

## Künstlerische Selbstfindung jenseits von Einflüssen

Manet und Velázquez, „Maler der Maler“\*

---

Michael F. Zimmermann

„[...] je ne puis ouvrir la bouche sans imiter  
quelqu'un ou contrefaire quelque chose; j'ai beau  
me travailler pour être le premier, pour penser  
de l'inédit, toujours la tradition et la mode tirent  
les ficelles; mes phrases, mes idées... hélas! mes  
sentiments eux-mêmes sont plus ou moins des  
pastiche; nous croyons aimer, et nous récitons!  
[...] Ma personne toute entière n'est qu'un pla-  
giat, l'ensemble des tous mes rôles. N'est-ce pas  
à démissionner de l'amour et de la  
sincérité en général?“

Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, 1936<sup>1</sup>

Wenig wäre damit geholfen, die Metapher „Einfluss“ lediglich zu tabuisieren. Man kann vermeiden, von Einfluss zu reden, um nicht als Vertreter einer Kunstgeschichte zu gelten, die unkritisch das unbestimmte Fortwirken der Vergangenheit in der jeweiligen Gegenwart nachzuweisen sucht. Aber gibt es nicht Fälle, in denen es durchaus legitim wäre, von Einfluss zu sprechen? Wenn ein Schüler von seinem Lehrer Verfahren übernimmt, augenscheinlich ohne diese in Frage zu stellen, ja ohne sich erkennbar auf den Gedanken eingelassen zu haben, dass es auch andere Wege zum Ziel – oder gar andere Ziele – geben könnte, dann wäre es angemessen, so mag man argumentieren,

---

\* Dominik Brabant, Bruno Grimm, Franziska Kleine, Ulrich Pfisterer und Christine Tauber danke ich für kritische Lektüre, den Teilnehmern der Bayerischen Museumsakademie vom 13.1.2018 für eine anregende Diskussion vor Manets *Déjeuner*.

<sup>1</sup> Vladimir Jankélévitch: *L'ironie* [1936], Paris 2011, S. 30.

tatsächlich auf eine Metapher zurückzugreifen, welche die unhinterfragte Fortsetzung einer Praxis als ein Fließen beschreibt. Was aber wäre damit gewonnen? Die Einfluss-Metapher hat ja nur dann einen Sinn, wenn durchaus verschiedene Stile als durch Beeinflussung miteinander verbunden erkennbar werden. Ansonsten würde man akkurater einfach von der Fortsetzung bewährter Werkstattpraktiken sprechen.

Stößt man in Edouard Manets Malerei auf Merkmale der Kunst eines Thomas Couture, in dessen Atelier der Jüngere ausgebildet wurde, dann könnte man dies durchaus zu Recht auf eine Beeinflussung zurückführen. Erstaunlich ist nur, dass der Künstler es vermieden hat, von seinem Lehrer mehr als nur das technische *Procedere* zu übernehmen.<sup>2</sup> Von der Figurenkomposition und der Zusammenstellung narrativer Szenen Coutures befreite Manet sich ebenso rasch wie von der Malweise des Lehrers, der in einem relativ gleichförmig pastosen Kolorit die Lichtmodulationen der venezianischen Malerei den Anforderungen an großformatige zeitgenössische Ausstellungsgemälde anzupassen suchte.<sup>3</sup> Kurz: Es ist vielleicht kein Zufall, dass sich Manet, sieht man von Frühwerken ab, die Ende der 1850er und Anfang der 1860er Jahre entstanden, nicht erkennbar an die Kunst Coutures anlehnt.<sup>4</sup>

Stattdessen suchte er andere Vorbilder, allen voran Velázquez. Ihn zitierte er im kompositorischen Aufbau ganzer Werke, aber auch in der Pinselführung, die auf die möglichst ökonomische Erfassung des Motivs aus ist, schließlich durch zahlreiche Einzelmotive.<sup>5</sup> Die Auseinandersetzung mit dem historischen Vorbild prägt Manet seiner Malerei auf, nicht aber das Fortwirken von Methoden, die er von seinem Lehrer Couture erlernt haben mag. Hier zeigt die Einfluss-Metapher, wie verhexend sie sein kann: Es wäre irreführend, Manets Auseinandersetzung mit Velázquez, sofern sie im Werk sichtbar wird, mit dem gleichen Begriff zu erfassen wie das, was er demjenigen verdankt, der ihn in die Praxis der Aktdarstellung, der Ölmalerei, des Umgangs mit Farbe und Helldunkel etc. eingeführt hat. Der spanische Maler diente dem Pariser Künstler ja gerade, um zu vergessen – und vergessen zu machen, was

<sup>2</sup> Albert Boime: *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven/London 1980, S. 473-480.

<sup>3</sup> Ebd., S. 441-472.

<sup>4</sup> Zu Manets Frühwerk und Couture sowie zu mythisch-biografischen Versuchen, den Einfluss des Lehrers herunterzuspielen, um umgekehrt den Konflikt, der zur Trennung führte, zu betonen vgl. u.a. Hans Körner: *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996, S. 9-16.

<sup>5</sup> Gary Tinterow/Geneviève Lacambre (Hg.): *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, Ausst.kat. Paris/New York, New Haven/London 2003.

auf den „Einfluss“ seines Lehrers zurückgehen mag. Velázquez reklamierte er regelrecht als Kronzeugen, um aus dem Schatten des Lehrers heraustreten zu können.

### **„Einfluss“ und/oder Originalität? Systematisch und historisch gefragt**

Das Beispiel soll im Folgenden vertieft untersucht werden, auch in dem Bemühen, ein Vokabular für künstlerische Rückgriffe vorzuschlagen, die mit der Einfluss-Metapher nicht nur unklar und vage, sondern geradezu irreleitend beschrieben würden. Das Phänomen hat zwei Seiten, eine systematische und eine historische. Systematisch gilt es, den bewussten und oft genug geradezu programmatischen Bezug eines Künstlers auf ein historisches Vorbild vom Fortwirken bestimmter Praktiken, von Werkstatt-Zusammenhängen, Akademie-Traditionen, unhinterfragten Erwartungshorizonten und darauffolgenden Erfüllungsszenarios zu unterscheiden. Historisch gilt es, die Frage aufzuwerfen, wann und in welchen Kunstdiskursen es für einen Künstler überhaupt sinnvoll war und ist, frühere Verfahrensweisen und Stile erkennbar in sein eigenes Ausdrucksrepertoire zu integrieren.

Das Problem kann, wenn es jenseits der „Einfluss“-Kunstgeschichte einmal erkannt wird, nicht pauschal gelöst werden. Schon in der Frührenaissance zeugt die Aufwertung von Verfahren ebenso wie von ästhetischen Idealen nicht nur der Antike, sondern auch von solchen, die zuvor als antiquiert galten, von einem neuen Verhältnis zur Geschichte der Kunst.<sup>6</sup> Als einige Generationen später eine höfische Öffentlichkeit durch graphische Reproduktionen und systematisch angelegte fürstliche Kunstsammlungen, schließlich auch durch ein Werk wie Vasaris *Vite* kunsthistorisch gebildet wurde, ermöglichte dies weitere Schritte in Richtung auf einen geschichtlich informierten Kunstgeschmack.<sup>7</sup> Mehr und mehr hatte der Künstler in seinem Werk mit der bekannten Kunstgeschichte zu dialogisieren.

<sup>6</sup> Ulrich Pfisterer: Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430-1445, München 2002, S. 40-110.

<sup>7</sup> Thomas Frangenberg: Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, Berlin 1990; Ders./Robert Williams (Hg.): The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe, Aldershot 2006.



Abb. 1 Diego Velázquez, Las Meninas oder die Familie Philipps IV., 1656.  
Öl/Lw., 318 x 276 cm. Madrid, Museo del Prado



Abb. 2 Diego Velázquez, Küchenszene mit Christus bei Maria und Martha, um 1680.  
Öl/Lw., 60 x 103,5 cm. London, National Gallery



Abb. 3 Édouard Manet, Atelierfrühstück, 1868. Öl/Lw., 118 x 153 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Ein historistisches Verhältnis zu einer bald insgesamt verfügbaren künstlerischen Tradition hat also nicht erst das 19. Jahrhundert entwickelt. Doch wurden weitere, entscheidende Schritte getan. Einerseits wurden das Genie, oder, bescheidener, die Veranlagung und das Naturell des Künstlers in ungeahnter Weise aufgewertet – in einer Neufassung der älteren Temperamentsästhetik, wie z.B. Émile Zola sie anhand von Courbet vorgeschlagen hatte.<sup>8</sup> Dabei reichte es andererseits nicht, persönlichen Impulsen zum Selbsta Ausdruck zu folgen, sondern der Künstler musste seine individuelle Sprache in seinem Werk zur Schau stellen und von sich selbst ein Bild prä-

<sup>8</sup> Émile Zola: *Le bon combat: de Courbet aux Impressionnistes*. Anthologie d'écrits sur l'art, hg. v. Gaëtan Picon, kritisch ediert und annotiert von Jean-Paul Bouillon, Paris 1980, S. 38. Zola stellt polemisch „mon Courbet à moi“ gegen: Pierre Joseph Proudhon: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865. Vgl. auch mein: „Winkel der Schöpfung“. Was Realismus, Naturalismus und Impressionismus „zu sehen geben“, in: Eva Fischer-Hausdorf (Hg.): *Von Poussin bis Monet. Die Farben Frankreichs*, Ausst.kat. Remagen/Hamburg, München 2015, S. 58-67 (dort weitere Literaturangaben).

sentieren, das sein Werk insgesamt als wichtigen Beitrag nicht nur zur Ausstattung eines privaten oder öffentlichen Ambientes, sondern zur Kunstgeschichte erscheinen lässt. Erst jetzt hatte der Künstler sein gesamtes Profil, sein Erleben und seine historischen Vorbilder in das Konzept einer öffentlichen Persönlichkeit zu integrieren, um in einem medial immer stärker aufgerüsteten öffentlichen Leben bestehen zu können.<sup>9</sup> Es reicht nicht, dass er – gemäß Daumiers Postulat „il faut être de son temps“ – Kind seiner Zeit ist, er muss seine Zeit in einer Weise ausdrücken, die geeignet ist, ihren ästhetischen Wert auch für eine entrückte Zukunft treffend zusammenzufassen.<sup>10</sup> Der Historismus reicht bis an die Gegenwart heran: Seit Baudelaire wird er zum Kronzeugen einer *modernité*, die sich schon im Hier und Jetzt als künftig vergangene Epoche zu erleben beansprucht.<sup>11</sup> Die Geschichte hilft ihm dabei, sich seiner Lebenswelt zugleich anzunähern und dazu Abstand zu wahren.<sup>12</sup>

Dieses Verfremdungspostulat ist untrennbar mit der Forderung nach unbedingter Originalität verbunden, seit Manets Werk seine Wirkung entfaltet hat. Schon eine Generation zuvor, als Realismus und Naturalismus in den 1850er Jahren rasch aufeinanderfolgend zum Programm erhoben worden waren, war die Notwendigkeit der Orientierung an historisch verfügbaren Modellen für die Maler zum Problem geworden.<sup>13</sup> Erst der Realismus, dann der Naturalismus des 19. Jahrhunderts unterscheiden sich grundsätzlich von

<sup>9</sup> Symptomatisch wird dieses Postulat in der Künstler-Monografie fassbar, besonders seit der Zeit ihrer fotografischen Illustration: Gabriele Guercio: *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MA/London 2006; Thomas Frangenberg/Rodney Palmer (Hg.): *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Aldershot 2003; Stephen Bann: *Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIX<sup>e</sup> siècle*, in: *Études photographiques* 9 (2001), S. 22-43; Katharina Krause/Klaus Niehr (Hg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007. Auch die Ausstattung der Ateliers zeugt vom Status des Künstlers als öffentlicher, medial inszenierter Persönlichkeit: Rachel Esner: *Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais?*, in: *Perspective* 1 (2014), S. 7-9 (dort weitere Angaben).

<sup>10</sup> Der Ausspruch „il faut être de son temps“ wurde Honoré Daumier ebenso wie Manet in den Mund gelegt, dazu: Linda Nochlin: *Realism*, London 1990, Kapitel 3: „il faut être de son temps“ – *Realism and the Demand for Contemporaneity*, S. 103-178.

<sup>11</sup> Zu Baudelaires *Modernité*-Konzept habe ich die Debatte resümiert in: *Die Gegenwart unter dem Versprechen künftiger Epiphanie. Baudelaire und Apollinaire über die Moderne als sich selbst unbekanntes Epoche*, in: Wolfgang Brassat (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin 2017, S. 691-710.

<sup>12</sup> Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, S. 19-42.

