

Michael F. Zimmermann

## Degas' „grausamer Beobachter“

Die bio-medizinischen Grundlagen des soziologischen Blicks

### Degas' soziale Distanz

Die Milieus wie das der jugendlichen Tänzerinnen der Pariser Oper, die er zum Sujet oft ganzer Serien von Gemälden erhob, betrachtete Edgar Degas mit soziologisch geschulter Aufmerksamkeit. Zu Anfang seiner Laufbahn studierte er die Gewohnheiten und den Habitus seiner Lebenswelt, der bessergestellten Pariser Kreise.<sup>1</sup> Während des Franko-Preussischen Kriegs 1870–71 beteiligte er sich als Freiwilliger an der Verteidigung von Paris. Nach dem Tod seines Vaters 1872 kam bald zum Vorschein, dass die Bank der Familie und das Handelsunternehmen seines Bruders dem Bankrott nahe waren.<sup>2</sup> Degas, vor die Notwendigkeit gestellt, mit seiner Malerei Geld zu verdienen, wandte sich nun anderen Milieus zu, vor allem dem Leben der Tanzklassen der Pariser Oper.<sup>3</sup> Auch vor ihrem Umzug im Jahre 1875 aus ihrem bescheidenen Gebäude in der Rue Le Pelletier in Charles Garniers pompöses Gebäude war die Oper das aufwändigste Unternehmen der Pariser Kultur- und Unterhaltungsindustrie.<sup>4</sup> Degas blickte hinter die Kulissen. Dadurch konnte er zugleich an dem Erfolg des medialen Betriebs partizipieren und seinen Ort im Gesellschaftsganzen kritisch durchleuchten.

Zu seinen Lebzeiten steckte die Soziologie als akademische Disziplin in ihren Kinderschuhen. Auguste Comte (1798–1857) hatte den Namen für das neue Fach gefunden und seine Gegenstände und Methoden umrissen.<sup>5</sup> Die Gesellschaft betrachtete er analog zu

1 Eunice Lipton: *Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley 1987, S. 17–72; Robert Herbert: *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*, New Haven 1988, S. 93–140.

2 Jean Sutherland Boggs u.a. (Hg.): *Degas*, New York 1988, S. 212.

3 Carol Armstrong: *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago 1991, S. 62–70.

4 Jill DeVonjar und Richard Kendall: *Degas and the Dance*, New York 2002, S. 28–61; Jill DeVonjar und Richard Kendall: *Degas and the Ballet. Picturing Movement*, New York 2011.

5 Mary Pickering: *Auguste Comte. An Intellectual Biography*, Bd. 1, Cambridge 1993, S. 429–476 und S. 605–690.

einem lebenden Organismus. Die Gesetze, die das Zusammenspiel der Organe regulieren, übertrug er auf die Herstellung und den Erhalt des Gleichgewichts in sozialen Formationen.<sup>6</sup> *Krise* und *Milieu*, zwei für die Soziologie grundlegende Konzepte, wurden der Medizin entliehen; beide erwiesen sich als unentbehrlich für die Analyse der französischen Gesellschaft und ihrer Transformationen im späten 19. Jahrhundert. Der Begriff ‚Krise‘ wurde seit der Antike zur Beschreibung eines Körpers verwendet, der unter hohem Fieber einer Krankheit zu begegnen sucht und dieser entweder erliegt oder gestärkt daraus hervorgeht.<sup>7</sup> Auf Comtes Bildungsweg spielten die Französische Revolution, die Restauration und ihre Folgen eine entscheidende Rolle. Die wachsende Reputation der klinischen Medizin legte die Übertragung des Vokabulars auf gesellschaftliche Umwälzungen nahe.

Der Ausdruck ‚Milieu‘ hatte seine moderne Bedeutungsfülle gerade erst gewonnen, als Degas sich als Gesellschaftsmaler etablierte.<sup>8</sup> Ursprünglich bezeichnete man mit ‚Milieu‘ das materielle Medium, um das sich Wellen ausbreiten: vom Wasser über die Luft als Milieu von Schallwellen zu dem räumlichen Kontinuum, in dem sich elektromagnetische Wellen wie das Licht bewegen.<sup>9</sup> Claude Bernard, der um die Jahrhundertwende die moderne organische Chemie begründete, unterschied die stoffliche Zusammensetzung in der Umgebung eines Organs und in seinem Inneren als „äußeres“ und „inneres Milieu“.<sup>10</sup> Hippolyte Taine war der erste Soziologe, der den Ausdruck ‚Milieu‘ auf Individuen und ihr Umfeld wie auf soziale Formationen bezog.<sup>11</sup>

Die Diskursivierung einer Vielfalt von ‚Milieus‘ und ihrer ‚Krise‘ im gesellschaftlichen System der französischen Hauptstadt war die Voraussetzung des Naturalismus, der in den 1860er und 70er Jahren sein kritisches Potential entfaltete, bevor er in den 1880er Jahren zum vorherrschenden Idiom der Dritten Republik wurde, die nach krisenhaften Anfangsjahren erst seit 1879 als fest etabliert gelten konnte. Degas akzeptierte 1876, dass Edmond Duranty sein Werk dem Realismus zuschlug.<sup>12</sup> Vor dem Hintergrund der impressionistischen Bewegung, die sich 1874 durch eine erste Gruppenausstellung formiert hatte, bekannte er sich damit eher zu einer experimentierenden Sozialkunst, wie sie Gustave

6 Pickering 1993 (wie Anm. 5), S. 561–604.

7 Roger Repplinger: *Auguste Comte und die Entstehung der Soziologie aus dem Geist der Krise*, Frankfurt a.M. 1999, S. 85–106.

8 Leo Spitzer: *Milieu and Ambiance. An Essay in Historical Semantics*, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 3 (1942), 2, S. 169–218.

9 Spitzer 1942 (wie Anm. 8), S. 172–175.

10 Claude Bernard: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris 1865; Joseph S. Fruton: *Claude Bernard the Scientist*, in: Eugene Debs Robin (Hg.): *Claude Bernard and the Internal Environment. A Memorial Symposium*, New York 1979, S. 35–42; Mirko D. Grmek: *Raisonnement expérimental et recherches toxicologiques chez Claude Bernard*, Paris 1973; Mirko D. Grmek: *Le legs de Claude Bernard*, Paris 1997, S. 121–180; Alain Prochiantz: *Claude Bernard. La révolution physiologique*, Paris 1990.

11 Hippolyte Taine: *Histoire de la littérature Anglaise*, 3 Bd., Paris 1863; Pascale Seys: *Hippolyte Taine et l'avènement du naturalisme. Un intellectuel sous le Second Empire*, Paris 1999; Nathalie Richard: *Hippolyte Taine. Histoire, psychologie, littérature*, Paris 2013.

