Michael Lüthy

Bild und Blick in Manets Malerei

Gebr. Mann Verlag · Berlin

BERLINER SCHRIFTEN ZUR KUNST

Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin

Band XVII

Michael Lüthy

Bild und Blick in Manets Malerei

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds
Wissenschaft der VG Wort

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Zugl. Universität Basel, Diss., 2000

Copyright © 2003 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagentwurf: Wieland Schütz · Berlin
Umschlagabbildung: Edouard Manet (1832–1883),
Le balcon, ca. 1868/69
Satz & Layout: Lennart von Groeling · Berlin
Druck: Druckerei zu Altenburg · Altenburg

Printed in Germany · ISBN 3-7861-1897-3

Inhalt

Dank 7

Einleitung: Bild und Blick im Zeichen künstlerischer Autonomie 9

I. Manets Umbau der klassischen Bildordnung

1. Raffael, Manet und die Partnerschaft zwischen Betrachter und Bild 17
2. Die Dialektik von ›für sich‹ und ›für uns‹ des Bildes 23
3. Kohärenz oder Inkohärenz? 32
4. Die Umkehrung des klassischen Bildraums 37
5. Diesseits von Albertis ›Fenster‹ 47

II. Der ent/gleitende Augenblick: *Dans la serre*

1. Die Struktur der Ellipse 49
2. Der Blick und die Frage der Entfremdung von Manets Figuren 54
3. Oszillationen 59
Exkurs: Michael Fried über »Manets Modernismus« 64

III. Unter dem Blick der Faszination: *Le chemin de fer*

1. Ausblick und Blindheit 67
2. Die Textur des Sichtbaren und die Faktur der Malerei 70
3. Faszination (Blanchot) 72
4. Realismus? 73
Exkurs: Manet und der Impressionismus 74

IV. Vom Mehrwert der Beschränkung: *Olympia* 93

1. Alexandre Cabanels *Naissance de Vénus* 96
2. Geschlechterdiskurs 99
3. Tizians *Venere d'Urbino* und Manets *Olympia* 102

4. Die ›Polyperspektivität‹ des Bildes 107
5. Drei Querbezüge: Cézanne, Picasso, Flaubert 110
6. Die bildgeschichtliche Stellung der *Olympia* 117

V. Ein doppeltes ›Ausführen‹: *L'exécution de Maximilien*

1. Bemerkungen zum Forschungsstand 121
2. Delaroche (Akademische Historienmalerei, Teil A) 125
3. Gérôme (Akademische Historienmalerei, Teil B) 131
4. Die Bostoner *Exécution* und der Rückgriff auf Goya 136
5. Die Mannheimer *Exécution* und die Rückkehr zu einer idealen Betrachterposition 141
6. Ein Bild im Zustand seiner Betäubung 146
7. Die Gegenwart des Malers im Bild 155
8. Die ›Erzählung‹ der *Exécution* 158

VI. Der Spiegel des Subjekts: *Un bar aux Folies-Bergère*

1. Clarks Deutung der inkorrekten Spiegelung 161
2. Was die Barfrau sieht 166
3. Wo der Betrachter steht 174
4. Montage 175

Koda: Manet und Velázquez 183

1. Ein lebenslanger Dialog 184
2. *Las meninas* und die Idee der Repräsentation 194
3. Ein zweifaches Ende als Beginn 200

Anmerkungen 207

Literaturverzeichnis 237

Abbildungsnachweis 251

Register 257

Einleitung: Bild und Blick im Zeichen künstlerischer Autonomie

»Es ist wirklich ein geheimnisvolles Tausch-Zeremoniell, das seinen letzten Schritt vollzieht, wenn der Spaziergänger scheinbar ohne Grund vor einem Bild stehenbleibt und es betrachtet.«

