

Das Fleisch des Malers

Manet malt Zola, Zola schreibt über Manet

Von Michael Lüthy

Als Emile Zola 1867 seinen zweiten Roman «Thérèse Raquin», eine Tragödie von Elend, Ehebruch, Mord und Selbstmord, veröffentlicht, sieht er sich den wüsten Beschimpfungen ausgesetzt, er habe eine Kloake, einen Kehrhaufen, eine Schmutz- und Blutpfütze geboten. Der zweiten Auflage, die im Frühjahr 1868 erscheint, stellt er daher ein Vorwort voran, in dem er sein literarisches Verfahren rechtfertigt.

Er habe, schreibt Zola, ganz einfach die analytische Arbeit an zwei lebenden Körpern vorgenommen, wie sie Chirurgen an Leichen vornahmen. Es sei hart, wenn man nach einer solchen allein der Wahrheit verpflichteten Arbeit den Vorwurf der Leute höre, man habe keinen anderen Zweck verfolgt, als anstössige Szenen zu schildern. Er habe sich in der Lage eines Malers befunden, «der ohne den leisesten sinnlichen Gedanken nackte Körper wiedergibt und zutiefst erstaunt ist, wenn ein Kritiker seiner Entrüstung über die lebendige Darstellung des Fleisches Ausdruck gibt».

Der Maler, an den Zola beim Schreiben dieser Zeilen denkt, ist Edouard Manet, dessen «lebendige Darstellung des Fleisches» der «Olympia» im Salon von 1865 ebenfalls heftige sittliche Empörung hervorrief.

Die Annäherung Zolas an Manet ist so stürmisch wie kalkuliert. In der ersten Kunstkritik, mit der er an die Öffentlichkeit tritt, den Berichten über den Salon von 1866, nimmt Zola den Maler mit Worten in Schutz, mit denen er sich im Vorwort zu «Thérèse Raquin» ein Jahr später selbst verteidigen wird: Manet sei ein Künstler, der allein die Wahrheit suche, ohne dabei auf den Zeitgeschmack oder das moralische Empfinden Rücksicht zu nehmen. Zwar kennt er damals Manet und dessen Werke kaum, doch nach den Wirbeln um das «Frühstück im Freien» und um die «Olympia» weiss er um den Skandalwert dieses Namens.

Dem acht Jahre älteren Maler ist bereits gelungen, wonach der junge, ehrgeizige Zola sucht: mit Werken, die einer künstlerischen Revolution gleichkommen, ins Rampenlicht der Öffentlichkeit zu treten. Die erhoffte Wirkung tritt auch ein. Zolas Verteidigung des Malers bringt dem Herausgeber des «L'Événement» eine solche Flut von Protesten ein, dass er ihm die Berichterstattung über den Salon entzieht. Im letzten Artikel verabschiedet sich Zola mit den pathetischen

Worten, immer die Partei der Besiegten zu ergreifen. Zwischen den unbezähmbaren Temperamenten und der Masse bestehe ein offener Kampf, in dem er für die Temperature einstehe und die Masse angreife. Sein Prozess sei entschieden, und er sei verurteilt worden.

Ein Jahr später lässt Zola eine längere Studie über Manet folgen, in der er nicht nur dessen Leben und Werke, sondern sich selbst als Richter beschreibt, der wegen seiner Unvoreingenommenheit zum Verfolgten der öffentlichen Meinung wurde. Zola schildert den Maler als kompromissloses Temperament und zugleich als «Kind seiner Zeit», als «analytischen Maler», der sich wie ein Wissenschaftler der exakten Beobachtung von Tatsachen zuwendet:

«Ich behaupte», heisst es von der Olympia, «dass dieses Gemälde wahrlich das Fleisch und Blut des Malers ist und dass er nie wieder etwas Vergleichbares erschaffen wird. In ihm kommt sein Temperament vollständig zum Ausdruck, und es enthält nur ihn. Auf weissen Leintüchern liegend, bildet Olympia einen grossen blassen Fleck vor dem schwarzen Hintergrund. Verehrter Meister, sagen Sie jenen doch, dass sie keineswegs das sind, was jene denken, und dass ein Bild für Sie ein blosser Vorwand für eine Analyse ist. Sie benötigten eine nackte Frau, und Sie haben Olympia, die erstbeste, gewählt; Sie benötigten schwarze Flecken, und Sie haben eine Negerin und eine Katze in einer Ecke untergebracht. Was soll dies alles bedeuten? Sie wissen es nicht so recht und ich auch nicht. Aber ich weiss, dass es Ihnen geglückt ist, die Wahrheit von Licht und Schatten, die Realität der Dinge und der Lebewesen kraftvoll in eine eigene Sprache zu übersetzen.»

