

Édouard Manet

Kinderbildnis  
1862

## Auf der Schwelle der Zeit

Michael Lüthy

„Es ist möglich, dass Ernest heute noch lebt: doch wo? wie? welch ein Roman!“ Mit diesen Worten begleitet Roland Barthes in seinem Fotografie-Essay *Die helle Kammer* André Kertész' Bild eines kleinen Jungen, der uns direkt in die Augen sieht.<sup>1</sup> Bei allen Unterschieden zwischen Fotografie und Malerei sowie dem Unterschied, dass der von Manet porträtierte Junge heute keinesfalls mehr lebt – Barthes' Kommentar zu Kertész' Bild erfasst in prägnanter Weise auch die Anmutung von Manets Porträt. Denn Barthes' Emphase ist die Reaktion auf den rückhaltlosen Blick, der uns über den Abgrund von Raum und Zeit hinweg trifft, und an dem entscheidend ist, dass es derjenige eines Kindes ist. Aus der Vergangenheit erreicht uns ein Blick, der in die Zukunft gerichtet ist – eine Zukunft, die nicht nur der Betrachter des Bildes, sondern auch das Kind nicht kennt.

Wer ist das von Manet gemalte Kind? Auf die Spur seiner Identität führt die Widmung, die das Gemälde einer Mme h. (?) Lange zueignet. Sie legt nahe, im Dargestellten den Sohn jener adressierten Mme. Lange zu erkennen, und tatsächlich verkehrten die Manets mit einer Familie dieses Namens.



Der Vater des Kindes wäre demnach Daniel Adolphus Lange, ein Mitglied der Kommission, die den Bau des Suezkanals vorantrieb. Genauerer ließ sich trotz Recherchen nicht in Erfahrung bringen, noch nicht einmal, um welchen der Lange-Söhne es sich handelt. Diese biografische Ungewissheit erschwert auch die Datierung des Gemäldes, das nun aufgrund stilistischer Argumente den frühen 1860er Jahren zugeordnet wird. Der eminente Rang von Manets Porträt folgt also nicht aus der Prominenz des Jungen, sondern allein aus der stupenden Qualität des Gemäldes selbst.

Den vielleicht fünfjährigen Jungen malte Manet in Lebensgröße, was das Bildnis zugleich monumental und klein erscheinen lässt. Breitbeinig, den vorderen Arm leicht angewinkelt, steht er in der Mitte des Bildes. Bei strikt frontaler Ausrichtung von Füßen und Kopf hat er die Hüfte und den Oberkörper geringfügig ins Dreiviertelprofil weggedreht, was dem ruhigen Stehen Spannung und dem flächigen Körper eine gewisse Raumbtiefe verleiht. Bekleidet ist er mit einem graubraunen, ins Grüne spielenden Anzug aus Kniebundhose und Paletot, kombiniert mit hohen grauen Gamaschen. Der schwere Stoff umhüllt den kleinen Körper so vollständig, dass er als Physiognomie darunter verschwindet. Die Farben der Kleidung kehren wieder in den leicht gewellten Haaren, die die Symmetrie der ernstesten Gesichtszüge zumindest ein wenig auflockern. Dasselbe Farbspektrum, in ein helleres Braun gewendet, behält Manet auch für den Umraum bei, womit die neblschwadengleiche Umgebung zum Echoraum des Jungen wird – ein Effekt, den die helle Zone hinter dem Kopf des Jungen noch verstärkt. In der Kopfpartie steigern sich die Kontraste. Dem weißen Hemdkragen antwortet ein aureolenartiger Hut aus einem Schwarz, das Manet wie eine strahlende Farbe zu inszenieren weiß und das auch die großen Augen des Jungen leuchten lässt. Im Gesicht mit seinen großen Ohren, das plastischer ausgearbeitet ist als jede andere Stelle im Bild, findet sich endlich auch ein Anflug von Buntwerten, mit denen Manet ansonsten geizt. Lediglich das ziegelrote Zaumzeug, das der Junge unschlüssig in der Hand hält, als hätte er vergessen, weswegen er es bei sich trägt, bringt einen zweiten Farbakzent ins Bild, der mit den Rosatönen des Gesichts konkurrieren kann.

