

MICHAEL F. ZIMMERMANN

## ÉDOUARD MANETS »ATELIERFRÜHSTÜCK«: MALEREI AUS DER MITTE DES LEBENS

### I.

#### DER MANGEL AN ERZÄHLTEM SINN

*Atelierfrühstück* ist der Name für ein Gemälde Édouard Manets, das den damals sechzehnjährigen Léon Leenhoff in Begleitung eines Studienkollegen des Malers namens Auguste Rousselin und einer Hausangestellten zeigt. Die Leinwand wurde 1868 weitgehend vollendet und im Frühjahr des darauffolgenden Jahres auf dem Salon erstmals ausgestellt (Abb. 1). Die Szene konnte man weder in die Tradition des Gruppenporträts noch in die der Genremalerei stellen. Doch schon über den Titel herrscht Unsicherheit. Im kurzen Katalogheft des Salon war das Werk als *Déjeuner* (also eher ein *Mittagessen*) betitelt, und zwar ohne Artikel. Gemeint ist insofern kein einmaliges Ereignis, sondern irgend ein *Déjeuner*, das sich täglich wiederholt.<sup>1</sup> Als Antonin Proust, Manets Jugendfreund und Kommilitone, der unter der III. Republik zum mächtigen Kunstverwalter aufstieg, 1884, ein Jahr nach dem frühen Tod des Malers, eine Gedächtnisausstellung organisierte, bezeichnete er die Leinwand als *Après le café*.<sup>2</sup> Erst auf der Weltausstellung des Jahres 1900 wurde aus dem *Déjeuner* ein *Déjeuner dans l'atelier* (*Mittagessen im Atelier*); nun stand also ein Atelier als Ort des Zusammentreffens der drei Dargestellten

1 Explication des ouvrages de peinture, sculpture [...], exposées au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1869, Paris 1869, 216, Nr. 1617. Das Gemälde wurde gemeinsam ausgestellt mit *Le balcon*, Nr. 1616 (Abb. 3).  
2 Modern Art in Paris, 44: Exhibitions of Impressionist Art, 25. École Nationale des Beaux-Arts, Exposition des œuvres d'Édouard Manet. Préface par Émile Zola, Catalogue, Reprint New York/ London 1981, Nr. 48. Möglicherweise hat Manet selbst diesen Titel bevorzugt, dies berichtet jedenfalls Adolphe Tabarant, Manet et ses œuvres, 5. Aufl., Paris 1947, 162.



ABB. 1: ÉDOUARD MANET, ATELIERFRÜHSTÜCK/LE DÉJEUNER (GENANT »DANS L'ATELIER«), 1868/69, ÖL AUF LEINWAND, 118 x 153 CM, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN

fest.<sup>3</sup> Hugo von Tschudi, zuerst der rebellische Kurator der Berliner Museen, dann der eigensinnige Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, kaufte das Gemälde 1910 mit dem Ziel, es den Pinakotheken einzugliedern. In Tschudis Schriften und denen seines Freundes Julius Meier-Graefe war das Mittagessen inzwischen zum *Atelierfrühstück* vereindeutlicht worden, ein Titel, der nicht mehr zu verdrängen ist.<sup>4</sup> Die Speisen auf dem Tisch mochte man nun eher dem Tagesanfang als einem Mittagssmahl zuordnen.

<sup>3</sup> Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Centennale de l'Arte Français de 1800 à 1889, Paris 1900, 210, Nr. 447. Durch den Titel sollte wohl auch verhindert werden, dass das Gemälde mit *Le Déjeuner sur l'herbe* [1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay], ebenfalls 1900 ausgestellt, verwechselt wurde.

<sup>4</sup> Hugo von Tschudi, Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, wählte das Werk aus der Sammlung des Industriellen Auguste Pellerin (1852–1929) aus. 1910 war die bedeutende Sammlung gemeinsam von den Kunsthändlern Bernheim-Jeune, Paul Cassirer und Durand-Ruel erworben worden. Anscheinend zog Tschudi das *Atelierfrühstück* dem Hauptwerk *Un Bar aux Folies-Bergère* vor, das ebenfalls zum Verkauf stand. Erst nach Tschudis Tod im November 1911 gelangte das Werk in die Sammlung – dank einer Stiftung von Georg Ernst Schmidt-Reißig, Industrieller aus Sarnberg, »zum Gedenken an H. von Tschudi«. Der Bariton-Sänger Jean-Baptiste Faure, einer der wichtigsten Mäzene Manets, hatte es 1873 vom Künstler erworben, um es 1894 an Paul Durand-Ruel zu veräußern, der es Pellerin 1898 verkaufte. Vgl.: Ausst. Kat. Manet, 1832–1883, Paris, Grand Palais, New York, Metropolitan Museum of Art, hrsg. v. Françoise Cachin und Charles S. Moffett mit Michel Melot, Paris 1983, 290–294 (Katalogbeitrag von Françoise Cachin). Zum Erwerb für München: Barbara Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im



Die Unsicherheit über die Bezeichnung betraf auch die Situation, mit der sich der Betrachter in seiner fiktionalen Begegnung mit den lebensgroßen Bildfiguren konfrontiert sieht. Manet, der seinen Gemälden gesprächsweise oft unterschiedliche Titel gab, hatte wohl gar nicht im Sinne, Ort und Zeit des Geschehens anekdotisch zu vereinheitlichen. Zu ungewisser Zeit präsentierte er an unbestimmtem Ort Personen verschiedenen Alters und Standes. Warum? Um durch die Eigenwilligkeiten seiner durchaus begabten, doch als bizarr geltenden Malerei um jeden Preis zu provozieren? – Dem Maler, der 1863 auf dem Salon des Refusés mit seinem *Frühstück im Freien* und 1865 auf dem Salon mit *Olympia* Skandal erregt hatte, schrieben die meisten Zeitgenossen derartige Ziele zu.<sup>5</sup> Von Paul Mantz zu Albert Wolf gestand man ihm das Temperament und die Begabung eines Meisters zu, hielt seine Malerei jedoch bestenfalls für unreif oder unfertig.<sup>6</sup>

Jules Husson alias Champfleury, der sich als Kritiker von Courbet einen Namen gemacht hatte, nahm Émile Zolas Ideen auf, die dieser in einer viel beachteten Broschüre im Jahre 1867 veröffentlicht hatte.<sup>7</sup> Zola hatte Manet zu einem unvoreingenommenen Beobachter stilisiert, dessen Sehen in farbigen Flecken der Vorurteilslosigkeit positivistischer Beobachter des Menschen und der Gesellschaft entsprach – von der Psychologie zur Soziologie. Dieses »wissenschaftliche« Sehen nahm seinen Ausgang, so seit Zola manche Ideologen des Impressionismus, von jenen noch uninterpretierten Eindrücken, die das Licht auf der Retina hinterlässt. Champfleury geht von der erst kürzlich in die Diskussion eingebrachten Idee der Fleckenmalerei aus, stellt die Flächenbehandlung jedoch nicht als Urszenario, sondern als Ergebnis einer Abstraktion dar, die nicht von farbigen Flecken, sondern von den Gegenständen ausgeht. Für ihn erscheint alles zunächst einmal wie ein Stillleben, für den Kritiker das einzige Genre, in dem Manet bereits ein Meister sei:

»Wenn ich das *Déjeuner* betrachte, [...] dann sehe ich zum Beispiel auf dem Tisch, wo der Kaffee schon aufgetragen wurde, eine halb geschälte Zitrone und frische Austern; diese Gegenstände passen kaum zusammen. Warum hat er sie dorthin platziert? Ich weiß

deutschen Kaiserreich, Mainz 1994, 298–301 (grundlegend); Ausst.Kat. Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, hrsg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, München/ New York 1997, 74–76 (Katalogeintrag von Christian Lenz).

5 Marius Chaumelin in L'Indépendance belge, 21. Juni 1869: »L'essentiel pour lui est que le public remarque ses peintures, et il ne recule devant aucune audace – j'aurais dire devant aucune excentricité – pour attirer cette attention. Ses deux tableaux de cette année ont fortement scandalisé les amateurs de peinture propre, nette, sentimentale et bourgeoise.« Zit. nach Tabarant (wie Anm. 2), 161.

6 George Heard Hamilton, Manet and his critics, New Haven/ London [1954] 1986, 129.

7 Émile Zola, Edouard Manet. Etude biographique et critique, Paris 1867; erneut in: ders., Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes, hrsg. v. Gaëtan Picon, bearb. v. Jean-Paul Bouillon, Paris 1974, 77–93. Überzeugende Analyse von Zolas Neuerfindung Manets: Carol Armstrong, Manet Manette, New Haven/ London 2002, 31–47.



ABB. 2: GUSTAVE COURBET, NACH EINEM ABENDESSEN IN ORNANS, 1848, ÖL AUF LEINWAND, 195 x 257 CM, LILLE, MUSÉE DES BEAUX-ARTS

schon, warum. Der Grund ist, dass Herr Manet in höchstem Maße das Gefühl für den färbenden Fleck hat.«

8 Jules-Antoine Castagnary, in: *Le Siècle*, 11. Juni 1869, 3.

Freilich vermisst Castagnary in Manets gepriesenem Kolorismus die Übergänge zwischen Licht und Schatten. Wenig harmonisch sind für ihn insofern die Gruppierung der Farben, aber darüber hinaus auch die der Gegenstände und der Personen: »Was macht dieser junge Mann aus dem *Déjeuner*, der im Vordergrund sitzt und das Publikum anzuschauen scheint [...] wo ist er? Im Esszimmer?« Castagnary kommt auch auf das gleichzeitig ausgestellte Bild *Le Balcon* zu sprechen, insbesondere auf die dort dargestellten Frauen (Abb. 3): »Sind das Mutter und Tochter? Ich weiß es nicht.« Die Beziehungslosigkeit unter den Objekten wie unter den Personen war für den Kritiker Beleg seiner Einschätzung Manets als unfertiger Maler: »obschon er seine Kunst auf die Natur stützt, vernachlässigt er es, ihr als Ziel die Interpretation des Lebens zu setzen«. Ein Maler komme jedoch genau so wenig wie ein Schriftsteller ohne »das Gefühl für das Angemessene« aus.<sup>8</sup>



Kein Zweifel, die Kreise schließen sich nicht: Die dargestellten Personen, der junge Mann und die anderen, sind trotz der offenkundigen Vertrautheit nicht durch eine gemeinsame Handlung untereinander verbunden, ja nicht einmal durch die kleinste Aufmerksamkeit füreinander. Die beiden Erwachsenen könnten dem Alter nach die Eltern des Knaben sein, doch bald erkennen wir sie als Dienerin und als Besucher, der seinen Zylinderhut aufbehalten hat.<sup>9</sup> Das Beieinander der zum Stillleben vereinten Speisen durchbricht jede Speisefolge. Der Besucher raucht schon, während noch frische Austern auf dem Tisch bereitstehen. Zugleich wartet die *bonne*, um alsbald den Kaffee zu servieren. Auf einem Sessel schließlich machen wir orientalische Waffen aus, die man in einem Speisezimmer gar nicht und im Atelier eines Malers nicht auf einem Sessel erwarten würde. Der altgediente Romantiker Théophile Gautier, der zu Manet eine nur manchmal wohlwollende Distanz hielt, lobte im *Déjeuner* eine Art Sozialporträt: »die Gestalt des kleinen Sprösslings, der am Tisch lehnt, ist sehr wahrheitsgetreu im Typ, in der Haltung und in der Kleidung.« Doch auch er sah nur das Gemälde als ein weiteres Zeugnis einer »fremdartigen Malerei, welche die Kunst verneint und sich doch auf sie bezieht.«<sup>10</sup>

Doch betrachten wir die Leinwand genauer! Vielleicht stoßen wir dabei gerade nicht auf die vermeintliche Unfähigkeit des Künstlers, eine Szene zu erzählen. Vielmehr fällt auf, wie schwierig es für den Künstler war, die Interpretationsmuster zu suspendieren, um uns zum Verweilen im Augenblick zu zwingen.

## II.

### ERLEBTE UND ANGEHALTENE ZEIT – TEILNAHME UND DISTANZ

Die Zeit, derer wir bedürfen, um uns eine Idee zu machen von dem, was die Leinwand vorführt, deckt sich in einzigartiger Weise mit der Zeit, die hier abläuft, oder besser, die nicht abläuft, die stillzustehen scheint. Innehalten des Blicks, Stillstehen der Zeit. Man begreift kaum, was diesem Augenblick vorausging – jedenfalls etwas Bedeutungsloses, unwichtig wie die Frage, was folgen wird, und wie bald. Dennoch vermeint man die leisen Geräusche förmlich zu hören, das Ausblasen des Zigarrenrauchs, das Le-

**9** Zum Bildpersonal als metonymische Verschiebung einer Kleinfamilie: Steven Kovács, Manet and his son in »Déjeuner dans l'atelier«, in: *Connoisseur* 181, 1972, 196–202, danach immer wieder in der kunsthistorischen und der divulgativen Literatur.

