

Olympia und *Jésus insulté*: Edouard Manet im Salon von 1865

Der Maler, fotografiert von Nadar

Félix Nadar (1820–1910), der Photograph und Karikaturist, fertigte mehrere Porträtaufnahmen des Malers Edouard Manet (1832–1883). Wie für andere Photographen war für Nadar die Herstellung von Porträts im Visitenkartenformat ein einträglicher Zweig seiner Tätigkeit.¹ Eine der Aufnahmen von Manet wird auf etwa 1865 datiert. Sie würde demnach den Maler im Alter von drei- unddreißig Jahren zeigen und in dem Jahr, in dem der Künstler im Salon zwei anscheinend gegensätzliche Bilder vor das Publikum brachte, die *Olympia* und den *Jésus insulté par les soldats*.

Nadars Photographie bildet einen Mann ab, der nicht mehr jung ist. Die Geheimratsecken haben sich ausgeweitet und beinahe die vordere Hälfte des Schädels erfaßt. Der Blick des Künstlers kommt aus der Ferne und hält auf Distanz. Der Porträtierte hat die Hände hinter seinem Rücken, unter dem Rock verborgen. Bart und Haupthaar sind ungebärdig, beide zeigen, daß sie weder der Diktatur des Coiffeurs noch der glättenden Wirkung der Brillantine unterworfen werden.

Nadars Photographie zeigt den Maler stehend. Er blickt hinunter, aber nicht von oben herab, auf ein Gegenüber. Der Rock ist geöffnet, die Hände sind hinter dem Rücken verborgen: Der Maler zeigt, präsentiert sich in privatisierter Kleidung. So geöffnet gibt er sich dem Objektiv des Photographen und dem Betrachter der Visitenkartenphotographie preis.

Der Abzug stammt von einer verkrazten Platte. Das Gesicht Manets und der Hintergrund tragen eine Menge von Kratzern und Flecken. Zwei fast senkrechte Furchen laufen parallel über das Gesicht, starke Kratzer liegen über der Nasenwurzel. Die Beschädigungen befinden sich ausschließlich in der oberen Hälfte der Photographie. Sie scheinen trotzdem nicht von Mutwillen herzuführen, sondern von Nachlässigkeit und Unachtsamkeit. Die Photographie erscheint wie ein gerettetes Stück aus dem Nachlaß des berühmten Photographen Nadar oder des berühmten Malers Manet.

Oben links:
Edgar Degas,
«Edouard Manet,
sitzend»,
1866–1868,
Ottawa, Musée
des Beaux Arts
du Canada

