

ROSS KING

# Zum Frühstück ins Freie

Manet, Monet und die Ursprünge  
der modernen Malerei

Aus dem Englischen  
von Stefanie Kremer

Knaus

# Inhalt

1	Chez Meissonier . . . . .	11
2	Das moderne Leben . . . . .	25
3	Der Ruf der Vollkommenheit . . . . .	40
4	Mademoiselle V. . . . .	52
5	Die Träume eines Genies . . . . .	60
6	Jugendlicher Wagemut. . . . .	66
7	Ein undurchdringliches Labyrinth aus Leinwand . . . . .	76
8	Der Salon der Venus. . . . .	96
9	Der Ansturm der Narren . . . . .	106
10	Berühmte Siege. . . . .	120
11	Das junge Frankreich. . . . .	130
12	Allerlei Überlegungen . . . . .	144
13	Raum M . . . . .	153
14	Plein Air . . . . .	167
15	Ganz abscheulicher Mist . . . . .	182
16	Der Apostel der Hässlichkeit . . . . .	191
17	Maître Velázquez . . . . .	201
18	Die Jury der Mörder . . . . .	211
19	Monet oder Manet? . . . . .	221
20	Das Aufblitzen der Schwerter. . . . .	232
21	Wunder über Wunder . . . . .	242
22	Begräbnis eines Freundes . . . . .	259
23	Mancherlei Manöver . . . . .	273
24	Der Salon der Neulinge . . . . .	284
25	Au Bord de la Mer . . . . .	292
26	Mademoiselle Berthe . . . . .	302
27	Fliegender Galopp . . . . .	310
28	Der Keiler aus den Batignolles . . . . .	321
29	Hochfliegende Ambitionen . . . . .	331
30	Die preußische Schreckensherrschaft. . . . .	340
31	Die letzten Tage von Paris . . . . .	350

32	Blutiger Karneval . . . . .	364
33	Tage der Prüfung . . . . .	383
34	Die Äpfel der Zwietracht . . . . .	393
35	Ein Ring aus Gold . . . . .	404
36	Reinstes Bier aus Haarlem . . . . .	410
37	Jenseits der Vollkommenheit . . . . .	423
38	Die Befreiung von Paris . . . . .	432
	Epilog: Der letzte Schliff . . . . .	448
	Dank . . . . .	464

## ANHANG

	Anmerkungen . . . . .	467
	Literaturverzeichnis . . . . .	514
	Liste der Illustrationen . . . . .	527
	Zeittafel der politischen Ereignisse . . . . .	530
	Personen- und Werkregister . . . . .	536

«In diesem vermaledeiten Leben kann man sich nie  
zu gut wappnen.»

Édouard Manet

## Chez Meissonier

**A**N EINEM TRÜBEN JANUARTAG im Jahr 1863 zog sich Jean-Louis-Ernest Meissonier, der reichste und berühmteste Maler seiner Zeit, die Uniform Napoleon Bonapartes an und trat ungeachtet des Schneegestöbers auf den Balkon seiner Villa in Poissy.

Das Städtchen Poissy, das damals kaum mehr als 3000 Einwohner zählte, liegt 18 Kilometer nordwestlich von Paris am Südufer einer Schleife der Seine, direkt an der Eisenbahnlinie, die vom Gare Saint-Lazare an die Küste der Normandie führt.<sup>1</sup> Den ganzen Stolz des Ortes bildeten in jenen Tagen eine Kirche aus dem 12. Jahrhundert, eine Brücke aus der gleichen Zeit sowie ein wöchentlicher Viehmarkt, auf dem die Pariser Metzger einkauften und der Poissys mittelalterliche Straßen jeden Dienstag vor Tiermist dampfen ließ. Ansonsten bot die Stadt nur wenige Sehenswürdigkeiten, sah man von dem alten Kloster Saint-Louis ab, einem von Mauern umgebenen Anwesen, das einst Dominikanernonnen beherbergt hatte. Die Nonnen waren während der Französischen Revolution vertrieben worden, und die Klostergebäude hatte man entweder niedergeissen oder an Privatleute verkauft. Aber innerhalb der Anlage war eine riesige, fast 90 Meter lange Kirche mit spitzem Turm verschont geblieben, und nicht weit davon entfernt stand ein prachtvolles Haus mit zahlreichen Balkonen, Giebelfenstern und Schornsteinen aus rosafarbenem Backstein: ein Gebäude, das auch als Grande Maison bekannt war.

