

erschienen in:  
Manet – Sehen. Der Blick der Moderne,  
hrsg. von Hubertus Gaßner und Viola Hildebrandt-Schat,  
Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle,  
Petersberg 2016

MICHAEL LÜTHY

# DIE WENDUNG DES BLICKS

## I. SEHEN

Wie sind Manets künstlerische Absichten zu bestimmen? Welchen künstlerischen Strömungen gehören seine Gemälde an? Seit ihrer Entstehung erfahren diese basalen Fragen immer andere Antworten und bleiben doch in irritierender Weise offen. Das liegt zum einen daran, dass sich Manet über seine Motive beharrlich ausschwig – so als hätte er Henri Matisse's spätere Aufforderung beherzigt, ein Maler müsse sich »die Zunge abschneiden«, da man als ein solcher kein Recht habe, sich mit etwas anderem auszudrücken als mit dem Pinsel.<sup>1</sup> Vor allem aber liegt die irritierende Deutungs-offenheit an der Eigenart der Gemälde selbst. Sie lassen sich auf keinen eindeutigen Nenner bringen, sondern sind in fundamentalem Sinne zwiespältig. In Sujetwahl und Malweise strebte Manet nach absoluter Modernität und suchte gleichzeitig die Rückversicherung bei den Alten Meistern, vor allem bei »*maître Velásquez*«, wie er ihn nannte.<sup>2</sup> Er pflegte den Habitus eines aristokratischen Dandys, um zugleich einen motivischen Egalitarismus zu praktizieren, der Themen der Prostitution oder des Proletariats für ebenso bildwürdig hielt wie eine mondäne Unterhaltung in einem Wintergarten – einen Egalitarismus, den die Anhänger hierarchischer Ordnungen als gefährlichen Demokratismus beargwöhnten.<sup>3</sup> Auch stilistisch blieb Manet ambivalent und lässt sich weder dem Realismus noch dem Impressionismus, als den beiden damals fortschrittlichsten Kunstströmungen, eindeutig zuordnen. Ja noch nicht einmal seine Rolle als Vater der Moderne ist gewiss, seit die postmoderne *Appropriation Art* seine verfremdenden Paraphrasen älterer Bilder, beispielsweise von Tizians *Venus von Urbino* in der *Olympia*, als wichtige Inspiration erkannte.

Insbesondere aber ist schwer zu bestimmen, worin das Sujet der jeweiligen Bilder eigentlich besteht. Diese Sujets – ein Yachthafen, das Innere eines *Café-Concert*, ein elegantes Boudoir –, die ihn als Maler des modernen Lebens ausweisen, wirken zumeist wie ein bloßer Anlass, um letztlich etwas ganz anderes, ebenso Ungreifbares wie Flüchtiges zu umkreisen. Dieses Andere ist der Blick – ein Blick, der bald sinnend ins Offene führt wie beim *Porträt Rocheforts* (Kat. 47), bald den Betrachter unmittelbar adressiert wie bei *Nana*, bald irritierend leer bleibt wie bei der Kaffee bringenden Dienerin im *Déjeuner dans l'atelier* (Kat. 19).

Diesen Blick rückt die Ausstellung der Hamburger Kunsthalle in den Mittelpunkt. Sie verzichtet auf eine Wiedervorlage der Frage, in welche kunstgeschichtlichen oder sozialen Zusammenhänge

Manets Malerei angemessenerweise zu stellen sei, und lenkt stattdessen die Aufmerksamkeit auf jenes für das Œuvre so charakteristische Thema des Sehens. Dieses Sehen versteht die Ausstellung als ein doppeltes. Es meint den gemalten Blick in Manets Gemälden und zugleich das Betrachten dieser Gemälde – ein Betrachten, das wesentlich dadurch bestimmt wird, dass einem dabei der Blick der Dargestellten begegnet. Mit anderen Worten: Es geht um das Sehen im Bild und das Sehen des Bildes – und um die Folgen, wenn beides aufeinandertrifft.