12 Armstrong 1991 (wie Anm. 3), S. 73–100.

Courbet zum Programm erhoben hatte, und distanzierte sich von dem gefälligeren Werk der Maler-Kollegen seiner Generation. Dabei suchten die Impressionisten ihrerseits, ihr Werk durch den Anschluss an die noch junge Tradition des Naturalismus zu beglaubigen. Degas beteiligte sich von 1874 bis 1886 durchaus sehr aktiv bei der Organisation der *artistes indépendants*, wie die Künstlergruppe sich zuerst nannte. Als radikaler Republikaner erhoffte er sich vom freien Markt die Emanzipation auch der Künste. Daher half er gern beim Aufbau institutioneller Alternativen zur École des Beaux-Arts, zum jährlichen Pariser Salon, überhaupt zur staatlichen Tutel.<sup>13</sup>

Doch lehnte er den Ausdruck ‚Impressionismus‘ zeitlebens ab. Stéphane Mallarmé erklärte den Impressionismus zur Kunst jener Gesellschaftsschichten, die republikanische Politiker wie Léon Gambetta gleichzeitig als „les couches nouvelles“ ansprachen.<sup>14</sup> Degas beobachtete die neue Mittelschicht zwar, wollte jedoch, anders als Claude Monet und Auguste Renoir, die Welt nicht aus ihrer Perspektive sehen. Er konnte sich eine eigensinnige, stärker gesellschaftsanalytische Linie leisten und – gegen den nicht immer sanften Widerstand seiner Mitstreiter – auch junge Künstler in die Ausstellungen der Gruppe integrieren, die sich realistischer Sozialmalerei verschrieben.<sup>15</sup> In den 1870er Jahren verkaufte er offenbar besser als die erst später hoch erfolgreichen Kollegen wie Monet und Renoir. Es ist zwar nicht akkurat, aber doch auch nicht gänzlich irreführend, wenn schon die Zeitgenossen ihn der impressionistischen Bewegung zuschlugen. Mit seinen Malerfreunden nahm er letztlich bei der Durchsetzung des Impressionismus im Diskurs der Pariser Kunstszene einen entscheidenden Platz ein. Sein Konzept von Realismus lässt sich vor diesem Hintergrund als radikale Zuspitzung des allgemein als fortschrittlich akzeptierten Programms des Naturalismus deuten. Als Realist wirkte er noch pointierter als die Naturalisten unter den Impressionisten an einer Kunst mit, mit der die Gesellschaft sich auf den Weg zu einer kritischen Bestandsaufnahme ihrer selbst machte.

Degas analysierte nicht nur das physische Erscheinungsbild und den Habitus von Menschen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten, sondern auch die Praxis würdiger, taxierender oder herabwürdigender Blicke, die in den unterschiedlichen Pariser Kreisen herrschten. In der Hauptstadt der Mode und des Spektakels war auch die visuelle Imagination geprägt von einem Machtgefälle, durch das die unterschiedlichen Blickregime in eine hierarchische Ordnung gezwungen wurden. Das Geschlechterverhältnis spielt dabei eine zentrale Rolle. Die feministische Kunst- und Literaturgeschichte hat nachgewiesen, wie tief Degas' Frauendarstellungen ebenso wie naturalistische Romane von

13 Edgar Degas: *Lettres* mit einem Vorwort von Daniel Halévy, hg. von Marcel Guérin, [1945] Paris 2011, S. 33–36; Boggs 1988 (wie Anm. 2), S. 212–220.

14 Stéphane Mallarmé: *The Impressionists and Édouard Manet*, in: Charles S. Moffett u.a. (Hg.): *Impressionism 1874–1886*, Oxford 1986, S. 27–35, hier S. 33; Michael F. Zimmermann: *From Bohemia to Arcadia. Renoir between Nervous Modernity and Primitive Eternity*, in: Nina Zimmer (Hg.): *Renoir. Between Bohemia and Bourgeoisie. The Early Years*, Ostfildern 2012, S. 15–50.

15 Charles S. Moffett u.a. (Hg.): *The New Painting. Impressionism 1874–1886*, Oxford 1986.

den Geschlechtsstereotypen des 19. Jahrhunderts geprägt sind.<sup>16</sup> In Degas sah man bislang vor allem den Schöpfer einer Ästhetik, die von der Spitze der Machtpyramide aus auf Frauen wie Tänzerinnen oder auf die Bohème und die Unterschichten herabblickt. In den Literaturwissenschaften verbietet es sich, die Goncourt oder auch Gustave Flaubert allein als Propagatoren der „Hysterisierung der Frau“, so Foucault, zu betrachten.<sup>17</sup> Wie die Autoren dieses Ranges suchte auch Degas nicht nur Betätigung und Bestätigung für den männlichen, auch den eigenen Voyeurismus. Vielmehr machte er ihn zum Gegenstand einer künstlerischen Analyse und zwar mit einer bis an die Grenze des Zynismus objektivierenden Einstellung. Die Verwissenschaftlichung des gesellschaftsanalytischen Blicks spielte dabei eine wichtige Rolle. Den Zusammenhängen zwischen einer bio-medizinisch geprägten Soziologie und der Sozialmalerei gelten die folgenden Ausführungen.

### Medizinisches Wissen und Gesellschaftsanalyse im Positivismus Auguste Comtes, des Erfinders der ‚Soziologie‘

Bis weit nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der *Cours de philosophie positive*, den Comte von 1835 bis 1842 veröffentlichte, von Wissenschaftlern ebenso wie von ihrem Laienpublikum gelesen. Flaubert wie Émile Zola, Courbet wie Degas standen noch unter der Wirkung von Comtes Positivismus, wenn sie in ihrem Werk soziale Beobachtung und experimentelle Ästhetik miteinander verbanden. Der Begriff ‚Positivismus‘, den der Philosoph und Außenseiter des akademischen Systems erfand, verleitet bis heute dazu, ihm einen unproblematischen Begriff der Faktizität der Welt zu unterstellen und den pragmatischen Aspekt seiner Lehre zu übersehen. Comte sah jedoch in den „positiven“ Tatsachen *nicht* einfach das Rohmaterial der Theoriebildung, sondern er verstand, dass die Feststellung des empirisch Gegebenen ihrerseits von Theorien, von früher entdeckten Gesetzmäßigkeiten und von wissenschaftlichen Experimentalsystemen abhing. Als „positiv“ adressierte er gerade jenes Wissen, das um seine beständige Revisionsbedürftigkeit weiß.

Für Comte unterliegt das Studium von Kunst, Kultur und Literatur grundsätzlich den gleichen Standards wie die Naturwissenschaften. Die neue, allgemeine Wissenschaft der Gesellschaften, ihrer Krisen und Transformationen bezeichnete Comte zuerst als „soziale Physik“, bevor er – auch infolge eines Streits mit dem belgischen Sozialforscher Adolphe Quételet über die Bedeutung statistischer Analyse – die Bezeichnung ‚Soziologie‘ prägte. Diese neu zu begründende Disziplin stand für ihn an der Spitze einer Hierarchie der Wissenschaften, ja der menschlichen Erkenntnis überhaupt. Wie er erst in seinem weniger einflussreichen Spätwerk unterstrich, hatte sie letztlich utopische Ziele zu verfol-

16 Griselda Pollock: Degas/Images/Women; Women/Degas/Images. What Difference Does Feminism Make to Art History?, in: Richard Kendall und Griselda Pollock (Hg.): Dealing with Degas. Representations of Women and The Politics of Vision, London 1991, S. 22–39.

17 Barbara Vinken: Flaubert. Durchkreuzte Moderne, Frankfurt a.M. 2009.

gen. Die Französische Revolution und spätere gesellschaftliche Umwälzungen betrachtete er als gescheitert. Die Soziologie sollte das Wissen bereitstellen, das für das Erlangen gesellschaftlicher Harmonie erforderlich sei. Diese erfasste er mit der Medizin entlehnten Begrifflichkeiten und betrachtete sie als das Ziel der Geschichte. Die Stadien dieser Geschichte (ein theologisches, ein metaphysisches und ein „positives“) wiederholen sich nach seiner Auffassung auf dem Bildungsweg jedes einzelnen Individuums. Die Konstruktion des zweiten, metaphysischen Stadiums erlaubte es Comte, jegliche philosophische Spekulation – auch die von Zeitgenossen wie Victor Cousin – als ein Denken abzukanzeln, das im Grunde autoritätsgläubig war und den Monarchien des Ancien Régime verhaftet blieb, während er den Positivismus als Denkweise für eine aufgeklärte Republik entwickelte.<sup>18</sup>

Der frühe Comte setzte der menschlichen Erkenntnisfähigkeit weit engere Grenzen als noch der aufgeklärte Rationalismus. Seine Epistemologie ist relativistisch und insofern britischen Empiristen wie John Locke und deren französischen Nachfolgern wie Voltaire verpflichtet. Weiter als zu den Erscheinungen und zum menschlichen Verhalten kann das Wissen nicht vordringen. Die Einsicht in die Unerkennbarkeit des Wesens von Dingen und Substanzen war für ihn dem höchsten und letzten Reifestadium der geschichtlichen und persönlichen Entwicklung vorbehalten. Der Positivismus ist insofern sowohl eine Form als auch eine Norm der Erkenntnis.