**10** Théophile Gautier in *L'illustration*, 15. Mai 1869, zit. nach Tabarant (wie Anm. 2), 159–160.

cken der Katze neben dem orientalischen Helm, die »ihre Toilette macht«, so Adolphe Tabarant, der Biograph des Malers.<sup>11</sup> Dieser Augenblick nimmt noch den heutigen Betrachter gefangen. Stets noch unter dem Bann der »traditionellen Postulate der Einheit«, von denen Hans Körner spricht, als hätten wir immer noch nicht gelernt, etwas anderes als narrative Sequenzen vom Bild zu verlangen, bleiben wir verwirrt durch die Ausblendung einer Vergangenheit, die der Situation Sinn verleihe und sie dadurch legitimiere.<sup>12</sup> Was fangen wir mit diesem Augenblick einer jeder Begründung enthobenen Evidenz an? Sollen wir versuchen, dem Mangel des Bildes an Sinn durch eine Erzählung beizuhelfen, etwa durch die Lebensgeschichte des dargestellten Léon?

Gehen wir die so gearteten Supplementierungen des Gemäldes – für manche die »Interpretation« – einmal durch. Der am 29. Januar 1852 geborene junge Mann war vielleicht Manets Sohn – eine Annahme freilich, der man weder mit Sicherheit zustimmen noch sie verneinen kann. Die Kunsthistoriker von Antonin Proust bis zu Tabarant, die Manet oder auch nur Léon Leenhoff noch gekannt haben, zogen die Vaterschaft des Malers stets in Zweifel. Die Geschichte der Vereindeutlichungen des *Déjeuner* beginnt nach dem Tod der Zeitzeugen. Theodore Reff mutmaßte 1962, es könne doch nur der Sohn gewesen sein, und die Mehrzahl der Interpreten folgte ihm für dreißig Jahre.<sup>13</sup> Seit zehn Jahren zitiert man eine Erwägung Nancy Lockes, die ihrerseits eine Vermutung von Mina Curtiss aufnimmt: nicht Manet, sondern dessen Vater, der im Jahre 1862 starb, gilt mittlerweile als Vater Léons.<sup>14</sup> Diesem Gedanken weist Carol Armstrong treffend seinen Stellenwert zu, indem sie, hoffentlich nicht ohne Ironie, auch die um zwei ein halb bzw. vier Jahre jüngeren Brüder des 1832 geborenen Édouard Manet, nämlich Edmond und Gustave, ins Spiel bringt.<sup>15</sup> Kurz: Wir wissen nicht, welch' Fleisches Kind dieser Knabe ist. Wie so oft erweisen sich die Sherlock Holmes der Kunstgeschichte als Watsons. Nach wie vor darf man dazu auffordern, die Diskretion zu respektieren, mit welcher der Künstler selbst die Angelegenheit seinen Anverwandten ebenso wie dem Publikum gegenüber behandelte.<sup>16</sup> Scheitert die Strategie, den Text des Bildes durch den Kontext einer biographischen Erzählung plausibel zu machen, so versucht

11 Adolphe Tabarant, Manet. Histoire catalographique, Paris 1931, 188–189.

12 Vgl. Hans Körner, Édouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München 1996, 119–124, 96.

13 Theodore Reff, The symbolism of Manet's frontispiece etching, in: Burlington Magazine CXII, Mai 1962, 182–186, hier 185. »The master at whom he gazes and whose sword he carries so reverently is of course his father.«

14 Nancy Locke, Manet and the family romance, Princeton/ Oxford 2001, 47, 188. Zuvor: dies., Manet's Le Déjeuner sur l'herbe as a family romance, in: Paul Tucker (Hrsg.), Manet's Déjeuner sur l'herbe, New York 1998, 119–151. Locke bezieht die für ihre psychoanalytische Studie bedeutsame Idee von Mina Curtiss, Letters of Édouard Manet to his wife during the siege of Paris, 1870–71, in: Apollo 113, Nr. 232, Juni 1981, 378–389, die sich ihrerseits auf einen »highly distinguished and reliable writer« beruft, der in die Familie Manets eingeheiratet hätte.

15 Armstrong (wie Anm. 7), 27, 326.

16 Vor Aufkommen der neuen Hypothesen: M.F. Zimmermann, Présences de l'absent. Le jeu des identités dans la peinture de Manet, in: Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?, hrsg. v. Régis Michel, Paris 2000, 157–204. Inhalte dieses Aufsatzes nehme ich hier wieder auf, gelange jedoch zu einer neuen Interpretation.



man, uns zu lehren, mit dem Mangel an Sinn – wie wir sehen werden, als Symptom der *Entfremdung* – zu leben. Manet führt uns dann in die »Moderne« als eine Gegenwart, die einer erfüllteren Vergangenheit gegenüber abfällt – jener im gleichen Zug idealisierten Vorzeit, als die Erzählungen der Bilder noch Sinn ergaben.

Wollen wir gegenüber den Strategien der Supplementierung des Sinns umgekehrt Manets Verfahren seiner Suspendierung nachvollziehen, so müssen wir zunächst das Bild in seinen Details beobachten, und dabei so wenig wie möglich erzählen, was vorgeht! Wenden wir unsere Aufmerksamkeit der Aufmerksamkeit des Malers zu, jener Kalligraphie mit dem Pinsel, mit der er festgehalten hat, was er sah!<sup>17</sup> Betrachten wir also seine Sprache, bevor wir uns fragen, was er damit sagen wollte! Da ist ein junger Mann, an einem Tisch lehnend, ja nahezu darauf sitzend, der die rechte Hand in die Tasche seiner hellen Hose gesteckt hat und die Linke auf die Kante des Möbels lehnt – für Gautier eine »unerklärliche« Position. Er schaut uns nicht an, vielmehr verliert sich sein Blick leicht nach rechts, wo er, ohne allzu viel Aufmerksamkeit, verträumt einen Gegenstand zu fixieren scheint, der zwischen ihm und dem Licht steht, vielleicht ein Fenster. Sein Gesicht wurde mit größter Sorgfalt gemalt, mit flüssiger, aber dichter Farbe, als hätte der Maler die Züge mit den Bewegungen eines sehr präzisen Schminkens nachvollzogen. Pinselstriche werden erst erkennbar, wenn man sich dem Bild auf wenige Zentimeter nähert. Schon aus einer Entfernung von einer Hand breit verschwimmt die Flüssigkeit der Farbe in der so berührungsresistenten Erscheinung des Inkarnats. Der schmale und fleischige Mund ist kaum kleiner als die gerade, leichte Stubsnase. Die etwas gelblich grünen Augen stehen recht weit auseinander; sie sitzen in einem noch kindlich runden Gesicht zwischen leicht abstehenden Ohren. Der leicht in die Stirn gezogene Strohhut und die gestreifte Krawatte wurden mit feinen Pinselstrichen genauestens ausgemalt. Man erkennt die Struktur und die Schatten sowohl des Strohs als auch des schwarzen Seidenbandes, das dieser Kopfbedeckung Eleganz verleiht. Der grobe Kontrast von Gelb und Schwarz findet sich feiner in der Krawatte wieder; beide unterstreichen perfekt die Augenfarbe und den Teint des jungen Mannes. Die schwarze Jacke

17 Ein Versuch, Manets Pinselschrift als Ausdruck in ihrem Erleben nachvollzogen, ungleicher Aufmerksamkeit zu deuten, ist: Michael F. Zimmermann, »Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui amuse«, Zum Stand der Debatte um Manet, in: Ausst.Kat. Édouard Manet. Augenblicke der Geschichte, Mannheim, Kunsthalle, hrsg. v. Manfred Fath, München 1992, 132–148. Gründlicher wurde das in seinem zeitlichen Verlauf in das Geschehen eingebundene Erleben, das durch den in der Pinselführung erkennbaren Wandel der Aufmerksamkeit ausgedrückt wird, analysiert von Jonathan Crary, *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge/London 1999, 81–148. Vgl. auch Zimmermann (wie Anm. 16).

dagegen wurde mit den weit ausholenden Zügen eines großen Pinsels gemalt, die den ungezwungenen, leicht asymmetrischen Kontur des Jungen heftig und doch treffend nachvollziehen. Deutlich sichtbare Pentimenti verraten zugleich die gestische Vehemenz des Duktus wie die Empathie, mit welcher Manet die Haltung seines Gegenüber nachempfunden hat. In einem instabilen Kontrapost, bei dem die Schultern sich in die entgegengesetzte Richtung drehen wie die Hüften, lehnt der Knabe sich an die Kante des gedeckten Tisches. Der cremeweißen, gestreiften Hose hat der Maler wiederum mehr Aufmerksamkeit zugewandt, ebenso dem Tischtuch, in das ein Schachbrettmuster hineingewebt war.

Dann der Mann, der raucht. Sein Gesicht liegt im Schatten, sein Teint ist stumpfer, gar ein wenig grau. Das Gesicht, die Augenbrauen und die Nase wurden locker mit brauner Farbe umrissen, einem Braun, das, obschon aufgehellt, mit der Farbe der Kleidung und der Zigarre verschmilzt. Der Zylinderhut aus grauer Seide, monochrom mit dem Hintergrund harmonisierend, wurde in einem etwas genaueren Duktus ausgeführt. Die Hand, die in das Licht hineinragt, ist bei genauerer Betrachtung nur eine unförmige Farbmasse. Die groben Pinselstriche, mit der die Finger ausgeführt wurden, könnten von einer leichten Bewegung der Hand des Rauchers zeugen, die der Maler jedoch nur zögerlich in das Bild übersetzt hat. Diese Figur, die der Bildrand abschneidet, bleibt in Habitus und Allüre vage und ephemer. Der Lichteffekt auf ihrem Gesicht wurde mit bewundernswert einfachen Mitteln eingefangen; man achte etwa auf den Schatten des Hutes, der die Nase in zwei teilt. Manet teilt uns von dieser Gestalt wenig mehr mit als die Idee ihrer Mitanwesenheit hier und jetzt. Der Raucher scheint darauf bedacht, sich als Statist im Hintergrund zu halten. Das Stilleben vor ihm hält unsere Blicke länger auf als seine gerade in ihrer Flüchtigkeit fixierte Erscheinung.

Noch beiläufiger ist die bildliche Präsenz des Hausmädchens. Ein graubrauner Schatten zerschneidet ihr Gesicht entlang von Nase, Mund und Kinn in zwei Teile. Ihre Augen sind nicht mehr als zwei dunkle Flecken, bei dem linken sitzt der Pinseltupfer sogar ein wenig zu weit oben auf der Leinwand. Sie sieht uns an – mehr ist über ihren Blick nicht zu sagen. Die silberne Kaffeekan-



ne dagegen ist ein Bravourstück jener instinktiven Malweise, die man Manet trotz aller Kritik seit Jahren zugutehielt. Die Lichtwirkung wurde wundersam durch wenige Pinselstriche festgehalten; auch die Reflexe der Hand und der Serviette hat der Maler berücksichtigt. Der Arm und die Rechte der Dienerin, wie die ganze Figur nahezu in Eile dahingepinselt, verraten nicht das gleiche Brio.

Durch den ungleichen Duktus gibt Manet zu verstehen, welche Bedeutung er dem Bildpersonal und den Dingen im Einzelnen beimisst. Die vielen Stillleben – das helle auf dem Tisch, das dunkle auf dem tizianroten Sessel, dazu der bunte Blumentopf – tragen zum Eindruck der Beiläufigkeit der Nebenfiguren bei, wie schon Hugo von Tschudi festgehalten hat:

»Nur nebensächliche Dinge, wie die helle Majolikavase mit dem großblättrigen Fikus und die weiße Tischdecke mit dem glänzenden Geschirr, halten als helle Flecken dem in fast vollem Licht breitflächig modellierten Gesicht des jungen Mannes das Gleichgewicht.«<sup>18</sup>

Neben der Pinselschrift lenkt die Beleuchtung die Aufmerksamkeit, mit der unsere Blicke in das Szenario eindringen. Die Lichtquelle ist hinter dem Betrachter zu verorten. Entlang einer Diagonale, die auf den mit Vögeln dekorierten Blumentopf zuläuft, wird die Helligkeit schrittweise gedämpft. Das Licht, das mit dem Vorstoßen in den Bildraum rapide abnimmt, zwingt zugleich die Nebenfiguren in den Hintergrund. Erst nach einiger Beobachtung fällt auf, wie notwendig die graue Abtönung der Wand ist: erst dadurch wird sie zur Folie all dessen, was vor ihr aufscheint. Die Regie lässt das Licht im Hintergrund in luminösem Grau verstummen. Wie sehr Manet auch die Beleuchtung in seine Inszenierung einbezog, verdeutlicht schließlich das blinde Fenster links im Hintergrund, hinter dem Gummibaum: die Scheiben sind nicht heller als die Wand. Hat man entgegen der Lichtregie einmal seine Aufmerksamkeit auf den auch metaphorisch im Hintergrund bleibenden Bildgrund gerichtet, so versteht man zugleich, dass der Künstler die Leinwand als Projektionsfläche zurückhaltend mit ins Spiel bringt. Wer lange genug hinschaut, um zu erkennen,

18 Hugo von Tschudi, Édouard Manet, [1902] Berlin 1913, 32.

wie gezielt seine beiläufige Aufmerksamkeit gelenkt wird, erkennt die Leinwand zugleich als Medium und als Objekt.