Der Blick: tatsächlich ist er oft das einzige, was in den Bildern geschieht, ihre eigentliche Handlung.<sup>4</sup> Dies gilt nicht nur für die Porträts, wo die Konzentration darauf nicht überraschen mag, sondern auch für Genregemälde wie etwa *La serveuse de bocks* (Kat. 1). Das führt nicht zuletzt dazu, dass sich die Grenze zwischen Genrebild und Porträt von beiden Seiten her auflöst, Porträts zu Szenen werden wie in *Portrait de Faure dans le rôle d'Hamlet* (Kat. 45 u. 46) und Szenen zu Porträts gerinnen wie in *Nana* (Kat. 25). Eine Art Suspense entsteht: Was mögen die Dargestellten in diesem Augenblick denken? Die andere Frage lautet: Was sehen sie? Auf beides geben die Bilder unzureichende Antwort, allein schon deshalb, weil jenes, worauf sich der Blick der Dargestellten richtet, unsichtbar außerhalb des Bildes liegt. Dies macht die Blicke der Dargestellten ebenso beredt wie stumm. Als Blicke sind sie auf Kommunikation angelegt, die aber aufgrund der Unklarheit des Gegenübers unvollständig bleibt. Manets Gemälde zeigen Augenblicke des Übergangs, des Innehaltens, zuweilen einer eigentümlichen Abwesenheit. Sie erfassen die Menschen in herausgehobenen Momenten, in denen sich dennoch nichts entscheidet. Der Blick vereinzelt die Menschen, macht sie auf eine besondere Weise einsam, als sei er ein Fluchtpunkt inmitten des Bildes, in dem Raum und Zeit verschwinden.

Die aus dem Bild heraus gerichteten Blicke affizieren das Verhältnis von Betrachter und Bild unmittelbar. Durch die Herauswendung der Blicke kehren sich die Raumenergien um. Die Gemälde eröffnen kaum Tiefe, sondern projizieren den Raum vielmehr nach vorne, zum Betrachter hin. Sie fahren auf ihn zu »wie zuweilen Lokomotiven im Film«, wie Adorno über die »modernen Gebilde« der Kunst schrieb.<sup>5</sup> Der Schauplatz des Bildes ist weniger die – ohnehin meist schmale – innerbildliche Bühne, auf die der Betrachter sieht. Vielmehr wird der Raum zwischen Bild und Betrachter zum eigentlichen Schauplatz. Die Begegnung von Bild und Betrachter wird auf ein nahsichtiges Face-to-Face angelegt, das Manet noch dadurch dramatisiert, dass er die Dargestellten fast immer in Lebensgröße zeigt. Und doch bleibt die Begegnung notwendig asymmetrisch. Die Leinwand wird zwar von beiden Seiten her – vom Blick der Dargestellten wie vom Blick des Betrachters – überschritten. Dennoch bleibt sie jene unüberwindbare ontologische Grenze, die Realität und Fiktion trennt.

## II. DREI BEISPIELE

Das bislang Umrissene sei an drei Exponaten der Ausstellung genauer untersucht – sowohl in seiner je individuellen Realisierung als auch in den jeweiligen Folgen für das Sehen der Gemälde. Bewusst wurden Beispiele ausgewählt, die drei unterschiedliche, im Œuvre häufig wiederkehrende Bildtypen repräsentieren: das Einzelporträt, das zwischen Porträt und Genre oszillierende Mehrfigurenbild sowie das Genrebild ohne Porträtabsicht.

1861, im für Manet noch frühen Alter von 29 Jahren, entsteht das Porträt eines etwa fünfjährigen Jungen, über den mehr Vermutungen als gesicherte Daten vorliegen. *Le petit Lange* (Kat. 14) – wie er aufgrund einer ins Bild geschriebenen Widmung genannt wird – ist in Lebensgröße gemalt, was beim Ganzfigurenbildnis eines Kindes den Effekt hat, es zugleich monumental und klein erscheinen zu lassen. Breitbeinig, den vorderen Arm etwas angewinkelt, steht der Junge in der Mitte des Bildes. Bei strikt frontaler Ausrichtung der Füße und des Kopfes hat er die Hüfte und den Oberkörper leicht ins Dreiviertelprofil weggedreht, was dem ruhigen Stehen Spannung und dem flächigen Körper eine gewisse Raumtiefe verleiht. Die schwere Kleidung umhüllt den kleinen Körper so vollständig, dass die Physiognomie darunter zu verschwinden droht. Auffällige Attribute sind der aureolenartige



**Kat. 1** La serveuse de bocks / Die Bierkellnerin  
1879, Öl auf Leinwand, 77 x 65 cm, Paris, Musée d'Orsay

Hut, gemalt mit einem Schwarz, das Manet wie eine strahlende Farbe zu inszenieren weiß und welches auch die großen Augen des Jungen leuchten lässt, sowie das ziegelrote Zaumzeug, das der Junge so unschlüssig in der Hand hält, als hätte er vergessen, weswegen er es bei sich trägt.