Im Rahmen seines Geschichtsmodells mussten nach Comte die drei Stadien – Theologie, Metaphysik, Positivismus – durchlaufen werden, bevor die Gesellschaft als Ganzes zum Gegenstand einer Wissenschaft werden konnte. Biologie und Medizin, die den vitalistischen Glauben an das Walten einer irreduziblen Lebenskraft schrittweise aufgaben, waren für ihn das Modell der neuen Sozialwissenschaft. Die Wissenschaften strukturierte er zunächst gemäß der Unterscheidung zwischen anorganischer und organischer Physik. Die anorganische Physik teilte er in den Komplex von Fächern wie Astronomie und Geologie und in die Chemie ein – für ihn noch eine Sub-Disziplin der Physik. Auch in der organischen Physik unterschied er zwei Teile: die Physiologie, bald als Biologie bezeichnet, und die soziale Physik, die er später zur Soziologie umtaufte.

Georges Canguilhem hat in seiner einflussreichen Dissertation, die er zuerst 1943, erneut 1966 als *Le normal et le pathologique* veröffentlichte, Comtes für die Soziologie tragenden Begriff der Krise auf die klinische Medizin zurückgeführt.<sup>19</sup> Angesichts der ethischen Grenzen, die dem experimentellen Umgang mit dem menschlichen Körper gesetzt sind, hat die Medizin sich auf die Beobachtung zu begrenzen. Das genaue und systematische Studium von Krankheiten und ihren Verläufen konnte jedoch für das Fehlen von Experimenten kompensieren. Analog fand die Soziologie ihre Experimentalsituationen in

18 Zur späteren Wirkung dieses Geschichtsmodells vgl.: Bernadette Bensaude-Vincent: Comte et la diffusion des sciences, in: Annie Petit (Hg.): Auguste Comte. Trajectoires positivistes. 1798–1998, Paris 2003, S. 127–134.

19 Georges Canguilhem: Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique, Paris 1966 [1943], S. 18–31.

den gesellschaftlichen Krisen und Umwälzungen, die als Krankheiten des Gesellschaftskörpers betrachtet wurden.<sup>20</sup> Wie Canguilhem nachweist, war Comte dem Arzt François Broussais verpflichtet, für den die pathologischen Zustände des menschlichen Körpers nur auf einer kontinuierlichen Steigerung oder Minderung seiner Befindlichkeit im Vergleich zum Stand der Gesundheit beruhten. Krankheiten führte Broussais also nicht auf das Eindringen fremder Substanzen zurück. Einen 1824 erschienenen *Catéchisme de la médecine physiologique* bereitete er zwei Jahre zuvor durch eine gründliche Studie zur Pathologie vor. Comte bezog sich auch auf seine 1828 publizierte Arbeit *De l'irritation et de la folie*, in der er seine Theorien auf psychische Krankheiten übertrug.<sup>21</sup> Der Arzt verbreitete die Überzeugung, dass der menschliche Körper grundsätzlich von Stimuli bestimmt werde, die entweder aus dem äußeren Milieu oder aus dem eigenen Gehirn auf ihn einwirken würden. Krankheit führte er entweder auf einen Mangel oder auf ein Übermaß von Reizungen aus diesen beiden Quellen zurück. Derartige Ansichten wurden, so Canguilhem, wohl vor allem wegen der „Persönlichkeit des Autors“ populär.<sup>22</sup> Später mokierte man sich über Broussais' Methode der Behandlung mit Blutegeln, durch die mit der Reduktion der Blutmenge zugleich vermeintliche Exzesse an innerer Reizung bekämpft werden sollten.<sup>23</sup> Während einer Cholera-Pandämie, die von 1828 bis 1832 wütete, wurden die katastrophalen Wirkungen dieser Therapie erkennbar. Auch nachdem Broussais dadurch desavouiert war, hielt Comte an der Überzeugung fest, dass man von pathologischen Zuständen auf normale schließen könne.<sup>24</sup> Die Methoden der frühen Soziologie basierten entsprechend auf der Überzeugung, dass Krisen nicht als kollektive Normbrüche, sondern als Störungen des normalen gesellschaftlichen Gleichgewichts aufzufassen seien.

In der klinischen Medizin blieb dieses Denken derart prägend, dass man der seit den 1840er Jahren entwickelten Bakteriologie und später der Virologie lange skeptisch gegenübertrat.<sup>25</sup> Roberto Esposito ist den gravierenden Folgen auch des medico-sozialen Diskurses nachgegangen, der dann gegen Ende des Jahrhunderts von der metaphorischen Übertragung der Immunologie auf den Gesellschaftskörper ausgehen sollte. Diese wurde in der Hochphase des industriellen Imperialismus und den damit verbundenen Rassenmen virulent. Noch der nationalsozialistische Mord an den europäischen Juden wurde

20 Wolf Lepenies: Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, Frankfurt a. M. 2002 [1985], S. 14–48; Wolf Lepenies: Auguste Comte. Die Macht der Zeichen, München 2010, S. 17–29; Guillaume Le Blanc: Canguilhem et la vie humaine, Paris 2010 [2002], S. 168–180.

21 François-Joseph-Victor Broussais: *Traité de physiologie appliquée à la pathologie*, 2 Bd., Paris 1822–1823; François-Joseph-Victor Broussais: *Catéchisme de la médecine physiologique*, Paris 1824; François-Joseph-Victor Broussais: *De l'irritation et de la folie*, Brüssel 1828.

22 Canguilhem 1966 (wie Anm. 19), S. 24.

23 Pickering 1993 (wie Anm. 5).

24 Canguilhem 1966 (wie Anm. 19), S. 18–31.

25 Canguilhem 1966 (wie Anm. 19); Le Blanc 2010 (wie Anm. 20).

szientistisch als Strategie einer Selbst-Immunsierung der Gesellschaft untermauert.<sup>26</sup> Analog wurde auch die Rasse nicht als biologische Gruppenidentität aufgefasst, sondern als Programm einer Selbstzüchtung.<sup>27</sup>

Der Realismus in den Künsten der Jahrhundertmitte war dem Positivismus Comtescher Prägung verpflichtet.<sup>28</sup> Gustave Courbet erklärte im Vorwort zu einer selbstorganisierten Ausstellung aus Anlass der Pariser Weltausstellung im Jahre 1855, der Ausdruck „Realist“ sei ihm nur aufgenötigt worden, während er mit seiner Arbeit einfach das Ziel „savoir pour pouvoir“ verfolge.<sup>29</sup> In seinem *Cours* hatte Comte die Parole „voir pour prévoir“ ausgegeben und damit die Privilegierung der Beobachtung über die Imagination gemeint.<sup>30</sup> Courbet paraphrasierte wahrscheinlich einfach verkürzend Comtes weithin zitiertes Motto „Savoir pour prévoir, prévoir pour prévenir“.<sup>31</sup> Die Anlehnung an den Positivismus macht auch Courbets Anspruch verständlich, mit seiner Form von Sozialkunst zur experimentellen Selbsterkundung der Gesellschaft beizutragen.

