



**»NO
DOUBT
OF
DUBIOUS
VIRTUE«?**

Sarah-Lena Schuster

Überlegungen zum
Frauenbild bei
Édouard Manet

DANKSAGUNG

Mein herzlicher Dank gilt Prof. Anne-Marie Bonnet für die
Betreuung
sowie unzählige wertvolle Denkanstöße. Die Individuelle
Graduiertenförderung der Universität Bonn und die Stiftung
Doktorhut
haben die Forschungsarbeit großzügig finanziell unterstützt.

Ich danke zudem meinen Eltern Marianne und Hubert
Schuster,
Melanie Böckmann und Tobias Niedecker für Korrekturen,
kluge Fragen und unerschütterlichen Rückhalt.

Diese Arbeit wäre nicht entstanden ohne Beate Kittel, die
mir gezeigt hat,
was es heißt, hinzuschauen – gleichermaßen begeistert wie
kritisch.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

1.1. MANETS MALEREI UND IHRE CHARAKTERISTIKA

1.2. DIE SPÄTEN PASTELLE

LEBENSBEDINGUNGEN VON FRAUEN IM FRANKREICH DES 19. JAHRHUNDERTS

2.1. ZUR QUELLENLAGE

2.2. DIE METROPOLE PARIS

2.3. ZUM WANDEL DES ÖFFENTLICHEN LEBENS

ZUR REZEPTIONSGESCHICHTE

SOZIALE UNSICHERHEIT UND DER WUNSCH NACH KLASSIFIZIERBARKEIT

DIE HALBWELT - FASZINOSUM UND VERMEINTLICHE GEFAHR

FRAUENRECHTE UND FRAUENBEWEGUNG IM FRANKREICH DES 19. JAHRHUNDERTS

FRAUEN IM ÖFFENTLICHEN RAUM

7.1. DER MYTHOS FLÂNEUR

7.2. DIE FLÂNEUSE

7.3. *LA FEMME NOUVELLE* - TYPEN »MODERNER«
FRAUEN

7.4. MANETS *AMAZONE*

ZUM KÜNSTLERISCHEN KONTEXT- MANET UND SEINE ZEITGENOSSEN

8.1. ÖFFENTLICHES LEBEN VS. HÄUSLICHE IDYLLE

8.2. BLICK UND MACHT

8.3. FRAUEN IN DER ÖFFENTLICHKEIT

8.4. DIE ARBEITERIN

SCHLUSSBETRACHTUNG - WIE »MODERN« SIND MANETS FRAUEN?

FAZIT

ABBILDUNGEN

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

ANHANG

BIBLIOGRAFIE

1. Einleitung

Wenn Carol M. Armstrong über die beiden Frauenbildnisse Édouard Manets *Lesende Frau* (1979/80, ART INSTITUTE OF CHICAGO) und *Die Pflaume* (ABB. 1) ohne jeden Zweifel und ganz selbstverständlich-beiläufig behauptet: »Both images show women, no doubt of dubious virtue, seated alone at café tables«¹, ohne dass eine Rechtfertigung dieser Aussage oder ein Anhaltspunkt für ihre Relevanz für die folgende vergleichende Analyse der Bildstruktur folgt, so ist dies ein typisches Beispiel für den weit verbreiteten Blick auf Manets Frauen, der geprägt ist von klischeehaften Vorstellungen das gesellschaftliche Leben im 19. Jahrhundert betreffend. Eine Neubewertung desselben, ebenso wie die Frage, aufgrund welcher Mechanismen es in der Rezeption von Manets Frauenportraits zu den bestehenden festgefahrenen Sichtweisen gekommen ist, waren grundlegende Motivationen für das Verfassen dieser Arbeit.

Ohne Zweifel kann Manet eine besondere Faszination für die Darstellung zeitgenössischer Frauen attestiert werden, worauf schon das rein zahlenmäßige Verhältnis von Frauen- zu Männerportraits in seinem Œuvre hindeutet. Im Werkverzeichnis stehen ca. 185 Bildnissen von Frauen – Gruppenportraits und die wenigen mythologischen Szenen nicht mitgezählt – nur ungefähr 80 Männerportraits gegenüber.² Stellen letztere in der Mehrzahl bekannte Persönlichkeiten aus dem Umfeld Manets dar, wie zum Beispiel Emile Zola, so sind die gezeigten Frauen oftmals nicht bekannt und wirken wie flüchtige Begegnungen im Großstadtrubel. Dem männlichen anonymen

Großstadtbewohner widmet Manet dagegen sehr selten ein Einzelportrait, sondern zeigt ihn eher entindividualisiert, in einer Menschenmenge – die zuweilen auf einen Wald von Zylindern reduziert ist – verschwindend (VGL. [ABB. 2](#)).