Zola stilisiert Manet als Mitstreiter und Verwandten im Geiste. Für ihn führt Manet in die Malerei den «Naturalismus» ein, den er in diesen Jahren als seinen Beitrag zur Literatur zu konzipieren beginnt und ab 1870 in den zwanzig Romanen des «Rougon-Macquart»-Zyklus verwirklichen wird.

Zolas Kunst-auffassung...

Zum Höhepunkt kommt die Allianz der beiden im Jahr 1868. Manet stellt im Salon das Bildnis Zolas aus (Abb. 1), Zola wiederum widmet Manet die Buchausgabe seines dritten Romans, «Madeleine Férat». Die Übereinstimmung scheint perfekt. Nicht Zola, sondern höhere Mächte haben sie zusammengeführt. Es sei die Masse, die seine Freundschaft für Manet gewollt hätte, schreibt Zola in seiner Widmung.

Doch die Freundschaft ist asymmetrisch. So emphatisch Zola sie beschwört, so verhalten reagiert Manet. Auch wenn ihn Zolas Fürsprache inmitten der hagelnden Kritik tröstet, wird er sich in dessen Beschreibungen nur bedingt wiedergefunden haben. Neben den Briefen, die seine Zurückhaltung durch ihre Kürze und ihre allgemeinen Formulierungen bezeugen, ist das Bildnis Zolas der wichtigste Hinweis darauf. Im Grunde widerlegt es Zolas Kunst- und Manet-Verständnis Punkt für Punkt.

Zola entwickelt seine Kunstauffassung vor der Begegnung mit Manets Bildern, auf die er, wie er schreibt, seine Sichtweise der Kunst «bloss anwende». In mancherlei Hinsicht ist sie wenig originell und greift auf gängige rhetorische Topoi der Kunstschriftstellerei zurück. Ihr Erfolg liegt jedoch in ihrer radikalen Einfachheit. Im Zuge einer vernichtenden Kritik an Pierre-Joseph Proudhons nachgelassenem Werk «Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst» spricht er sich gegen jede moralische oder politische Inan-

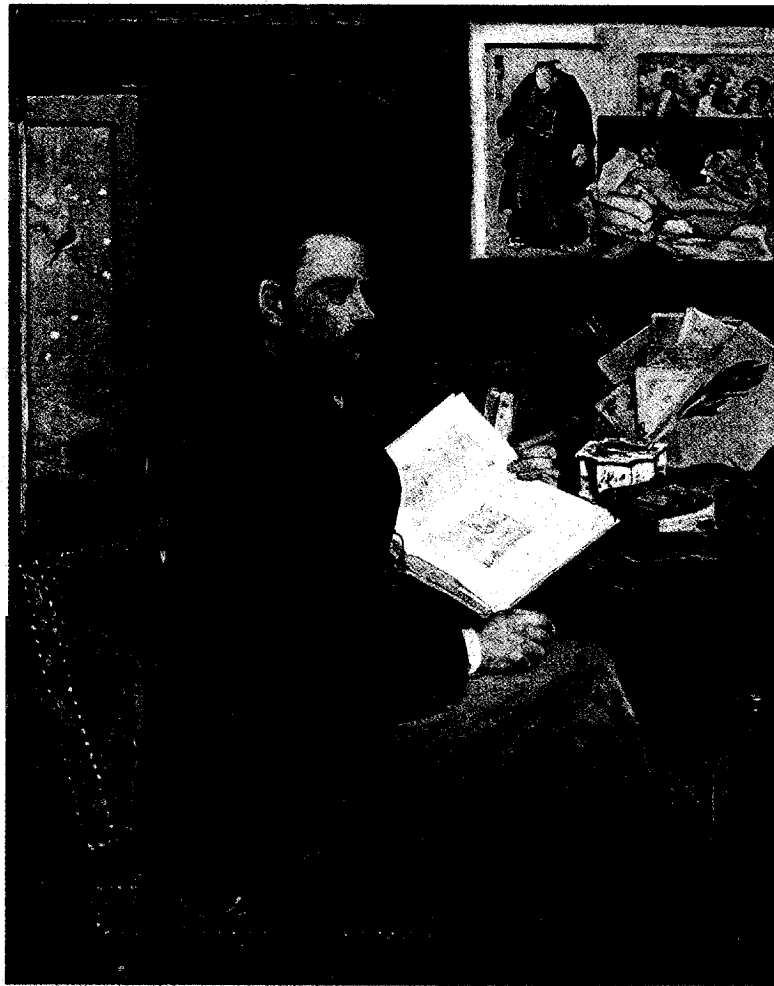


Abb. 1: Edouard Manet: Porträt Emile Zola, 1868, Öl auf Leinwand, 146x114 cm, Paris, Musée d'Orsay.

