

Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*: Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit

Gerd Blum

Das vom offiziellen Salon abgelehnte, daher 1863 erstmals im Salon des Refusés in Paris ausgestellte *Déjeuner sur l'herbe* von Edouard Manet (Abb. 1b) rief einen Skandal hervor, denn es brach sowohl mit den inhaltlichen als auch den formalen Konventionen der akademischen Malerei. Dieser Bruch war um so deutlicher, weil das Gemälde mit seinem großen Format – es misst 208 x 264 cm – und seinen Rückgriffen auf Kompositionen Giorgiones und Raphaels explizit die Tradition des klassischen Figurenbildes aufruft.¹

Die Innovationen des *Déjeuner* sind in der Mehrzahl der Rezensionen des Salon des Refusés negativ wahrgenommen worden.² Die künstlerische Aneignung von Manets Gemälde durch Monet, Cézanne und Marées unmittelbar nach seiner Entstehung zeigt, dass das Bild gleichzeitig auch als zukunftsweisend betrachtet worden ist. Die Auseinandersetzung mit dem *Déjeuner* innerhalb der bildenden Kunst hat seitdem nahezu kontinuierlich angehalten³ – allein Picasso hat knapp zweihundert Variationen über das Gemälde geschaffen, Matisse malte sein frühes malerisches Manifest *Luxe, calme, et volupté* im Rückgriff auf Manet. Schon seit langem ist das Bild vieldiskutierter Bestandteil des kunsthistorischen Kanon geworden. Es hat eine andauernde Aktualität bewahrt, die im anhaltenden 'Kultstatus' des Gemäldes innerhalb der populären Graphik ebenso deutlich wird wie in seiner paradigmatischen Rolle für die gegenwärtige 'Fotografie des modernen Lebens', die Jeff Wall in seiner fotografischen Paraphrase des Gemäldes (*The Storyteller*, Museum für moderne Kunst Frankfurt) thematisiert hat.

Obwohl das Gemälde des 33-jährigen Manet allgemein als ein zentrales Schwellenwerk der Moderne anerkannt ist, so bleibt umstritten, worin eigentlich die bahnbrechende Modernität des Gemäldes besteht. Hier sind in der Forschung zwei unterschiedliche Tendenzen feststellbar: Manets Gemälde wird entweder als das erste Bild der *modernen Malerei* oder als das erste monumentale Bild des *modernen Lebens* gesehen. Diesen unterschiedlichen Einschätzungen des Bildes liegen zwei Forschungsansätze zugrunde, die ich zunächst

¹ Das Großformat war traditionellerweise Historienbildern vorbehalten; s. Tucker 1998: 10f.

² Vgl. Krell 1996: 43ff. und Tucker 1998: 5ff. (mit weiterführender Literatur zur zeitgenössischen Rezeption).

³ Vgl. zur künstlerischen Rezeption des *Déjeuner* einleitend Tucker 1998.

referieren möchte. Danach soll im Rückgriff auf die neuere, umfangreiche Literatur ein synthetischer und vielschichtigerer Zugang zum *Déjeuner* erprobt werden.

Der formalästhetische Ansatz: Das *Déjeuner* als Gründungsbild moderner Malerei

Gemäß der auf Manets Freund Emile Zola zurückgehenden formalistischen Deutungstradition, die noch in jüngster Zeit von Michel Foucault markant vertreten wurde, exponiert das *Déjeuner sur l'herbe* erstmals Malerei ganz offen als Malerei: die Leinwand als Fläche, die Farbe als materielle Malsubstanz, die dargestellte Szene als artifizielle, gestellte Ateliersituation aus Posen.⁴

Laut Manets Freund Theodore Duret bestand für die Zeitgenossen

das ganze Bild [...] sozusagen aus Licht, alles daran war Farbe. So sah das *Déjeuner sur l'herbe* aus wie ein riesiger Klecks. Es wirkte auf die Netzhaut der Zeitgenossen so, wie auf eine Eule das Tageslicht wirkt.⁵

Hans Körner beschreibt, dass sich

bei keinem älteren Bild [...] Farbe als Farbmaterie so unverblümt vor[drängt] wie in Manets *Déjeuner sur l'herbe*. Das locker und dünn hingestrichene Grün und Braun des Waldes riecht geradezu nach Ölfarbe und nach Verdünnungsmittel, und im dichter, kompakter gemalten Inkarnat des Aktes wird die Bleiweißmasse 'greifbar', ist überdeutlich als breiige Farbmasse konkretisiert. Die Kleidung des rechten Dandy ist gleichsam eine musikalische Variation in Grau-Dur. Nie vorher waren die Übergänge der unbunten Farbe Grau zum unbunten Schwarz in so subtiler Weise moduliert worden. Nie zuvor hatte man ein so farbiges Grau und ein so farbiges Schwarz gesehen.⁶

Wenn Manet "mehrere Gegenstände oder mehrere Figuren versammelt," so leitete ihn nach Auskunft Zolas "bei seiner Auswahl allein der Wunsch, schöne Farbflächen, schöne Kontraste zu erreichen" (Zola 1867b: 58). Das Publikum sei der Überzeugung, der Maler habe bei seinem *Déjeuner sur l'herbe* "etwas Anstößiges, Skandalöses in die Behandlung des Sujets gelegt, während dieser lediglich scharfe Kontraste und deutlich umrissene Farbflächen erreichen wollte" (Zola 1867b: 65f.). Für Manet sei "das Sujet ein Vorwand zum Malen" (Zola 1867b: 66), thematisch indifferenten Anlass reiner Malerei. Dem bis zu Sandblats Manet-Studie von 1954 nahezu unbezweifelten formalästhetischen Interpretationsansatz zufolge handelt es sich beim *Déjeuner* um ein

⁴ Dieser Aspekt wird erst in jüngeren Beiträgen betont; s. besonders Armstrong 1992, 1998 und Krell 1996.

⁵ Duret nach Körner 1996: 71.

⁶ Körner 1996: 71. "Das Stilleben schließlich ist zuallererst, bevor es sich gegenständlich als Strohhut, Kleid, Picknickkorb, Früchte, Flasche und Gebäck ausdifferenziert, eine exquisite Kombination von Gelb-, Ocker-, Rot- und Grüntönen, getragen von der Dominante des hellstrahlenden Blau."

frühes, wenn nicht das erste markante Zeugnis einer 'modernen' Besinnung der Malerei auf ihre eigenen Mittel.⁷

Der inhaltsbezogene Ansatz: Das *Déjeuner* als erstes Bild des modernen Lebens

Das Sujet und nicht die Malweise, war – wie aus den Quellen hervorgeht – der entscheidende Grund des Skandals um das Bild. Es wurde von Napoleon III. und seiner Entourage bei einem offiziellen Rundgang durch den Salon des Refusés, auf dem der Kaiser zwei durchaus nicht prude Venusdarstellungen für seine Privatgemächer erwarb, als unanständig verurteilt. Als Beispiel für ähnliche Reaktionen innerhalb der Pressekritik sei eine Aussage von Louis Etienne zitiert:

Irgend eine dahergelaufene Hure, die so nackt als irgend möglich ist, hat sich auf unverschämte Weise breitgemacht zwischen zwei Aufpassern, die so bekleidet wie irgend möglich sind und Krawatten tragen. Letztere sehen aus wie Studenten in den Ferien, die sich eine Unanständigkeit erlauben, um männlich zu wirken.⁸

In ihrem Widerspruch gegen eine formalästhetische Deutung des Gemäldes können sich inhaltsbezogene Ansätze auch auf Charles Baudelaire berufen, der bekanntlich mit Manet befreundet war. Sie stellen das 'moderne' Sujet in den Mittelpunkt der Betrachtung und sehen das *Déjeuner* – im Gefolge von Baudelaire ebenfalls 1863 erschienenen, jedoch bereits 1860 fertiggestellten Aufsatz "Le Peintre de la vie moderne," der das Gemälde antizipiere – als erste monumentale Darstellung des 'modernen Lebens' in der hochkapitalistischen Großstadt. So bezeichnet Jeff Wall das Werk Manets insgesamt als "eine klassische Formulierung der Entfremdung" (Wall 1997: 243).

Der Ansatz der vorliegenden Studie

Der hier vorgelegte synthetische Ansatz möchte das Gemälde weder auf ein gegenstandsloses Bild *avant la lettre* noch auf eine im Grunde traditionell konzipierte Allegorie mit moderner Thematik reduzieren.⁹ Die Modernität des

⁷ Noch nach Michel Foucaults plakativer These war Manet der erste Maler, der radikal mit der Tradition des Raumillusionismus der Renaissance gebrochen habe und es als erster "gewagt hat [...] in seine Gemälde [...] die materiellen Eigenschaften der Fläche, auf die er malte, einzubeziehen" (Foucault 1999: 6). Vgl. auch Fried 1996: 13ff.

⁸ Zitiert nach Körner 1996: 65f.

⁹ Die inhaltsbezogenen Deutungen des Gemäldes haben bis in jüngste Zeit durch die (vermeintliche) Entschlüsselung ikonographischer Details, durch die Erschließung einer ganzen Reihe kunsthistorischer Vorbilder und zeitgenössischer Quellen unverzichtbare, allerdings außerordentlich kontroverse Beiträge zum Verständnis des *Déjeuner* erbracht. Es wird gedeutet als Parodie auf die Salon-Jury (Anderson 1973), als Darstellung des modernen "homo duplex" im ungelösten Konflikt zwischen Materialismus und Spiritualität (Maurer 1975, Wilson 1980), als Befragung "moderner" männlicher

Déjeuner besteht – dies haben insbesondere die Beiträge von Marcia Pointon und Hans Körner gezeigt – in einem 'sowohl als auch' innovativer semantischer und syntaktischer Aspekte.¹⁰ Nicht zuletzt handelt es sich bei diesem Gemälde um eine kritische Befragung der Bedeutungssprache der klassischen Allegorie (Pointon 1977), bei der Semantik und Syntax in ihrem Zusammenwirken eine hierarchisch abgestufte Bedeutungsganzheit fundierten (vgl. Thürlemann 2001).

In Manets Gemälde ist ein unauflöslicher Widerstreit mehrerer, gleichermaßen plausibler Deutungen angelegt, der in einem neuartig problematischen und spannungsvollen Zusammen- und Entgegenwirken von Semantik und Syntax ebenso begründet ist wie in den widersprüchlichen Rezeptionskontexten, in die der Maler sein Werk gestellt hat.

Im Folgenden werde ich drei alternative und dabei gleichermaßen adäquate Interpretationen des Bildes vorstellen. Die vorliegende Arbeit ist dabei zwar in weiten Teilen eine komparative Synthese bisheriger Forschungen, geht jedoch von zwei in der Literatur bislang wenig berücksichtigten methodischen Paradigmen aus. Sie sollen die Interpretation(en) auf eine verlässliche Basis stellen. Berücksichtigt werden zum einen sowohl die semantischen als auch die syntaktischen Merkmale des Gemäldes. Zum anderen wird das *Déjeuner* innerhalb der Rezeptionskontexte analysiert, in denen es Manet situiert hat: erstens durch die sukzessive Benennung mit drei verschiedenen Titeln,¹¹ zweitens durch die Hängung im Kontext eigener Werke innerhalb des Salon des Refusés, in seiner Privatausstellung anlässlich der Weltausstellung von 1867 sowie in seinem Atelier, drittens durch die im Bild angelegten kunsthistorischen Verweisungszusammenhänge.