Oben rechts:
Felix Nadar,
«Edouard
Manet»,
um 1865

Unten:
Edouard Manet,
«Olympia», 1865,
Paris, Musée
d'Orsay

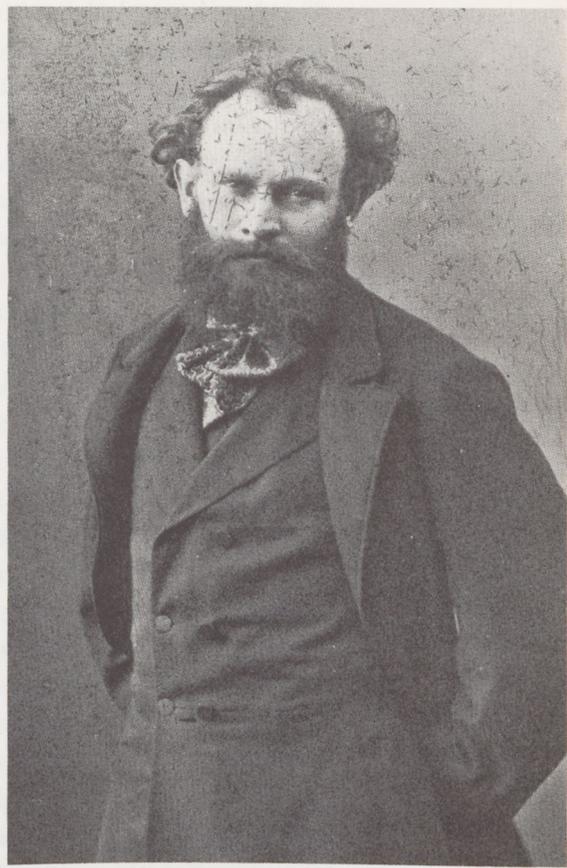
1865, der Salon

Im Pariser Salon von 1865, der im Palais des Champs Elysées stattfand, stellte Manet zwei Bilder aus: die *Olympia* und den *Jésus insulté par les soldats*. In der Ausstellung waren die beiden Bilder übereinandergehängt, das religiöse Bild befand sich über dem Bild, das ein Modell als Prostituierte vorstellte.² Schockwirkungen für das Publikum und die Kritik löste vor allem die *Olympia* aus, während das Bild mit dem religiösen Sujet kaum der Aufmerksamkeit wert gefunden wurde. Die Gründe für das Übersehen des andern Bildes von Manet, für das Übersehen der denkwürdigen Einsendung Manets sind eine Frage wert. Es waren nicht bloß die Feinde Manets, denen die Zusammenstellung entging. Auch Emile Zola (1840–1902), der junge, profilierungssüchtige Literat, besprach als neuer Kunstkritiker 1867 in seinem ausführlichen Artikel über Manet allein die *Olympia* als Meisterwerk, während er vom *Jésus insulté* nur beiläufig den Titel erwähnte und die Präsentation beider Werke im Salon von 1865 keines Satzes für würdig befand.³

Für Manets Eingabe an den Salon von 1865 existierte eine historische Vorgabe. Das ist – angesichts der Beziehung des Malers zur Geschichte der Malerei – fast selbstverständlich. Charles Blanc (1813–1882) hatte im Faszikel *Tizien* seiner großen Publikation *Histoire des peintres de toutes les écoles* erzählt, Tizian hätte dem Kaiser Karl v. von Spanien sowohl eine *Vénus* wie einen *Christ couronné d'épines* überreicht, damit gleichzeitig dem frommen Gefühl wie dem sinnlichen Bedürfnis des Herrschers Genüge getan war.⁴ Manet hätte daran denken können, dem neuen Kunstherrscher des 19. Jahrhunderts, dem Publikum der Salons, mit seinen zwei Bildern eine analoge Offerte zu machen. Daß hinter den beiden 1865 präsentierten Bildern von Manet Werke von Tizian neben Bildern von van Dyck, Velazquez und Goya stehen, kann diese Annahme bestätigen.⁵ Ein schlüssiges Beweisstück aber liefert wohl Blancs Publikation selbst. Denn sie bildet auf zwei aufeinanderfolgenden Abbildungsseiten sowohl die *Danaë* wie den *Christ au roseau* von Tizian ab und nimmt mit dieser Anordnung exakt Manets Eingabe an den Salon von 1865 vorweg.⁶

Zola über Manet

1866 und 1867 publizierte Emile Zola seine ersten kunstkritischen Texte. Der erste handelte vom Salon des Jahres 1865, der zweite war eine ausschließliche Würdigung des Malers Edouard Manet, der schon im ersten Text in Schutz genommen wurde vor der Lachlust des Publikums und den Angriffen der Kritik. Mit dem zweiten



Text brachte sich Zola beim Maler in Gunst, und er wurde, obwohl er noch immer ein unbekannter Schriftsteller aus der Provinz war, mit einem außerordentlichen Porträt gewürdigt.⁷ Im Text von 1867 analysierte Zola das Verhalten des Publikums, vernichtete die Argumente der Kritik und stellte den Maler Manet als einen ordentlichen, regelmäßig und hart arbeitenden Bürger den Lesern vor. An den Anfang und an den Schluß des Textes stellte der Dichter eine erfundene Konfrontation zwischen der Straße und den Straßenjungen, den gamins, und dem Maler.

In dieser Szene läßt der Dichter Straßenjungen mit Steinen gegen Manet auftreten. Sich selbst gibt er die Rolle des zaghaften Retters und Verteidigers. Die abschließende Passage am Schluß lautet: «So ist es gewesen, als eine Bande von Straßenjungen eines Tages Edouard Manet auf der Straße begegnete und einen kleinen Aufruhr veranstaltete, der mich als unbeteiligten, neugierigen Passanten zum Stehenbleiben veranlaßte. Ich habe recht und schlecht mein Protokoll aufgesetzt, habe mich gegen die Straßenjungen entschieden, habe versucht, den Künstler ihren Händen zu entreißen und ihn an einen sicheren Ort zu geleiten. Es waren Schutzmänner – pardon, Kunstkritiker – dabei, die mir versichert haben, dieser Mann werde gesteinigt, weil er den Tempel des Schönen in verletzender Weise entweiht habe. Ich habe ihnen erwidert, das Schicksal habe den künftigen Platz für das *Déjeuner sur l'herbe* im Louvre ohne Zweifel bereits festgelegt. Wir konnten uns nicht verständigen, und ich habe mich zurückgezogen, weil die Straßenjungen anfangen, mir wilde Blicke zuzuwerfen.»⁸