So selbstbewusst der Auftritt ist, so offen bleibt der Ort, an dem er sich vollzieht. Manet löst den Jungen aus jedem Zusammenhang, sodass nicht einmal klar ist, ob er sich in einem Innen- oder Außenraum aufhält. In diesem Nicht-Raum ist er so weit nach vorne getreten, dass es in der oberen Bildhälfte so wirkt, als stünde er gleichsam vor dem Bild. *Le petit Lange* balanciert auf der Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum, keinem der beiden Räume ganz zugehörig. Aus dem Bild heraus führt der Blick des Jungen; ins Bild hinein indes nicht nur der Blick des Betrachters, sondern auch das Licht, das den Jungen frontal beleuchtet – als sei es der Blick des Betrachters, der die Figur beleuchte.<sup>6</sup>

Unbestimmt erscheint nicht nur der Aufenthaltsort des Jungen, sondern auch dasjenige, worauf alles zuläuft: der Blick. Dieser ist ebenso unverwandt wie unfokussiert – was auch daran liegt, dass die Sehachsen der beiden Augen leicht voneinander abweichen. Worauf ist er gerichtet? Die Antwort, es sei der ihn porträtierende Maler, relativiert sich durch seine Stummheit, die nicht auf eine Interaktion zwischen zwei Menschen hindeuten will. Ebenso plausibel wäre zu sagen, der Blick richte sich auf nichts Äußeres, sondern sei nach innen gerichtet. Der Umraum wird, auch aufgrund der Farben und der Valeurs, zum Echoraum des Jungen; in seiner Untiefe hallt das Unauslotbare dieses Blicks wider. Und während Manets Bildraum in seinen Dimensionen vage bleibt, dehnt sich der Augenblick, in dem der Junge erfasst ist, zu unbestimmter Dauer. Das füllige Gesicht und die herausfordernde Haltung lassen keinen Zweifel an der Lebendigkeit des Jungen aufkommen. In der Reglosigkeit manifestiert sich keine Schwäche, sondern Eigensinnigkeit. Wenn dieser Junge nicht ganz da zu sein scheint, dann deswegen, weil er ganz bei sich ist.

Viele der von Manet gemalten Menschen treten in einer vergleichbaren Weise vor uns. Doch bei einem Kind gewinnt diese räumliche, zeitliche und psychische Schwellensituation einen besonderen Zug. Manet malt den Jungen, wie er ganz in der Gegenwart aufgeht, zugleich aber in eine Zukunft blickt, von der her er beleuchtet wird. Manets *Petit Lange* ist nicht nur das Porträt eines bestimmten Jungen, sondern weitet sich zum Porträt von Kindheit überhaupt.

Tagträumerei mag beim Porträt eines einzelnen Menschen nicht überraschen, ja sogar eine malerische Chiffre sein, die zur notwendigen Vereinzlung der Figur im Bild passt. Rätselhafter wird diese Gemütslage, wenn sie sich in einer Ansammlung mehrerer Menschen wiederholt. Das zweite hier zu betrachtende Beispiel ist von ebendieser Art.

*Le balcon*, 1868/69 gemalt (Kat. 21), organisiert sich als Hintereinanderstaffelung von parallel zur Bildebene verlaufenden Raumsegmenten.<sup>7</sup> Hinter den Figuren öffnet sich jenseits der Balkontüre die Tiefe des Raums, die allerdings durch die Dunkelheit beinahe ausgelöscht wird. Gerade noch erkennen wir schemenhafte Reflexe verschiedener Gegenstände und die Gestalt eines Jungen. In diesen großen, leer wirkenden Raum jenseits der Balkontür dringt der Blick kaum vor; gleiches gilt für das Licht, das vom Standpunkt des Betrachters aus hell und frontal auf die Figuren trifft. In genau entgegengesetzter Richtung sind die Figuren aus dem Dunkel ins Licht getreten und befinden sich jetzt im schmalen Bereich zwischen dem Balkongitter und der Balkontür, hinter der das Bild ins Dunkel verschwindet. Auf diese Weise balancieren sie auf der Schwelle zwischen Innen und Außen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Von hier aus blicken sie in den Raum, woher das Licht sie beleuchtet und woher der Betrachter sie anschaut. Ausdruckslos blicken sie in unterschiedlicher Richtung auf etwas, was wir nicht sehen können, da es in unserem Rücken liegt.