Die hier vorgestellten Interpretationen erschließen das *Déjeuner* als allegorisch überhöhtes, autobiographisches Gruppenporträt, als Programmbild studentischer Subkultur, als Erstlingswerk moderner, selbstreflexiver Meta-

und weiblicher Identität (Pointon 1998, Armstrong 1998), als Reaktion auf eine zeitgenössische Debatte über die Moralität von Studenten (House 1998), als Apotheose des Dandys und der Kurtisane als des modernen Adams und der modernen Eva (Körner 1996) oder etwa als ein "family portrait" des Malers (Locke 1998). Diese Deutungsvielfalt hängt nicht nur damit zusammen, dass – wohl angesichts der nahezu unüberschaubar angewachsenen Literatur – jeweils neue Interpretationen des Bildes sich nur noch selten gründlich mit früheren Deutungen auseinandersetzen. Sie ist auch darin begründet, dass das *Déjeuner* – auch hierin zeigt sich sein Status als Krisen- und Schwellenphänomen – nicht mehr mithilfe der klassischen Ikonographie als einer intersubjektiv verbindlichen, auf kodifizierten Konventionen beruhenden Bildsprache gedeutet werden kann. Die ikonographische Deutungsmethode Panofskyscher Prägung ist demzufolge ein hier offenbar historisch inadäquates Deutungsparadigma, dem etwa George Mauners dennoch wichtige, in den letzten Jahren jedoch kaum mehr herangezogene Studie von 1975 verpflichtet ist.

¹⁰ Vgl. Pointon 1977, 1998; Körner 1996, 1997.

¹¹ Zu Manets Titeln vgl. Lilley 1994.

Malerei. Sie werden jeweils in analogen Argumentationsschritten unter Berücksichtigung der historischen Rezeptionskontexte des Gemäldes erarbeitet. Abschließend wird gezeigt, dass diese drei jeweils plausiblen und in sich kohärenten Interpretationen des *Déjeuner* in keiner einheitlichen, übergreifenden Sinngestalt zusammengefasst werden können. Gerade im Widerstreit je für sich kohärenter Deutungen – so die Grundthese meiner Studie – erweist sich die Modernität des Gemäldes.

Das *Déjeuner* als allegorisch überhöhtes, autobiographisches Gruppenporträt

Im Mittelgrund des Gemäldes sind drei Figuren dargestellt, die sich in einer Lichtung niedergelassen haben: zwei elegant gekleidete Männer und eine entkleidete Frau sitzen im Gras beieinander (Abb. 1b). Im Hintergrund wadet die vierte Figur, eine leicht bekleidete weibliche Gestalt, in einem Gewässer. Im Vordergrund ist ein Stilleben – das "Déjeuner" – auf den Kleidern der vorderen Frau ausgebreitet, die den Beschauer aufmerksam anblickt.

Die Szenerie ist von Gegensätzen geprägt: am auffälligsten ist die Kontrastierung einer gänzlich und einer fast nackten Frau mit modisch gekleideten Männern. Eine solche kontrastive Zusammenstellung ist zwar, wie schon 1867 Zola in seiner Apologie Manets bemerkte, aus der Malerei der Renaissance und des Barock wohlbekannt (Abb. 2). Dort schien sie jedoch der Mehrzahl von Manets Zeitgenossen durch eine mythologische oder arkadisch-bukolische Thematik legitimiert. Ohne eine solche thematische 'Einkleidung' erschien der Gegensatz angezogen/ausgezogen jedoch als obszön.

Dem durch die Kleiderordnung evozierten Eindruck eines lasziven Stillebens widerspricht wiederum die ruhige, zivilisierte Konversationshaltung der Figuren. Die im Blick des rechten Mannes und in seiner – sei es zeigenden, sei es 'sprechenden' – Handgebärde verbildlichte Dialogizität findet allerdings keinen Widerhall in den drei anderen Figuren, die weder ihn noch einander beachten. Mit der weitgehenden szenischen Isolation innerhalb der vorderen Gruppe kontrastiert nicht nur die räumliche Nähe, sondern auch der klare formale Zusammenschluss ihrer Figuren. Dieser wird auf der Fläche vor allem durch parallele Schrägen (etwa zwischen der oberen Unterschenkelkontur der Sitzenden, der linken Kontur des mittleren und dem Stock des rechten Mannes) und durch korrespondierende Dreiecksformen erzielt.

Im Unterschied zur engen räumlichen und flächigen Verklammerung der vorderen Figurengruppe erscheint die obere, vierte Gestalt szenisch und räumlich isoliert – auch formal ist sie nicht in das System korrespondierender Schrägen und Dreiecke integriert. Diese parataktische Setzung von Einzelfigur und Dreiergruppe, die sich in einer Antithetik von oben und unten (auf der Fläche) und vorn und hinten (im Raum) artikuliert, wird – wie Michel Foucault herausgearbeitet hat – durch eine unterschiedliche Malweise und Be-

leuchtung akzentuiert: Die Figurengruppierung unten ist bei aller Offenheit der Malweise von klar kontrastierenden Farben geprägt, die sie – wie auch ihr Picknick – in ein klares, kühles, von vorn ausleuchtendes Licht versetzen. Der Bereich oberhalb des als gänzlich flache, sattgrüne Farbfolie gegebenen Teichufers und insbesondere die obere Frauengestalt scheinen jedoch von oben beleuchtet zu werden. Diese obere Zone ist lichter, offener und weicher gemalt, sie erscheint dadurch 'pastoral' und evoziert Erinnerungen an die Malerei des Rokoko.

Die Gegensätze, die das Bild kennzeichnen, kulminieren in der – durch eine übertriebene Verminderung des Größenmaßstabes forcierten – Entgegensetzung der beiden Frauengestalten. Vermittelt werden sie lediglich durch die vor einer flächigen Folie hervorgehobene Handgebärde des rechts lagernden Mannes. Diese einzige dialogische Geste des Bildes scheint zum einen – innerhalb des Bildraums – auf die linke Frau zu zeigen. Zum anderen weist der Daumen – als Richtungswert auf der Bildfläche – auf die obere Frau. Wie George Mauner erstmals beschrieb, leitet die obere Kontur des Daumens auf der Fläche in die rechte Kontur des vorderen Armes der oberen Frau über (Mauner 1975: 19). Hat man die doppelt deiktische Funktion dieser Hand einmal beachtet, dann lässt sich über alle hier von mir hervorgehobenen Gegensätze hinweg ein, wenn auch sparsam geknüpft, szenisches Netz konstruieren: Der rechte Mann blickt auf seinen Begleiter und weist gleichzeitig auf beide Frauen. Dass eine solche 'narrative' Sichtweise des *Déjeuner* schon eine recht weitgehende Interpretations- bzw. Konstruktionsleistung des Beschauers voraussetzt, ist ein charakteristisches Merkmal der im Bild angelegten szenischen Ambivalenzen.

Der Maler hat das Gemälde auf seiner ersten Präsentation im Salon des Refusés von 1863 als Mittelbild eines unkonventionellen Triptychons (Abb. 1a-c) präsentiert – seitlich flankiert von zwei hochrechteckigen Gemälden: Rechts hing das Bild *Mademoiselle V. en costume d'Espada* (Abb. 1c), links ein weiteres spanisches Motiv: *Jeune homme en costume de majo* – Junger Mann im Kostüm eines Majo (Abb. 1a), ebenfalls eine Figur der Stierkampfarena. Motivische und formale Korrespondenzen zwischen den Gemälden waren in der ursprünglichen Hängung offensichtlich. Vollbart und Gesichtszüge des *Majo* und des rechten, ebenfalls elegant kostümierten Dandys des *Déjeuner* weisen eine auffallende Ähnlichkeit auf, beide tragen überdies eine schwarze Kopfbedeckung und halten jeweils einen Stab. Blickte man vom Mittelbild aus nach rechts, so war die Verdoppelung der Gesichtszüge hier noch irritierender: Sowohl von der linken Frauengestalt des *Déjeuner* als auch von *Mademoiselle V.* wird der Betrachter intensiv angeblickt – von zwei Gesichtern mit offenkundig denselben, porträthaften Gesichtszügen, deren Blicke sich in der Position des Betrachters zu kreuzen scheinen. Durch den im Katalog des Salon des Refusés abgedruckten Titel *Mlle. V. en costume d'Espada* benennt Manet somit

auch die linke Frauengestalt des *Déjeuner*. Wie das Namenskürzel zeigt, handelt es sich sowohl bei der Frau im spanischen Kostüm als auch bei diesem Akt um eine zeitgenössische Person.

Das rechte Gemälde zeigt "Mlle. V." in der – erotisch konnotierten – Rolle einer Stier- oder doch eher Männerbesiegerin (vgl. Körner 1996: 42ff.). Einem engeren Kreis der Pariser intellektuellen Bohème war klar, wer sich hinter dem nur vordergründig anonymisierten Titel verbarg: Victorine Meurent.¹² Manet wird sein seit 1862 bevorzugtes Modell, wohl auch seine Geliebte,¹³ die er bereits zuvor zweimal gemalt hatte, bis in das Jahr 1866 in einer Serie ganzfiguriger Porträts in wechselnden Posen und Rollen inszenieren.¹⁴

Als Rollenporträt eines Zeitgenossen wird man im Umfeld von Manet auch das linke Kostümbild wahrgenommen haben: Für dieses standen – ebenso wie für die rechte Männerfigur des *Déjeuner* – ein Bruder, vielleicht auch beide der Brüder Manets Modell.¹⁵

Innerhalb des *Déjeuner* sind demnach links Victorine Meurent, rechts Gustave bzw. Eugène Manet dargestellt. Der von den seitlichen Gemälden für das mittlere Bild aufgespannte Deutungshorizont 'autobiographisches Gruppenporträt' bestätigt sich auch mit Blick auf die zweite männliche Figur. Für sie saß – wie Manets Sohn berichtet – der Schwager des Malers, Ferdinand Leenhoff, Modell (Meier-Graefe 1912). Dieser dürfte dem kunstinteressierten Publikum als Bildhauer, der im offiziellen Salon des Jahres 1863 ausstellte, bekannt gewesen sein.

Dass den Zeitgenossen eine auf die Vita seines Urhebers bezogene Bedeutung des Bildes nicht verborgen geblieben ist, belegt ein Gemälde aus einer Reihe von Variationen Paul Cézannes über das *Déjeuner sur l'herbe*, das etwa 1870 entstanden ist.¹⁶ Es handelt sich dabei um eine explizit autobiographische Darstellung, in der Cézanne seine Beziehung zu dem Modell Hortense Fiquet, seiner späteren Frau, thematisiert hat. Dass Cézanne die rechts lagernde Figur des *Déjeuner* als Vorbild für ein in sein Bild integriertes ganzfiguriges Selbstporträt gewählt hat, weist – wie auch eine Paraphrase von Hans von Marées auf das *Déjeuner* von 1869/70 (vgl. Blum 1999: 47ff.) – darauf hin, dass jedenfalls einige Zeitgenossen in dem rechten Dandy des *Déjeuner* eine nur wenig verschlüsselte Selbstdarstellung von Manet erblickt haben. Gustave bzw. Eugène Manet haben innerhalb des triptykalen Ensembles nicht nur die

¹² Zum hohen Bekanntheitsgrad Victorine Meurents in der Pariser Kunstszene s. Seibert 1986; Lipton 1992; Armstrong 1992.

¹³ Zu Manets Verhältnis zu Victorine Meurent s. Tabarant 1947: 47ff.; Seibert 1986; Lipton 1992.

¹⁴ Vgl. Armstrong 1992, 1998.