spruchnahme der Kunst aus. Der idealisierten Darstellung der Wirklichkeit, die nach Proudhon zu einer sittlichen und physischen Verbesserung der Menschheit führen soll, stellt er die Formel gegenüber, an der er Zeit seines Lebens festhalten wird: «Die Kunst ist eine Ecke der Schöpfung, gesehen durch ein Temperament.» Moderner formuliert – als «Kunst ist die subjektive Sicht des Künstlers auf die Welt» – unterschrieben manche die Definition auch heute noch.

Zolas Standpunkt ist jedoch kein subjektivistischer Relativismus. Das Kunstwerk setzt sich aus zwei Elementen zusammen, dem Element der unveränderlichen Natur, das den Werken als gemeinsames Mass dienen kann, und dem Element des Individuellen, des «Temperaments», das unbegrenzt veränderlich ist. Das «Temperament», das Baudelaire romantische Kunsttheorie noch auf die Imagination des Künstlers bezog, versteht Zola als physiologischen und psychologischen «Mechanismus» der Wahrnehmung. So sehr das Kunstwerk Ausdruck eines Individuums ist, so sehr vermag es gleichzeitig der Erkenntnis der Natur einen neuen Aspekt hinzuzufügen.

Zola entwirft eine grossartige Vision, in der sich die Dualitäten von Subjekt und Welt, Natur und

Geschichte versöhnen. Er wünscht sich, die Gemälde aller Maler wären in einem riesigen Saal versammelt, in dem das Epos der menschlichen Schöpfung Seite für Seite gelesen werden könnte. Das Thema wäre stets die gleiche Natur, die gleiche Realität, und die Variationen die besonderen Weisen, mit denen die Künstler Gottes Schöpfung wiedergeben hätten. Das Schöne zeigte sich hier nicht länger als ein absolutes, allgemeingültiges Mass.

«Das menschliche Leben selbst wird das Schöne, das menschliche Element, das sich mit dem unveränderlichen Element der Realität vermischt und eine der Menschheit gehörende Schöpfung hervorbringt.»

Der entscheidende Faktor in Zolas Formel scheint mir jedoch weder die «Schöpfung» noch das «Temperament» zu sein, sondern das, was beide zusammenbringt und zum Kunstwerk werden lässt – dieses unscheinbare «gesehen durch» («vu à travers»). In einem langen Brief aus dem Jahr 1864 entwickelt Zola die dafür grundlegende «Filter-Theorie».

«Jedes Kunstwerk ist wie ein Fenster, das auf die Schöpfung hin geöffnet ist. In die Fensteröffnung ist eine Art transparenter Filter eingepasst, durch den hindurch man die Objekte mehr oder weniger verändert erblickt. In einem Kunstwerk sehen wir die Schöpfung durch einen Menschen, durch ein Temperament, eine Persönlichkeit hindurch. Der Künstler setzt sich in den direkten Kontakt mit der Natur, sieht sie auf

seine Weise, ist von ihr durchdrungen, und schickt sodann ihre Lichtstrahlen zurück, die er wie ein Prisma, entsprechend seiner Natur, bricht und färbt.»

Die Metapher vom Kunstwerk als «geöffnetem Fenster» greift auf die klassische Definition des neuzeitlichen Bildes zurück, die Leon Battista Alberti in seinem Traktat «Über die Malerei» (1435) prägt. Doch Zola verändert die Metapher auf bedeutungsvolle Weise. Bei Alberti steht der Maler diesseits des Fensterrahmens, durch den hindurch er die Objekte erblickt, die er zu malen beabsichtigt. Das Bildfeld entspricht einem vertikalen Schnitt durch die Sehpyramide (Abb. 2). Diese Dreiteilung von sehendem Subjekt, Rahmen des Sehens und gesehendem Objekt verkürzt Zola auf das Gegenüber von sehendem Subjekt als «Filter» und gesehendem Objekt. Der «Filter» liegt nicht länger zwischen dem Maler und der Welt, sondern die Persönlichkeit des Malers ist selbst dieser «Filter». Somit kann, nach Zola, die Wahrnehmung unmittelbar ins Kunstwerk übergehen, und umgekehrt erblicken wir in einem Kunstwerk die Welt nicht durch ein Bild, sondern durch eine Persönlichkeit hindurch. Der «Filter» im Inneren des Malers und die Leinwand des Bildes fallen zusammen, das Subjekt ist gleichsam auf den Rahmen des Bildes gespannt.