Das Zusammenspiel von Raumgefüge, Lichtführung und Blickrichtungen erzeugt eine dramatische Umkehrung der Raumenergien. Der Raum fluchtet nicht in die Tiefe wie bei einem zentralperspektivischen Bild, vielmehr wird das Bild konsequent zum Betrachter hin ausgerichtet. Diese Herauswendung des Bildes zum Betrachter führt zu einer Verklammerung von Bild- und Betrachterraum, mit

der Folge, dass die wechselseitige Überschreitung der Bildgrenze durch den Blick – der Figuren aus dem Bild sowie des Betrachters ins Bild hinein – zum eigentlichen Geschehen der ansonsten wie arretiert erscheinenden Szene wird. Manet betont das beidseitige Überschreiten der Bildgrenze durch das auffällige Detail des Balkongitters, das ebendiese Grenze dinglich repräsentiert. All dies lässt die Menschen auf dem *Balcon* in irritierender Weise präsent und doch nicht präsent sein. In der Begegnung mit ihnen spitzt sich zu, was Gemälde insgesamt charakterisiert: keine Illusion der Wirklichkeit zu sein, sondern ein Unwirkliches, das es außerhalb des Bildes nicht gibt.

Die Figuren des *Balcon* sind namentlich bekannt: die sitzende Malerkollegin und künftige Schwägerin Berthe Morisot, dahinter die Musikerin Fanny Claus und der Maler Antoine Guillemet, im dunklen Hintergrund Manets Sohn Léon – eine Freundes- und Familienkonstellation. Doch die Bildstruktur lässt sowohl den inneren Zusammenhang dieser Gruppe als auch deren Außenbezug unbestimmt, ja rätselhaft werden. Die innere und äußere Zusammenhanglosigkeit zersetzt den Porträtcharakter und lässt den *Balcon* zum Experimentaltbild eines neuartigen, die Salon-Besucher des Jahres 1869 höchst befremdenden Bild-Betrachter-Verhältnisses werden, an dem die Dargestellten bloß wie Statisten mitzuwirken scheinen.<sup>8</sup>

Als letztes Beispiel für Manets Spiel mit dem Sujet des Sehens sei das kleinere Gemälde *La serveuse de bocks* von 1879 gestreift (Kat. 1). Die Verflechtung der ins Bild und aus dem Bild führenden Blicke wird hier wieder anders realisiert, und zwar vor allem dadurch, dass nicht nur der – überaus lebendige – Blick der Kellnerin aus dem Bild herausführt, sondern drei Besucher des *Café-Concert* gezeigt werden, die in umgekehrter Richtung ins Bildinnere blicken. Die drei Figuren, die sich teils zwischen dem Betrachter und der Kellnerin, teils neben ihr befinden, werden zu Stellvertretern des Betrachters, indem sie dessen Blickrichtung innerhalb des Bildes wiederholen. Während die Kellnerin den Betrachter auf Distanz hält, ziehen ihn die drei Cafégäste ins Bild hinein – ein Push-and-pull-Effekt der Ab- und Zuwendung, den man als Betrachter beinahe physisch erlebt. Das Innere des Cafés, das Manet nur mit knappen Anschnitten andeutet, wird zu einem dynamischen, von einem polyperspektivischen Sehen strukturierten Raum. Gerade dadurch wird das Gemälde zum prägnanten Berufsbild einer Kellnerin, die ihren in beständigem Fluss befindlichen Tätigkeitsbereich souverän unter Kontrolle hält.

### III. ZUM BILDGESCHICHTLICHEN ZUSAMMENHANG

Zu Beginn wurde gesagt, die Ausstellung verzichte auf eine Stil- oder motivgeschichtliche Eingliederung Manets, um stattdessen die doppelte Thematisierung des Sehens in den Mittelpunkt zu rücken. Gerade diese Akzentsetzung ermöglicht jedoch auf ihre Weise eine kunst- und bildgeschichtliche Situierung von Manets Malerei. Diese sei abschließend in knapper Form umrissen.