Manets Porträt prägt eine auf verschiedenen Ebenen sich aufbauende Spannung zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit. Da ist zunächst die unebmäßige malerische Ausführung. Zwischen der Präzision der Augenpartie und dem lediglich Hingeworfenen der Gamaschen, des Zaumzeugs oder der fast hinter die Hüfte zurückgezogenen Hand klaffen Unterschiede, als gehöre das alles nicht zu derselben Figur. Bestimmt-unbestimmt ist wei-





terhin die Art und Weise, wie der Junge vor uns tritt. So selbstbewusst die eingenommene Haltung ist, so offen bleibt der Ort, an dem sich sein Auftritt vollzieht. Manet löst die Figur aus jedem Zusammenhang, sodass wir nicht einmal sagen können, ob sie sich in einem Innen- oder Außenraum aufhält, ja selbst die Standfläche ist durch den fleckartigen Schattenwurf lediglich vage markiert. In diesem Nicht-Raum ist der Junge so weit nach vorne getreten, dass es insbesondere in der oberen Bildhälfte so wirkt, als stünde er weniger im als vielmehr vor dem Bild. Einen solchen Ort gibt es nur in der

Malerei – womit eine der Differenzen zu Kertész' Bild benannt ist: *Le petit Lange* steht auf der Schwelle zwischen Bildraum und Betrachtterraum, keinem der beiden Räume ganz zugehörig. Sein Standort bleibt genauso unfassbar wie die Oberfläche des Gemäldes selbst. Für diese gilt ebenfalls, weder zum Bildraum noch zum Raum des Betrachters zu gehören, sondern jene ungreifbare Grenze zu sein, an der beide sich berühren. Die Grenze zwischen Bildraum und Betrachtterraum, auf der sich der Junge aufhält, wird von Manet dadurch akzentuiert, dass sie von beiden Seiten her überschritten wird. Aus dem Bild heraus führt der Blick des Jungen; ins Bild hinein indes führt das Licht, das den Jungen frontal aus jenem Raum heraus beleuchtet, in dem der Betrachter steht – so als sei es, wie Michel Foucault die Parallelität von Betrachterblick und Lichtführung auf den Punkt brachte, der Blick des Betrachters, der die Figur beleuchte.<sup>2</sup>

Zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit aber schillert insbesondere dasjenige, worauf in Manets Gemälde alles zuläuft: der Blick. Dieser ist ebenso unverwandt wie unfokussiert – was auch daran liegt, dass die Sehachsen der beiden Augen leicht voneinander abweichen. Worauf ist er gerichtet? Die Antwort, es sei der ihn porträtierende Maler, relativiert sich durch seine Stummheit, die nicht auf eine Interaktion zwischen zwei Menschen hindeuten will. Ebenso plausibel wäre zu sagen, dieser Blick richte sich gar nicht auf ein Äußeres, sondern sei vielmehr nach innen gerichtet. Der Urraum wird nicht nur aufgrund der Farben und der Valeurs zum Echoraum des Jungen; in seiner Untiefe hallt auch das Unauslotbare dieses Blicks wider. Und während Manets Bildraum in seinen Dimensionen vage bleibt, dehnt sich der Augenblick, in dem der Junge erfasst ist, zu unbestimmter Dauer. Das füllige Gesicht und die herausfordernde Haltung lassen jedoch keinen Zweifel an der Lebendigkeit dieses Jungen aufkommen, was sich auf die Art und Weise auswirkt, wie diese Abwesenheit vom Hier und Jetzt erscheint. In ihr manifestiert sich keine Blässe oder Schwäche, sondern Eigensinnigkeit. *Le petit Lange* nicht ganz ‚da‘, weil er ganz bei sich ist.

Viele der von Manet gemalten Menschen treten in einer vergleichbaren Weise vor uns. Doch bei einem Kind gewinnt diese mehrfache – räumliche, zeitliche und psychische – Schwellensituation einen besonderen Charakter. Im Blick der Erwachsenen scheinen Kinder ganz in der Gegenwart aufzugehen und dennoch im Licht einer Zukunft zu stehen, auf die sie gerichtet sind. Diese Zukunft, in die *Le petit Lange* blickt und von der her er beleuchtet wird, liegt außerhalb dessen, was das Bild uns zu sehen gibt. Was ist aus dem Jungen geworden? Welches Leben hat er geführt? Welch ein Roman!

