

»Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui amuse.«

Zum Stand der Debatte um Manet

Daß er Meister seines Tuns bleiben und sich amüsieren solle, riet Manet dem jungen Maler Jeannot, und seufzte noch: »Pas de pensum! ah! non, pas de pensum!«¹ In der angelsächsischen und deutschen Kunstgeschichtsschreibung steht Manet dennoch stärker als irgendein anderer Künstler für die tiefgreifendsten Probleme nicht nur seiner, sondern auch unserer eigenen Zeit. Sein Werk verkörpert die Entfremdung des Individuums und die Brüche in einer Welt, der ein kohärentes Lebens- und Gesellschaftsbild abhanden gekommen ist – als sei dies Manets Pensum gewesen.

Die moderne, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Manet hatte vor allem außerhalb Frankreichs mehr und mehr den Effekt, seine Bilder erneut mit Bedeutung aufzuladen: Nachdem man die Aktualität der Sujets immer besser verstand, wurden sie schließlich als perfekter Spiegel der ›Haussmannisierung‹ von Paris aufgefaßt. Diese radikale Umgestaltung der französischen Hauptstadt während des Zweiten Kaiserreichs unter der Leitung des Präfekten Georges-Eugène Haussmann wurde ihrerseits zum Symbol der Industrialisierung städtischer Lebensverhältnisse schlechthin.² – Schon seit den zwanziger Jahren waren kulturkritische Intellektuelle nach Paris gepilgert, um dort auf die Wurzeln der bürgerlichen Lebensweise im Kapitalismus zu stoßen und den Ursprüngen bürgerlicher Phantasie und Ästhetik nachzugehen. Wie Paris im 19. Jahrhundert für die eleganten Bürger tonangebend war, so wurde es später, als eben diese bürgerliche Lebensweise durch den Surrealismus in ihrer Abgründigkeit vorgeführt wurde, zum Ort einer Besinnungsarbeit, mit der man den Wurzeln des Faschismus auf die Spur kommen konnte. Siegfried Kracauer hatte in seinem Buch ›Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit‹ den Witz des Komponisten als Abwehr des rationalisierten, totalitär um sich greifenden bürgerlichen Lebensstiles verstanden. Benjamin versuchte, die Stadt als gebauten Traum, als Stadt gewordene Projektion bürgerlicher Obsessionen zu deuten.³

Tatsächlich wurde der Wandel in der französischen Hauptstadt radikaler, diktatorischer und brutaler betrieben als in älteren Industrialisationen. Man wird sich einreden können, daß die spätere und zugleich beschleunigte Industrialisierung von Ländern, die aus der Peripherie erst in das Zentrum der modernsten Weltwirtschaft hineinwuchsen, die damit einhergehenden ›Brüche‹ im Lebensgefühl und in der Lebensweise auch deutlich spürbar machte. Der gleiche Gedanke wird vielfach, mutatis mutandis, auf den italienischen Futurismus und seine gesellschaftlichen Hintergründe angewandt. Will man die Avantgarde-Rolle Frankreichs im 19. Jahrhundert wirklich verstehen, wird man bei solchen Thesen nicht stehenbleiben können. Es verwundert wenig, daß die ›Neubewerter‹ des 19. Jahrhunderts seit den sechziger Jahren zugleich mit der Akademie-Tradition zielstrebig auch die frühe Vorreiterrolle Englands wieder in den Vordergrund rückten.⁴ Der Angriff war konsequent: Denn die immer noch bekennenden Argumente zur *Begründung* der unfraglichen Überlegenheit französischer Kunst von Delacroix bis zu Manet dienen wohl eher der Befestigung eines Kultes, der die intellektuelle Kunsthistori-

ker-Kaste ihre kulturkritische Selbstfindung weiterhin rituell nach Paris verlagern läßt. Daß die kulturkritische Zeitanalyse und die philosophisch-ästhetische Selbstfindung auch unserer Zeit weitgehend von Paradigmen durchdrungen ist, die in Paris ausgedacht wurden, trägt nicht unerheblich zur erneuten Mystifizierung der Haussmannisierung und ihres Malers par excellence, Manet, bei. Auch Manets Hauptwerke werden, wenn sich die Bedeutung des in ihnen soziologisch und mentalitätsgeschichtlich Typischen auf die Lebensverhältnisse des deutenden Intellektuellen erstreckt, zu mythopoetischen Beschwörungsobjekten.

Natürlich wurde und wird in die diffuse Intensität unseres Interesses hier und da durch hermeneutische Selbstvergewisserung immer wieder Licht gebracht.⁵ Nimmt man sich aber einmal die Freiheit, mit Blick auf die weniger nachdenkliche Literatur eine Diskussionsatmosphäre zu konstatieren, ohne irgendeiner einzelnen der neueren Interpretationen gerecht zu werden, so erscheint Manet ebenso wie Baudelaire als Identifikationsfigur: Beide litten unter den ›entfremdeten‹ Lebensverhältnissen ebenso wie der moderne Betrachter. Manet zu verstehen, heißt, uns zu verstehen. Mehr noch: Manet gehört zu den frühen Leidenden an unserer Zivilisation, die dem modernen Kulturkritiker den Weg weisen, ihn dabei in seinem Leiden zugleich bestärken und es durch ihr Vorbild lindern.

Nun wird man diese ›schwüle‹ Debatte um Manet nicht hinwegfegen können, um den Künstler sozusagen auf der tabula rasa objektiver Distanziertheit – etwa mit sterilem Kennerblick – ›neu‹ betrachten zu können. Die konservativsten unter den ›Neubewertungs‹-Pionieren haben sich aus guten Gründen mit dieser Vorstellung nicht durchsetzen können.⁶ Auch kennerschaftliches Urteil bedarf der Fragestellung, über die es Rechenschaft abzulegen hat. Die Strategie muß vielmehr in der Art einer Selbsttherapie auf die Wiedergewinnung des Realitätsprinzips abzielen – ohne von der Involviertheit der interpretierenden Kunsthistoriker abzusehen. Dabei wird es also zugleich um die Selbstvergewisserung des Interesses der Deutenden wie um die Infragestellung identifikatorischer Projektionen gehen. Es wird darum gehen, wie die Kunsthistoriker ihre Rolle durch die Interpretation eines Künstlers, der auf ein so unvergleichlich großes öffentliches Interesse stößt, selbst konstituieren. Die kunsthistorische Auseinandersetzung ist wie alle anderen Wissenschaften eine Form der Kommunikation geworden, die sich aus internen Bedingungen selbst hervorbringt, anstatt nur durch das historisch Vorgegebene – ihr Material – bedingt zu werden. Doch stößt der immer stärker ausdifferenzierte Bereich kunsthistorischer Kommunikation auf ein größeres öffentliches Interesse als dies anderen Geisteswissenschaften oder selbst denjenigen Disziplinen gelingt, bei denen es um Nutzanwendung geht. Kunstgeschichte produziert *auch* kulturelle Identifikationsmuster. Man muß solche Gemeinplätze in Erinnerung rufen, bevor man auf Manet zurückkommt.

Intellektuelle Kunsthistoriker, welche die eigene Ortlosigkeit und den Verlust einer normgebenden Realität hinter der durch die Me-

dien produzierten Wirklichkeit nicht überwinden können, finden bei Manet wenigstens Orientierung über den Ursprung der Orientierungslosigkeit. Doch ginge es in der deutschen und amerikanischen Interpretationstradition nur darum, die eigene Entfremdung aus den Wurzeln zu verstehen, wäre der Fall einfach. Die Verstrickungen sind komplizierter. Verstehen der Genese des Übels – auch und gerade des an sich selbst erlebten, zivilisatorischen Übels – begründet nämlich auch die Rolle des Therapeuten. Eine Gesellschaft, die versteht, wie das Übel entstand, wird es auch heilen können. Wer dieses Verstehen vermittelt, wird damit zum Heilsgaranten: nicht mehr der predigende Sozialphilosoph des 19. Jahrhunderts, der die Rezepte schon gefunden hat, sondern der Therapeut, der den Blick aller für Aktivitäten kollektiver Selbsttherapie freistellt. Blendet man den historischen Aspekt als fragwürdig einmal aus (insofern, als die Rolle des Interpretierenden nicht durch den ›wahren‹ Manet, sondern vielmehr durch sein eigenes Rollenspiel begründet ist), so ließe sich der systematische Zusammenhang zwischen der Interpretation Manets mit Blick auf heutige Entfremdung einerseits und der Rolle des (sich selbst und andere) therapierenden Kunsthistorikers andererseits vielleicht isolieren. Hier soll gar nicht gegen ein derartiges Verständnis der Rolle des Kunsthistorikers argumentiert werden; doch scheint diese Rolle, abgesehen von oft in ihr verborgenen narzisstischen Ansprüchen, ebenso wie die des Psychotherapeuten eine profunde Selbstanalyse vorauszusetzen, um nicht als unbegründete Rollen-Anmaßung abgelehnt werden zu müssen. Über die soziologischen und die psychologischen Voraussetzungen des Kommunikationssystems Kunstgeschichte jedoch machen sich nur wenige Kunsthistoriker Gedanken. Sie werden von der Disziplin noch nicht ernst genug genommen. In dieser Hinsicht steht die Kunstgeschichte erst am Anfang.⁷

Der Übergang von einem Stadtorganismus, dessen Kontinuität mit den letztlich mittelalterlichen Strukturen gerade durch seine Zerstörung tiefer empfunden wurde, als dies eigentlich der Realität entsprach, zu einer modernen, kapitalistischen Stadt vollzog sich wohl nirgends radikaler als in Paris. In einem vieldiskutierten, für die Debatte um den Impressionismus folgenreichen Buch wurden 1985 die neuen Mechanismen des wirtschaftlichen und sozialen Lebens hervorgehoben, die sich im Zuge der Haussmannisierung durchsetzten. Ursprünglich freie Handwerker-Produzenten mußten mehr und mehr im Auftrag etwa der neuen Kaufhäuser arbeiten, bevor auch dieses System arbeitsteiliger Produktion durch die Fabrikproduktion zurückgedrängt wurde. Durch die Boulevards und die auf ihnen verkehrenden Massenverkehrsmittel wurde eine fortschreitende Trennung der Funktionen der Stadt möglich. Die eleganten und die armen Wohnviertel, der Unterhaltungs- und der Vergnügungsbetrieb und die Fabriken vor der Stadt bekommen stärker als bisher ihren Platz zugewiesen. Zerstört werde dadurch, so stellt es Timothy Clark dar, ein vormals enger Zusammenhang der ›Quartiers-Wirtschaft‹, wo Bürger, *travailleurs-producteurs*, Händler und Bettler oder Straßenmusikanten und Schausteller eng zusammenlebten. Die Vision der Quartiers-Wirtschaft ist nicht frei von Idylle; sie wird dem Bild kapitalistisch umstrukturierten Lebens entgegengestellt, und Manets Malerei erscheint als genauester Seismograph der damit einhergehenden Entfremdung.

Unlängst wurde jedoch zu Recht wieder betont, daß die französische Hauptstadt vorher kaum den Idealen einer gesunden, korporativen Gesellschaft entsprach. Die Diskussion um die Haussmannisierung ist längst aus der Polarisierung herausgekommen. Man betont nicht mehr nur auf der einen Seite die militärische Funktion der

neuen Boulevards zur Verhinderung von Revolutionen, um im anderen Lager die Segnungen moderner Hygiene der katastrophalen früheren Lage gegenüberzustellen. Vielmehr wurde durch neuere Arbeiten, etwa zu Stadtansichten oder zur Debatte um klassische und neugotische Stile, gezeigt, daß die Projektion einer vorindustriell-idyllischen Stadt keine moderne Fiktion ist, sondern als Begleitmusik zu den *démolitions* entstand. Die Gegner der Haussmannisierung konstruieren dieses Leitbild, eine frühsozialistisch-liberale Idylle, vielmehr als Gegenbild zur urbanistischen Umgestaltung. In einer neu belebten, romantischen Illustrationsgraphik der fünfziger und sechziger Jahre erscheinen die verwinkelten Pariser Gassen als traumhafte Kulissen eines naturhaften Ambientes.⁸ Victor Hugo stellt im Blick von Notre-Dame die handwerklich-solide Kathedrale als Bild eines klaren, solidarischen Gesellschaftsbaus den endlos repetierenden, unorganischen Fassaden der neuen Boulevards mit ihrer hohl orchestrierten Feierlichkeit gegenüber. Viollet-le-Duc sollte diese Vorstellung von Gotik als Stil einer korporativen Gesellschaft dadurch weiterentwickeln, daß er die Aspekte der handwerklichen Angemessenheit, der Materialgerechtigkeit und der Funktionalität in den Vordergrund stellte.⁹ Die Haussmannschen Unternehmungen selbst werden wohl erst durch vertiefte empirisch-soziologische Forschungen von einer der Bühnen der älteren Sozialgeschichte heruntergeholt, wo unter dem wachsamen Blick des Saint-Simonistisch beeinflussten, plebiszitären Diktators hier die Investoren aufmarschieren, um dort den *travailleur-producteur* zu ruinieren und den Kaufhausbesitzer wie die Pioniere der Unterhaltungsindustrie zu bereichern. Ein differenzierteres Bild der wirtschaftlichen Tendenzen, die durch das *Second Empire* gebündelt und unterstützt wurden, zeichnet sich ab; auch die Kontinuität zu Vorherigem wird deutlicher sichtbar.¹⁰

Vor allem die Unsicherheiten des Geschlechterverhältnisses im bürgerlichen Leben habe Manet nach Clark wie kein anderer empfunden. Er berichtet vor allem ausführlich über das Ausbrechen der Prostitution aus den Grenzen der dafür vorgesehenen Institutionen auf die Boulevards. Von den Zeitgenossen wurde der Zusammenhang zwischen den Verlockungen der Grands Magazins und der zunehmenden, unkontrollierten Prostitution durchaus als eng empfunden. Unsicher darüber, wie weit die Entwicklung noch gehen könne, befürchteten vor allem moralisierende Polizeiberichterstatter, die aktuellen Mißstände seien erst der Anfang eines allgemeinen Übergreifens des Kapitalismus auf das Geschlechterverhältnis. Analog zu dieser Versachlichung und Kapitalisierung des Geschlechterverhältnisses sieht Clark auch das Verschwinden vorkapitalistischer sozialer Unterschiede im Straßenbild. Die Mode verwischte die sozialen Unterschiede, ein Kaufhausangestellter war im Café-Concert nur noch für den Eingeweihten vom reichen Aristokraten zu unterscheiden. Die Kokotten gaben in der Mode den Ton auch für ehrbare Damen an.