Manets Blick, den seine Hand durch die Pinselzüge auf der Leinwand übersetzt, ist zunächst extrem subjektiv. Obwohl das Licht die Komposition eint, verleiht der ungleiche Duktus den Gestalten in unterschiedlicher Weise *Präsenz*. Für sich gesehen, sind sie alle gleichermaßen *da*, nicht aber für den Künstler, und, mit ihm, für den Betrachter.<sup>19</sup> Physiologen und Psychologen wie Jean Martin Charcot, Paul Richet und Charles Féré, damals erst am Anfang ihres triumphalen Aufstiegs, waren erfindungsreich darin, Gradmesser für die Aufmerksamkeit zu finden, bis hin zum Blutdruck, manifest im Umfang des Unterarms oder der Halsschlagader. Im Jahre 1890 sollte Féré vorherige Forschungen in einem Traktat über die *Physiologie de l'attention* zusammenfassen.<sup>20</sup> Bereits bevor die Wissenschaft die unterschiedlichen Grade der Geistesgegenwart bei der Wahrnehmung dingfest machte, hatte Manet seine *subjektive* Aufmerksamkeit auf der Leinwand notiert. Schon er beobachtete seine eigene Aufmerksamkeit, doch ganz ohne naturwissenschaftliche Hilfsmittel, auf eine *objektive* Art.

Die Temporalität des Erlebens kommt entscheidend ins Spiel. Statt Gesehenes in gleichmäßiger Schärfe zu zeigen, protokolliert er subjektive Teilhabe. Statt sein Atelier auf der Leinwand nachzuschaffen, macht er einen Augenblick nachvollziehbar, in dem sich fast nichts ereignet, der vielleicht nur wenige Sekunden gedauert hat. Seine malerische Synthese gilt nicht der Welt vor Augen, sondern ihrer wahrnehmenden Realisierung. Gustave Courbet hatte 1849 die Ruhe nach einem abendlichen Mahl unter Freunden in einem erstaunlichen Gemälde festgehalten (Abb. 2). Auch hier scheint die Zeit still zu stehen, in jenem Augenblick, in dem sich ein Jäger ein Pfeifchen an einem Holzseicht ansteckt. Der Betrachter wird, sobald er in die Rolle dieser Rückenfigur geschlüpft ist, ins Geschehen einbezogen. Statt, wie bei Manet, durch den verlorenen Blick der Hauptgestalt aus dem Bilde zunächst einmal auf Distanz gehalten zu werden, steht er sogleich im Zentrum. Einer spielt auf einer Violine auf, ein Anderer ist nach dem Mahle fast eingeknickt. Die Gruppe von vier eingeschworenen Freunden ist in

19 In weiterem Kontext wurde die Nachkonstruktion des eingebundenen Blickes des Malers, die aufmerksame Beobachtung auch seiner Unaufmerksamkeit, beschrieben von Jean Clay, *Onguents, fards, pollens*, in: *Ausstl. Kat. Bonjour Monsieur Manet*, Paris, *Galleries Contemporaines*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Paris 1983, 6–25. Vgl. auch James H. Rubin, *Manet's silence and the poetics of bouquets*, London 1994, 11–31, über das *Déjeuner* vgl. 77–78. Bereits Tschudi war die ungleiche Pinselschrift aufgefallen: »Hinter dem Tisch mit den Resten des Frühstücks sitzt im Halbschatten ein Herr, man sieht fast nur seine beleuchtete Hand, die eine Zigarre hält. Auch die Magd im grauen Kleid, die eine silberne Kaffeekanne bringt, ist durch den gedämpften Ton, die flüchtigere Behandlung zurückgedrängt.« Tschudi (wie Anm. 18), 32.

20 Charles Richet, *L'homme et l'intelligence. Fragments de physiologie et de psychologie*, Paris 1884; Charles Féré, *Notes sur la physiologie de l'attention*, in: *Revue Philosophique*, 1890, 2. Halbjahr, 393–405. Vertiefte Diskussion in Cray (wie Anm. 17).



sich abgeschlossen. Gleichmäßig gewinnen die Personen Relief. Noch während der Betrachter sich in eine nach der anderen einfühlt, kann der Blick, ausgehend von der helleren Gestalt in der Mitte, in diesem Kreise zirkulieren. Überall im goldbraunen Korlorit hat er etwas zu entdecken. Jeder Sinn findet etwas, was ihn bindet: der Geschmack, der Geruch, das Gehör und das Auge.<sup>21</sup>

Diese Geschlossenheit verweigert Manet seinen Bildgestalten. An die Stelle der synästhetischen Kontemplation tritt bei ihm jene Distanz, für die das Französische den Ausdruck *détachement* bereithält. Als ginge ihn sein eigenes Erleben nicht an, beobachtet Manet es mit zweiten Blicken. Er drückt seine notwendige, unvermeidliche Subjektivität aus, die er hätte hintanstellen müssen, hätte er den Betrachter an einem »realistischen« Tisch zur Ruhe bringen wollen. Mit dem gleichen *détachement* betrachtet auch der Baudelairesche Flaneur die Gefühle, ohne ihnen zu gestatten, von ihm Besitz zu ergreifen, als handele es sich nicht um die eigenen, sondern um die Emotionen eines anderen. Auf seinen Streifzügen durch den Großstadtdschungel mustert er Paris mit der gleichen Haltung.<sup>22</sup> Der Abstand, den der Baudelairesche Nomade im kapitalistischen Kosmos von den teuflischen Attraktionen des neuen Babylon hält, wird bald seinerseits von der »Physiologie der Aufmerksamkeit« objektiviert, um den Ausdruck *Férés* aufzunehmen. Die verdoppelte Betrachtung, die objektive Beobachtung subjektiver Phänomene, erlaubt eine Manipulation von seltener Wirksamkeit. Die ungleiche Wahrnehmung dessen, was ins Auge fällt, hat Manet so genau wiedergegeben, dass der Betrachter den extrem heterogenen, ja fragmentierenden Charakter der Malweise sozusagen »überschlägt«: unbewusst stellt er aus der Homogenität des Nachvollzugs die Einheitlichkeit der Szene wieder her.

### III.

#### DAS ERSTE KONZEPT: EIN ADOLESCENTENPORTRÄT

Manet hatte zunächst ein anderes Bild im Sinne, das tatsächlich unverwechselbar ein Künstleratelier gezeigt hätte. Bezeugt ist dies durch Léon Leenhoffs Erinnerungen, die er Tabarant als alter Mann anvertraut hat. Bestätigt wird dessen Bericht durch Röntgenbilder und Analysen des Gemäldes mit anderen natur-

21 Zur Rolle der Rückenfiguren bei Courbet vgl. Michael Fried, Courbet's realism, Chicago/ London 1990. Zur *Après-dinée* à Ornans unlängst: Ségolène Le Men, Courbet, Paris 2007 u. New York 2008, 120–129.

22 Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1, 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1977. Vgl. auch: Monika Steinhauser, Der inszenierte Blick des Flaneurs. Manet und Baudelaire, in: Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1, 1994, 9–40; Karlheinz Stierle, Baudelaires »Tableaux Parisiens« und die Tradition des »Tableau de Paris«, in: Poetica 6, 1974, 285–322; Christine Schmider, Michael Werner, Das Baudelaire-Buch, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.), Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/ Weimar 2006, 567–584, bes. 572–73.

ABB. 3: MANET, DER BALKON,  
1868–1869, ÖL AUF LEINWAND,  
169 × 125 CM, PARIS, MUSÉE  
D'ORSAY



wissenschaftlichen Verfahren (Abb. 4). In dem zuerst angelegten Gemälde schloss eine Glaswand, bestehend aus sieben vertikalen Fenstern in einem Metallrahmen, den Bildraum nach hinten ab. Statt der beschriebenen Beleuchtung, die nach hinten abnimmt und die Blicke des Betrachters unterstützt, hinterfieng in dem zuerst skizzierten Gemälde Gegenlicht die Figuren. Auf der linken Seite reichte die blendend helle Zone bis zum unteren Rand der Leinwand: die Szene verlor sich nach unten ohne Abschluss, ohne soliden Boden, in einen lichten Abgrund (Abb. 4). Wie das Gitter vor den Zügen, die den Bahnhof St. Lazare in Manets *Die Eisenbahn* (1872–73, Washington D.C., National Gallery of Art) verlassen, schob die Glaswand mit ihrem Rahmenwerk die Bildgestalten auf den Betrachter zu, zwängte sie in einen zugleich zu engen und zu nahe herangerückten Bildraum und hinterlegte ihnen dabei eine Lichtfülle von schwindelerregender Modernität. Auf dem Röntgenbild erkennt man den jungen Mann, den ungeordnet gedeckten Tisch, einen kleineren Blumentopf als den schließlich realisierten auf einem Dreifuß und den Raucher, noch ein wenig weiter entfernt, mit einem etwas fleischigeren Gesicht im Drei-





ABB. 4: RÖNTGENAUFNAHME DES GEMÄLDES VON ÉDOUARD MANET, ATELIERFRÜHSTÜCK, 1868/69, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN

viertelprofil. Die Arme des jungen Mannes waren etwas länger als was wir sie jetzt sehen, der Tisch reichte etwas weiter herunter, die rechte Hand verschwand erst später in der Hosentasche. Eine Deutung, nach der die linke Hand zunächst wie im Redegestus geöffnet war, rechtfertigt das Röntgenbild nicht: Diese war nur ein wenig tiefer platziert.<sup>23</sup> Eine solche Lesart bezog sich offenbar auf das im Röntgenbild erkennbare Motiv vor dem Geschlecht des jungen Mannes (Abb. 5): Dafür habe ich im Jahre 2000 eine Interpretation vorgeschlagen, der im Katalog einer Münchener Ausstellung vier Jahre später zugestimmt wurde. In dem Motiv erkennt man demnach den Kopf eines Hundes, stark gesenkt, leicht nach rechts gewandt, das kleine Ohr etwas fallend.<sup>24</sup> In Porträts adeliger Männer gehörte seit Tizians Porträts Karls V. im Prado 1533 ein gut dressierter Hund, oft mit rassig geneigtem Kopf, zum Repertoire. Tatsächlich hätte ein Hund, insbesondere ein Jagdhund – oder seine stilisierte Variante als überzüchteter Windhund – eine nur allzu klare Funktion in diesem Bild. Statt das Jagdprivileg des Adels ins Spiel zu bringen, stände er, insbesonde-

23 Françoise Cachin schreibt von der leicht geöffneten Hand des jungen Mannes. Vgl. ihre Notiz in: Ausst.Kat. Manet, 1832–1883 (wie Anm. 4), 292. Vgl. zum Röntgenbild auch Werner Hofmann, Édouard Manet. Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens, Frankfurt/M. 1985, 13–15.

24 Zimmermann (wie Anm. 16); Joachim Kaak, Édouard Manet – *Le déjeuner*, in: Ausst.Kat. Manet Manet. Zwei Bilder im Dialog, London, Courtauld Institute of Art Gallery, München, Neue Pinakothek, hrsg. v. James Cuno und Joachim Kaak, Köln 2004, 99–127.

ABB. 5: RÖNTGENAUFNAHME  
DES GEMÄLDES VON  
ÉDOUARD MANET,  
ATELIERFRÜHSTÜCK, 1868,  
MÜNCHEN, BAYERISCHE  
STAATSGEMÄLDE-  
SAMMLUNGEN, AUSSCHNITT



re dort, wo Manet ihn platzieren wollte, für die eben erst erreichte Geschlechtsreife des Modells. Der Betrachter dieser Version freilich hätte das Symbol zunächst in die kunsthistorische Tradition einordnen müssen, bevor er es dann auf den zeitgenössischen Knaben beziehen konnte. Für derartige Wechselspiele und Brechungen zwischen dem Bereich der Kunstgeschichte und dem des »modernen Lebens« war Manet bekannt, seit er mit dem *Frühstück im Grünen* 1863 Skandal erregt hatte.