Ernest Meissonier<sup>2</sup> bewohnte die Grande Maison bereits seit annähernd zwei Jahrzehnten. Er war 48 Jahre alt, ein kleiner, vollbärtiger Mann von anmaßendem Wesen: «Hässlich, klein und engherzig», wurde er einmal beschrieben, «ein rechter Gnom»<sup>3</sup>. Ein Freund meinte, der Maler sehe aus wie ein Sportlehrer<sup>4</sup>, und tatsächlich war der stämmige Meissonier ein leidenschaftlicher Athlet, der sich oft noch vor Sonnenaufgang erhob, um auf seinem Pferd wie ein Wilder durch die Gegend zu galoppieren, in der Seine zu schwimmen oder sich mit dem Degen in der Hand auf einen Gegner zu stürzen. Erst nachdem er sich ein oder zwei Stunden so verausgabt hatte, zog er sich, manchmal noch in Reitstiefeln,

in ein Atelier in der Grande Maison zurück, wo er tagtäglich zehn bis zwölf Stunden damit verbrachte, auf seiner Staffelei jene Wunderwerke an Sorgfalt und Präzision zu erschaffen, die ihn reich und berühmt gemacht hatten.<sup>5</sup>

Im Jahr 1863 wäre es sehr schwer gewesen, Meissoniers Ruhm und Reichtum zu überschätzen. «Noch nie zuvor», behauptete ein Zeitgenosse, «gab es einen französischen Maler, dem so hohe Auszeichnungen verliehen wurden, dessen Bilder so heiß begehrt waren und dessen materielles Wohl durch die enormen Preise, die für jedes Werk seines Pinsels geboten wurden, derart gesichert war.»<sup>6</sup> Kein anderer Künstler in Frankreich konnte so stolze Preise verlangen wie Meissonier; keiner genoss eine so große öffentliche Aufmerksamkeit. Jedes Jahr drängten sich im Pariser Salon – der jährlichen Kunstausstellung im Palais des Champs-Élysées – so viele Besucher vor Meissoniers Bildern, dass ein Polizist speziell dafür benötigt wurde, die Massen, die sich nach vorne schoben, um den jüngsten Erfolg des Malers zu begutachten, zu bändigen.<sup>7</sup> Seine Gemälde, die von vermögenden Kunstkennern wie James de Rothschild oder dem Duc d'Aumale gesammelt wurden, erwiesen sich als so einträgliche Investitionen, dass es hieß, Meissoniers Signatur sei ebenso viel wert wie die der Banque de France.<sup>8</sup> «Die Preise für seine Werke», bemerkte ein Kunstkritiker voller Ehrfurcht, «haben nie zuvor gekannte, Schwindel erregende Höhen erreicht.»<sup>9</sup>

Meissoniers Erfolg bei Versteigerungen ging einher mit einem Chor lobender Kritikerstimmen, und – was in der von heftigen Rivalitäten und kindischen Eifersüchteleien zerrissenen Kunstwelt noch viel ungewöhnlicher war – auch unter seinesgleichen wurde er geachtet und geschätzt. «Er ist der unangefochtene Meister unserer Epoche», verkündete Eugène Delacroix, der dem Dichter Charles Baudelaire prophezeite, dass «von uns allen ganz gewiss er es ist, dessen Name bleiben wird!»<sup>10</sup> Ein anderer Freund Meissoniers, der Schriftsteller Alexandre Dumas *fiils*, nannte ihn «den Maler Frankreichs».<sup>11</sup> Kurz, Meissonier war, wie ein Journalist voller Enthusiasmus verkündete, «der berühmteste Künstler unserer Zeit»<sup>12</sup>.

Von dem Aussichtspunkt auf dem Balkon seiner Villa aus hätte dieser berühmteste Künstler seiner Zeit all die Reichtümer überblicken können, die ihm sein gewaltiger Erfolg eingebracht hatte. Es gab einen Stall für seine acht Pferde, und die zahlreichen Kutschen, darunter teure Landauer, Berlinen und Victorias, waren in einer Remise untergebracht. Er besaß sogar das schnellste Gefährt auf Frankreichs Straßen, eine Post-



Ernest Meissonier (Nadar)

kutsche. In einer für ihn typischen herrschaftlichen Geste hatte er alle Wagen mit einem Emblem verziert, das den passenden Wahlspruch trug: *Omnia labor*, «Alles durch Arbeit». Ein Gewächshaus, eine Sattlerei, ein Englischer Garten, ein Fotoatelier, ein Ententeich, Unterkünfte für den Kutscher und den Stallburschen und eine Wiese voller Kirschbäume – all dies lag verstreut auf einem Stück Land, das zum Ufer der Seine hin abfiel, wo Meissoniers zwei Jachten lagen. Etwa 20 Kilometer stromaufwärts unterhielt er in der Rue des Pyramides, einer eleganten Straße, die nur wenige Schritte vom Jardin des Tuileries und vom Louvre entfernt lag, seine Pariser Wohnung.<sup>13</sup>

Die Grande Maison selbst stand zwischen der gotischen Klosterkirche und den Überresten des alten Kreuzganges. Meissonier hatte die im 18. Jahrhundert aus rosafarbenem Backstein erbaute Orangerie, die auch als *Le Pavillon Rose* bekannt war, 1846 gekauft. In den folgenden Jahren hatte er hunderttausende Francs in den Ausbau und die Verschönerung des Gebäudes gesteckt, um für sich und seine Familie einen prächtigen Palast zu schaffen. Auf ein angrenzendes Gästehaus hatte er einen Turm

bauen lassen, der einem riesigen Wasserspeicher Platz bot. Dieser versorgte die Grande Maison mit fließendem Wasser, das mit Hilfe einer Dampfmaschine durch das Haus und in den Garten gepumpt wurde. Das Haus besaß auch ein luxuriöses Wasserklosett sowie ein zentrales Heizsystem, das die Räume im Winter wärmte. Für die seltenen Momente, in denen Meissonier seiner Staffelei fernblieb, stand ihm ein Billardzimmer zur Verfügung.