Dagegen begegnet uns ein großes Spektrum von unterschiedlichen Frauen in Manets Werk. Bis auf sehr wenige frühe Arbeiten sind diese dabei nicht in einem mythologischen oder historischen Kontext inszeniert, sondern es handelt sich um Frauen in der modernen Großstadt Paris. Hierbei wird eine große Bandbreite an Persönlichkeiten abgedeckt, verschiedene Gesellschaftsschichten, Tätigkeiten und Professionen werden dargestellt. So malt Manet beispielsweise Isabelle Lemonnier ([ABB. 3](#)), Tochter eines angesehenen Pariser Juweliers und Schwägerin des Verlegers Georges Charpentier (Verleger Émile Zolas, Gustave Flauberts und der Brüder Edmond und Jules de Goncourt) ebenso wie seine Schülerin Berthe Morisot oder die Schauspielerin Ellen Andrée ([ABB. 4](#)). Méry Laurent, Mätresse mehrerer bedeutender Männer, Kunstsammlerin und enge Freundin Manets ist ebenfalls mehrfach Gegenstand seiner Portraits. Auch Bilder, in denen Manet auf erstaunliche Art und Weise mit den Geschlechterrollen spielt, wie beispielsweise *Frau im spanischen Kostüm* oder die androgyn erscheinende *Amazone* ([ABB. 5](#)), die im weiteren Verlauf der Arbeit einer genauen Analyse unterzogen werden soll, entstehen. Frauen werden beim Ausüben ihres Berufes – von der Kellnerin bis zur Malerin³ – genauso gezeigt wie bei den unterschiedlichsten Freizeitaktivitäten, wie zum Beispiel beim Schlittschuhlaufen oder Besuch eines Pferderennens. Dabei handelt es sich in der deutlichen Mehrheit um Frauen, die sich in öffentlichen Situationen aufhalten. Entweder lässt sich klar ein entsprechender Kontext oder Hintergrund erkennen oder die Kleidung der Dargestellten weist darauf hin, dass eine Tätigkeit außerhalb des eigenen Heims

stattfindet oder gerade stattgefunden hat, wie zum Beispiel im Fall von *Isabelle Lemonnier mit Muff* (ABB. 6). Es scheint hier also mehr als gerechtfertigt, sich mit Fragen nach Frauen und Öffentlichkeit beziehungsweise Gesellschaft im Hinblick auf Manets Werke zu beschäftigen. Ist im Angesicht von Manets Frauendarstellungen Griselda Pollocks Behauptung, »Men, however, moved freely between the spheres [gemeint sind die häuslich-private und die öffentliche Sphäre] while women were supposed to occupy the domestic space alone«⁴ noch haltbar?

Von Manet selbst sind keinerlei Äußerungen hinsichtlich der sozialen Dimension seiner Werke überliefert und auch die Forschung hat diesen Aspekt im Hinblick auf das Zeigen von und Brechen mit weiblichen Rollenmustern und Moralvorschriften bisher vernachlässigt. Dabei ist es unstrittig, dass er mit seiner Kunst ein neues Bild von Frauen im 19. Jahrhundert kreierte.⁵ Dieses einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen wurde bisher weitestgehend verpasst. Stattdessen muss der bisherige Blick der Forschung auf Manets Frauendarstellungen als einseitig bezeichnet werden, wie in Kapitel 3 ausgeführt werden wird.

Bei einer Untersuchung der typischen Charakteristika von Manets Malerei wird sich zeigen, wie seine Portraits mit ihrer Malweise und der Art der Inszenierung der Figuren eine große Offenheit für Projektionen seitens des Betrachters mit sich bringen.⁶

So sagt letztendlich alles, was über den Inhalt der Werke gesagt wird, auch etwas über das Frauenbild und die Moralvorstellungen der Kritiker und Wissenschaftler, die sich bisher mit den Frauen bei Manet auseinandergesetzt haben, aus. Farwell fasst diese Problematik wie folgt zusammen:

»The cool, noncommittal, ›expressionless‹ realism with which Manet rendered the optical image of the

personnages he put in these pictures leaves them open to the greatest diversity of interpretation. The seeing of ›good‹ and ›evil‹ in them tells one more about the viewer than about the pictures. Their interpretation depends heavily upon the moral outlook of the critics if they are regarded in any way but formally.«⁷

Michael Lüthy analysiert eingehend das bewusste Enttäuschen der Betrachtererwartungen und die von Manet in seinen Werken angelegten Inkohärenzen und Leerstellen.⁸ Vor allem Interpretationen mit soziohistorischem Ansatz, wie jene von Timothy Clark, füllen diese mit Klischees, in deren Zentrum zumeist die Halbwelt und die Prostituierte als Schlüsselfigur der Moderne – wie auch der vermeintlichen Dechiffrierung der oftmals so rätselhaft wirkenden Bilder Manets – stehen.⁹ Wenn Clark in der Bardame in *Eine Bar in den Folies-Bergère* (ABB. 11) eine Prostituierte zu erkennen meint, die durch das im Spiegel hinter ihr angeblich gezeigte Gespräch mit einem Freier entlarvt werde, dann bemerkt Lüthy richtig, dass der Forscher sich hier selbst zum »Mann von Welt« stilisiere, der die dargestellte Frau durchschaut habe und wisse, was sie im Schilde führe.¹⁰ Treffend stellt er fest, oftmals entstehe der Eindruck, ganz Paris sei im 19. Jahrhundert eine einzige Halbwelt gewesen und bevölkert vorrangig von Dandys und Kurtisanen.¹¹ Griselda Pollock formuliert gar, über Manet zu schreiben sei für männliche Forscher wie ein Abstecher ins Bordell.¹² Deren Interpretationen überbewerten dabei stark die Abbildhaftigkeit von Manets Kunst. Wie kein anderer Künstler vor ihm macht er in seinen Schlüsselwerken wie *Frühstück im Grünen* und *Eine Bar in den Folies-Bergère* das Bild als Illusion, als Inszenierung und Konstrukt zum Thema und ist gerade die Dreiecksbeziehung von Malerei, Wirklichkeit und Betrachter der eigentliche Gegenstand.