Louis Marin

Im *Musée imaginaire* hat Edouard Manet einen sicheren Platz. Hören wir seinen Namen, erscheinen Bilder vor dem inneren Auge: *Olympia, Déjeuner sur l'herbe, Un bar aux Folies-Bergère.* Ebenso schnell drängen sich Wörter auf: Modernität, Skandal, Zweites Kaiserreich, Paris; oder: Realismus, Flächigkeit, impressionistischer Pinselstrich. Diese Wörter sind gleichzeitig zutreffend und unzureichend. Manets Œuvre entspricht ihnen tatsächlich, und man könnte sogar sagen, es sei in inhaltlichem wie formalem Sinne platt: *Olympia,* das ist eine schnörkellose Malerei der Tatsachen, ein Bild ohne Tiefe, mit einer Figur flach wie eine Spielkarte, gemalt mit hellen, klaren, oft nur als Flecken aufgetragenen Farben. Doch es mögen sich Zweifel einstellen. Die Erscheinung der Bilder stimmt nicht mit einem Sprechen überein, das soviel Einfachheit und Eindeutigkeit suggeriert. Ist Manets Malerei modern, pariserisch, skandalös? Ist sie realistisch oder impressionistisch? Sie ist es – aber auch etwas mehr oder etwas weniger. Eher geht sie von diesem oder jenem aus, um etwas anderes entstehen zu lassen. Mit einem Wort: Sie ist zwiespältig. Manet strebte nach ›skandalöser Modernität‹, suchte aber zugleich die Rückversicherung bei den Alten Meistern, vor allem bei *»maître Velásquez«*, wie er ihn nannte.[1] Die Bilder sind häufig alles andere als realistisch oder impressionistisch, und die modernen Sujets, ein mondäner Wintergarten, ein Ausblick auf eine Eisenbahntrasse, eine Bar in einem Vergnügungslokal, erscheinen oftmals gar nicht als das eigentliche Darstellungsziel, sondern als Gefäß für etwas Ungreifbares, Flüchtiges, schwer Faßbares. Manets Œuvre provoziert eine Sprecharbeit, deren erste Aufgabe darin besteht, die sich aufdrängenden Wörter zurückzuweisen, sobald man ihre beschränkte Bestimmungskraft erkennt.

Das Sujet der Bilder ist der Blick. Oft ist er das einzige, was in ihnen ›geschieht‹, ihre eigentliche ›Handlung‹. Von Anfang an suchte Manet nicht nur das Bild des Menschen, sondern seinen Blick. Seine Neugier richtete sich dabei auf jenen leeren Moment, in dem ein Mensch nicht zu blicken weiß. Eine Art *suspense* entsteht: Was mögen sie in diesem Augenblick denken? Die andere, gleichermaßen beunruhigende Frage ist: Was sehen sie? Auf beides geben die Bilder keine

Antwort. Meistens blicken die Figuren in einen Raum, der jenseits der Bildgrenzen liegt und den wir folglich nicht einsehen können; auch die gezeigten Situationen lassen kaum Rückschlüsse zu. Manet fängt Augenblicke des Übergangs ein, blinde Stellen, in denen die Menschen nicht ganz bei sich, noch nicht einmal ganz da sind. Es handelt sich um ›Anti-Momente‹ des Daseins, die zwar herausgehoben sind, in denen sich aber nichts entscheidet. Der Blick macht die Menschen auf eine radikale Weise einsam, er wirkt wie ein ›Fluchtpunkt‹ inmitten des Bildes, in dem Raum und Zeit verschwinden. Wer Manets Figuren ins Auge sieht, entdeckt darin weniger die Fülle des Seins, als vielmehr die »Nacht der Welt«, die Leere der Subjektivität.[2]

Durch die so häufig aus dem Bild heraus gerichteten Blicke kehren sich die Raumenergien um. Die Bilder eröffnen kaum Tiefe, sondern verriegeln sie durch verschiedene bildnerische Maßnahmen. Statt dessen projizieren sie den Raum nach vorne, zum Betrachter hin. Sie fahren auf ihn zu »wie zuweilen Lokomotiven im Film«, so wie es Theodor W. Adorno an den »modernen Gebilden« der Kunst beobachtete.[3] Der Schauplatz des Bildes ist infolgedessen nicht nur die schmale imaginäre Bühne, auf die der Betrachter sieht. Vielmehr wird der Raum zwischen Bild und Betrachter zum eigentlichen Schauplatz. Die Bildarchitektur ist gleichermaßen rigide und offen, fest und instabil: ein dynamisches Gleichgewicht. Der Betrachter durchläuft die Bilder, ohne wirklich Halt zu finden, da sein Blick durch die Bildstruktur immer auch zerstreut wird. Er trifft auf Bruch- und Nahtstellen, auf Inkohärenzen und Lücken im Darstellungsgefüge, auf eine seltsame Unübersichtlichkeit trotz der Frontalität der Bildanlage und der Nahsicht auf das, was das Bild ihm zu sehen gibt.