Damit erhält auch Zolas Diktum, Manets Bilder seien «das Fleisch und Blut des Malers», eine andere Färbung. Denn die Schöpfung des Kunstwerks, die sich im Inneren des Künstlers im Augenblick der Wahrnehmung vollzieht, gleicht der Zeugung eines Kindes. Der Künstler müsse verstehen, schreibt Zola in einem Artikel über Hippolyte Taine, dass die Werke zärtlich geliebte Kinder seien, denen man sein Blut und sein Fleisch gäbe. Je mehr sie dabei ihren Vätern gleichen, desto berührender seien sie. Den Augenblick der «Zeugung» eines Kunstwerks begreift Zola konsequenterweise als unbewusst – denn wie sollten wir ein Wissen davon haben, was wir im Augenblick der Zeugung entstehen lassen?

Eine solche Auffassung des Kunstwerks schliesst nun aber das Verständnis des Bildes als Artefakt, als bewusst Geschaffenes, aus. Was in Zolas Kunsttheorie fehlt, ist ein Verständnis des Bildes, das sich nicht allein dem Sehen, sondern vor allem dem konkreten Tun des Künstlers verdankt. Diese Feststellung mag erstaunen, gehört Zolas Manet-Deutung doch zu den frühen Beispielen einer «formalistischen» Kunstauffassung, die das motivische «Was» zugunsten des «Wie» relativiert – für Manet sei, so Zola, das Subjekt ein blosser «Vorwand zum Malen».

...auf Manet angewendet

Gerade von diesem «Wie», das in der Moderne stets die Reflexion der künstlerischen Darstellungsmittel einschliesst, hat Zola aber keinen Begriff. So ergibt sich für ihn die Schwierigkeit, zu formulieren, was Manets Bilder zeigen. Er argumentiert zunächst negativ. Manet gehe es nicht länger um die Suche nach absoluter Schönheit. Er male weder die Geschichte noch die Seele, weder diesen Gedanken noch jene historische Tat. Was man Komposition nenne, existiere für ihn nicht. Der Betrachter müsse vorgehen, so heisst es weiter, wie der Künstler selbst vorgegangen sei. Er müsse die Schätze der Museen und die Regeln der Kunst vergessen, die Erinnerung an all die Bilder der toten Maler verscheuchen: «Er muss

Was ist ein Bild?

Gegenwärtig ist im Kunstmuseum Basel das Porträt, das Edouard Manet 1868 von Emile Zola gemalt hat, als «guest of honor» ausgestellt. Zola hat Manet gegen seine Kritiker verteidigt, Manet Zola gemalt. Eine perfekte Freundschaft, wie es auf den ersten Blick scheint.

Doch die Freundschaft war ungleich. Während Zola sich an einen strikten Empirismus des Sehens hielt, nimmt Manets Gemälde eine deutliche Korrektur an Zola vor. Ein Bild, so stellt sich heraus, ist vor allem anderen ein Artefakt, ein bewusst Geschaffenes und steht nicht nur im weiten Zusammenhang der Menschheitsgeschichte und Schöpfung Gottes, sondern vor allem im wesentlich konkreteren Zusammenhang der Geschichte der Kunst und ihrer jeweiligen bildnerischen Verfahren.



Abb. 2: Albrecht Dürer: Zeichner der liegenden Frau, gedruckt 1538, Holzschnitt, 7,6x21,2 cm.

nur noch die Natur sehen, wie sie ist.» Die Behauptung künstlerischer Unmittelbarkeit gerät jedoch zwangsläufig in Aporien hinein. Eine direkte Darstellung der Dinge ist ausgeschlossen. Doch die Umsetzung des Wahrgenommenen ins Medium des Bildes trifft auf Gesetze und Eigenschaften dieses Mediums, die notwendig anerkannt werden müssen, wenn darin etwas zur Erscheinung kommen soll. Das Bild ist kein transparentes Medium, sondern der materielle Faktor, der das, was das Bild zeigt, bestimmt. Wie also bestimmt Zola positiv, was ein Bild Manets in seiner Unmittelbarkeit zu sehen gibt? Wie ein Refrain wiederholt Zola die

bensgrösse gezeigten Schriftsteller hart an den Bildrand heran. Auf dem streng bildparallel gegebenen Sessel sitzt er aufrecht und selbstbewusst, den Kopf ins Profil gewendet. Zola wendet sich von seiner Lektüre ab, nicht jedoch dem Betrachter zu. Dieser in unbestimmte Ferne gerichtete Blick ist bemerkenswert, da uns aus Manets Bildern meistens ein konfrontierender Blick trifft. Mit diesem Kunstgriff vermittelt Manet Nähe und Ferne der Figur, ausserdem vermeidet er jeglichen Eindruck des Posierens. Indem sich Zolas Aufmerksamkeit auf etwas richtet, das wir nicht sehen können, entzieht sich uns die Figur als ganze. Um so deutlicher sind uns