Selbstverständlich kann auch die vorliegende Arbeit keinen Anspruch auf Neutralität oder Objektivität erheben. Ihre Zielsetzung ist es vielmehr, den als zu einseitig empfundenen bisherigen Deutungen der Frauendarstellungen Manets eine andere Sichtweise hinzuzufügen. Es soll aufgespürt werden, an welchen Stellen sich die Interpretationen verselbstständigt haben und ob der Blick auf die Frauen im Œuvre Manets nicht eventuell noch von jenem der Moralisten des 19. Jahrhunderts gefärbt ist. Wie sah dagegen die tatsächliche Lebenswirklichkeit aus? Ein historischer Exkurs wird unter anderem Fragen nach Frauenrechten, beginnenden Emanzipationsbestrebungen und Teilnahme von Frauen am öffentlichen Leben nachgehen und so die Kontextualisierung von Manets Frauendarstellungen auch über die kunstimmanente Dimension hinaus ermöglichen.

Es soll gezeigt werden, wie sehr unser Blick auf Manets Frauenportraits geprägt ist von der Literatur und Forschung des 20. Jahrhunderts und den dort immer wiederkehrenden Motiven und Vorurteilen das Leben im Paris des 19. Jahrhunderts betreffend. Besonders die Teilnahme von Frauen am öffentlichen Leben und die literarische Figur des Flâneurs, die in der Rezeption von Manets Werken immer wieder in den Fokus geraten und die Bewertung der immanenten Frauenrollen prägen, sollen diskutiert und in ein neues Licht gerückt werden, das stärker auf tatsächliche historische Quellen gestützt ist. Es muss genau hingesehen werden, eigene Projektionen abgeschüttelt und die Frage gestellt werden, was Manets Frauenbilder tatsächlich zeigen, welche Aussagen impliziert und wirklich anhand der malerischen Mittel ablesbar sind und welche auf Projektionen der Rezipienten zurückzuführen sind. Wie inszeniert Manet Frauen in einer Zeit, die Farwell als »age of men who looked upon women as either a virginal goddess or

a satanic monster«¹³ bezeichnet und wie können wir uns von dieser Sichtweise lösen?

Zur besonderen Herausforderung wird dieses Unterfangen, da Manet mit Kategorien, die zur Verortung des Frauenbildes herangezogen werden, bewusst spielt. Es wird sich zeigen, dass er den Betrachter häufig im Unklaren darüber lässt, wo die dargestellten Szenen anzusiedeln sind, welche Tätigkeiten verrichtet werden und welche Beziehungen der Figuren untereinander herrschen. Von großem Interesse und besonderer Wichtigkeit wird es zudem sein, Manets Begriff von Öffentlichkeit und Privatheit einzugrenzen. Manets Bilder changieren oftmals zwischen den beiden Kategorien und bilden damit ein Phänomen ab, das für das soziale Leben im Paris des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Die Rezeption von Manets Frauendarstellungen ist oftmals geprägt von starken Verknüpfungen mit der Halbwelt. Bereitwillig werden bildimmanente wie soziohistorische Indizien sowie eigene Projektionen und Interpretationen herangezogen, um die tradierte Meinung zu festigen, bei den gezeigten Frauen handle es sich mehrheitlich um unehrenhafte Frauen, wenn nicht gar um Prostituierte. Ursprung und Gründe dieser Rezeptionsweise herauszuarbeiten sowie auch die Unterschiede im Verständnis einer *demi-monde* und deren Angehörigen damals und heute aufzuzeigen, sind ein wichtiges Anliegen dieser Arbeit. Unbestritten sind Prostituierte in der Malerei des 19. Jahrhunderts ein Sujet, das bei nicht wenigen Künstlern zu finden ist.¹⁴ Und in der Tat porträtiert auch Manet eine Reihe bekannter demi-mondaines wie Henriette Hauser (als *Nana*, 1877 und in *Der Schlittschuhlauf*, 1877-79¹⁵), Mme Valtesse de la Bigne und Méry Laurent.¹⁶ Es gilt aber zum einen zu bewerten, wie diese Frauen im Vergleich zu Frauen, von denen wir wissen, dass sie als »ehrenhaft« gesehen werden sollen – sei es, weil es sich um Angehörige

der Oberschicht oder gar um Verwandte Manets handelt – dargestellt werden. Lassen sich Merkmale feststellen, anhand derer wir bei Manets Frauenportraits eine klare Zuordnung in *monde* und *demi-monde* vornehmen können? Und wie stellen sich Manets Portraits von *demi-mondaines* im Vergleich zu jenen seiner Zeitgenossen, wie zum Beispiel Degas dar? Zum anderen müssen auch die Kategorien der Halbwelt und besonders der Prostituierten und die Gründe, warum Frauen im 19. Jahrhundert zu dieser Personengruppe gezählt wurden, einer genauen Untersuchung unterzogen werden. Es wird gezeigt werden, dass hier ein großer Unterschied zu unserem heutigen Verständnis besteht. Aus dieser Diskussion ergibt sich schließlich auch die Frage nach Kriterien, anhand derer eine Frau im Paris zur Zeit Manets als »modern« bezeichnet werden kann und es soll eine Einschätzung entwickelt werden, an welcher Stelle die von Manet gezeigten Frauen in diesem Diskurs eingeordnet werden können, um schließlich nach der Frage »Sind Manets Frauen tatsächlich so unehrenhaft?« auch hinsichtlich der Frage »Wie fortschrittlich und »modern« sind Manets Frauen?« zu einer Einschätzung gelangen zu können. Möglicherweise kann ein Zusammenhang zwischen beiden Fragestellungen festgestellt werden. Eine end- und allgemeingültige Aussage über Manets Frauenbild zu treffen kann sicherlich nicht realistisches Ziel dieser Arbeit sein, stattdessen soll versucht werden, einen begründeten Gegenentwurf zur oftmals zu beobachtenden Eindimensionalität der Rezeption zu entwickeln.