Die kompositorische Struktur der Bilder steht damit in engem, reflexivem Bezug zur Eigenart der Blicke. Im Ineinanderfließen von Konzentration und Zerstreuung, Präsenz und Leere, Zuwendung und Distanzierung treffen sich Bildstruktur und Figurenblick. Wir werden nicht nur Zeugen einer Beziehung zwischen den Figuren, die sich durch gegenseitiges Verfehlen auszeichnet. Auch die Beziehung zwischen Bild und Betrachter scheint als nahsichtiges *face-to-face* auf Unmittelbarkeit und Wechselseitigkeit angelegt, erweist sich jedoch als asymmetrisch und nicht reziprok. Um Heinrich von Kleists berühmte Formulierung aufzunehmen: Dem Anspruch des Betrachters an das Bild antwortet der Abbruch, den es ihm zumutet.[4] Manets letztes Hauptwerk, *Un bar aux Folies-Bergère*, führt dies mit seiner Spiegelreflexion zum Höhepunkt. Sie schließt den Betrachter ins Bild ein, zugleich aber, weil im Spiegel ein Anderer erscheint als er selbst, auch aus.

*

Solche Eigenheiten von Manets Malerei sind wiederholt bemerkt und in unterschiedlicher Weise gedeutet worden. Negative Würdigungen nennen sie deren »Absurdität« (Théophile Thoré, 1863) oder »Inkonsistenz« (Timothy Clark,

1984), eine positive Würdigung spräche von Verdichtung, Prägnanz oder Komplexität.[5] Die hier vorgelegten Studien rücken diese Eigenschaften in den Mittelpunkt. Die Ausgangsthese lautet: Die Widersprüchlichkeiten bilden – um es selbst widersprüchlich auszudrücken – den ›Kern‹ von Manets Bildern. Sie sind deren »*punctum*«, wie Roland Barthes sagen würde: deren ›Pointe‹ und ›Loch‹ zugleich.[6]

Die Vorgehensweise, die sich daraus ableitet, beruht auf vielen methodischen Voraussetzungen, die sich in der Auseinandersetzung mit der facettenreichen und heterogenen Manet-Forschung gebildet haben. Sie im einzelnen zu referieren, möchte ich dem Leser an dieser Stelle ersparen. Lediglich in Exkursen – die auch übersprungen werden können – werden einige wichtige Gesichtspunkte der Literatur diskutiert. Der methodische Grundgedanke dieser Studien läßt sich jedoch mit wenigen Worten formulieren. Er liegt in der strikten Wechselseitigkeit zwischen der Interpretation der Bilder und der Analyse des Bezugs von Bild und Betrachter, oder noch knapper gesagt, in der analytischen Verschränkung von Bildstruktur und Betrachterbezug.

In rezeptionsorientierter Perspektive versucht das *close reading* ausgewählter Hauptwerke, die Eigenart der einzelnen Bilder im Lichte ihrer ästhetischen Erfahrung zu erfassen. In produktionsorientierter Perspektive wird es zugleich darum gehen, den strukturellen Zusammenhang des Gesamtwerks herauszuarbeiten. Diesbezüglich gilt es, einer Folge der seit längerem dominierenden sozialgeschichtlichen Manet-Forschung entgegenzuwirken. Aufgrund der Inhaltslastigkeit dieser Forschungsrichtung ist ihr Interesse an bildstrukturellen Fragen ohnehin eher gering. Gleichzeitig werden immer ausgefeiltere Untersuchungen zu einzelnen Bildern vorgelegt, die sie in alle möglichen Zusammenhänge stellen, nur nicht in den Zusammenhang des Œuvres. Sie rücken dem einzelnen Bild zu nah und dem Gesamtwerk zu fern, mit dem Ergebnis, daß die Konturen beider verschwimmen. Was zeitlich auseinanderliegende Werke wie das frühe *Déjeuner sur l'herbe* und das späte *Un bar aux Folies-Bergère* oder thematisch divergierende Bilder wie *Olympia*, *L'exécution de Maximilien* und *Dans la serre* miteinander verbindet, ist als Frage so dringlich wie unter den augenblicklichen Forschungsprämissen kaum zu beantworten.