Mit dieser Erzählung eines Angriffs verklammerte Zola seinen Text über Manet. Er zeigte die Aggression des Publikums durch die Lust der gamins, den Künstler totzuschlagen, er brachte sich selbst, den Schreibenden, in die Rolle des zaghaften Beschützers. Er rapportierte bloß, was dem Maler an Aggression widerfuhr, was er als Verspottung, Beschimpfung und Bedrohung aushalten mußte. Das Muster für Zolas Darstellung des Verhältnisses zwischen Straße, Manet und seiner selbst ist deutlich erkennbar: Die Menge versucht, in einer Form mythischer Tötung denjenigen hinzurichten, den sie nicht als Messias anerkennen will, während der Schriftsteller ein Protokoll aufsetzt und an den Schluß die Prophezeiung setzt, daß den Werken Manets ein Platz im Louvre gewiß sei.

Der Künstler als verspotteter Christus

Die Konfrontation der Hinrichtung des Künstlers und seiner Apotheose im Louvre diente Zola als Abschluß seines Textes über Manet 1867. War dies eine Phantasie des apologetischen Nachwuchskritikers und ehrgeizigen Provinzlers, oder bediente Zola

sich selbst eines gängigen Modells, um die Aggression des Publikums und das Martyrium des Künstlers in eine Gegenüberstellung zu fassen?

Zwischen 1866 und 1868 zeichnete Edgar Degas (1834–1917) mehrmals den Freund Manet, er porträtierte ihn mit seiner Frau und verfertigte drei Radierungen.⁹ Eines dieser Blätter zeigt den auf einem Stuhl sitzenden Manet vor einem dunklen Hintergrund. Es ist offenkundig, daß Degas seinen Freund in einer ähnlichen Haltung darstellte wie dieser den Christus im Gemälde von 1865. Die Unterschiede – die Isolierung des Sitzenden, die Verlegung der Hände zwischen die Beine – können die Ähnlichkeit zwischen dem Jesus von Manet und dem Manet von Degas nicht beeinträchtigen. Hat Degas mit dieser Annäherung nachträglich eine Identifikation vorgeschlagen in Übereinstimmung mit Zolas Text? Wurde damit behauptet, Manets *Jésus insulté* enthalte eine Identifikationsandeutung des Malers mit Christus?

Sowohl Zolas Text wie die Radierung von Degas benutzten gängige Identifikationsmuster. Für Frankreich war dafür wohl Honoré de Balzacs (1799–1859) Text *Des artistes* von 1830 der Auslöser. Den leidenden, sich opfernden Christus zeichnete Balzac als exemplarisches Modell des verkannten, erst nach dem Tod verehrten Künstlers: «In dieser Beziehung ist Christus das bewundernswerteste Vorbild. Dieser Mann, der sich dem Tod überliefert um den Preis des göttlichen Lichts, das er in die Welt bringt, und ein Kreuz besteigt, auf dem der Mensch sich in Gott verwandelt, erzeigt ein unerhörtes Schauspiel: darin ist mehr als eine Religion, es ist ein unsterblicher Typus des menschlichen Ruhmes. Dante im Exil, Cervantes im Spital, Milton in einer Strohhütte, Correggio sterbend unter dem Gewicht einer Summe von Kupferlingen, der verkannte Poussin, Napoleon auf Sankt Helena, dies sind Nachprägungen des großen und göttlichen Bildes, das Christus am Kreuz vorstellt, der stirbt zur Wiedergeburt, indem er seine sterbliche Hülle zurückläßt, um im Himmel zu herrschen.»¹⁰