¹⁵ Vgl. zusammenfassend Tucker 1998: 35 (dort Anm. 37).

¹⁶ Zu Cézannes Gemälde s. Schapiro 1968; Krumrine 1989: 67ff.; Locke 1998: 121f.

Rolle eines Majos, sondern – in der rechten Figur des *Déjeuner* – auch die ihres Bruders Edouard eingenommen.¹⁷

Eine Deutung des *Déjeuner* als autobiographisches Gruppenbild bestätigt sich in Hinblick auf wenig frühere Gemälde Manets, die seine langjährige Verbindung zu Suzanne Leenhoff zum Gegenstand haben. Sie war als Klavierlehrerin der heranwachsenden Söhne in das Haus der Familie Manet gekommen. Diese Beziehung hatte Manet vor dem Vater, einem hochgestellten Staatsbeamten, und der Öffentlichkeit ebenso geheimgehalten wie die Geburt des gemeinsamen Sohnes Léon: Bevor die Zeichen der Schwangerschaft deutlich wurden, reiste Suzanne Leenhoff für mehrere Monate in ihre holländische Heimat, aus der sie in Begleitung ihres 'kleinen Bruders', Léon Koella, zurückkehrte. Manets Vater starb im Herbst 1862. Manet heiratete Suzanne im Oktober 1863. In die Zwischenzeit fällt die Entstehung und Präsentation des *Déjeuner sur l'herbe*.

In seinem Gemälde *La pêche* von 1861-1863, das auf zwei Landschaften von Rubens zurückgeht, hat Manet sich selbst in der Rolle des Malerfürsten, Suzanne Leenhoff im Gewand von Rubens' zweiter Frau Helene Fourment dargestellt.¹⁸ Die *Überraschte Nymphe* (Abb. 4) von 1859-1861 ist aus autobiographisch motivierten Ölskizzen zu einer *Auffindung des Moses* hervorgegangen, die das plötzliche Auftauchen des gemeinsamen Sohnes nach der vorübergehenden Abwesenheit der späteren Frau verschlüsselt darstellen. Das Gemälde zeigt Suzanne Leenhoff als eine wiederum von Rubens inspirierte "Susanna im Bade."¹⁹ Auf die *Überraschte Nymphe* spielt Manet mit der oberen Frauengestalt des bei seiner ersten Ausstellung 1863 unter dem Titel *Le Bain* präsentierten *Déjeuner sur l'herbe* an. Übereinstimmungen ergeben sich durch das Thema des Bades und durch Ähnlichkeiten der 'schamhaften' Körperhaltung (Maurer 1975: 23f.). Somit kann auch ein autobiographisches Signifikat der oberen Figur von *Le Bain* vermutet werden: Es handelt sich wahrscheinlich um eine verschlüsselte Darstellung von Suzanne Leenhoff.²⁰

Diese autobiographischen Gemälde hat Manet gemeinsam mit dem *Déjeuner* gezeigt: auf seiner Privatausstellung des Jahres 1867 und in seinem Atelier, das seinem Kreis und Kunstinteressierten offen stand. Insofern bildeten sie auch für die Zeitgenossen einen Rezeptionskontext, der auf die autobiographischen Konnotationen des *Déjeuner* verwies.

¹⁷ Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge zu fotografischen Porträts von Manet aus dieser Zeit ist auffällig.

¹⁸ Das Bild hat, wie Hans Körner in seiner überzeugenden autobiographischen Deutung dieser pastoralen Allegorie darlegt, das Verhältnis Manets und seiner späteren Frau zu ihrem gemeinsamen, illegitimen Sohn zum Thema (Körner 1996: 31f.).

¹⁹ Zu diesem Gemälde s. zuletzt Schwinn 2000 (mit Bibliographie).

²⁰ Vgl. dagegen Tabarant 1947: 93.

Das *Déjeuner sur l'herbe* ist ein autobiographisches Gruppenporträt.²¹ Es zeigt Manet, der sich in der rechten Figur verschlüsselt selbst dargestellt hat, im Spannungsfeld zweier Frauen: seiner Geliebten Victorine Meurent und seiner Lebensgefährtin und späteren Frau Suzanne Leenhoff – "Autobiographie als Maskenspiel" (vgl. de Man 1979). Die ambivalente Handhaltung der rechten Figur des *Déjeuner* führten Anderson 1973 und Wilson 1980 auf klassische Darstellungen des *Parisurteils* zurück – eine Assoziation, die auch vor dem lebensweltlichen Hintergrund des Gemäldes plausibel erscheint.²²

Für eine auf die Vita seines Urhebers bezogene Deutung spricht auch ein kunsthistorisches Vorbild des Gemäldes: das schon damals berühmte, lange Giorgione zugeschriebene *Concert champêtre* des Louvre (Abb. 2).²³ Die Übereinstimmungen sind evident: jeweils ist eine Gruppe mit zwei bekleideten Männern und einer nackten Frau auf einer Wiese vor ländlicher Szenerie gemalt. Als vierte, abgerückte Figur erscheint jeweils eine fast unbedeckte Frau. Diese steht bei Giorgione nahe am linken Bildrand an einem Brunnen, in den sie Wasser aus einem Glaskrug gießt, während sie bei Manet oberhalb der Hauptgruppe im Wasser wadet.²⁴

Im Zuge des *Giorgionismo* gerade der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts war eine Deutung von Giorgiones "Idyllen" als "gemalte Bekenntnisse" (Reinhart 1866) weit verbreitet.²⁵ So war Manet eine zeitgenössische autobiographische Interpretation des *Concert champêtre*, die durch die auch französisch greifbaren Künstlerviten Giorgio Vasaris nahegelegt wird, sicher bekannt.

²¹ Nancy Locke hat das Manetsche *Déjeuner sur l'herbe* kürzlich unter Hinzuziehung Freud'scher Terminologie als "family romance," d.h. als autobiographische Darstellung gedeutet (Locke 1998). Im Rückgriff nicht nur auf Giorgiones *Concert champêtre*, sondern auch auf dessen damals unter dem Titel *La Famiglia di Giorgione* geläufige *Tempesta* in Venedig habe Manet im *Déjeuner sur l'herbe* die "Family of Manet" (Locke 1998: 133) dargestellt. Locke gelingt es allerdings nicht, die Bedeutung der seit langem bekannten autobiographischen Implikationen des Manetschen Gemäldes auf eine klare These zuzuspitzen. Dies liegt daran, dass die Autorin weder auf die in Mauners Studie von 1975 zwar überzeichneten, aber dennoch nicht zu vernachlässigenden ikonographischen Anspielungen des Gemäldes eingeht, noch auf die auch semantisch bedeutsamen formalen Verweise zwischen den Figuren, noch auf die verschlüsselte Darstellung Suzanne Leenhoffs.

²² Alan Krell hat diese Deutung jüngst mit Hinweis auf eine Persiflage dieses mythologischen Themas von Grandville aufgegriffen (Krell 1996: 32). Vgl. auch de Chapeaurouge 1996.

²³ Das Gemälde wird heute zumeist Tizian zugeschrieben. Zu Manets von den Zeitgenossen sogleich wahrgenommenem Rückgriff auf Giorgione s. den biographischen Bericht von Proust 1917: 39f.

²⁴ Manet greift neben dem Motiv der Draperie und des Wassers auch die überkreuzte Armhaltung und die Kopfwendung der linken Frauengestalt des Vorbilds auf.

²⁵ S. Blum 1999: 32ff. (mit Literaturangaben zum *Giorgionismo* um die Mitte des 19. Jahrhunderts).

Giorgione, den Vasari als begnadeten Lautenspieler schildert,²⁶ hat sich demnach in dem Lautenschläger seines Gemäldes selbst dargestellt.²⁷ Die erotischen Implikationen des *Concert champêtre* lassen sich außerdem mit der Aussage Vasaris in Verbindung bringen, Giorgione habe sich "continovamente" an "cose d'amore" erfreut. Manet hat demnach ein vermeintlich autobiographisches Gemälde Giorgiones zum Ausgangspunkt einer eigenen Selbstdarstellung genommen, die auch er im Kontext zweier sehr unterschiedlich charakterisierter Frauengestalten verortet.²⁸

Das in der Handhaltung der rechten Figur des *Déjeuner* wahrnehmbare Motiv der Wahl scheint sich im Hinblick auf eine zweite kunsthistorische Vorlage zu bestätigen: Die Komposition der zentralen Figurengruppe des *Déjeuner* geht, wie ebenfalls schon die Zeitgenossen erkannten, auf die rechte Figurengruppe des *Urteil des Paris* von Marc Antonio Raimondi nach Raphael zurück und damit auf eine klassische Darstellung eines mythologischen Themas, in dem es um die Wahl zwischen Frauen beziehungsweise den in ihnen verkörperten Eigenschaften geht (Abb. 3).

Manet greift auf die Kunst der Vergangenheit zurück, um eigene biographische Konstellationen im Rückgriff auf thematisch (vermeintlich) verwandte Meisterwerke der Kunstgeschichte zu veranschaulichen. Gleichzeitig verschlüsselt er brisante autobiographische Inhalte durch eine kunsthistorische "Maskerade,"²⁹ so dass eine öffentliche Präsentation möglich wird. Der Bezug auf kanonische Kunst der Tradition ist für Manet gleichzeitig ein Mittel, seine autobiographischen Bildinhalte zu verallgemeinern. Denn er sah in der Kunst der 'alten Meister', wie Michael Fried herausgearbeitet hat, Universales und Allgemeingültiges verkörpert.³⁰

In die Oberfläche seiner Bildtextur, die die 'Oberfläche' des modernen Lebens wiedergibt,³¹ hat Manet im Rückgriff auf anerkannte Werke der Tradition eine Tiefenstruktur von "eternal questions of undiminished importance for modern men" (Maurer 1975: 32) eingeschrieben. Manet folgt mit dieser

²⁶ "Fu allevato in Vinegia, e dilettoni continovamente delle cose d'amore, e piacqueli il suono del liuto mirabilmente e tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili" (Vasari 1568, t. IV: 92).

²⁷ Dass der Lautenspieler des *Ländlichen Konzerts* zur Zeit der Entstehung der autobiographischen Pastoralen von Manet und *Marées* als ein verschlüsseltes Selbstporträt Giorgiones gesehen wurde, berichtet Hanson 1977: 93. Noch Francastel 1987 folgt dieser autobiographischen Deutung des Lautenspielers. S. auch McCauley 1998: 60.

²⁸ Sie werden heute allegorisch, etwa als Verkörperungen der 'hohen' und 'niederen' Poesie oder als Musen gedeutet. Siehe zu den ikonographischen Deutungen des Gemäldes in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts Frings 1999.

²⁹ Vgl. Körner 1996: 27ff.

³⁰ Fried 1996: 73 und *passim*.

³¹ Vgl. Maurer 1975; Fried 1996.

Bildkonzeption einer Kernforderung aus Baudelaires angeführtem Essay *Le Peintre de la vie moderne*:

Il s'agit pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (Baudelaire 1863a: 1163)

Es handelt sich für ihn [d.h. den "Maler des modernen Lebens," G.B.] darum, von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag. [...] Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.³²

Indem Manet die Darstellung moderner Lebenswelt in die Matrix 'überzeitlich' gültiger Meisterwerke des Kanon einschreibt, entspricht er Baudelaires Forderung, das "Ewige" aus dem Transitorischen und Modischen zu extrahieren. Nach Mauner lässt sich das Anliegen Manets so charakterisieren: "It is precisely a matter of discovering the eternal behind the 'plane' of modern life" (Mauner 1975: 32). Der Maler sah offenbar eine dauernde und allgemeine Gültigkeit des *Déjeuner* als Bild "einer Epoche" (Manet, vgl. Proust 1917: 78) in einer Aktualisierung von Bildwerken der Tradition verbürgt, die ihre anhaltende Gültigkeit und dauernde "Modernität" dadurch zu erweisen hatten, sich als Grundlage eines gleichzeitig autobiographischen und epochentypischen Gemäldes zu bewähren.

