mäander Vlg., München 1986

**[10]** Joris-Karl Huysmans, Gegen den Strich. Ü: Brigitta Restorff. Hrsg. + Nachwort Ulla Momm. Manholt Vlg., Bremen 1991

**[11]** Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker (ed.), Ever Yours: The Essential Letters of Vincent Van Gogh. Yale University Press 2014  
Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker (Hrsg.), Vincent van Gogh: »Manch einer hat ein großes Feuer in seiner Seele.« Die Briefe. Übersetzung Marlene Müller-Haas, Susanne Röckel, Andrea Prins. C.H. Beck Vlg. München 2017  
Julian Bell, Van Gogh: A Power Seething. New Harvest 2015

**[12]** J.-K. Huysmans, Modern Art. Übersetzt von Brendan King. Dedalus, Sawtry 2019

**[13]** Françoise Gilot / Carlton Lake, Leben mit Picasso. Ü: Anne-Ruth Strauß. Diogenes, Zürich 1981, S. 226/227

**[14]** David Sylvester, Magritte. Ü Maria Paukert, Silvia Porsche-Zimmermann, Günther Kirchberger. Parkland Verlag, Köln 2009

**[15]** Und da der Besitzer der Firma zugleich Miteigentümer des Crystal

Palace Football Clubs ist, können Fans auf der Tribüne in Selhurst Park beim Blick nach unten Magrittes Weinflaschen sehen, die das Dach der Trainerbänke von Heim- und Gastmannschaft zieren. Eine kleine Verschiebung, die dem Maler wohl gefallen hätte.

[16] Martin Gayford, *Man with a Blue Scarf*, 2010. Deutsch: *Mann mit blauem Schal: Ich saß für Lucian Freud – Ein Tagebuch*. Übersetzung Heike Reissig. Piet Meyer Vlg. Wien 2011

Geordie Greig, *Breakfast with Lucian*, 2013. Deutsch: *Frühstück mit Lucian Freud*. Übersetzung Matthias Fienbork. Vlg. Nagel & Kimche AG im Carl Hanser Vlg. München 2014