### Claude Bernard und seine Wirkung auf den Naturalismus: die entstehende Organchemie und der Begriff des *Milieus*

Um die Mitte des Jahrhunderts legte Claude Bernard die wissenschaftlichen und institutionellen Grundlagen für die physiologische Erforschung der Organfunktionen. Unerlässlich dafür waren biochemische Experimente mit toten und auch lebenden Tieren, die Vivisektion (Abb. 1). Gegen den Vitalismus nahm er entschiedene Stellung, aber auch gegen das andere Extrem, eine Erklärung des Lebens allein durch physikalische Gesetze. Auch die Forschungen seiner berühmten Berliner Zeitgenossen Hermann von Helmholtz, Emil du Bois-Raymond und Ernst Brücke erschienen ihm in diesem Sinne bisweilen als allzu reduktivistisch.<sup>32</sup> Obwohl ihm die genaue Rolle, welche die Enzyme zum Beispiel bei der Verdauung spielen, und auch Zusammenhänge zwischen neurophysiologischen und endokrinologischen Vorgängen unklar blieben, die für die Regulierung des Blutkreislaufs bedeutsam sind, gelang es ihm doch, in beiden Bereichen wichtige Gesetzmäßigkeiten zu

26 Roberto Esposito: *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Mailand 2002; Philipp Sarasin u.a. (Hg.): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920*, Frankfurt a.M. 2007.

27 Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 1155–1238; Christian Geulen: *Geschichte des Rassismus*, München 2007, S. 61–74 und S. 90–103.

28 James H. Rubin: *Realism*, in: Jane Turner (Hg.): *The Dictionary of Art*, 34 Bde., Bd. 26, London 1996, S. 52–57; Gerald Needham: *Naturalism*, in: ebd., Bd. 22, London 1996, S. 685–689.

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

30 Auguste Comte: *Cours de philosophie positive*, 6 Bde., Paris 1830–1842, Bd. 6, Paris 1841, S. 439.

31 Auguste Comte 1830–1842 (wie Anm. 30), 1839, S. 154f., und Comte 1842 (wie Anm. 30), S. 439.

32 Fruton 1979 (wie Anm. 10).



1 Léon Lhermitte: *Unterricht bei Claude Bernard. Eine Sitzung im Laboratorium für Vivisektion*, Öl auf Leinwand, 280 × 180 cm, 1889; Paris, Académie de Médecine

entdecken. Die Erfolge legitimierten die Etablierung der Physiologie als autonome Experimentalwissenschaft neben der Physik und der Chemie.

In seiner einflussreichen *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) stellte Bernard eine frühe, folgenreiche Entdeckung vor: Die Leber ist imstande, Zucker in Form von Glykogen zu synthetisieren und zu speichern.<sup>33</sup> Zuvor wurde gelehrt, dass allein die Pflanzen zur Synthese von Zucker oder Stärke fähig seien, während tierische Organismen diese nur verbrennen könnten. Antoine Lavoisier hatte im späten 18. Jahrhundert nachgewiesen, dass jegliche Verbrennung, gleich ob physikalisch oder biologisch, auf Oxydationsprozessen beruht, und Pierre Laplace demonstrierte später, dass bei der Verbrennung von Kohle und in der tierischen Atmung genau vergleichbare Mengen von Kohlendioxid freigesetzt werden. Die Biologen waren dadurch lange verleitet, die Analogien zwischen Prozessen wie der Atmung oder der Ernährung und der Verbrennung oder der Korrosion zu weit zu treiben. Bernard bestand im Gegenteil darauf, dass die biochemischen Verbrennungsprozesse sämtlich in Flüssigkeiten und bei Körpertemperatur stattfinden

33 Frederic Lawrence Homes: *Claude Bernard and Animal Chemistry. The Emergence of a Scientist*, Cambridge 1974; Roger H. Unger: *Concepts of Glucoregulation. From 1878 through 1978*, in: Eugene Debs Robin (Hg.): *Claude Bernard and the Internal Environment. A Memorial Symposium*, New York 1979, S. 51–72.



und sich insofern fundamental von den Vorgängen unterscheiden, die mit Mitteln der physikalischen Chemie beobachtet werden können.

Als sorgfältiger Experimentator wiederholte er jedes Experiment mehrere Male. Bei einer Untersuchung der Leberfunktion maß er die Menge an Zucker, die sich in der Leber eines eben erst getöteten Kaninchens befand. Der Zufall wollte, dass er erst einen Tag später dazu kam, die Werte ein zweites Mal zu messen. Das Ergebnis widersprach der vorherrschenden Doktrin: der Zuckeranteil hatte sich erhöht. Als er das Experiment wiederholte, wobei er nach dem Tode des Tiers die Leber sogar auswusch, zeigte sich das gleiche Resultat. Bernard schrieb sich 1865 das Verdienst zu, dass er damals an der orthodoxen Lehre, nicht am Ergebnis der experimentellen Beobachtung gezweifelt hatte. Dazu berief er sich auf Comtes Positivismus, unterstrich aber zugleich, dass ein experimentierender Forscher wie er selbst eher als ein Universalphilosoph vom Schlage Comtes zu verlässlichen Ergebnissen, ja zu einer verantwortbaren Weltanschauung gelangen könne.<sup>34</sup> Die Leber-Experimente hatten weitreichende Folgen: Fortan gab man die Annahme auf, der Organismus importiere Substanzen wie Kohlehydrate oder Fette ins Blut, und untersuchte vielmehr die biochemischen Transformationen, denen die Stoffe aus der Umwelt unterzogen werden.

Bernard popularisierte 1865 auch die Unterscheidung zwischen den inneren und den äußeren Milieus eines Organs. Nicht nur das einzelne Organ ist für ihn bestrebt, zwischen beiden ein Gleichgewicht aufrecht zu erhalten; auch der gesamte Organismus tendiert zu entsprechenden Zuständen. Vorgänge wie Synthese und Analyse, Wachstum und Verfall waren für ihn sämtlich am Erhalt der Fließgleichgewichte beteiligt, die alles Leben ausmachen. Gesundheit und Krankheit galten ihm nur als abstrakte Extreme, zwischen denen sich die Bandbreite organischer Zustände entfaltet. Bernard trug damit – nach Canguilhem – entscheidend dazu bei, Comtes auf Broussais' Medizin fußende Theorie am Leben zu erhalten, nach der pathologische Zustände nur als starke, doch graduelle Abweichungen von der Norm aufzufassen seien.<sup>35</sup> Leo Spitzer hat nachverfolgt, auf welchen Wegen Bernards Begriff des *Milieus* in die Soziologie Eingang fand.<sup>36</sup>

34 Reino Virtanen: Claude Bernard and His Place in the History of Ideas, Lincoln 1960, S. 49–64.

35 Canguilhem 1966 (wie Anm. 19), S. 32–51.

36 Spitzer 1942 (wie Anm. 8), S. 182f. Es gilt, parallel dazu die weitere wissenschaftliche Entwicklung im Auge zu behalten. Dazu: Jean-Gaël Barbara und Pierre Corvol (Hg.): Les élèves de Claude Bernard. Les Nouvelles disciplines physiologiques en France au tournant du XXe siècle, Paris 2012.