In Manets Gemälden hebt Clark entsprechend immer wieder die Entfremdung hervor. Auch die Orientierungslosigkeit im Umgang mit den Dingen spielt eine zentrale Rolle; die Verfügbarkeit des sozialen Zusammenhangs unter den Menschen veränderte auch das Verhältnis zu den industriell hergestellten Dingen, die nun immer weniger zu einem naturwüchsigen Menschen zukommenden, sozialen Ambiente gehörten.¹¹

Das Thema der Entfremdung der Menschen voneinander und von der Dingwelt wurde auch in Deutschland immer wieder hervorgehoben.¹² Solche Deutungen haben für uns einen derart zwingenden Charakter angenommen, daß die historische Figur Ma-

net und ihr Mythos in den Hintergrund tritt. Identifiziert sich der interpretierende Kunsthistoriker nicht unmittelbar mit dem Künstler, so geht er oft noch in einer versteckten Genie-Ästhetik von der überragenden, Späteres vorwegnehmenden Sensibilität des Malers aus. Unterschwellig wird dabei die Tradition einer moralisierenden Deutung Manets fortgesetzt, die besonders in Deutschland verbreitet war und ist: So isolierte man in den fünfziger Jahren die Figur des Barmädchens in der *Bar aux Folies-Bergères* aufgrund einer angeblich skulpturalen Malweise von dem tosenden, mit fahrigen Pinselstrichen gemalten Ambiente.¹³ Der Kunsthistoriker »rettet« sozusagen die melancholische Schöne aus ihrer verderbten (französischen?) Umwelt. Nun gelten die Sujets zwar nicht mehr als moralisch, in Manets künstlerischer »Analyse« seines Ambientes wird jedoch ein ähnlich aufklärerisch-humanistisches Unterfangen gesehen – ebenso wie in einer entsprechenden Kunstgeschichtsschreibung.

Versuche, Manets Lebenswelt, seine Themen und seinen eigenen materiellen Hintergrund detailliert zu beschreiben, werden demgegenüber als kleinkarierte Sittengeschichte belächelt. Solange es um die Entfremdung im neuen, kapitalistischen Stadtorganismus und um ein rigoros in die Öffentlichkeit gezogenes Geschlechterverhältnis geht, genügt die Analyse modernen intellektuellen Erkenntniszielen. Schon vor dem Erscheinen von Timothy Clarks Buch hat Theodore Reff die Entwicklung des modernen Paris als Thema vieler Bilder Manets in einem Ausstellungskatalog noch einmal zusammenfassend dargestellt. Nach zahlreichen älteren Analysen einzelner Gemälde und ihres thematischen Hintergrundes¹⁴ konnte diese katalogartige Zusammenfassung seiner Themen aus der Bohème, aus dem Milieu der Schausteller, zum intellektuellen und »aktuellen« Paris, zur Weltausstellung, zur Stadtranderholung etc. der Forschung keine gänzlich neuen Impulse geben.

Ein schlechtes Schicksal bescherte die Kritik Robert L. Herberts 1988 erschienenen, subtilen Darstellung der verschiedenen sozialen Szenarios der Impressionisten.¹⁵ Herbert kennt wie kein anderer alte Stadtführer, naturalistische und sittengeschichtliche Literatur, Anstandsbücher, illustrierte Presse und populäre Druckgraphik. Mag sein, daß er die Künstler bisweilen allzu mechanisch durch ihre soziale Herkunft determiniert sieht (Manet als Dandy, der sich um seinen Lebensunterhalt keine Sorge zu machen brauchte; Monet als Provinzler, entschlossen, in der Stadt Karriere zu machen; Renoir als aufgestiegener Arbeiter, der sich zeitlebens nicht von einer naiven Bewunderung des *high life* befreite). Doch vor allem steht diese Betonung der Gebundenheit des Künstlers an sein Milieu einer moralisierenden Identifizierung im Wege; und das vor allem scheint die Kritiker nervös zu machen. Auf den ersten Blick erstaunt es, daß eine Kunstgeschichte, die ansonsten immer wieder rein positivistische Sacherschließung mit ihrem »kritischen Geschäft« verwechselt, nicht dieses gründliche, sozialgeschichtliche Buch gerade den Uneingeweihten als intensive Einführung empfiehlt. Statt dessen tut man so, als wolle Herbert – der Lehrer eines rein ideengeschichtlich orientierten Forschers wie Richard Shiff – die konsequent angewandte, sozialgeschichtliche Methode als alleinseligmachend verkaufen und schüttelt den Kopf über seine angeblich mangelnde Sensibilität, wenn er anhand von Quellen überwiegend über die Sujets der Bilder schreibt.

Als »sensibler« geriert sich in der kunsthistorischen Debatte über Manet oft eine Intellektualität, deren Entfremdungsbegriff wohl nur noch mit gewissen Zonen längst nicht mehr gelesener Bücher im Regal etwas zu tun hat. Man fährt fort, Konzepte eines schon lange revisionsbedürftigen Marxismus auf die Bilder anzuwenden. Der

kritischen Revision des Marxismus in den frühen sechziger Jahren schien es schon als Gemeinplatz, daß die in ein Produkt investierte gesellschaftliche Arbeitszeit oder der Gebrauchswert eines Produktes keine Referenzpunkte sind, auf die sich alle gesellschaftlichen Diskurse als auf eine materielle »Realität« beziehen können.¹⁶ Damit erscheint auch das Gegenteil von Entfremdung, bergende Vertrautheit mit den Produkten und mit der sozialen Rolle, als ein konstruiertes, idyllisches Gegenbild kapitalistischer Entfremdung. Daß auf jeder Stufe die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit von gedanklichen Traditionen, Ideologien und Weltbildern geprägt ist, und die materiellen Verhältnisse, vermittelt durch das Interesse, nirgends sozusagen in die Welt der Diskurse hinüberspringen, ist uns im Zeitalter strukturalistischer oder post-strukturalistischer, semiologischer und sprachanalytischer Kulturphilosophie längst klar. Bei Manet aber sehen wir die soziale Realität seiner Zeit immer noch *unmittelbar* im Bilde widergespiegelt, und sei es nur in der Form von »Brüchen«, von verwirrendem Abrücken von gesellschaftlich verbreiteten Klischeevorstellungen.

»Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui amuse«, so oder ähnlich Manet. Französischen Kunsthistorikern mutet die Tradition angelsächsischer und deutscher Manet-Deutung denn auch wie ein Hohn gegenüber diesem Künstler an, der von seinen Zeitgenossen für seinen Charme, seine unerhörte Leichtigkeit und die geniale Treffsicherheit seines Pinselstrichs gerühmt wurde. Auch wird immer wieder betont, Manets Lebenswelt sei der heutigen noch so nahe und zudem mit dem Familienschicksal eines jeden Franzosen derart eng verbunden, daß eine Gesamtinterpretation dieses Milieus und seiner Bedeutung für die Industrialisierung der Lebenswelt jedem Franzosen als forciert vorkommen müsse. Vieles, was über den Boulevardier Manet gesagt wird, über seinen Umgang mit den oft angebeteten Modellen, über die Verwischung der sozialen Schranken und die Mobilität in den gesellschaftlichen wie den persönlichen Verhältnissen, charakterisiert auch heute noch die Lebenswelt von Paris, einer Stadt, in der mehr Singles leben als in anderen europäischen Großstädten.

Im Katalog der großen Manet-Retrospektive in Paris und New York aus dem Jahre 1983 war denn auch die Hauptautorin, Françoise Cachin, durch diese Künstlerpersönlichkeit vor allem fasziniert, ja regelrecht charmiert. Es kam darüber zu einem Streit mit Timothy Clark, und die Gräben des jeweiligen Verständnisses schienen ganz und gar unüberbrückbar. Françoise Cachins Haltung gegenüber dem Künstler scheint nicht nur verständlich, sondern sehr angemessen, denkt man an Manets Selbstinszenierung seiner Person, in der sich aber wohl auch sein Charakter fand. Zahlreich sind die Berichte, die ihn als stets hochelegant gekleideten Boulevardier mit Handschuhen, Gamaschen und hellen Hosen schildern; auch wurden die Zeitgenossen nicht müde, die natürliche, ungezwungene Eleganz seines tadellosen Auftretens zu loben. Die große Vornehmheit, mit der er über die Herkunft seines Sohnes (?) Léon Leenhoff Stillschweigen bewahrte, kann nur für den Künstler einnehmen, und er zögerte nicht, in Salon-Gemälden auf seine Familienverhältnisse anzuspielden. Und der leidenschaftliche, freundschaftlich-verliebte Austausch des schon leidenden, todkranken Manet mit Welt- und Halbwelt-schönheiten spricht dafür, daß ihm Charme zum Lebenselixier wurde.

Manets Charme war keineswegs eine Eigenschaft, die mit seinen Gemälden nichts zu tun hat. Dies gilt nicht zuletzt auch für die Leichtigkeit seines Pinselduktus, durch die seine Gemälde eigentlich

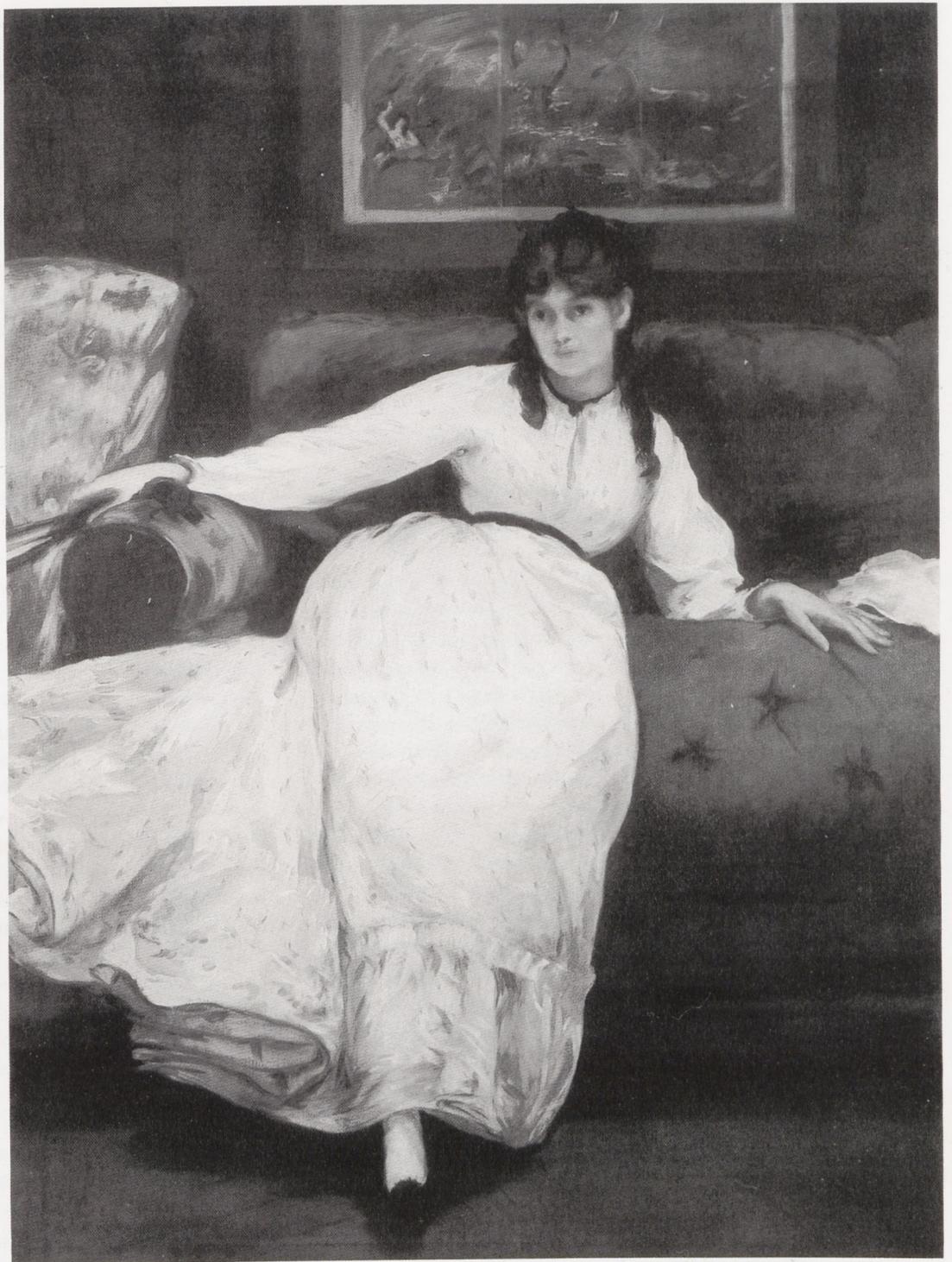


Abb. 1 Edouard Manet
Le repos – Portrait Berthe Morisot, 1870,
 Öl auf Leinwand, 148 x 113 cm.
 Providence, Museum of Art,
 Rhode Island School of Design.

niemals als Ergebnisse penibler Arbeit wirken. Darauf werden wir noch zu sprechen kommen. Doch auch Manets Motive machen die Präsenz des männlichen Künstlers implizit immer deutlich. Unvoreingenommen und mit unverborgener, emotionaler Betroffenheit begegnet er den Dargestellten. Die Hauptpersonen, meist Frauen, blicken oft unverwandt, oft rätselhaft aus dem Gemälde heraus auf den Betrachter, der dabei in die Rolle des Künstlers schlüpft.¹⁷ Szenen im öffentlichen Raum verleiht der Künstler mehrfach den Charakter einer zufälligen Blickbegegnung, durch die der Gefühlsreichtum der Szene nicht in einem verstehenden Einfühlen aufgelöst

wird. Die Begegnung mit den Blicken einer weiblichen Person wird etwa in der *Straßensängerin* (1862, Boston, Museum of Fine Arts) durch die eigenwilligen senkrechten Schatten an den Augen als erschrocken, verstohlen voyeuristisch gekennzeichnet; in Porträts etwa der Berthe Morisot zeigt Manet die Frau in einer ihr wie ihm natürlichen Umgebung (*Le repos – Portrait Berthe Morisot*, 1870, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Abb. 1). Die Art seiner Faszination von der Dargestellten prägt er dem Gemälde rücksichtslos auf. Auch die Stilleben bezeugen diesen fast geschmäckerlichen Bezug zum Sujet. Duftige Blumenstilleben be-

vorzugt er; seine späten, verzückten Briefe an Isabelle Lemonnier oder Merry Laurent zierte er mit Aquarellen weich erfaßter, zart schwellender Früchte. Ein Pfingstrosenzweig vor düsterem Hintergrund zeigt auch seine Fähigkeit, rosa Inkarnatstöne mit weichem Pinselduktus zu erfassen. Françoise Cachin, die diese Briefe Manets in einem schönen Faksimile herausgab, hat diesen Aspekt seiner Malerei nicht nur intellektuell und dadurch sehr überzeugt erfaßt. *Honni soit qui mal y pense.*¹⁸

Die intellektuelle Kultur neigt dazu, solch ›unernste‹ Eigenschaften der Person ebenso zu verachten wie die einfühlsame Darstellung einer Lebenswelt und des gedanklichen Stils eines Künstlers. Daher wurden der Lebenswirklichkeit und dem Mythos des Künstlers auch niemals eingehende Studien gewidmet, sieht man einmal von der unlängst erschienenen Lebensbeschreibung aus der Feder Eric Darragons ab. Victor Stoichita arbeitet an einer längst überfälligen Studie über den Mythos Manets. Die Sensibilität für diese Seite Manets sollte man keinesfalls als naive Identifikation abtun. Die intellektuelle Identifikation, die sich einen politisch-moralischen Manet konstruiert hat, erscheint nicht nur als gleichermaßen naiv, sondern zudem auch als forciert; sie steht somit in deutlichem Widerspruch zu dem eingangs zitierten Ratschlag Manets. Daß besonders französische Kunsthistoriker sich dagegen verwahren und mit Manet einfach und ungezwungen als mit ihresgleichen umgehen, sollte demgegenüber nicht erstaunen.