<sup>13</sup> Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago/London 1984, S. 3-53.

der Art, die Orientierung an der Natur zu konzipieren, die in den verschiedenen Mimesistheorien seit Albertis *De pictura* und Leonardos erst postum kompiliertem *Trattato della pittura* entworfen worden war.<sup>14</sup> Den universalistischen Postulaten des Idealschönen stand stets schon das Bewusstsein um die Historizität, die Kontingenz der Individual- ebenso wie der Epochenstile gegenüber.<sup>15</sup> Die Natur, sofern sie als Gegenstand der Nachahmung von Mimesistheorien namhaft gemacht wird, ist jedoch eine grundsätzlich andere als jene, der sich der Naturalismus zuwendet: Nunmehr wird nämlich nicht mehr unterstellt, dass ihr insgesamt eine unveränderliche, vorher bestehende und von dem Interesse oder der Perspektivierung durch den Betrachtenden unabhängige Rationalität zugrunde liege. Die Natur des Naturalismus ist ebenso unendlich und unergründlich wie die der Romantik eines François-René de Chateaubriand oder eines Friedrich Schlegel. Ein Gegenstand – wenn auch ein unerschöpflicher – für die bildende Kunst ist sie nur dadurch, dass sie eben Natur für den Menschen, Lebensraum und insofern Landschaft, Ambiente und Milieu ist, schließlich auch jene innere Natur, welcher er selbst als seinem eigenen Naturell ausgesetzt ist. Dieses ist für den Künstler jetzt der Ausgangspunkt seiner Mühen, nicht die äußere Natur oder das Ideal der göttlichen Schöpfung. Sein eigener Charakter bestimmt nun auch darüber, wie er sich der Tradition nähert, wenn er sie sich nicht insgesamt durch das Studium normgebender „Meisterwerke“, sondern gänzlich selektiv aneignet.<sup>16</sup>

Im Jahre 1855 richtete Courbet am Rande der Pariser Weltausstellung des gleichen Jahres eine persönliche Ausstellung von 40 seiner Gemälde aus, darunter sein Hauptwerk, die *Allégorie réelle* seines Ateliers. Der dazu eigens errichtete Pavillon war ebenso wie eine preisgünstig zu erwerbende Broschüre, die wahrscheinlich von Jules Champfleury mit formuliert wurde, betitelt als *Le réalisme*. Der Autor erklärt darin, der Titel eines Realisten sei ihm aufge nötigt worden wie der Künstlergeneration von 1830 derjenige der Romantiker. Das Studium „des anciens et des modernes“ habe er mit dem Ziel

<sup>14</sup> Claire Farago: How Leonardo da Vinci's Editors Organized His Treatise on Painting and How Leonardo Would Have Done it Differently, in: Lyle Massey (Hg.): *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*, New Haven/London 2003, S. 21-52; Dies.: *Aesthetics Before Art: Leonardo Through the Looking Glass*, in: Dies. (Hg.): *Compelling Visuality: the Work of Art In and Out of History*, Minneapolis u.a. 2003, S. 21-52.

<sup>15</sup> Pfisterer: Donatello und die Entdeckung der Stile, S. 281-327.

<sup>16</sup> Zu den Anfängen der Theorie des Naturalismus: Ségolène Le Men: *Courbet*, Paris 2007, S. 218-228; vgl. auch Zimmermann: „Winkel der Schöpfung“.

betrieben, aus dem „sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité“ zu schöpfen. Auf dieses Bekenntnis zu seiner Persönlichkeit folgt ein Motto, das die Zeitgenossen mit bestimmten methodischen Vorstellungen verbinden mussten: „Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée“.<sup>17</sup> Tatsächlich handelt es sich um die Abkürzung einer damals sprichwörtlich gewordenen Devise Auguste Comtes, des Begründers des Positivismus ebenso wie der Soziologie: „Savoir pour prévoir, prévoir pour prévenir“.<sup>18</sup>

Überträgt man dies auf den Umgang mit der Tradition, so zeigt sich, dass der Künstler sich nicht nur gemäß individueller Vorlieben damit auseinandersetzt, sondern regelrecht im Experiment mit der Frage, aus welchem Traditionsmaterial sich für die vorausschauende, auf gesellschaftliche Veränderung bedachte Darstellung der Wirklichkeit Gewinn ziehen lässt. Bei der Kunstgeschichte bedient sich Courbet in gleicher Weise wie bei zeitgenössischem, als unkünstlerisch eingeschätztem Material, darunter den *Images d'Épinal*, Ladenschildern und Karikaturen. Entsprechend kann Courbet auch keine Künstler ausbilden – wenn man so will, lehnt er es ab, jüngere Leute zu „beeinflussen“. Ende 1861 beantwortet er das Ansinnen, junge Adepten als Schüler in sein Atelier aufzunehmen, abschlägig. Ausbildung sieht er nur noch als Rat dazu an, zu sich selbst zu finden, nicht als Anleitung zur Nachahmung bestimmter Verfahren.<sup>19</sup>

Unter dem nunmehr tyrannisch werdenden Originalitätspostulat war für einen jungen Künstler wie Manet die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte nicht mehr als verschmelzender „Einfluss“ möglich, sondern nur als demonstrative Anverwandlung. Historische Vorbilder werden zitathaft, montageartig dem eigenen Werk integriert, nicht amalgamierend. Die Tradition konnte sich nicht mehr in die eigene Gegenwart hinein fortsetzen, allenfalls als Repertoire für mögliche, unerwartete Aktualisierungen präsent gemacht werden. Erkennbar wirkt sie im Werk eines Künstlers auch durch den Wettstreit, ja die Herausforderung durch das Vorbild und die Konkurrenz mit diesem über mehrere Werke hinweg weiter. Den unterschiedlichen Diskursen über Kunst unter dem Diktat der Mimesis bzw. unter dem Postulat der

<sup>17</sup> Gustave Courbet: *Le Réalisme* [1855], in: Alan Bownes u.a. (Hg.): *Gustave Courbet* (1819-1877), Paris 1978, S. 77; Peter Brooks: *Realist Vision*, New Haven u.a. 2005, S. 71-95.

<sup>18</sup> Auguste Comte: *Cours de philosophie positive*, 6 Bde., Paris 1830-1842, Bd. 6, S. 439. Vgl. Mary Pickering: *Auguste Comte. An Intellectual Biography*, 3 Bde., Cambridge 1993-2009, Bd. 1.

<sup>19</sup> Courbets Brief „aux jeunes artistes de Paris“ vom 25.12.1861, in: *Gustave Courbet: Correspondance de Courbet*, hg. v. Petra ten-Doesschate Chu, Paris 1992, S. 183-184.



Originalität entsprechen gänzlich verschiedene Arten des Umgangs mit der Tradition, mal aneignend und erneuernd, mal selektiv, überraschend und im inszenierten Rückgriff. Michael Fried hat das neue Verhältnis zur Tradition im Werk Manets und in der Kunst der 1860er Jahre in entscheidender Weise herausgearbeitet.<sup>20</sup> Was Georges Didi-Huberman als Anachronie beschreibt, indem er auf Walter Benjamins Modell des „dialektischen Bildes“ bzw. des „Tigersprungs“ rekurriert, der in die Vergangenheit zurückgreift, wird im Grunde erst seit Realismus und Naturalismus zum systemischen Leitmodell der Auseinandersetzung mit der Historie.<sup>21</sup> Benjamin beschreibt als dialektisches Bild einen Umgang mit der Geschichte, der hier seinen Anfang hat: Der Rückgriff auf ein historisches Bild, auf eine Konstellation in der Vergangenheit erweist sich gerade dadurch als heilsam, ja messianisch, dass in der Gegenwart Sinnpotenziale offengelegt werden, die zu befreiendem Handeln aufordern.<sup>22</sup>

Zugleich wird auch die Selbstwerdung des Künstlers konzeptionell anders erschlossen. Wiederum hilft die Kulturtheorie des 20. Jahrhunderts, den Bruch nach Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner ganzen Tragweite zu ermessen. Bevor ein Individuum sich in der Sprache selbst ausdrücken kann, muss es diese erst erlernen. Die Sensibilität dafür, dass die Sprache nicht nur ein Mittel für die Kommunikation von Gedanken, sondern Medium des Denkens ist, hat der linguistic turn aus den Interessenskreisen der analytischen Philosophie in die Geistes- und Kulturwissenschaften hinein verbreitet.<sup>23</sup> Was für die Sprache gilt, ist auf alle Aspekte der Subjektivierung übertragbar. Michel Foucault hat die Subjektkonstitution als „assujettissement“, als Wechselspiel

<sup>20</sup> Michael Fried: *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago 1996.

<sup>21</sup> Georges Didi-Huberman: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, S. 99-111; Ders.: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010 (zahlreiche Bezugnahmen auf Benjamin).

<sup>22</sup> Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte* [1939], in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1974, S. 691-704. Vgl. Jeanne Marie Gagnebin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Burkhard Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 284-300. Vgl. auch: Ansgar Hillach: *Dialektisches Bild*, in: Michael Opatz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, 2. Bde., Frankfurt a.M. 2000, Bd. 1, S. 186-229; Anselm Haverkamp: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002, Kapitel I.2: „*Dialektisches Bild*. Die Konstellation der Geschichte“, S. 44-60.

<sup>23</sup> Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*, hg. v. Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2001. Vgl. den Reader mit historischen Texten zur (normal- oder idealsprachlich ausgerichteten) analytischen Philosophie, der vor allem wegen des Titels in die Annalen eingegangen ist: Richard Rorty (Hg.): *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago 1992.

von Unterwerfung und Selbstwerdung beschrieben,<sup>24</sup> und Judith Butler hat diesen Gedanken weiter zugespitzt: „Subjectivation“ ist mit „subjection“ zwingend verbunden. Sie kann nur gelingen, indem das Subjekt sich die Sprachen der Gesellschaft aneignet und den durch diese zugleich nahegelegten Rollenmodellen zunächst einmal folgt (also durch eine anfängliche „subjection“), sich jedoch zunehmend – auch ironisch – davon distanziert und durch derartige Strategien, sich von sich selbst stets auch zu unterscheiden, seine Frei(heits)räume erst erschließt.<sup>25</sup> Giorgio Agamben hat die neue Subjektphilosophie unlängst auch als Form einer teilhabenden Subjektivität rekonstruiert. Das Paradigma der Sprache verschafft einen ersten Eindruck davon, was damit gemeint ist. Als Manier beschreibt Agamben einen Umgang mit der Sprache, bei dem man sich ihrer und ihrer Jargons nur bedient, als Stil qualifiziert sich jedoch ein teilhabender Gebrauch („uso“, zurückgehend auf das Aristotelische Konzept der *chrēsis*), durch den man der Sprache auch etwas zurückgibt.<sup>26</sup> Wenn Manet mit der künstlerischen Sprache eines Velázquez umgeht, gilt entsprechend: Würden die Zeitgenossen dadurch nicht auch das Werk des Spaniers neu und anders sehen, dann wäre der Rückgriff als bloße Manier zu werten.

Was aber die künstlerische Selbstwerdung des jungen Manet betrifft, darf man sagen: Er stellt sich nicht einfach in die Tradition, unterliegt ihrem Einfluss, sondern er greift sich seinen Helden heraus, dessen Bildern er dadurch

<sup>24</sup> Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen (Sexualität und Wahrheit, Bd. 1)*, Frankfurt a.M. 1983, Bd. 1; Ders.: *L'Hermeneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris 2001. Nützlicher Zugang zum Werk: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2008, darin bes.: Friedrich Balke: *Selbstsorge/Selbst-Technologie*, S. 286-291, und Hannelore Bublitz: *Subjekt*, S. 293-296. Vgl. auch: Christoph Menke: *Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz*, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt a.M. 2003, S. 283-299 – später folgenreich für Menkes Ästhetik.

<sup>25</sup> Judith Butler: *Theories in Subjection: The Psychic Life of Power*, Stanford 1997. Dazu: Anika Thiem: *Unbecoming Subjects*. Judith Butler, Moral Philosophy, and Critical Responsibility, New York 2008. Vgl. zur Debatte über Subjektivität in der Postmoderne und ihren historischen Selbstvergewisserungen auch: Christoph Menke: *Subjektivität*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 Bde., Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 734-786; Martin Saar: *Genealogie als Kritik. Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault*, Frankfurt a.M./New York 2007; Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Mailand 1997.

<sup>26</sup> Giorgio Agamben: *L'uso dei corpi*, Vicenza 2014. Siehe dazu Carlo Salzanis Rezension, in: *Poposophia/Lo Sguardo. Rivista di filosofia* 16 (2014), S. 175-180: [http://www.losguardo.net/public/archivio/num16/recensioni/2014\\_16-Recensione\\_Agamben-Uso-dei-corpi.pdf](http://www.losguardo.net/public/archivio/num16/recensioni/2014_16-Recensione_Agamben-Uso-dei-corpi.pdf) (zuletzt: 21.2.2018).

in seiner Gegenwart zu einer ungeahnten Aktualität verhilft. Umgekehrt legt er an der Gegenwart durch die zitierende Aktualisierung von Velázquez' Malerei Potenziale frei, die ohne diesen Rückgriff verborgen geblieben wären.

### **Teilhabe und Distanz statt Kontrolle und Meisterschaft: Manets *Déjeuner dans l'atelier***

Manets Auseinandersetzung mit Velázquez soll hier anhand des *Frühstücks im Atelier* (1868/69) nachverfolgt werden, das bislang eher als Zeugnis der Aneignung niederländischer Vorbilder, insbesondere aus der Genremalerei, aber auch aus dem Bereich des Gruppenporträts galt. Wenn der spanische Maler überhaupt eine Rolle spielte, so wird sein Vorbild sicherlich hintergründiger integriert als allein durch oberflächliche Übernahmen oder Zitate von Motiven und Kolorit. Da ich mich mit dem Münchner *Déjeuner dans l'atelier* (Abb. 3) schon in einem 2015 erschienenen Aufsatz befasst habe, werden Kernthesen nur begründend resümiert, zugleich aber auf einer erzähltheoretischen Ebene weiter vertieft.<sup>27</sup> Es sollte nachgewiesen werden, dass dieses Gemälde zugleich Manets Selbstfindung im privaten Kreis seiner Familie und als Künstler in der Öffentlichkeit thematisiert. Privat geht es um seine Rolle als „Pate“ oder Vater der Hauptfigur – bis heute ist nicht klar, in welchem verwandtschaftlichen Verhältnis er zu dem jungen Mann stand, der im Zentrum des Bildes zu sehen ist. Künstlerisch steht im Zentrum, was als Bemeisterung des Szenarios im Gemälde bezeichnet werden soll. Natürlich geht es, was das Private angeht, nicht um die indiskrete Zurschaustellung intimen Lebens, sondern um die öffentliche Aushandlung moderner Formen des Privatlebens.<sup>28</sup> Manet stellt seine private Welt aus – und zwar vor einer Öffentlichkeit, die sich weniger für die Familie des Künstlers als für das private Leben unter den Bedingungen der Modernität im Allgemeinen interessiert.