In der gleichen Zeit, in der Balzac Christus als Modell des leidenden Künstlers aufstellte, erfolgte die erste Wiederholung von Dürers Identifikation mit Christus im *Selbstbildnis* von 1500 durch Samuel Palmer (1805–1881), wenig später legte sich Jean-François Millet (1814–1875) in einem gezeichneten Selbstbildnis eine Dornenkrone aufs Haupt, und in den fünfziger und sechziger Jahren gehörte die Sakralisierung der Künstler zum gängigen Vokabular der Verhöhnung. Nadar verspottete Courbet (1819–1877) – den mit Pfeilen gespickten *maître peintre* – als Sankt Sebastian. Randon umgab 1867 Courbets Kopf mit einem Nimbus von Pinseln, und Bertall lieferte 1870 Fantin-Latours Bild von Manet und seinen Freunden unter dem Titel *Jésus peignant au milieu de ces disciples* dem Gelächter der Leser des *Journal amusant* aus.¹¹ Wenig später

werden James Ensor (1860–1949), Vincent van Gogh (1853–1890) und Paul Gauguin (1848–1903) die Gleichung des unglücklichen Künstlers mit dem leidenden Christus ernst und nachhaltig meinen.¹²

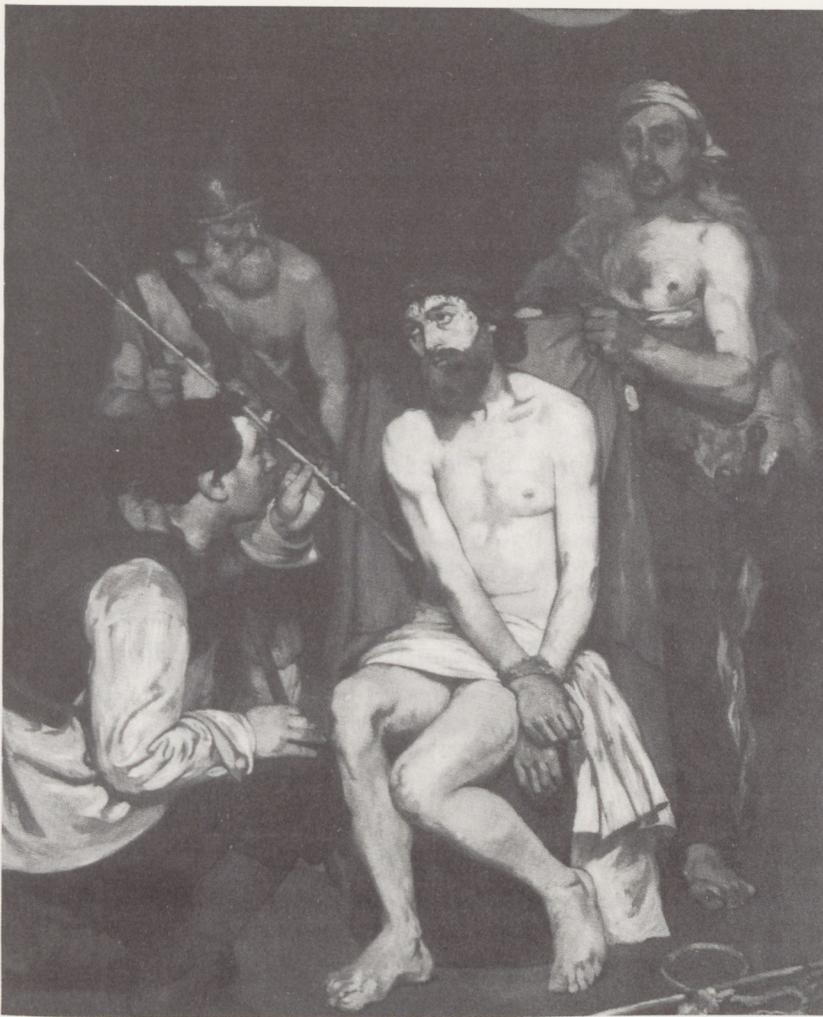
Für die Angleichung, die Degas mit seiner Radierung von Manet vornahm, gibt es keinen Hinweis des Malers. Eine physiognomische Ähnlichkeit zwischen dem *Jésus insulté* und dem Maler liegt nicht vor – wenn wir nicht die Farbe des Bartes von Jesus und Zolas Bezeichnung der Farbe von Manets Bart – *châtain pâle* – als Indiz auffassen wollen. Die mitleidigen Selbstidentifikationen der Zeitgenossen, die Verspottungen, die Texte von Balzac und Zola stellen eine Wahrscheinlichkeit für die Identifikation her, einen knapp ausreichenden Indizienbeweis.