Dennoch ist es notwendig, auch Manets Lebenswelt und die ideologischen Tendenzen seiner Zeit zum Gegenstand kunstgeschichtlicher Reflexion und Analyse zu machen. Was oberflächlich ›modern‹ erscheint, erweist sich nach genauer, ideengeschichtlicher Basisarbeit als ebenso fremdartig wie ein neuplatonisches Gedankengebäude. Natürlich ist die Lebenswelt französischer Kunsthistoriker stärker mit der der Impressionisten verbunden als die deutscher oder amerikanischer Intellektueller. Dadurch hat man in Frankreich fraglos wohl auch ein größeres Einfühlungsvermögen in eine Persönlichkeit wie Manet. Die vermeintliche Kontinuität des Erfahrungshorizontes ist jedoch vielfach ebenfalls ein sentimentales Wunschbild. Die Pariser Mischung aus kleinen Handwerkern, Bürgern und Intellektuellen, die Szene einer populären Kultur, die mit der intellektuellen ständig verbunden ist (wie jene mit dieser), die Bohème als Wurzelgrund so großer und liebenswerter Bereiche der französischen Kultur, all dies wird die derzeitige Transformation der Hauptstadt wohl kaum überleben. Eine Stadt, die von ihrer unvergleichlichen intellektuellen und künstlerischen Produktivität lebte, über Generationen die Identitätsmodelle eines anregenderen Teils der europäischen Gesellschaft produzierte, wird noch ausschließlicher als vormals zum Zentrum privilegierter staatlicher und privater Verwaltung. Kunst erscheint dabei immer mehr als ein Vergangenheitsereignis, das nurmehr museal konserviert wird. Gerade in dieser historischen Situation wird es unumgänglich, die unvergleichliche kulturelle Produktivität Frankreichs im 19. Jahrhundert und ihre sozialen und ideengeschichtlichen Grundlagen mit wissenschaftlicher Genauigkeit zu analysieren.

Die theoretischen Fragestellungen werden also keineswegs verschwinden, wir werden sie aber wohl nach kritischer Sichtung kunsthistorischer Identifikationsmuster mit dem Künstler teils anders, teils neu formulieren müssen. Der Gestalt Manets, die zum Symbol für alles und jedes geworden ist, wird man sicher unbefangener begegnen wollen. Auch die sozialgeschichtliche Fragestellung ist nicht obsolet. Nur wird sie empirisch besser fundiert, vorsichtiger angegangen

werden müssen. Man wird die Bühne verlassen wollen, auf der vor der Kulisse der Passagen, die im zweiten Akt den Grands Magazins weichen, und der Boulevards links die *calicots* auf die *travailleurs-producteurs* rechts eindringen, ständig umschwärmt von einem Ballett aus Boulevardiers, Kokotten und Halbweltdamen. Im Bereich geistesgeschichtlicher Interpretation, vornehmlich in der Kunstgeschichte, hat sich der sozialgeschichtliche Ansatz stets erst spät von chimärischen Entitäten und voreiligen Typisierungen verabschiedet.

Das Wissen über Manet ist angesichts einer reichen Tradition meist recht qualitativvoller Forschung sehr groß. Doch fehlen für die interpretierende Durchdringung des Materials vielfach sozialwissenschaftlich wie ideengeschichtlich überzeugende Paradigmen. Zwar wurden Manets Bilder auf eine durchaus fruchtbare Weise mit der sozialgeschichtlichen Wirklichkeit oder mit dem Bildgut der illustrierten Presse konfrontiert. Es fehlt an theoretischen Modellen, wie die soziale Realität im Bild reflektiert wird – oder wie die Industrialisierung der imaginativen Phantasie durch massenhafte Bildproduktion Manets Herangehensweise an gängige Themen beeinflusste. Zu unklar sind die Positionen in der Debatte darum, in welcher Weise sich Manet auf die populären Bildklischees bezog. Von Ironie ist die Rede, von gezielter Verfremdung, von dem Vorbeigehen an typisierten Erwartungshaltungen, wodurch diese erst bewußt werden. Über das Stadium, massenhafte Bildproduktion überwiegend zur Illustration von Sozialgeschichte heranzuziehen, sind wir inzwischen hinaus. Doch sind – abgesehen von theoretischen Reflexionen – empirische Forschungen über das Medium der illustrierten Presse und den ästhetischen Charakter des erstmals massenhaft unter Volk gebrachten Bildmaterials unerlässlich.¹⁹ Zu wenig wissen wir noch darüber, wie die Ausweitung und zunehmende Industrialisierung illustrierter Massenmedien auf den Geschmack und auf die bildnerische Phantasie des großstädtischen Kunstpublikums eingewirkt haben. Es wird darum gehen müssen, in größerer Zusammenschau eine Ikonographie bildnerischer Klischees zu erstellen, die aus der ›niederer‹ Reproduktionskunst in die ›hohe‹, hochreflektierte Avantgarde-Kunst hineinwachsen. Auch die Salonmalerei ist oft eng mit der Illustrationsgraphik verbunden, da die Gemälde offensichtlich mehr und mehr auf ihre Reproduzierbarkeit hin angelegt waren. Über den Mediencharakter der Salonmalerei und des immer massenhaft reproduzierten Bildgutes wird man sich Gedanken machen müssen.

Zu Recht wurde die Einseitigkeit eines Ansatzes kritisiert, der die soziale Wirklichkeit, sozusagen unter Umgehung der Persönlichkeit des Künstlers, seines Erfahrungs- und Denkhorizontes, direkt im Kunstwerk spiegelt. Auch, wenn man die populären Bildklischees in die Malerei sozusagen hineinwachsen sieht, wobei vielleicht die ›Brüche‹ mit dem billigen, schönen Schein besonders hervorgehoben werden, muß dieser Vorwurf wiederholt werden. Bilder spiegeln keine Realität, ohne daß Motive mit einer eigenen, ihrerseits erklärungsbedürftigen Tradition zu ihrer Interpretation und Erfassung dazwischentreten. Doch ebensowenig entwickeln sich bildnerische Modellvorstellungen nach einer immanenten Logik, die im impressionistischen Meisterwerk ihren selbstkritischen Endpunkt findet. In dieser Kunstgeschichte ohne Namen verschwindet die Persönlichkeit des Künstlers; sie wird nur immanent aus den bildnerischen Gegebenheiten erschlossen. Der oben angedeuteten Identifikation des Kunsthistorikers mit dem Künstler, den er sich nach seinem Abbild konstruiert, sind damit Tür und Tor geöffnet.

Es wird daher unumgänglich sein, die intellektuelle und soziale Persönlichkeit Manets aufgrund eines genauen und breiten Quellen-

studiums so greifbar wie möglich werden zu lassen. Ohne die Zusammenarbeit etwa mit Literaturwissenschaftlern wird der Kunsthistoriker nicht weiterkommen. Abgesehen von absurden, unfundierten Überinterpretationen des ›Maler-Philosophen‹ Manet findet sich produktive Gedankenarbeit hierzu, sieht man einmal von der älteren Forschung ab, vor allem im Bereich der Rezeptionsanalyse.

Rezeption muß sich zunächst mit dem Mythos Manet befassen. Die Verwunderung darüber, daß der subversive Maler von Absinth-Trinkern, Lumpensammlern, Vorstadtmusikern und Dirnen in Wirklichkeit ein hocheleganter Dandy mit hellen Hosen und Handschuhen sei, wurde sehr früh zum Topos in der künstlerischen Rezeption. Für uns ist die zeitgenössische Rezeption unentwirrbar verwoben mit späteren Berichten von Théodore Duret, Antonin Proust und vielen anderen.²⁰ Mit unvergleichlicher Leichtigkeit machte sich Manet die fortschrittlichsten Geistesgrößen seiner Zeit zu Freunden, darunter Baudelaire, Zola und Mallarmé. Noch in sein letztes Atelier in der Rue d'Amsterdam lud Manet, der wegen seiner Krankheit nicht mehr ausgehen konnte, seine Freunde täglich zu ausgelassenen Abenden bei Bock und Aperitifs zu sich. Die Avantgarde-Schriftsteller, Kritiker und Poeten verkehrten bei ihm zusammen mit verehrten, eleganten Damen wie Isabelle Lemonnier oder mit Schauspielerinnen, die als ›Göttinnen‹ der Halbwelt galten, wie Ellen André oder Jeanne Demarsy. Wie Manet sich selbst stilisierte, welche Klischees er dabei aufnahm und umformte, wie die Vorstellung von seiner Person die Rezeption seiner Werke beeinflusste, wie er sich dann wieder entzog und die öffentliche Deutungsarbeit durch sein Werk und sein Leben als öffentliche Person dementierte – auf all diese Fragen werden noch erzählerische, soziologisch kaum durchdachte Antworten gegeben.

Eine vom Mythos der Person absehende Rezeptionsanalyse wurde demgegenüber seit langer Zeit viel erfolgreicher betrieben. Im Falle Manets hat die Analyse des gedanklichen Apparates der Kunstkritik schon so früh hoffnungsvolle Ansätze hervorgebracht, daß man sich fragen muß, warum eine Diskussion systematisch erst wieder seit Mitte der achtziger Jahre geführt wird.²¹ Die Wechselwirkung von Rezeption und Manets Beeinflussung durch die Kritiker wurde viel weniger zum Thema; Rezeptionsgeschichte ist noch zu oft eine Einbahnstraße. Klischees des Kunsturteils werden ab dem Zeitpunkt untersucht, da sie sich vom Kunstwerk wegbewegen; der Künstler erscheint als entfernter Urheber, der an der öffentlichen Deutungsarbeit zu seinem Werk keinen aktiven Anteil nimmt. Wiederum wird die Identifikation des deutenden Kunsthistorikers mit dem Künstler erleichtert. Dem Künstler-›Ego‹ widerfährt die Rhetorik, die der Maler durch sein Werk entfacht, sozusagen als Schicksal. Natürlich hat sich Rezeptionsanalyse zunächst einmal der Persönlichkeit der Kritiker und ihres intellektuellen Werdegangs anzunehmen. Geht man der Verstrickung der Rezeption mit der weltanschaulichen, ideologischen Debatte nach, so hat man beim einzelnen Kritiker anzufangen – soweit er als Person überhaupt noch faßbar ist. Eine allzu monographisch ausgerichtete Geschichte der Kunstkritik privilegiert jedoch nicht nur wieder einmal die großen Namen zu Lasten des Massenhaften, Typischen, sie läßt auch wesentliche Fragen an die Rezeptionsgeschichte außer acht. Wie das Kunstwerk auf verbreitete Klischees einer teilweise bereits durch massenhafte Illustrationsgraphik beeinflussten Phantasie einwirkt, kann beim Studium der ›aventure intellectuelle‹ eines Duret oder eines Duranty nicht beantwortet werden. Der Versuch einer möglichst vollständigen Erfassung der Kritiken zu einem Gemälde, wie ihn Timothy Clark unternommen hat, führt weiter.²² Die Verbindung zwischen der Deutung von

Kunst und Tagespolitik bleibt zu untersuchen. Das von Pierre Vaisse in seiner 1980 fertiggestellten, noch nicht publizierten Habilitationsschrift über die Kunstpolitik der frühen Dritten Republik²³ zusammengetragene Material wurde kaum zur Kenntnis genommen; zum Second Empire fehlen leider immer noch ähnlich fundierte Studien. Der Umgang mit der materialreichen Studie von Vaisse wird auch dadurch erschwert, daß der Autor oft die Positionen der konservativen *Directeurs des Beaux-Arts* einzunehmen scheint. Gründe für die offizielle Ablehnung, Strategien der öffentlichen Instanzen gegenüber diesem Künstler sind nach wie vor nur oberflächlich bekannt; Manet erscheint immer noch als ästhetischer Vorkämpfer, dem nur zäher Konservatismus und institutionalisierte Banalität entgegenstand. Die Verteidigung des Künstlers gegenüber offizieller Ablehnung kann daher noch nicht in das Bezugsfeld der verschiedenen politischen Positionen gestellt werden. – Auch die Verarbeitung moderner Alltagserfahrung muß mit dem Reden über Kunst zusammen gesehen werden. Faßbar würde sie, würden Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler stärker zusammenarbeiten und gemeinsame Fragestellungen entwickeln. Einstweilen ist ein Gutteil normativer Vorstellungen zur Verarbeitung des Alltags auch durch die auflagenstarke sittengeschichtliche Literatur der Zeit zugänglich, der vor allem Clark und Herbert sich zuwandten.²⁴

Solche Vertiefungen bereits bestehender Forschungsrichtungen würden auch neue Kriterien zur Beschreibung der Werke Manets bereitstellen. Kennerschaft, so schwer ihre Arkane noch stets zu erwerben sind, wird sich gegenüber neuen Fragestellungen nicht immun erweisen. Die jüngste angelsächsische Forschung hat den Pinsel- und Zeichenduktus französischer Künstler des 19. Jahrhunderts erneut zum Thema genauesten Hinschauens gemacht. Präzise beschrieb unlängst Bruce Laughton die Zeichentechnik Daumiers und Millets. Im Mittelpunkt stand ein Duktus, durch den der Zeichner das Bewegungsmotiv der dargestellten Gestalten emphatisch nachvollzieht. Die leibperspektivische Einfühlung des Künstlers in die Konfrontation der Hauptfiguren fördert bei Daumier und Millet oft die Konzentration der Komposition.²⁵ Immer wieder hat man darauf hingewiesen, daß Daumier viele der kompositorischen Schemata erfunden hat, durch die zu Ende des Jahrhunderts das zeitgenössische Leben vereinfacht erfaßt wurde.²⁶ Eine systematische Studie der Abhängigkeit impressionistischer Kompositionen von denen Daumiers fehlt jedoch. Dies gilt in noch höherem Maße für den von Baudelaire verehrten Aquarellisten und Illustrator Constantin Guys. Selbst dessen Œuvre können wir anhand der vorhandenen Literatur nur sehr lückenhaft überblicken.²⁷ Und kaum hat man trotz endloser Debatten über die Gründe von Baudelaires Verehrung gesehen, daß Guys' Pinselduktus in all seiner unkünstlerischen Naivität das *détachement* im Duktus Manets vorbereitet. Gemeint ist eine Pinselschrift, bei der trotz der Subjektivität der Motiverfassung emphatische Einfühlung nicht beabsichtigt ist. Zurecht machte Robert Herbert die emotionslose Interessiertheit des Boulevardiers erneut zum Thema und wies sie vor allem am Motiv nach; eingehende Analysen der Pinseltechnik würden eine ähnlich zurückgenommene Involviertheit auch in der unmittelbaren Motiverschließung plausibel machen.