Augustin Pajou et ses contemporains. Actes du colloque organise au Musée du Louvre ... 1997, hrsg. von Guilhem Scherf, Paris 1999

Nathalie Volle, *Jean-Simon Berthélemy (1743–1811). Peintre d'histoire*, Paris 1979

Marc Sandoz, *Jean-Simon Berthélemy (1743–1811). Avec des remarques liminaires sur Nicola-Guy Brenet, Jacques-Louis David, Philibert-Benoit de La Rue, Charles de La Traversse ...*, Paris 1979

Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder*, Norderstedt 2010

Laura Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard. Artist in the Age of Revolution*, Los Angeles 2009

### Zu Besuch bei der alten Dame

Seite 168

Jan Lauts, *Französische Bildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts* (Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Nr. 8), 1971, S. 70 ff.

Claudia Härtl-Kasulke, *Pierre Paul Prud'hon: „Das Bildnis Mme Simon“ in der Karlsruher Kunsthalle*, Hauptseminararbeit Universität Karlsruhe 1983, Manuskript.

*Ausgewählte Werke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Bd. 1: 150 Gemälde vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Karlsruhe 1988, S. 184 f.

Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais/New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997/98, S. 92 f., Nr. 46.

### „Das Haus der Schnecke“

Seite 208

1 Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 85, 101 und 140. Vgl. auch Dorothee von Hellermann, *Gerhard von Kügelgen (1772–1820)*, Berlin 2001, S. 19 f.

2 Christian August Hasse, *Das Leben Gerhards von Kügelgen*, Leipzig 1824.

3 Wilhelm von Kügelgen, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Berlin 1870 (zahlreiche Auflagen, nachfolgende Zitate sind der Auflage Leipzig 1907 entnommen).

4 Hasse 1824 (wie Anm. 2), S. 353.

5 Kügelgen 1907 (wie Anm. 3), S. 39.

6 Vgl. ausführlich Werner Schnell, *Georg Friedrich Kersting (1785–1847)*, Berlin 1994, S. 19–22.

7 Kügelgen 1907 (wie Anm. 3), S. 131.

8 *Die Söhne Gerhard und Wilhelm*, 1806/07, Privatsammlung.

9 Wahrscheinlich *Bildnis J. W. v. Goethe*, 1808, Wissenschaftliche Bibliothek der Staatlichen Universität Tartu, Estland sowie *Bildnis Friedrich Schiller*, 1808/09, Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum, Frankfurt am Main und *Bildnis Karl von Morgenstern*, 1809, Staatliche Galerie, Dessau.

10 Vgl. Uwe Fleckner, „Die Werkstatt als Manifest. Typologische Skizzen zum Atelierbild im 19. Jahrhundert“, in: Ina Conzen (Hg.), *Mythos Atelier*, Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 2012, S. 33–45 (34 f) sowie Donat de Chapeaurouge, „Das Milieu als Porträt“, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 22, 1960, S. 137–158.

11 Siehe Hannelore Gärtner, *Georg Friedrich Kersting*, Leipzig 1988, S. 38 ff.

12 Kügelgen 1907 (wie Anm. 3), S. 130.

13 Leander Büsing, *Vom Versuch, Kunstwerke zweckmäßig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik*, Norderstedt 2011, S. 39–42.

14 Caspar David Friedrich, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen, bearbeitet von Gerhard Eimer, Frankfurt am Main 1999, S. 116, Z. 2828 ff.

15 Kügelgen 1907 (wie Anm. 3), S. 131 f.

16 Louise Seidler, *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, hrsg. von Herrmann Uhde, Weimar 1965, S. 45.

### Im Spiegel der Freundschaft

Seite 216

1 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Bd. IV/3, Frankfurt am Main 2010, S. 718.

2 Ebd., S. 722.

3 Anonym erschienen, Berlin 1796.

4 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 9/10, unveränderter Nachdruck, München 1992, S. 377–378.