Doch einer anderen Intimität, der des Blicks, hat Manet alle Aufmerksamkeit gewidmet. Zu beachten ist vor allem der in diesem wie in anderen seiner Gemälde ganz ungleiche Duktus, mit dem das Dargestellte unterschiedlich

<sup>27</sup> Michael F. Zimmermann: Manets „Atelierfrühstück“: Malerei aus der Mitte des Lebens, in: Kristin Marek/Martin Schulz (Hg.): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, 4 Bde., Bd. 3, München 2015, S. 77-112.

<sup>28</sup> Sylvain Amic (Hg.): Scènes de la vie impressionniste. Manet, Renoir, Monet, Morisot..., Ausst.kat. Rouen, Paris 2016.

präsent gemacht wird: Das Gesicht des Knaben wurde mit kleinen Pinselzügen in dichtem Impasto genau nachgestaltet, die Frau mit der silbernen Kaffeekanne dagegen nur ganz summarisch skizziert. Auch als malender Betrachter hat Manet das Gesehene in keiner Weise im Sinne der *inventio* auf der Leinwand sozusagen neu erfunden und es akribisch nachgeschaffen. Stattdessen malt er als Mitbewohner, der zu den gezeigten Personen in einem privaten Verhältnis steht, und protokolliert durch seine Pinselführung eine durchaus ungleichmäßige, teils von Zerstreung zeugende Aufmerksamkeit.<sup>29</sup> Zudem hält er einen Augenblick des Innehaltens, eine kurzfristige Unterbrechung durchmotivierter Handlungsabläufe fest. Dadurch gibt er die Position auf, von der aus er als Künstler das fiktionale Geschehen durchschauen und beherrschen könnte – zugunsten einer teilhabenden Beobachtung, durch die er sich selbst auch an das verliert, was er zeigt. Er inszeniert sich als Beteiligter statt als Meister.

*Atelierfrühstück* ist der heute geläufige Name für das Gemälde, das den damals 16-jährigen Léon Leenhoff in Begleitung eines Studienkollegen Manets namens Auguste Rousselin und einer Hausangestellten zeigt. Die Szene wurde 1868 weitgehend vollendet und im Frühjahr des darauffolgenden Jahres auf dem Salon erstmals ausgestellt. Im Salon-Livret war das Werk als *Déjeuner* betitelt.<sup>30</sup> Antonin Proust bezeichnete die Leinwand 1884 auf einer Gedächtnisausstellung des im Vorjahr verstorbenen Manet als *Après le café*.<sup>31</sup> Erst auf der Weltausstellung des Jahres 1900 wurde aus dem *Déjeuner* ein

<sup>29</sup> 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: Catherine David/Isabelle Monod-Fontaine/Frédérique Mirotchnikoff (Hg.): *Bonjour Monsieur Manet*, Ausst.kat. Paris, Paris 1983, S. 6-25. Vgl. auch James H. Rubin: *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*, Cambridge, MA 1994, S. 11-31, über das *Déjeuner* S. 77f. Bereits Hugo von Tschudi war die ungleiche Pinselschrift aufgefallen: *Edouard Manet*, Berlin 1913, S. 32: „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.“

<sup>30</sup> *Explication des ouvrages de peinture, sculpture [...] exposés au Palais des Champs-Élysées le 1<sup>er</sup> mai 1869*, Paris 1869, S. 216, Nr. 1617. Das Gemälde wurde gemeinsam ausgestellt mit *Le balcon* (1868-1869, Öl/Lw., 169 x 125 cm, Paris, Musée d'Orsay), Nr. 1616.

<sup>31</sup> Siehe hierzu die Nr. 48 des Reprints des Ausstellungskatalogs *Exposition des Œuvres de Édouard Manet. Préface de Émile Zola. Catalogue* in: Theodore Reff (Hg.): *Exhibitions of Impressionist Art II (Modern Art in Paris. Two-Hundred Catalogues of the Major Exhibitions Reproduced in Facsimile in Forty-Seven Volumes, 47 Bde., Bd. 44)*, New York/London 1981. Möglicherweise hat Manet selbst diesen Titel bevorzugt, dies berichtet jedenfalls Adolphe Tabarant: *Manet et ses œuvres*, Paris <sup>5</sup>1947, S. 162.

*Déjeuner dans l'atelier*; nun stand also ein Atelier als Ort des Zusammentreffens der drei Dargestellten fest.<sup>32</sup> Hugo von Tschudi kaufte das Gemälde 1910 mit dem Ziel, es den Münchner Pinakotheken einzugliedern. In seinen Schriften und denen seines Freundes Julius Meier-Graefe war das Mittagessen inzwischen zum *Atelierfrühstück* mutiert.<sup>33</sup>

Manet hatte wohl gar nicht im Sinne, Ort und Zeit des Geschehens anekdotisch zu präzisieren. Die beiden Erwachsenen könnten dem Alter nach die Eltern des Knaben sein, doch bald erkennen wir sie als Dienerin und als Besucher, der seinen Zylinder aufbehalten hat.<sup>34</sup> Sie sind trotz der offenkundigen Vertrautheit nicht durch eine gemeinsame Handlung untereinander verbunden, ja nicht einmal durch die kleinste Aufmerksamkeit füreinander. Wie Baudelaires Flaneur den Großstadtschunzel, so mustert der Hutträger das Geschehen durch seinen Zigarrenrauch.<sup>35</sup> Die Genussmittel auf dem Tisch durchbrechen jede Speisefolge. Der Besucher raucht schon, während noch frische Austern bereitstehen. So etwas war bei einem lockeren Vormittags-Empfang jedoch nicht ganz ungewöhnlich. 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. Durch die Verweigerung narrativen Sinnes wird die Temporalität des Erlebens ins Bewusstsein gerückt. Die Zeit, derer wir zur Wahrnehmung bedürfen, deckt

<sup>32</sup> Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Centennale de l'Arte Français de 1800 à 1889, Paris 1900, S. 210, Nr. 447. Durch den Titel sollte wohl auch verhindert werden, dass das Gemälde mit *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863, Öl/Lw., 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay), ebenfalls 1900 ausgestellt, verwechselt wird.

<sup>33</sup> Vgl. Françoise Cachin/Charles S. Moffett (Hg.): Manet, 1832-1883, Ausst.kat. Paris/New York, New York 1983, S. 290-294 (Katalogeintrag von Françoise Cachin). Zum Erwerb für München grundlegend: Barbara Paul: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Mainz 1994, S. 298-301; Johann Georg Prinz von Hohenzollern/Peter-Klaus Schuster (Hg.): Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, Ausst.kat. München/Berlin, München/New York 1997, S. 74-76 (Katalogeintrag von Christian Lenz).

<sup>34</sup> Zum Bildpersonal als metonymische Verschiebung einer Kleinfamilie vgl. Steven Kovács: Manet and His Son in „Déjeuner dans l'atelier“, in: Connoisseur 181 (1972), S. 196-202, danach immer wieder in der kunsthistorischen und der populären Literatur.

<sup>35</sup> Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1, S. 509-690. Vgl. auch: Monika Steinhauser: Der inszenierte Blick des Flaneurs. Manet und Baudelaire, in: Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1 (1994), S. 9-40; Karlheinz Stierle: Baudelaires „Tableaux Parisiens“ und die Tradition des „Tableau de Paris“, in: Poetica 6 (1974), S. 285-322; Christine Schmitter/Michael Werner: Das Baudelaire-Buch, in: Lindner: Benjamin-Handbuch, S. 567-584, bes. S. 572f.

sich in erstaunlicher Weise mit der Zeit, die hier abläuft, oder besser, die still-zustehen scheint. Man meint, die leisen Geräusche förmlich zu hören, das Ausblasen des Zigarrenrauchs, das Lecken der Katze neben dem orientalischen Helm, die „ihre Toilette macht“ – so Adolphe Tabarant, der Biograph des Malers.<sup>36</sup>

Eine weitere Bildfigur müssen wir erschließen, sie wird nicht direkt gezeigt: Die Dienerin wartet „en garde“ auf den Befehl, den Kaffee zu servieren, und fixiert dabei unverwandt den einzigen Menschen, der ihr diesen Wink geben kann – den Betrachter, der dadurch zur Identifikation mit dem Herrn über diesen Raum, dieses Ateliers genötigt wird, so eine zweite These, die für die von mir vorgeschlagene Lesart tragend ist. Das Motiv der Magd, die auf den Befehl zum Ausschank eines Getränks wartet, war schon aus der niederländischen Genremalerei bekannt. Von einem Gemälde wie der *Bar in den Follies-Bergère* (1882, London, Courtauld Institute of Art) lernen wir, dass der Betrachter nicht einfach der Maler ist, so wie Marcel Proust nicht der Erzähler des Romans *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ist, sondern vielmehr „Marcel“, eine Kunstfigur, die der Autor erschaffen hat.<sup>37</sup>

Es reicht aber auch nicht, den Künstler zum „painter-beholder“ auszuweiten, also zu einem Schaffenden, der die Perspektive des Betrachters antizipiert, oder zu einem Schauenden, der die Gedanken oder vielmehr die „Intentionen“ des Malers umgekehrt nachzuvollziehen sucht.<sup>38</sup> In Manets *Bar* ist der Betrachter eine Figur in der Fiktionalität der Geschichte, der Diegese selbst, nämlich der Durchschnitts-Boulevardier, der am rechten Rand im Spiegel erscheint und gerade seinen Champagner bei der für einen Augenblick nachdenklich gewordenen Bar-Dame bestellt.<sup>39</sup> Wenn wir uns nicht zuerst mit dieser Figur identifizieren, erschließt sich uns der narratologische Sinn überhaupt nicht. Auch im Atelierfrühstück zwingt Manet selbst den Betrachter, zwischen dem Maler als Erzähler und einer innerbildlichen Figur, aus deren Perspektive das Gezeigte nacherlebt werden will, zu differenzieren – aber dieses Mal ist die Figur er selbst, wie „Marcel“ in Prousts *Recherche*. Damit wird er selbst zu einem Experimentator mit visueller Narrativität, und es gilt, sein Experiment nachzuvollziehen.

<sup>36</sup> Adolphe Tabarant: Manet. Histoire catalographique, Paris 1931, S. 188f.

<sup>37</sup> Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung, München 1998, S. 134-138.

<sup>38</sup> Michael Fried: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Chicago/London 1980, S. 107-160.

<sup>39</sup> Bradford R. Collins (Hg.): 12 Views of Manet's Bar, Princeton 1996.

Die Gestalten im Hintergrund, die *bonne* und den Raucher, hat Manet nur flüchtig ausskizziert. Davon hebt sich das auffällig ausgearbeitete Gesicht Léons ab. Auch das Licht trägt zur Lenkung der Aufmerksamkeit bei. Vorn ganz hell, verliert es sich in einer dunklen, graubraunen Wand. Selbst ein Fenster links im Hintergrund durchbricht das Dunkel des Malgrunds nicht. Die vielen Stillleben tragen zum Eindruck der Beiläufigkeit der Nebenfiguren bei, was schon Hugo von Tschudi auffiel: „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>40</sup> Physiologen und Psychologen wie Jean Martin Charcot, Paul Richet und Charles Féré, damals erst am Anfang ihres Aufstiegs, sollten in den 1880er Jahren nach Gradmessern für die Aufmerksamkeit suchen, 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>41</sup> Schon bevor die empirische Psychologie, die sich als wissenschaftliche Disziplin damals erst etablierte, die unterschiedlichen Grade der Geistesgegenwart bei der Wahrnehmung objektivieren konnte, hat Manet seine subjektive Aufmerksamkeit auf der Leinwand festgehalten.

Von Anfang an waren die Kritiker verunsichert über die Situation, mit der sich der Betrachter in seiner fiktionalen Begegnung mit den lebensgroßen Bildfiguren konfrontiert sieht. Jules Husson alias Champfleury nahm ein Narrativ Émile Zolas auf: 1867, zu Anfang seiner Karriere, hatte der Schriftsteller Manet zum unvoreingenommenen Beobachter stilisiert, dessen Sehen in farbigen Flecken der Vorurteilslosigkeit positivistischer Beobachter von Mensch und Gesellschaft entsprach.<sup>42</sup> Für Champfleury erscheinen nicht nur die Gegenstände im *Déjeuner*, deren Inkohärenz er zur Unterstützung seines

<sup>40</sup> Tschudi: Edouard Manet, S. 32.

<sup>41</sup> 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), S. 393-405. Vertiefte Diskussion in Jonathan Crary: *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA/London 1999, S. 81-148.

<sup>42</sup> Émile Zola: *Ed. Manet. Étude biographique et critique*, Paris 1867; erneut in: *Ders.: Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, hg. v. Gaetan Picon, Paris 1974, S. 77-93. George H. Hamilton: *Manet and His Critics*, New Haven/London 1986, S. 129. Zu Zolas Neuerfindung Manets siehe Carol Armstrong: *Manet Manette*, New Haven/London 2002, S. 31-47.

Arguments unterstreicht, wie ein Stilleben – ein Genre, in dem Manet bereits ein Meister sei –, sondern auch die Menschen:

„En regardant ce *Déjeuner*, [...] je vois sur une table où le café est servi, un citron à moitié pelé et des huîtres fraîches, ces objets ne marchant guère ensemble. Pourquoi les avoir mis? Je le sais bien, le pourquoi. C'est parce que M. Manet a au plus haut point le sentiment de la tache colorante.“

Wenig harmonisch ist hingegen für Jules-Antoine Castagnary vor allem die Gruppierung der Personen: „Que fait ce jeune homme du *Déjeuner*, qui est assis au premier plan et qui semble regarder le public [...] où est-il? Dans la salle à manger?“ In dieser Hinsicht sah er in Manet einen unfertigen Maler: „tout en basant son art sur la nature, il néglige de lui donner pour but l'interprétation de la vie.“ Dem Kritiker fehlte in dem Gemälde jenes „sentiment de la convenance“,<sup>43</sup> das er wohl in der im Second Empire boomenden Genremalerei fand.<sup>44</sup> Auch Théophile Gautier, der zu Manet eine nur manchmal wohlwollende Distanz hielt, kritisierte diese „peinture étrange qui semble être la négation de l'art et qui pourtant s'y rattache“, lobte jedoch die Hauptfigur als eine Art Sozialporträt: „la figure du petit crevé appuyé contre la table est d'une grande vérité de type, d'attitude et de costume“.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Jules-Antoine Castagnary, in: *Le Siècle* vom 11.6.1869, S. 3.