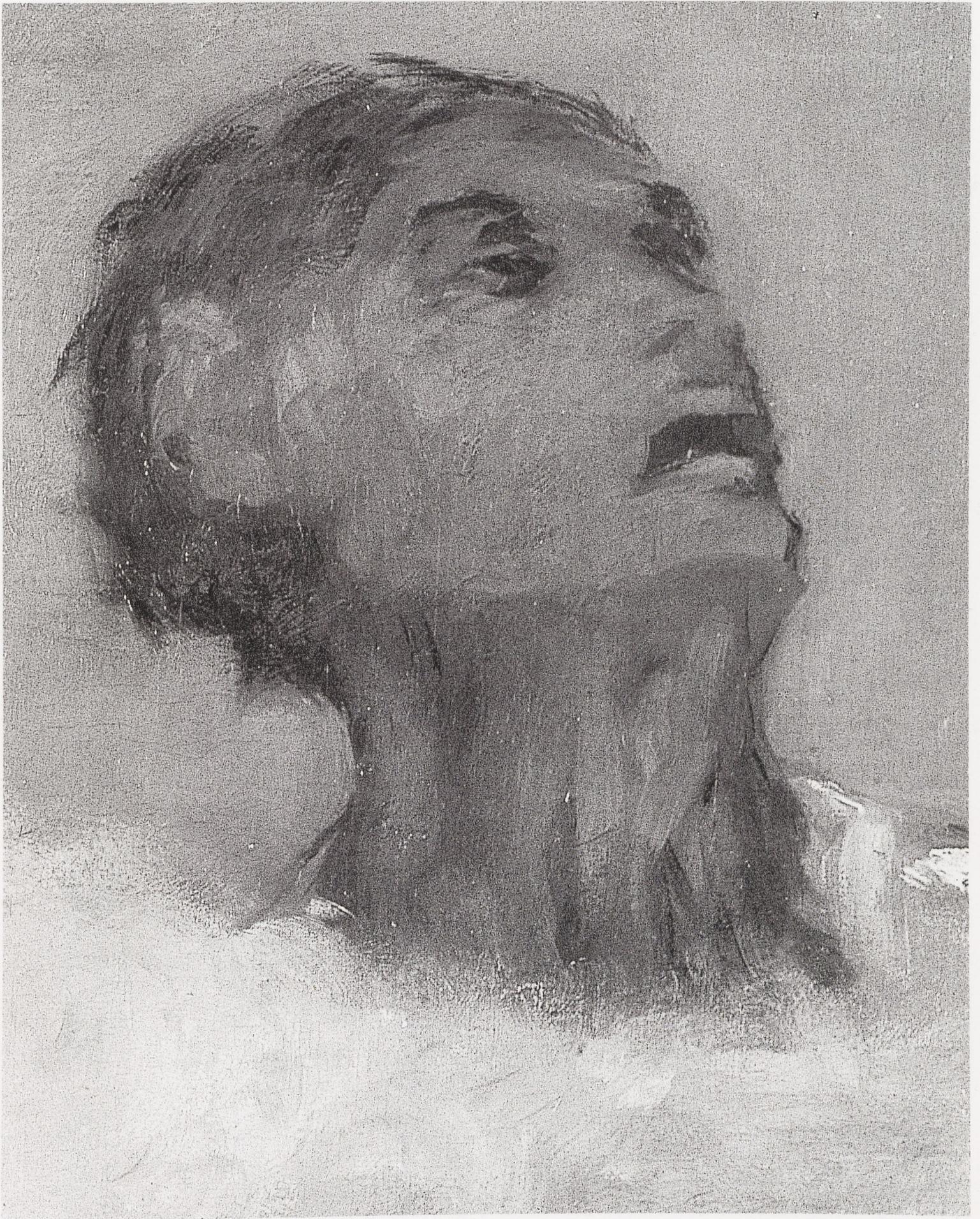
Da eine größere Zahl von Manets Zeichnungen noch nicht bekannt oder nur unvollkommen publiziert ist, werden solche Studien wohl noch auf sich warten lassen. Die große Retrospektive von 1983 hat dazu geführt, daß man Bilder durchleuchtet hat und dadurch manche kompositorische Veränderungen erkannte. Einige Entdeckungen waren einigermaßen spektakulär. Manets zahlreiche Pentimenti waren jedoch stets am Werk sichtbar; sie machen die Emphase,

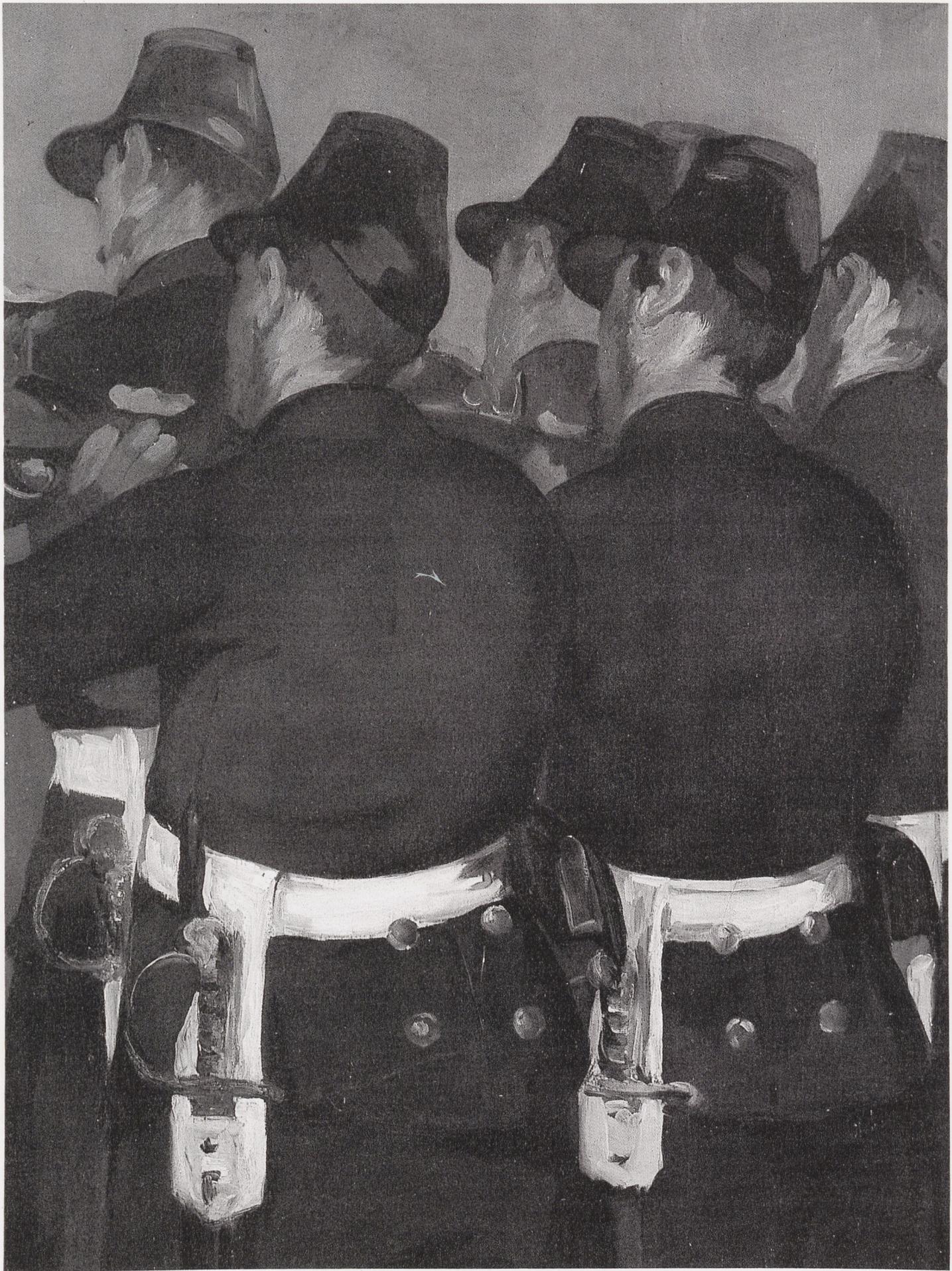
mit der er einen Kontur beschreibt, oft erst erkennbar.²⁸ Die Kenntnis der Sujets, seiner sozialgeschichtlichen Hintergründe und der Tradition der Motive in der öffentlichen Phantasie kann die Untersuchung des malerischen Gestus, wie ich meine, neu befruchten. Manets grundsätzlich subjektiver Duktus, der sich auf der Bildfläche je nach den Variationen des Motivs beständig ändert, erscheint vielleicht stärker als bei irgendeinem anderen Künstler als Spur einer symbolischen Berührung des Motivs. ›Stil‹ und ›Ikonographie‹ würden bei derartigen Analysen zusammenkommen – oder besser: die bildnerische Erfassung des Motivs, die künstlerische Neu- und Umprägung seiner Tradition. Bei Manet wird die Berechtigung dieses Ansatzes durch einen der genauesten, einfühlsamsten unter den zeitgenössischen Texten gestützt: Erst unlängst hat man Mallarmés 1876 in englischer Sprache erschienene Kritik wiederentdeckt; sie wurde bisher nur in Ansätzen ausgewertet.²⁹ Der Dichter betont darin besonders die Subjektivität der Erfassung des Motivs durch Manet. Japonisierende Perspektiven, die Mallarmé ausdrücklich empfiehlt, noch bevor Manet in der *Bar aux Folies-Bergères* eindeutig darauf zurückgreift, machten die Willkür der Wahl des Bildausschnittes und des Motivarrangements spürbar. Auch erleichterten sie es, das Gesichtsfeld sozusagen von allem zu entleeren, was nicht interessiert. Der Duktus erlaube es, das Motiv und sein Licht vollkommen subjektiv zu erfassen; auch der Pinselstrich passe sich dem vitalen Interesse des Künstlers für sein Motiv an. Tatsächlich hat man in manchen Frauenporträts – Mallarmé geht ausführlich auf das Morisot-Porträt in Providence ein – den Eindruck, als schminke Manet das Gesicht mit verreibender Farbe nach. Ein besonderes Gewicht legt Manet auch auf die vitale Bedeutung des Tageslichts, das die Figuren stärker als künstliches oder Atelier-Licht in den vitalen Zusammenhang erlebter Zeit stelle. Mallarmé geht es natürlich um eine andere Auffassung von der grundsätzlichen Subjektivität der Malerei Manets als sie Zola vertreten hatte: Während für diesen subjektive, vorurteilsfreie Erfassung durch das Temperament eine neuartige Darstellung eigentlich erst ermöglicht, letztlich also Objektivität begründet, sieht Mallarmé die Gemälde als bildnerische Übersetzungen eines Lebensflusses, der zwar ins Gemälde übersetzt wurde, doch so, daß seine nicht zu objektivierende Emotionalität, auch seine Zeitlichkeit vom Betrachter nacherlebt werden kann. Der Fluß des Erlebens, seine Uneinholbarkeit durch das synchronische Bild und die vitale Verstrickung des Künstlers mit seinem Gegenüber stehen im Vordergrund. Man wird prüfen müssen, wieweit dies Manet entspricht. Wenn alle Evidenzen über die Freundschaft des Dichters und des Künstlers einmal erwogen sind, wird doch die Analyse seiner Pinselschrift letztlich im Zentrum stehen. Genaueres Hinschauen auf das *Original* ist in besonderem Maße vonnöten, verliert doch der leibperspektivisch gebundene Pinselduktus durch die bloße Tatsache der Verkleinerung in der Reproduktion vollständig seine Wirkung. So wird Manets Duktus noch oft viel zu pauschal als im Sinne des oben beschriebenen *détachement* distanziert beschrieben. Einzig der interesselosen, ästhetischen Erfassung des Motivs, seiner bildnerischen Differenzierung schein er zu dienen. Vielfach tritt die gleichmäßige, Lichterscheinungen virtuos vermittelnde Pinseltechnik jedoch nur an ganz wenigen Details auf. *Die Erschießung Kaiser Maximilians* entspricht auch in diesem Sinne unter allen Gemälden Manets wohl am wenigsten dem, was wir üblicherweise für ›impressionistisch‹ halten. Dies verwundert wenig: Malte Manet, von dem es immer wieder hieß, er habe keine Phantasie und könne nur nach dem Modell arbeiten, doch ein geschichtsmächtiges, zeitgenössisches Ereignis, das er zunächst nur von Berichten, dann aus der

illustrierten Presse kannte. Die Pinselschrift distanziert-objektiver Motiverfassung erschöpft sich, genaugenommen, an den Gewehrschlössern und den Säbelgriffen. Manet läßt ansonsten der Emotionalität der Motiverfassung freien Lauf: Wie flächig hängt sein Duktus mit den weiten Hosen der Soldaten durch, wie emphatisch betont er ihre in die Gewehrsalven hineingebogenen Rücken, wie rührend stellt er ihre auseinandergespreizten Füße dar, durch die sie ihren Körper beim Zielen ausbalancieren! Wie belanglos gestaltet er die graue Mauer, in der die Emphase in der Darstellung des Bewegungsmotivs nicht ausklingen kann! Wie zerfahren wird seine Pinselschrift in der Menge der Neugierigen! Hier besonders paßt sein Duktus eigentlich zu keiner anderen Zone des Gemäldes, dessen Uneinheitlichkeit dadurch allen gängigen Erwartungen selbstbewußt widerspricht. Durch blaugrüne Pinien und tiefblauen Himmel deutet er oben eine subtropische Landschaft nur an, hier malt er anspruchsloser als ein Akademiker in einer Skizze. Sein Pinselstrich verrät, daß er andeutet und darin aufgeht, ohne malerische Virtuosität einzubringen. Würde man den Bogen von der nach wie vor unerläßlichen sozial- und sittengeschichtlichen Deutung des Motivs (die sich in diesem Falle mit der Steuerung der öffentlichen Phantasie durch Illustrationsgraphik und Photographie zu befassen hat), von der Darstellung seiner oft zum Klischee erstarrten Traditionen (in diesem Falle der Erwartungen an ein zeitgenössisches Ereignisbild auf den Salons) zur genauen Erfassung des Tuns des Malers spannen können, wäre das Ergebnis vielleicht eine Art Sozialgeschichte des Blickes.