*

Der Umstand, daß die Frage nach der Einheit des Œuvres offenblieb beziehungsweise implizit oder explizit negativ beantwortet wurde, wirkt sich auf das Verständnis von Manets kunsthistorischer Stellung aus. So beabsichtigen die folgenden Studien zugleich, zu einer differenzierteren bildgeschichtlichen Positionierung des Œuvres zu gelangen. Dafür muß Manet aus der formalistischen Sichtweise herausgelöst werden, die in ihm die Gründungsfigur einer Malerei der Flächigkeit und »reinen Optikalität« (Clement Greenberg) erkennen will.[7] Denn Manet ist kaum in das Schema einer Kunstentwicklung einzugliedern, die, von ihm ausgehend, über den Impressionismus, Cézanne und den späten Monet zum Abstrakten

Expressionismus Jackson Pollocks oder Barnett Newmans führen soll. Manet initiiert auch nicht den Übergang vom Bild als ›Körper‹ zum Bild als ›Feld‹. Blickt man auf die Kunst des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts, so verweisen Manets Bilder in ihrer Widersprüchlichkeit und ihrem ausdrücklichen Betrachterbezug vielmehr auf einen anderen Aspekt der Moderne. Seine Malerei hat, schlagwortartig gesagt, mehr mit Umberto Ecos »offenem Kunstwerk« als mit Greenbergs *»pure opticality«* zu tun.

Für Manets bildgeschichtliche Positionierung ist die Bilderkette, die ihn mit der Vergangenheit verbindet, von genauso großer Bedeutung. Manet pflegte ein intensives ›Gespräch‹ mit den alten Meistern. Dabei ging es ihm keineswegs, wie so oft behauptet wird, um die Distanzierung, ja Liquidierung der Tradition, mit dem Ziel, die *Tabula rasa* der Moderne zu eröffnen. Vergleicht man Manets *Olympia* mit Tizians *Venere d'Urbino* oder *L'exécution de Maximilien* mit Francisco de Goyas *3 de mayo*, aber auch, was sich auf den ersten Blick weniger aufzudrängen scheint, *Un bar aux Folies-Bergère* mit Diego Velázquez' *Las meninas*, gelangt man zu einem anderen Ergebnis. Zwischen Manets Gemälden und den Bildern, auf die er sich bezog, sind die Übereinstimmungen nämlich ebenso signifikant wie die Differenzen. Das zeigt sich besonders deutlich, wenn man die jeweiligen Bildpaare vor dem Hintergrund der zeitgenössischen akademischen Malerei betrachtet. Vor der Folie von Alexandre Cabanels *Naissance de Vénus* rücken *Olympia* und Tizians *Venere d'Urbino* erstaunlich nahe zusammen. Das aber eröffnet die Frage, was diese beiden Bilder gemeinsam haben und über die Zeiten hinweg miteinander verbindet. Manets Malerei eröffnet die Chance, nicht nur – einmal mehr – die Kluft zwischen Tradition und Moderne zu betonen, sondern auch nach den Merkmalen zu fragen, die Tizians oder Velázquez' Malerei mit dem ›offenen Kunstwerk‹ der Moderne verknüpft. Greift die modernistische Rede von der *tabula rasa* zu kurz, so sollte man andererseits auch der postmodernen Versuchung widerstehen, im häufigen Zitieren und Umarbeiten älterer Gemälde eine proto-surrealistische Assemblage-Technik oder eine ›Appropriations-Kunst‹ *avant la lettre* erkennen zu wollen. Manets Œuvre, so die hier auszuführende These, ist ein bildgeschichtliches Scharnier, das Tradition und Moderne zugleich trennt und verbindet. Im Rekurs auf die Tradition suchte Manet nach deren unabgegoltenem Potential, um es für die eigenen, gegenwartsbezogenen Absichten fruchtbar zu machen.