Manets *Déjeuner sur l'herbe* ist nicht zuletzt zu verstehen als moderne, zukunftsweisende Antwort auf eine zugespitzte Krise des traditionellen Historienbildes, die sich seit etwa 1800 abzeichnet.³³ Auf den Zerfall des ikonographischen Bedeutungssystems, das die intersubjektive Verständlichkeit und Gültigkeit der klassischen *historia* garantierte, reagiert Manet sowohl auf einer semantischen wie auch auf einer syntaktischen Ebene: einerseits durch die Ablösung der klassischen, auf Konvention beruhenden ikonographischen Bildsprache durch eine im doppelten Sinne persönliche – nämlich sowohl autobiographisch motivierte wie individuell gefundene – Ikonographie, die er im freien, unakademischen Rückgriff auf die Tradition entwickelt; andererseits durch eine neuartige Hervorhebung von formalen Bezügen, von farb- und flächensyntaktischen Analogien und Oppositionen. Die visuell evidente und gleichzeitig 'unmittelbar' bedeutsame Verknüpfung der sinntragenden Bildelemente auf der Fläche ersetzt ihre konventionalisierte Verknüpfung in-

³² Baudelaire 1863b: 300f. Zur kontroversen Deutung dieser Aussage vgl. Stierle 1974, bes. 304f.

³³ S. Hetzer 1950; Körner 1988; Busch 1993.

nerhalb der ikonographisch fixierten Bedeutungssprache der klassischen europäischen Malerei.³⁴

Was die Semantik der Flächen- und Farbsyntax des *Déjeuner* angeht, so sei hier nochmals auf den von Michel Foucault beschriebenen Gegensatz zwischen Beleuchtung und Farbgebung der unteren Haupt- und der oberen Nebenszene hingewiesen:

In diesem Gemälde gibt es zwei hintereinanderliegende Beleuchtungssysteme. Im zweiten Teil des Gemäldes haben Sie (sofern man gelten lässt, dass der Grasstreifen das Gemälde in zwei Hälften teilt) eine traditionelle Beleuchtung mit einer links oben liegenden Lichtquelle, die die Szene in helles Licht taucht [...]. [Die Figurengruppe im Vordergrund hingegen werde, wie oben schon angedeutet,] von einem völlig anderen Licht beleuchtet, das mit dem vorigen [...] nichts zu tun hat. Diese Beleuchtung ist frontal, kommt direkt von vorn und trifft auf die Frau und ihren völlig unbetonten, ebenmäßigen nackten Körper. [...] Eine äußere [...] und eine innere [...] Beleuchtung. Diese beiden Systeme, im Innern eines Bildes Licht sichtbar zu machen, sind miteinander nicht verbunden, was dem Gemälde seine Disharmonie, seine innere Heterogenität gibt, die Manet durch die hell aufleuchtende Hand in der Mitte des Gemäldes gewissermaßen zu unterstreichen versuchte [...]. (Foucault 1999: 33f.)

Diese Beobachtungen zu einer dichotomen Beleuchtungssituation des *Déjeuner* können durch einen Hinweis auf seine Planimetrie präzisiert werden: Oberhalb des Stabes des rechten Mannes, der in die Jackenkontur der mittleren Männergestalt überleitet, beginnt eine durchgängig hellere Bildzone, innerhalb derer sich die obere Frau befindet. Dieser Bereich wird seitlich von dem Baumstamm rechts außen, links durch eine vertikale Zone dunklen Laubwerks gerahmt. Insgesamt wird er wie ein Bild im Bild aus dem Gesamttableau ausgegrenzt.

Die beiden 'autobiographischen' Frauengestalten des Gemäldes, Verkörperungen von Victorine Meurent und Suzanne Leenhoff, sind somit nicht nur durch körpersprachliche Unterscheidungen – aktiv und passiv, offen und verschlossen, 'schamlos' und 'schamhaft' – zu gegensätzlichen Frauentypen, zu antithetischen Modellen von Weiblichkeit stilisiert. Diese das Autobiographische 'verallgemeinernde' Unterscheidung wird auch deutlich gemacht durch die bildsyntaktische Opposition von unten und oben und durch die beschriebene Heterogenität in Beleuchtung und Farbgebung der beiden Bildbereiche, in denen die Frauengestalten jeweils dargestellt sind. Die inhaltliche Antithese von 'materiell' und 'spirituell' wird somit als strukturelle Dichotomie der gesamten Bildstruktur anschaulich.

³⁴ Hierbei handelt es sich um ein ästhetisches Konzept der Bedeutungsvermittlung durch Farbe bzw. formale Stilisierung, das Manet etwa durch Delacroix bzw. durch Baudelaires Delacroix-Rezeption (s. Körner 1988: 274ff.) ebenso geläufig gewesen sein dürfte wie durch Werke des von ihm ebenfalls hochgeschätzten Ingres (vgl. Fleckner 1995: 47ff., 269ff. und *passim*).

Der lagernde Mann befindet sich in *beiden* Bildbereichen – mit seinem Unterkörper in der abgeschatteten, mit seinem Oberkörper in der lichterem Bildzone. Seine szenische Zwischenstellung wird somit auch formal veranschaulicht.

Trotz seiner Absage an die klassischen Themen der Malerei verzichtet Manet zur Verdeutlichung der allegorischen Implikationen des *Déjeuner* nicht auf die Verwendung von Fragmenten aus dem symbolischen Vokabular der traditionellen Ikonographie, die in semantisch bedeutsamer Weise in die Bildsyntax eingefügt sind. Zu nennen ist hier besonders die Zuordnung von (krypto-)ikonographischen 'Attributen' zu den beiden Frauen: Oberhalb der oberen Frau fliegt ein Vogel, unterhalb der unteren Frau ist ein üppiges, etwas ungeordnetes Stillleben dargestellt³⁵ und ganz unten, in der linken Bildecke, sitzt ein Frosch. Nach Reff 1973 und Mauner 1975 ist der Vogel ein Zitat aus der christlichen Ikonographie. Er verweise auf die spirituelle Natur der menschlichen Seele, während der Frosch für ein "attachment to material things" stehe (Mauner 1975: 28f.).

Durch die Ausbreitung des Stilllebens wird unterhalb der unteren Frau der Boden (die 'Erde') betont – über der oberen Frau ist dagegen eine lichte Himmelszone zu sehen, die auf der Bildfläche direkt über dieser Figur die Spitze einer dreieckigen Hintergrundfolie markiert. Das auch im ursprünglichen Titel des Gemäldes angesprochene Motiv des Bades kann als ikonographisches Fragment christlicher Provenienz, als Anspielung auf spirituelle Reinigung verstanden werden (Mauner 1975: 27ff.). Sowohl der benachbarte Vogel, als auch die Zuordnung der Himmelszone legen eine inhaltliche Deutung der oberen Frau als Verkörperung der 'himmlischen Liebe' nahe.

Die beiden Frauengestalten, in deren Antithese die im Bild enthaltenen Gegensätze kulminieren, erscheinen auch durch die ihnen zugeordneten 'Attribute' als Verkörperungen 'spiritueller' bzw. 'materieller' Lebenshaltungen. Zwischen diesen beiden allegorisch aufgeladenen Figuren wird lediglich durch die Hand des rechts lagernden Mannes vermittelt: er weist auf beide, ohne sich – wie Mauner betont – zwischen ihnen zu entscheiden.

Das autobiographische Rollenporträt, als das die Szene identifiziert werden kann, erscheint insgesamt zu einer *Allégorie réelle* des modernen Lebens verallgemeinert – zu einem empirisch möglichen (wenn auch nicht gerade wahrscheinlichen) und gleichzeitig symbolisch aufgeladenen Inbild der *vie moderne*, dessen Sinngehalt durch die antithetische Bildstruktur wirkungsvoll artikuliert wird. Die rechts lagernde Gestalt verkörpert insofern nicht nur den Maler selbst, sondern auch den modernen Mann im Kostüm des Dandy (Körner 1996). Das Bild zeigt den modernen Mann bzw. den modernen Menschen im

³⁵ Vgl. zu dessen möglichen inhaltlichen Implikationen Schapiro 1968.

Spannungsfeld von "himmlischer und irdischer Liebe"³⁶ beziehungsweise von "Heiliger" und "Hure."³⁷

Für die hier zunächst vorgestellte, allegorische Deutung des Gemäldes spricht nicht nur seine ursprüngliche Betitelung *Le Bain*, mit der die obere, am wenigsten ins Auge fallende Figur, die für diese "dualistische" Interpretation entscheidend ist, hervorgehoben wird, sondern auch seine ursprüngliche triptykale Präsentation. Denn diese verleiht der sowohl anschaulich als auch thematisch betonten Mittelsenkrechte des Gemäldes zusätzliche Bedeutsamkeit als Zentrum des gesamten Bildensembles. Auf ihr werden der Himmel und die Frau oben den Austernschalen am unteren Bildrand und dem Fuß der unteren Frau geradezu diagrammatisch um die Mitte der 'ambivalenten' Hand des rechts lagernden Mannes entgegengesetzt.

Auch wenn eine solche sinnbildliche Deutung in der zeitgenössischen Kunstkritik nicht explizit angesprochen wird, so scheint sie in ihr doch Spuren hinterlassen zu haben, indem der schon angeführte Kritiker Louis Etienne das *Déjeuner* als "logogriphe" (vgl. McCauley 1998: 42f.) charakterisierte und die rechte Figur als "Philosoph" bezeichnete.³⁸ Auch wurden diese symbolischen Implikationen offenbar von Cézanne gesehen und in seine Variationen über das Gemälde sowie seine eigenen, über Jahrzehnte vorangetriebenen Varianten des Themas *Le Bain* aufgenommen (vgl. Krumrine 1989).

Dennoch: Ist diese allegorische Auslegung, für die es vor 1973 kein einziges explizites schriftliches Zeugnis gibt, nicht allzu akademisch-kunsthistorisch? Verfehlt sie nicht das Provozierende des Sujets und die Ironie der Kunstzitate? Handelt es sich bei diesem Skandalbild denn wirklich um eine Affirmation klassischer Kunstideale und einer traditionellen Ontologie des 'Oben' und 'Unten'? Geht es nicht vielmehr um eine beißende Kritik an künstlerischen und gesellschaftlichen Konventionen, um eine offensichtliche Parodie der klassischen Hochkunst, die von Modellen in den offenbar 'künstlichen' Posen eines *tableau vivant* nach Giorgione und Raphael persifliert wird?³⁹

³⁶ Mauner 1975: 13ff. Mauner greift bei seiner Deutung des Gemäldes als Allegorie des modernen "Homo duplex" auf die nach seiner Aussage bei Charles Baudelaire durchgehend feststellbare Dualität von "gut" und "böse," "spirituell" und "materiell" zurück (Mauner 1975: 40ff.). Zu Manet und Baudelaire vgl. jüngst Floetemeyer 1998. Tizians Gemälde *Amor sacro e profano* (Rom, Galleria Borghese) war zur Zeit des *Déjeuner* hochberühmt und fehlt auch in Mauners Argumentation nicht.