Unsere Fragen an die Rezeptionsanalyse zu Manets Werk und seiner Person sollen im Einzelfall genauer gefaßt werden. Keine dieser Fragen ist neu, verschoben haben sich nur der Akzent und die Richtung des Interesses. Die sich in der derzeitigen Debatte immer mehr herauskristallisierende Forderung nach Infragestellung von Forschungsmythen, nach größerer sozialwissenschaftlicher und ideengeschichtlicher Genauigkeit soll jedoch vorab erneut reflektiert werden. Sie entspringt keineswegs einer sich selbst genügenden, ›wissenschaftlichen‹ Attitude. Vielmehr steht dahinter letztlich ein modernes Interesse an einer differenzierteren Theorie der Avantgarde, der Kunst in ihrer derzeitigen, problematischen Rolle. Und wenn die Kunst als der Sinnstiftung dienendes, institutionelles Ambiente in Frage steht, dann betrifft dies natürlich nicht nur sie selbst. Ihre Krise ist ein anthropologischer Indikator anderer Krisen; ihre Ratlosigkeit steht für andere Ratlosigkeiten. Dies liegt nicht an der Fragestellung des Interpretierenden, sondern am Charakter von Kunst als sozialem und kommunikativen System. Die Kunstgeschichte betreibt somit nicht nur die historische Epistemologie der Kunst, sondern überhaupt eines Weltverhältnisses, soweit es durch Bilder (im Sinne von *images*) faßbar ist. Ein genaueres Verständnis der Rolle der Kunst in der industrialisierten Massengesellschaft ist unerläßlich, um bei der derzeitigen Revision des Avantgarde-Konzeptes eine qualitätvolle Position zu erarbeiten, statt nach postmoderner Mode mit dem Ende der Kunst bzw. der Avantgarde auch das Ende der Kritik hinzunehmen (oder als ›Kritik‹ bereits das begriffspoesische Nachempfinden der Zeitstimmung zu akzeptieren). Die Positionen der Avantgarde-Diskussion sind immer noch überwiegend theoretisch motiviert; eine philosophische Position bringt oft eine

Abb. 2 Edouard Manet *Die Erschießung Kaiser Maximilians*, 1868, 252 x 305 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle. Ausschnitt: Kopf des Mejía.







Links:

Abb. 3 Edouard Manet *Die Erschießung Kaiser Maximilians*, 1868,
252 x 305 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle. Ausschnitt aus dem Erschießungspeloton.

Oben:

Abb. 4 Edouard Manet *Die Erschießung Kaiser Maximilians*, 1868,
252 x 305 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle. Ausschnitt: Köpfe der Zuschauer.

Epochen-Deutung hervor, die der Verifikation durch historische Sachforschung nicht bedarf. Die Kunstgeschichte als Disziplin läßt die avantgardetheoretische Debatte weitgehend über sich ergehen.

Das Mißtrauen gegenüber der Möglichkeit einer postmodernen Überwindung von Avantgarde bringt Fragen nach ihren Voraussetzungen hervor, etwa nach ihrer sozialen Grundlage, nach der Verbindung mit dem Pariser Bohème-Milieu, nach der Verstrickung dieses Ambientes mit dem der Studenten und der Intellektuellen. Was nahm dieses Milieu als ›Innen‹ und als ›Umfeld‹ wahr? Auch

über die illustrierte Presse, die Karikatur, überhaupt die massenhaft zugänglichen bildnerischen Klischees und ihre Bedeutung für die Wahrnehmung zeitgenössischer Wirklichkeit will man mehr wissen. Und wie verhielt sich dies zur Wahrnehmung des ja ebenfalls in seinem sozialen Profil keineswegs überkommenen Bürgertums? Die unvordenkliche Machtvermehrung der staatlichen Institutionen im Zuge der Industrialisierung, die neuen Verkehrsmittel ließen ein neuartiges, nationales Kunstpublikum entstehen. Daß die Salonmalerei auf dieses Publikum reagiert, ist alles andere als eine neue

Abb. 5 Edouard Manet *Die Erschießung Kaiser Maximilians*, 1868,
252 x 395 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle. Ausschnitt:
Hände des rechten, den Hahn spannenden Soldaten.



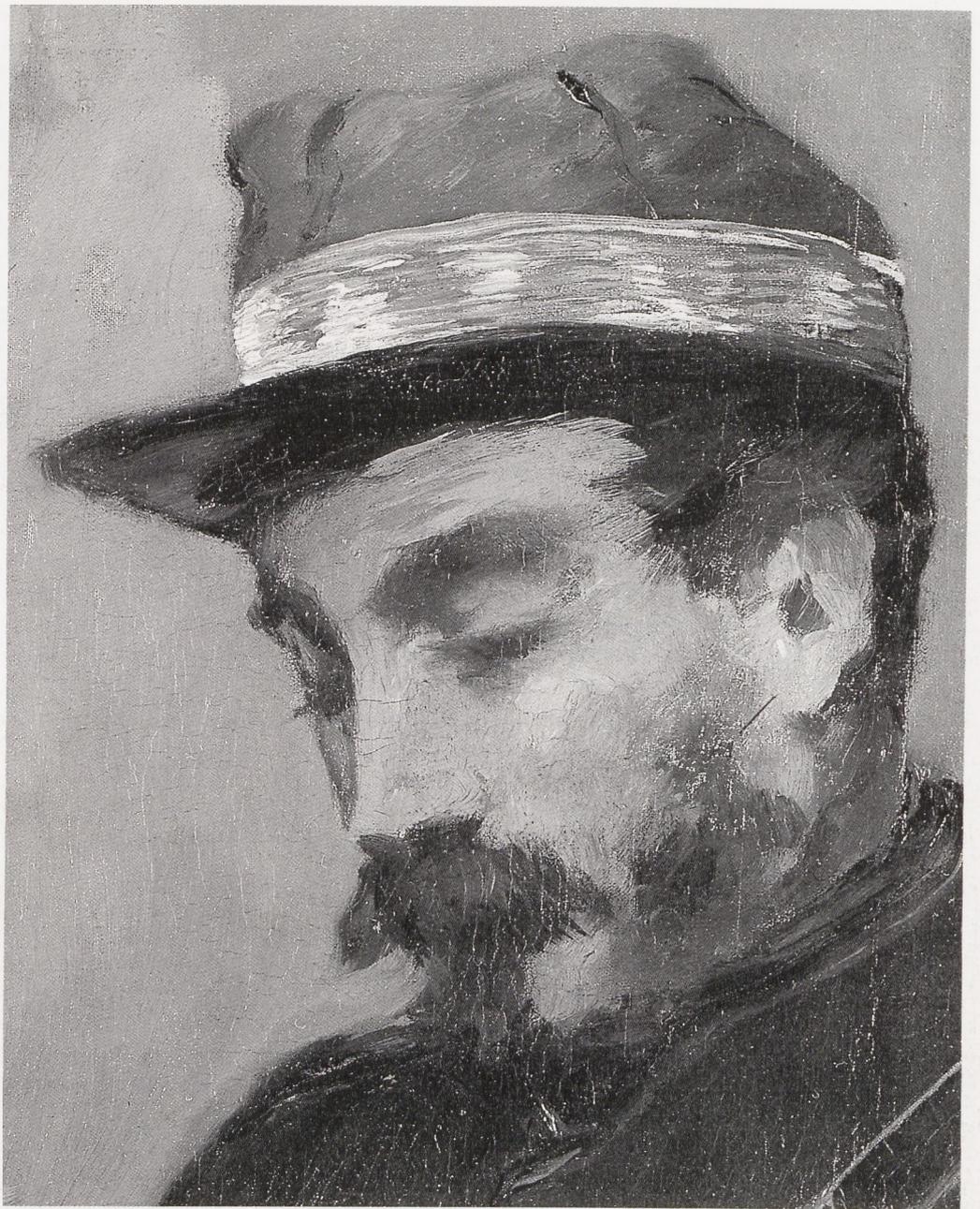


Abb. 6 Edouard Manet
Die Erschießung Kaiser Maximilians, 1868,
252 x 305 cm.
Mannheim, Städtische Kunsthalle.
Ausschnitt: Kopf des rechten,
den Hahn spannenden Soldaten.

Erkenntnis. Doch über die Ausmaße der Entwicklung, über ihren Ort in der Gesamtentwicklung des sozialen Systems wissen wir immer noch kaum mehr als vor zwanzig Jahren. Die neuerdings mit Reproduktionen ausgestatteten *Livres de Salon*, auch die neuen illustrierten Kunstzeitschriften und der Aufschwung des illustrierten Buches erweiterten das bürgerliche Publikum erheblich und veränderten seine Erwartungshaltung. In den genauen Beschreibungen einer sich quantitativ gewaltig vermehrenden Kunstkritik schließlich werden nicht nur Anleitungen für die Wahrnehmung von Kunst (und von Reproduktionen) gegeben, sie sind auch Zeugnis für die Selbstwahrnehmung des Bürgertums in seiner historischen Rolle. Aufschluß

über solche Fragen bekommen wir nur, wenn Kunstkritik zum Gegenstand nicht nur kunsthistorischer Forschung wird. – In dem Maße, wie sich unsere Hoffnungen auf eine *differenziertere* Selbstheilung der Kunst (und der Gesellschaft) richten, bedürfen wir auch einer differenzierteren, historischen Analyse der Probleme um einen für alles Spätere so entscheidenden Künstler wie Manet.

Neben Untersuchungen zu massenhafter Bildproduktion wird die Kunstkritik bei der Beantwortung solcher Fragen in der nächsten Zeit im Vordergrund stehen. Ohne größere Umwege, wie sie bei der Erforschung populärer Druckgraphik wohl beschritten werden müssen, kann sie einigen Aufschluß für die politische Diskussion um

Manet geben. Ein erstes Kardinalthema ist die keineswegs »erledigte« Frage der Bedeutung Baudelaires für Manet. Das ganz überwiegend literaturgeschichtlich interessierte Buch von Jerrold Seigel »Bohemian Paris« bringt auch neue Perspektiven in diese Debatte. Die Bohème, eine erste Gesellschaftsklasse von Outsidern, hatte seit der Jahrhundertwende einen literarischen und künstlerischen Selbstausdruck gefunden. Baudelaire prägte den Mythos der authentischeren Lebenserfahrung der Bohème entscheidend mit.³⁰ Baudelaire hat nicht viel über Manet geschrieben, und es ist nach wie vor strittig, wie entscheidend sein Eintreten für den Künstler war. Dennoch beherrscht Baudelaire neben Emile Zola nach wie vor die Debatte um die Kunstkritik zu Manet. Der Künstler gewann jedoch durch die Kritik Zolas einen derart neuartigen Platz in der Debatte um die Gegenwartskunst, daß ideelle Gemeinsamkeiten mit Baudelaire seit den späten fünfziger Jahren erst wieder ans Licht gezogen werden mußten.³¹ Gegen die etwas überbetonte Begegnung der größten Geistesheroen ihrer Zeit erfolgte bald eine kritische Reaktion, durch die der Austausch des Künstlers und des Dichters doch redimensioniert wurde.³² Nachdem alle Briefe, Bemerkungen und Berichte zusammengetragen wurden, wird man auf dem Hintergrund einer genaueren Kenntnis der Bohème und der Klischees ihrer Selbstdarstellung wieder über künstlerische Anliegen diskutieren müssen, und dabei könnte der frühe Manet wohl doch wieder stärker als »peintre Baudelairien« erscheinen. Daß der Maler ausgesprochener Bohème-Themen wie des Absinth-Trinkers, eines Lumpensammlers, eines Vorstadtphilosophen, einer modischen spanischen Zirkustruppe oder einer ganz unidealisierten Kurtisane in Wirklichkeit ein hocheleganter, dandyhafter Boulevardier mit vollendeten Umgangsformen war, wurde in der eingeweihten Kritik schon sehr früh zum Topos. Dieses Gegenüber emphatischer Einmischung in die Leidensseite der modernen Gesellschaft und modischen *détachements* qualifizierte Manet wohl bereits als »peintre Baudelairien«. Die Verwandtschaft der Figuren des literarisch-künstlerischen Dandy mit der des Bohémien hat Seigel noch einmal eindrucksvoll herausgestellt.