## Der Naturalismus nach Hippolyte Taine und Emile Zola: wissenschaftliche Physiologie und soziologische Narrative

Hippolyte Taine wandte zur gleichen Zeit den Begriff des Milieus auf ein soziologisches Studium der Kulturgeschichte an, welches den Ansprüchen des Positivismus genügen sollte. Obwohl seine Ambitionen auf eine Universitätskarriere als Philosoph unerfüllt blieben, wurde er ein einflussreicher, öffentlicher Intellektueller. Vielleicht als letzter Sozialtheoretiker konnte er sich noch das Image eines humanistischen Universalgelehrten zulegen; zugleich war er vielleicht der erste Popularisierer des naturwissenschaftlichen Denkens in den Medien seiner Zeit, damals vor allem in einem Typus Buchpublikation, die in hohen Auflagen an ein wachsendes Lesepublikum vertrieben wurde. Sein frühes Studium von Baruch de Spinoza und Aristoteles, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und John Stuart Mill inspirierte eine vielschichtige Geschichtsdeutung, bei der er auf soziologische Plausibilität ebenso wie auf sozialpsychologische Einfühlung aus war. Als Historiker der Literatur, der Künste und der Gesellschaft analysierte er Werke ebenso wie deren Schöpfer und die sozialen Formationen, in denen sie eingebettet waren, plakativ gemäß drei Grundkriterien, nämlich Rasse, Milieu und „moment“, d.h. der jeweiligen historischen Situation.

Im Vorwort zu seiner weithin gelesenen *Histoire de la littérature Anglaise* (1864) entfaltete er erstmals sein System. Zahlreiche Faktoren, darunter das Klima und die geographische Lage, bestimmten nach seiner Auffassung die Rasse und diese im Zusammenspiel mit den anderen das besondere historische Milieu. Taine ging davon aus, dass Qualitäten, die durch den Einfluss des natürlichen Habitats ebenso wie der sozialen Bedingungen erworben wurden, erblich waren, obwohl er eingestehen musste, dass die Zusammenhänge der solcherart vorausgesetzten Vererbung zu seiner Zeit wissenschaftlich nicht erklärt werden konnten.<sup>37</sup> Seine Grundannahmen waren eher mit dem evolutionstheoretischen Denken Jean-Baptiste de Lamarcks als mit dem Charles Darwins vereinbar. Dieser gestand dem Zufall in der Entwicklung der Arten eine derartige Bedeutung zu, dass sein Bild der Evolution mit Rationalisierungen nach Art Taines nicht kompatibel ist. Spätere Sozial-Darwinisten hatten ähnliche, Lamarcksche Vorstellungen. Rasse galt vielen dann weniger als natürlich gegeben und in ihrer vermeintlichen Reinheit erhaltenswert, sondern als Ideal, das durch Eugenik und Heiratspolitik erst herangezüchtet werden sollte.<sup>38</sup> Taine war kein harter Rassist; unter „Rasse“ verstand er eher jene biologische Formation, der so etwas wie Nationalcharakter zugeschrieben werden konnte.

37 Taine 1863 (wie Anm. 11); Stéphane Michaud und Michèle Le Pavec (Hg.): Taine au carrefour des cultures du XIXe siècle. Colloque organisé par la Bibliothèque nationale et la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes. 3 décembre 1993, Paris 1996; Georg Toepfer: Evolution, Stuttgart 2013, S. 37–46.

38 Geulen 2007 (wie Anm. 27), S. 91–94.

Sein Milieu-Begriff war anfangs antiken Klima-Theorien verpflichtet, die während der Aufklärung, z. B. durch Montesquieu, erneuert worden waren. Um 430 v. Chr. hatte Hippocrates Charakter und Habitus auf Einflüsse wie die Luft, das Wasser und den Boden zurückgeführt. In warmen, fruchtbaren Gegenden wie Mesopotamien war die Natur so freigiebig, dass die Menschen nicht um ihren Lebensunterhalt bangen mussten. So seien sie auch wenig geneigt gewesen, für ihre persönliche Freiheit zu kämpfen. Die Menschen Nordeuropas und Asiens dagegen hätten derart hart gegen die Kälte zu kämpfen gehabt, dass ihnen kaum die Zeit blieb, andere Fähigkeiten als Mut und Widerstandsgeist zu entwickeln. Nur die Griechen, die in einer moderaten, kargen Landschaft lebten, konnten den Zenit der Kultur erreichen. Taine aktualisierte auch Aristoteles' Auffassung, dass die Regierungsformen – der barbarische Despotismus (Mesopotamien), barbarische Anarchie (die Völker des Nordens), und Demokratie (Griechenland) durch das Klima bedingt waren.<sup>39</sup> – Unter dem Stichwort des „moment“ führte Taine schließlich Hegelianische Elemente in seine Geschichtsauffassung ein, die ohne derartige Aspekte auf einen kruden Determinismus hinauslaufen würde. Für das Individuum war der historische Moment nach Taine vor allem bestimmt durch den Freiraum, der ihm in seiner jeweiligen historischen Situation für seine Reaktionen auf natürliche und historische Ereignisse blieb.<sup>40</sup>

Taine führte seine Milieutheorie auch auf literarische Vorläufer wie Balzacs Romanzyklus *La Comédie humaine* zurück, in dem der Autor die Gesellschaft seiner Epoche seit der Restauration zu porträtieren versucht. In einer Artikelserie, die er 1858 im *Journal des débats* veröffentlichte, beschrieb er Balzac als Intellektuellen des Naturalismus. Fortschrittlich gesonnene Zeitgenossen begrüßten Taines eklektizistische Doktrin als jüngste Synthese einer positivistischen, wissenschaftlichen Betrachtung der Gesellschaft und der Kulturgeschichte. Seine Schriften wurden bald im Zusammenhang mit dem Naturalismus in der Literatur und in den Künsten rezipiert. Bernards Vorstellungen von einem inneren und äußeren Milieu drangen bereits in die Debatte ein, bevor Zola 1878 dessen *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* las, auch bevor er sich 1880 in der viel zitierten Programmschrift *Le Roman expérimental* darauf berief.<sup>41</sup> Zola bewunderte Taine schon, als dieser 1864 im *Journal des débats* Comtes *Cours* lobend resümierte. Als Taine 1864 die *Histoire de la littérature Anglaise* publizierte, arbeitete Zola in der Marketingabteilung seines Verlegers Hachette, wo er für die Distribution des Werks zuständig war. Im gleichen Jahre wurde Taine auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Pariser École

39 Aristoteles: *Politics*, übersetzt von H. Rackham, Cambridge 1932, Bd. VII, S. 1327; Reimar Müller: *Die Entdeckung der Kultur. Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca*, Düsseldorf 2003; Reimar Müller: *Montesquieu über Umwelt und Gesellschaft. Die Klimatheorie und ihre Folgen*, in: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät* 80 (2005), S. 19–32.

40 Richard 2013 (wie Anm. 11), S. 127–170; Richard J. Bernstein: *The Pragmatic Turn*, Cambridge 2010, S. 89–105.

41 Virtanen 1960 (wie Anm. 34), S. 171–191; Emile Zola: *Le roman expérimental*, in: Henri Mitterand (Hg.): *Cœuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1968 [1880], S. 1143–1415; Henri Mitterand: *Zola*, Bd. 2. *L'homme de Germinal (1871–1893)*, Paris 2001, S. 501–505.

des Beaux-Arts nominiert. In dieser Funktion veröffentlichte er in rascher Folge seine Vorlesungen über italienische (1866), niederländische (1868) und griechische Kunst (1869), die später zu dem Werk *Philosophie de l'art* vereinigt wurden.