Im fertigen Gemälde hat Manet das plump ironische Symbol durch die kleine Katze ersetzt, die auf der Armlehne des Sessels hockt und sich dabei artistisch putzt. Damit wies er subtiler auf die Pubertät des Knaben hin, zumal man das Motiv erst nach einigem Hinschauen in der schwarzen Kugel erkennt, aus welcher Ohren, Schwanz und Gliedmaßen hervorragen. Seit der Ausstellung von *Olympia* auf dem Salon 1865 war die schwarze Katze zu einer Art augenzwinkernder Signatur von Manets Malerei geworden. Das Tier mit dem hoch aufgerichteten Schwanz wurde nicht nur von Karikaturisten wie Bertall und »Cham« immer wieder zum beherrschenden Bildelement vergrößert. In den sa-



tirischen Zeichnungen wanderte die stets schwarze Katze auch aus dem Gemälde aus, um sich in anderen anzusiedeln.<sup>25</sup> 1867, als Manet wie Courbet zuvor 1855 einen Pavillon nahe der Pariser Weltausstellung errichten ließ, um darin seine Malerei zu präsentieren, schmuggelte ein humoristischer Zeichner in sämtliche Gemälde dieses Wahrzeichen ein, und auch später fügte man das Motiv oft hinzu.<sup>26</sup> Im Jahr 1868 zierte das Tier auf Manets Plakat Champfleury's satirische Sittenschilderung *Les Chats* die Mauern von Paris.<sup>27</sup> Durch den Ersatz des Hundes durch die Katze hat Manet also Karikaturen seiner eigenen Malerei in sein Werk reimportiert. Es handelt sich um die schlitzohrige Signatur eines Salongemäldes, in welchem er die Hauptfigur wie schon in *Olympia* fast zu nahe an den Betrachter heranrückt. Auch vor dem *Déjeuner* bleibt dem Betrachter keine Wahl als fast als Vertrauter in die Intimität der Szene einzudringen. Die undomestizierbare Hauskatze ist nur eine Fußnote in einem jener Wechselspiele zwischen Maler und Betrachter, durch die Manet seit 1863 das Publikum herausgefordert hatte.

Wäre Léon, wie ursprünglich geplant, vor der Glaswand eines Ateliers erschienen, hätte man sein Bildnis vor dem Hintergrund der Erwartungen gedeutet, die in einem Atelier natürlich sind: ein Porträt, eine Pose, oder, in Ermangelung der Pose, eine Figur, die dem Künstler vertraut ist, vielleicht sogar ein Selbstporträt. Das Bild, das Manet plante, wäre ein konterkariertes Porträt gewesen: am Ort des Porträtierens, des Posierens in einmal gewählter, beibehaltender Attitude, wäre man einem Knaben in flüchtiger Allüre mit selbstvergessenem Blick begegnet – das Gegenteil der Pose. Das Porträt würde vorzeigen, was für gewöhnlich verborgen wird: den Ort des Porträtierens, profan wie das Atelier des Fotografen, wenn es nicht durch Kulissen und Plunder zum Ambiente der Figur ausstaffiert wird. Verborgen wäre, was für gewöhnlich zu sehen ist: die charakteristische Lebenswelt des Porträtierten. Zugleich hätte der helle Himmel im großen Fenster den blanken Grund der Leinwand thematisiert: in der Fiktionalität des Sujets ein Hinweis auf das Medium als Projektionsfläche, und zwar ein weniger verhaltener als die graue Rückwand, die den Raum – und den Malgrund des *Déjeuner* – in der Endfassung abschließt. Ein

25 Die oft reproduzierten Karikaturen: Bertall, *Olympe. La queue du chat, ou la charbonnière des Batignolles*, in: *L'illustration*, 3. Juni 1865; Bertall, *Manette, ou la femme de l'ébéniste*, in: *Le Journal Amusant*, 27. Mai 1865; Cham (Amadée de Noé) in: *Le Charivari*, 14. Mai 1865.

26 Vgl. Armstrong (wie Anm. 7), 10–30; André Gill (Louis Gosset de Guines) in: *Le Salon pour rire*, 30. Mai 1868.

27 Édouard Manet, Plakat für das Buch von: Champfleury (Jules Husson), *Les chats. Histoire-mœurs-anecdotes*, Paris 1869, 122,5 x 84,5 cm, Paris, Bibliothèque Nationale.

derartiges Bildnis hätte das jugendliche Modell unzweideutiger als im *Déjeuner* in den Mittelpunkt der Szene gestellt. Doch auch in dem zum Gruppenporträt ausgestaffierten Gemälde steht das Thema der Adoleszenz im Vordergrund. Manets Werk nimmt damit in der Geschichte der Malerei von Jugendlichen eine Schlüsselstellung ein.

Tatsächlich erfuhr das halbe Jahrhundert vor der Entstehung des »Jugendstils« auch in der bildenden Kunst die eigentliche Entdeckung der Pubertät. Vom Naturalismus bis zum Symbolismus wurden Jugendliche am Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenalter vermehrt zum Thema von Malerei und Skulptur, Illustration und Plakat. Im Werk von Degas und Gauguin, Puvis de Chavannes und Ferdinand Hodler, Georges Minne und Edward Munch, Gustav Klimt und Oskar Kokoschka machen fragil gewordene Jugendliche, oft mit unsicheren Identitäten, die Adoleszenz als Übergangsphase erlebbar, die immer mehr als riskante Identitätskrise gewertet wird. Die institutionelle Freisetzung der Jugend vom produktiven Leben durch Ausbildungsinstitute, die steigende Alphabetisierung und die Entstehung von Medien für die neue Zielgruppe sind der Hintergrund für ihre vermehrte Darstellung.<sup>28</sup> Mit dem sozialen Wandel ging die psycho-soziale Erforschung der Adoleszenz einher, kulminierend 1904 in G. Stanley Halls überbordender, neurophysiologisch grundlegender Studie. Jugend erscheint nun als Existenzkrise, als labile, ja für Kriminalität offene Phase in der biologisch-kulturellen Entwicklung.<sup>29</sup>

Manet steht am Anfang solcher Entwicklungen. Nicht nur hat er das Porträt adeliger Jugendlicher verbürgerlicht, auch, indem er das Gemälde zum Gruppenporträt ausgebaut hat.<sup>30</sup> Der ins Ungewisse aufbrechende Knabe ist in der Geschichte des Porträts vielleicht der erste *moderne* Adoleszent – und zwar sowohl im fast schwindelerregend zum Himmel offenen Atelier der ersten Version als auch in der narrativ so schwer lesbaren Szene des endgültigen Gemäldes. Adoleszenz steht bei Manet jedoch allenfalls für Offenheit und Ungewissheit, noch nicht, wie später immer mehr, für Krise. Zugleich bedient sich Manet einer sozusagen adoleszenten Malweise, indem er die variiierende Aufmerksamkeit nachvollziehbar macht, mit der er selbst – und nach ihm

28 Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, [frz. *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris 1960] München/ Wien 1975, hatte mit der These provoziert, die Jugend sei als Lebensstadium erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entdeckt worden. Dem wurde in einer Reihe kultursoziologischer Arbeiten widersprochen. Grundlegend war eine Arbeit, die den Wandel der Adoleszenz seit der Industrialisierung vor allem in institutions- und mentalitätsgeschichtlicher, aber auch volkskundlicher Hinsicht untersucht: John R. Gillis, *Youth and history. Tradition and change in European age relations 1770 – present*, New York 1974, 2. Aufl. 1981; dt.: *Geschichte der Jugend*, Basel 1980.

29 G. Stanley Hall, *Adolescence: Its Psychology and its relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education*, 2 Bde., New York 1904; John Demos, *Past, present, and personal: the family and the life course in American history*, New York 1986; Jeffrey Jensen Arnett, G. Stanley Hall's *Adolescence. Brilliance and Nonsense*, in: *History of Psychology*, Bd. 6, Nr. 3, 2006, 186–197.

30 Kaak (wie Anm. 21), 99–127. Wenn man das Gemälde wie Kaak als *Conversation piece* auffasst, so sieht man es jedoch vielleicht durch eine allzu britische Brille.



der Betrachter – der Szene eines anscheinend stillstehenden Augenblicks ausgesetzt ist. Durch den augenfälligen Verzicht auf die detailversessene Bemeisterung des Bildgeschehens zugunsten einer Art Ausgeliefertsein an das mitseiende Erleben hat er Strategien der symbolistischen Literatur vorweggenommen, jugendliches Erfahrung sprachlich nachzuformen: Evokationen und aufkeimende Bedeutung treten an die Stelle des Erfassens ausgereifter Gestalten; Selbstfindung vollzieht sich auch im Sehen als Prozess.<sup>31</sup>

#### IV.

##### LÉON, DAS MODELL: VATERSCHAFT UND MEISTERSCHAFT

Léon Leenhoff sprach von Manet als von seinem »Patenonkel«, war aber vielleicht sein Sohn. Seine Mutter war Suzanne Leenhoff, eine Holländerin, die seit 1849 – gerade zwanzigjährig – im Hause der Eltern Manets Klavierstunden gab. Im Jahre 1863 schloß sie in Zalt-Bommel nahe s'Hertogenbosch in Holland mit Édouard Manet die Ehe. Am 29 Januar 1852 hatte sie einem Knaben das Leben geschenkt, der beim Amtsgericht unter dem doppelten Vornamen Léon-Édouard eingeschrieben wurde, als Sohn eines gewissen Koëlla, »Künstler-Musiker«, von dem wir ansonsten nichts wissen. Suzanne hatte vier Geschwister, und in Paris erklärte man Léon opportunerweise zu einem dritten Bruder. Suzannes Großmutter lebte bald mit ihrer Enkelin zusammen und mimte bis zu ihrem Tode im Jahre 1860 die Großmutter auch Léons. Die Taufe fand erst drei Jahre nach der Geburt in der niederländischen reformierten Kirche des Viertels Les Batignolles statt. Édouard Manet, ein Katholik von 23 Jahren, war der Patenonkel des Jungen und Suzanna Leenhoff seine Taufpatin. Nach dem Tod der Großmutter, doch schon vor der Eheschließung, lebten Suzanne, Édouard und Léon gemeinsam in einer Wohnung mit einem einzigen Schlafzimmer in der Nähe des Rathauses von Les Batignolles. Doch hütete sich Léon davor, Suzanne als seine Mutter zu bezeichnen, ohne jedoch zu zögern, sie auf Niederländisch »Moedge« zu nennen. Seinen vollständigen Familiennamen Koëlla-Leenhoff lernte er erst mit zwanzig Jahren kennen. Nach dem Tod der Mutter nannte er sich Koëlla.<sup>32</sup> Ihn hat Adolphe Tabarant,

31 Birgit Dahlke, Der müde Jüngling. Eine Diskursfigur der vergeschlechtlichten Moderne, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XII, 2002, H. 2, 287–29.



ABB. 6: ÉDOUARD MANET, DER FISCHZUG / LA PÊCHE, UM 1859, ÖL AUF LEINWAND, 76,8 x 123,2 CM, NEW YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

der so freundlich besessene Biograph Manets, oft nach diesem »Familiengeheimnis« befragt, ohne dass er ihm enthüllende Tatsachen hätte anvertrauen können.<sup>33</sup>

Wie viele Bekannte des Malers war Tabarant irritiert durch den völligen Mangel an Ähnlichkeit Léons mit Manet.<sup>34</sup> Auch dem Kritiker Théodore Duret, auf den er sich beruft, wäre es als Heuchelei erschienen, hätte Manet einen illegitimen Sohn hinter der rätselhaften Identität des Patenkindes versteckt.<sup>35</sup> Als der Maler am 30.

32 Éric Darragon, Manet, Paris 1989, 27–29; Beth Archer Brombert, Édouard Manet. Rebel in a Frock Coat, Boston/ New York/ Toronto/ London 1996, 76–89, 461–462. In diesem etwas romanesken Buch werden zu Léon Leenhoff zuvor unbekannte Archivalien aus gewertet.