<sup>44</sup> Schon die niederländische Genremalerei war stärker von narrativen Konventionen geprägt, als es die spätere Rezeption im Sinne des Realismus nahelegte. Vgl. Elizabeth A. Honig: *Desire and Domestic Economy*, in: *Art Bulletin* 83 (2001), S. 43-57, sowie Wayne E. Franits: *Dutch Seventeenth-century Genre Painting*, New Haven/London 2004, S. 1f. Zur Genremalerei des Second Empire vgl. Michaël Vottero: *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes 2012.

<sup>45</sup> Théophile Gautier, in: *L'illustration* vom 15.5.1869, zit. nach Tabarant: *Manet et ses œuvres*, S. 159f.





Abb. 4 Édouard Manet, Der Knabe mit dem Schwert, 1861. Öl/Lw., 131,1 x 93,3 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art

Die Verunsicherung setzt sich in der Kunstgeschichte, insbesondere in Deutschland, fort. Das Fach, dessen Autorität lange auf seine Interpretationsmacht gegründet wurde, sieht sich herausgefordert. Die Diagnose ist einhellig: Hans Körner sah in seiner 1996 erschienenen Monographie in dem Gemälde „die radikalste Manifestation eines Bildkonzepts, das sich dem traditionellen Postulat nach Einheit entgegenstellte“.<sup>46</sup> Die Mängel – an zeitlicher Kohärenz, an narrativer Stringenz, an Verständlichkeit des Augenblicks – rechtfertigten für Werner Hofmann, der 1985 eine Werkmonographie vorgelegt hat, das Bild zum Kronzeugen der Epoche der Entfremdung zu erheben.<sup>47</sup> Wird der Verlust an erzählerischer Geschlossenheit statt dem Künstler seiner Epoche angelastet,<sup>48</sup> so wird der Sinn, den das Gemälde verweigert, mit Blick auf die Geschichte, die es dokumentiert, letztlich doch wiedergewonnen – als hätte Manet es nicht für seine Zeitgenossen, sondern für uns, als Zeugnis seines Zeitalters, gemalt.

Da auf der Ebene des Sujets kein eindeutiger Sinn erschlossen werden kann, greift nicht nur eine anekdotenhafte Kunstgeschichte gern auf Biographisches zurück. Doch auch auf dieser Ebene stoßen wir auf die Verweigerung einer Geschichte, die man zu Ende erzählen kann. Der am 29. Januar 1852 geborene junge Mann, Léon Leenhoff, war vielleicht Manets Sohn. Die Kunsthistoriker von Antonin Proust bis zu Tabarant, die Manet oder Leenhoff noch gekannt haben, zogen die Vaterschaft des Malers stets in Zweifel.<sup>49</sup> Die Geschichte der Vereindeutigungen 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 über 30 Jahre lang.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Körner: Edouard Manet, S. 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.

<sup>47</sup> Werner Hofmann: Edouard Manet. Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens, Frankfurt a.M. 1985, S. 17, 27-45 und 64-77. Auch Nancy Locke: Manet and the Family Romance, Princeton/Oxford 2001, S. 47, 188 und 131, sieht die Entfremdung als Schlüssel zu dem Gemälde. Im „leeren“ Gesicht Léons spiegelte sich die unüberbrückbare Fremdheit eines illegitimen Sohnes in der Familie, in die er hineingeboren wurde.

<sup>48</sup> So schon vor Aufkommen der neuen Hypothesen mein: Présences de l'absent. Le jeu des identités dans la peinture de Manet, in: Régis Michel (Hg.): Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?, Paris 2000, S. 157-204.

<sup>49</sup> Tabarant: Manet, S. 188f.

<sup>50</sup> Theodore Reff: The Symbolism of Manet's Frontispiece Etching, in: Burlington Magazine 112 (1962), S. 182-186, hier S. 185: „The master at whom he gazes and whose sword he carries so reverently is of course his father.“ Vgl. Körner: Edouard Manet, S. 96.

Seit 2001 zitiert man eine Erwägung Nancy Lockes, die ihrerseits eine Vermutung von Mina Curtiss aufnimmt: Nicht Manet, sondern dessen Vater, der im Jahre 1862 starb, wird nun die Vaterschaft Léons zugeschrieben.<sup>51</sup> Den Stellenwert dieses Gedankens bewertet Carol Armstrong, indem sie (ironisch?) auch die um zweieinhalb bzw. vier Jahre jüngeren Brüder des 1832 geborenen Edouard Manet, nämlich Edmond und Gustave, ins Spiel bringt.<sup>52</sup> Kurz: Wir wissen nicht, welch' Fleisches Kind dieser „crevé“ ist.

Zwei Wege, die offene Struktur der Bilderzählung auf extradiegetischen Ebenen zu schließen, erweisen sich also als problematisch: Weder präsentiert sich Manet, der hier so eindringlich private Blickbegegnungen analysiert, als Analytiker der Entfremdung, noch enträtselt er, nicht einmal für die scharfsinnigsten unter den nachgeborenen Kunsthistorikern, die Geheimnisse seines Privatlebens. Nicht nur auf den ersten Blick scheitert im *Déjeuner* die Suche danach, den Augenblick in einer kohärenten Standarderzählung aufzuheben. Der zweite Blick enthüllt allenfalls, dass es nicht nur um den Knaben, den Herrn und die Dienerin geht, sondern auch um den Herrn über dieses Atelier als „intradiegetischen“, aber nur implizierten Betrachter. Mit dem Maler, hat man diesen einmal „entdeckt“, wird auch die Malerei zum Subjekt des Gemäldes. Doch auch auf dieser zweiten Ebene schließt die Narration sich nicht. Mit dem Sinn der *Historia* wird offensichtlich auch die Position des Künstlers als „Meister“ über sein Werk in Frage gestellt: Zu sehr verliert er sich an das Geschehen.

Betrachten wir den intradiegetisch implizierten Künstler mit Algirdas Julien Greimas als „Aktanten“, so wird deutlich, wie Manet im Maler als intradiegetischem Erzähler auch die Identität des Künstlers als Figur thematisiert, der zugleich in der Öffentlichkeit und in der Kunstgeschichte seinen Platz sucht.<sup>53</sup> Die intrafiktionale Subjektfunktion wird durch die Besetzung des

<sup>51</sup> Locke: *Manet and the Family Romance*, S. 47 und 188. Zuvor: Dies.: *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe As a Family Romance*, in: Paul Tucker (Hg.): *Manet's Déjeuner sur l'herbe*, Cambridge, MA/New York 1998, S. 119-151. Locke bezieht die für ihre psychoanalytische Studie bedeutsame Idee von Mina K. Curtiss: *Letters of Édouard Manet to His Wife During the Siege of Paris, 1870-71*, in: *Apollo* 113 (1981), S. 378-389, die sich ihrerseits auf einen „highly distinguished and reliable writer“ beruft, der in die Familie Manets eingeheiratet hätte.

<sup>52</sup> Armstrong: *Manet Manette*, S. 27 und 326.

<sup>53</sup> Algirdas Julien Greimas: *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris 1976, S. 63; Ders.: *Strukturelle Semantik*, Braunschweig 1971, S. 163-166; Ders.: *Du Sens II. Essais sémantiques*, Paris 1983, Kapitel: „Pour une sémantique des modalités“, S. 27-92; Ders./Jacques Fontanille: *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris 1991, S. 43-65. Vgl. auch: Taehwan Kim: *Vom Aktantenmodell zur Semiotik*

Aktanten der Geschichte ausgefüllt. Greimas unterscheidet zwischen dem Aktanten der Aussage bzw. der Kommunikation, z.B. einem Erzähler, und dem Aktanten der Erzählung, also etwa dem Protagonisten eines Romans. Beide ringen in der Erzählung um ein Objekt. In Manets *Déjeuner* wäre der intradiegetisch implizierte Maler/Betrachter als Eigentümer des Ateliers der ersten Kategorie zuzuordnen, der malende Vater – oder auch „Pate“ – dieses dem häuslichen Ambiente bereits entwachsenden Knaben der zweiten. Während das Objekt des Aktanten der Aussage nach Greimas die Erzählung – hier das Gemälde – ist, ringt der Aktant der Erzählung um die Bewältigung eines Objekts – hier um die Gestaltung der Szene – nicht nur als Maler, sondern auch als Gastgeber, der einen Blick auf Léon wirft.



Abb. 5 Édouard Manet, Die kleinen Kavaliers. Kopie nach einem vermeintlichen Velázquez, 1859/60. Öl/Lw., 47 x 78 cm. Norfolk VA, Chrysler Museum of Art

Indem er dem Maler eine Rolle unter den Bildfiguren zuweist, macht Manet den Aktanten der Kommunikation also zugleich zum Aktanten der Erzählung und identifiziert beide miteinander. Insofern überschreiben die Autorschaft des Gemäldes und die zur Frage stehende Vaterschaft einander allegorisch.

Das Objekt macht der Aktant der Erzählung nach Greimas zudem einem Antisubjekt streitig. Kurioserweise wäre der Held des Bildes, der „crevé“ bzw. Léon, der hier so despektierlich am Tisch des Hauses lehnt, dieses Antisubjekt. Doch zugleich ringt Manet auch als Aktant der Aussage um ein Antisubjekt, und dies wäre augenscheinlich die Malerei bzw. eine besonders malerische Malerei, der er, wenn wir das Gemälde schätzen, dieses bereits als ein viel diskutiertes Ausstellungsgemälde abgerungen hat.<sup>54</sup> Die spielerische Anwendung der Greimasschen Methode zeigt erneut, dass es in der Erzählung, bezieht man das Erzählen bzw. das Malen als deren Gegenstand nicht ein, überhaupt nicht zur Schließung der Handlung zwischen Subjekt, Objekt und Antisubjekt kommt. In der Diegese bleibt das Objekt „Manets“ als Aktant (der Maler als Gastgeber oder „Patenonkel“) unklar – sein Sohn oder sein „Patenkind“? –, nicht aber in der Meta-Diegese: Hier ringt „Manet“ als Held der Bilderzählung der Malerei etwas ab, was er einem Antisubjekt, nämlich dem an den Stereotypen traditioneller Narrative festhaltenden Publikum, streitig macht.



Abb. 6 Édouard Manet, Musik im Tuileriengarten, 1862. Öl/Lw., 76 x 118 cm. London, National Gallery

<sup>54</sup> Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kunst und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Peter V. Zima hat Greimas' verfahrenstheoretisch zur „Subjektfunktion“ relativierte Positionierung des Subjekts in der Literaturwissenschaft unlängst zum Kriterium einer Geschichte moderner Subjektivität erhoben.<sup>55</sup> Es zeigt sich dabei, dass Manet, indem er den Aktanten der Kommunikation zu dem der Erzählung bzw. der Malerei, also den durch die Diegese implizierten Maler zum (verborgenen) Helden macht, die Gestalt des Künstlers für die nachfolgende Malerei insgesamt zum Thema erhoben hat. Der Künstler hinter – oder vor – seinem Werk kann niemals wieder zu einer unproblematischen Gestalt werden, nach deren Intentionen man forschen oder der man so etwas wie eine „Aussage“ des Werks unterschieben kann. Dafür hatte Manet in Velázquez den entscheidenden, historischen Kronzeugen. Doch radikaler als dieser stellt Manet die Vorstellung in Frage, dass der Künstler als Subjekt seinem Werk sozusagen vorausgeht und es in voller Souveränität schafft. Vielmehr gewinnt er erst im Prozess der Schöpfung – eines Gemäldes oder eines ganzen Œuvres – selbst Identität.

### **Das Atelierfrühstück (1868/69) und Las Meninas (1656)**

Manet hat sich seit Anfang der 1860er Jahre intensiv mit der Malerei des Diego Velázquez auseinandergesetzt, und Léon tritt dabei immer wieder und in verschiedenen Rollen auf. Dem Thema wurden umfangreiche Studien gewidmet; es stand 2002/03 im Brennpunkt einer großen Ausstellung.<sup>56</sup> Das *Déjeuner* erinnerte wohl seiner stilistischen Grundausrichtung nach derart deutlich an ein niederländisches Gemälde, sei es ein Genrebild oder ein Gruppenporträt, dass man es im Zusammenhang mit Manets Begeisterung für den spanischen Hofmaler bislang überhaupt nicht in Betracht gezogen hat. Dennoch bezieht Manet sich auch hier auf sein großes Vorbild, wenn auch nur untergründig. Der Künstler war erst im September 1865, nachdem er im Salon mit *Olympia* Skandal erregt hatte, für wenige Tage nach Madrid gereist, um im Prado vor allem die Gemälde des Spaniers zu studieren, mit dem die Kritiker ihn schon seit Anfang der 1860er Jahre in Verbindung brachten. Das 1869 gleichzeitig mit *Le Balcon* (Musée d'Orsay) ausgestellte Münchner Gemälde ist ein wichtiges Zeugnis für Manets Auseinandersetzung mit den Ori-

<sup>55</sup> Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen 2017, S. 8-15, zit. S. 10.

<sup>56</sup> Tinterow/Lacambre: *Manet/Velázquez*.

ginalen des bewunderten Malers; Manets „Salonpaare“ wurden unlängst wieder studiert.<sup>57</sup> Folgt man dieser These, würde es ein Ende, vielleicht auch einen Abschluss seines Versuchs einer Aktualisierung des Velázquez'schen Blicks markieren.