Courbets Werk war der Ausgangspunkt für die kunstkritische Diskussion über den Realismus ebenso wie über den Naturalismus. Kritiker wie Champfleury (Jules François Félix Husson) und Edmond Duranty schlossen sich seinen Vorstellungen vom Realismus an. Gegen Ende der 1850er Jahre deuteten Kritiker wie Jules-Antoine Castagnary Courbet zum Naturalisten um. 1861 riet der Maler jungen Künstlern, sich von akademischen Vorurteilen und Stereotypen zu befreien, um zu gänzlich neuen Sichtweisen auf die soziale Welt zu gelangen. Originalität wurde nun zur wesentlichen Voraussetzung für einen objektiven Blick auf die soziale Welt. Aufgrund dieser Wendung zum Individualismus war der Naturalismus besser als der Realismus mit dem radikal republikanischen Liberalismus vereinbar, den die intellektuelle Opposition gegen Napoleon III. propagierte. Im Jahre 1865 nutzte Zola die in Lyon erscheinende Zeitschrift *Le Salut Public*, um sich an der Debatte zu beteiligen. Vehement polemisierte er gegen Pierre-Joseph Proudhons Deutung Courbets, die dieser in seinem postum publizierten Werk *Du principe de l'art et de sa destination sociale* vorgeschlagen hatte.<sup>42</sup> Der Vordenker des französischen Sozialismus las die Werke des realistischen Malers – etwa die üppigen Frauen in modischen Kleidern, die etwas lasziv am Ufer der Seine schlummern (*Les demoiselles au bord de la Seine*, 1857, Paris, Musée de l'art de la Ville de Paris au Petit Palais) – als Karikatur kapitalistischer Dekadenz.<sup>43</sup> Zola lehnte derartig moralisierende Interpretationen ab. Stattdessen pries er Courbets starkes Temperament und lobte seinen Zugriff auf die Natur oder die weiblichen Modelle mit deutlich erotischen Untertönen. Der Schriftsteller verband einen emanzipatorischen Liberalismus mit einer positivistischen Sozialanalyse, die er durch die neueste Physiologie beglaubigt sah. Statt den Künstler der Gesellschaft gegenüberzustellen, führte er auch dessen Temperament auf Faktoren wie die Rasse, das Milieu und den Moment zurück.

Die Debatte über Realismus und Naturalismus wurde in der Literaturkritik weitergeführt, bevor sie in den 1870er Jahren im Zusammenhang mit Degas und den Impressionisten auch in der Kunstkritik wiederauflebte. Zolas Eintreten für Taine war folgenreich. Den Naturalismus definierte der Schriftsteller 1866 gleich zu Anfang seiner öffentlichen Karriere in einer Chronik durch den Versuch, für den Taine einstehe, „à introduire, à l'étude des faits moraux, l'observation pure, l'analyse exacte employée dans celles des faits physiques“.<sup>44</sup> Im Februar 1866 publizierte Zola einen Artikel *Monsieur Taine, artiste*, den er

42 Klaus Herding: Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt a.M. 1978, S. 120–140.

43 Emile Zola: Proudhon et Courbet, in: Henri Mitterand (Hg.): Œuvres complètes, Bd. 10, Paris 1968, S. 35–46; Henri Mitterand: Zola, Bd. 1, Sous le regard d'Olympia (1840–1871), Paris 1999, S. 434–514.

44 Emile Zola: M. Hippolyte Taine, in: Henri Mitterand (Hg.): Œuvres complètes, Bd. 10, Paris 1968, S. 197–200, hier S. 198.

später – neben der Polemik gegen Proudhons Courbet-Interpretation – in die Textsammlung *Mes Haines* aufnahm. Darin pries er Taine erneut, bedauerte aber, dass er der Rolle des künstlerischen Genies und der Persönlichkeit, des „spectacle d'un individu“, nicht mehr Gewicht beigemessen hatte, bevor er selbst seine Definition des Kunstwerks als „un coin de la création vu à travers un tempérament“ vorschlug.<sup>45</sup> Konsequenterweise erprobte Zola seine Methode durch eine einfühlsame Temperamentsanalyse des Soziologen, „homme de méthode“.

Noch im gleichen Jahr veröffentlichte er seinen ersten Erfolgsroman *Thérèse Raquin*, in dem der Leser durch verschiedene Milieus der unteren Mittelschicht von Paris geführt wird, bevor er den Verfall der Helden in Dekadenz und Verbrechen miterlebt. Der Schriftsteller skizziert zunächst akribisch das Temperament der Protagonisten, des Malers Laurent, der durch Egoismus seine Trägheit fortzusetzen sucht, und der Heldin Thérèse, einer Halborientalin, die sich in die Ehe mit ihrem Stiefbruder Camille hatte treiben lassen, bevor er daraus den Gattenmord konsequent hervorgehen lässt. In Camille hatte Zola autopoetisch eine Karikatur seiner selbst gezeichnet, während Laurent nach dem biographischen Material seiner Freundschaft mit Paul Cézanne entworfen wurde. Entwickelt wird die Geschichte über gnadenlose, zugleich grausame und peinliche Psychogramme. Der Mord spielt in einer impressionistischen Idylle *avant la lettre*. Der zweiten Auflage des Romans, der inzwischen rüde kritisiert worden war, fügte er 1867 ein Vorwort hinzu, in dem er auf der „Wissenschaftlichkeit“ seines Ansatzes bestand: „J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.“<sup>46</sup> Zola spielt hier auf die Praxis der massenhaften Vivisektion an, für die Bernard inzwischen berühmt und berüchtigt war (Abb. 1).

## Degas, der „grausame Beobachter“, und der Realismus der Blick-Regime

Erst seit Anfang der 1870er Jahre platzierte Degas sich programmatisch als Realist innerhalb der breiteren Debatte über den Naturalismus. Sein Markenzeichen waren die Gemälde von Tanzklassen in der Oper, die er seit 1871 malte. 1872 hatte der Kunsthändler Paul Durand-Ruel, der ihn nunmehr vertrat, eines dieser Gemälde in London ausgestellt und es für einen hohen Preis verkaufen können. Auf der ersten Gruppenausstellung der *artistes indépendants*, die bald als Impressionisten bekannt wurden, stellte Degas 1874 eine Serie dieser Bilder aus. Seit Balzac 1838 das Milieu der „rats de l'opéra“ beschrieben hatte, war das Szenario dem breiten Lesepublikum geläufig: die Tänzerinnen wurden noch vor

45 Emile Zola: M. H. Taine. Artiste, in: Henri Mitterand (Hg.): *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1968, S. 139–157, hier S. 154; Zu Zola's Realismus allgemein: Brooks 2005 (wie Anm. 29), S. 113–129.

46 Emile Zola: *Thérèse Raquin*. Préface de la deuxième édition, in: Henri Mitterand (Hg.): *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris 1962, S. 519–523, hier S. 520.

Erreichen der Adoleszenz in die Klassen aufgenommen.<sup>47</sup> Ihre Mütter entstammten meist der unteren Mittelschicht und versuchten, die Karriere ihrer gut bezahlten Töchter für den sozialen Aufstieg der Familie zu benutzen. Dabei konnten sie zu Kupplerinnen werden, eine Rolle, auf die Degas anspielt (Taf. 14).