33 Tabarant (wie Anm. 11), 13, 61, 68–69, und 170–171, 177, 188–189.

34 Tabarant berichtet von den Zweifeln Théodore Durets an der Vaterschaft Manets, auch aufgrund mangelnder physischer und charakterlicher Ähnlichkeit. Demgegenüber scheint die Feststellung Bromberts (1996, 462, wie Anm. 32) etwas maliziös: »The argument is not convincing, and by then Tabarant was eighty-five.« Tabarant zitiert einen Brief, den Léon ihm am 6. Dezember 1920 geschickt hatte: »Secret de famille, dont je n'ai jamais su le fin mot, ayant été choyé, gâté par tous les deux qui faisaient toutes mes fantaisies. Nous vivions tous les trois heureux, surtout moi, sans aucun souci.« Tabarant (wie Anm. 2), 480–485. Tabarants Mutmaßung, Manet hätte Léon legitimiert, wenn er der Vater gewesen wäre, schließt sich Locke (wie Anm. 14), 117–118 mit Blick auf vergleichbare Situationen wie die Cézannes an – erneut, um die Vermutung zu stützen, Manets Vater Auguste habe Léon gezeugt. »Koëlla« ist sicherlich ein Deckname für denjenigen, der mit ihr (etwa »con ella«) war, doch scheint es unklug, die Hypothese auszuschließen, dass nach der Vaterschaft gar nicht in Manets Familie zu suchen ist.

35 Théodore Duret, Histoire de Édouard Manet et de son œuvre, Paris [1902] 4. Aufl., Paris 1926, 71. Duret spricht von Léon als »beau-frère« Manets, Tabarant (wie Anm. 11), 61, führt



September 1882 sein Testament niederschrieb, ernannte er den »Schwager« zum Erben:

»Suzanne Leenhoff, meine legitime Ehefrau, soll meine Universal-erbin sein. Sie wird alles, was ich hinterlasse, Léon Koëlla, genannt Leenhoff vererben. Dieser hat mich hingebungsvoll gepflegt. Auch glaube ich, dass meinen Brüdern diese Regelung ganz natürlich erscheinen wird.«<sup>36</sup>

Auch Edmont Bazire, den Tabarant als einen der Familie sehr nahestehenden Zeugen zitiert, lässt die Frage 1884, ein Jahr nach Manets Tod, offen:

»Von diesem Verwandten, den er sich gegeben hat, erhielt er alles, was zur zärtlichen Liebe eines Sohnes gehört. Bei seiner Frau und dem Sohn – dieser Schwager war wie ein Sohn – war er gegen Enttäuschung und Entmutigung geschützt.«<sup>37</sup>

Bis zum *Déjeuner* war Léon eine häufig wiederkehrende Figur in Manets Malerei, so wichtig, dass wir sein Heranwachsen aus der Perspektive seines »Paten« nachvollziehen können.<sup>38</sup> Ihm selbst verdanken wir die notwendigen Informationen über das erste Gemälde, auf dem er erscheint (Abb. 6), und Tabarant beschreibt es wie folgt:

»Dieses Gemälde, zunächst lediglich unter der Bezeichnung *Land-schaft* erwähnt, bekannt auch als *Die Landschaft von Saint-Ouen*, entstand nach vorausgehenden Skizzen in einem Atelier, 81, rue Guyot, das Manet 1861 bezogen hatte. Der Herr und die Dame, deren archaischer Auftritt in diesem Ambiente durchaus befremdet, sind niemand anderes als Édouard Manet selbst und seine Freundin, Mlle Suzanne Leenhoff [...]. Der Knabe ist Suzannes Sohn, [...] damals in seinem zehnten Jahre [...], der dort zum ersten Male erscheint.«<sup>39</sup>

ihn als »fils de Suzanne« ein. Vgl. auch Étienne Moreau-Nélaton, Manet raconté par lui-même, 2 Bde., Paris 1926, 2. Bd., 102, der Léon bezeichnet als »le fils de son épouse, qui le nomme avec tendresse son parrain«.

<sup>36</sup> Zit. in: Moreau-Nélaton (wie Anm. 35), 102–103.

<sup>37</sup> Edmond Bazire, Manet, Paris 1884, 26. Locke (wie Anm. 14), 47, schildert die Situation von Manets Vater Auguste zur Zeit von Léons Geburt und verdeutlicht vor dem Hintergrund der damals geltenden Rechtsprechung, wie desaströs eine eingetragene Vaterschaft für ihn gewesen wäre.

<sup>38</sup> Locke (wie Anm. 14), 119–131.

<sup>39</sup> Tabarant (wie Anm. 11), 61.

Es handelt sich um eine bildnerische Synthese des Selbstporträts von Rubens mit seiner Frau Hélène Fourment (*Park des Schlosses*

von Steen, Wien, Kunsthistorisches Museum), das Manet durch eine Radierung in der *Histoire des Peintres de toutes les époques* von Charles Blanc bekannt war, und von zwei Landschaftsszenen, eine von Rubens und eine weitere von Annibale Carracci. Die Schlüsselstellung des Gemäldes am Schnittpunkt von Historie und Zeitgenossenschaft hat Niels Gösta Sandblad erkannt; Theodore Reff hat unbekannte Quellen genannt.<sup>40</sup> Die Identität des fischenden Kindes ist dabei niemals in Zweifel gezogen worden, zumal ein Knabe mit einer Angelrute, vor allem allein, nicht zum Repertoire der Vorbilder, Landschaften des 17. Jahrhunderts, gehörte. Doch könnte man dies auch von einem Mann mit Strohhut im Boot behaupten. In den Anspielungen auf die Quellen, auf das Hochzeitsbild, den Rubens entlehnten Regenbogen, hat man eine allzu eingängige Symbolik gelesen: Der Fischzug symbolisiert die Sünde, auf Französisch *pêche* und *péché*; der Fluss trennt das Paar von dem unehelichen Kind, das der Regenbogen verheißungsvoll beschützt.<sup>41</sup> Das Entstehungsdatum 1859, das Théodore Duret für dieses Bild vorgeschlagen hat, macht – auch wenn man von der Vaterschaft des Malers ausgeht – den Rückgriff auf verborgene Symbolik plausibel, da dessen Vater Auguste, der von der Verbindung mit Suzanne angeblich nichts wissen durfte, damals noch lebte.<sup>42</sup> Doch durchsetzen konnte sich diese Hypothese nicht: Bald datierte man das Gemälde in die Zeit nach dem Tode von Manets Vater im September 1862, auch nach der Eheschließung im Oktober 1863, also in jene Periode, als auch das *Frühstück im Grünen* entstand.<sup>43</sup> Das Bild wurde interpretiert, als stünde außer Frage, was hier verborgen wird: Manets Vaterschaft – oder eben die seines Vaters. Locke datiert das Gemälde nach dem Tod Augustes und sieht in ihm nicht, wie Reff, eine Allegorie der Ehe, sondern ein posthumes Widmungsbild an den eigenen Vater – und an einen Schwager des Malers, der zugleich sein Halbbruder war.<sup>44</sup>

Mutmaßungen über die biographischen Zusammenhänge ziehen Deutungen nach sich: einmal als konventionelles Familien-

40 Manet kannte das Gemälde durch die mehrbändige Kunstgeschichtsdarstellung von Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole Flamande*, Paris 1868, Heft »Pierre-Paul Rubens«, 7, 19. Die Stiche nach Rubens sind betitelt: *Le chateau de Steen et L'arc-en-ciel*. Vgl.: Reff (wie Anm. 13), 456–457. Es handelt sich um Reproduktionen nach zwei Gemälden von Rubens, nämlich: *Park eines Schlosses*, 1631, Öl auf Leinwand, 52 x 97 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, sowie nach einem Werk, das um 1930 verschwunden ist: *Pastorale Landschaft mit Regenbogen*, 50 x 65,5 cm. Bekannt ist es auch durch einen Stich nach Schelte Adam Bolswert. Vgl.: Wolfgang Adler, *Corpus Rubenianum*. Ludwig Burchard. Part XVIII. Landscapes and hunting scenes. I. Landscapes, London/ New York 1982, Nr. 42, 42–43, u. Nr. 39 a, 133–134; C.G. Voorhelm Schneevooft, *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens*, Haarlem 1873, Nr. 53, 10, 234.

41 Nils Gösta Sandblad, *Manet. Three studies in artistic conception*, Lund 1954, 43–44; Charles Sterling, Margareta M. Salinger, *French Paintings. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art*, Bd. 3: XIX–XX centuries, New York 1967, 26.

42 Duret (wie Anm. 37), 100. Reff (wie Anm. 13), 185, erklärt das unklare Verhältnis zwischen dem Bildpersonal

dadurch, dass die Beziehung zwischen Manet und Suzanne dem Vater verborgen wurden. Doch für Körner (wie Anm. 12), 31–32, kann das Gemälde kaum vor dem Tod des Vaters entstanden sein.

43 Charles S. Moffett in: *Ausst.Kat. Manet, 1832–1883*, (wie Anm. 4), 72.

44 Locke (wie Anm. 14), 71–78.



porträt, in dem der Haushaltsvorstand zugleich auf seine hoffnungsvollen Ambitionen als neuer Rubens verweist, ein anderes Mal als halbherzige Legitimation eines illegitimen Sohnes durch den großzügigen Ehemann der Mutter. Wir sollten das Gemälde eher als Allegorie lesen, aber nicht als eine solche, in der sich hinter dem Bildsinn eine Familiengeschichte verbirgt. Zwar sehen wir uns aufgefordert, nach dem verborgenen Sinn zu suchen, den Schlüssel bekommen wir jedoch nicht mitgeliefert. Nicht nur eine, sondern vielfältige Lesarten kann man durchspielen. »Hinter« der Gegenwart erscheint die Geschichte – doch als Travestie. Anonyme Staffagefiguren erweisen sich, doch nur zum Teil, als Porträts. Eine Familiengeschichte verspricht, hinter der Oberfläche den tieferen Sinn erkennbar zu machen, doch bleiben die Blickbeziehungen unter den wirklich oder vermeintlich Verwandten rätselhaft. Der Betrachter vollzieht die Proliferation der Lesarten nach. Dabei erlebt er die Herausforderungen, die das Dreieck der Kleinfamilie an jede Figur, an jede psycho-soziale Rolle stellt. Als Bildgestalt blickt Manet zu Suzanne, doch nur, um mit dem Finger auf den Knaben zu verweisen, der am anderen Ufer angelt. Begleitet wird das Paar von einem prächtigen Windhund, kopiert aus Rubens' *Landschaft mit Regenbogen*, durch die Porträttradition jedoch als Symbol edler Männlichkeit bekannt. Im *Déjeuner* hat Manet, wie wir gesehen haben, zunächst mit dem Gedanken gespielt, Léon einen ähnlichen Hund beizugeben. In dieser *Landschaft von Saint-Ouen* wendet sich das Tier dem Kind zu, wobei es den Kopf zu Manet zurückneigt. Die Frau schaut weder den Geliebten an noch folgt sie mit den Augen seinem Zeigegestus. Ihr Blick, eher in sich gekehrt als auf den Hund gerichtet, verrät intimere Sorgen. Die Signatur schließlich platziert Manet auf einen schwarzen Kasten neben einem Pfahl, an dem wie ein Hebel ein langer Mast befestigt ist, welcher die Figur des Knaben bedrohlich umrahmt.

Es wäre zu einfach, die emotionale Ambiguität allein auf die besondere Situation des Paares und des »Paten« zu schieben, dessen Zeigegestus schlussendlich nichts zum Vorschein bringt. Jemand, vielleicht ein Vater, deutet auf den Sohn seiner Geliebten. Als Maler trennt er ihn von der Mutter durch einen Fluss, um mit



ABB. 7: ÉDOUARD MANET, VORLESEN, 1865, UM 1873 UMGEGARBEITET, ÖL AUF LEINWAND, 61 x 74 CM, PARIS, MUSÉE D'ORSAY

ihr ein galantes Paar nach der Art Rubens' und seiner zweiten Frau Helena Fourment zu bilden. Der Kopf des einsamen Kindes ist allzu geneigt, es ist in sich gekehrt, es hat ein Auge, doch kein Gesicht, ein wenig wie der kleine Prinz in den Zeichnungen Antoine de Saint-Exupérys. Es teilt die Beschäftigung der Fischer in dem Boot, dieser Repräsentanten des Volkes, des alltäglichen Lebens. Doch bedient es sich dazu eines etwas zu großen Instrumentes, einer Angelrute für Erwachsene, und man braucht kein großer Psychologe zu sein, um sich vorzustellen, wie stolz ein zehnjähriger Knabe auf ein derart prächtiges Werkzeug wäre. Manet schaut als einzige Figur des Gemäldes jemanden an, er sagt seiner Begleiterin etwas. Wir wissen ebensowenig, was er sagt, wie wir den Zeigegestus deuten können.<sup>45</sup> Und dennoch resümiert diese Komposition, entstanden aus collagierten Bildzitate und aus summarischen Beobachtungen, die Beziehung des Mannes zu Mutter und Sohn, ebenso das Verhältnis der Mutter zu ihrem Kind, das ihr schicksalhaft zugehört. Ihre lebenswürdige Besorgtheit mag dem Kind gelten, doch wohl auch dem Mann.

45 Zum Begriff der Travestie, der hier und im Folgenden bedeutsam wird: Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, [fr. 1982] Frankfurt/M. 1993, 79–95.