³⁷ Ein moderner Paris (nach Anderson 1973 hingegen: ein modernes Paris) im Spannungsfeld von "Venus Coelestis" und "Venus Vulgaris": in dieser allegorischen Weise hat auch Mary G. Wilson das Gemälde interpretiert (Wilson 1980).

³⁸ S. ebd. Zolas herbe Kritik an "philosophischen" Auslegungen der Malerei Manets bestätigt, dass solche in den sechziger Jahren vorgenommen worden sind (Zola 1867b: 58).

³⁹ Vgl. Armstrong 1992, 1998; Krell 1996.

Das *Déjeuner* als Programmbild studentischer Subkultur

Der Skandal von 1863 zeigt, dass das Gemälde in der Öffentlichkeit nicht als tiefgründige Exegese des modernen Menschen, sondern als sexuelle und ästhetische Provokation empfunden wurde – erinnert sei an die eingangs angeführte Beschreibung des Gemäldes durch den Kunstkritiker Etienne, der weitere Zeugnisse an die Seite gestellt werden können. So schrieb Chesneau, dass Manet Geschmack besitzen würde, wenn er aufhörte, seine Sujets nur aufgrund der Absicht zur Provokation zu wählen (vgl. McCauley 1998: 43). Von einer Entgegensetzung von 'himmlischer' und 'irdischer' Liebe ist in den zeitgenössischen Kritiken keine Rede, sondern lediglich von allzu irdischer Liebe. In den Ausstellungsbesprechungen von 1863 werden *beide* weibliche Figuren als Frauen von zweifelhaftem Leumund wahrgenommen.

Manet hat die zeitgenössische Rezeption des Gemäldes als frivoles Programm einer großstädtischen Subkultur jugendlicher Bohemiens durch den dritten und letzten Titel des Bildes nachträglich bestätigt: In einem Atelierinventar von 1871 nannte er es *La partie carée*, nachdem er es zuvor 1867 von *Le Bain in Le Déjeuner sur l'herbe* umgetauft hatte.⁴⁰ Manet nimmt damit den Titel eines Gemäldes James Tissots aus dem Salon von 1870 auf, das laut Krell seinerseits von Manets Bild angeregt gewesen sein dürfte.⁴¹ Die Redewendung *Partie carée* bezeichnet, wie aus einem *Dictionnaire érotique moderne* von 1864 hervorgeht, eine amouröse Vierecksbeziehung.⁴²

In der Kritik Etiennes werden die beiden Dandys als "Studenten in den Ferien" identifiziert, die "sich eine Unanständigkeit erlauben, um männlich zu wirken" (vgl. Körner 1996: 657). John House hat die These aufgestellt, Manet beziehe sich mit seinem Gemälde, dessen männliches Personal von den Zeitgenossen – so auch von Adrien Paul und Ernest Chesneau – aufgrund des Alters und der Kleidung als Darstellung von Studenten rezipiert worden sei, auf eine Anfang der sechziger Jahre aktuelle Debatte über die Moralität der Studenten von Paris (House 1998: 81ff.). In einer zeitgeschichtlich weniger zugespitzten Deutung argumentiert Hans Körner auf einer vergleichbaren Ebene, indem auch er das Gemälde zum Programmbild einer sexuell libertären Großstadtbohème erklärt: Manet habe die "programmatische Darstellung eines neuen elitären Menschenbildes: des Dandy und dessen weiblichem Pendant, der Kurtisane" geschaffen.⁴³

⁴⁰ Zu den wechselnden Titeln des Bildes zusammenfassend: Tucker 1998: 30 (Anm. 9); vgl. auch Lilley 1994.

⁴¹ Krell 1996; vgl. auch House 1998: 84.

⁴² House zitiert in englischer Übersetzung: "a four-way debauch, involving two men and two girls, who sleep together, go for walks together, eat together, and kiss" (House 1998: 84). S. auch Krell 1996: 32f.

⁴³ Körner 1996: 69. Dort heißt es weiter: "In ihnen verkörpert sich der neue, der moderne Mensch: die neue Eva und der neue Adam. Es ist anzunehmen, dass Manet nicht

Die Interpretation des *Déjeuner* als Darstellung einer lasziven Vierecksbeziehung wird wiederum gestützt durch die szenische Choreographie und die formale Organisation des Gemäldes, seine ursprüngliche, triptykale Präsentation, durch die Wahl seiner kunsthistorischen Vorbilder sowie durch Elemente seiner 'Kryptoikonographie'.

Die mehrdeutigen szenischen und formalen Bezüge zwischen den Figuren können als Ausdruck ihrer ambivalenten erotischen Beziehungen gelesen werden: Die vordere weibliche Figur sitzt nicht nur nahe neben dem mittleren 'Studenten', sie ist auch formal mit ihm koordiniert durch die Parallelität ihres aufgesetzten Oberschenkels mit seiner linken Kontur. Gleichzeitig jedoch ist ihr Fuß markant zwischen beide Beine des rechten Dandys gesetzt. Formal sind ihre frontal gezeigte helle Fußsohle und sein unmittelbar darunter befindlicher schwarzer Schuh in deutlichem Kontrast aufeinander bezogen. Auch die schon angesprochene Schräge ihres aufgesetzten Unterschenkels ist formal mit dem Stab dieses Begleiters koordiniert. Somit erscheint sie syntaktisch mit beiden Männern gleichermaßen verbunden.

Auch die 'zweideutige', auf beide Frauen verweisende Geste des rechten 'Studenten' kann – anders als in der hochgestimmten Deutung Mauners – als frivoles Ingrediens einer *partie de plaisir* aufgefasst werden: Ein selbstsicherer Dandy schaut in Richtung seines Kommilitonen und bietet diesem die Wahl zwischen zwei Begleiterinnen an.

Die ursprüngliche Präsentation bestätigt die Deutung des Gemäldes als Programmbild einer studentischen Subkultur: Die 'spanischen' Kostümfiguren der lateralen Gemälde beziehen sich auf eine in den Kreisen der jungen Pariser Bohème der frühen sechziger Jahren weit verbreitete, mit Exotik und Erotik gewürzte Spanien-Manie. Sie erreichte ihren Höhepunkt mit den Auftritten eines von Manet porträtierten spanischen Show-Ensembles im Jahr 1862 (Körner 1996: 45). Außerdem waren die erotischen Implikationen der linken 'Seitentafel', *Mademoiselle V. im Kostüm eines Espada*, offensichtlich.⁴⁴

Auch der Rückgriff auf Giorgiones *Concert champêtre* kann die Deutung der *Partie carée* als gezielte Provokation bestätigen. Denn Giorgiones Pastorale, von Ludwig XIV. für sein Schlafzimmer erworben, hatte die Höhen einer unhinterfragten Kanonisierung noch nicht ganz erklommen. So meinte Philip Hamerton in einer Nummer des *Fine Art Quarterly* von 1863 über die dubiose

zuletzt deshalb auf die Nymphen- und die Flußgöttergruppe Raffaels rekurrierte, weil sich hinter der Figur des rechten Flußgottes in Raffaels Komposition [des Parisurteils, G.B.] eben auch der Adam Michelangelos zu erkennen gibt."

⁴⁴ Farwell hat dieses Gemälde 1969 mit der Tradition des Kurtisanenbildes in spanischem Kostüm in Verbindung gebracht. Körner erörtert in diesem Zusammenhang Manets *Liegende Frau im spanischen Kostüm*, ein Porträt der Geliebten des Fotografen Nadar in spanischen Männerkleidern, und betont die erotische Thematik der gleichzeitigen Darstellung Victorine Meurent's als hermaphroditische Stierkämpferin (Körner 1996: 36f., 42ff.).

Moralität des Gemäldes gerade noch hinwegsehen zu dürfen, weil sie durch den anspruchsvollen Kolorismus entschuldigt würde (s. McCauley 1998: 43). Crowe und Cavascaselle bezeichnen es in ihrem einschlägigen Handbuch der italienischen Renaissance-Malerei als Darstellung "adamitischen Behagen[s] von leidlich grober Art" (Crowe/Cavascaselle 1876) – eine Charakteristik, die sicher auch vielen Betrachtern für das *Déjeuner* Manets adäquat erschienen wäre.

Manets Gemälde stellt ein bei allen Monita dennoch weithin geschätztes Hauptwerk eines venezianischen Altmeisters durch eine *tableau-vivant*-artige Persiflage in seiner moralischen Fragwürdigkeit bloß und nimmt es gleichzeitig zum Anlass einer frechen Parodie, in der Nymphen, Künstler und Hirten durch 'Studenten' und Prostituierte ersetzt sind. Im Rückgriff auf Raphaels *Parisurteil* wiederum bezieht sich Manet lediglich auf eine 'irdische' Nebenszene, ohne den in der Himmelszone dargestellten 'Überbau' zu berücksichtigen. Auch mit Bezug auf dieses Vorbild profaniert Manet hehre Hochkunst.

Michael Fried konnte zeigen, dass sich die obere Frauengestalt des *Déjeuner* wohl kaum auf eine Figur aus Raphaels *Wunderbarem Fischzug* bezieht – ein Rückgriff, den Mauner in seiner 'spirituellen' Deutung dieser Figur zu bestätigen schien –, sondern auf ein erotisches Gemälde Watteaus.⁴⁵ Und auch der Vogel oberhalb dieser Figur muss keineswegs, wie Reff 1973 und Mauner 1975 zu belegen versuchten, in christlicher Tradition als Symbol der 'himmlischen' Herkunft der menschlichen Seele gesehen werden. Krell deutet den Vogel vielmehr im Hinblick auf den Jargon der damaligen Pariser Subkultur als Anspielung auf die in Prostituiertenkreisen als Bezeichnung von "fly-by-nightlovers" geläufige Redewendung *oiseau de passage*.⁴⁶

Manets *Partie carée* erschließt sich dieser Sichtweise, die seine erotischen Implikationen doch wohl nicht unbegründetermaßen in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, als eine forsche Parodie sowohl der 'guten Sitten' als auch der 'großen Kunst' und gleichzeitig als Programmbild einer jugendlichen Subkultur – eine Deutung, die offensichtlich auch in den Pop-Paraphrasen des 20. Jahrhunderts geteilt wird (vgl. Pointon 1998, mit Abb.).

Der Maler hat eine solche Interpretation anlässlich der zweiten öffentlichen Ausstellung des *Déjeuner* im Jahr 1867 dadurch bestärkt, dass er es auf der Ausstellungsliste (Graber 1941: 97) – und demnach vielleicht auch in der Hängung – seinem zweiten Skandalbild, der *Olympia*, unmittelbar benachbart

⁴⁵ Zum Bezug auf Watteaus *La Villageoise* s. Fried 1996: 57f.

⁴⁶ "The bird [...] could be a whimsical reference to the term *oiseau de passage* (bird of passage), the designation prostitutes gave their fly-by-night lovers. It also seems appropriate that the bird is a finch. In his witty *Zoologie parisienne* of 1869, Alfred Truqui described the finch as a 'live-wire', but cautioned against confusing it with a 'demonstrator' in a stud farm [...]. As for the frog (*grenouille*), this term was a popular epithet for prostitutes. Given Manet's fascination with 'la vie moderne', there is little doubt that he was familiar with these niceties of popular language" (Krell 1996: 34).

hat. Auch dieses Gemälde zeigt Victorine Meurent. Nebeneinander präsentiert ergäben beide Leinwände ein frivoles Diptychon.