Doch trotz all dieser Annehmlichkeiten der Moderne war die Grande Maison vor allem als ein erlesener Traum aus vergangenen Zeiten gedacht. «Mein Haus und mein Wesen gehören einem anderen Zeitalter an», sagte Meissonier einmal.<sup>14</sup> Er fühlte sich im 19. Jahrhundert weder wohl noch zu Hause. Ganz offen sprach er von der «guten alten Zeit», womit er das 18. Jahrhundert und früher meinte. Der Anblick von Bahnhöfen, gusseisernen Brücken, der modernen Architektur und den neuesten Moderscheinungen wie Gehröcken und Zylindern war ihm verhasst. Er verabscheute es, wenn die Leute mit übereinander geschlagenen Beinen dasaßen und Zeitungen und billige Broschüren lasen anstelle von ledergebundenen Büchern. So kam es, dass sein Haus von außen – mit all den Giebeln, Dachschrägen und bleiverglasten Fenstern – die Stille und Eleganz des 18. Jahrhunderts verkörperte, während die Innenräume im Stil Ludwigs XV. mit kostbaren Gobelins, Kommoden, reich verzierten Lehnssesseln und kunstvoll geschnitzten Balustraden ausgestattet waren.

In der Grande Maison gab es nicht nur ein, sondern – was höchst ungewöhnlich war – zwei geräumige Ateliers, in denen Meissonier seine Meisterwerke anfertigen konnte. Das *atelier d'hiver* oder «Winteratelier» mit Erkerfenstern und einem großen Kamin lag im oberen Stockwerk des Hauses. Im Erdgeschoss hatte Meissonier einen Raum mit Glasdach angebaut, von dem aus man den ganzen Garten überblicken konnte: das *atelier d'été* oder «Sommeratelier». Beide Ateliers waren mit seinem Handwerkszeug vollgestopft: Überall sah man Leinwände, Pinsel und Staffeleien, aber auch Musikinstrumente, Ritterrüstungen, Zaumzeug und Pferdegeschirre, mit Federn geschmückte Helme und eine Auswahl an Hellebarden, Rapieren und Musketen – genug Waffen, hieß es, um eine ganze Kompanie Soldaten auszurüsten. Wie sein Haus waren auch Meissoniers Gemälde erlesene Fantasiegebilde aus einer anderen Zeit. Er hatte sich auf Szenen aus dem Leben des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisiert und malte eine stetig größer werdende Schar feiner Herren in seidenen Gewändern und mit Halskrausen aus Spitze – er



nannte sie seine *bonshommes*, die «guten Kerle» –, die Schach spielen, Pfeife rauchen, Bücher lesen, vor Staffeleien oder Kontrabässen sitzen oder in den Uniformen der Musketiere und Hellebardiere posieren. Diese Bilder von schweigsamen und nachdenklichen Musikanten und Bücherwürmern in stillen, schwach beleuchteten Räumen, auf denen jede Einzelheit bis ins kleinste Detail ausgeführt ist, weisen eine frappierende Ähnlichkeit mit den Arbeiten Jan Vermeers auf. Vermeers Wiederentdeckung in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts beruhte nicht zuletzt auf der unbändigen Begeisterung für Meissonier – und die enorme Beliebtheit des niederländischen Künstlers in jüngster Zeit reicht fast an die Schwärmerei heran, die Meissonier Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich entgeggebracht wurde.

Typisch für Meissoniers Arbeiten war ein Bild, das er damals gerade erst gemalt hatte. *Kavaliere vor einem Wirtshaus* befand sich im Besitz des Duc de Morny, eines reichen Kunstsammlers und unehelichen Halbbruders des französischen Kaisers Napoleon III. Das 1862 fertig gestellte Gemälde zeigt drei feine Herren aus dem 18. Jahrhundert mit Dreispitzen auf dem Kopf, die vor einer ländlichen Taverne im Fachwerkstil auf ihren Pferden sitzen und Getränke gereicht bekommen: Es ist eine bezaubernde Vignette aus längst vergangenen Zeiten, ohne eine Eisenbahn oder einen Zylinder weit und breit. Meissoniers berühmtestes Bild war jedoch *Der Streit*, eine nicht ganz so friedliche Szene, die eine tätliche Auseinandersetzung zwischen zwei – wie stets in die kostbaren Gewänder des 18. Jahrhunderts gekleideten – Herren in einer Schänke darstellt. Das Gemälde, das im Salon des Jahres 1855 mit der Großen Ehrenmedaille ausgezeichnet wurde, befand sich im Besitz von Königin Victoria, deren Gemahl Prinz Albert Meissonier allen anderen Künstlern vorzog. Napoleon III. hatte das Bild auf dem Höhepunkt des Krimkrieges für 25 000 Francs – dem achtfachen Jahresverdienst eines einfachen Fabrikarbeiters – von Meissonier gekauft und seinem Verbündeten jenseits des Kanals zum Geschenk gemacht.