Fassen wir diese Beobachtungen zusammen, so lässt sich von einer Spannung zwischen Konzentration und Zerstreuung sprechen, die gleichermaßen Zolas Gesichtsausdruck wie die Erscheinung des Bildes als ganzes prägt, und zwar vom Detail des Broschüren-«Fächers» über die lineare Komposition bis zur Verteilung der Farbe. Manet arbeitet sein Leben lang an diesem balancierenden Bildkonzept, verfeinert es immer weiter. Es ist sein Verfahren, dem «Augenblick des Sehens» eine gänzlich unimpressionistische Form zu geben. Manet suchte in der Kunst der Tradition wie auch der eigenen Gegenwart nach Formulierungen, die ihm dafür behilflich sein konnten. Der

dürfte, sind Eigenschaften, die in Manets Kompositionen wiederzufinden sind, so etwa die Spannung zwischen dem konfrontierenden, durch Blicke aus dem Bild akzentuierten Betrachterbezug und der gleichzeitigen streng bildparallelen, friesartigen Aufreihung der Figuren, die den Tiefenraum an die Bildfläche zurückbindet. Und auch Velásquez Bilder zeichnen die Dialektik von Konzentration und Zerstreuung, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aus – Aspekte, die er in den «Meninas» zum Höhepunkt führt. In einem anderen Brief, den Manet noch aus Madrid schreibt, findet sich eine Stelle, die die Brücke zum japanischen Farbholzschnitt

Lösungen der Tradition – auf Velásquez, Giorgione, Tizian und andere – zu überwinden. Darin ist Manet Cézanne vergleichbar, dessen Ziel es ebenfalls war, unter den Bedingungen der Moderne mit dem gleichzuziehen, was er die «Kunst der Museen» nennt, und die sich für ihn in Poussin oder Veronese inkarniert. Was Cézanne dabei als das Problem der «Realisation» beschreibt, meint nichts anderes als die Schwierigkeit, diesen historischen Spagat zu vollziehen. Als der alternde Zola es 1896 ein letztes Mal unternimmt, über den Salon zu schreiben, wird er die Geister, die er rief, nicht mehr los:

«Ach, wie viele Lanzen habe ich für den Triumph des Farblecks gebrochen! Aber hätte ich den schrecklichen Missbrauch vorhersehen können, der nach dem Sieg der so richtigen Theorie des Künstlers mit dem Fleck getrieben werden sollte? Im Salon gibt es nurmehr Farblecken, ein Porträt ist nurmehr ein einziger Fleck, Figuren sind nurmehr Flecken, nichts als Flecken sind Bäume, Häuser, Kontinente und Meere. Man gelangt übergangslos vom Beitrag eines Malers, der einfach ein Nebeneinander von weissen Flecken ist, hin zum Beitrag eines anderen Malers, der ein Nebeneinander von schwarzen Flecken ist. Es ist scheusslich, scheusslich, scheusslich.»

Es wird den Nachfolgenden vorbehalten bleiben, eine Verbindung zwischen einer Auffassung der künstlerischen Konzeption als «unbewusst» und der Unförmigkeit des «Flecks», der dabei entsteht, zu ziehen. Zola berührt eine Grenze, die im 20. Jahrhundert in vielfacher Weise thematisch wird. Wir finden sie bei Künstlern des «Unförmigen» wie Jean Dubuffet, der 1950 eine Paraphrase der «Olympia» malt, die jetzt tatsächlich ein zum Fleck zerdrückter Körper zu sein scheint, sowie in den Texten Georges Batailles, des frühen Jean-Paul Sartre, Jacques Lacans oder des späten Roland Barthes.