Léon spielt in dieser Geschichte keine Nebenrolle. Von Kindheit an war er oft Manets Modell. Beschränken wir uns hier auf ein Gemälde, in dem der Künstler sichtbar mit Velázquez dialogisiert, *L'enfant de l'épée* (Abb. 4). Am 1. März 1863 wurde es in der Galerie Martinet ausgestellt. Das Schwert hatte Manet bei dem gleichen Maler Charles Monginot ausgeliehen, der ihm auch den Helm und den Säbel leihen sollte, als er später *Le Déjeuner* malte.<sup>58</sup> Der kleine Page, gewöhnlich eine Nebenfigur, isoliert in einem lebhaften, lichterfüllten Grau, trägt mit überzogener Sorgfalt das dem Kollegen entlehene Schwert, für ein Kind dieses Alters gewiss ein interessantes Objekt. Mit der Rechten drückt er es an sich, um es mit der ausgestreckten Linken zu präsentieren. Die etwas geröteten Finger verraten die Anstrengung der Pose.<sup>59</sup> Vier Jahre später fiel Zola dieser Blickfang auf – er war gleichermaßen entzückt wie Gautier später von dem „crevé“: „La tête de ce petit garçon est une merveille de modelé et de vigueur adoucie.“<sup>60</sup> Léon blickt ernst, ja ergeben auf den Betrachter, den er dadurch schon hier dazu zwingt, sich mit dem Herrn dieses Pagen zu identifizieren, mit dem Höfling, dem das Schwert zuge tragen wird, oder auch mit Velázquez, dessen Bildregie Manet übernimmt.<sup>61</sup>

Die Kunstgeschichte hat stets verblüfft zur Kenntnis nehmen müssen, dass Manet Werke des spanischen Künstlers bis Mitte des Jahrzehnts wohl nur aus falsch zugeschriebenen Gemälden oder aus Reproduktionen kannte.

<sup>57</sup> Matthias Krüger: Wie Manet den Salon bespielte, in: Hubertus Gaßner und Viola Hildebrand-Schat (Hg.): Manet – Sehen. Der Blick der Moderne, Ausst.kat. Hamburg, Petersberg 2016, S. 20-33; Ders.: Manets Salonpaare in der Hamburger Ausstellung, in: ebd., S. 35-44.

<sup>58</sup> Tabarant: Manet, S. 69.

<sup>59</sup> Vgl. Katalogeintrag von Charles S. Moffett, in: Cachin/Ders.: Manet, S. 75-78; Locke: Manet and the Family Romance, S. 121-123.

<sup>60</sup> Émile Zola: Une nouvelle manière en peinture. Édouard Manet, in: Revue du XIX<sup>e</sup> siècle vom 1.1.1867, S. 55, und spätere Editionen.

<sup>61</sup> Juliet Wilson-Bareau: Manet and Spain, in: Tinterow/Lacambre: Manet/Velázquez, S. 202-257, hier S. 214-217, preist die „appealing solemnity of the young child“, sieht Murillos Kinderporträts und Velázquez' Bildnisse nachwirken und folgt der Herleitung des Motivs von Gozzoli und Zurbaran durch Peter Meller, vgl. dessen: Manet in Italy: Some Newly Identified Sources For His Early Sketchbooks, in: The Burlington Magazine 144 (2002), S. 68-110, bes. S. 72, 75 und 92.

Schon 1859/60 hatte er im Louvre ein Werk kopiert, das er für eine Arbeit des Meisters aus Sevilla hielt. Es stellt eine Reihe spanischer Kavaliere dar, darunter, am linken Bildrand, Velázquez und den jüngeren Murillo<sup>62</sup> (Abb. 5). Analog positionierte Manet sich selbst – neben einem Malerkollegen – in dem ersten Gemälde, in dem er seinen Einzug in die Pariser Welt zum Thema macht. In *Musique aux Tuileries* ist das Tout-Paris – von Jacques Offenbach bis zu Gautier und Baudelaire – dargestellt, wie es dem Orchester im Park vor dem Tuilleries-Schloss zuhört, bemerkenswerterweise aus der Position eines Orchestermusikers gesehen. Schon hier wird dem Betrachter eine fiktionale, intradiegetische Position zugewiesen (Abb. 6). Der aufstrebende Maler mischt sich nicht selbstbewusst unter die Vertreter der Avantgarde-Kultur, die er hier zwanglos auftreten lässt, sondern er zeigt sich vorsichtig links am Bildrand – auch sozial noch als eine zurückhaltende Randfigur.<sup>63</sup> Mit Blick auf das vermeintliche Werk Velázquez', das Manet kopiert hat, wird die Analogie jedoch deutlich: Beide Künstler scheinen sich mit ihrem Zugang zur Gesellschaft auseinanderzusetzen, der eine mit seinem Aufstieg zum Hofkünstler, der andere mit seiner Sehnsucht nach Anerkennung in der Pariser Kulturszene. Anders als Courbet dies 1855 in seinem *Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (Musée d'Orsay) getan hatte, versammelt der noch keineswegs arrivierte Manet die Pariser Prominenz nicht in seiner Werkstatt, sondern er zeigt sie an einem öffentlichen Ort, zu dem er selbst wie zufällig hinstößt.<sup>64</sup>

Velázquez' spätes Hauptwerk *Las Meninas*, das er 1656 vollendete, zeigt die damals fünfjährige Margarita Teresa, „Sra. emperatriz Ynfanta de España“, wie es in einem Inventar von 1886 heißt, umgeben von „sus damas y creados y una enana“<sup>65</sup> (Abb. 1). Neben Vermeers fast gleichzeitig entstandenem Gemälde *Die Malkunst* (1665, Wien, Kunsthistorisches Museum) ist das Gemälde das berühmteste metapoetische Werk der Malerei.<sup>66</sup> Von Foucault bis zu Svetlana Alpers und Wolfgang Kemp wurde unterstrichen, wie sehr der Sevilianer den Betrachter nicht nur dazu einlädt, in die Fiktionalität der Szene einzutreten, sondern ihn zugleich dazu zwingt, den ersten

<sup>62</sup> Wilson-Bareau: Manet and Spain, S. 206-209.

<sup>63</sup> Nils Gösta Sandblad: Manet. Three Studies in Artistic Conception, Lund 1954, S. 21-29; Katalogeintrag von Cachin, in: Ders./Moffett: Manet, S. 122-126.

<sup>64</sup> Le Men: Courbet, S. 185-204.

<sup>65</sup> Martin Warnke: Velázquez. Form & Reform, Köln 2005, S. 152.

<sup>66</sup> Victor I. Stoichiță: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes, Paris 1993, S. 190-201.



Blick durch einen zweiten, reflexiven, zu verdoppeln. Velázquez bringt im Gemälde gleich mehrere untereinander inkompatible Identifikationsangebote für den Rezipienten unter: Wahlweise kann man es aus der Perspektive des Malers hinter seiner Leinwand betrachten, aber auch aus dem Blickwinkel der Souveräne, des Königspaares Philipp IV. und seiner zweiten Frau Mariana, welche an der Rückwand des Raumes in einem Spiegel zu sehen sind. Schließlich kann auch der hinten auf einer Treppe erscheinende Hofmarschall der Königin, José Nieto Velázquez, als der Herr des Geschehens ausgemacht werden, bevor uns die Blicke der kleinen Marguerita, der Hauptperson dieses rätselhaften Gruppenporträts, in ihren Bann ziehen.<sup>67</sup>

Velázquez verdeutlicht dadurch nicht nur, wie sehr der Blick vom Blickpunkt, von der Perspektive abhängt, aus der man das Szenario fokalisiert.<sup>68</sup> Darüber hinaus thematisiert er auch die relative Macht der Akteure, deren Perspektive man wahlweise einnehmen kann, über das Geschehen. Wer ist der Meister, der Souverän dieses Szenarios – der Maler, das Königspaar, der Zeremonienmeister, die Infantin oder ein Betrachter außerhalb der fiktionalen Szene? Indirekt wird damit auch die Abhängigkeit des Erscheinenden von der Inszenierung, also von den Mitteln der Darstellung zur Schau gestellt.<sup>69</sup> Was malt Velázquez gerade? Das Gemälde, das wir sehen, oder den König und die Königin? Was zeigt sich im Spiegel? Das Königspaar oder dessen Porträt auf der Leinwand des Künstlers? Für Foucault war die Darstellung, zugleich die Repräsentation, das eigentliche Thema dieses Bildes. Autoren wie Martin Warnke bevorzugten sozialhistorische Deutungen und stellten heraus, dass Velázquez seine Stellung als Höfling hier ausdrücklich zum Thema macht. Mit dem Erlangen des Amtes eines *Aposentador de Palacio* am spanischen Hof war er bereits 1652 so weit aufgestiegen, dass die Malerei nicht mehr sein Hauptaufgabengebiet war. 1658 war er gegen einige für ihn peinliche Widerstände in den Santiago-Orden aufgenommen worden, und er trägt das Ordenskreuz auf der Brust, das er einer Legende zufolge erst später einfügte.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, dort weitere Angaben. Vgl. auch: Caroline Kesser: *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlin 1994.

<sup>68</sup> Zum Ausdruck Fokalisation: Genette: *Die Erzählung*, S. 134-138.

<sup>69</sup> Für Foucault vertritt das Gemälde die diskurshistorische Epoche der Repräsentation, des klassischen Zeitalters, dem in der Frühneuzeit die Epoche der Ähnlichkeiten vorausgeht und das gefolgt sein wird vom Zeitalter des Menschen. Vgl. die komplette Version von Foucaults zuerst 1965, dann gekürzt 1966 in *Les mots et les choses* publiziertem Text in: Greub: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 134-149.

<sup>70</sup> Warnke: *Velázquez*, S. 139-143.

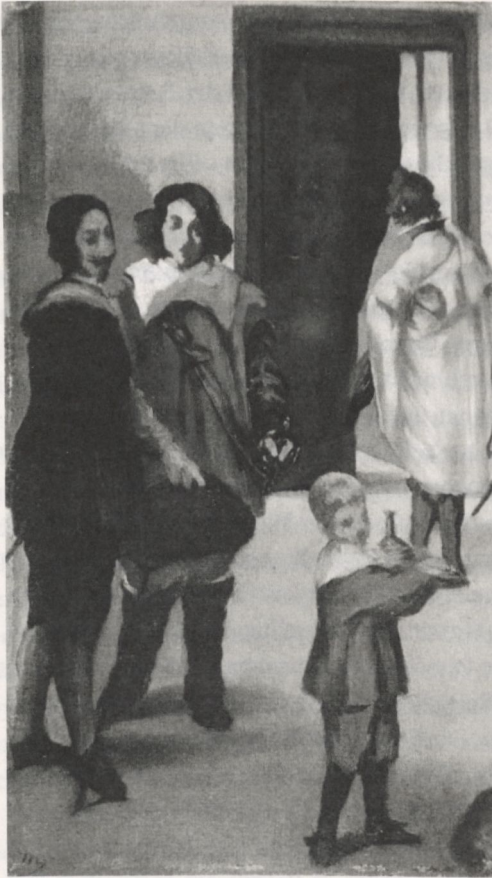


Abb. 7 Édouard Manet, Spanische Kavaliere, ca. 1859/60. Öl/Lw., 45,5 x 26,5 cm. Lyon, Musée des Beaux-Arts

Manet hat sich mit diesem Werk tiefer auseinandergesetzt, nachdem er im Jahre 1865 das Original kennenlernen konnte. Auf einer kleinen Leinwand zeigt er in den späteren 1860er Jahren den Maler schräg vor seiner Staffelei sitzend (Abb. 8). Umstanden von Figuren, die er früher in den *Kleinen Kavaliere* (Abb. 5) festgehalten hatte, blickt er wie in *Las Meninas* auf den Betrachter.<sup>71</sup> Bei der Gestaltung einer Tür im Hintergrund zitiert er das Türblatt und den Rahmen an der Rückwand von Velázquez' Hauptwerk. Es besteht also kein Zweifel, dass Manet in dieser, wie *Le Déjeuner* Ende der 1860er Jahre

<sup>71</sup> Wilson-Bareau: Manet in Spain, S. 208.

entstandenen Studie auf Velázquez' Selbstporträt Bezug nimmt (Abb. 1). Vor der aus *Las Meninas* bekannten, halb geöffneten Tür hatte er schon zu Anfang des Jahrzehnts drei der *Kleinen Kavaliere* auftreten lassen, damals begleitet von einem blonden Kind mit kurz geschnittenem, schimmerndem Haar, das ein Tablett mit einer Flasche davonträgt (Abb. 7). Der Knabe ist ohne Zweifel einmal mehr der Sohn von Manets Frau, allerdings in noch kindlichem Alter gezeigt. Vor oder gleichzeitig mit dem *Déjeuner* stoßen wir also auf eine Serie von Pastiche, in denen Léon neben Velázquez' Kollegen auftritt, und Manet wohl mit der Rolle des Velázquez kokettiert, wie er zuvor in einem anderen, berühmten Frühwerk neben seiner holländischen Gefährtin die Bühne seiner Malerei als Rubens betreten hatte.<sup>72</sup>



Abb. 8 Édouard Manet, Spanische Atelier-Szene, 1865-70. Öl/Lw., 46 x 38 cm. Japan, Privatbesitz

<sup>72</sup> Sandblad: Manet, S. 43f.; Charles Sterling/Margareta M. Salinger: French Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, 3 Bde., Bd. 3, Cambridge, MA u.a. 1967, S. 26.