«Wäre ich kein Maler», hatte Meissonier einmal verkündet, «dann wäre ich gerne Historiker geworden. Ich kann mir nichts Interessanteres vorstellen als die Geschichte.»<sup>15</sup> Mit seiner Verehrung für die Vergangenheit stand er nicht allein. Mitte des 19. Jahrhunderts befand man sich im Zeitalter einer rasanten technischen Entwicklung, welche die Erfindung der Fotografie, des Elektromotors und der Dampflokomotive mit sich gebracht hatte. Doch gleichzeitig war man in jenen Jahren auch von der Vergangenheit fasziniert und besessen. Der Romancier Gustave Flaubert



*Der Streit (Meissonier)*

hielt diesen ausgeprägten Sinn für die Geschichte für ein ganz und gar neues Phänomen – für eine weitere kühne Erfindung des Jahrhunderts. «Der Sinn für die Geschichte ist eben erst entstanden», schrieb er im Jahr 1860 an einen Freund, «und möglicherweise stellt er eine der vortrefflichsten Errungenschaften des 19. Jahrhunderts dar.»<sup>16</sup> In ganz Frankreich konnte man Reminiszenzen an die Vergangenheit finden. Die Mode am Hof Napoleons III. ahmte diejenige vergangener Jahrhunderte nach, die Männer trugen Zweispitze, Kniehosen und Seidenstrümpfe. Der bekannteste Architekt des Landes, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, hatte sein Leben damit verbracht, die mittelalterliche Pracht alter Kirchen und Kathedralen wieder auferstehen zu lassen. 1863 erbaute er für den Kaiser das Château de Pierrefonds, eine märchenhafte Burg, die mit ihren Fallgittern, runden Türmen und dem Kopfsteinpflaster in den Innenhöfen jeden Rittertraum erfüllte.

Diese Sehnsucht nach der Vergangenheit machte die Franzosen empfänglich für Meissoniers Bilder, die der mächtigste Kunstkritiker des Landes, Théophile Gautier, als «die vollendete Auferweckung des Lebens vergangener Zeiten» feierte.<sup>17</sup> Meissoniers wehmütige Träumereien sprachen genau die gleichen Menschen an, die den 1844 erschienenen Roman

*Die drei Musketiere* von Alexandre Dumas père zum erfolgreichsten Buch im Frankreich des 19. Jahrhunderts gemacht hatten.<sup>18</sup> Und tatsächlich hätten viele von Meissoniers Bildern mit ihren mit Straußenfedern, Wämsern und Stulpenstiefeln herausgeputzten feinen Herren als Illustrationen für die Werke Dumas' dienen können. Der Schriftsteller war ein Freund des Malers und hatte vor seinem Bankrott im nur wenige Kilometer flussaufwärts von Meissoniers Anwesen entfernt gelegenen Château de Monte Cristo, einem mit Kuppeln und Ecktürmchen versehenen prunkvollen Bauwerk bei Marly-le-Roi, einen ähnlich großzügigen Lebensstil gepflegt. Beide Männer zeichneten sich darin aus, Szenen voller Ritterlichkeit und männlicher Abenteuerlust darzustellen, die vor dem Hintergrund des vorrevolutionären und vorindustriellen Frankreichs spielen – bevor König Ludwig XVI. die Stufen der Guillotine hinaufgeführt und in den darauf folgenden Jahrzehnten die alten gesellschaftlichen Bindungen durch die neuen Mächte des Geldes und der Industrie zerstört wurden.<sup>19</sup> «Die Zeiten der Rittersitte sind dahin», schrieb Edmund Burke, ein erbitterter Kritiker der Französischen Revolution, der den nach 1789 eingetretenen Niedergang «männlicher Gesinnungen und heroischer Taten» beklagte.<sup>20</sup> Doch das Zeitalter der Ritterlichkeit war in Frankreich nicht völlig verschwunden: Mitte des 19. Jahrhunderts konnte man es in Dumas' Romanen, Viollet-le-Ducs spitzen Türmen und Meissoniers gemalten Kleinodien mit all den Musketieren darauf ganz deutlich spüren.