*

Legt man den analytischen Akzent auf das Bild-Betrachter-Verhältnis sowie auf Manets bildgeschichtliche Position, 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.[8] Zunächst, nach dem Ende des *Ancien régime* und verstärkt in 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 des Staates. Der zweite Schritt war entschieden radikaler. Manet – wie nach ihm so mancher Künstler der klassischen Avantgarden – wies die Verpflichtung zurück, in seinen Bildern überhaupt etwas aussagen zu müssen. Die Ausdifferenzierung eines autonomen malerischen Feldes vollzog sich insbesondere 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 auf keine Textquelle rückführbar sein, ja noch nicht einmal auf einen heteronomen ›Diskurs‹, der von außen bestimmte, wonach sich seine Herstellung und seine Betrachtung zu richten habe. Daraus erklärt sich die zunehmende Tendenz zur ›Offenheit‹ und zum ›Unvollendeten‹: Beides unterlief die Möglichkeit, dem Bild eine bestimmte Aussage abfordern zu können. Georges Bataille hat dies vielleicht am bündigsten benannt, als er Manets Spezifik darin sah, jeden literarischen Sinn, aber auch jede Referenz auf tradierte Normen und Konventionen zum Schweigen gebracht zu haben: »Der Text«, so Bataille, »wird durch das Bild *ausgelöscht. Und was das Bild bedeutet, ist nicht der Text, sondern dessen Auslöschung.*«[9]

Manet aber destruierte nicht nur bestehende Bindungen, sondern suchte zugleich nach neuen. Im normativen Vakuum, das durch den Niedergang der *Académie des Beaux-Arts* entstand, schuf er sich zwei Orientierungspunkte, die er dem brüchig gewordenen akademischen Wertesystem entgegensetzte. Die erste betraf das Problem der Legitimität des Künstlers, also die Frage, wer ein Maler sei respektive sich gerechtfertigterweise so nennen dürfe. Bislang hatte die *Académie* das Monopol besessen, die ›wahren‹ Künstler von den ›anderen‹ zu scheiden, deren Ablehnung ihnen unter anderem verwehrte, im offiziellen Salon auszustellen. Daß die Autorität der ehemals übermächtigen Selektionsinstanz der *Académie* schwand, zeigte sich gerade an den heftigen Kämpfen, die zu Manets Zeit um die Definition des ›wahren‹ Künstlers und um die Zulassung zum Salon geführt wurden. In dieser Legitimitätskrise suchte Manet die ›autonome‹ Rückversicherung bei jenen Malern der Vergangenheit, in deren Bildern er Vorläufer seiner eigenen künstlerischen Absichten zu entdecken glaubte. In Tizian und Rubens erkannte er ›Wahlverwandte‹ – vor allem aber in *»maître Velásquez«*. Ihn bezeichnete er als den größten Maler, der je gelebt habe, als *»peintre des peintres«*, bei dem er die Erfüllung seines Ideals in der Malerei gefunden habe.[10] Wenn er sich nun explizit auf diese Maler bezog, so sollte deren nicht-akademische, zu jener Zeit jedoch wachsende Autorität seiner eigenen Malerei, die das Akademische so offensichtlich mißachtete, sozusagen die künstlerische *›maîtrise‹* verleihen.[11] Ebenso wichtig dürfte sein, daß Manet in diesen Künstlern Persönlichkeiten zu erkennen glaubte, deren aristokratischer Habitus und weitgehende künstlerische Autonomie sich wechselseitig zu begründen schienen. In ihnen fand er ein Künstlerbild vorgeprägt, dem er – unter den anderen historischen Bedingungen des ›Dandyismus‹ – selbst nachzuleben versuchte.