Nach der Lesart der Kunstkritiker vor Zola und Duranty scheint schon der Stil Manets von seinem Charme als Maler weiblicher Schönheit zu zeugen. Baudelaires Gedicht auf dem Bilderrahmen von Manets Porträt der spanischen Tänzerin Lola de Valence, das der Künstler 1862 im Salon zeigte, hat die Rezeption nicht zum wenigsten beeinflußt. Im Gegenüber von Schwarz und Rosa dieses von Baudelaire besungenen »bijou rose et noir« erkannte man natürlich bei dem Dichter sein Gegenüber der Nachtseite, der geheimnisvollen Melancholie des Fleisches, und der Tagseite, der ewig Traum bleibenden, durch die Mode veredelten Vision von der Frau, die die böse Natur des Mannes nur im Bereich einer letztlich ästhetischen Illusion erlösen könne. Doch auch für Manet blieben malerische Unerhörtheiten wie das Gegeneinander von »rose et noir« im öffentlichen Bewußtsein ein bestimmendes Merkmal seiner Malerei. In ähnlicher Weise, wie die düstere Umhüllung die lichtvolle Transparenz der Blume in dem Bildchen eines Pfingstrosenzweigs hervorhebt, heben der dunkle Hintergrund, die schwarze Katze und die Negerin die duftigen Fleischöne Olympias hervor. Würde man mehr über die schnelle Popularisierung von Baudelaires Themen zumindest in der literarischen Bohème, aber auch in Teilen der sittengeschichtlichen Literatur, könnten derartige Lesarten gewagt werden, ohne als geschmäcklerisch zu erscheinen.

Seit Mitte der sechziger Jahre nahm Manet einen grundlegend anderen Platz in der öffentlichen Debatte über Kunst ein.³³ Die Kunstkritiker, die Manet verteidigten oder sich zumindest bemühten,

sein Talent trotz mancher Vorbehalte anzuerkennen, verstanden vor allem seine bildnerische Technik als Ausdruck einer liberalistischen Ästhetik. Dieser Deutung und ihrer Geschichte ging die Disziplin nur vereinzelt nach. Bereits Julius Meier-Graefe hat malerische Stile insgesamt für den Ausdruck eines künstlerischen Individualismus gehalten, der sich im Gleichschritt mit der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft, schließlich des Liberalismus mehr und mehr durchsetzte.³⁴ Unlängst deutete Richard Schiff die impressionistische Pinselschrift als »technique of originality«, also einen paradoxen Versuch, die Forderung nach absoluter Neuartigkeit der persönlichen gestalterischen Eigenart des Künstlers durch konkrete Methoden der Malerei zu realisieren. Shiffs Versuch, unter diesem Schlagwort so etwas wie eine Philosophie der Kunstkritik zum Impressionismus aufzustellen, hat zwar zur Klärung mancher Fragen beigetragen.³⁵ Der Ideenkreis der Kunstkritiker wird dabei jedoch nicht ausreichend mit dem ideologischen Umfeld in Zusammenhang gebracht, ihre Haltung erscheint nicht in genügendem Maße mit gesellschaftlichen Anliegen verbunden und daher als wenig politisch. Diese Ansätze können durch eine interdisziplinäre Auslotung des ideologischen Kontextes vertieft werden. Parallelen zum politischen Liberalismus sind augenfällig, bedürfen aber im Einzelfall einer differenzierten Analyse. Zola, Edmond Duranty, Théodore Duret und andere Kritiker erwarteten die Realisation einer künstlerischen Sichtweise, die der modernen Welt entsprechen würde, vom besonders befreiten Künstlerindividuum, das sich von Vorurteilen in herausragender Weise losgesagt hat. Zola verteidigte Manet seit 1866 vehement als den nach Courbet modernsten Maler des Naturalismus und wurde dafür von dem Künstler 1868 durch das Porträt im Musée d'Orsay geehrt. Bereits 1865 hatte Zola seine berühmte Definition eines Kunstwerkes als »einem Stück Natur, gesehen durch ein Temperament« aus der Kritik an dem Buch des Frühsozialisten Proudhon »Du principe de l'art et de sa destination sociale« entwickelt.³⁶ Gegen Proudhon, der die Kunst der Aufgabe einer moralischen Veredelung der Menschheit unterordnen wollte, setzt Zola eine inhaltlich nicht bestimmte künstlerische Freiheit.

Durch diese pointiert liberale Konzeption gelang es Zola, die Gestalt Manets ins Zentrum der Auseinandersetzung um die modernste Kunst zu stellen. Dieser Aspekt wurde zur Genüge studiert. Zolas eigentliche Leistung liegt jedoch darin, die republikanisch gesonnene Kunstkritik in einer für die siebziger und achtziger Jahre grundlegenden Form umgewandelt zu haben. Er wies nämlich nicht nur Proudhons Forderung zurück, wonach die naturalistische Kunst der Zukunft die Gesellschaft moralisch zu erheben und zu erziehen habe. Sondern gleichzeitig mit der frühsozialistischen Position Proudhons lehnte Zola jede Art eines moralisierenden Anspruchs an die Kunst ab. Moralische Erbauung aber erwarteten bisher viele republikanisch gesonnene Kritiker von der Kunst, die sie verteidigten. Anhänger eines republikanischen Klassizismus wie Charles Blanc oder der sehr viel gemäßigttere Paul Mantz, die in der griechischen Klassik, in der Kunst des Florentiner Quattrocento oder der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts die Leistungen republikanisch verfaßter Gesellschaften sahen, träumten von einer republikanischen Staatskunst in öffentlichen Gebäuden oder auf den Plätzen der Städte. Sie erwarteten viel von strenger akademischer Ausbildung. Die Anhänger des Naturalismus und Realismus, vor allem Castagnary, aber auch Champfleury, verteidigten ihre Helden Courbet und Millet oder auch Jules Breton ebenfalls mit normativen Vorstellungen über eine republikanische Kunst: Durch die Zuwendung zur Realität der zeitgenössischen französischen Gesellschaft,

besonders zum bauerlichen Leben als einer durch das Second Empire vernachlässigten Wirklichkeit, sollte das Land zu einem angemessenen Bewußtsein seiner Kräfte gelangen und die Masse der ländlichen Produzenten zugleich kulturell bilden und moralisch erheben. Am nächsten einer liberalen Vorstellung von künstlerischer Freiheit waren noch Nachzüglinge der Romantik wie Théophile Gautier, der wie alle genannten Kritiker Delacroix über alles verehrte und vom Künstler erwartete, daß er die sublimen Phantasien der Moderne, nicht ihre banale Realität verewigen solle. Doch durch seinen Einsatz für Chenavard, der in den Revolutionsjahren 1848/49 einen Freskenzyklus für das Panthéon plante, erweist auch Gautier sich als offen für eine moralisch erhebende Staatskunst. All diese Kritiker sprachen sich zu Anfang der sechziger Jahre eher gegen Manet aus.

Durch seine Zurückweisung all dieser Ansprüche an die Kunst in einer konzeptuell im Grunde banalen Temperamentsästhetik wurde Zola zum eigentlichen Begründer einer liberalistischen Ästhetik, die verschiedene moralisierend republikanische Tendenzen allmählich ablöste. Als Kronzeuge diente ihm Manet, den er seit 1866 vereinnahmte. Manet gewann dadurch einen deutlich andersartigen Platz in der Debatte um die Gegenwartskunst. Zola hat die im Grunde dekadente Figur Manets in die Tradition des Naturalismus hineingenommen. Er stellte ihn in eine Reihe mit »mon Courbet à moi«, den er gegen Proudhon verteidigte, und Millet. Dazu blendete er Manets Themen weitgehend aus, schrieb mehr über die bloße Tatsache einer Zuwendung zur *vie moderne* als über die verwirrenden Aspekte der Modernität, die Manet tatsächlich zeigte, und vor allem über Manets Stil. Die exemplarische künstlerische Freiheit soll Manet zum Sachverwalter des künstlerischen Fortschrittes machen, dem in der Erwartung der liberalen Kritiker ein gesellschaftlicher entsprach. Manet wandte sich, wie immer man seine Kunst versteht, tatsächlich eher den problembeladenen Erfahrungen der *vie moderne* zu. Ihren *Sinnverlust* führte er anhand von Realitäten vor Augen, durch die die herrschende Moral, soviel wird man feststellen dürfen, herausgefordert wurde. Zola verdrängt die Inhalte seiner Kunst, um am Beispiel Manets und der Impressionisten die Hoffnung auf gesellschaftlichen *Sinnzuwachs* in der angestrebten liberalen Gesellschaft als realistische Erwartung darzustellen.³⁷

Während also die ältere Generation republikanisch gesonnener Kritiker normative Erwartungen an die Kunst stellte, macht Zola den künstlerischen Fortschritt als Pendant zum gesellschaftlichen Siegesmarsch des Liberalismus insgesamt zur Norm. Zolas Eintreten für Manet hat denn auch die »Bekehrung« der liberal gesonnenen Verteidiger des Naturalismus, Théophile Thoré und Jules-Antoine Castagnary offenbar mitbewirkt. Castagnary, bekannt vor allem durch seinen Einsatz für Millet, lobte 1868 Zolas Porträt in einer Sprache, die ihrerseits von Zola entlehnt ist. Angebliche Fehler des Malers entschuldigte er mit dessen Temperament, das eben zugleich auch die Quelle seiner Stärken sei. Selbst Théophile Gautier, der Manet immer von romantischer Seite aus abgelehnt hatte, bemühte sich, ihn ernstzunehmen. Zumindest führte er seine Ablehnung nun auf eine generationsbedingte Beschränkung der eigenen Urteilsfähigkeit zurück. Paul Mantz, Castagnary und Thoré sind sich eigenwilligerweise einig in einer Rhetorik, die bei aller Kritik von Anfang an das Talent des Malers anerkennt, zunächst noch in der Hoffnung, ihn auf den richtigen Weg zu bringen, dann, indem man in Manet ein verhindertes Genie sah. Duranty, Degas' Freund und sein wichtigster Sachverwalter unter den Kritikern, sollte diese eingeschränkte, aber doch höchste Wertschätzung für Manet später teilen. Zola fiel schließlich selber zu einer Thoré-ähnlichen Position zurück, indem

er seit 1879 in Manet nur noch den Vorläufer desjenigen Malers schätzte, der der Kritiker selbst gerne gewesen wäre: ein naturalistischer, die Prinzipien der Freilichtmalerei beherrschender Staatskünstler für die endlich gefestigte Republik.

In das reiche Panorama liberaler Kunstanschauungen, das man durch detaillierte Studien erst noch besetzen muß, paßt offenbar auch eine neue Vorstellung von dem bürgerlichen Publikum, durch das die Kunst nunmehr vor allem rezipiert wurde. Baudelaire hatte bereits seinem Salon von 1846 einen Appell »Aux Bourgeois« vorangestellt und in den Besitzenden oder im Bildungsbürgertum das Kunstpublikum der Zukunft gesehen. Mallarmé, der ebenso wie Baudelaire mit Manet eng befreundet war, betrachtete in seinem 1876 in englischer Sprache erschienenen Text den Impressionismus sogar als Ausdruck eines neuen Mittelstandes. Wie Steven Eisenman zeigte, zeugen Anspielungen auf den Zusammenhang von Demokratie und Impressionismus vom Stolz auf das besonders liberale französische Wahlrecht, einzigartig in Europa, wo ansonsten meist ein strengeres Zensuswahlrecht herrschte. Die Impressionisten, oft als *intransigent* (unnachgiebig) belächelt, gaben diesem Zustand besonderer Vorrechte für den Mittelstand künstlerischen Ausdruck.³⁸

Als Manet während der siebziger Jahre zum Altmeister der jüngeren Impressionistengeneration avancierte und sich im Stil wie in der Themenwahl auch von den jüngeren Malerkollegen beeinflussen ließ, sahen die Kritiker in der *peinture de la vie moderne* die herausragende Leistung des Künstlers. Seine Zuwendung zur zeitgenössischen Realität wurde an sich schon als bedeutungsvoll empfunden und von den Kritikern auch so dargestellt. Der Tatsache, daß die Bildvorwürfe nunmehr zeitgenössisch, nicht in Mythos, Religion oder Geschichte verwurzelt waren, hatten schon die Verteidiger der ersten Naturalistengeneration viel mehr Aufmerksamkeit als den konkreten Bildstoffen selbst geschenkt. Man sah darin die Umkehrung einer politisch bedingten Entwicklung, bei der es zur Verleugnung zeitgenössischer Realität und zur Schaffung verträumter oder trügerischer Identitäten gekommen war. Die für das 19. Jahrhundert typische Verdrängung des jeweils Zeitgenössischen setzte man in den Zusammenhang mit der Unterdrückung des Freiheitswillens bürgerlicher Schichten.

Das Bürgertum wurde gleichzeitig als eigentlicher Fortschrittsgarant, als Gemeinschaft aller »couches productives« gesehen. Die Zuwendung der Kunst zu zeitgenössischer Realität allein wurde auf diese Weise zum Zeichen einer fortschrittsorientierten Gesinnung. Das findet einen deutlichen Ausdruck auch in den Sujets. Wie besonders Robert L. Herberts ausführliche Darstellung lehrt, zeigten die Impressionisten während der siebziger Jahre die Landschaft vor allem in Reichweite der neuen Vorortzüge.³⁹ Diese ermöglichten zugleich die Stadtranderholung am Wochenende wie auch die Ansiedlung von Industrie. Beide scheinen in impressionistischen Gemälden einander in keiner Weise zu widersprechen: Rauchende Schornsteine können etwa in Monets Gemälden aus Argenteuil durchaus mit Ausflüglern an der Seine oder mit Weinbergen harmonieren. Das Ausflugsidyll erscheint nicht durch die industrielle Welt bedroht. Der Darstellung der modernen Welt entspricht in dieser Dekade also die ästhetische Befürwortung ihrer Entwicklungstendenzen. Die *endimanchés* stehen für neue Gesellschaftsschichten, die vielbeschworenen *couches nouvelles*, die eine noch zu erringende oder zumindest zu festigende französische Republik bestimmen sollten und zum Publikum einer neuen Kunst würden.⁴⁰ In den Appellen des Republikaners Léon Gambetta – ebenfalls ein Bekannter Manets – an eine gebildete Mittelschicht, zu der sich gut ausgebildete Arbeiter und

ehrgreuzige, selbständige Kleinproduzenten in der Landwirtschaft und im Handwerk zusammen tun sollten, um republikanische Freiheiten zu erringen, setzte sich der Traum von der Einigkeit aller produktiven Klassen fort.⁴¹ Diese Schicht bevölkerte das Szenario impressionistischer Gemälde; zugleich sah man in ihr das neue Publikum für die neue Malerei, wie man aus Mallarmés Kritik entnehmen kann. Die impressionistische Malerei der siebziger Jahre qualifizierte sich also auch durch ihren Themenkreis als liberalistisch und republikanisch. Man wird genauer fragen müssen, warum diese Phase der *peinture de la vie moderne* sich etwa mit Beginn der achtziger Jahre überlebt hatte. Der Durchbruch der Liberalen mit dem Sturz des Generals Mac-Mahon im Jahre 1879 und der Aufschwung einer naturalistischen Staatskunst haben sicher etwas damit zu tun, daß die Impressionisten sich recht abrupt von dem mittelständischen Szenario der Hauptstadt abwandten. In einer immer weniger als zeitgenössisch zu qualifizierenden Natur suchten sie nun nach autonomen künstlerischen Begründungen für die skizzenhafte Technik.