Und doch konnten die Motive von Meissoniers Werken seinen außergewöhnlichen Erfolg nur zum Teil erklären. Was die Kritiker wie das Publikum gleichermaßen verblüffte, war des Malers meisterliche Ausführung feinsten Details und sein nahezu unvorstellbar vollendetes handwerkliches Geschick. «Es ist einfach unbegreiflich, wie unsere plumpen Hände je zu einer solchen Zartheit fähig sein sollten», schwärmte Gautier.<sup>21</sup> Meissoniers zumeist eher kleine Gemälde lohnten eine überaus gründliche, eingehende Betrachtung. Nachdem der englische Kunstkritiker John Ruskin ein Bild des Malers erworben hatte, untersuchte er es mit einem Vergrößerungsglas in allen Einzelheiten und bewunderte Meissoniers Kunstfertigkeit und seinen Blick für faszinierende Kleinigkeiten. Ein Kritiker scherzte einmal, Meissonier würde es auch gelingen, die Propheten aus der Sixtinischen Kapelle auf einen Ring zu malen.<sup>22</sup> Es hieß, in der ganzen Geschichte der Malerei habe noch nie ein Künstler solch ein unübertrefflich sicheres Gespür für den Pinsel besessen. «Die besten flämischen Maler, die gewissenhaftesten niederländischen Künst-

ler», behauptete Gautier, «sind im Vergleich zu Meissonier schlampig und schwerfällig.»<sup>23</sup>

Doch trotz seines großen Erfolgs war Meissonier nicht gegen Kritik gefeit. Um 1863 herum begann sich gegenüber seiner scheinbar endlosen Parade aus Schachspielern und Musketieren ein leises Murren zu erheben. Der Kunstkritiker Paul de Saint-Victor beklagte dieses offenbar begrenzte Repertoire des Malers und beschwerte sich darüber, dass Meissoniers *bonshommes*, wie makellos sie auch immer ausgeführt sein mochten, stets nur lasen, schrieben und Pfeife rauchten. Ein anderer Kritiker, Paul Mantz, fragte: «Ob es wohl zu viel verlangt wäre, diesen begabten Künstler darum zu bitten, die Wahl seiner Motive ein wenig zu überdenken?»<sup>24</sup>

Der Kritischste von allen war jedoch Meissonier selbst. Seine so sorgfältig ausgeführten Gemälde mit ihren Offizieren und Ehrenmännern mochten ihm Ruhm und Reichtum beschert haben, aber dessen ungeachtet versicherte er, sie zu verachten, da sie seines Talents nicht würdig seien. «Niemand kann auch nur annähernd beschreiben, wie sehr mir davor graut, mein Leben lang *bonshommes* zu malen!», verkündete er.<sup>25</sup> Er bestand darauf, dass diese zierlichen kleinen Bilder sein Genie nicht wirklich widerspiegeln. Die Nachwelt, so glaubte er, würde ihn für etwas ganz anderes feiern.

«Ein Künstler darf sich nicht von der Familie behindern lassen», schrieb Meissonier einmal. «Er muss frei sein und sich gänzlich seiner Arbeit widmen können.»<sup>26</sup> Doch Meissonier schien stets von seiner Familie behindert worden zu sein. Sein Vater Charles war ein erfolgreicher Geschäftsmann gewesen, der eine Fabrik in Saint-Denis, nördlich von Paris, sein Eigen nannte, in der Farbstoffe für die Textilindustrie hergestellt wurden. Obwohl er selbst ein künstlerisches Naturell besaß – er spielte Flöte, sang Balladen, und auf Festlichkeiten tanzte er Quadrille – löste der Gedanke an einen Maler in der Familie bei Charles Meissonier keine Begeisterung aus. Er war ein strenger und nüchterner Mann, der die Maxime vertrat, man solle Kinder der Kälte aussetzen, um sie abzuhärten. Außerdem erwartete er, was nicht ungewöhnlich war, dass Ernest, der ältere seiner beiden Söhne, ihm in das Färbereigeschäft nachfolgen würde. Als der junge Ernest seinen Widerwillen gegen eine solche Laufbahn bekundete, verschlechterte sich die Beziehung zwischen Vater und Sohn. Dies wurde noch schlimmer, nachdem Madame Meissonier gestorben war und Charles ein Verhältnis mit einer Wäscherin begann, mit der er in

der Folge eine Tochter hatte und die er bald danach heiratete. Ernest wurde daraufhin, gerade 17 Jahre alt, zur Arbeit in eine Apotheke in der Rue des Lombards geschickt. Tagsüber richtete er Verbände her und wischte den Fußboden auf, doch in den Nächten fertigte er heimlich Skizzen an und träumte davon, seine Karriere als Maler zu beginnen. Nur seine hartnäckige Entschlossenheit und die Drohung, nach Neapel auszureißen, brachten Charles Meissonier schließlich dazu, seinen Sohn bei Léon Cogniet in die Lehre zu geben, einem bekannten Historienmaler, der in Rom studiert hatte und bedeutende öffentliche Aufträge erhielt, so beispielsweise für ein Deckengemälde in einer der Galerien des Louvre.