Durch den Blick hinter die Kulissen, wohin das Opernpublikum gewöhnlich nicht vordrang, konnte er die Gemälde als kritische Sozialanalyse inszenieren, und damit zugleich soziologische und voyeuristische Interessen bedienen. Dabei gelang es dem Künstler erst spät, überhaupt Zugang zu den Tanzklassen zu erhalten. Anfänglich legte er als begeisterter Opernbesucher die Szenen aufgrund von Modellstudien und durch Motivmontage an.<sup>48</sup> Dass er bei der Darstellung die höchsten Standards akademisch geschulter Zeichnung erreichte, trug zum Erfolg dieser Gemälde sicherlich bei. Doch widersprach er zugleich den Erwartungen an traditionelle Malerei. Das Geschehen entfaltet sich in Räumen, die nicht als perspektivische Bühnen bildparallel auf einen zentralen Fluchtpunkt hin verkürzt, sondern stets schräg durchblickt werden, als würden sie von einer Kamera in Bewegung aus gesehen. Die Figuren sind in kleinen, oft flüchtig und wie zufällig konfigurierten Gruppen arrangiert. Die serielle Anlage der Gemälde lässt sie als Sequenz erscheinen, als unendlich fortzusetzende Folge von Impressionen, in denen das Kino vorweggenommen wird.<sup>49</sup> Sie verhindert, dass eines von ihnen als vollgültige Synthese des Geschehens in einer Tanzklasse gegenüber den anderen hervorsticht. Kritiker, darunter seit Ende der 1870er Jahre auch Zola, bemängelten an Degas' Werken ebenso wie an denen der Impressionisten denn auch den skizzenhaften Charakter.<sup>50</sup> Dem Erfolg stand dies nicht im Wege; im Gegenteil: jedes einzelne Gemälde war gleichermaßen verkäuflich. In Briefen beschrieb der Künstler seine Gemälde von Tänzerinnen ironisch als „mes articles“; er war sich also darüber im Klaren, dass er das mediale Spektakel der Oper benutzte, um es in der Ölmalerei ein zweites Mal zu inszenieren – und damit auch kommerziell zu reüssieren.<sup>51</sup>

Kritiker waren ebenso fasziniert wie verwirrt von der kalten Objektivität, mit der Degas die Anatomie einer Frau ebenso wie die eines Pferdes erfassen konnte, und beurteilten ihn als „grausamen Beobachter“, so Paul Mantz 1877 zu einigen Bildern der Tänzerinnen.<sup>52</sup> Der soziologische Blick ist rücksichtslos und ironisch, ob er nun in „physiognomischen“ Charakterstudien, in Romanen oder Gemälden sein Betätigungsfeld findet. Vor diesem Hintergrund erstaunt es wenig, dass Degas' Werk in der kunsthistorischen Forschung unterschiedlich interpretiert, ja gewertet wird. Einerseits wird er als Kronzeuge

47 Honoré de Balzac: *Splendeurs et misères des courtisanes*, in: Honoré de Balzac: *La Comédie Humaine*. Bd. 6, Paris 1977 [1838], S. 393–935.

48 Degas [1945] 2011 (wie Anm. 13), S. 64; DeVonjar und Kendall 2002 (wie Anm. 4), S. 12–28.

49 Armstrong 1991 (wie Anm. 3), S. 9; Christian Berger: *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas*, Berlin 2014, S. 27–35.

50 Armstrong 1991 (wie Anm. 3), S. 1–16.

51 Degas [1945] 2011 (wie Anm. 13), S. 42 und S. 62 (1882 an Alexis Rouart: „toujours des articles à confectionner“).

52 Armstrong 1991 (wie Anm. 3), S. 38–40.

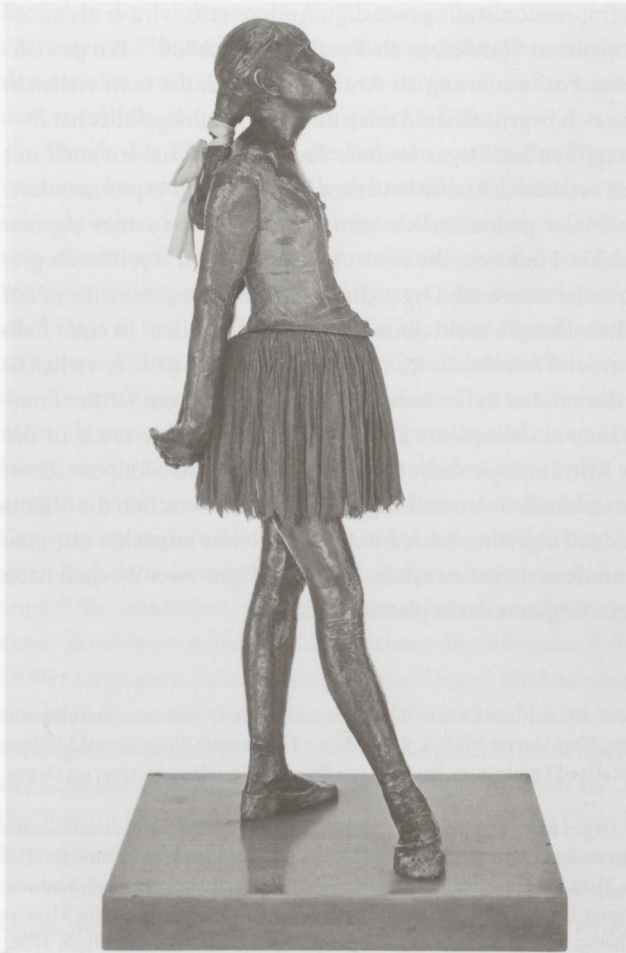
der Sozialkunst innerhalb des Impressionismus gewürdigt. Andererseits wird er als misogyner Betrachter von Frauen niederen Standes, ja als Rassist eingeschätzt.<sup>53</sup> Ein gewichtiger Grund dafür ist auch seine Positionierung als Anti-Dreyfusard, die man vielleicht allzu eindeutig auf einen rassistisch begründeten Antisemitismus zurückgeführt hat.<sup>54</sup>

Als Analytiker von Blickregimen hat Degas in einer Reihe von Gemälden auch mit sozialanthropologisch oder gar rassistisch konditionierten Blickregimen experimentiert. Generell ist es verkürzt, dem Maler grundsätzlich zum Protokollanten seiner eigenen Blicke zu machen, statt die Subjekt-Funktion, die er als Autor einbringt, von ihm als primärem Subjekt zu trennen. So sollte man auch Degas die mit den Blickregimen, die er auf den Plan ruft, verbundenen Einstellungen nicht ohne Weiteres unterstellen. In einer halb lebensgroßen Wachsskulptur einer *Vierzehnjährigen Tänzerin* (Abb. 2) griff er vielleicht auch auf Stereotypen zurück, die auf den italienischen Sozialanthropologen Cesare Lombroso zurückgingen. Dessen *L'uomo delinquente* (1876–97, 5 Bde.) wurde rasch in der französischen und englischen Kriminologie diskutiert.<sup>55</sup> Degas hatte die Skulptur schon im Frühjahr 1880 auf der Impressionisten-Ausstellung zeigen wollen, verschob die öffentliche Präsentation jedoch auf das Folgejahr. Auch im April 1881 war zunächst nur eine leere, rundum verglaste Präsentationsvitrine zu sehen, bevor die Figur zwei Wochen nach der Eröffnung der Schau wie ein Präparat darin platziert wurde.

53 Lipton 1987 (wie Anm. 1), S. 3–16; Anthea Callen: *The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, New Haven 1995, S. 8–13; dies.: *The Female Spectator of Modern Art and the Spectacle of Medicalized Femininity*, in: Kathryn Brown (Hg.): *Perspectives on Degas*, London 2017, S. 73–93.