Setzt man, wie es die Ausstellung vorschlägt, den Akzent auf das Sehen, lässt sich die gängige Auffassung konkretisieren, Manet sei einer der entschiedensten Verfechter malerischer Autonomie. Im Hinblick darauf sind im Frankreich des 19. Jahrhunderts zwei Schritte der Autonomisierung zu unterscheiden.<sup>9</sup> Zunächst, nach dem Ende des Ancien Régime in der Französischen Revolution und verstärkt durch die Kunstauffassung der Romantik, ging es darum, die Malerei von der Aufgabe zu entbinden, eine gesellschaftliche Funktion zu erfüllen – einem Auftrag zu gehorchen oder einer Sache zu dienen, beispielsweise der Sache der Kirche oder des Staates. Der zweite Schritt war entschieden radikaler. Manet – wie nach ihm so mancher Künstler der klassischen Avantgarden – wies die Verpflichtung zurück, in den eigenen Bildern überhaupt etwas Bestimmtes aussagen zu müssen. Die Ausdifferenzierung eines autonomen malerischen Feldes vollzog sich vor allem durch die Abwehr alles Literarischen im weitesten Sinne. War es in der Romantik, etwa bei Eugène Delacroix, noch allgegenwärtig, wurde es jetzt als aufzusprengende Umklammerung empfunden. Das Bild sollte keinen externen Vorgaben folgen, sondern alleine der eigenen malerischen Aufgabenstellung. Daraus re-

sultierte die Tendenz zu Offenheit und Selbstbezüglichkeit, die auch Manets Gemälde prägte. Auf diese Weise sollte sichergestellt werden, dass jede Aussage, die dem Bild entnommen werden konnte, an dessen Eigenlogik rückgekoppelt blieb.

Manet aber destruierte nicht nur bestehende, als beengend empfundene Bindungen, sondern schuf zugleich neue. Orientierung suchte er bei künstlerischen Vorbildern jenseits der damaligen offiziellen Malerei, und er fand sie in gewissen vormodernen Meistern, in Tizian und Rubens, vor allem aber in Velázquez, in denen er Wahlverwandte erkannte – gerade auch was die Betrachterorientierung ihrer Bilder betraf. Diese malerische Rückversicherung ist für das Verständnis Manets, der zu Recht als letzter Alter Meister und zugleich erster Modernist gilt und dessen Gemälde wie ein Scharnier zwischen Tradition und Moderne erscheinen, wesentlich.<sup>10</sup>

Die andere Orientierung indes betraf den Betrachter, dem sich Manets Bilder nicht nur metaphorisch, sondern wortwörtlich zuwandten, um mit ihm in einen Dialog von bislang unbekannter Unmittelbarkeit zu treten. Diese Zuwendung gewinnt nun, so die These, ihre eigentliche Pointe erst vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Strebens nach künstlerischer Autonomie.

Dieses Streben löste einen tiefgreifenden Wandel aus, der sowohl die Produktion wie auch die Rezeption der Kunst betraf und in dem historische, soziologische und ästhetische Aspekte kaum zu trennen sind. Als die herkömmlichen Brücken zwischen Kunst und Publikum – die literarisch fundierte Motivwelt, das Ensemble von geteilten Normen und Werten, die Auftraggeberverhältnisse – nicht mehr trugen, entwickelten die Künstler halb freiwillig, halb gezwungenermaßen ein Selbstverständnis, das jeden außerästhetischen Nutzen der Kunst ablehnte und den absoluten Primat künstlerischer Form gegenüber jeglichem Inhalt behauptete. Mit einiger Verzögerung veränderte sich auch die Einstellung der Rezipienten. Auch sie waren zunehmend davon überzeugt, Kunst sei nicht für externe Zwecke geschaffen – etwa zur staatlichen Repräsentation oder zur sittlichen Erbauung –, sondern in erster Linie zum Zwecke ästhetischer Erfahrung.

Damit waren die Voraussetzungen für eine Malerei gegeben, die das reine, absolute Sehen zum Ausgangspunkt und zum Ziel der Kunst erklärte, ein solches Sehen aber umgekehrt auch vom Betrachter forderte. Wollte man diese Verabsolutierung eines reinen Sehens mit einem Namen verbinden, wäre im Umfeld Manets wohl am ehesten Paul Cézanne zu nennen, der sein Leben an eine Malerei gab, deren Referenz ausschließlich die eigenen Sinneseindrücke sein sollten. Bei Manet hingegen gewann diese neuartige Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter eine Form, die in gewisser Weise naheliegen konnte, aber bis heute nichts von ihrer provokanten Radikalität einbüßte: Manet ließ das reine Sehen, jene neue Basis der Kunst, mit einem konkreten Blick zusammenfallen, der sich aus dem Bild heraus auf den Betrachter richtete. Das reine Sehen ist folglich nicht wie in Cézannes Fleckenmalerei ein ungreifbarer malerischer Blick, der sozusagen überall und nirgends ist. Es ist ein inkarnierter und individualisierter Blick, der die Macht des Zurückblickens besitzt.