Manet war nicht der einzige, der Velázquez als den „Maler der Maler“ schätzte. In der zeitgenössischen Kunstkritik und -geschichte wurden im Werk des Spaniers Qualitäten gesehen, nach denen auch er strebte. 1865, als er nach Madrid reiste, erschien eine Monographie von William Stirling Maxwell mit einem Werkkatalog von Théophile Thoré. Der Autor findet die Bildmagie Daguerres und der frühen Photographie im Œuvre seines Protagonisten wieder. In *Las Meninas* sieht er sich nicht allein der Illusion eines photographischen Realismus gegenübergestellt, vielmehr ist er durch die vitale Präsenz der Dargestellten geradezu verhext: „Jamais on n’a mieux que dans ce tabelau atteint la perfection de l’art qui cache l’art.“<sup>73</sup> Stirling schließt dabei an Thoré an, der Velázquez schon zuvor als den Maler der Natur, ja der Wahrheit, gepriesen hatte. Malerisch schlechthin, zeuge sein Werk von einer magischen Kraft zur Erfassung der Wirklichkeit.<sup>74</sup>

Im Jahre 1869, als *Le Déjeuner* ausgestellt wurde, spitzt Charles Blanc in seiner vielgelesenen *Histoire des peintres de toutes les écoles* derartige Einschätzungen auf einen geradezu volkstümlichen Naturalismus hin zu: „On le sait, le haut style ne fut jamais le domaine des peintres espagnols. Exprimer les tempéraments et les caractères, surprendre la réalité, faire palpiter la vie, ce fut le lot de cette forte école. En ce sens, don Diego Velázquez est le premier des peintres.“<sup>75</sup> Mit *Le Balcon* knüpfte Manet im Jahr 1869 explizit an seine spanischen Vorbilder an, insbesondere an Goya; mit *Le Déjeuner* (Abb. 3) an die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, die der genannte Thoré damals als republikanische Künstler und Begründer eines Naturalismus für liberale Gesellschaften auch jenseits ihres Jahrhunderts aufwertete.<sup>76</sup> Und doch zeugt auch *Le Déjeuner* von einer subtilen Auseinandersetzung mit Velázquez.

Als Manet 1868 am *Déjeuner* arbeitete, hatte er *Las Meninas* drei Jahre zuvor im Original gesehen. Zunächst scheinen nur punktuell Ähnlichkeiten beobachtbar zu sein. Léon neigt seinen Kopf etwas weniger schräg ins Licht als Marguerita, die Hauptperson von *Las Meninas*, allerdings in ähnlicher Schattierung. Velázquez’ kindliches Modell sticht schon dadurch heraus, dass sich

<sup>73</sup> William Stirling Maxwell: Velázquez et ses œuvres. Mit einem Werkkatalog von W. Bürger [Pseudonym Théophile Thorés], Paris 1865, S. 152.

<sup>74</sup> Ebd., S. 228-246. Dort weitere Auszüge aus der französischen Velázquez-Kritik.

<sup>75</sup> Charles Blanc u.a.: Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole, Paris 1869, S. 2. Der Artikel über Velázquez aus der Feder von Charles Blanc wurde wie alle anderen Monografien auch als Einzelheft vertrieben.

<sup>76</sup> Krüger: Manets Salonpaare in der Hamburger Ausstellung.

die Gestalt in auffälliger Weise von der links neben ihr knienden Hofdame abwendet, die ihr gerade in einem *bucarón*, einem damals modischen Tonkrüglein, ein Getränk anbietet. Die Fünfjährige kann sich zwischen der Aufmerksamkeit für die Zwerge am rechten Bildrand, für die sorgenvoll um sie Bemühte und für die Eltern vor der Leinwand nicht so recht entscheiden. Velázquez verdeutlicht dies in einem Porträt, das trotz seiner ikonischen Verfestigung die Flüchtigkeit des Erscheinens mit inszeniert. Manet verfolgt mit seinem Bildnis Léons, der in einem Augenblick der Geistesabwesenheit an seinem „Paten“ vorbeischaute, ein ähnliches Anliegen. Das Licht kommt beide Male von einem Fenster rechts im Vordergrund, unsichtbar für den Betrachter, aber doch so, dass es seine Aufmerksamkeit steuert – zumal in beiden Kompositionen eine übermäßig abgedunkelte Rückwand den Hintergrund bildet. Zudem unterstützt das helle, doch gebrochene Licht den blonden Teint der zentralen Gestalten. Léon ähnelt Marguerita jedoch nur dem Teint nach, und er ist ähnlich beleuchtet.

Schauen wir aber einmal auf sein Gesicht. Die etwas abstehenden Ohren, das Stubsnäschen, der etwas aufgeworfene Mund dieses keineswegs klassisch schönen Knaben unterstreichen vielleicht nur, dass dieses Gesicht noch nicht ganz erwachsen ist. Blickt man aber auf Velázquez' frühe Genremalerei, so zeigen sich in den Gesichtern von Mägden oder Knaben bemerkenswerte Parallelen (Abb. 2). Eine Magd, die uns mit dem Mörser in der Hand anblickt, ähnelt trotz ihres allzu fleischigen Gesichts physiognomisch Léon, betrachtet man vor allem die Abstehohren, das deutliche Plektron und die knospenhaft aufgeworfenen Lippen.<sup>77</sup> Hat der Sevillaner mit diesen physiognomischen Merkmalen vor allem die niedere Abkunft seiner Dienerinnen unterstreichen wollen, so spielt Manet wohl eher auf die Reste der Kindlichkeit bei Léon an.

Abgesehen von Anklängen in der Beleuchtung der Hauptgestalt finden wir Entsprechungen zur Komposition von *Le Déjeuner in Las Meninas*. In Velázquez' Hauptwerk erscheint am rechten Bildrand zwar kein Raucher, stattdessen treten aber gleich mehrere Personen auf, die durch ihr routiniertes Desinteresse, das im Gegensatz zu ihrer Wendung zur Bildmitte hin steht, der Hauptfigur als Mitbewesende hinterlegt sind. Das gilt für den Hofmarschall auf der Treppe ebenso wie für die Hofdame Doña Isabel de Velasco, die sich

<sup>77</sup> Warnke: Velázquez, S. 19-22. In zeitgenössischen Gemälden Manets hat Léon eine durchaus andere Physiognomie, so etwa in: *Junger Mann, eine Birne schälend (Porträt Léon Leenhoff)*, um 1869, Öl/Lw., 85 x 71 cm, Stockholm, Nationalmuseum, NM 1498.

stehend ihrer kindlichen Herrin zuwendet, für den Mann im Halbdunkel hinten rechts, schließlich auch für den kindlichen Zwerg Nicolás de Pertusato ganz rechts, der den schläfrigen Hund tritt. Manet hat all diese Begleiter, teils Wächter über die Kindheit, zu einer Figur, dem weltläufigen Besucher unter der Landkarte, zusammengezogen.

Metonymisch, nämlich durch eine Substitutfigur, bringt Manet aber vor allem Velázquez selbst als sein eigenes Modell ins Spiel. Im *Déjeuner* schaut kein Maler hinter der Leinwand hervor – stattdessen blickt ein Hausmädchen mit routinierter Erwartung auf den Betrachter. Aber gerade dadurch müssen wir einen Maler *vor* seiner Leinwand ergänzen, Ersatz für den Künstler *hinter* der Leinwand, als den sich Velázquez ins Spiel bringt. Gerade indem Manet den Blick aus dem Bild dem Hausmädchen überlässt, kann er selbst in die Rolle des zweiten Velázquez schlüpfen – und sich als solcher ebenso unsichtbar wie letztlich doch unübersehbar machen. Der Betrachter, der das Bildgeschehen vervollständigt, indem er „sich“ als intradiegetische Figur erkennt, wird zu Manet, der seinerseits ja schon so oft zu Velázquez geworden war.

Manet ist Velázquez also nicht nur durch Stil und Duktus, sondern auch dadurch verpflichtet, dass er sich als fiktive, autopoetische Person ins Bildgeschehen einbringt – wenn auch nicht durch ein Selbstporträt, sondern nur implizit als intradiegetische Figur vor dem Szenario. Das komplexe, narrativ kaum aufzulösende Beziehungsgeflecht der Dargestellten, an dem der Künstler teilnimmt, wäre ein dritter Aspekt, der beide Gemälde miteinander verbindet. In *Las Meninas* lässt das Hofzeremoniell über die Verbindung des Künstlers zu seinem Bildpersonal letztlich jedoch keinen Zweifel, während Manet die Beziehungen der Figuren untereinander sowie zu „Manet“ gänzlich im Unbestimmten belässt.<sup>78</sup>

Meta-Malerei ist das *Déjeuner* ebenso wie *Las Meninas*. Beide Gemälde bieten dem lebendigen Blick nicht nur ein Gegenüber, sondern inszenieren die Blicke als eingebunden in die Vitalität der Szene. In einem Punkt stellt Manet der gemalten Bildtheorie Velázquez' eine andere Philosophie gegenüber: Abweichend vom spanischen Meister relativiert er die aufmerksame Darstellung nicht allein dadurch, dass er ihre Abhängigkeit von der jeweiligen Perspektive verdeutlicht. Vielmehr stellt er selbst noch die Selbstgewissheit der Darstellung in Frage. Durch die radikale Verzeitlichung der Aufmerk-

<sup>78</sup> Fried: *Absorption and Theatricality*, S. 107-160.

samkeit des Malers, der seine intime Welt nicht objektiv *repräsentiert*, sondern seine Teilhabe *protokolliert*, relativiert er das Subjekt nicht nur durch andere Subjekte, sondern stellt es sogar für das eigene, subjektive Erleben in Frage.<sup>79</sup>

Malerei als Teilhabe am gezeigten Leben, nicht als Mimesis aus der Distanz heraus – dafür fand er in Velázquez seinen Kronzeugen. An dessen metapoetische Reflexion über die Malerei knüpfte er an. In der Radikalität der Infragestellung des Maler-Autors, seiner Rolle, seiner Subjektivierung im Akt des Malens, ging er über ihn hinaus. Stets hat man gesehen, dass Manet traditionellen Bildsinn – vom Adoleszentenporträt zum niederländischen Gruppenporträt, von der Genremalerei zur zeitgenössischen Gesellschaftsillustration – im *Atelierfrühstück* ins Spiel bringt, um ihn zugleich zu suspendieren. Schon in *Las Meninas* (Abb. 1) wurde der Augenblick, dem sich der Maler hingibt, nicht als Höhepunkt einer Handlung inszeniert, der die Moral der Geschichte preisgeben und dabei zugleich einen kathartischen, belehrenden Sinn freisetzen sollte. Beide Gemälde zeugen auf je eigene Art von der Abkehr von den Postulaten der Historienmalerei, die letztlich auf Aristoteles' *Poetik* zurückgehen.<sup>80</sup> Doch radikaler als sein spanisches Vorbild verzichtet Manet auf die Beherrschung dessen, was er sehend festhält, um sich seinerseits davon einnehmen zu lassen.

Wie er das Gesehene nicht durchweg im Griff einer rekonstruierenden Zeichnung hat, so steht auch die kunsthistorische Filiation mit Blick auf seine Vorbilder in Frage. Er war nicht einfach bemüht, sich jenseits geistiger Vaterchaftsverhältnisse wie Prometheus als Schöpfer seiner selbst ein zweites

<sup>79</sup> Foucault betont 1971 in einem in Tunis gehaltenen Vortrag, dass Manet durch die Hervorhebung der Materialität der Leinwand den Bildraum als fiktionales Gegenüber, das den Betrachter an genau einer Stelle vor der Leinwand positioniert, überspielt („esquiver“). Auch schiebt er oft (wie z.B. in *Dans la serre*, 1879, Öl/Lw., 115 x 150 cm, Berlin, Nationalgalerie) eine Figur stark in den Vordergrund, so dass sie nahezu schon aus dem Bildraum hervorzutreten scheint, und unterstreicht diesen Effekt durch die Beleuchtung. Dadurch erlebt sich der Betrachter als Ort der Fiktion, und Foucault denkt stets mit, dass dieser Ort ein körperlicher ist: Michel Foucault: *La peinture de Manet*, Paris 2004, S. 22-24 und 31, zit. 40: „c'est notre regard qui, en s'ouvrant sur la nudité de l'*Olympia*, l'éclaire. [...] c'est nous qui la rendons visible, [...] nous sommes responsables de la visibilité et de la nudité de l'*Olympia*.“

<sup>80</sup> Zur frühen Rezeption von Aristoteles' *Poetik* in der Bilderzählung der Renaissance: Rudolf Preimesberger: *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 89-115.

Mal zu erfinden.<sup>81</sup> Vielmehr ging es ihm darum, den (künstlerischen) Anspruch auf eine Urheberschaft, durch die zugleich das Werk wie auch der Künstler selbst gleichsam gezeugt werden, insgesamt in Frage zu stellen.<sup>82</sup> Er nimmt an der Malerei nur teil, statt sie zu erobern, und zwar in der Form des teilhabenden Gebrauchs, den Giorgio Agamben unlängst als „uso“ bzw. „chrēsis“ bezeichnet hat.<sup>83</sup> Malend nimmt er etwas von der Malerei, insbesondere von der des malerischen Malers schlechthin, Velázquez, und gibt ihr das Seine zurück – originell, aber nicht als zweiter Schöpfer, der dem „sommo suo creatore“ gleichzukommen sucht (um eine Formulierung zu zitieren, mit der Vasari das Verhältnis von Michelangelos *Adam* aus der Sixtinischen Decke zu jenem ersten Menschen schildert, der seinerseits von Gottes Hand nach dessen Abbild geformt wurde).<sup>84</sup> Manet bildet als Maler das Leben nicht nur ab, sondern er nimmt daran – malend – teil, so meine erste These, und er macht sich dafür zum intradiegetischen Betrachter, so die zweite. Das bestimmt auch sein Verhältnis zur Tradition, insbesondere zu Velázquez, unter seinen Vorbildern dasjenige, das ihn bei der künstlerischen Selbstwerdung am meisten herausforderte, so eine dritte These.

<sup>81</sup> Zum neuzeitlichen Prometheus-Mythos ließe sich vieles anführen (Gadamer, Blumenberg); hier nur zu Goethes Prometheus-Ode: David E. Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996, S. 287-345.