Meissonier erwies sich als frühes Talent. Ein anderer Künstler bemerkte später, Meissonier müsse wohl schon als Meister auf die Welt gekommen sein, ohne all die Ungeschicklichkeit und Unsicherheit, welche die frühen Jahre in der Karriere anderer Maler oft kennzeichnen.<sup>27</sup> Der begabte junge Meissonier steckte seine Ziele hoch; er wollte ein Historienmaler werden wie Cogniet, der sich 1817 mit einer Szene aus der klassischen Mythologie mit dem Titel *Helena wird von ihren Brüdern Castor und Pollux befreit* einen Namen gemacht hatte. Im 19. Jahrhundert war man der Ansicht, die Darstellung solcher großartigen historischen Szenen sei die edelste Aufgabe, der sich ein Maler widmen konnte. Die Historienmalerei stellte den Gipfel in der strengen Hierarchie dar, die von der Académie des Beaux-Arts hochgehalten wurde, jener renommierten Einrichtung, deren Auftrag es war, das Schicksal der französischen Kunst zu lenken. Landschaftsbilder, Porträts und Stilleben wurden geringer geschätzt, da sie dem Betrachter keine moralischen Werte vermitteln konnten, wie es die historischen Gemälde taten – und für die meisten Mitglieder der Académie lag der ganze Sinn eines Kunstwerks ausschließlich darin, moralische Lektionen zu erteilen. Dieser Weisheit zufolge zeigte das ideale Gemälde bekannte Gestalten aus der Bibel, der französischen Geschichte oder der klassischen Mythologie, die Heldentaten vollbrachten und dem Betrachter auf diese Weise unangreifbare moralische Vorbilder bieten konnten. Eines der berühmtesten Beispiele hierfür war Jacques-Louis Davids 1784 in Rom gemaltes Bild *Der Schwur der Horatier*, ein vier Meter breites Gemälde, auf dem eine Gruppe in Togen gewandeter Brüder zu sehen ist, die ihrem Vater schwören, Rom gegen die Feinde der Stadt zu verteidigen.

Der junge Meissonier hatte schon an einigen dieser erhebenden Bilder zu arbeiten begonnen, darunter *Die Belagerung von Calais* und *Peter der Einsiedler ruft zum Kreuzzug auf* – Bilder, mit denen er, wie er spä-

ter schrieb, «bedeutende Gedanken, andächtige Hingabe und muster-gültigen Edelmut»<sup>28</sup> zum Ausdruck bringen wollte. Doch sein Malstil sollte sich ändern, und statt jene großartigen Visionen mit ihren hehren moralischen Botschaften fertig zu stellen, sah er sich bald Bücher illustrieren und wie am Fließband sehr viel schlichtere Bilder malen, die er nach Amerika verkaufte, wo man ihm fünf Francs für den Quadratmeter zahlte.

Hauptgrund für diesen neuen, bescheideneren Stil war die Tatsache, dass Meissonier 1838 im Alter von 23 Jahren eine strenge Protestantin namens Emma Steinheil aus Straßburg, die Schwester eines seiner Künstlerkollegen, geheiratet hatte. Sein Vater schenkte ihm aus diesem Anlass einen Satz Silberbesteck, zahlte ihm die Unterkunft für ein Jahr und stellte sodann seine ohnehin knappen finanziellen Zuwendungen ein. «Es liegt offen zutage, dass du von nun an nichts mehr von mir haben willst», verkündete Charles Meissonier. «Wer einen eigenen Hausstand gründet, muss auch davon überzeugt sein, selbst für sich sorgen zu können.»<sup>29</sup>

In der Folge wurden zwei Kinder geboren, Thérèse und Charles. Bei der standesamtlichen Eintragung seiner 1840 geborenen Tochter gab Meissonier kühn «Historienmaler» als Beruf an.<sup>30</sup> Doch prachtvolle historische Gemälde – wie hoch die Mitglieder der Académie des Beaux-Arts sie auch schätzen mochten – ließen sich nicht so leicht verkaufen wie kleinere Bilder, Landschaften oder Porträts, die besser an die Wände der Pariser Wohnungen passten. Und so verschwanden die Heiligen, die Helden und Engel von Meissoniers Staffelei, und die kleinen *bons-hommes*, aus wirtschaftlicher Notwendigkeit geboren, tauchten nach und nach unter seinem Pinsel auf. Rasch wurde er als «der französische Metsu» bekannt, eine Anspielung auf einen niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, Gabriel Metsu, der sich auf Miniaturen mit Szenen aus dem häuslichen Leben des Bürgertums spezialisiert hatte.<sup>31</sup> 1863 hatte Meissonier seine anmutigen kleinen Bilder bereits seit über zwei Jahrzehnten gemalt – und seinen außergewöhnlichen Erfolg genossen. «Ich hatte mich damit abgefunden, sie zu erschaffen», schrieb er später voll Wehmut über seine *bons-hommes*, «doch all die Zeit über träumte ich von ganz anderen Dingen.»<sup>32</sup>

Vermutlich träumte Meissonier an jenem Wintertag im Jahr 1863 von diesen ganz anderen Dingen, als er, bekleidet mit dem Dreispitz und dem grauen Mantel Napoleons, zu dem Balkon der Grande Maison hinaufstieg.