Das *Déjeuner* als Manifest moderner Meta-Malerei

So große Anhängerschaft die Einschätzung Manets als eine Art Robert Crumb der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts in der jüngeren bildlichen Rezeption auch gefunden hat – wird sie der Subtilität der Anspielungen auf kunsthistorische Vorbilder im *Déjeuner* wirklich gerecht? Übersieht sie nicht die mediale Gebrochenheit des Gemäldes?

Gezeigt ist nämlich kein 'realistisches' Picknick zweier 'Studenten' und ihrer moralisch zweifelhaften Begleiterinnen. Vielmehr ist eine *Ateliersituation* gemalt: jedenfalls dem informierten Publikum wohlbekannte Angehörige der Pariser *Kunstszene* haben Posen aus der *Kunstgeschichte* eingenommen.⁴⁷ Das Gemälde verbirgt seine Medialität nicht hinter einem akademischen Illusionismus, es exponiert sich vielmehr als flächiges Kunstprodukt aus Farben und Formen sowie als Aktualisierung kunsthistorisch tradierter Bildmuster.

Unter dem Deutungshorizont medialer Selbstreflexion erscheint das Thema *Le Bain/Déjeuner sur l'herbe/La partie carée* als jeweils bewusst nichtsagender Vorwand eines Gemäldes, das die Baudelairesche *Maxime des l'art pour l'art* umsetzt – wenn auch nicht im Sinne einer formalistischen *peinture pure*, sondern als Meta-Malerei, die sich und ihre historischen Voraussetzungen reflektiert. Diese von Michael Fried schon 1969 inaugurierte, von ihm selbst (vgl. Fried 1996), von Pointon 1977 und Körner 1996 weiterentwickelte Sichtweise kann wiederum in Hinblick auf die Hängung des Gemäldes im Salon des Refusés und die in ihm zitierten kunsthistorischen Vorbilder erläutert werden.

Die ursprüngliche Präsentation in der Mitte der beiden spanischen Kostümporträts verdeutlichte den Charakter des *Déjeuner* als kunsthistorisches Pasticcio. Denn auch dem Gemälde *Mademoiselle V. im Kostüm eines Espada* liegen eine ganze Reihe von Vorbildern aus der Kunstgeschichte zugrunde.⁴⁸ Im Hintergrund finden sich Zitate aus Goyas *Tauromachie*, für die Darstellung Victorines sind Vorbilder von Marc Antonio Raimondi, Tizian und Rubens genannt worden, die in eine 'spanische', am Kolorismus Velázquez' und an Goyas Schwarz geschulte *peinture* übersetzt sind. Auch im Falle der rechten Seitentafel erscheint das spanische Kostüm und insbesondere das rote Tuch als Vorwand eines 'spanischen' Kolorismus und gleichzeitig als Anspielung auf ein eigenes, früheres Gemälde: den 'spanischen' *Guitarero*, mit dem Manet im Salon von 1861 reüssiert hatte.

⁴⁷ Armstrong 1998; s. auch Krell 1996.

⁴⁸ Die ältere Diskussion ist zusammengefaßt in Paris/New York 1983: 110ff.; vgl. auch Fried 1996: 145ff.

Außerdem hat Manet im Salon des Refusés neben seinen drei Ölgemälden in einer separaten graphischen Sektion auch eine Reihe von Radierungen gezeigt – allesamt Kopien bzw. Paraphrasen nach Gemälden des Velázquez.⁴⁹ Auch dieser Präsentationskontext verweist auf den meta-pikturalen Status des *Déjeuner sur l'herbe*. Dagegen hat Manet weder, wie es die allegorisch-autobiographische Deutung vermuten lassen könnte, das autobiographische Blatt *Les Voyageurs*⁵⁰ von 1861 ausgestellt, noch, wie es die Interpretation als Programmbild studentischer Subkultur vielleicht erwarten ließe, Graphik mit zeitgenössischer Thematik.

Auch die Wahl einer Komposition Giorgiones als Ausgangspunkt des *Déjeuner* kann die Deutung des Gemäldes als moderne Meta-Malerei bestätigen. In der *Histoire des peintres de toutes les écoles* von Charles Blanc, der mit dem Vater von Manet befreundet war, ist eine Lesart des *Ländlichen Konzerts* als eines frühen Inbegriffs von *peinture pure* bezeugt, die im Ausruf gipfelt: "Welch Fehlen des Sujets!" (Blanc 1868: 4).⁵¹

Folgt man der These Frieds, dass Manet verschiedene Schulen der Malerei durch zitathafte Paraphrasen in programmatischer Absicht aufruft (Fried 1996), so liegt es nahe, im gleichzeitigen Rückgriff auf Giorgione und Raphael den eigenen Anspruch auf eine Synthese von venezianischem *colore* und florentinischen *disegno* verbildlicht zu sehen, der in Manets gleichermaßen geäußerten Verehrung für Delacroix *und* Ingres seine Entsprechung hat (vgl. Proust 1917). Nimmt man die kunsthistorischen Verweise der 'spanischen' Seitentafeln sowie die in der Forschung erschlossenen, weitgespannten kunstgeschichtlichen Bezüge des Mittelbildes etwa auf Barthel Beham, die Tradition der französischen Stilleben-Malerei, auf Watteau und die *fêtes galantes* des Rokoko hinzu, so erscheint das *Déjeuner* als Summe der Geschichte der Malerei, als Versöhnung eines Courbetschen Realismus mit "klassischen" französischen wie auch anderen europäischen Traditionen der Kunstgeschichte. Die von Manet angestrebte "frenchness" (Fried 1996) erscheint vermittelt mit einer die verschiedenen nationalen 'Schulen' übergreifenden Universalität, auf die er ebenfalls abzielte.⁵²

Zu beachten ist die thematische Disparität der Vorbilder: Was haben unter inhaltlichen Gesichtspunkten Giorgiones Pastorale mit Raphaels heidnisch-christlicher Allegorie und diese wiederum mit einer Rokoko-Schönen Wat-

⁴⁹ Vgl. das Reprint des Katalogs des Salon des Refusés bei Wildenstein 1965.

⁵⁰ Diese Radierung bezieht sich offenbar auf die erwähnte Reise Suzanne Leenhoffs nach Holland.

⁵¹ Die Bedeutung der Publikationen Blancs für die Malerei Manets ist seit Theodore Reff wiederholt herausgestellt worden; ähnliche Einschätzungen des Gemäldes Giorgiones finden sich auch sonst innerhalb der zeitgenössischen französischen Kunstliteratur. Vgl. zu dieser zeitgenössischen Sicht auf Giorgiones Gemälde McCauley 1998: 59ff.

⁵² Vgl. Fried 1996: 75ff. und *passim*; Mauner 1975: 34ff.

teaus denn eigentlich zu tun, wenn man diese Werke nicht – wie Mauner – unter Zuhilfenahme eines ikonographischen Apparates interpretiert, der Manet zu seiner Zeit nur noch zum Teil bekannt sein konnte?

Hingegen bestehen zwischen der zentralen Gruppe des *Concert champêtre* und der Nymphe mit den zwei Flussgöttern im Stich nach Raphaels *Urteil des Paris* formale Affinitäten in der kompositorisch überzeugenden Lösung der Darstellung von Dreifigurengruppen. Manets Ineinanderblendung zeigt die formalen Übereinstimmungen der Vorbilder auf und überbietet diese gleichzeitig in einer kühn synthetisierenden Komposition. Nicht inhaltliche Aspekte seiner Vorbilder scheinen in dieser Sicht für Manet interessant gewesen zu sein, sondern ihre gemeinsame Zugehörigkeit zu einem universalen Kanon europäischer Kunst. Deutlich zeigt dies die obere Figur des *Déjeuner*, die sich sowohl als Abwandlung der linken Frauengestalt des *Concert champêtre* wie auch als Paraphrase einer Erfindung Watteaus zu erkennen gibt. Durch den Aufweis solcher formaler Affinitäten in historisch und thematisch disparatem Material hebt Manets *Déjeuner* formal-kompositionelle Universalien innerhalb der Tradition der europäischen Malerei hervor, in denen der Maler offenbar die Gültigkeit der eigenen Malerei begründet sah.

Neben einer historischen Summe der Malerei bietet Manets 'Triptychon' von 1863 auch eine Synthese der traditionellen Gattungen. Sämtliche Stufen der klassischen Gattungshierarchie sind im *Déjeuner* zusammengefasst: Wird in der triptykalen Präsentation auf das sakrale Figurenbild angespielt, so wird im Verweis auf Raphael bzw. Giorgione die Tradition des profanen Historienbildes und der Allegorie aufgerufen. Hinzu kommen Landschaft, Porträt und Stilleben.

Der hier skizzierten 'intertextuellen' beziehungsweise interikonischen Sichtweise zufolge ist das *Déjeuner* eine frühe Manifestation moderner Selbstreflexion von Malerei. Ein Bild über Bilder, dessen Thema die Malerei ist – in ihrer medialen Verfasstheit wie auch in ihren historischen Voraussetzungen. Das *Déjeuner* erscheint als frühe malerische Exponierung der These, dass die Kunst die Realität als Sujet der Kunst abgelöst habe.

Sinnkonkurrenz statt Sinnkomplexität

Die drei vorgestellten Deutungen erschließen das *Déjeuner* in jeweils unterschiedlicher Hinsicht als ein Schwellenbild der Moderne: Erstens als folgenreiche autobiographische Allegorie des modernen Großstadtlebens und seiner Geschlechterrollen, zweitens als frühes Manifest sexueller Libertinage in den modernen Metropolen, drittens als Gründungsbild moderner, nämlich sich selbst in ihren medialen und historischen Bedingungen reflektierender Meta-Malerei.

Diese Deutungen sind gleichermaßen plausibel, jedoch ist keine dieser Interpretationen dem Gemälde gänzlich adäquat. Dies gilt nicht nur, weil keine

sprachliche Analyse die Komplexität der inhaltlichen und formalen Bezüge innerhalb des Bildes und seiner von Manet aufgespannten Rezeptionskontexte ausschöpfen kann (dies gälte auch für anspruchsvolle Gemälde klassischen Zuschnitts), sondern vor allem deshalb, weil sich die vorgestellten Interpretationen, die noch durch weitere Deutungen etwa aus feministischer Perspektive⁵³ vermehrt werden können, offensichtlich widersprechen. Dies liegt einerseits an den auf unterschiedlichste Auslegungen offenen Uneindeutigkeiten des Gemäldes, andererseits an seinen von Manet inszenierten, durchaus gegensätzlichen Rezeptionskontexten.

Es sollen hier nur wenige, nicht auflösbare Widersprüche zwischen den drei vorgestellten Deutungen genannt werden. Wenn es sich um ein Gründungswerk moderner Meta-Malerei handelt, warum enthält es derartig explizite autobiographische Verweise? Verlässt man sich auf die zeitgenössische Kritik und deutet das Gemälde als Programmbild sexuellen *laissez-faire* innerhalb einer studentischen Subkultur, stellen sich folgende Fragen: Kann Manet dann in der oberen Figur wirklich eine verschlüsselte Darstellung seiner späteren Frau Suzanne Leenhoff als Frau von zweifelhaftem Ruf gemalt haben? Hat er dann wirklich die offenkundigen Porträts seines Schwagers in spe Ferdinand Leenhoff und seiner Geliebten Victorine Meurent dem Pariser Publikum als Paar innerhalb einer frivolen *partie carée* präsentieren wollen? Können dann die formalen und thematischen Dichotomien des Bildes als schlichtweg irrelevant gelten? Wenn das Gemälde eine Allegorie des modernen Menschen im Spannungsfeld von tradierter Metaphysik und modernem Hedonismus ist, warum geht Manet dann in der Darstellung seiner "Venus coelestis" (Mauner 1975/Wilson 1980) von einer Rokoko-Schönen Watteaus aus und warum malt er zu ihrer Kennzeichnung einen Vogel, der als Anspielung auf "fly-by-nightlovers" (House 1998) missverstanden werden konnte? Handelt es sich bei diesem Vogel denn nun um ein Sinnbild der spirituellen Natur der menschlichen Seele oder um ein Symbol von "promiscuity" (Tucker 1998: 23)?