Der Einführung in die Lebenswelt von Frauen – verschiedenster Schichten – im Paris den 19. Jahrhunderts, den Entwicklungen in der Großstadt und den daraus resultierenden Konsequenzen für ihre Bewohner wie auch der Darstellung des künstlerischen Umfeldes von Manet wird ein nicht unerheblicher Teil dieser Arbeit gewidmet sein. Dies erscheint notwendig und unumgänglich, um die Innovationskraft der Frauendarstellungen Manets

einschätzen zu können. Die künstlerische Schöpfung geschieht in einem dichten Geflecht zeitgeschichtlicher Prozesse und ist unmittelbar mit diesem verwoben, so dass dieses zwingend thematisiert werden muss, wenn seine gesamte Komplexität möglicherweise auch nur in Ansätzen erahnbar gemacht werden kann.¹⁷

Wenn im ersten Teil der Arbeit der Fokus auf die Lebensumstände von Frauen im Paris des 19. Jahrhunderts gerichtet werden wird – auf ihre Rechte, ihr Brechen mit oder Verharren in tradierten Rollenmustern, ihre Teilnahme am öffentlichen Leben – so soll diesem dennoch zunächst eine kurze Einführung in das Schaffen Édouard Manets voran- und sollen die Charakteristika seiner Kunst herausgestellt werden. Die Fragestellung der Arbeit wird so veranschaulicht und in den anschließenden soziohistorischen Ausführungen sowie der Betrachtung der Rezeptionsgeschichte können sich in der Folge bereits erste Antworten abzeichnen.

1.1. Manets Malerei und ihre Charakteristika

Eine Arbeit, die sich den Frauendarstellungen Manets widmet und die deren Merkmale und Besonderheiten herausstellen möchte, kann nicht umhin, zunächst einige einführende Worte zum Begriff des Portraits voranzustellen, vor deren Hintergrund die Herausforderungen, vor die Manet die Rezipienten seiner Bildnisse stellt, nachvollziehbar werden. Auf eine ausführliche Diskussion zur Portraittheorie soll an dieser Stelle jedoch verzichtet werden.¹⁸

Entscheidend ist die Tatsache, dass die traditionelle Portraittheorien sich einig sind, dass ein gelungenes Portrait über die treffende naturalistische Abbildhaftigkeit hinaus geht und stattdessen zum Beispiel Verweise auf den Status

der gezeigten Person und ihre Stellung innerhalb eines sozialen Gefüges beinhalten sollte. Dies kann beispielsweise durch Attribute, Kleidung oder bewusste Idealisierung geschehen. Darüber hinaus und nicht zuletzt wünschen wir uns, im Portrait Aussagen über den Charakter und das persönliche Empfinden der Person ablesen zu können. Es soll ein »Spiegel der Persönlichkeit« sein.¹⁹ Es wird sich zeigen, dass Manet mit genau dieser Erwartung des Betrachters an das Portrait bricht, was schwerwiegende Folgen für die Rezeption seiner Werke mit sich bringt.

Zahlreiche Charakteristika französischer Avantgarde-Malerei, die oftmals dem Einfluss japanischer Kunst zugeschrieben werden, treffen auch auf Manets Werke zu.²⁰ So findet sich bei ihm häufig ein Ineinander Fallen von dreidimensional erscheinenden Bildelementen in flächige Partien ohne jegliche Tiefenwirkung. Der illusionistische Bildraum wird bewusst aufgegeben zugunsten eines Raumes, in dem die Elemente eng gedrängt dargestellt werden. Diese sind in der Regel einem strengen kompositorischen Raster von Horizontalen und Vertikalen unterworfen. Nicht selten geht Manet gar so weit, auf die korrekte Wiedergabe von Proportionen und Perspektive zugunsten der linearen Konstruktion des Bildes zu verzichten.²¹

Auch das Beschneiden von Figuren durch die Bildränder ist bei Manet, zum Beispiel im Falle von *Nana* (ABB. 7) oder vieler Café-Szenen, zu beobachten. Dies führt dazu, dass die Personen oftmals isoliert wirken, ihre Beziehung zu dem sie umgebenden Geschehen und anderen Menschen rätselhaft bleibt. Doch dies ist nur eine von zahlreichen Strategien Manets, mittels derer er Bilder voller Leerstellen und Inkohärenzen schafft.²² Diese nachzuvollziehen ist Voraussetzung dafür, zu verstehen, warum der Betrachter im Falle von Manets Portraits besonders geneigt ist, eigene Projektionen an diese heranzutragen.

Der Rezipient mit seinem Wunsch nach Eindeutigkeit und Lesbarkeit, der das Bild klar einordnen können will, wird bei Manet zumeist enttäuscht. Die gezeigten Handlungen sind oftmals unklar, die Bildausschnitte häufig so klein, dass offen bleibt, ob noch andere Personen anwesend sind und in welchen Kontext die gezeigte Szene eingebunden ist. In vielen Fällen wird das Zentrum des Geschehens, auf das die Aufmerksamkeit der Dargestellten gerichtet ist, nicht gezeigt. Der Betrachter bekommt von der Bildkomposition hier nicht seinen gewohnten privilegierten Standpunkt zuerkannt, von dem aus er die sich vor ihm entfaltende Narration komfortabel überblicken kann. Stattdessen wird bewusst das thematisiert, was der Betrachter nicht sehen kann.²³

Besteht das Bildpersonal aus mehreren Figuren, so ist deren Beziehung zueinander häufig nicht ablesbar, wirken sie auf irritierende Weise wie von-einander isoliert, obwohl sie kompositorisch eng miteinander verwoben sind.²⁴ Zum Teil erschließt sich dem Betrachter die Daseinsberechtigung des Bildpersonals, das wie »hineingepflanzt« wirkt, nicht.²⁵ Manet enttäuscht damit die für die akademische Malerei gültige Forderung, es müsse »jede Figur an ihrem Platz sein, ihre Rolle spielen und damit zum Ausdruck der allgemeinen Idee beitragen«, wie es der zeitgenössische Kunstkritiker Jules-Antoine Castagnary formuliert.²⁶ In den Gemälden Manets ist eine solche »allgemeine Idee«, eine stringente Narration, auf die alle Elemente des Bildes zustreben, nicht erkennbar, was viel Raum für eigene Projektionen seitens des Betrachters lässt. Gerade das Nichteinordnen Können ist es, das Manet zum Thema seiner Bilder macht.