Jesus und Olympia im Salon

Die Frage ist, ob sich aus dieser Angleichung des Malers an sein Sujet eine Beziehung vom *Jésus insulté* zur *Olympia* ergeben kann. Ich glaube, daß die Eingabe an den Salon von 1865 die komplexe Situation der Ausstellung reflektiert. Beteiligt an dieser Situation sind Publikum und Kritiker, die Werke und die Maler. Das eine Bild, die *Olympia*, provozierte, rief Schockwirkungen und Aggressionen hervor, das andere, der *Jésus insulté*, zeigte die Rückwirkungen dieser Aggressionen und präsentierte ein Opfer, von dessen Unschuld alle wissen mußten.

Manets Beteiligungen an den offiziellen Ausstellungen von 1863 und 1864 könnten diese Auffassung unterstützen. 1863 war im Salon des Refusés Manets *Déjeuner sur l'herbe* das Skandalbild. Von den feindlichen Äußerungen der Besucher und der Kritik war der Künstler offenbar zutiefst getroffen. Im folgenden Jahr zeigte Manet im Salon zwei Opferbilder: eine Stierkampfszene mit einem toten Torero und eine *Imago pietatis* des toten Christus mit Engeln.¹³ 1865 konnte Manet nicht so naiv sein zu glauben, daß die *Olympia* weniger provokativ wirken würde als das *Déjeuner sur l'herbe* zwei Jahre zuvor. Mit dem *Jésus insulté* lieferte er gleich das Opfer und die Vorwegnahme der öffentlichen Reaktion. Das Publikum wird vertreten von dem Schergen, der vor Christus kniet und ihm ein Meerrohr als Zepter entgegenstreckt. Diese Auslegung, daß die Eingabe von 1865 diejenigen der zwei vorangegangenen Jahre umfasse, Provokation hervorrufe und der Reaktion ein Opfer darbiete, begegnet einer Schwierigkeit. Offenbar war Manet doch von den Reaktionen auf die *Olympia* persönlich verletzt. Er beklagte sich brieflich bei Charles Baudelaire (1821–1867), fand aber kein Verständnis für seine Wehleidigkeit.¹⁴

Edouard Manet,
«Die Verspottung
Christi», 1865,
Chicago, The Art
Institute of
Chicago



Wenn auch diese Beziehung zwischen der *Olympia* und dem *Jésus insulté* für wahrscheinlich zu halten ist, so scheint mir dennoch eine Gemeinsamkeit der beiden Bilder ihre oppositionelle Stellung zu unterlaufen. Gewiß, die *Olympia* profaniert die mythisch-mystische Venus, indem ein knochiges, bleichsüchtiges Straßenmädchen die Stelle der distanziert verlockenden Göttin eingenommen hat. Bei Manet verklärt kein schimmerndes Inkarnat das Modell, es gibt weder Dämmerlicht noch mythisches oder musikalisches Beiwerk. Victorine Meurent blickt frech und abschätzend auf den Klienten. Aber ihre Herausforderung entspricht dem frechen Blick der ausgestellten Ware auf den Kunden. Victorine ist ausgestellt, präsentiert, genau gleich wie das Bukett, das von der schwarzen Dienerin enthüllt vorgewiesen wird. Die Entblößung Victorines ist die der Ausstellung, ihr Ort, weit entfernt von der Kammer des Renaissanceschlusses, entspricht der neuen Erfindung der Warenpräsentation in der napoleonischen Industriegesellschaft. Es ist das Schaufenster, das mit den Haussmannschen Bauten die Boulevards und die neu geschlagenen Straßen in Paris säumt.¹⁵