Auf dem Balkon angekommen, schwang sich Meissonier in einen Sattel, der an ein Holzpferd gegurtet war, und steckte in Nachahmung der berühmten Geste eine Hand in den grauen Mantel. Dann betrachtete er sein Bild in einem Spiegel, nahm den Pinsel und begann, während der Schnee vom winterlichen Himmel fiel, sein eigenes ernst blickendes Abbild auf die Holztafel zu malen, die vor ihm auf einer Staffelei stand – eine Studie für ein historisches Gemälde mit dem Titel *Frankreichfeldzug 1814*, an dem er damals arbeitete.<sup>33</sup>

«Wie viele Nächte hat Napoleon mich bis in den Schlaf hinein verfolgt!», verkündete Meissonier einmal.<sup>34</sup> Er selbst war ironischerweise 1815, im Jahr der Schlacht von Waterloo, geboren worden. Über vier Jahrzehnte nach Napoleons Tod auf St. Helena lebte seine Legende noch immer fort, nicht zuletzt da sein Neffe, Napoleon III., der 1848 an die Macht gekommen war, dies auf das Entschiedenste förderte. Jedes Jahr am fünften Mai, Napoleons Todestag, wurde eine Messe in der Kapelle des Invalidendoms zelebriert, und am Fuße der Vendômesäule legten die Pariser Kränze nieder. Jedes Jahr am 15. August, Napoleons Geburtstag, wurde ein Nationalfeiertag begangen: Auf der Place de la Concorde wurde eine Militärparade abgehalten, Narren trieben auf den Champs-Élysées ihre Späße, am Himmel explodierten Feuerwerkskörper, und am Sockel der Vendômesäule tauchten noch mehr Kränze auf.

Offenbar wurde Napoleon in ganz Paris verehrt. Seine Gebeine, die 1840 mit viel Pomp von St. Helena nach Frankreich zurückgebracht worden waren, wurden in einem wundervollen Porphyr Sarkophag in einer Krypta des Invalidendoms verwahrt. Von der Vendômesäule und vom Arc de Triomphe herab beherrschten Statuen von Napoleon die Stadt, und Straßen und Brücken trugen die Namen der Orte seiner militärischen Siege, darunter Rivoli, Wagram und Austerlitz. Er war Thema zahlloser Biographien, und das nach den *Drei Musketieren* meistverkaufte Buch in Frankreich war Adolphe Thiers' *Geschichte des Consulats und Kaiserreichs*, von dem zwischen 1845 und 1862 20 Bände auf den Markt geworfen wurden.<sup>35</sup> Auch in Romanen von Stendhal und Balzac lebte Napoleon fort, ebenso wie in Gedichten von Victor Hugo. Béranger pries Napoleons Namen in patriotischen Liedern, und Berlioz komponierte eine Kantate, *Le 5 Mai*, zu seinen Ehren. Sein Kammerdiener, sein Sekretär, sein Arzt, sein Kämmerer, die Hofdame seiner Gattin – sie alle berichteten ausführlich in ihren Memoiren über ihn. Sein Säbel aus der Schlacht von Austerlitz und das Geschirr seines Lieblingspferdes, Marengo, wurden wie Reliquien verehrt. Das Château de Malmaison, sein

Anwesen in der Nähe von Paris, war in ein Museum verwandelt worden, das seiner Legende gewidmet war, und in ganz Frankreich wuchsen Weiden aus Ablegern jenes Baumes, der Napoleons Grab auf St. Helena beschirmt hatte.

Und Napoleon war eine Inspiration für die Künstler. «Napoleons Leben ist das Heldenepos unseres Landes, Vorbild für alle Künste», verkündete Delacroix, dessen Vater unter Napoleon als Außenminister gedient hatte.<sup>36</sup> Nur Christus war in der französischen Kunst ebenso allgegenwärtig wie Napoleon. Jede Episode aus Napoleons Leben wurde mit Farbe und Pinsel festgehalten. Die jährlichen Pariser Salons barsten schier vor militärischen Szenen, wurden Napoleons Heldentaten von Italien bis nach Ägypten doch auf Dutzenden Gemälden und Lithographien dargestellt. In einem Salon wurde die Schlacht von Wagram auf neun verschiedenen Bildern gezeigt; in einem anderen prangten 18 Werke, auf denen die Schlacht von Austerlitz zu sehen war. Jacques-Louis David hatte Napoleons Krönung zum Kaiser verewigt, und Horace Vernet, der sein Gemälde auf der Ausstellung voller Ehrfurcht mit einem schwarzen Flor drapiert hatte, das den Winden ausgesetzte Grab des Feldherrn auf St. Helena. 1855 hatte Vernet, womöglich der bedeutendste Maler historischer Schlachten, 50 000 Francs für ein Bild erhalten, das Napoleon im Kreise seiner Marschälle und Generäle auf dem Schlachtfeld zeigt. Doch selbst diese gigantische Summe wurde fünf Jahre später in den Schatten gestellt, als ein wohlhabender Bankier namens Gaston Delahante ein Gemälde von Napoleon für 85 000 Francs in Auftrag gab. Darstellen sollte es Napoleons letzte Tage als Kaiser. Gemalt werden sollte es von Meissonier.