Die andere Orientierung hingegen betraf den Betrachter, dem sich Manets Bilder nicht nur im metaphorischen Sinne, sondern wortwörtlich ›zuwandten‹, um mit ihm in einen ›Dialog‹ von bislang unbekannter Unmittelbarkeit zu treten. Die eigentliche Pointe dieser ›Zuwendung‹ offenbart sich erst vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Strebens nach malerischer 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 kommunikativen Brücken zwischen Kunst und Publikum – die literarisch fundierte Motivwelt, das Ensemble von geteilten Normen und Werten, all das, was Bataille zusammenfassend den »Text« nannte – nicht mehr trugen, begann sich ein künstlerisches Selbstverständnis herauszubilden, das jeden außerästhetischen ›Nutzen‹ der Kunst ablehnte und den absoluten Primat der Form gegenüber dem Inhalt behauptete. Parallel dazu veränderte sich die Einstellung der Rezipienten. Indem sie ebenfalls zunehmend der Auffassung waren, Kunst sei allein zum Zwecke ästhetischer Erfahrung geschaffen, gaben auch sie der Form gegenüber dem Inhalt den Vorrang. 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 des Sehens mit einem Namen verbinden, wäre wohl am ehesten derjenige Paul Cézannes zu nennen. Bei Manet hingegen gewann diese neuartige ›Kommunikation‹ zwischen Produzent und Rezipient eine Form, die in gewisser Weise zwar naheliegen konnte, aber bis heute nichts von ihrer provokanten Radikalität einbüßte: Manet ließ das ›reine Sehen‹ mit einem konkreten, inkarnierten Blick zusammenfallen, der sich aus dem Bild heraus auf den Betrachter richtete.

*

Im ›Blickwechsel‹ zwischen Bild und Betrachter verweben sich indessen 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 Walter Benjamin in seinem Aufsatz über Charles Baudelaire, die im 19. Jahrhundert zum Gegenstand und Publikum der Kunst werde. Doch die Menge, so heißt es dort weiter, sei eine ambivalente Textur. Ihre Erfahrung werde immer wieder durch unvermittelte, schockartige Begegnungen ›punktiert‹, deren Protagonisten sich aber fremd blieben und auch gleich wieder verlören.[12] Baudelaire hat diesen Zusammenprall von Intimität und Anonymität, Getroffensein und Entzug im berühmten Gedicht an eine »Passantin« beschrieben: »Ein Blitz ... und dann die Nacht!«[13]

Der offizielle Salon, in dem Manet trotz häufiger Zurückweisung durch die Jury auszustellen beharrte, bildete mit dem auch noch in den 1860er und 1870er Jahren massiven Publikumsandrang und der nach wie vor großen sozialen Band-

breite an Besuchern eine Art Mikrokosmos der ›Stadt der Menge‹, die nach der Logik der Bühne, der Kulisse und des Spektakels organisiert war. In diesem Rahmen, in dem das einzelne Bild unter den Tausenden von Exponaten – im Salon von 1880 stellten 5184 Künstler und 4267 Maler aus[14] – unterzugehen drohte, provozierten Manets Bilder solche Baudelaireschen ›Begegnungen‹ durch einen Blick, der den Salonflaneur unvermittelt traf und von der Menge der Besucher für einen Augenblick isolierte. Manets Bilder fielen durch den forcierten Außenbezug aus jedem Zusammenhang und zerrissen die ästhetische Textur der flächendeckend Rahmen an Rahmen gehängten Bilder. Es wurde zur stehenden Wendung der Salonkritiker, davon zu sprechen, Manets Bilder schlügen »ein Loch in die Wand«.[15] Gleichwohl paarte sich auch hier die ›Begegnung‹ mit einem Entzug, nicht nur weil es bloß ein Bild war, von dessen Blick man erfaßt wurde, sondern weil der Betrachter erkennen mußte, daß dieser Blick an ihm vorbei- oder durch ihn hindurchging, er folglich nicht der ›Gemeinte‹ war. Die beiden Bedeutungen von *›cela me regarde‹* – ›es schaut mich an‹ und ›es geht mich an‹ – traten in irritierender Weise auseinander.