5 Ebd., S. 377.

### Auf der Schwelle der Zeit

Seite 258

1 Roland Barthes, *Die helle Kammer, Bemerkung zur Fotografie*, Frankfurt am Main 1985, S. 94.

2 Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*, Berlin 1999, S. 37.

### La Belle Gabrielle

Seite 270

1 Karin Sagner, *Renoir und seine Frauen*, mit einem Vorwort von Jacques Renoir, München 2012, S. 88.

2 Jacques Renoir (wie Anm. 1), S. 8.

### Gesichterfinden

Seite 282

Georg Jäger, „Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“. Die Geburt des Theaters der Grausamkeit aus dem Geist der Wiener Jahrhundertwende“, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 32, 1982, S. 215–233.

Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971.

Tobias G. Natter (Hg.), *Oskar Kokoschka: Early Portraits from Vienna and Berlin, 1909–1914*, Yale University Press, 2002.

### „Schau mich an“

Seite 288

1 Zitiert nach: *Alfred Mombert*, Ausstellung zum 25. Todestag, bearb. von Ulrich Weber, hrsg. v. Franz Anselm Schmitt im Auftrag der Badischen Bibliotheksgesellschaft, Karlsruhe 1967, S. 98.

2 Alfred Mombert, *Der Denker, Gedicht-Werk*, Leipzig 1920 (= Neue Ausgabe), S. 114. „Porträt? Es gibt zahllose ‚Selbst‘-Porträts

von mir. Ich selber liebe am Meisten solche wie etwa Denker VII 5 (S. 113–115); sollte der neue Hofer nicht auch in diese Kategorie gehören?“

3 Alfred Mombert an Hans Reinhart, in: *Alfred Mombert 1967* (wie Anm. 1) S. 98 f.

4 Karl Hofer: *Der Dichter Alfred Mombert*. Das Gemälde befindet sich im Kurpfälzischen Museum Heidelberg.

5 Alfred Mombert, *Äther und Gestirne*, in: Ders., *Der himmlische Zecher, Ausgewählte Gedichte*, Leipzig 1922 (= Neue erweiterte Ausgabe), S. 115.

6 Seit 1900 waren unter anderem Porträts von Leopold Ziegler, Hans Reinhart, Theodor Reinhart, Thilde Hofer und Hermann Haller entstanden. Vgl. *Karl Hofer, Werkverzeichnis der Gemälde*, Bd. 2, bearb. von Karl Bernhard Wohler, hrsg. von Markus Eisenbeis, Köln 2007.

7 Karl Hofer, *Unter dem Kreuz des Südens*, in: *Karl Hofer, Bilder im Schloßmuseum Ettlingen*, hrsg. von der Stadt Ettlingen und vom Karl Hofer Archiv Berlin, Berlin 1983, S. 35.

8 Karl Hofer, *Malerei hat eine Zukunft, Briefe, Aufsätze, Reden*, hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig und Weimar 1991, S. 137. Vgl. auch: Karl Hofer, *Vom Lebensspuk und stiller Schönheit*, hrsg. von Katharina Henkel, Köln 2012 (= Ausstellung der Kunsthalle Emden), S. 18 f.

9 *Karl Hofer, Theodor Reinhart, Maler und Mäzen*, Ein Briefwechsel in Auswahl, hrsg. von Ursula und Günter Feist, Berlin 1998, S. 334.

10 Ebd., S. 344.

11 Karl Hofer, *Erinnerungen eines Malers*, Berlin 1953, S. 198.

12 *Karl Hofer, Theodor Reinhart*, (wie Anm. 9), S. 346. Seine Frau und die Kinder konnten im Oktober nach Berlin zurückkehren. Karl Hofer selbst konnte erst im November 1917 in die Schweiz ausreisen.

13 Karl Hofer 1991 (wie Anm. 8), S. 66. Vgl. auch: *Leopold Ziegler, Karl Hofer, Briefwechsel 1897–1954*, hrsg. von Andreas Hüneke, Würzburg 2004 (= Leopold Ziegler, *Gesammelte Werke* in Einzelbänden, Bd. 3, hrsg. im Auftrag der Leopold-Ziegler-Stiftung von Paulus Wall).