Der Aspekt der Peinture

Tatsächlich erscheint mir Zolas Manet-Deutung dort am originellsten zu sein, wo er – unfreiwillig – an die Grenzen des Verstehens und der Sprache kommt, wo sich in seiner platten Genieästhetik und seinem wissenschaftsgläubigen Optimismus Löcher zeigen. Gleichwohl vermag die Thematisierung des «Unförmigen», die sich bei Zola ankündigt und die künstlerische Moderne wie ein Schatten begleiten wird, höchstens einen Aspekt von Manets Bildern zu erfassen. Denn jedes moderne Kunstwerk ist, in jeweils unterschiedlicher Gewichtung, zugleich «unförmig» und Form, Verweigerung und Ermöglichung der bildnerischen Darstellung. Gerade das Bildnis Zolas erlaubt es, den bei Manet so augenfälligen Aspekt der malerischen Gestaltung, den Aspekt der «Peinture» zu erkennen, die von Poussin bis Matisse das Lebenselixier der französischen Kunst ist. Und schliesslich gilt für das «Unförmige», dass auch dieses in der Kunst nur als Effekt möglich ist, das heisst als das Paradox eines kalkulierten Unförmigen. Man löst sich nur ungern davon, sich die Begegnung grosser Köpfe der Vergangenheit als geistige Gipfeltreffen vorzustellen. Zola und Manet waren einander zweifellos von Nutzen und haben sich mit der Hilfe des jeweilig anderen profiliert. Doch ihre Persönlichkeiten und Interessen waren wohl zu verschieden, um sich verbinden zu können. Zolas maskenartiges Gesicht und der abwesende Blick, der sich von der bezaubernden Umgebung abwendet und auf anderes richtet, bleibt in Manets Bildnis stehen als Ausdruck der Fremdheit, die die beiden trennt.

Literatur:
Emile Zola: Thérèse Raquin, übers. v. E. Czapski u. I. Ploch, München 1998.
Ders.: Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896, übers. v. Till Neu, Frankfurt/M. 1988. (Die Übersetzungen wurden hier teilweise verändert.) Ders.: Œuvres complètes, Paris 1966 ff. Bde. 1, 10, 12.
Ders.: Correspondance, Montréal/Paris 1978 ff. Bd. 1.
Georges Bataille: Manet, Genf 1994.
Katalog der Basler Ausstellung «A Guest of Honor II: Manet/Zola/Cézanne – Das Porträt des modernen Literaten» mit Beiträgen von Chr. Klemm, R. Kopp, E. Maurer, Th. Reff, K. Schmidt, hrsg. v. K. Schmidt, Basel 1999.
Demnächst wird im Merve-Verlag, Berlin, ein Vortrag Michel Foucaults über «Manets Malerei» erscheinen, den er 1971 in Tunesien hielt. Aus ihm sind hier gewisse Formulierungen übernommen worden.



Abb. 3 (links):
Diego Velásquez:
Die Trinker
(Los Borrachos),
1628/29, Öl auf
Leinwand,
165×227,5 cm,
Madrid, Prado.



Abb. 4 (rechts):
Diego Velásquez:
Hofnarr Pablo de
Valladolid, zirka
1636/37, Öl auf
Leinwand,
213,5×125 cm,
Madrid, Prado.

«Aufrichtigkeit» und «Schlichtheit» der Darstellung, die die Realität der Dinge wahrhaftig wiedergebe. Doch das eigentlich Auffällige liegt in der Insistenz, mit der er von den «grossen Farblecken», den «Massen» und «einfachen Stücken» spricht, in die sich die Dinge in Manets Sehen transformierten. Nicht nur die «Olympia» wird als «blasser Fleck vor schwarzem Hintergrund» beschrieben. Die eine Frauengestalt des Frühstückstüchels im Freien bilde «inmitten des Grüns einen wunderbaren weissen Fleck». Ein Kopf vor einer Wand sei «ein mehr oder weniger weisser Fleck auf einem mehr oder weniger grauen Hintergrund», die Bekleidung der Figur werde zu einem «blauen Fleck neben dem weissen».

Die ganze Persönlichkeit des Malers, so lautet die Erklärung für diese Verwandlung, bestehe in der Organisationsweise seines Auges: «Er sieht hell, und er sieht grossflächig.» Und als er sich fragt, «was dies alles bedeuten soll», gibt er die bereits zitierte Antwort: «Sie wissen es nicht so recht und ich auch nicht.» Inmitten der Mischung aus romantischer Genieästhetik und positivem wissenschaftsgläubigen Optimismus prägt, blitzen Georges Batailles berühmte Sätze zur «Olympia» auf, die dieser fast hundert Jahre später schreiben wird:

«Was das Bild bedeutet, ist nicht der Text, sondern das es ihn auslöscht. Diese Frau ist nichts. Was sie ausdrückt, was sie ist, ist der heilige Schrecken ihrer Gegenwart, deren Einfachheit die der Abwesenheit ist.»