Hinzu kommt, dass die Augen der gezeigten Figuren häufig verschwommen dargestellt sind und sich ihr Blick irgendwo in weiter Ferne zu verlieren scheint. Beim Betrachten eines Portraits möchten wir jedoch in das Innere, auf das Wesen der dargestellten Person blicken. Eben dies

wird bei Manet durch den oftmals verschleierte Blick und die damit vermeintliche Ausdruckslosigkeit der Augen der Porträtierten verweigert. Er werden keine Rückschlüsse auf den Charakter, die Absichten oder auch auf die Klasse der Dargestellten zugelassen. Die Frau bleibt rätselhaft, wird auch hier wieder zur Projektionsfläche des Betrachters. Im Hinblick auf den soziohistorischen Kontext ist die Unmöglichkeit einer klaren Einordnung besonders brisant, trifft sie doch – wie in [Kapitel 4](#) noch deutlich werden wird – zu jener Zeit einen empfindlichen Nerv.

Gleichzeitig bewegen sich Manets Bilder oftmals außerhalb der traditionellen Bildgattungen, beziehungsweise sind keine dieser Kategorien eindeutig zuzuordnen. Dies irritierte bereits die zeitgenössische Kritik. So fragt Duvergier de Hauranne 1874 bezüglich des Werkes *Die Eisenbahn* ([ABB. 8](#)):

»Est-ce un portrait à deux personnages ou un tableau de style que le Chemin de fer de M. Manet...? Les informations nous manquent pour résoudre ce problème; nous hésitons d'autant plus qu'en ce qui concerne la jeune fille, ce serait au moins un portrait vu du dos. M. Manet a fait tant d'innovations que rien de sa part ne saurait nous étonner.«²⁷

Die dargestellte Handlung bleibt oftmals rätselhaft, die Figuren verharren wie eingefroren in einem Geschehen, das sich uns nicht erschließt. Die Szenerien wirken wie gestellt, arrangiert lediglich zu dem Zweck gemalt zu werden. Die Personen bleiben Modelle, verschmelzen nicht mit der Rolle, die sie spielen müssten. Hamilton beschreibt dies folgendermaßen:

»The spectators of 1863 were outraged by what they considered the immorality of the action

depicted in the *Déjeuner sur l'herbe*. They could have held their peace, for neither of here nor elsewhere had Manet's characters come together for any purpose other than their existence as objects to be painted.«²⁸

Hinzu kommt der oftmals scheinbar gedankenverlorene Zustand der gezeigten Personen, den Wittmann im Zusammenhang mit der künstlich arrangierten Wirkung der Szenerien treffend charakterisiert: »[...] scheinen die Posen [...] arretiert, als ob sie auf Anordnung des Malers eingenommen worden wären, die Modelle dann ihre artifiziellen Haltungen vergessen hätten und nun ohne Bewusstsein für das, was ihre Körper tun, weiter ausharrten.«²⁹

Häufig ist davon die Rede, Manet selbst schaue auf die Szenerien, die er malt, mit dem Blick eines Flâneurs.³⁰ Damit ist gemeint, dass er das Geschehen emotional unbeteiligt als Außenstehender beobachtet. Der Flâneur hat seine Wahrnehmung dem beschleunigten Leben in der Großstadt angepasst, lässt die schnelle Abfolge von Eindrücken an sich vorbeiziehen, ohne in sie involviert zu sein. An die Stelle von Interaktion, emotionaler Involviertheit und Diskurs tritt beim Flaneur die Beobachtung.³¹ Eine ähnliche Haltung lässt sich in der Art und Weise wiederfinden, in der Manets Kunst bei Émile Zola beschrieben wird. Dieser stellt in seinem Artikel »Une nouvelle manière en peinture. Edouard Manet«, der am 1. Januar 1867 in der *Revue du XIXe siècle* erscheint, Folgendes fest:

»Il nous faut, je ne saurais trop le répéter, oublier mille choses pour comprendre et goûter ce talent. Il ne s'agit plus ici d'une recherche de la beauté absolue; l'artiste ne peint ni l'histoire ni l'âme; ce qu'on appelle la composition n'existe pas pour lui, et

la tâche qu'il s'impose n'est point de représenter telle pensée ou l'acte historique [...] Il traite les tableaux de figures comme il est permis, dans les écoles, de traiter les tableaux de nature morte.«³²

Die Tatsache, dass Manet scheinbar wertfrei malt, allem gleich viel oder wenig Aufmerksamkeit schenkt, eher an Formen, Farben und den Szenen des Großstadtlebens an sich interessiert ist und nicht daran, Personen in ein hierarchisches Gefüge einzuordnen, lässt die bisher so verbreitete soziale Lesart seiner Bilder insgesamt fragwürdig werden. In seinem Artikel plädiert Zola für eine stärker formale Lesart von Manets Bildern und spricht sich damit gegen die – damals wie, vielleicht noch stärker, heute – stattfindende Einbettung der Werke in soziale wie moralische Fragestellungen aus. Er schreibt bezugnehmend auf *Olympia* (ABB. 9):

»Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que cela veut dire? Vous ne le savez guère, ni moi non plus.«³³

Unabhängig von der Frage, ob Manet selbst als Flâneur gesehen werden kann oder sollte,³⁴ kann seine Art der Inszenierung durchaus mit dieser Figur in Zusammenhang gebracht werden, wie auch Wittmann feststellt, wenn sie schreibt, Manet inszeniere in seiner Kunst den Blick des Maler-Flâneurs, der vermeintlich zufällig im alltäglichen Treiben der Großstadt, das für ihn ein Tableau vivant sei, sein Modell finde.³⁵ Zu beachten ist hierbei die in Kapitel 7.1. noch zu erläuternde notwendige Unterscheidung zwischen der spezifischen Art, wie der Flâneur seine

Umgebung wahrnimmt, und sexuell motiviertem Voyeurismus, der Manet damit in keinem Fall unterstellt werden sollte. Er ist in erster Linie Beobachter des modernen Lebens, greift aus dem ihn umgebenden Geschehen einzelne Bilder heraus – oder lässt seine Bilder zumindest diesen Eindruck erwecken. Eine voyeuristische Absicht würde ein Machtgefälle zwischen Maler und Modell attestieren, das die Rezeption der Darstellungen in erheblichem Maße verfälschen würde.

Wie gezeigt wurde, läuft Manets Malweise dem traditionellen Ansinnen eines Portraits, das Innere der dargestellten Person, den Charakter und das Empfinden zu zeigen, diametral entgegen. Susan Sidlauskas analysiert in ihrem Aufsatz »The Spectacle of the Face: Manet's Portrait of Victorine Meurent« anhand eines Fallbeispiels, auf welche mannigfaltige Weise Manet die Erwartungen des Betrachters an ein Portrait zunächst evoziert und dann enttäuscht. Sie verdeutlicht, dass Manet das Gesicht Meurents geradezu demontiert und die einzelnen Komponenten in einer Art und Weise wieder zusammenfügt, die dem Betrachter die Wahrnehmung der Porträtierten als ein konsistentes Subjekt unmöglich macht.³⁶

Wie bereits erwähnt, sind es vor allem die Augen – gemeinhin auch als »Fenster zur Seele« bezeichnet – der gezeigten Personen, die sich dem Betrachter verschließen. Sie sind oftmals verschwommen dargestellt, so dass der Blick nicht greifbar erscheint, der Ausdruck zwischen Leere und Gedankenversunkenheit oszilliert. Das Gesicht ist hier nicht mehr Spiegel des Innenlebens, lässt keine Rückschlüsse auf die Persönlichkeit zu.³⁷ Dem gegenüber steht die Tatsache, dass die Personen häufig aus dem Bild heraus blicken, den Betrachter oftmals konfrontativ bis provokativ unmittelbar anschauen. Dieser Blick aus dem Bild heraus ist das Hauptmittel, mit dem Manet das transportiert, was Michael Fried »self-awareness« nennt und

als Hauptcharakteristikum seiner Malerei bezeichnet.³⁸ Sind wir es als Betrachter gewohnt, die gezeigte Figur in ihrer eigenen, hermetischen Welt zu beobachten, in der sie – den Betrachter nicht wahrnehmend – ihr Wesen preisgibt und für uns lesbar dargeboten wird, dringt diese Figur nun mittels ihres Blickes gleichsam in den Raum des Betrachters ein. Damit geht einher, dass sich die gemalte Person ihres Angeschaut Werdens bewusst ist und somit gleichzeitig das Bild als Bild zum Thema gemacht wird. Der Blick aus dem Bild heraus trifft den Betrachter unvermittelt und isoliert ihn aus der mit-gedachten Menge der Ausstellungsbesucher. Gleichzeitig geht ebenjener Blick aber durch ihn hindurch und kann der Betrachter sich schon im nächsten Augenblick nicht mehr gemeint fühlen.³⁹

Die dargestellte Person verschließt ihr Innenleben aktiv, verweigert die Kommunikation mit dem Betrachter. Sie ist in ihrer eigenen Welt gefangen, in die der Betrachter nicht vordringen kann. Es gibt keinerlei Gesten, mit denen die Figur mit dem Betrachter in Kommunikation treten möchte, was vor allem bei Frauenportraits als provokant beschrieben wird. Gleichzeitig werden die außerbildliche Wirklichkeit und somit auch der Betrachter aber durch den Blick aus dem Bild heraus bemerkt und im nächsten Schritt unmittelbar negiert, weil kein Kontakt mit ihm hergestellt wird. Im Fall von Mehrfigurenbildern wird der Betrachter in der Regel nur von einer Person wahrgenommen, während alle anderen – oftmals schärfer gemalten und näher beim Betrachter platzierten – Figuren ihn ignorieren und damit wieder auslöschen.⁴⁰ Manet spielt mit der ästhetischen Grenze des Bildes. Traditionell haben Kommentarfiguren, die aus dem Bild heraus den Betrachter anblicken, die Funktion ebendiese Grenze aufzuheben, fungieren als Gelenk zwischen Innen und Außen. Bei Manet wird die Bildgrenze nur scheinbar durchlässig gemacht und im nächsten Moment wieder opak.⁴¹