Gerade deshalb aber bleibt die Begegnung von Bild und Betrachter zutiefst ambivalent. Im Blickwechsel mit der Bierkellnerin, dem kleinen Jungen oder den Menschen auf dem Balkon verweben sich Intimität und Anonymität. Die dem Betrachter zugekehrten Gesichter bleiben inselhaft, die Blicke scheinen gleichermaßen aus dem Nichts zu kommen und ins Nichts zu gehen. Wer ist ihr Adressat? Alle und niemand zugleich. Es sei die »Menge«, so Benjamin in seinem Aufsatz über Baudelaire, die im 19. Jahrhundert nicht nur zum Gegenstand, sondern vor allem auch zum Publikum der Kunst werde. Doch die Menge, so heißt es dort weiter, sei eine ambivalente Textur. Ihre Erfahrung werde immer wieder durch unvermittelte Begegnungen punktiert, deren Protagonisten sich fremd blieben und auch gleich wieder verlören.<sup>11</sup> Baudelaire hat diesen genuin modernen Zusammenprall von Intimität und Anonymität, dem der Betrachter auch bei Manet begegnet, in der berühmten dritten Strophe des Gedichts *An eine Passantin* beschrieben: »Ein Blitz ... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, / von deren Blick ich plötzlich neu geboren war, / soll ich dich in der Ewigkeit erst wiedersehen?«<sup>12</sup>

Auf dem schwankenden Boden einer Zeit, in der die Kunst angesichts schwindender gesellschaftlicher und ästhetischer Gewissheiten nach einem neuen Ort, einer neuen Aufgabe und einem neuen Publikum suchte, schuf Manet eine Malerei von Angesicht zu Angesicht, die den in der Menge anonymisierten Betrachter direkt zu adressieren versuchte. Seine Malerei ist kein Abbild der Welt, sondern ein Abbild der immer nur punktuellen, nicht fixierbaren Beziehung des Menschen zu seiner Welt. Die Begegnungen, die Manets Gemälde provozieren, verschränken das Rätsel, das jeder einzelne Mensch für sein Gegenüber darstellt, mit dem Rätsel der Kunst.

»Das Rätsel lösen«, heißt es in Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie*, »ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.«<sup>13</sup>

## ANMERKUNGEN

1 Matisse 1982, S. 169.

2 Édouard Manet, *Brief an Zacharie Astruc*, ca. 23. August 1865, zit. in Darragon 1989, S. 125.

3 Vgl. dazu Rancière 2007, S. 51, sowie Bourdieu 1999. Insbesondere Rancière bezieht sich hauptsächlich auf das Beispiel der Romane Gustave Flauberts; für einen Brückenschlag zwischen Flaubert und Manet am Beispiel der Skandale um Flauberts *Madame Bovary* und Manets *Olympia* vgl. Lüthy 2003, S. 114–116.

4 Fast alle Autoren, die über Manet schreiben, gehen – und sei es cursorisch – auf die Blicke der Dargestellten aus dem Bild ein; eine Auflistung sprengte

jedes Format. Hingewiesen sei lediglich auf die besonders umfangreiche Studie von Fried 1996, worin Fried ein metonymisches Verhältnis von Gesicht und Gemälde bei Manet zur Grundlage seiner Deutung macht. Zu Frieds Argumentation siehe Lüthy 2003, S. 64–66.

5 Adorno 1973, S. 27.

6 So die Beobachtung Michel Foucaults, in Foucault 1999, S. 37.

7 Die Analyse des *Balcon* verdankt Foucaults erwähntem Essay wesentliche Anregungen.

8 Zu den Kritiken des *Salons* von 1869, in welchem *Le balcon* wie auch das strukturell ähnliche *Déjeu-*

*ner dans l'atelier* ausgestellt waren, siehe Lüthy 2003, S. 31f.

9 Zum Folgenden ausführlich Bourdieu 1999.

10 Dem kann hier nicht genauer nachgegangen werden. Eine souveräne Zusammenschau der Verbindungen Manets zur Tradition, herausgearbeitet an denjenigen zu Velázquez, in: Alpers 2005, S. 219–262; siehe auch Lüthy 2008, S. 119–158.

11 Benjamin 1974, S. 114f.

12 Baudelaire 1986, S. 198f.

13 Adorno 1973, S. 185.