Dann noch die Angelrute als Objekt der Ermächtigung, Zeichen der Übertragung der männlichen Gewalt auf das Kind – all dies bringt jene fortdauernden Herausforderungen im Dreieck der Kleinfamilie ins Spiel, deren Unausweichlichkeit Flaubert und Dostojewski vor August Strindberg und Hendrik Ibsen, Arthur Schnitzler und Sigmund Freud ihrem Publikum klar gemacht haben.

Später gab Léon dem Maler Anlass, das schönste Porträt seiner Frau so sehr zu verändern, dass die Intimität des Betrachters mit dem Modell beeinträchtigt, vielleicht gar zerstört wurde (Abb. 7). 1865 hatte Manet dieses sinnliche Bildnis seiner Frau gemalt. Sie sitzt im Gegenlicht, mit ausgebreiteten Armen, in entspannter Haltung am Fenster und blickt mit ergebener, liebender Geduld auf den Betrachter, ohne sich durch Lesen oder eine Näharbeit die Zeit zu vertreiben, wie es die Konvention des intimen Frauenporträts durchaus erlaubt hätte. Suzanne wird von weißen, teils transparentem Stoff umhüllt. Der Maler hat sich alle Mühe gegeben, die Schönheit der agilen, doch nicht koketten Hände dieser Pianistin wiederzugeben. Philippe Burty hob im Juni 1866 in der *Gazette des Beaux-Arts* die »exzellente Studie einer in weiße Musseline gekleideten Frau« hervor, die damals in der *Société des Amis des Arts de Bordeaux* ausgestellt wurde. Françoise Cachin hat diese Bemerkung mit gutem Grund auf dieses Bildnis bezogen, obwohl es 1884 als Porträt von Madame Manet und Léon Koëlla, datiert auf ca. 1868, gezeigt wurde. Allem Anschein nach zeigt das Porträt den Knaben gegen Ende der Jugend, wogegen man zögert, der 1830 geborenen Mutter 38 Jahre zu geben. Sein Kopf erscheint im Vergleich zu dem der Mutter zu klein, zugleich zu dunkel und zu fleischig. Er wurde eher im Stil von Daumiers Karikaturen eingezeichnet als gemalt. Allem Anschein nach hat Manet die Figur des lesenden Léon einige Jahre nach der Vollendung des schönen Porträts hinzugefügt.<sup>46</sup> Dabei hat er offensichtlich den ganzen, dunklen Winkel neben dem Fenster nachgearbeitet, dazu benachbarte Details, um die ältere Leinwand mit den überarbeiteten Zonen zu harmonisieren. So entstand der allzu dunkle Schatten am linken Arm seiner Frau, der auf die graue Jacke des Knaben antwortet.

<sup>46</sup> Julius Meier-Graefe, Édouard Manet, München 1912, 38; Cachin, in: Ausst. Kat. Manet, 1832–1883 (wie Anm. 4), 46–48 (dort Zitat von Burty); Locke (wie Anm. 14), 61.

Durch die Einfügung Léons hat das Bild völlig den Charakter gewechselt. Vor allem wird die Aufmerksamkeit der Frau umgedeutet. Sie geht nicht in der intimen Blickbeziehung mit ihrem Gegenüber auf. In erster Linie ist sie nun Zuhörende, und dabei verlieren sich ihre Blicke allenfalls noch in Richtung des Betrachters. Die unschöne Gestalt des Sohnes als Vorleser wird zum eigentlichen Akteur, nämlich zum Unterhalter jener Frau, die zuvor selbst die hauptsächlich Handelnde war, nämlich als Muse des Malers. Als Manet es einem wenig schmeichelhaft dargestellten Léon erlaubte, sich zwischen die schöne Suzanne und den Betrachter einzumischen, hat er als malender »Pate« wohl auch ein Gefühl eingebracht – Eifersucht. Der lichthaltig subtilen, impressionistischen Faktur, mit der er Suzanne am Fenster als Lichtgestalt an der Schwelle des Interieurs gefeiert hatte, stellte er später jene Schattenmalerei gegenüber, mit der er Léon hier materialisiert hat.

47 Vgl. Hamilton (wie Anm. 6), 134.

## V.

### DER BLICK AUS DEM BILDE: DAS HAUSMÄDCHEN

Wir haben miterlebt, wie ein Atelier, als solches durch das große, nach Norden weisende Fenster ausgewiesen, zumindest teilweise in ein Esszimmer verwandelt wurde. Folgt man den Erinnerungen Léon Koëllas, überliefert durch Tabarant, so posierte er für Manet zunächst während der Sommerferien 1868 in Boulogne, und zwar an zwei unterschiedlichen Orten. Die Arbeit wurde dann im Pariser Atelier in der rue Guyot fortgesetzt. Tabarant zählt eine »Dienerin aus Boulogne« zum Bildpersonal. Man kann dies als Indiz dafür werten, dass die Szene schon in Boulogne, also während der ersten Sitzungen Léons, umgestaltet wurde, also nicht erst mit dem Wechsel nach Paris. Das Hausmädchen hätte dann später durch das Stilleben auf dem Tisch das passende Ambiente erhalten. Und nach Wegfall der Glaswand hätten die orientalischen Waffen auf dem Sessel dieses Esszimmer zugleich als Atelier erkennbar gemacht.

Wie wir gesehen haben, blieb dieser Hinweis obskur. Théophile Gautier fragte sich entrüstet, ob es sich um ein Essen vor oder nach einem Duell handele.<sup>47</sup> Werner Hofmann bezweifelte denn





ABB. 8: ÉDOUARD MANET, IM RESTAURANT DES PÈRE LATHUILLE, 1879, ÖL AUF LEINWAND,  
93 x 112 CM, TOURNAI, MUSÉE DES BEAUX-ARTS

auch, dass Austern, zu denen man Wein trinkt, ein Glas Portwein, das zum Aperitif gereicht wird, und der Kaffee, der das Essen abschließt, auf einem Tisch zusammentreffen könnten. Wenn Manet jedoch an der ersten Kompositionsidee festgehalten und das Ambiente als Atelier klar kenntlich gemacht hätte, wäre dieses Beieinander nicht ungewöhnlich. Im vielfigurigen Porträt findet man auf dem Tisch nicht selten unterschiedliche Erfrischungen ausgebreitet, die den Vorlieben jedes Besuchers entsprachen. Henri Fantin-Latour versammelte in seinem 1872 ausstellten Gruppenbildnis *An einem Tische* (Paris, Musée d'Orsay) neben Paul Verlaine und Arthur Rimbaud sechs weitere Schriftsteller und Dichter um eine halb gedeckte Tafel. Darauf finden sich eine Zitrone und eine Orange neben einer Wein- und einer kleineren Portweinkaraffe, einer Tasse Kaffee und einer silbernen Zuckerdose. Doch amüsierte sich der Kritiker Théodore de Banville darüber, dass man gerade an dem Wirrwarr der Nahrungsmittel die Gewohnheiten der Dichter-Bohème erkenne.<sup>48</sup> Die Austern Manets wären eine passende Hinzufügung eines Künstlers, der

48 Vgl. den Katalogeintrag von Michel Hoog in: Ausst. Kat. Fantin-Latour, Paris, Grand Palais, Ottawa, National Gallery of Canada, San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, hrsg. v. Douglas Quick und Michel Hoog, Paris 1983, 231–236. Hoog zitiert Théodore de Banville, Feuilleton du National, in: Le National, 16 Mai 1872.

mehrere Stilleben mit Fischen gemalt hatte. Der Titel *Le Déjeuner* macht die Speisen als Angebot für eine Art Brunch plausibel, das für unregelmäßig eintreffende Besucher bereitgehalten wird. Und doch sind wir nicht ganz in der Gegenwart – wie bei Fantin-Latour –, sondern auch in der Kunstgeschichte. Die halb geschälte Zitrone malte Manet offenbar nach einem ähnlich präparierten Original. Dennoch bringt sie die niederländische Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts ins Spiel, ähnlich wie das Messer, dessen Griff über die Tischkante hinausragt und dadurch die räumliche Tiefe des Arrangements höchst artifizuell unterstreicht. Auf dem Tisch befindet sich eben nicht nur ein *Déjeuner*, sondern ein künstlerisches Stilleben.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit der Dienerin zu. Sie wartet, wenn man will, »en garde«, auf den Befehl, den Kaffee zu servieren, oder auf die Erlaubnis, sich zurückzuziehen, und sie fixiert dabei unverwandt den einzigen Menschen, der ihr diesen Wink geben kann, den Betrachter, der zugleich der Herr über diesen Raum wird. Dies ist nicht das einzige Bild Manets, in dem die Figur einer wartenden Dienstperson auftritt. Im *Restaurant des père Lathuille*, ausgestellt auf dem Salon des Jahres 1880, führt er uns in den Garten eines seit Anfang des Jahrhunderts bekannten Restaurants in Les Batignolles (Abb. 8). Robert L. Herbert hat diese Szene entschlüsselt.

»Der Kellner hält eine Kaffeekanne und fragt sich offenbar, ob er an diesem Tisch schon den Kaffee servieren soll. Er würde gern, denn die Dame ist seine letzte Kundin. Die Tische hinter der Glaswand sind jedenfalls leer. Wenn er den Kaffee reichen will, kann dies nur das Ende einer Mahlzeit sein. Tatsächlich sehen wir auf dem Tisch den letzten Gang. Die Frau hält ein Obstmesser mit breiter Klinge in der Rechten, und auf dem Teller, den sie festhält, liegt eine runde Frucht. Der Kellner hat recht, sie würde bald mit dem Dessert fertig sein, bereit, den Kaffee entgegenzunehmen. Nun bemerken wir, dass sich nur ein Gedeck auf dem Tisch befindet. Der Mann hat keines. Das Weinglas, das er berührt, ist nicht seines, sondern das der Frau. [...]. Er berührt ihr Glas; dies ist die Geste, mit der ein Mann in den Intimbereich einer Frau vordringt. [...] Tatsache ist,



dass der junge Mann nicht mit der Frau in dieses Restaurant gekommen ist. Nicht nur, dass er kein Gedeck hat, er hat auch keinen Stuhl. Will man ihn nicht [...] auf einem Hocker platzieren, so muss man annehmen, dass er neben der Dame hockt.«<sup>49</sup>

Den Mann hat Herbert als Louis-Gauthier Lathuille namhaft gemacht. Ihn hat Manet auch in Uniform porträtiert, damals war er jedoch gerade vom Militärdienst beurlaubt. Als Sohn des Eigentümers kann er dem Kellner den Befehl zum Servieren geben. Dieser hat jedoch offenbar gerade verstanden, dass er sich besser noch nicht mit der Kaffeekanne nähern sollte. Also scheint der Kellner nur deswegen auf den Betrachter zu blicken, weil der Juniorchef, von dem er den Befehl erwartet, sich in dieser Richtung befindet. Die Dienerin im *Déjeuner* dagegen blickt auf den Betrachter, weil dieser ihr Herr ist.

Die Dienerin, von Manet wohl ins Spiel gebracht, noch bevor er das Atelier in ein Esszimmer verwandelte, hat also folgende Funktionen: Zunächst vervollständigt sie die Szene, um aus einem Porträt mit Nebenfigur ein Gruppenporträt zu machen. Zugleich ist sie unentbehrlich, um der Szene den Charakter eines niederländischen Gemäldes zu verleihen. Schließlich drängt sie dem Betrachter eine bedeutende Rolle auf, diejenige des Besitzers dieses Ateliers, will sagen, des Malers. Die Waffen auf dem Sessel sprechen nicht dagegen: Schon früher hatte Manet sich bei Charles Monginot derartige Requisiten ausgeliehen, die auch in seiner Malerei erscheinen.<sup>50</sup>

Regelmäßig wies Manet dem Betrachter vor seinen Gemälden eine Rolle in der Fiktion zu. Michael Fried hat uns zu verstehen gelehrt, wie sehr Manet die imaginäre vierte Wand zwischen der Szene und den Zuschauern, die Diderot zur Vermeidung von Theatralität forderte, überspielt hat.<sup>51</sup> Zudem ist der Betrachter, bei Manet so oft durch den Blick aus dem Bilde fixiert, nicht irgendjemand, sondern selbst eine durchaus konkrete Gestalt, welche die visuelle Erzählung vervollständigt. Innerhalb des erzählten Augenblicks, also sozusagen auf der Bühne der Malerei, wird dem Betrachter eine Rolle zugewiesen. In *Olympia*, 1865 auf dem Salon ausgestellt, wird er in die Rolle des Kunden jener Hure gezwungen,

49 Robert L. Herbert, *L'impressionnisme. Les plaisirs et les jours*, Paris 1988, 67–68.

50 Tabarant (wie Anm. 11), 69.

51 Michael Fried, *Manet's modernism or, the face of painting in the 1860's*, Chicago/ London 1996, 399. Vgl. auch: Clay (wie Anm. 18).

der soeben den Blumenstrauß gebracht hat, welchen die schwarze Dienerin gerade ihrer Herrin überreicht. In Manets letztem Salon-Gemälde *Bar in den Folies-Bergères* (1882) ist er nicht mehr nur durch das Bildgeschehen implizit gegenwärtig, sondern der Maler gibt ihn im Spiegel zu erkennen. Er ist der Herr mit Seidenzylinder, Monokel, Handschuhen und Stock, Karikatur des Boulevardiers auf der Suche nach Abenteuer, der bei der hübschen, melancholisch geistesabwesenden Bardame gerade ein Getränk bestellt. In *Le Déjeuner* zwingt Manet den Betrachter zur Identifikation mit ihm selbst, nicht als irgendein *painter-beholder* (Michael Fried), sondern als dieser konkrete Maler, der Léon Koëlla malt, vielleicht seinen Sohn.<sup>52</sup> Es ist der Blick des Hausmädchens, der dem Betrachter diese Identität in der Diegese, in der fiktionalen Welt des Gemäldes, zuweist. Doch Manet als die Gestalt, mit der er für einen Augenblick eins zu werden hat, war eine konkrete Person in der zeitgenössischen Welt der Kunst. Insofern überschneiden Wirklichkeit und Fiktion hier einander in einer durchaus verwirrenden Weise: als bräuchte man die Fiktion, um in der Realität eine Rolle zu finden...