Die Aporie des Sprechens von der «Unmittelbarkeit» mündet in ein «das da», das keinen Namen hat, in einen «bedeutungslosen Fleck», ein «Nichts». Das erscheint als die zwangsläufige Konsequenz einer Theorie, die die Wahrnehmung wie zugleich auch die Entstehung eines Kunstwerks ins dunkle Innere des Subjekts verlegt, wo sich die Lichtstrahlen der Realität nach Massage eines physiologischen und psychologischen «Mechanismus» brechen. Manets Bildnis Zolas zeichnet sich durch mehrere Funktionen aus. Es ist erstens der Dank für die vom Porträtierten erfahrene Unterstützung, zweitens ein Literatenbildnis und drittens eine «gemalte ästhetische Deklaration» (Emil Maurer). Mit dieser dritten Funktion scheint Manet die Gelegenheit ergriffen zu haben, das eigene Verständnis seiner Kunst in Abgrenzung von Zola darzulegen. Das Gemälde rückt den etwa in Le-

die Dinge «zugewandt», die Zola umgeben. Vor dem dunklen Fond entfalten sie eine leuchtende, beinahe schwebende Präsenz. Sie verstärkt sich durch die Umkehrung der klassischen Farbordnung, denn sie alleine, nicht aber die Figur, sind die Träger der Buntwerte im Bild. Obgleich sie räumlich hinter der Figur liegen, treten sie optisch nach vorne, auf die Ebene der Figur. So entsteht eine Oberflächen- spannung, die an die Stelle einer tiefenräumlichen Bildordnung tritt. Die Gestaltung dieser Oberfläche ist in höchstem Masse kalkuliert. Die auffälligen Horizontalen und Vertikalen spielen auf das Rechteck des Bildfeldes an. Sie begrenzen zugleich Gegenstände, die die Bildfläche innerbildlich wiederholen: den japanischen Wandschirm, das knapp sichtbare Bild oben links oder den Grafik-Steckrahmen. Ein paar Schrägen durchbrechen das orthogonale Liniengeflecht. Raumerschliessend wirken sie sich allerdings kaum aus. Sie dienen vielmehr dazu, die verschiedenen Bildzonen miteinander zu verbinden. So wird durch eine solche Schräge die Sessellehne über das Buch mit der Schreibfeder auf dem Tisch verbunden, um dort rechtwinklig umzuspringen und zum Steckrahmen zu führen. An dieser kompositorischen Gelenkstelle befindet sich die blaue Broschüre, die Zolas Manet-Essay enthält, und dessen gut lesbarer Titel dazu dient, das Bild indirekt zu signieren. Kennzeichnend für Manets Gemälde, die von dieser Zeit an entstehen, sind die Überschneidungen der Bildgrenzen. Im Bildnis Zolas sind alle wesentlichen Bildelemente angeschnitten, links der Paravent, oben das Gemälde, rechts der Steckrahmen und der Tisch, unten der Sessel und die Beine Zolas. So entwickelt das Gemälde einen paradoxen Betrachterbezug. Die bildparallele Ausrichtung der Darstellung nimmt gleichsam konfrontierenden Bezug auf den Betrachter. Gleichzeitig wird der Blick, der lotrecht auf das Gemälde trifft, konsequent in die Fläche umgelenkt und gleichsam zentrifugal an die Bildränder geführt. Die illusionistische, tiefenräumliche Überschreitung des Bildes kollidiert mit der anti-illusionistischen, die materielle Fläche betonenden Ausschnitthaftigkeit. Nicht nur der Blick Zolas, sondern auch die jeweils vom Bildrand unterbrochenen Dinge zeigen an, dass es jenseits des Bildfeldes etwas zu sehen gäbe, das durch dessen Beschränkung notwendig unsichtbar bleibt.

Rahmen, in dem drei Drucke stecken, ist als «Bild im Bild» eine der kostbaren Stellen in Manets Œuvre, die von diesem wichtigen Aspekt spricht. Es ist bezeichnend, dass Zola in seiner Beschreibung des Porträts über dieses «Bild im Bild» hinweggeht – was angesichts der eingefügten «Olympia», die Zolas Verteidigung dieses Bildes Tribut zollt, nur um so auffälliger erscheint. Im Steckrahmen wird die «Olympia» von einem Druck nach den Trinkern von Velásquez sowie einem japanischen Farbholzschnitt eines Ringers hinterfangen. Zwischen die «Natur des Künstlers» und die «Natur des Sichtbaren», die sich in Zolas Theorie zum Kunstwerk verbinden, schiebt sich eine Instanz, die Zolas «Naturalismus» ausblendet. Die «Olympia» präsentiert sich vor dem Hintergrund bildnerischer Konzepte, die durch Velásquez und den japanischen Farbholzschnitt exemplarisch vertreten sind. Bildnerische Konzepte meint dabei Grundsätzlicheres als spezifische Vorlagen oder Quellen, da dann hinter der «Olympia» Tizians «Venus» von Urbino hervorschauen müsste, auf der sie unmittelbar basiert.