Der Sattel, auf dem Meissonier für *Frankreichfeldzug 1814*, seinen Auftrag von Delahante, Modell saß, war vollkommen authentisch. Ein Neffe Napoleons, Prinz Napoleon-Jérôme, hatte ihn dem Maler geliehen. Auch der Mantel war authentisch, oder jedenfalls beinahe: Meissonier hatte das Original aus dem Musée des Souverains entliehen, in dem zahlreiche Reliquien von Napoleon aufbewahrt wurden, und dann von einem Schneider Stich für Stich, bis hin zu den ausgefransten und zerknitterten Stellen, nachnähen lassen. In dem vergangenen Jahr hatte er diesen Mantel schon oft angelegt und war immer wieder in den Sattel gestiegen, um endlose Studien darüber anzufertigen, wie beispielsweise der Mantel über die Kruppe des Holzpferdes fiel oder – wie an diesem verschneiten Nachmittag – das winterliche Licht auf sein Gesicht.

Meissonier hatte sich selbst als Modell für Napoleon auserkoren, da er



Die Originalausgabe erschien unter dem Titel  
«The Judgement of Paris» bei Chatto & Windus, London.



Mix

Produktgruppe aus vorbildlich  
bewirtschafteten Wäldern und  
anderen kontrollierten Herkünften

Zert.-Nr. GFA-COC-1298

[www.fsc.org](http://www.fsc.org)

© 1996 Forest Stewardship Council

Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-0100  
Das für dieses Buch verwendete FSC-zertifizierte Papier *Munken Premium*  
liefert Arctic Paper Munkedals AB, Schweden.

1. Auflage

Copyright © der Originalausgabe 2006 by Ross King

Copyright © der deutschsprachigen Ausgabe 2007 by

Albrecht Knaus Verlag, München,

in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Umschlaggestaltung: semper smile Werbeagentur, München,

unter Verwendung eines Motivs von AKG

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Druck und Einband: Kösel, Krugzell

Printed in Germany

ISBN 978-3-8135-0194-0

[www.knaus-verlag.de](http://www.knaus-verlag.de)



Ross King

### **Zum Frühstück ins Freie**

Manet, Monet und die Ursprünge der modernen Malerei

DEUTSCHE ERSTAUSGABE

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 544 Seiten, 15,0 x 22,7 cm  
ISBN: 978-3-8135-0194-0

Knaus

Erscheinungstermin: März 2007

#### Über die Geburtsstunde des Impressionismus

Ross King entwirft im Aufeinandertreffen zweier französischer Maler Mitte des 19. Jahrhunderts das Zeitgemälde einer Epoche im Umbruch. Vor dem Auge des Lesers entsteht ein facettenreiches Bild des Zweiten Kaiserreiches unter Napoleon III. Das Buch erzählt von Mode und Moral, von Künstlern und der Bohème, von Festen und Weltausstellungen, bahnbrechenden Erfindungen, politischen Intrigen und amourösen Abenteuern, von Kriegen und Revolutionen.

Paris um 1860: Die gute alte Zeit, nach der sich viele zurücksehnen, ist endgültig vorbei. Einer von diesen Rückwärtsgewandten ist der zu jener Zeit berühmteste Maler Frankreichs Ernest Meissonier. Seine akribischen Historienbilder erzielen bei Sammlern Höchstpreise. Nur wenige Kilometer vom luxuriösen Palais des Malerfürsten entfernt, komponiert der zwei Jahrzehnte jüngere Edouard Manet, nach heutigen Begriffen ein »junger Wilder«, seine skandalumwitterten Bilder. Inspiriert von alten Meistern wie Raffael oder Tizian, entwickelt er selbstbewusst seinen eigenen Stil. Aber nicht nur seine Maltechnik beunruhigt das Publikum. Zu einer Zeit, da ein Mann im schwarzen Gehrock auf einem Gemälde weitaus verstörender wirkt als eine laszive nackte Frau, ist sein berühmtes Bild »Frühstück im Freien« eine Provokation. Beim »Pariser Salon«, der jährlich stattfindenden offiziellen Ausstellung mit einer Million Besuchern, kommt es 1863 zum Eklat: Es ist die Geburtsstunde des Impressionismus.

Mit dem Geschick eines Romanciers und dem Scharfsinn eines Historikers bringt uns Ross King die großen Maler nahe, die als Verlierer von damals die Stars von heute sind.