Das Motiv des Ausstellens und Zeigens fehlt nicht beim *Jésus insulté*, der Soldat rechts nimmt ihm den Mantel ab und enthüllt den Verspotteten dem Publikum. Mit der Ausstellung wird aus dem Ausgestellten ein Opfer. Zwischen 1863 und 1882 – der *Bar aux Folies-Bergères* – ist die Exponierung von Personen und ihre Deklaration zu Opfern der Präsentation bei Manet häufig. Nach 1863 haben die Opfer keinen frechen Blick mehr, sondern einen melancholischen, traurigen, abwesenden. Die Präsentation des Ausgestellten als Opfer, das durch Trauer, nicht mehr Frechheit auf Distanz zu halten versucht, scheint eine Reflexion auf die Ausstellungsbedingungen für die Kunst zu sein, die nicht mehr rückgängig zu machen waren. Die Malerei mußte sich in den Ausstellungssälen, den Salons und den Schaufenstern den Käufern und Klienten zeigen, und den Malern war bewußt, daß sie mit den Werken auch sich selbst zeigten. Vielleicht kann man sich hier noch einmal auf Zolas Aufsatz über Manet berufen. Er demonstriert sehr genau, daß der Künstler der Straße ausgesetzt ist und durch den Artikel noch mehr ausgesetzt wird. So schrieb Zola über Manet: «Je lève donc discrètement le voile de la vie intime.»¹⁶ Der Maler wird durch die Publikation selbst ins Schaufenster gebracht.

OSKAR BÄTSCHMANN

Anmerkungen

- 1 André Barret, *Nadar. 50 photographies de ses illustres contemporains*, Paris 1975, S. 110–111; Nigel Gosling, *Nadar. Photograph berühmter Zeitgenossen. 330 Bildnisse aus der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* (1976), dt. Ausgabe, München 1977, Nadar im Atelier, S. 29–37, und den Musterbogen mit Photos von Manet S. 30–31; Félix Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris 1900; deutsche Übersetzung von Trude Fein, Frauenfeld 1978.
- 2 *Manet 1832–1883*. Katalog der Ausstellung in Paris, Grand Palais 1983, Paris 1983, Nr. 64, 87, S. 174–189, S. 226–229.
- 3 Emile Zola, Une nouvelle manière en peinture. Edouard Manet, in: *Revue du XIX siècle*, 1er janvier 1867, und in: Emile Zola, *Oeuvres complètes*, Paris 1969, Bd. 31. Ich zitiere hier: Emile Zola, *Salons*, hg. von F. W. J. Hemmings und R. J. Niess, Genf/Paris 1959, S. 83–103; vgl. die dt. Ausgabe: Emile Zola, *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866 bis 1896*, übers. von Uli Aumüller, Frankfurt/M. 1988, S. 47–75.
- 4 Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole vénitienne: Titien Vecelli*, Paris, s. d., pp. 11–13. Die Anekdote findet sich auf S. 15: «L'Aretin nous apprend lui-même, dans une des ces lettres, qu'avant d'aller rejoindre l'empereur auquel il portait un Christ couronné d'épines et une Vénus, comme pour flatter en lui tout à la fois la dévotion et la volupté, Titien fit cadeau à son ami d'une répétition de ce même Christ, tableau d'expression que le licencieux poète plaça dans sa chambre à coucher, pour la purifier sans doute, per convertire i piaceri, et in onestà la lascivia. Charles Blanc nahm an, es handle sich um ein Fragment des Bildes *Le Christ au roseau (Le Christ couronné d'épines)* im Louvre.»
- 5 Für die historiographische Herleitung von Manets Bildern im Salon von 1865 vgl. *Katalog Manet* (wie Anm. 2), Nr. 64, S. 174–183 und Nr. 87, S. 226–229.
- 6 Blanc, *Histoire des peintres* (wie Anm. 4), S. 11, 13.
- 7 *Manet*. Katalog (wie Anm. 2), Nr. 106, S. 280–285.
- 8 Zola, *Schriften zur Kunst* (wie Anm. 3), S. 74–75; Zola, *Salons* (wie Anm. 3), S. 103.
- 9 *Degas*. Katalog der Ausstellungen in Paris, Ottawa und New York, 1988/89, Paris 1988, Nr. 72, 73, S. 128–129.
- 10 Honoré de Balzac, *Des artistes* (1830), in: *Oeuvres diverses*, hg. v. M. Bouteron u. H. Longnon, Bd. 1, Paris 1935, S. 351–360.