Das Gemälde löst die in ihm enthaltenen Gegensätze ganz offensichtlich nicht auf – weder in einer kohärenten Narration, noch im Bezug auf einen auffindbaren literarischen Prätext, noch in einer geschlossenen formalen Ganzheit,⁵⁴ noch in einer die drei vorgeschlagenen Interpretationen einbegreifenden, widerspruchsfreien Gesamtaussage. Manet hat einen Widerstreit der Deutungen sogar forciert, indem er das *Déjeuner* innerhalb von in sich wider-

⁵³ Vgl. Pointon 1977; Lipton 1992.

⁵⁴ Zur Auflösung der einheitlichen Komposition klassischer Prägung bei Manet s. Growe 1983; Körner 1996 *passim*. Zur Geschichte des Konzepts kompositorischer Einheit s. Körner 1988. Zu den Widersprüchen im Bild-Betrachter-Verhältnis s. die im Erscheinen befindliche Dissertation von Michael Lüthy: "Das Bild, der Blick und die Subjektivität: Studien zur Poetik Edouard Manets" (Arbeitstitel).

sprüchlichen Rezeptionskontexten situiert hat. Dies wird an den drei sukzessiven Titeln besonders deutlich: Zwar bestreitet Manet in einem kurzen Text anlässlich seiner Ausstellung des Jahres 1867, er habe jemals durch die Wahl seiner Sujets provozieren wollen – dennoch gibt er dem Gemälde 1871 den provokanten Titel *La partie carée*. Zudem konnten die beiden späteren Benennungen des Bildes als ironisches Mimikry von widersprüchlichen Interpretationen erscheinen, die Malerkollegen in ihren Variationen des Gemäldes vorgelegt hatten. Manet übernimmt den harmlosen Titel *Déjeuner sur l'herbe* von Claude Monets gleichnamiger, dezenter Leinwand von 1865-1866, während *La partie carée* im *Salon* von 1870 als Bezeichnung des schon erörterten, eher indezenten Gemäldes von James Tissot figurierte.

War es demnach die Intention von Manet, mit seinem Gemälde mehrere gleichermaßen zutreffende, jedoch einander widersprechende Deutungen zu provozieren? Diese Frage ist zwar interessant, sie ist aber nicht das grundlegende Problem dieses Beitrags. Welche Absichten Manet mit seinem Bild, mit dessen wechselnden Titeln, Hängungen usw. verbunden haben mag, ist nicht verlässlich zu rekonstruieren. Der Befund eines unauflöselichen Widerstreits von im Bild und seinen Kontexten angelegten Deutungsangeboten scheint mir dagegen kaum bezweifelbar zu sein,⁵⁵ denn die Struktur des Bildes selbst erwies sich als heterogen, seine ikonographischen und 'interikonischen' Verweise als disparat.

Ist allerdings, so lässt sich im Hinblick auf die Untersuchungen von Derrida und de Man fragen, das Ineinander von Sinnkonstruktion und Sinndestruktion eine Eigentümlichkeit dieses besonderen Bildes oder doch eher von Bildern bzw. des Sprechens über Bilder überhaupt? Auch ein 'klassisches' Bild wie Giorgiones *Concert champêtre* hat bekanntlich schon eine Fülle widerstreitender Deutungen erfahren. Spezifisch modern scheint mir, dass die Bildern kategorial eigentümliche Mehrdeutigkeit im *Déjeuner* forciert erscheint: sowohl durch seine spezifische Bildstruktur – mit ihrem neuartig problematischen Verhältnis von Bildsyntax und Bildsemantik – als auch durch seine widerstreitenden Prätexte und Kontexte. An die Stelle der hierarchisch gestuften Sinnkomplexität der klassischen Allegorie mit ihren aufeinander abgestimmten Bedeutungsebenen tritt im *Déjeuner* eine nicht ohne Hinterlist inszenierte Sinnkonkurrenz.

Das Bild ist modern, nicht, weil es die 'Form' auf Kosten des 'Inhalts' verabsolutiert (oder umgekehrt), sondern weil es Semantik und Syntax auf eine uneindeutige, spannungsvolle, beunruhigende Weise teils aufeinander bezieht, teils gegeneinander ausspielt. Die Textur des Bildes erweist sich als ambiva-

⁵⁵ "It's contradictions are its truths," so charakterisiert Tucker (1998: 27) das Gemälde mit seinen konfligierenden Deutungsangeboten treffend, ohne die verschiedenen bisher in der Forschung vorgebrachten Deutungen konsequent zu verfolgen und gegeneinander abzuwägen.

lente Matrix widerstreitender Deutungen. Das Gemälde exponiert den experimentellen Status moderner Kunst, indem es den Betrachter zur eigenen Stellungnahme, zur eigenen Lösung eines bildnerisch aufgegebenen Problems auffordert; eine Aufforderung, die im provozierenden Blick der linken Frau explizit an ihn gerichtet wird, ohne dass ihm das Bild eine klare, beruhigende Lösung anbieten würde.

Wenn überhaupt eine die drei vorgestellten Interpretationen einbegreifende Deutung des Gemäldes möglich sein sollte, dann vielleicht folgende: Das *Déjeuner* ist als Bild "einer Epoche" (Manet, vgl. Proust 1917: 78) ein Schwellenwerk der Moderne, indem es eine Vielfalt einander infrage stellender und relativierender Deutungen motiviert, die in keinem transzendentalen Fluchtpunkt von Sinn stillgestellt werden können.⁵⁶ Das *Déjeuner* kann insofern durchaus als Analogon zur modernen Lebenswelt mit ihrer Koexistenz und Konkurrenz verschiedener Weltauslegungen gedeutet werden.⁵⁷

Manets Bild führt dabei keineswegs zu "semantic void" (Pointon 1977) oder zu schlechthin "illegible narrative" (McCauley 1998). Vielmehr stimuliert es innerhalb seiner von Manet subtil angelegten *frameworks* keineswegs beliebige, sondern jeweils berechnete und in sich kohärente Deutungen. In ihrem Widerstreit kristallisieren sich diese Interpretationen allerdings zu keiner übergreifenden Sinngestalt, obwohl sie, bei aller diskursiven Unvereinbarkeit, in einem Gemälde – wie man in Anlehnung an Max Imdahl formulieren könnte – "simultan präsent" sind (vgl. Imdahl 1980: 84-98 und *passim*). Unvereinbare Deutungen sind, ohne dass ihre Unvereinbarkeit relativiert würde, in *einem* Bild versammelt.

Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit: Moderne als kontingente Refiguration des Altbekannten

Seine forcierte Mehrdeutigkeit ist eine und vielleicht die entscheidende "moderne" Innovation des Gemäldes – modern ist es jedoch gleichzeitig durch die Infragestellung des Innovationscharakters der Moderne, durch die kritische Relativierung der Modernität der Moderne.

⁵⁶ De Chapeaurouge beschreibt die "ganz ungewohnte Perspektive, die der Maler dem Betrachter aufzwingt. Denn es gibt tatsächlich keinen Fluchtpunkt und nicht einmal eine Ebene, die dem Beschauer seine Augenhöhe anvisieren könnte. Vielmehr blickt die Nackte uns direkt ins Auge, aber auch das zweite Mädchen, das sich halbbeleidet zu dem Wasser niederbeugt, befindet sich auf unsrer Augenhöhe, wie besonders gut der Kahn beweist, der [...] ganz frontal erscheint" (de Chapeaurouge 1996: 57). Diese "multiple Perspektive" entspricht der Polyvalenz der Bedeutungen.

⁵⁷ Diesen Gedanken formuliert Tucker 1998: 27. Tucker bestreitet die Möglichkeit kohärenter Deutungen. Hier sollte dagegen die Möglichkeit verschiedener, in sich durchaus kohärenter Deutungen gezeigt werden, die sich allerdings nicht in eine kohärente Meta-Deutung auflösen lassen.

Die Bezüge des *Déjeuner* auf Kunstwerke der Vergangenheit erweisen sich als kritische Hinterfragung eines fortschrittlich-positivistischen Konzeptes von Modernität als dem schlechthin Neuen. Manet exponiert gleichzeitig die 'modische' Oberfläche der Gegenwart und – in seinen Rückgriffen auf die Schulen europäischer Malerei – die Tiefenstrukturen ihrer Vergangenheit. Das *Déjeuner* zeigt, wie schon Aby Warburg erkannte (Warburg 1937), die in der Moderne fortwirkende Aktualität traditioneller Weltdeutungsmuster und ihrer bildlichen Ausdrucksformen. Die Moderne wird bei Manet nicht – wie im Impressionismus – als *tabula rasa* gedeutet, sondern als Feld nicht mehr metaphysisch fundierter, sondern kontingenter Refigurationen nur scheinbar neuer Möglichkeiten – als Erfindung aus der Vergangenheit.⁵⁸

Bibliographie

- Anderson, Wayne. 1973. "Manet and the Judgement of Paris." *Art News* 72 (1973): 63-69.
- Armstrong, Carol. 1992. "Manet/Manette: Encoloring the I/Eye." *Stanford Humanities Review* 2 (Spring 1992): 1-46.
- Armstrong, Carol. 1998. "To Paint, to Point, to Pose: Manet's *Déjeuner sur l'herbe*." In Tucker, Paul Hayes (Hg.) *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*. Cambridge: Cambridge University Press: 90-118.
- Baudelaire, Charles. 1863b. "Der Künstler des modernen Lebens." In Baudelaire, Charles. *Der Künstler des modernen Lebens: Essays, 'Salons', intime Tagebücher*. Hg. Henry Schumann. Leipzig: Reclam 1990: 290-320.
- Baudelaire, Charles. 1863a. "Le Peintre de la vie moderne." In Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Hgg. Y.-G. LeDantec/C. Pichois. Paris: Gallimard 1961.
- Blanc, Charles et al. 1868. *École Venitienne: Histoire des peintres de toutes les écoles*, 8. (5.1) Paris: Renouard.
- Blum, Gerd. 1999. "Hans von Marées: Persönliche Ikonographie und formale Abstraktion." Dissertation Basel. Typoskript UB Basel (im Erscheinen).
- Busch, Werner. 1993. *Das sentimentalistische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: C.H. Beck.
- Cachim, Françoise (Hg.) 1983. *Edouard Manet, 1832-1883*. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 22 avril – 1^{er} août 1983, Metropolitan Museum of Art, 10 septembre – 27 novembre 1983. Paris: Edition de la Réunion des Musées Nationaux.
- Clark, T.J. 1985. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Rev. ed. New York: Thames & Hudson 1999.

⁵⁸ Für wertvolle Anregungen danke ich Steffen Bogen, Georg Imdahl, Thomas Janzen, Michael Lüthy, Emilia Nagy, Steffen Siegel und Felix Thürlemann ganz herzlich.