## VI.

### VERLORENE SÖHNE

Gehen wir noch einen Schritt weiter! Nicht nur wird der Betrachter, sobald er sich in das Bildgeschehen eingefunden hat – wiederum auf der Bühne der Malerei – zum Maler, und dieser zu »Manet«, sondern diese durch die Narration implizierte Bildgestalt identifiziert sich dann auch durch deutliche Anzeichen mit Léon. Wir sprechen nicht von einführender Identifikation, *conditio sine qua non* eines jeden Porträts. Vielmehr sind wir sehr genau darüber unterrichtet, wie sich Manet für das große Publikum als bekannter Maler in Szene setzte. Wenn man nur auf seinem bourgeois, etwas dandyhaften Auftreten besteht, in ihm den Baudelaireschen Flaneur sieht, so ist damit noch nicht viel gesagt. Diese konventionelle Rolle wusste Manet durch Subtilitäten zu verfeinern. Korrekt, aber einfach gekleidet, wie man mehrfach gesagt hat, stets in hellen Hosen, die nach dem Kodex der Mode doch eher für den Vormittag vorgeschrieben waren, immer

52 Zur Figur des »painter-beholder«: Michael Fried, Absorption and theatricality. *Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley u. a. 1980, 107–160.



gut gelaunt, von einer unverbrüchlichen, schnell vertraulichen Direktheit, wusste er die Schlagfertigkeit des *gamin*, des Pariser Straßenjungen, eines Hugoschen *gavroche*, mit der Eleganz und Perfektion des Weltbürgers zu verbinden. In gespielterm Erstauen, dass der Autor dieser Bilder kein zerzauster Bohemien war, spielte die Kritik immer wieder auf Manets Eleganz an, zunächst in beiläufigen Beobachtungen, später, gegen Ende seines Lebens, in regelmäßigen Erklärungen des menschlich-künstlerischen Phänomens. Die Verbindung von Leben und Werk war ein Klischee, das Manet gewiss selbst vorgelebt und vorgespielt hat. Zola betonte schon 1868 das tadellose Auftreten des Malerfreundes. Charles Ephrussi hatte 1881 genügend Abstand, um den gegensätzlichen Charakter des Malers einschätzen zu können als »naiv und exzentrisch, visionär und beobachtend, unwissend und weise, die Blicke anziehend und sie abstoßend, verführerisch und schockierend.«<sup>53</sup> Und Antonin Proust, der Jugendfreund, schließt:

»Wie sehr er sich auch bemühte, seinen Hüftschwung zu übertreiben und die schleppende Sprechweise des Pariser Straßenjungen vorzutäuschen, es gelang ihm nicht, vulgär zu wirken.«<sup>54</sup>

Wir kennen von Manet wenige Selbstporträts, aber viele Photographien. 1863 posierte er für Chardin. 1867 schoss Nadar mehrere Aufnahmen und, etwa gleichzeitig, Franck. 1875 war es Reutlinger, dem wir ein bekanntes Porträt verdanken.<sup>55</sup> Auch wurde Manet mehrfach gemalt. 1863 hielt ihn Alphonse Legros in entspannter Haltung fest.<sup>56</sup> 1865 erhielt der Maler den Ehrenplatz in Fantin-Latours *Hommage à Delacroix* (Musée du Louvre), neben dem Porträt des Meisters, und fünf Jahre später, in einer *Hommage*, die nun ihm selber galt, sehen wir ihn sitzend in seinem Atelier in Les Batignolles, umgeben von Künstlern, Kritikern und Schriftstellern (Musée d'Orsay).<sup>57</sup>

Viele Charakterzüge dieses Manet findet man im Porträt von Léon Koëlla-Leenhoff wieder. Keinesfalls hat der Maler versucht, eine Ähnlichkeit herbeizumalen oder sie umgekehrt zu verbergen. Der Knabe in hellen Hosen mit dem eleganten Strohhut, wie ihn die Kanufahrer trugen, wirkt ebenso jugendlich wie mu-

**53** Émile Zola, Édouard Manet. Étude biographique et critique, Paris 1867, 14; Charles Ephrussi, Exposition des artistes indépendants, in: Chronique des arts et de la curiosité, Supplément à la Gazette des Beaux-Arts, 16 et 23 avril 1881, 126–127, 134–135, erneut in: Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrhard, Constance Naubert-Riser, La promenade du critique influent. Anthologie d'art en France, 1850–1900, Paris 1990, 228.

**54** Antonin Proust, Édouard Manet. Souvenirs, in: La Revue Blanche, Februar – Mai 1897, 125–135, 168–180, 201–207, 306–315, 413–424, hier zit. nach Cusin (wie Anm. 4), 13; auf den Seiten 13–19 ein überzeugendes Charakterbild nach zahlreichen Quellen.

**55** Brombert (wie Anm. 34), Abb. 37–40.

**56** Alphonse Legros, *Portrait Édouard Manet*, 1863, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Paris, Musée du Petit Palais. Siehe Ausst.Kat. Alphonse Legros, 1837–1911, Dijon, Musée des Beaux-Arts, hrsg. v. Timothy Wilcox, Dijon 1988, Nr. 32, 66–68.

**57** Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, sowie: *Un Atelier aux Batignolles*, 1870, Paris, Musée d'Orsay. Vgl.: Ausst.Kat. Fantin-Latour (wie Anm. 48), 171–178, 205–210.

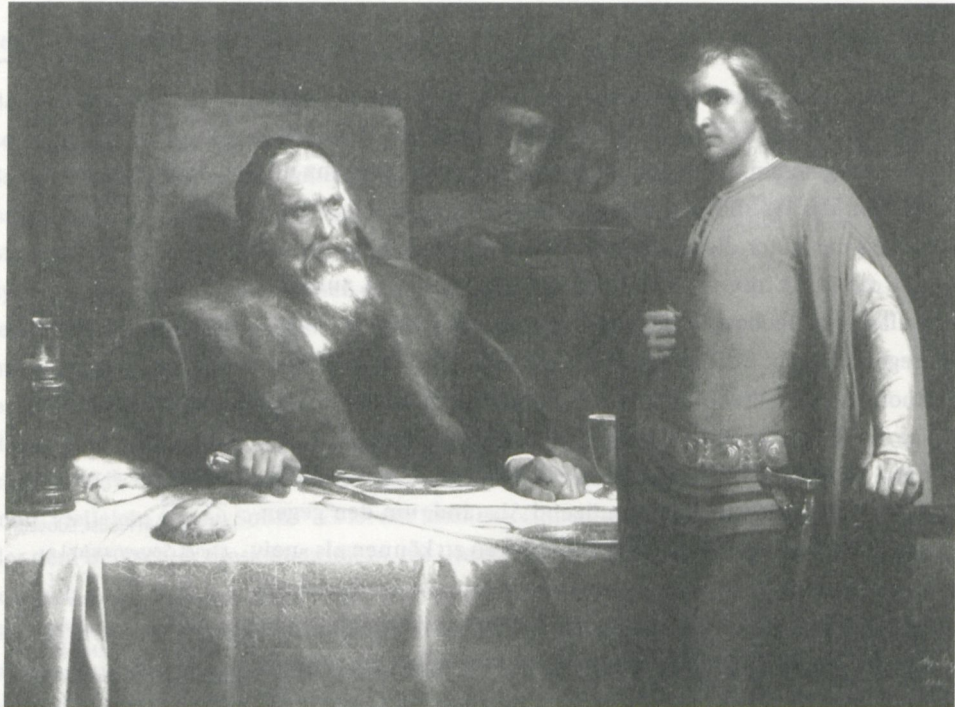


ABB. 9: ARY SCHEFFER, GRAF EBERHARD VON WÜRTTEMBERG ZERSCHNEIDET ZWISCHEN SICH UND SEINEM SOHN DAS TISCHTUCH, 1852, ÖL AUF LEINWAND, 165 x 209 CM, ROTTERDAM, MUSÉE BOIJMANS-VAN BEUNINGEN

tig elegant. Wenn wir ihn mit dem Kanon der Eleganz der 1860er vergleichen, wie ihn Porträtphotos von Disdéri zeigten, wird klar, dass der Stil dieses Knaben dem seines Vaters verpflichtet ist.<sup>58</sup> Wer Manet kannte und die privaten Untertöne dieses Gemäldes verstehen konnte, musste die Mischung aus eleganter Ungezwungenheit und perfekten Dandyismus wiedererkennen.

Es geht in diesem Gemälde also auch um die Beziehung des Vaters zum Sohn. Dadurch verbindet es sich mit einer Kette von Werken, deren Gegenstand das Vater-Sohn-Verhältnis ist. Ary Scheffer stellte 1852 im Salon ein Gemälde zu dieser Thematik aus: *Graf Eberhard von Württemberg zerschneidet zwischen sich und seinem Sohn das Tischtuch* (Abb. 9). Ein Königsdrama, in dem die falsche Entscheidung des Vaters über das Erbe den Ruin der Familie heraufbeschwört, hatte Schiller 1781 zuerst erzählt, im Entstehungsjahr der »Räuber«. Die von Scheffer illustrierte Ballade hatte Ludwig Uhland 1815, während des Wiener Kongresses, veröffentlicht: Ulrich, Sohn des Grafen Eberhard von Württemberg, hatte eine Schlacht verloren, obschon er sein Leben riskiert hatte. Als er er-

58 Farid Chenoune, *Des modes et des hommes. Deux siècles d'élégance masculine*, Paris 1993, 71–86, Fotografie Disdérís auf Seite 81.



schöpft ins väterliche Schloss zurückkehrte, fand er seinen Vater allein beim Essen vor. Dort ereignet sich die schaurige Szene. Scheffer hatte die Komposition 1848 durch eine Zeichnung mit Feder und Pinsel vorbereitet. In einer anderen Studie hielt er den zugleich enttäuschten und wütenden, melancholischen und entschlossenen Blick Ulrichs fest. Uhland, dessen bürgerlich-nationalistischer Wertekodex der Restauration als revolutionär galt, hatte das Gedicht als Reaktion auf die sich anbahnende Reaktion verfasst, die von den schwäbischen Liberalen beklagt wurde.

»Dem Vater gegenüber sitzt Ulrich an dem Tisch,/ Er schlägt die Augen nieder, man bringt ihm Wein und Fisch;/ Da fasst der Greis ein Messer und spricht kein Wort dabei,/ Und schneidet zwischen beiden das Tafeltuch entzwei.«

Scheffer greift das Thema offenkundig als Antwort auf den »18 brumaire des Prinzen Louis Napoléon Bonaparte« auf. Er ändert den Höhepunkt. Ulrich, stehend, ist soeben aufgesprungen, um sich abzuwenden. Während der Vater noch schneidet, zögert er, zerrissen zwischen widersprüchlichen Gefühlen. Der Konflikt scheint für einen Moment die Zeit anzuhalten. Das Essen ist noch nicht aufgetragen, zwei Diener warten einen Augenblick.<sup>59</sup> Auf den Frevel des Vaters folgt die unvermeidliche Strafe. In der nächsten Schlacht, dieses Mal siegreich für Ulrich, wird dieser tödlich verwundet. Nun beweint der Greiner seinen Sohn, der für das Vaterland wie für die väterliche Gewalt starb. Scheffers zweites Gemälde zu Uhlands Ballade ist eine Pietà, amalgamiert mit dem Gnadenstuhl. Eine Zeichnung enthält den Schlüssel: ein überdimensionales Schwert an der Wand eint durch seine Symbolkraft nun, was das Tafelmesser getrennt hatte.