Auf dem schwankenden Boden einer Zeit, in der das Problem der Kommunikation sich auf allen Ebenen stellte, schuf Manet eine Malerei ›von Angesicht zu Angesicht‹, die weniger ein Modell der Welt entwarf als vielmehr ein Modell der – prekären, instabilen und immer nur punktuellen – Beziehung zur Welt. Sie kommunizierte weniger bestimmte Inhalte, sondern Subjektivität selbst, sofern man unter Subjektivität die Vermittlung von Selbst und Welt versteht.

Anmerkungen

Die Literatur ist beim ersten Zitieren vollständig nachgewiesen, bei neuerlicher Nennung erscheinen lediglich der Nachname des Autors und das Erscheinungsjahr der Publikation. Die Übersetzungen stammen, sofern nicht anders angegeben, vom Verfasser.

Einleitung: Bild und Blick im Zeichen künstlerischer Autonomie

[1] Manet, Edouard, *Brief an Zacharie Astruc*, ca. 23. August 1865, zit. in: Darragon, Eric, *Manet*, Paris 1989, S. 125.

[2] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Jenaer Realphilosophie*, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1969, S. 180.

[3] Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 27.

[4] Kleist, Heinrich von, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle (Brandenburger Ausgabe), Bd. II/7, Basel/Frankfurt/M. 1997, S. 61–62, S. 61: »[...] das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nehmlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that [...]«

[5] Thoré, Théophile, *Salon de 1863*, in: *Salons de W. Bürger*, Bd. 1, Paris 1870, S. 425; Clark, Timothy J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1984, S. 205ff.

[6] Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt 1985, S. 33ff.

[7] Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, in: *The New Art. A Critical Anthology*, hrsg. von Gregory Battcock, New York 1966, S. 101ff.

[8] Zum Folgenden ausführlich: Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M. 1999.

[9] Bataille, Georges, *Manet*, mit einem Vorwort von Françoise Cachin, Genf 1994, S. 55: »[L]e texte est *effacé* par le tableau. *Et ce que le tableau signifie n'est pas le texte, mais l'effacement.*« (Hervorhebungen Bataille)

[10] Manet, Edouard, *Brief an Zacharie Astruc*, 17. September 1865, zit. in: Darragon, 1989, S. 126.

[11] Den sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollziehenden ›Aufstieg‹ Velázquez' zu einem der größten Maler der Kunstgeschichte zeichnet ausführlich nach: Tinterow, Gary, *Raphaël supplanté: le triomphe de la peinture espagnole en France*, in: *Manet – Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle* (Ausstellungskat. Paris, Musée d'Orsay), Paris 2002, S. 16–83.

[12] Benjamin, Walter, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Ders., *Charles Baudelaire*, Frankfurt/M. 1974, S. 101–149, S. 114f. – Der Primärtext dazu ist: Baudelaire, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, in: Ders., *Œuvres complètes*, hrsg. von Jacques Crépet und Claude Pichois, Bd. 2, Paris 1925, S. 49–110, besonders der Abschnitt: »L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant«.

[13] Baudelaire, Charles, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*, vollständige zweisprachige Ausgabe, deutsch von Friedhelm Kemp, München 1986, S. 198 f. (dritte Strophe): »Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?« – »Ein Blitz ... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, / von deren Blick ich plötzlich neu geboren war, / soll ich dich in der Ewigkeit erst wiedersehen?« – Vgl. dazu: Koch, Gertrud,

Nähe und Distanz: Face-to-face-Kommunikation in der Moderne, in: *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, hrsg. von Gertrud Koch, Frankfurt/M. 1995, S. 272–291, S. 273.

[14] Sfeir-Semler, Andrée, *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*, Frankfurt/M./New York/Paris 1992, S. 44.

[15] Cachin, Françoise, *Manet*, Köln 1991, S. 46; Fried, Michael, *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago 1996, S. 280ff. – Zur ›Textur‹ der Bilder im Salon, siehe: O'Doherty, Brian, *In der weißen Zelle / Inside the White Cube*, hrsg. von Wolfgang Kemp, mit einem Nachwort von Markus Brüderlin, Berlin 1996, besonders Teil 1: »Die weiße Zelle und ihre Vorgänger«.