<sup>82</sup> Zur Zeugungsmetapher: David E. Wellbery: *Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur*, in: Ders./Christian Begemann (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002, S. 9-36; Ulrich Pfisterer: *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014. Aage A. Hansen-Löve hat mir einige Kapitel seines demnächst erscheinenden Buches zur Verfügung gestellt: *Schwangere Musen – Rebellische Helden: Antigenerisches Schreiben zwischen Ost und West*. Darin geht es u.a. um die Usurpation der Geburtsmetapher durch den männlichen Helden, um „Phantasmen des Anti-Generischen“ und die Sehnsucht nach Durchbrechung der genealogischen Kette. Vgl. dazu Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London u.a. 1973, den auch Hansen-Löve neu zur Diskussion stellt.

<sup>83</sup> Agamben: *L'uso dei corpi*, S. 48-55. Hilfreich dazu Carlo Salzanis bereits erwähnte Rezension.

<sup>84</sup> Giorgio Vasari: *Le Vite de' piú eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Nel edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, hg. v. Luciano Bellosi/Aldo Rossi, Turin 1986, Bd. 2, S. 895: *Adam „par fatto [...] dal sommo e primo suo creatore, piú tosto che dal pennello o disegno d'uno uomo tale.“* (d.h. von Michelangelo, Geschöpf wie Adam).



## Manet als Velázquez: Pastiche, Ironie, Entäußerung als Modelle der Anverwandlung

Michael Fried hat Manets zitierenden Umgang mit vielen Vorbildern und den Künstler als Urheber eines neuen Stilpluralismus geschildert.<sup>85</sup> Stärker als frühere Autoren hat Fried einen Bruch im Verhältnis Manets und einiger Zeitgenossen zur Tradition der Malerei herausgearbeitet.<sup>86</sup> Die Kunstgeschichte sei durch ihre Aufarbeitung im Sinne des Historismus insgesamt verfügbar geworden. Künstler hätten sich mehr und mehr in die Lage versetzt gesehen, ihre Vorbilder aus der Überlieferung nach eigenem Belieben auszuwählen. Die Forschung hat diesen Bruch später weiter herausgearbeitet. Dazu trugen fotografische Reproduktionen bei, aber auch besondere, neu aufgekommene Publikationsformen wie die illustrierte Monographie und der stilhistorische Epochenüberblick, schließlich die akademische Institutionalisierung der Kunstgeschichte als Disziplin zuerst an Kunstakademien, dann an Universitäten.<sup>87</sup> Vor diesem Hintergrund hat Fried – von Giorgione und Raffael zu den Brüdern Le Nain, von Velázquez zu Antoine Watteau – eine große Zahl an Vorbildern namhaft gemacht, mit denen Manet sich auseinandergesetzt habe. Es gehört zum Standard heutiger Kulturwissenschaft, Giorgiones *Concert champêtre* (1510, Paris, Louvre) als Kunstzitat, nicht als „Einfluss“ in Manets *Déjeuner sur l'herbe* wirksam zu sehen, ähnlich, wie man auch Tizians *Venus von Urbino* eher als Referenz denn als Vorbild mit Manets *Olympia* konfrontiert. Frieds Deutung von Manets gebrochenem Verhältnis zur Tradition hat sich ohne Zweifel durchgesetzt.

Doch sein Verhältnis zu Velázquez geht wohl über derartig spannungsvolle, zitierende Gegenüberstellungen hinaus. Auf einzelne Werke des spanischen Hofmalers scheint der Künstler aus Batignolles nicht nur in Gemälden wie *L'enfant à l'épée* (Abb. 4) zu verweisen, er eignet sich vielmehr dessen gesamte malerische Sprache an. 1865 schwärmt er in einem Brief an Baudelaire von dem „peintre des peintres; il ne m'a pas étonné mais ravi“.<sup>88</sup> Dies gilt für den Pinselduktus, aber auch für die Komposition und die Bilderzählung: Bei *L'enfant à l'épée* isoliert er die Hauptgestalt im Bildraum, mit Ausnahme stilllebenhafter Beigaben im Vordergrund. Velázquez' Porträts von

<sup>85</sup> Fried: *Manet's Modernism*, S. 23-184 (S. 23-135 Neuabdruck eines älteren Aufsatzes Frieds aus dem Jahre 1969: „Manet's Sources, 1859-1869“).

<sup>86</sup> Ebd., S. 136-184.

<sup>87</sup> Guercio: *Art as Existence*; Krause/Niehr: *Kunstwerk – Abbild – Buch*.

<sup>88</sup> Wilson-Bareau: *Manet in Spain*, S. 235.

Bettlern als Philosophen, aber auch seine Porträts der Infantin Margarita, wirken überdeutlich in Komposition und Faktur nach.<sup>89</sup> In Manets Ahnengalerie spielte Velázquez nicht eine von vielen, sondern die Hauptrolle.<sup>90</sup> Sein Experiment mit der Aneignung der künstlerischen Sprache Velázquez' und seine Strategie, dem Betrachter systematisch eine Stellvertreterfigur in der Diegese zuzuweisen, sind Teil eines komplexen Spiels, durch das er bis dahin gültige Selbstverständlichkeiten der Bilderzählung außer Kraft setzt. Beide erschließen sich nur dem aufmerksamen Betrachter, und auch diesem erst auf den zweiten Blick. War das Publikum nicht bereit, die überkommenen Sehgewohnheiten infrage zu stellen, so konnte es in Manets Abkehr vom episodischen Erzählen nur einen Mangel erblicken.

Um die Auseinandersetzung Manets mit Velázquez genauer zu charakterisieren, wird erneut auf das begriffliche Repertoire aus der Hochphase der strukturalistischen Theoriebildung zurückgegriffen, dieses Mal auf Gérard Genette und Mieke Bal sowie auf Harold Bloom. Der Werkzeugkasten strukturalistischer Narratologie, aus dem sich die Kunstgeschichte, anders als die Literaturwissenschaften, nur sparsam bedient hat, wird deswegen geöffnet, weil die Autoren das konzeptuelle und methodologische Instrumentarium bereitstellen, mit dem man den problematischen Begriff des „Einflusses“ durch präzisere Begriffe für den Impact eines Vorbilds auf den Nachahmer ersetzen kann. Nicht vergessen sollte man, dass es letztlich die Geschichte der Kunst (wie die der Literatur) selbst war, die es den strukturalistischen Autoren ermöglichte, das Verhältnis vorbildlicher Werke zu solchen, die in irgendeiner Weise auf diese rekurren, mitsamt den damit verbundenen Gestaltungsoptionen präziser und differenzierter als zuvor auszukartographieren. Um noch einmal von Filiationen zu sprechen: Künstler wie Manet haben einer visuellen Narratologie erst die Problemfelder erschlossen, die dann mit den Konzepten späterer kulturwissenschaftlicher Theoriebildung diskursiv durchdrungen werden können.

Gérard Genette hat in seiner strukturalistischen Narratologie zwischen verschiedenen Strategien der Positionierung des Erzählers unterschieden, von denen hier nur zwei erwähnt seien. Dieser kann einerseits innerhalb oder außerhalb der Diegese erscheinen, andererseits kann man das Geschehen implizit der Sicht einer in die Diegese eingebundenen Person zuordnen –

<sup>89</sup> Ebd., S. 214-217.

<sup>90</sup> Vgl. Michael Lüthy: *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2000, S. 183-206.

oder konstatieren, dass eine solche Perspektivierung im Gegenteil verweigert wird. Es ist eine Frage, ob der Erzähler in der Geschichte selbst eine handelnde Person ist, eine andere, ob das Geschehen insgesamt vom Wissensstand und vom raumzeitlichen Erlebnishorizont eines oder einer Beteiligten aus nachvollzogen wird. Ein intradiegetischer Erzähler könnte durchaus Begebenheiten erst später und aus der Perspektive eines Rückblickenden vortragen, der den Ausgang kennt, ja auf die gesamte Geschichte als inzwischen Allwissender zurückblicken. Umgekehrt könnte ein extradiegetischer Erzähler doch genau denjenigen sehr viel engeren Blick auf das Geschehen richten, den der Held oder eine beteiligte Figur im Fortgang der Ereignisse jeweils haben kann.<sup>91</sup> Daher unterscheidet Genette zwischen der Positionierung des Erzählers innerhalb oder außerhalb der Diegese und der Fokalisierung der erzählten Ereignisse. Die Unterscheidung ist auch für die genauere Beurteilung von Manets *Déjeuner* nicht unfruchtbar: einerseits ist es bedeutsam, dass der Künstler sich als intradiegetische Gestalt einbringt, nämlich als der fiktive Besitzer dieses Ateliers, den die Hausangestellte mit routinierter Erwartung anblickt. Dass er zusätzlich die unterschiedliche, teils hohe, teils flüchtige Aufmerksamkeit dieser und anderer Blickbegegnungen des intradiegetischen Malers protokollierend festhält, zeugt davon, dass er die Szene zudem auch aus dessen Erfahrungshorizont fokalisiert. Durch beide Strategien hält er den Salonbesucher dazu an, statt einfach aus der Sicht des Künstlers eine gemäß üblichen Stereotypen erzählte Genreszene nachzuvollziehen, über die in derartigen häuslichen Situationen getauschten Blicke insgesamt nachzusinnen und das visuelle Erleben nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auch im privaten, halböffentlichen Familienleben zum Thema zu erheben.

Genettes Unterscheidung zwischen der intra- oder extradiegetischen Positionierung des Erzählers, der natürlich nicht mit dem Autor verwechselt werden darf, und der Fokalisierung aus dem Erlebnishorizont einer der handelnden Personen ist ein technischer Parameter neben anderen – innerhalb eines strukturalistischen Systems der Analyse von Erzählungen. Mieke Bal hat den Begriff der Fokalisierung später in den Vordergrund gerückt und ihn poststrukturalistisch zu einem Schlüsselkonzept der Narratologie aufgewertet: Fokalisierung ist für sie verbunden mit dem Vorschlag, ja dem Antrainie-

<sup>91</sup> Genette: Die Erzählung, S. 115-150.

ren von Regimen des Blickens und Erlebens, durch die den Rezipienten zugleich Rollenmodelle innerhalb von sozialen, kulturellen oder geschlechtlichen Hierarchien nahegelegt werden.<sup>92</sup> Genette hat sich davon in aller Klarheit distanziert; er sah das komplexe Zusammenspiel unterschiedlicher Dimensionen des Erzählens durch die Bal'sche Privilegierung der Fokalisierung aus dem Gleichgewicht gebracht.<sup>93</sup> Obwohl deren Verständnis von Fokalisierung bei der Interpretation des *Déjeuner* durchaus weiterhilft, könnte man den Konflikt vielleicht nach Art Genettes lösen, der mögliche Streitigkeiten oft durch weitere terminologische Differenzierung ausräumt: Offenbar meint Bal mit Fokalisierung die Gesamtheit narratologischer Positionierungen eines Erzählers, während Genette darin nur einen Parameter neben anderen sieht. Man könnte nach Fokalisierung erster und zweiter Ordnung suchen. Fasst man Fokalisierung im Bal'schen Sinne jedoch als komplexes Angebot hypothetischer Subjektivierungen auf, so lädt Manet mit dem *Déjeuner* ohne Zweifel dazu ein, vor seinem Gemälde das persönlich eingebundene Alltagserleben und die damit verbundenen Blickregime – einschließlich der Hierarchien des paternal(istisch)en Blicks – insgesamt infrage zu stellen.

Nicht nur bei der Fokalisierung geht es um skopische Regime und Hierarchien, sondern auch beim Rückgriff auf die kunsthistorische Tradition, der Manet sich nicht einfach unterstellt. Die Art, wie er sich zum zweiten Velázquez macht, wirft auch auf der Ebene seines stilistischen Idioms die Frage nach Gewicht und Geltungsmacht der Tradition auf. Genette hat in seinem berühmten Buch über Palimpseste auch diejenigen Möglichkeiten regelrecht katalogmäßig erfasst, durch die ein Text sich auf einen anderen, hinter ihm verborgenen, aber noch erkennbaren beziehen kann. Unter fünf Typen der Transtextualität (1. Intertextualität z.B. durch Zitat, Plagiat oder Anspielung; 2. Paratexte wie Vorworte, Marginalien, Titel; 3. Metatexte wie Kommentar oder kritische Bezugnahmen; 5. Architextualität – z.B. im Rückbezug auf paradigmatische Muster der Genrebildung) listet er einen (4.) Typus als Hypertextualität, bei der ein (zugrunde gelegter) Hypotext durch einen anderen überlagert wird, aber nicht nach Art eines Kommentars, sondern in der Weise, dass der ältere Text für den früheren ein Vorbild ist, an dem sich ein

<sup>92</sup> Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto u.a. 2009, S. 145-164. Vgl. auch Dies.: *Kulturanalyse*, Frankfurt a.M. 2002.

<sup>93</sup> Gérard Genette: *Nouveau discours du récit*, Paris 1983, S. 48-52; dt. Genette: *Die Erzählung*, S. 241-245.

Autor zugleich orientiert, wie er auch damit rivalisiert.<sup>94</sup> So würden sich etwa Miltons *Paradise lost* auf Dantes *Divina Commedia*, Joyces *Ulysses* auf die *Odyssee* beziehen. Die Arten einer derartigen Bezugnahme klassifiziert Genette wiederum gemäß einem Kriterienkatalog, bei dem zum Beispiel die Frage eine Rolle spielt, ob ein Text in hohem Stil durch einen anderen, niederen oder vulgären Stil überschrieben oder ob ein hohes bzw. niederes Sujet gezielt in einen unpassenden Erzählmodus übertragen wird.