Beide Bilder waren berühmt. Im Jahre 1852, als Manet zwanzig Jahre alt war, publizierte *L'Illustration*, die erste moderne illustrierte Frankreichs, einen Stich nach dem ersten, begleitet von einem Artikel über Ludwig Uhland.<sup>60</sup> Im Hause Manet hatte man *L'Illustration* abonniert. In *Le Déjeuner* wird der junge Mann durch die Tischkante nach vorne zum Betrachter hin geschoben, in Richtung auf ein Licht von rechts vorn, eingezwängt in einen

59 Leo Ewalds, Ary Scheffer. Sa vie et son œuvre, Nijmegen 1987, 321; Ausst.Kat. Ary Scheffer, 1795–1858. Gevierd Romantisch, Dordrecht, Dordrechts Museum, 1995–1996, hrsg. v. Leo Ewalds, Zwolle 1995, 288–293; Ausst.Kat. Le larmoyeur d'Ary Scheffer, Paris, Musée de la Vie Romantique, Maison Renan-Scheffer, hrsg. v. Anne-Marie de Brem, Paris 1989.

60 A. du Pays, Deux Tableaux de M. Ary Scheffer et une ballade du poète Uhland, in: *L'Illustration*, 26. März 1852, 155–156.



ABB. 10: JAMES TISSOT, DER VERLORENE SOHN – DER AUFBRUCH, 1881, RADIERUNG, 30 × 36 CM (NACH EINEM ÖLGEMÄLDE AUS DEM JAHR 1880), AUS EINER FOLGE VON 5 EPISODEN ZUM GLEICHNIS DES VERLORENEN SOHNES

Raum, der sich zum *devant de la scène* hin öffnet. Ein unmittelbar vorausgehender Augenblick und der Blick des Vaters nehmen Léon wie den Sohn des Grafen Eberhard noch gefangen.

Der Vergleich hat weitere Konsequenzen. *Le Déjeuner* erscheint als letzte Etappe einer Ikonographie, in der die väterliche Gewalt seit der Aufklärung mit der Kraft des Gesetzes in eins gesetzt wird. Greuze hatte die Parabel vom verlorenen Sohn in einer Bilderreihe über den »väterlichen Fluch« modernisiert (1777–78, Louvre).<sup>61</sup> In Davids *Schwur der Horatier* (1784, Louvre) wie in *Liktoren bringen Brutus die Leichname seiner Söhne*, ausgestellt im Salon des Jahres 1789 (Louvre), stellt ein Vater das Gesetz über das Wohl der Familie.<sup>62</sup> Die Rousseausche *volonté générale*, vertreten durch die väterliche Autorität, triumphiert über die *volonté de tous*, verkörpert durch die verzweifelten Frauen. Die göttliche Macht wird säkularisiert, doch bleibt sie an die väterliche Gewalt gebunden. Bereits im Revolutionsjahr 1790 spaltete das Urteil des Brutus das Publikum in zwei Lager, ein revolutionäres auf der Seite des Konsuls und ein moderates. Scheffer stellt diese Werte auf den Kopf,

<sup>61</sup> Ausst.Kat. Jean-Baptiste Greuze, 1725–1805, Hartford, Wadsworth Atheneum, San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, Dijon, Musée des Beaux-Arts, hrsg. v. Edgar Munhall, Hartford 1977, 170–181.

<sup>62</sup> Robert L. Herbert, David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an essay in art and politics, London 1972.



indem er dem ungerechten Fluch des Vaters Treue und Tod des Sohnes entgegensetzt. Doch verlorene Söhne blieben auch in der Welt des triumphierenden Kapitalismus interessant. 1882 hatte James Tissot mit vier Bildern (heute im Musée de Nantes) großen Erfolg, die das biblische Thema im Ambiente zeitgenössischer Reeder erneuern, darunter eine Szene *Der verlorene Sohn: die Abreise* (Abb. 10).<sup>63</sup> Der zum Aufbruch Entschlossenen sitzt auf dem väterlichen Tisch – eine Geste, durch die der Sohn seine Abkehr von den Segnungen des väterlichen Heims ausdrückt. Das Motiv der halb sitzenden, halb stehenden Entweihung der väterlichen Tafel, das Manet Scheffer entlehnt hatte, war inzwischen als Pathosformel etabliert.

## VII.

### ENTFREMDUNG, FREIHEIT ODER EINGEBUNDENES ERLEBEN?

Castagnary, der 1869 die fehlende Kohärenz zwischen den Dargestellten und den Objekten bemängelt hatte, blieb in der Folgezeit tonangebend, allerdings unter verändertem Vorzeichen. Die Kenner unter den Kritikern, später die Kunsthistoriker lasteten den Mangel an Einheitlichkeit jedoch nicht mehr Manet, sondern seiner Zeit an. Von Champfleury zu Werner Hofmann wurde »Entfremdung« das Schlüsselwort der kunsthistorischen Debatte um dieses Gemälde, das ebenso als Porträt eines Adoleszenten mit Begleitpersonen wie als Gruppenporträt gelesen werden kann. Nun war es nicht mehr die »Interpretation des Lebens«, die dem Gemälde abging. Wenn die Bilderzählung nicht aufging, so lastete man dies nicht mehr Manets unvollendeter Entwicklung an, sondern führte es auf einen Verzicht oder gar einer Verweigerung zurück. Hans Körner leitet die Interpretation des Bildes in seinem 1996 erschienenen Buch über Manet mit der Formel ein, es handle sich um »die radikalste Manifestation eines Bildkonzepts, das sich dem traditionellen Postulat nach Einheit entgegensetzte«.<sup>64</sup>

All diese Mängel – an zeitlicher Kohärenz, an narrativer Stringenz, an Verständlichkeit des Augenblicks – rechtfertigen für Werner Hofmann, der 1985 eine Werkmonographie über das Gemälde vorgelegt hat, es zum Kronzeugen einer neuen Epoche zu erheben, der Epoche der Entfremdung.<sup>65</sup> Wohl gemerkt, die Rede

**63** Grafische Reproduktionen publizierte Tissot 1881 in London (49,5 × 62 cm).

Vgl.: Willard E. Misfeldt, J.J. Tissot: Prints from the Gottlieb Collection, Alexandria, Virginia 1991, 128–135.

**64** Körner (wie Anm. 12), 119–124. Vgl. ders., Auf der Suche nach der wahren Einheit: Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988.

**65** Hofmann (wie Anm. 23), 17, 27–45, 64–77. Auch Locke (wie Anm. 13), 131, sieht die Entfremdung als Schlüssel zu dem Gemälde. Im »leeren« Gesicht Léons spiegle sich die unüberbrückbare Fremdheit eines illegitimen Sohnes in der Familie, in die er hineingeboren wurde.

ist nicht von *Freiheit*, von einer *Befreiung* der Kunst, etwa von dem Zwang, im Bild eine erzählte Episode genrehaft zusammenzufassen. Manet verweigerte sich der Genremalerei, die in der Epoche der französischen Industrialisierung unter der imperialen Ägide Napoleons III. florierte. Deren populären Werke vergegenwärtigten narrative Begebenheiten, welche die Zeitgenossen als typisch empfanden.<sup>66</sup>

Im *Atelierfrühstück* geht es Manet dagegen weniger darum, eine typische Figur treffend festzuhalten, als um den Augenblick, in den er uns versetzt. Gerade indem er das Gezeigte nicht in die narrativen Stereotype des üblichen Erlebens einbindet, zwingt er den Betrachter, im Hier und Jetzt der Szene zu verweilen. Er erreicht dies, indem er traditionellen Bildsinn – vom Adoleszentenporträt zum niederländischen Gruppenporträt, von der Genremalerei zur zeitgenössischen Gesellschaftsillustration – ins Spiel bringt und ihn zugleich suspendiert. Manet versetzt das Publikum in die Welt der tradierten Bilder, die auch die visuellen Konventionen seiner Zeit bestimmten. Doch indem er vor diesem Hintergrund die Sinnsuche scheitern lässt, strandet der Betrachter in einem prolongierten Augenblick.<sup>67</sup> Wir sind, während wir Zugang zu diesem Gemälde suchen, dem hier angehaltenen Leben nicht überhoben. Wie die Zeitgenossen Manets stehen wir für einen Moment *im* Bild, nicht *darüber*, und in dem hier gezeigten Ausschnitt des sozialen Lebens. Entfremdung, Freiheit, Mitten-drin? Es war wohl gerade die Eingebundenheit des Erlebens, die er erlebbar machen wollte. Die Fragen nach höherem Sinn, nach Entfremdung oder Freiheit, verblassen, wenn man sich durch Manet ernsthaft in das Gemälde versetzen lässt.

66 Schon die niederländische Genremalerei war stärker von narrativen Konventionen geprägt, als es die spätere Rezeption im Sinne des Realismus nahelegte. Vgl. Elizabeth Alice Honig, *Desire and domestic economy*, in: *Art Bulletin* 83, 2001, 43–57, sowie Wayne Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting*, New Haven/ London 2004, 1–2. Zur Genremalerei des Second Empire vgl. unlängst: Michaël Vottero, *La peinture de genre en France sous le Second Empire et les premières années de la Troisième République (1852–1878)*, thèse de doctorat sous la direction de Barthélémy Jobert, Université de Paris IV – Sorbonne, soutenue le 14 novembre 2009, unpubliziert.

67 Siehe auch: Atsushi Miura, *Édouard Manet et la déconstruction du 'tableau'*, in: ders. (Hrsg.), *Génétique de la peinture. Actes du colloque international*, Tokyo 2010, 65–84.



## GRUNDLEGENDE LITERATUR ZUM THEMA:

**Carol Armstrong**, Manet Manette, New Haven/ London 2002

**Ausst.Kat. Manet, 1832–1883**, Paris, Grand Palais, New York, Metropolitan Museum of Art, hrsg. v. Françoise Cachin und Charles S. Moffett mit Michel Melot, Paris 1983

**Ausst.Kat. Manet Manet. Zwei Bilder im Dialog**, London, Courtauld Institute of Art Gallery, München, Neue Pinakothek, hrsg. v. James Cuno und Joachim Kaak, Köln 2004

**Timothy J. Clark**, The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers, Princeton NJ 1984

**Jean Clay**, Onguents, fards, pollens, in: Ausst.Kat. Bonjour Monsieur Manet, Paris, Galeries Contemporaines, Paris, Musée National d'Art Moderne, Paris 1983

**Michael Fried**, Manet's modernism or, the face of painting in the 1860's, Chicago/ London 1996

**Robert L. Herbert**, Impressionismus. Paris – Gesellschaft und Kunst, Stuttgart und Zürich 1988

**Werner Hofmann**, Édouard Manet. Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens, Frankfurt/M. 1985

**Hans Körner**, Édouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München 1996

**Nancy Locke**, Manet and the family romance, Princeton/ Oxford 2001

## BILDNACHWEIS:

**ABB. 1:** AUSST.KAT. MANET 1832–1883, PARIS, GRAND PALAIS, HRSG. V. FRANCOISE CACHIN ET AL., PARIS 1983, 291 **ABB. 2:** AUSST.KAT. GUSTAVE COURBET ET LA FRANCHE-COMTÉ, BESANÇON 2000, 88 **ABB. 3:** CAROL ARMSTRONG, MANET MANETTE, NEW HAVEN/ LONDON 2002, 181 **ABB. 4, 5:** AUSST.KAT. MANET MANET. ZWEI BILDER IM DIALOG, MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK, LONDON, COURTAULD INSTITUTE OF ART, KÖLN 2005, 102 **ABB. 6:** AUSST.KAT. MANET 1832–1883, PARIS, GRAND PALAIS, HRSG. V. FRANCOISE CACHIN ET AL., PARIS 1983, 71 **ABB. 7:** EBD., 259 **ABB. 8:** CAROL ARMSTRONG, MANET MANETTE, NEW HAVEN/ LONDON 2002, 223 **ABB. 9:** AUSST.KAT. ARY SCHEFFER, 1795–1858. GEVIERT ROMANTICUS, DORDRECHT, DORDRECHTS MUSEUM, HRSG. V. LEO EWALS, DORDRECHT 1995–96, 293 **ABB. 10:** AUSST.KAT. JAMES TISSOT. VICTORIAN LIFE / MODERN LOVE, NEW HAVEN, YALE CENTER FOR BRITISH ART, HRSG. V. NANCY ROSE MARSHALL UND MALCOLM WARNER, NEW HAVEN/ LONDON 1999, 167