54 Die Dreyfus-Affäre entfernte Degas nicht nur von Zola, der sich allerdings vom Impressionismus schon in den 1880er Jahren distanziert hatte (vgl. Anita Brookner: *The genius of the Future. Studies in French Art Criticism*, New York 1971), sondern auch von einem langjährigen Freund, Ludovic Halévy, der als Librettist Jacques Offenbachs berühmt geworden war und Degas in die Milieus der Pariser Oper eingeführt hatte; vgl. Daniel Halévy: *Degas parle...*, Paris 1995 [1960], S. 173f.; Jean-Pierre Halévy: *Ludovic Halévy par lui-même*, in: Henri Loyrette (Hg.): *Entre le théâtre et l'histoire. La famille Halévy*, Paris 1996, S. 136–161; Kathryn Brown: *Intimacy and Exclusion. Degas's Illustrations for Ludovic Halévy's 'La famille Cardinal'*, in: Kathryn Brown (Hg.): *Perspectives on Degas*, London 2017, S. 177–201. Zum Bruch mit L. Halévy als Zeugnis von Degas' Antisemitismus: Callen 1995 (wie Anm. 53), S. 107f. Degas blieb während der Affäre ein enger, väterlicher Freund und Mentor für Daniel Halévy, Ludovics Sohn, der sich als entschiedener Dreyfusard auch öffentlich engagierte. Die Familie akzeptierte, dass Degas schließlich 1907 an Ludovics Begräbnis teilnahm. Dazu: Halévy 1995 (wie Anm. 54); Vincent Duclert: *Elie et Daniel Halévy dans l'affaire Dreyfus. Le savant, le poète et le politique*, in: Loyrette 1996 (wie Anm. 2), S. 220–235. Möglicherweise spielte beim Bruch mit Ludovic Halévy Degas' Einsatz als Freiwilliger bei der Verteidigung von Paris eine Rolle, die ihn zu einer falsch verstandenen Loyalität mit der republikanischen Armee verleitet haben könnte. Halévy schrieb 1871 zwar über den franko-preußischen Krieg, verbrachte die Zeit aber im sicheren Rückzugsort Étretat.

55 Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, S. 171–191; Marc Renneville: *Un cranio che fa luce? Il racconto della scoperta dell'atavismo criminale*, in: Silvana Montaldo und Paolo Tappero (Hg.): *Il museo di antropologia criminale Cesare Lombroso*, Turin 2009, S. 107–112.



- 2 Edgar Degas: *Kleine vierzehnjährige Tänzerin*, pigmentierter Bienenwachs, Gips, Metall-Armatur, menschliches Haar, Seide und Leinenband, Tutu aus Baumwolle und Seide, auf hölzerner Basis, 98 × 35,2 × 24,5 cm, 1881; Washington/DC, National Gallery of Art (das Modell für die Bronzegüsse, die seit 1921 hergestellt wurden)

Das Arrangement wurde durch die Pastell-Studie zweier Schwerstkrimineller vervollständigt, die Degas in Sichtweite der Skulptur zeigte (Abb. 3).<sup>56</sup> Die Mörder Émile Abadie und Michel Knobloch werden darin vorgeführt, als hätte sie Degas während des Prozesses gezeichnet. Zeitgenössische Fotos belehren jedoch darüber, dass die Profile, die er zeigt, den Verurteilten wenig ähnlich sind. Die starken Kinnladen und die fliehende Stirn entsprechen eher der Vorstellung, delinquente Menschen oder auch Prostituierte seien auf eine frühere Entwicklungsstufe zurückgefallen. Eine ähnliche Überzeichnung der Physio-

56 Douglas Druick: *La petite danseuse et les criminels. Degas moraliste?*, in: Musée d'Orsay und École du Louvre (Hg.): *Degas inédit. Actes du Colloque Degas*. Musée d'Orsay 18.-21. April 1988, Paris 1989, S. 225–250; Douglas Druick: *Framing the Little Dancer Aged Fourteen*, in: Richard Kendall (Hg.): *Degas and The Little Dancer*, New Haven 1998, S. 77–96.





3 Edgar Degas: *Physiognomie von Kriminellen* (links Émile Abadie, rechts Michel Knobloch), Pastell, 48 × 63 cm, um 1880/1881; Privatbesitz

gnomie hat man auch bei den Zeichnungen verfolgt, in denen Degas die 1864 geborene Marie Geneviève van Goethem, das Modell der Tänzerin, festgehalten hat. Sie folgte der Ausbildung zur Tänzerin bis 1879, bestand dann aber Prüfungen nicht mehr und sank in die Prostitution ab. Als Atavismus diskutierte man in der modischen Sozialanthropologie den vermeintlichen Rückfall degenerierter Menschen auf frühere Stadien der persönlichen Entwicklung. Da man die Phylogenese generell für das Abbild der Ontogenese hielt, war man überzeugt, dass die individuelle Entwicklung ihre Parallele in der Evolution der Art, also in der Stammesgeschichte hätte, die von den höheren Primaten zu den Homi- niden führt. Als lebensgeschichtliches Stadium einer Krise, in der die Menschen auch verbrecherischen Neigungen ausgesetzt seien, betrachtete man bald auch die Adoleszenz.<sup>57</sup> Gemäß dieser Lesart exemplifizierte Degas 1881 sowohl den Atavismus der Verbrecher als auch den der Tänzerin. Ein Blick in deren Gesicht scheint dies zu dementieren. Man

57 G. Stanley Hall: *Adolescence. Its Psychology and its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education*, 2 Bde., Bd. 1, New York 1904, S. 252–410; Jeffrey Jensen Arnett: G. Stanley Hall's *Adolescence. Brilliance and Nonsense*, in: *History of Psychology* 6 (2006), 3, S. 186–197.

wird dem Werk kaum gerecht, wenn man es ausschließlich als Zeugnis eines bio-sozialen Determinismus betrachtet und in der Tänzerin nicht auch eine tragische Gestalt erkennt. Hat Degas ein solches Denken, das durch Zolas Roman-Zyklus *Les Rougon-Macquart* ja weithin geläufig war, nicht eher exponiert als es zu bestätigen?<sup>58</sup> Die Kritiker waren verwirrt. Einige wie Charles Ephrussi waren von dem neuartigen Realismus beeindruckt, und Paul Mantz fragte sich: „pourquoi son front est-il [...] comme ses lèvres, marqué d'un caractère si profondément vicieux?“ Doch dem damals noch dem Naturalismus zugerechnete Joris-Karl Huysmans gelang der Anblick nicht ohne „malaise“.

Wie systematisch Degas mit dem Dargestellten zugleich das Blickregime der Darstellung ins Bewusstsein rückte, zeigt ein Werk, in dem er vier Jahre zuvor eine junge Tänzerin isoliert hatte (Taf. 15). Nach erfolgreicher Präsentation ist sie auf dem Höhepunkt ihres Ruhms. Mit ausgebreiteten Armen grüßt sie zum Betrachter empor. Robert L. Herbert verdanken wir die Information, dass sie sich nicht an das ganze Publikum wendet.<sup>59</sup> Vielmehr wendet sie sich zu einer der Proszeniumslogen empor. Diese waren den Mitgliedern des Jockey-Clubs vorbehalten, also jenen Herrschaften, die jugendlichen Tänzerinnen während der Pausen ihre Aufwartung machen durften. Tatsächlich ist unter einer der Kulissen schon die kopflose Silhouette eines der gesetzten Herren zu erkennen. Auf diesem Gemälde sehen wir die Tänzerin wie einen Schmetterling als materialisierten Traum, wie er an der Spitze der männlichen Hierarchien geträumt wurde. In der so bestürzend realistischen Wachsplastik dagegen wird sie als erschöpft Wartende vorgeführt. In beiden Darstellungen schwankt der Maler zwischen der Teilnahme an dem Blickregime, das er auf den Plan ruft, und objektivierender Distanzierung, und in beiden stellen diese Haltungen einander wechselseitig infrage. Ironie ist dabei stets im Spiel: Degas beherrscht die Kunst, stets zugleich drinnen und draußen zu sein.

58 Marie-Josée Parent: *La Petite danseuse de quatorze ans. Une analyse de la fonction subversive de l'œuvre*, Masterarbeit, Université de Montréal 2009; [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3320/Parent\\_Marie-Josée\\_2009\\_memoire.pdf?sequence=7](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3320/Parent_Marie-Josée_2009_memoire.pdf?sequence=7) (11. 11. 2017).

59 Herbert 1988 (wie Anm. 1), S. 104–115.