Manet scheint die Rezeption als optimistischer Maler modernen Großstadtlebens durchaus nicht unangenehm gewesen zu sein; teilweise ermöglicht er eine entsprechende Lesart durch sein Werk durchaus. Obwohl er keine deutlichen Themen aus dem Lebenskreis der Bohème mehr malt, hat er aber offenbar nicht die Anliegen seiner Frühzeit aufgegeben. Eine optimistische Deutung im Sinne Zolas ist oft ebenso möglich wie subjektive Einfühlung im Sinne Mallarmés. Bei genauerem Hinschauen, wie es wohl auch bei den Zeitgenossen eher die Ausnahme war, fallen seit jeher vor allem die verwirrenden, mit Abbildungskonventionen spielenden, unverschämten Seiten seines Werkes ins Auge. Die Vielschichtigkeit der Rezeption wie die des Werkes wurden unter methodisch klar definierten Fragestellungen noch keineswegs befriedigend ausgelotet.

Der Anlaß der hier zusammengefaßten Reflexionen darüber, wo wir mit Manet stehen, war die Bitte Stefan Germers, des Herausgebers des vorliegenden Katalogs, in einem Aufsatz den Ort der politischen Gemälde Manets im Schaffen des Künstlers zu umreißen. Dabei war klar, daß die noch so detailreiche, noch so genaue Durchleuchtung der zeitgeschichtlichen Ikonographie Manets zu wenig führt, wenn schließlich nur *Die Erschießung Kaiser Maximilians* und drei oder vier Werke mit einer eindeutig auf die Politik bezogenen Ikonographie überhaupt einen politisch beobachtenden, die zeitgenössische Gesellschaftsentwicklung in ihrer Problematik erfassenden Maler erkennbar machen. Wenn Manets politische Bilder aus seinem Œuvre herausfielen, wären sie nicht sehr bedeutungsvoll. Doch ist uns der in seiner Malerei insgesamt politisch bewußte Manet wieder ferner gerückt, nachdem er für eine vorhergehende Forschergeneration schon viel greifbarer war. Daher konnte hier nicht Forschung nur zusammengefaßt, vielmehr mußten offene Fragen angerissen werden.

Oft wurde betont, daß Manet sich in seinen politischen Bildern ausdrücklich als Anhänger liberal-republikanischer Tendenzen zu erkennen gibt. Ein Gemälde Léon Gambettas an der Rednertribüne in Versailles, wie er es 1871 plante, wäre als Manifest aufgefaßt worden. Und wenn Manet sich 1882 ins Gespräch bringen konnte, den Festsaal des Pariser Rathauses auszumalen, so zeugt auch dies noch von seiner Bereitschaft, als Staatskünstler der erst seit 1879 gefestigten Dritten Republik tätig zu werden. Der »grausame« Kritiker Albert Wolff stellte Manet 1880 gesprächsweise in Aussicht, wenn Gambetta Staatspräsident würde, avanciere er zum offiziellen Maler.⁴² Man könnte nun darauf hinweisen, daß die vorurteilslose

Zuwendung zum modernen Leben in den siebziger Jahren an sich schon als Zeichen einer liberalen Gesinnung gewertet wurde und in diesem Sinne bedeutungsvoll war, mithin also alle Gemälde der *vie moderne* als fortschrittlich-liberal galten. Auch auf Ideen von einem neuen Publikum der *peinture nouvelle* wurde kurz eingegangen; nur in Ansätzen hat man jedoch untersucht, ob und in welcher Weise sich die Vorstellungen der Kritiker vom neuen Kunstpublikum mit dem der Politiker vom neuen Wahlbürgertum überschneiden.

Wir wollen in diesem Zusammenhang lieber abschließend auf *Die Erschießung Kaiser Maximilians* zu sprechen kommen, um wiederum offene Fragen anzuschneiden. Sie betreffen vor allem die hier zur Schau gestellte, keineswegs verborgene Subjektivität des Künstlers. Manets Gemälde trat von vorneherein in ein Verhältnis zu der durch die illustrierte Presse und Photographie geprägten, öffentlichen Phantasievorstellung über das Ereignis. Dadurch wird eine medien-theoretische Fragestellung aufgeworfen. Daß die Berichterstattung über ein Ereignis dieses selbst beeinflusst, ist unlängst durch den Golfkrieg ins öffentliche Bewußtsein gedrungen. Die Industrialisierung der bildlichen Phantasie wird durch Manets Gemälde zu einer Frage an die Kunstgeschichte. Wie unterscheidet sich dieses Gemälde, bei dem die künstlerische Phantasie fast ausschließlich mit den Erzeugnissen illustrierter Presse konkurriert – und nicht mit einer Wirklichkeit, die ein jeder täglich erlebt –, von anderen Werken dieses angeblich so »naturalistischen« Künstlers?⁴³

Öffentlich-allgemein und privat-subjektiv scheinen ansonsten zusammenzufallen. Der Erlebnischarakter, mit dem der Maler dem Dargestellten begegnet, wird durch den subjektiven Stil *unmittelbar* vermittelt. Der Betrachter vollzieht die Subjektivität der Begegnung des Malers mit dem Sujet *nur* durch die Vermittlungsinstanz des Bildes nach. In dem Morisot-Porträt, das Mallarmé zum Ausgangspunkt seiner Deutung machte, ist der Künstler implizit präsent als derjenige, der dieser Frau in ihrer stolzen Nonchalance begegnet. Spätere Porträtphotographie aus dem Atelier Nadar oder Porträtmalerei bis zu de Nittis oder Boldini machte sich diese Darstellungsstrategie oft zu eigen: Immer wieder begegnen wir auf den Bildern etwa einer Dame im schwarzen Ausgehkleid, die sich bei einem Nachmittagsbesuch gerade auf den Divan des Besuchten gesetzt hat. Der Maler zeigt sozusagen nicht nur sein Geschick als Porträtist, sondern auch als Gastgeber, der es versteht, die Angekommene in eine charmante Konversation hineinzuziehen. – Der Bezug zum Betrachter ist in fast allen Gemälden Manets überdeutlich, fast stets blickt eine Figur den Betrachter unverhohlen und doch verloren an, ohne daß es zu einer eindeutigen Beziehung der Blicke kommt. Kein Gemälde Manets schließt sich dem Betrachter gegenüber so ab wie *Die Erschießung Kaiser Maximilians*. Dem entspricht, daß Manets eigene Begegnung mit dem Sujet selbst schon durch Medien vermittelt wurde. Das dargestellte Geschehen berührt ihn nicht als Erlebender, sondern als historisch-politisch Betroffener. Die Betroffenheit von dem, was man durch die Medien weiß – sie geht jedoch über dieses Wissen hinaus – ist auf einer ersten Ebene der Analyse zunächst einmal das Thema des Bildes. Worin liegt nun die *Bedeutung* dieser mehrfach vermittelten, also von keinerlei Zeugenschaft gestützten, subjektiven Präsentation einer Begebenheit, von der seine Zeitgenossen ohnehin wußten? Manet wird zum empfindenden Staatsbürger, in dessen Imagination des zeitgeschichtlichen Ereignisses sich dessen moralischer Charakter realisiert – und zwar, ohne daß der Künstler dies durch Zeichen moralischer Reflexion, die er von außen in die Malerei hineinträgt, verdeutlicht. Die Arbeit des Künstlers, gegen die durch die öffentliche Berichterstattung zugleich aufgerüttelte

und manipulierte Phantasie anzugehen, werden wir erst verstehen, wenn wir über die massenhafte Illustrationsgraphik und ihre Verbreitung mehr wissen. Dennoch sei schon jetzt eine grundsätzliche Beobachtung erlaubt.

Die Grundsätzlichkeit des Subjektiv-Individuellen ist in diesem politischen Bild nur weiter getrieben als in den Szenen des modernen Lebens, die Manet selbst erlebt hat oder hätte erleben können. Das szenische Ausblenden des betrachtenden und mit den Dargestellten dialogisierenden Malers ist für Manet recht ungewöhnlich. Diese szenische Abwesenheit des Künstlers widerspricht dem subjektiven, gestischen und immer wieder eigenwillig emphatischen Duktus, der den Maler zugleich sehr präsent werden läßt. Allein in dieser Verwei-

gerung einer Kontaktaufnahme mit dem Ereignis äußert sich, daß Geschichte hier vor allem erlitten und als inakzeptabel zur Schau gestellt wird. So haben wir es offenbar weniger als in anderen Bildern Manets mit Subjektivität nach der liberalistisch-optimistischen Konzeption Zolas zu tun, bei der das besonders emanzipierte Individuum die neue Vision seiner Zeit für die anderen mitverwirklicht. Manet erscheint weniger als Urheber bzw. Subjekt denn als Betroffener von Geschichte, dessen Imagination von Welt jedoch unabhängig von ›objektiv‹ präsentierte Deutung und Wertung Gültigkeit beansprucht. In der grundsätzlichen Subjektivität des persönlichen, vitalen Erlebens *erschöpft sich* der objektive Sinn des modernen Welttempfindens, sofern der Künstler ihr nur wirklich Ausdruck verleiht.

ANMERKUNGEN

Für E.-M.

- 1 Eric Darragon *Manet*, Paris 1989, S. 317.
- 2 Stationen einer Forschungstradition, die das Szenario impressionistischer Bilder mit den gesellschaftlichen Auswirkungen der Haussmannisierung verbindet: Nils Gösta Sandblad *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954; Karl Hermann Usener ›Edouard Manet und die Vie Moderne‹ (Vortrag vom 14. 12. 1959 im Institut für Sozialforschung an der Universität Frankfurt). In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19 (1974) S. 9-32; Theodore Reff *Manet und Modern Paris: One Hundred Paintings, Drawings, Prints and Photographs by Manet and his Contemporaries*, Ausst. Kat. Washington 1982; Paul Hayes Tucker *Manet at Argenteuil*, New Haven/London 1982; *L'impressionnisme et le paysage français*, Beiträge von Richard R. Brettell, Sylvie Gache-Patin, Françoise Heilbrun und Scott Schaefer, Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, The Art Institute of Chicago, Grand Palais, Paris 1984/85; Timothy Clark *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985 (vgl. auch Klaus Herdings Besprechung in: *Kritische Berichte*, 14, 1986, 2, S. 69-79); Robert L. Herbert *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*, New Haven/London 1988 (die deutsche Übersetzung ist nicht zu empfehlen); Richard R. Brettell *Pissarro and Pontoise. The painter in a landscape*, New Haven/London 1990; Michael F. Zimmermann *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Antwerpen/Weinheim/Paris 1991. Clarks Buch zwingt in noch wesentlich stärkerem Maße, als dies bereits geschehen ist, zum Überdenken der Voraussetzungen und Methoden solcher Forschung. Soziale Brüche können für Clark durch Inkohärenzen im malerischen Stil auf sehr vielfältige Weisen (allegorisch?) verkörpert werden; die Frage, wie Malerei gesellschaftliche Krisen aufnimmt, stellt sich. Insofern hat Clark eigentlich die ganze Forschungstradition an einen kritischen Punkt gebracht.
- 3 Siegfried Kracauer *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Amsterdam 1937; Walter Benjamin *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften 5, Frankfurt am Main 1982; zu Benjamin zuletzt: Heiner Weidmann *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München 1992; Klaus Garber *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien, Porträts, Kritiken*, München 1992.
- 4 »Wäre es nach den materiellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen gegangen, dann hätte der Impressionismus in England entstehen müssen; denn es war die englische Oberschicht, die den Ton des fashionablen Lebens für ganz Europa angab. Die vornehme Pariser Gesellschaft schwamm während des ganzen 19. Jahrhunderts mit dem größten Vergnügen in immer wiederkehrenden Wellen von Anglomanie. Es ist eine nachträglich mit der Bewunderung für den Impressionismus vollzogene und daher unbillige Verherrlichung, wenn Paris als ›die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts‹ erscheint, wie Walter Benjamin gesagt hat. Die wahre Hauptstadt des 19. Jahrhunderts war selbstverständlich London. Es war die Metropole des am meisten industrialisierten Landes und das Zentrum eines Weltreiches. London war die reichste Stadt der Welt und dirigierte alle Kapitalbewegungen des 19. Jahrhunderts.« Rudolf Zeitler *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1966, S. 23.
- 5 Besonders eindringlich sind Sandblads (Anm. 2, S. 9-15) knappe Charakterisierungen früherer Forschungstraditionen und ihrer zeitbedingten Hintergründe. Manche immer noch offene Frage, besonders zur Soziologie des Salonpublikums, wurde bereits angerissen von George Heard Hamilton *Manet and his Critics*, New Haven/London 1954.
- 6 Einschneidend war die Debatte um die Bouguereau-Ausstellung des Jahres 1983, die gleichzeitig mit Kontroversen über die Manet-Ausstellung geführt wurde. *Adolphe-William Bouguereau, 1825-1905*, Ausst. Kat. Musée du Petit Palais, Paris, Musée des Beaux-Arts de Montréal, The Watsworth Atheneum, Hartford, 1984/1985; *Manet 1882-1883*, Ausst. Kat. Grand Palais, Paris, Metropolitan Museum of Art, New York (Françoise Cachin, Charles Moffett u. a.). Vgl. die Besprechung der Pariser Manet-Ausstellung von Thomas W. Gachtgens in: *Kunstchronik*, 36, 1983, S. 469-478, sowie auch der Bouguereau-Ausstellung in: *Kunstchronik*, 37, 1984, S. 166-173. Das Pendel schwenkte von einer zeitweiligen Überbewertung der akademischen und der Salonmalerei, besonders in Frankreich, zurück zu einer integrierenden Sichtweise. Im Musée d'Orsay erscheint die akademische und die Salonmalerei vor allem als Folie zum Triumph der Avantgarde. Vgl. Jean Jenger *Orsay, de la gare au musée. Histoire d'un grand projet*, Mailand 1986; ›Which 19th Century? The Musée d'Orsay as seen by Noehlin, Rosenblum, Reff, Filler, Kirili, Arikha ...‹. Special section in: *Art in America*, Jan. 1988, S. 85-107.
- 7 Auch wird man sich Gedanken über die Eigenstruktur des Kommunikationssystems Kunstgeschichte machen müssen. Die Konfrontation mit dem historischen ›Material‹ bricht das sich selbst erzeugende System aktueller Kommunikation nicht auf; die Gegenstände der Kunstgeschichte nehmen an dieser Verständigung über sie selbst nicht teil. Zwar beruft sich jeder, der eine neue Position in diesem Kommunikationssystem vertritt, auf historische Quellen, aber in einer je spezifischen, durch die Rolle oder die erwünschte Rolle des Kunsthistorikers mitbedingten Form der Aneignung, der Interpretation. Die Zusammenhänge, die im historischen Material gesehen werden, schließen die Rolle des Interpretierenden an keiner Stelle in ihren Kausalnexus legitimierend ein. In der Kunstgeschichte mit ihrer nach 1945 traditionell gewordenen Theoriefeindlichkeit tut man noch oft so, als sei die jeweils neue Position durch das Material nicht nur legitimiert, sondern sozusagen konditioniert. Durch diese Strategie verdeckt der Kunsthistoriker seine Positionierung im Kommunikationsfeld der Kunstgeschichte und ihre systematischen, aktuellen Voraussetzungen. – Von französischen Kunsthistorikern wird das Problem der immanenten Voraussetzungen der Kunstgeschichte derzeit besonders unter psychologischen Fragestellungen angegangen, meist im Ausgang von Jacques Lacan: vgl. Thierry de Duve *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris 1984; ders. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris 1989; Georges Didi-Huberman *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990; ders. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1991. Empirische Untersuchungen zum Berufsfeld Kunstgeschichte existieren nur in Ansätzen; eine größere Untersuchung über kunsthistorische Karrierestrukturen bereitet Heinrich Dilly vor. Zu einer theoretisch durchdachten Soziologie unseres Faches fehlen mithin noch die Voraussetzungen. Neue Maßstäbe setzt Luhmanns neues Buch zu Soziologie der Wissenschaft, das den Verdienst hat, die lange Diskussionstradition der sprachanalytischen Philosophie und der durch sie beeinflussten Wissenschaftstheorie für die soziologische Fragestellung fruchtbar zu machen: Niklas Luhmann *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1992, S. 8f. Hinter Luhmanns methodischen Forderungen wird die Debatte auch in unserem Fach nicht zurückbleiben können: »Das ›wissensoziologische‹ Problem der Wahrheit ist zum Problem aller Disziplinen geworden. Man kann nach den physikalischen, biologischen, neurophysiologischen, psychologischen, linguistischen, soziologischen Bedin-