Das Außen der Figuren lässt keine Schlüsse auf das Innen zu. Vor allem, wenn es sich bei der Porträtierten um eine Frau handelt, mag dies als Geste der Provokation wahrgenommen werden. Die sich im Blick der Figuren widerspiegelnde Geistesabwesenheit fungiert jedoch nicht nur als schier unüberwindbare Grenze zwischen Dargestellter und dem Rezipienten, als »Leerstelle der zwischenmenschlichen Kommunikation«⁴², die Absenz ist gleichzeitig auch ein Zustand, der in den Bereich des Privaten gehört und eigentlich äußerste Intimität zwischen den Anwesenden signalisiert, die hier auch mit der öffentlichen Situation des Ausgestellt-Seins und der häufig ebenso in der Öffentlichkeit angesiedelten bildimmanenten Szenerie kontrastiert. Das so aufgebaute Spannungsfeld zwischen Nähe und Distanz lässt die Rezeption zu einer irritierenden Erfahrung werden, das Anschauen der Porträtierten wird als unrechtmäßig empfunden.⁴³ Wittmann weist darauf hin, dass dem Phänomen der Gedankenverlorenheit zur Zeit Manets großes Interesse zuteilwird. Zahlreiche Physiognomiker des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Guillaume-Benjamin Duchenne und Louis Pierre Gratiolet, setzen sich wissenschaftlich mit dem Ausdruck der Absenz, dem »blinden Fleck der physiognomischen Theorie [...], die mit der klassischen Dichotomie von Innen und Außen operiert und auf die Lesbarkeit der Seele durch den Körper angelegt ist«⁴⁴ auseinander.

Die malerischen Mittel, die zur Gesamtatmosphäre des Bildes beitragen, wie die Art des Farbauftrags oder der Einsatz von Licht und Schatten, lassen die Portraits Manets oftmals unzugänglich und zuweilen ungewöhnlich sachlich wirken. Vor allem bei Werken wie der *Olympia* (ABB. 9) fallen der flächige Umgang mit Farbe und das harte frontale Licht auf, das der Erwartung einer zur dargestellten Situation passenden sanften Beleuchtung zuwiderläuft.⁴⁵ Über das für

die akademische Malerei geltende Gebot einer stimmungsvollen Beleuchtung, die durch das gekonnte Ausarbeiten der Zwischentöne von Hell und Dunkel auch die Virtuosität des Malers demonstriert, setzt sich Manet bewusst hinweg.⁴⁶ Farwell spricht davon, dass Manet seine Kunst »artless« erscheinen lassen möchte und erläutert: »[...] that is, to free it of the load of sentiment and ›expression‹ prevalent in works that pleased at the Salon.«⁴⁷ Die beschriebenen stilistischen Mittel, die er hierzu verwendet, entlehnt Manet nach Meinung Farwells und anderer Forscher auch der neuen Technik der Fotografie.⁴⁸ Diese Methode des Einfangens und Aufzeichnens der Wirklichkeit verhilft Manet – übertragen auf das Medium der Malerei – zu einem scheinbar objektiven, emotionslosen Blick auf seine Motive.⁴⁹

Besonders interessant im Zusammenhang mit der Unzugänglichkeit und scheinbaren Verslossenheit der von Manet porträtierten Frauen sind die das Spätwerk beherrschenden Pastelle (z.B. [ABB. 3](#)), die Manet in großer Zahl anfertigt und die im nachfolgenden Kapitel ausführlicher erläutert werden sollen. Die Pastellmalerei ist seit der Barockzeit als typisch weibliche Kunstform bekannt und vielfach wurde auf eine Parallele zwischen dem Malen mit Pastellkreide und dem Auftragen von Schminke hingewiesen.⁵⁰ Die idealisierenden, Eleganz ausstrahlenden Bildnisse erinnern an Modestiche oder die kleinformatigen Fotografien, die als Visitenkarten im späten 19. Jahrhundert sehr beliebt und wohl die Portraitform sind, die zu jener Zeit am meisten in Mode ist. Bei Manets Pastellen geht es nicht darum, dem Betrachter Einblicke in das Innenleben der Porträtierten zu gewähren, sondern die Emotionen sind hinter einer Maske aus Schminke und eleganter Zurückhaltung verborgen. Geht man dem Vergleich mit dem Auftragen von Schminke nach, so zeigt Manet hier nur die selbstgewählte und für den Auftritt in der Öffentlichkeit

selbstgestaltete »Hülle« verschiedener Typen der Parisienne.⁵¹ Clay formuliert dies folgendermaßen: »Non pas peindre des femmes, mais comme ces femmes sont peintes. Non des visages, mais ce qui, dans ces visages, est peinture: le fard.«⁵² Damit sind Manets Pastelle das gemalte Pendant zu Baudelaires »Eloge du maquillage« – dem »Lob der Schminke«. Baudelaire wendet sich gegen die »Natürlichkeit« und attestiert Frauen die Pflicht, sich über diese zu erheben. Die Schminke sei dabei das Mittel der Wahl, um die natürlichen Unzulänglichkeiten des Körpers, die mit Barbarei und Grausamkeit assoziiert werden, zu konsolidieren und zu einer übernatürlichen – geradezu göttlichen – Erscheinung zu gelangen.⁵³