- 11 Philippe Junod, *Autoportrait de l'artiste en Christ*, in: *L'autoportrait à l'âge de la photographie*. Katalog der Ausstellung in Lausanne, Musée des Beaux-Arts, hg. von Erika Billeter, Bern 1985, pp. 59–79; Peter-Klaus Schuster, *Der karikierte Courbet*, in: *Courbet und Deutschland*. Katalog der Ausstellung in Hamburg und Frankfurt/M. 1978/1979, S. 494–500; Klaus Herding, Erlöser und Scharlatan, Zerstörer und Märtyrer. Zur Rolle Courbets, in: Herding (Hg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1984, S. 12–20; *Fantini-Latour*. Katalog der Ausstellung in Ottawa 1983, Ottawa 1983, die Karikatur von Bertall auf S. 212, Fig. 29.
- 12 Siegfried Gohr, *Der Kult des Künstlers und die Kunst im 19. Jahrhundert* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 1), Köln/Wien 1975; Horst Schwebel, Die Christus-Identifikation des modernen Künstlers, in: *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jhs.*, hg. v. W. Schmied, Stuttgart 1980, S. 66–79; Barbara Scharf, *Der leidende Christus. Ein Motiv der Bildkunst Frankreichs im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert* (Reihe Kunstgeschichte, 29), München 1988.
- 13 *Manet*, Katalog (wie Anm. 2), Nr. 73, 74, S. 195–203.
- 14 Manets wehleidige Briefe an Baudelaire vom März und Mai 1865 in: *Lettres à Baudelaire*. Publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois (Etudes Baudelairiennes, IV–V), Neuchâtel 1974, S. 232–234. Baudelaires Antwortbrief vom 11. Mai 1865 in: *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. Correspondance générale. Recueillie, classée et annotée par Jacques Crépet, Bd. V, 1865 & 1866, Paris 1949, S. 95–97: «Il faut donc que je vous parle encore de vous. Il faut que je m'applique à vous démontrer ce que vous valez. C'est vraiment bête ce que vous exigez. On se moque de vous; les plaisanteries vous agacent; on ne sait pas vous rendre justice l... l. Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner? On s'est bien moqué d'eux cependant? Ils n'en sont pas morts. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche et que vous, vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. J'espère que vous ne m'en voudrez pas du sans-*façon* avec lequel je vous traite. Vous connaissez mon amitié pour vous.» – 1865 skizzierte Honoré Daumier im Salon lachende Ausstellungsbesucher vor einem religiösen Gemälde. Die Karikatur wurde am 1. 6. 1865 mit dem Kommentar: «Les Crétins! ... on leur peint un tableau religieux et ils rien ... il n'ont même pas la religion de l'art!» in *Le Charivari* veröffentlicht; vgl. *Honoré Daumier 1808–1879. Bildwitz und Zeitkritik. Sammlung Horn*. Katalog der Ausstellung in Münster und Bonn 1978–79, bearbeitet von Gerhard Langemeyer, Münster 1978, Nr. 319. – Daumiers Karikatur ist auf Manet zu beziehen.
- 15 Zur Haussmannisation vgl.: Louis Girard, *La Deuxième République et le Second Empire 1848–1870* (Nouvelle Histoire de Paris), Paris 1981; J. M. and Brian Chapman, *The Life and Times of Baron Haussmann. Paris in the Second Empire*, London 1957. – Schaufenster sind auch erste Ausstellungsorte von Bildern Manets. Es ist bekannt, daß der erste Ausstellungsort von Manets *Nana* 1877 nicht der Salon war wegen der Zurückweisung durch die Jury, sondern das Schaufenster des Geschäftes *Giroux bilometeries, tableaux, éventails* am Boulevard des Capucines; dazu *Katalog Manet* (wie Anm. 2), Nr. 157, S. 392–396; Werner Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1973. – Es scheint, daß Manet schon das Bild *Le combat du Kearsarge et de l'Alabama* von 1864 in einem Schaufenster ausgestellt hätte, vgl. Anne Coffin Hanson, *Manet and Modern Tradition*, New Haven and London 1977, S. 123. Zur *Olympia*: Emil Maurer, *Olympias Bouquet*. Bemerkungen zu Manets *Modernité*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23./24. 6. 1984, S. 65.
- 16 Zola, Manet (wie Anm. 3), S. 86; zum Sich-*Zeigen* der *Olympia* vgl. Emil Maurer, *Olympias Bouquet*, Bemerkungen zu Manets *modernité*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Beilage Literatur und Kunst, 23./24. Juni 1984, S. 65–66.