- gungen von Erkenntnis fragen. Immer muß man dabei ›autologisch‹ forschen, das heißt: Rückschlüsse auf das eigene Tun beachten. Ein solcher Zirkel ist keineswegs ›vitiös‹. Man muß nur die Rückverwandlung von Forschungsergebnissen in Forschungsbedingungen im Auge behalten und sich dafür Zeit nehmen. Und die empirische Theorie muß komplex genug sein ..., um den autologischen Schluß vollziehen zu können. Verglichen mit den Fortschritten, die hier inzwischen erzielt sind, machen Erkenntnistheorien, die selbstreferenzaversiv aufgebaut sind oder die hierfür ersonnenen Figuren weiterverwenden, einen eher zweitrangigen Eindruck. Sie bleiben, wie man an Popper sehen kann, in methodologischen Ratschlägen stecken, die man natürlich immer wieder gern zur Kenntnis nimmt und zur Beachtung empfiehlt. « Paul Bourdieus Soziologie des Geschmacks sollte die Kunstgeschichte stärker zu empirisch fundierten Reflexionen über ihren gesellschaftlichen Ort veranlassen. Gesprächsangebote sprachanalytischer Philosophen wie von Paul Feierabend an die Kunstgeschichte wurden nur vereinzelt aufgenommen. Vgl. Michael Baxandall *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985. Die seit neuestem intensive Rezeption der Theorien besonders Nelson Goodmans und Willard van Ornam Quines, aber auch Hillary Putnams in Frankreich läßt hoffen. – Das Problem ist nicht allein ein hermeneutisches, weil die hermeneutische Tradition das interpretierende Individuum vorwiegend als humanistische Figur in den Blick nimmt. Es geht eher um ein Bewußtmachen von Interessen, die man haben sollte, als um die konkrete Sozialpsychologie des jeweilig historisch Interessierten.
- 8 Margret Kampmeyer-Käding *Paris unter dem zweiten Kaiserreich. Das Bild der Stadt in Presse, Gaidenliteratur und populärer Graphik*, Marburg 1990.
 - 9 Monika Steinhauser ›Gotik und Moderne. Zu Viollet-le-Ducs Architekturverständnis. In: *Die alte Stadt. Denkmal oder Lebensraum? Die Sicht der mittelalterlichen Stadtarchitektur im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 1985, S. 27-66; Françoise Bercé, Bruno Foucart u. a. *Viollet-le-Duc*, Ausst. Kat. The Grey Art Gallery and Study Center, New York, 1988, usw., Washington 1987; Willibald Sauerländer ›La cathédrale et la Révolution. In: *L'Art et les Révolutions*, xxvte Congrès international d'Histoire de l'Art, 1989, Straßburg 1990, S. 67-106.
 - 10 Eine materialreiche, soziologische Studie: Jeanne Gaillard *Paris, la ville, 1852-1870*, Paris 1977; Bernard Rouleau *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris 1985. F. Loyer widmete unlängst der Entwicklung des Wohnungsbaus in Paris eine umfassende Studie, in der er, statt vom Boulevard auszugehen, die Wohnung hinter der Fassade untersucht: François Loyer *Paris, XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Paris 1987.
 - 11 Vgl. Clark (Anm. 2).
 - 12 Auf höchstem Niveau: Werner Hofmann *Nana. Mythos und Wirklichkeit*. Köln 1973; ders. *Edouard Manet. Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens*, Frankfurt a. M. 1985.
 - 13 Wilhelm Hausenstein ›Die Bardame. In: ders. *Meister und Werke*, München 1930, S. 185-189; Hans Jantzen ›Edouard Manets *Bar aux Folies-Bergères*. In: *Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. 1. 1951*, Berlin 1951, S. 228-232.
 - 14 Reff 1982 (Anm. 2). – Sandblad (Anm. 2), Werner Hoffmann (Anm. 12), Theodore Reff *Manet: Olympia*, London 1976; Anne Coffin Hanson *Manet and the Modern Tradition*, New Haven/London 1977; *Edouard Manet and the Execution of Maximilian*, Ausst. Kat. Dep. of Art, Brown University, Providence/Rhode Island, 1981; Beatrice Farwell *Manet and the Nude. A Study in Iconography of the Second Empire*, (Diss. Los Angeles 1973) New York 1981; Novelene Ross *Manet's Bar at the Folies-Bergères and the Myths of Popular Illustration*, Ann Arbor 1982.
 - 15 Herbert 1988 (Anm. 2). Herberts Rückgriff auf Kracauer und Simmel sowie seine Distanznahme von Timothy Clark hat sicher die überzogenen Kritiken mitveranlaßt.
 - 16 Gedacht ist eher an Althusser, Castoriades und an den frühen Baudrillard als an die situationistische Internationale, auf die Clark sich beruft.
 - 17 Zur Analyse des Verhältnisses von Betrachter, Maler und Bildkomposition: Norman Bryson *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven/London 1983; Michael Fried *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980 und Chicago 1988; ders. *Courbet's Realism*, Chicago/London 1990. Vgl. auch Stefan Germers Aufsatz in diesem Katalog.
 - 18 Françoise Cachin *Manet, lettres à Isabelle, Méry et autres dames*, Paris 1985.
 - 19 Weiterführend zur immer intensiver betriebenen Forschung über populäre Illustrationsgraphik: *Usages de l'image au XIXe siècle*, Akten eines Kolloquiums vom 24.-26. 10. 1990 im Musée d'Orsay, unter der Leitung von Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier und Nicole Savy, Paris 1992. Vgl. auch: Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer *Eugène Delacroix. Prints, Politics and Satire 1814-1822*, New Haven/London 1991.
 - 20 Antonin Proust *Edouard Manet, Souvenirs*, Paris 1913 (zuerst als ›Souvenirs sur Manet. In: *La Revue Blanche*, Februar-April 1897); Théodore Duret *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, Paris 1902. Die Literatur zur Person Manets ist immer noch ausschließlich erzählerisch berichtend: Etienne Moreau-Nélaton *Manet raconté par lui-même*, 2 Bde., Paris 1926; A. Tabarant *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris 1942; Eric Darragon *Manet*, Paris 1989.
 - 21 Hamilton, dessen Buch (1954; vgl. Anm. 5) das Muster für eine Gattung rezeptionsgeschichtlicher Studien abgab, ging oftmals noch erfrischend unbefangenen von der Kunstkritik zur Interpretation über.
 - 22 Clark 1985 (Anm. 2); *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, hrsg. von Fronia E. Wissman, mit Beiträgen von Charles S. Moffett, Ruth Berson, Barbara Lee Williams. Ausst. Kat. The Fine Arts Museum of San Francisco, National Gallery of Art, Washington 1986; *Les écrivains devant l'impressionisme*, hrsg. von Denys Riout, Paris 1989; *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, hrsg. und bearb. von Jean-Paul Bouillon, Nicole Debreuil-Blondon, Antoinette Ehrhard, Constance Naubert-Riser, Paris 1990 (mit ausführlichen Literaturangaben).
 - 23 Pierre Vaisse *La troisième république et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, phil. Diss., Paris 1980.
 - 24 Offenbar wurde eine ausführlich und sehr treffend kommentierte Bibliographie dieser Art von Literatur von der Kunstgeschichte bislang übersehen: Paul Lacombe *Bibliographie Parisienne 1600-1880*, Paris 1887.
 - 25 Bruce Loughton *The Drawings of Daumier and Millet*, New Haven/London 1991.
 - 26 Jüngere Marksteine der Daumier-Diskussion: Reinhard Kosellek ›Daumier und der Tod. In: *Modernität und Tradition*, München 1985, S. 163-178; Werner Hofmann ›Daumier, der verfolgte Verfolger. In: *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne*, Berlin 1986, S. 249-253; Johannes Hartau *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin 1987; Kristen Powell und Elizabeth C. Childs *Femmes d'esprit. Women in Daumier's Caricature*, Ausst. Kat. A. Johnson Memorial Gallery, Middlebury/Vt. usw., 1990.
 - 27 Guys Werk wurde noch nicht katalogisiert; eine wesentliche Voraussetzung wissenschaftlicher Studien fehlt damit. Vgl. etwa Gilda Piersanti *Constantin Guys. Il pittore della vita moderna*, Ausst. Kat. Palazzo Braschi, Rom 1980; Pierre Duffo *Constantin Guys. Fou de dessin, grand reporter, 1802-1892*, Paris 1988; *La modernité de Constantin Guys*, Ausst. Kat. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Hôtel de Lamoignon, 1988 (Vorwort von Jean Dérens).
 - 28 Anne Coffin Hanson ›La technique de Manet. In: Ausst. Kat. *Manet 1832-1883*, Paris 1983, S. 20-28; Juliet Wilson-Bareau *The Hidden Face of Manet. An Investigation of the Artist's Working Processes*, mit Einleitung von John House, Ausst. Kat. Courtauld Institute Galleries, London 1986.
 - 29 Der engl. Text in: *The New Painting* (Anm. 23), S. 27-35; frz. Rückübersetzung in: *Les écrivains devant l'impressionisme* (Anm. 23), S. 88-104.
 - 30 Jerrold Seigel *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930*, New York 1986.
 - 31 Sehr affirmativ zu Manet als ›peintre Baudelairien‹ etwa: Hamilton 1954 (Anm. 5).
 - 32 Sehr skeptisch über Baudelaire-Manet etwa: Farwell (1973) 1981 (Anm. 14).
 - 33 Zu Manet wäre es lohnend, anzuknüpfen an: Pierre Georget ›Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863. In: *Revue de l'Art*, 27, 1975, S. 62-77.
 - 34 Julius Meier-Graefe *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Berlin/Leipzig 1904; ders. ›Die Stellung Eduard Manets. In: *Kunst für Alle*, 15, 1900, S. 58-64.
 - 35 Richard Schiff *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago 1984.
 - 36 Pierre-Joseph Proudhon *Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst*, übers. und hrsg. von Klaus Herding, Berlin 1988.
 - 37 Die Zola-Literatur kann hier nicht vorgestellt werden. Einführende Literaturangaben bei Klaus Niehr ›Textausgaben von Proudhon und Zola. In: *Kunstchronik*, 44, 1991, S. 323-342.
 - 38 Steven Eisenman in: *The New Painting* (Anm. 23), S. 51-59; Robert L. Herbert ›Impressionism, Originality and Laissez-Faire. In: *Radical History Review*, 38, Sommer 1987, S. 7-15.
 - 39 Tucker 1982; Herbert 1988 (beide Anm. 2).
 - 40 Vgl. Anm. 2.
 - 41 Ideologisch aufschlußreich ist die Schrift des Unternehmers Denis Poulot *Question sociale. Le sublime, ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Paris 1872 (ausführlicher dazu Zimmermann 1991 [wie Anm. 2], S. 135-148).
 - 42 Vor allem in der Diskussion um das Porträt von Antonin Proust sah man Manet 1880 zum offiziellen Maler werden. Vgl. Darragon 1989 (Anm. 1), S. 238-330.
 - 43 Vgl. zu einer ähnlichen, überwiegend in Anlehnung an Habermas formulierten Fragestellung Stephen F. Eisenman ›Nonfiction Painting: Mimesis and Modernism in Manet's *Escape of Rochefort*. In: *Art Journal*, 46, 4, Winter 1987, S. 278-284.