- Crowe, J.A./Cavascaselle, G.B. 1876. *Geschichte der italienischen Malerei*. Bd. 6. Leipzig: Hirzel.
- de Chapeaurouge, Donat. 1996. *Versteckte Selbstenthüllungen moderner Künstler*. Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- de Man, Paul. 1979. "Autobiographie als Maskenspiel." In de Man, Paul. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. Christoph Menke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993: 131-146.
- Farwell, Beatrice. 1969. "Manet's *Espada* and Marcantonio." *Metropolitan Museum Journal* 2 (1969): 197-202.
- Fleckner, Uwe. 1995. *Abbildung und Abstraktion: Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Berliner Schriften zur Kunst 5. Mainz: Philipp v. Zabern.
- Floetemeyer, Robert. 1998. "Baudelaire und Manet – Grenzen der 'modernité'." In Billeter, Felix (Hg.) *Festschrift für Christian Lenz*. Frankfurt/Main: Blick in die Welt: 53-63.
- Foucault, Michel. 1999. *Die Malerei von Manet*. Berlin: Merve.
- Francastel, Galienne. 1987. "Le concert champêtre du Louvre et les espaces signifiants." In Murano, Michelangelo (Hg.) *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della Nascita di Giorgione, Castelfranco Veneto – Asolo 1978. Roma: Jouvence: 215-221.
- Fried, Michael. 1996. *Manet's Modernism or, the Face of Painting in the 1860s*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Frings, Gabriele. 1999. *Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*. Berlin: Gebr. Mann.
- Frings, Marcus. 2000. "Rezension von *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, hg. Gunter Schweikhart." *Journal für Kunstgeschichte* 4.3 (2000): 253-257.
- Graber, Hans. 1941. *Edouard Manet nach eigenen und fremden Zeugnissen*. Basel: Schwabe.
- Growe, Bernd. 1983. "Modernität und Komposition: Zur Krise des Werkbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts." In Oelmüller, Willi (Hg.) *Kolloquium Kunst und Philosophie 3: "Das Kunstwerk"*. Paderborn: Schöningh.
- Hanson, Anne Coffin. 1977. *Manet and the Modern Tradition*. New Haven/London: Yale University Press.
- Hetzer, Theodor. 1950. "Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800." In *Zur Geschichte des Bildes: Von der Antike bis Cézanne*. Schriften Theodor Hetzers 9. Hgg. Gertrude Berthold unter Mitarbeit von Ulrich Kuder. Stuttgart: Urachhaus 1998: 141-163.

- House, John. 1998. "Manet and the De-Moralized Viewer." In Tucker, Paul Hayes (Hg.) *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*. Cambridge: Cambridge University Press: 75-89.
- Imdahl, Max. 1980. *Giotto: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München: Fink.
- Körner, Hans. 1997. "Anstößige Nacktheit: "Das Frühstück im Freien" und die "Olympia" von Edouard Manet." In Möseneder, Karl (Hg.) *Der Streit um Bilder: Von Byzanz bis Duchamp*. Berlin: Reimer: 181-200.
- Körner, Hans. 1988. *Auf der Suche nach der "wahren Einheit": Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*. München: Fink.
- Körner, Hans. 1996. *Edouard Manet: Dandy, Flaneur, Maler*. München: Fink.
- Krell, Alan. 1996. *Manet and the Painters of Contemporary Life*. London: Thames & Hudson.
- Krumrine, Mary Louise. 1989. *Paul Cézanne: Die Badenden. Katalog einer Ausstellung des Kunstmuseums Basel 1989*. Basel: Kunstmuseum.
- Lilley, Ed. 1994. "How Far Can You Go? Manet's Use of Titles." *Word & Image* 10 (1994): 163-169.
- Lipton, Eunice. 1992. *Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model and her Own Desire*. New York: Scribner's.
- Lipton, Eunice. 1975. "Manet: A Radicalized Female Imagery." *Artforum* 13 (March 1975): 48-53.
- Locke, Nancy. 1998. "Manet's *Déjeuner sur l'herbe* as a Family Romance." In Tucker, Paul Hayes (Hg.) *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*. Cambridge: Cambridge University Press: 119-151.
- Lüthy, Michael. 1999. "Das Bild, der Blick und die Subjektivität: Studien zur Poetik Edouard Manets." Diss. Basel 1999, erscheint in Berlin: Gebrüder Mann (voraussichtlich 2002).
- Maurer, George. 1975. *Manet, Peintre-Philosophe: A Study of the Painter's Themes*. University Park, Pa./London: Pennsylvania State University Press.
- McCauley, Anne. 1998. "Sex and the Salon: Defining Art and Immorality in 1863." In Tucker, Paul Hayes (Hg.) *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*. Cambridge: Cambridge University Press: 38-74.
- Meier-Graefe, Julius. 1992. *Edouard Manet*. München: Piper.
- PARIS/ NEW YORK 1983. *Edouard Manet, 1832-1883*. Katalog einer Ausstellung im Grand Palais, Paris und im Metropolitan Museum of Art, New York, 1983. Franz. Ausgabe, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1983.
- Pointon, Marcia. 1977. "Guess Who's Coming to Lunch? Allegory and the Body in Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe*." In Pointon, Marcia. *Naked Authority: The Body in*

- Western Painting 1830-1908*. Cambridge: Cambridge University Press 1990: 113-134.
- Pointon, Marcia. 1998. "The Fascination with This Rendezvous Does not Diminish" In Tucker, Paul Hayes (Hg.) *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*. Cambridge: Cambridge University Press: 152-166.
- Proust, Antonin. 1917. *Edouard Manet*. Berlin: Cassirer.
- Reff, Theodore. 1973. "Manet and Paris: Another Judgement." *Artnews* 72.8 (October 1973): 50-56.
- Reinhardt, H. 1866. "Castelfranco und einige weniger bekannte Gemälde Giorgiones." *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1 (1866): 249ff.
- Sandblad, Nils Gösta. 1954. *Manet: Three Studies in Artistic Conception*. Lund Publications of the New Society of Letters at Lund 46. Lund: Gleerup.
- Schapiro, Meyer. 1968. "Cézannes Äpfel – Ein Essay über die Bedeutung des Stillebens." In Schapiro, Meyer. *Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Dumont 1982.
- Schwinn, Christine. 2000. "Manets 'Nymphe surprise' oder: Kann sich eine Frau selbstverständlich ihrer Kleider entledigen?" *Kunstchronik* 53.11 (November 2000): 561-565.
- Seibert, Margaret. 1986. *A Biography of Victorine-Louise Meurent and her Role in the Art of Edouard Manet*. Dissertation Columbus, Ohio: Ohio State University.
- Stierle, Karlheinz. 1974. "Baudelaires 'Tableaux parisiens' und die Tradition des 'Tableau de Paris'." *Poetica* 6 (1974): 285-322.
- Tabarant, Adolphe. 1947. *Manet et ses œuvres*. Paris: Gallimard.
- Tabarant, Adolphe. 1931. *Manet: Histoire catalographique*. Paris: Edition Montaigne.
- Thürlemann, Felix. 2001. "Die narrative Allegorie in der Neuzeit – oder: Über Ursprung und Ende einer textgenerierten Bildgattung." In Brügh, H. J./M. Moog-Grünewald (Hgg.) *Bebext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Heidelberg: Winter: 21-36.
- Tucker, Paul Hayes. 1998. "Making Sense of Edouard Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe*." In Tucker, Paul Hayes (Hg.) *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*. Cambridge: Cambridge University Press: 1-37.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. 9 Bde. Firenze: Sansoni 1906.
- Wall, Jeff. 1997. "Einheit und Fragmentierung bei Manet." In Wall, Jeff. *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews*. Hg. Gregor Stemmrich. Basel etc.: Verlag der Kunst.
- Warburg, Aby. 1937. "Manets 'Déjeuner sur l'herbe': Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls." In Wuttke, D. (Hg.) *Kosmopolis der Wissenschaft: E.R. Curtius und das Warburg-In-*

- stitute, Briefe 1928-1953 und andere Dokumente.* Baden-Baden: Koerner 1989: 259-271.
- Wildenstein, Daniel. 1965. "Le Salon des Refusés de 1863: catalogue et documents." *Gazette des Beaux-Arts* 66 (September 1965): 125-152.
- Wilson, Mary G. 1980. "Edouard Manet's *Déjeuner sur l'herbe*: An Allegory of Choice: Some Further Conclusions." *Arts Magazine* 54.5 (January 1980): 162-167.
- Zola, Emile. 1867a. "Edouard Manet." In Zola, Emile. *Mes Haines*. Paris: Bernouard 1928: 245-279.
- Zola, Emile. 1867b. "Eine neue Malweise: Edouard Manet." In Zola, Emile. *Schriften zur Kunst: Die Salons von 1866-1896*. Frankfurt/Main: Athenäum 1988: 47-75.



Abb. 1a:
Edouard Manet, *Junger Mann im
Kostüm eines Majo*, 1862, New York,
The Metropolitan Museum of Art,
177 x 130 cm



Abb. 1b:
Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863,
Paris, Musée d'Orsay, 208 x 264,5 cm



Abb. 1c:
Edouard Manet, *Mlle V. im
Kostüm eines Espada*, 1862, New
York, The Metropolitan
Museum of Art, 166 x 129 cm

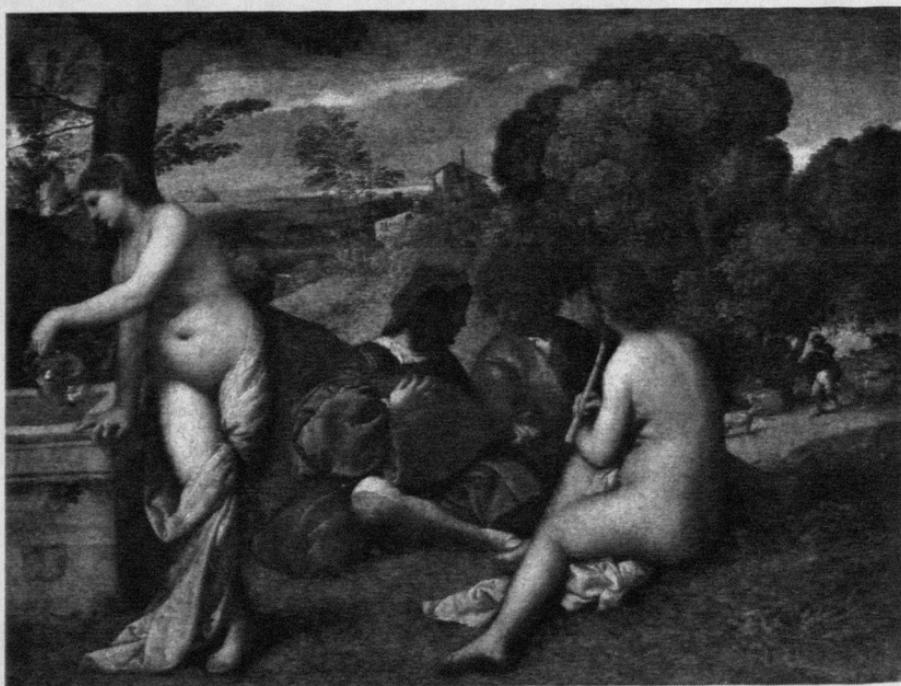


Abb. 2: Giorgione, *Concert champêtre*, um 1510, Paris, Musée du Louvre
101 x 138 cm



Abb. 3: Marc Antonio Raimondi nach Raphael: *Urteil des Paris*, 1514/1518, Kupferstich, 29 x 43cm (Ausschnitt, Archiv des Verfassers)



Abb. 4: Edouard Manet, *Überraschte Nymphe*, 1859-61, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. 146 x 114 cm