An dieser Stelle sind wohl nur zwei Unterarten der Hypertextualität von Belang: Genette differenziert mit einigem argumentativen Aufwand zwischen der Parodie und dem Pastiche – zwei Kategorien, zwischen denen lange in der poetologischen Diskussion nicht klar unterschieden wurde. Er weicht dabei ebenso von der klassischen Literaturtheorie wie vom üblichen Sprachgebrauch ab, indem er nicht jede Form einer mehr oder weniger ironischen Nachahmung als Parodie bezeichnet. Im 18. Jahrhundert wurde der Ausdruck Pastiche aus Italien nach Frankreich importiert. Damit konnte nicht nur eine satirische, also mehr oder weniger parodierende Nachahmung eines Textes benannt werden, sondern jede Form literarischer oder poetischer Nachschöpfung. Zur präziseren Unterscheidung zwischen den verschiedenen Formen der Hypertextualität schlägt Genette vor, die satirische Nachahmung fürderhin als Persiflage zu bezeichnen, und den Ausdruck Pastiche den nicht auf den ersten Blick satirischen oder karikierenden Formen der *aemulatio* vorzubehalten.

Paradigmatisch für seine Charakterisierung sind für Genette Marcel Prousts Pastiches, die er in der *Affaire Lemoine* zusammengefasst hat, und zwar insbesondere die im Stil Gustave Flauberts.<sup>95</sup> Subtil arbeitet Genette heraus, dass das Pastiche eine Form der Interpretation ist, ja als Nachdichtung sogar über eine analysierende Deutung hinausgeht. Für Prousts Selbstfindung als Autor, die er ja in der *Recherche* autopoetisch verarbeitet hat, waren seine Flaubert-Pastiches wichtiger als die anderer Autoren. In ihnen wird deutlich, dass er Flaubert mehr für die Grammatik als Spiegel der poetischen Verkettung des Erlebens als für seine seltenen Metaphern schätzte. Wenn wir versuchen, Genettes Rekonstruktion von Prousts Auseinandersetzung mit Flaubert auf Manets Aneignung stilistischer Idiome bei Velázquez zu übertra-

<sup>94</sup> Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M. 1993, S. 130-162.

<sup>95</sup> Ebd., S. 139-162.

gen, so spielt dies eine besondere Rolle: erneut sollten wir unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf einzelne Motive richten, die er dem großen Spanier entlehnt hat, sondern vielmehr auf die „Grammatik“ der visuellen Erzählung, die Zusammenstellung der Figuren, auf deren rätselhaft unverbundenes Miteinander. Wie Proust musste auch Manet zuerst zu einem anderen werden, bevor er Manet sein konnte.

Das Pastiche beruht auf Aneignung mittels einer durchdachten Form der Empathie. Durch das damit verbundene Reflexionsniveau schließt das hochartifizielle Genre die bloß mimetische, anverwandelte Wiederholung des jeweiligen Vorbilds aus. Nur einem Autor, der zum Hypotext Distanz wahrt, gelingt das Pastiche. Obwohl Genette klar zwischen der satirischen Persiflage und dem nicht satirischen Pastiche unterscheidet, schleicht sich auch in letzteres eine mildere Form der gewitzten Distanzierung als in der karikierenden Verballhornung ein. Seine scharfsinnige Analyse von Prousts Flaubert-Pastiches verdeutlicht, dass bei der spielerischen Identifikation des jungen Autors, der seine eigene literarische Persona sucht, mit Flaubert stets Ironie im Spiel ist. Auch bei Genette selbst ist immer Ironie im Spiel, schon dann, wenn er den Leser für seine klassifizierende Durchforstung von Erzählstilen, ja für seinen gelegentlich bis an die Grenzen der Rabulistik getriebenen Strukturalismus zu gewinnen sucht. Ein Kapitel seines Buches ist dem Selbstpastiche gewidmet, einer superben und nur bestens Eingeweihten erkennbaren Form der Ironie.<sup>96</sup>

Um jedoch die Ironie, die dem Pastiche stets zwischen den Zeilen eingeschrieben ist, besser zu verstehen und dabei die allzu strikte Differenzierung, die Genette zwischen der Persiflage und dem Pastiche vornimmt, doch ein wenig aufzuweichen, liefert uns ein Autor wie der oben im Motto dieses Beitrags zitierte Vladimir Jankélévitch hilfreiche Kriterien. 1964 legte der Philosophieprofessor an der Sorbonne ein schon 1936 publiziertes Buch *L'ironie* neu auf. Er durchleuchtet darin nicht nur einige der rhetorischen Strategien, die mit der Ironie verbunden sind, sondern auch eine philosophische Grundhaltung, die – wie Kunst grundsätzlich – nur mit Abstand, zudem mit Muße möglich ist. Nur wenn man in ein Denken und die damit verbundene Praxis zwar eingebunden ist, zugleich aber auch losgelöst davon auf diese Form des handelnden Denkens und des denkenden Handelns zurückzublicken vermag, kann man sich selbst und seine Zuhörer dazu animieren, Vorurteile, falsche

<sup>96</sup> Ebd., S. 168-174.

Gewissheiten und engstirnige Stereotypen infrage zu stellen. Ironie ist insofern stets eine Form der Metapoetik. Sie steht, anders als der Sarkasmus, nicht über oder neben den Dingen, sondern stets auch mittendrin, betrachtet diese aber mit *détachement*.<sup>97</sup>

Jankélévitch hilft uns, das Pastiche im Sinne Genettes als eine hohe Schule der Ironie zu verstehen. Der Pariser Philosoph hat sich immer wieder in die Tradition Henri Bergsons gestellt. Wenn er mit höchster Eloquenz und in gewollter Nähe zu mündlicher Rhetorik aus der Mitte der Lebens- und Sprechpraxis heraus argumentiert, so hat man dies daher leichthin als lebensphilosophisch überformten, verkappten Existenzialismus abkanzeln können. Jankélévitchs vielschichtiger Argumentation wird man damit nicht gerecht. Vor dem Hintergrund der *ordinary language philosophy*, etwa eines mit Stanley Cavell interpretierten Wittgenstein, oder auch der Foucault'schen Diskursanalyse, kann man den Philosophen der Sorbonne neu lesen.<sup>98</sup> Die Position zugleich innerhalb und außerhalb der Diskurse, wozu eine auch ethische Nähe, ja Treue zur Positivität gelebter Praxis gehört, würde dann die stets notwendig auch ironische Selbstverortung des Diskurs-Analytikers beschreiben.

Pastiche als sanfte Form der Ironie, als interpretierende und umdichtende Aneignung – dies können wir, wenn wir uns von überkommenen Metaphern wie „Einfluss“ oder von Fiktionen wie der „Aussageabsicht des Künstlers“, die diesem ja stets nur unterstellt wird, verabschieden, auch als Strategie feinsinniger Bildkünste ausmachen. Dafür ist es jedoch notwendig, sich von einem anderen, im Fach Kunstgeschichte mittlerweile populär gewordenen Stereotyp zu distanzieren: Danach stünde der Künstler in einem fortwährenden, unausweichlichen Konkurrenzverhältnis zu jenen Meistern, die er, gerade dadurch, dass er ihre Qualitäten sieht und daran Orientierung sucht, zu Vaterfiguren stilisiert. Cézanne würde sich auf diese Art an Manet abarbeiten,<sup>99</sup> während Marcel Duchamp seinerseits Cézanne als Übervater der Malerei zu bewältigen gehabt hätte, der zudem seinem inzestuösen Begehren der Schwester Suzanne im Wege stand – für ihn die Metonymie der Malerei. Wie André Dombrowski und Thierry de Duve gezeigt haben, sind

<sup>97</sup> Jankélévitch: *L'ironie*, S. 7-125.

<sup>98</sup> Stanley Cavell: *Der Anspruch der Vernunft. Wittgenstein, Skeptizismus, Moral und Tragödie*, Frankfurt a.M. 2006, S. 41-226. Ein systematisches Einführungswerk, das die handlungstheoretischen Implikationen von Foucaults Diskurstheorie unter Rückgriff auf Georges Canguilhem herausarbeitet: Guillaume LeBlanc: *La pensée Foucault*, Paris 2006.

<sup>99</sup> André Dombrowski: *Cézanne, Murder, and Modern Life*, Berkeley u.a. 2011, S. 70-98.

solche Zusammenhänge von Belang, wenn man sie nicht als schematische Biographismen aufruft. De Duve interpretiert mit einiger Gerissenheit Duchamps Aufgabe der Malerei als Ausbruch aus der ödipalen Struktur kulturellen Begehrens.<sup>100</sup> Er bietet Anderes als jene Sorte banal unterstellender Back-Story-Motivation, auf die das kunsthistorische Psychoanalysieren nur allzu oft zurückfällt. Wir lernen dadurch, dass wir die Psychologie des Verhältnisses des Künstlers zu seinem Meister nicht wegzensieren, dabei aber eben mit Vorsicht vorgehen sollten. Auch hier macht die Nuance den großen Unterschied aus.

Nur selten kommen Kunsthistoriker, die das Verhältnis eines Künstlers zu seinem Vorbild gemäß ödipaler Filiationen ausleuchten, der komplexen Analyse psycho-literarischer Strategien gleich, wie sie Harold Bloom 1973 in seiner Schrift *Anxiety of Influence* vorexerziert hat.<sup>101</sup> Der Literaturtheoretiker aus Yale geht darin von einer von Jacques Lacan neu gelesenen, Freud'schen Ödipal-Konstellation zwischen dem Künstler und einem gewählten Vorbild aus, ohne dies weiter herzuleiten. Der Leser wird nicht ohne Pathos in diese psychologische Fatalität geworfen. Was Bloom interessiert, sind die subtilen Strategien, mit denen der jeweilige Sohn sein Vorbild bewältigen und dadurch nicht nur seine Abhängigkeit, sondern gerade auch seine Originalität unter Beweis stellen kann.

Die Liste der psycho-rhetorischen Stratageme kann hier nicht rekapituliert werden (letztlich geht es dabei stets um die Inkorporierung des Vorbilds), doch sei eines davon erwähnt. Es ist vielleicht hilfreich, wenn es darum geht, Manets Verhältnis zu Velázquez, dem schlechthin malerischen Maler, einzuschätzen. Bloom gibt ihm den Namen *kenosis*, ein der Paulinischen Theologie entlehnter Terminus: Dabei entleert sich der junge Künstler gänzlich, um die Kunst des Meisters in sich aufzunehmen, wobei er diesem aber ebenfalls unterstellt, dass auch er sich gänzlich selbst hat aufgeben müssen, um zum Gefäß eines höheren Ideals zu werden. Entäußerung wäre der treffende Begriff für eine Selbstaufgabe als Hingabe nicht nur an den Meister, sondern an das höhere Anliegen, das beide eint – in unserem Fall an eine genuin „malerische Malerei“. Vom väterlichen Vorbild wandelt sich der verehrte Meister solcherart zum Bruder im Dienst der gleichen Sache.<sup>102</sup> Dafür

<sup>100</sup> Thierry de Duve: *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris 1984.

<sup>101</sup> Bloom: *The Anxiety of Influence*.

<sup>102</sup> Ebd., S. 77-92.



aber musste Manet, statt Velázquez nur zu zitieren, ihn pastichierend interpretieren, wie er es in *Le Déjeuner dans l'atelier* getan hat, so dass er ihm die Geheimnisse ablauschen konnte, in deren Namen schon der große Spanier agiert hatte.

Blooms analytisches Pathos birgt das Risiko, Manets Auseinandersetzung mit Velázquez zum Titanenkampf zu stilisieren. Dabei ginge das Wesentliche verloren: die wohl auch ironische Zuneigung des Künstlers zu dem bewunderten Sevillaner. Manet, der im *Déjeuner* gleichzeitig an die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts und an Velázquez – und damit an Kronzeugen des Naturalismus – anschließt, ist von seinen Vorbildern sichtlich nicht „beeinflusst“. Was er ihnen auf dem Weg seiner künstlerischen Selbstfindung verdankt, zeigt er im Falle der Niederländer vor, während er Velázquez nur verborgen im narrativen Gewebe der Komposition Tribut zollt. Seine eigene Filiation inszeniert er teils demonstrativ, teils hintergründig – und niemals ohne Humor...

Dadurch, dass Manet sich dabei als autofiktionale Gestalt mit ins Spiel bringt und den Betrachter dazu zwingt, in seine Rolle zu schlüpfen, demonstriert er zugleich, dass dieser den Blick des Künstlers nicht selbstverständlich nachvollzieht, beide in der Rezeption insofern nicht stets schon zum „painter-beholder“ zusammenwachsen. Die Identifikation mit dem Herrn über dieses Atelier, die Manet dem Betrachter abverlangt, verdeutlicht gerade, dass sie zu leisten und nicht einfach vorauszusetzen ist. In diesem Aufsatz habe ich versucht, auch diese Dimension des *Atelierfrühstücks* herauszuarbeiten. Wenn ich dabei u.a. auf das Instrumentarium einer strukturalistischen Narratologie zurückgegriffen habe, so fühle ich mich dazu allein dadurch berechtigt, dass die Künstler von Manet bis zu den Kubisten selbst die Probleme der Bilderzählung auf den Plan gerufen haben, die Narratologen seit den russischen Formalisten, später auch Kunsthistoriker wie Michael Fried erst begrifflich erfasst haben. Vollzieht man diese Gedankenbewegung nach, so wirft das Gemälde nicht allein narratologische Fragen zur Rolle des Betrachters auf. Zur Debatte stehen darüber hinaus auch das Subjekt des Blicks und seine Verortung in jenen skopischen Regimen, in denen es sich erst konstituiert – ob es sich mitsamt seinem visuellen Habitus als immer schon gegeben vorfindet oder ob es vermag, sich dabei zugleich auch stets wieder neu zu erfinden. Ausgehandelt wird die Konstitution des Subjekts und „seiner“ Blickregime nicht im solus ipse „des“ Künstlers, der „uns“ etwas sagen will, sondern im sozialen, d.h. geteilten Raum medialer Imagination – vermittelt auch durch ein Ausstellungsgemälde des Pariser Salons des Jahres 1869.