Das Bild als Artefakt

Manet gibt Zola den eleganten und gleichwohl deutlichen Wink, dass den Bezugsrahmen seiner Bilder nicht allein die «Schöpfung» und sein «Temperament» bilden, sondern dass sich dazwischen der «Filter» anderer Bilder schiebt, das heisst bereits bestehende künstlerische Formulierungen, an denen er sich orientiert. Vor allem mit Velásquez hat er sich durch sein ganzes Werk hindurch auseinandergesetzt. Nach der Rückkehr von seiner Spanienreise 1865 schreibt er an einen Freund, was alleine die Reise gelohnt habe, sei das Werk von Velásquez gewesen. Dieser sei «der Maler der Maler», in dessen Werk er die Realisation seines Ideals in der Malerei gefunden habe. Eine Zeichnung von 1876 zeigt eine phantasmagorische Überblendung des eigenen Ateliers mit demjenigen Velásquez in den «Meninas», und die Haltung, in der sich Velásquez dort darstellt, ahmt Manet nach, als er 1879 ein Selbstporträt malt. Der spanische Meister ist künstlerischer Vorbild und Alter ego zugleich. Was ihn an Bildern wie den «Trinkern» (Abb. 3) fasziniert haben

schlägt. Velásquez' aussergewöhnlichstes Bild, schreibt Manet, sei das Porträt eines Schauspielers, bei dem der Hintergrund verschwinde und der von nichts als Luft umgeben sei (Abb. 4). Tatsächlich zeigen sich zwischen Velásquez «Pablo de Valladolid» und dem japanischen Farbholzschnitt erstaunliche Parallelen. Der «skandalöse» Modernismus der Olympia, Velásquez caravaggeskes Frühwerk und fernöstliche Grafik: Was kunsthistorisch nicht leicht zusammenzubringen ist – die Rede vom verbindenden «Realismus» besagt wenig –, verbindet sich in Manets bildnerischem Denken und ist im «Bild im Bild» des Bildnisses Zolas auch grossartig ineinanderkomponiert.

Aufgrund der Divergenzen von Zolas und Manets Bildauffassungen führt das «heimliche Selbstbildnis» (Emil Maurer), das Manet dem Bildnis Zolas unterschiebt, zwangsläufig zu einer deutlichen Korrektur Zolas. Die «Lehre» dieser Korrektur lautet: Ein Bild ist, vor allem anderen, ein Artefakt, und als solches steht es nicht nur im weiten Zusammenhang der Menschheitsgeschichte und Gottes Schöpfung, sondern vor allem im wesentlichen konkreteren Zusammenhang der Geschichte der Kunst und ihrer jeweiligen bildnerischen Verfahren.

Was am Bildnis Zolas ins Auge fällt, ist der insistierende Verweis auf das Bild als Bild. Zum einen geschieht das durch die Komposition, die mit dem Netz der Orthogonalen, den bildparallelen Flächen und der Ausschnitthaftigkeit die «Bildlichkeit» des Sichtbaren an jeder Stelle manifest werden lässt. Das Bild ist nicht Sein – «Natur», «Fleisch» oder «Temperament» –, sondern Erscheinen, und zwar nicht nur von etwas, sondern immer auch seiner selbst.

Zum anderen geschieht es durch das Motiv des «Bildes im Bild», das das Bildnis Zolas zu einem Beispiel von Meta-Malerei macht. Gewiss hat Zola Manet darin richtig beschrieben, dass er ihn im Bemühen sieht, aus der Boudoir-Malerei des offiziellen Salons auszubrechen und die Kunst auf die Höhe der Zeit zu bringen. Noch heute werden Bilder wie «Das Frühstück im Freien» oder die «Olympia» oft als «Geburt der Moderne» angesehen. Doch vereinsamt Zola Manets Modernität, indem er sie als strikten Empirismus des Sehens und als «Vergessen» der Tradition begreift.

Manets Bilder zeichnen sich durch die Dialektik aus, die Krise der offiziellen Malerei des Salons durch den Rückgriff auf bildnerische