In Manets Œuvre überwiegen die Darstellungen von Frauen jene von Männern bei weitem. Ob dies einem persönlichen Interesse an Frauen und ihrer Position in Gesellschaft und Öffentlichkeit zuzuschreiben ist, muss Spekulation bleiben. House zeigt, dass dieses Ungleichgewicht auf französische Genremalerei jener Zeit sehr häufig zutrifft. Nur sehr selten sind Männer oder Frauen in Begleitung von Männern gezeigt. Die Gründe hierfür sind nicht in moralischen Vorbehalten zu suchen, sondern wohl vielmehr in künstlerischen Präferenzen. Männer und ihre zeitgenössische Mode werden als nicht sehr pittoresk wahrgenommen. House führt zudem noch einen sozialhistorischen Grund ein, der davon ausgeht, dass das Ziel von Genremalerei jener Zeit das Darstellen von Typen ist, so dass sich der bürgerliche Mann, der der Inbegriff von individueller Entfaltung ist, nicht als Motiv eignet.⁵⁴ Manet ist in seiner Art, Frauen in Genrezusammenhängen darzustellen, jedoch insofern außergewöhnlich und innovativ, als er die Figuren verhältnismäßig stark individualisiert. House weist dies vor allem für Manets Gemälde ab den späten 1860er Jahren nach.⁵⁵

1.2. Die späten Pastelle

Von besonderem Interesse für die Fragestellungen dieser Arbeit sind die Pastelle, die Manet in seinen letzten Schaffensjahren in großer Zahl anfertigt. Gezeichnet von seiner Syphilis-Erkrankung fällt es dem Künstler zunehmend schwerer, an der Staffelei zu stehen und in Öl zu malen, so dass er ab 1878 hauptsächlich der Pastellmalerei nachgeht.⁵⁶ Es entstehen in den fünf Jahren bis zu seinem Tod wohl mehr als hundert Pastellportraits auf Karton und Leinwand, erhalten sind davon über achtzig. Manet zeigt in ihnen eine große Bandbreite von Frauen, die von Damen der Pariser Gesellschaft bis zu (vermeintlichen) Angehörigen der Halbwelt reicht.⁵⁷ Dargestellt sind sie zumeist als Brustbild, im Profil oder en face, und damit in einer sehr konventionellen Form des Portraits. Da ungefähr drei Viertel der dargestellten Frauen sicher identifiziert sind,⁵⁸ lässt sich ablesen, dass hier Adelige und bürgerliche Damen neben Schauspielerinnen und Kokotten stehen und so einen großen Teil des Spektrums von Frauen in der »modernen« Großstadt Paris abbilden.

Doch nicht nur die Bildthemen der Pastelle sind weiblich besetzt, auch die Technik selbst ist derart konnotiert. Wittmann spricht im Zusammenhang mit seiner Hinwendung zur Pastellmalerei von einer »Effeminierung« der Malerei Manets.⁵⁹ Die Technik, die traditionell – wie auch bei Manet – hauptsächlich für kleinformatige Portraits sowie Stillleben Verwendung findet, werde im 19. Jahrhundert zumeist als eine genuin weibliche aufgefasst, was vor allem auf die einfache Handhabung und daher große Beliebtheit der Pastellmalerei bei Amateurmalerinnen zurückzuführen sei.⁶⁰ Zudem verweise die Technik auf das 18. Jahrhundert und mit dem Rokoko auf eine Zeit, die für Manets Zeitgenossen als »Interregnum der Frau« gelte.⁶¹

Auf die Verwendung von Pastellen für seine Kunst soll Manet durch seine enge Freundin Méry Laurent – Kokotte und Muse zahlreicher Künstler jener Zeit – gebracht worden sein.⁶² Laut den Überlieferungen Prousts weckt sie in Manet auch das Interesse für Mode.⁶³ Tatsächlich scheint das Einfangen der sich rasch ändernden Moden eines der Hauptanliegen Manets beim Malen seiner Pastelle zu sein.⁶⁴ Laurent selbst zeigt er zum Beispiel in immer wieder anderen Kleidern und Hüten (ABB. 10).⁶⁵ So verwundert es nicht, dass auch die Komposition der Bilder an die weit verbreiteten Modestiche in Zeitschriften wie *Revue de la mode* oder *Le Journal des desmoiselles* und Werbeanzeigen jener Zeit erinnern.⁶⁶ Damit stehen die Pastelle inhaltlich unmittelbar in Verbindung mit der aufkommenden Industrialisierung und einer Kultur des Konsums, die in erster Linie weiblich besetzt ist und zum Beispiel mit dem Kaufhaus Frauen neue Formen von Öffentlichkeit eröffnet.⁶⁷

Rosenblatt Lehmbeck bringt die Pastelle mit der Photographie des 19. Jahrhunderts in Verbindung, wie sie zum Beispiel von Nadar oder Tournachon betrieben wurde. Zu deren kleinformatigen Bildern, die als *cartes de visite* Verwendung fanden und auch von Manet selbst genutzt und gesammelt wurden, bestehen in der Bildgestaltung zunächst augenfällige Parallelen. Doch wo Tournachon oder auch Louis Igout ein Interesse an Physiognomie haben und ihr erklärtes Ziel es ist, die Persönlichkeit der Porträtierten ablesbar zu machen und daher so wenig wie möglich von den Gesichtszügen abzulenken, ist Manets Interesse ein genau gegensätzliches. Anstatt ihre »wahre Natur« enthüllen zu wollen, sind es gerade die »Hüllen«, die Aussagen über die Identität der Frau als Individuum in einem Gefüge sozialer Erwartungen treffen, die er in den Fokus rückt.⁶⁸ Rosenblatt Lehmbeck geht gar so weit zu sagen, die modische Kleidung der Porträtierten, die einstmals ein Indikator ihrer Femininität und Identität war,

habe diese hier nun ersetzt.⁶⁹ Gleichzeitig argumentiert sie jedoch auch, dass die Persönlichkeit der Frauen hier trotzdem nicht vollständig hinter ihrer modischen Erscheinung zurücktrete, und das Interesse des Betrachters mit seinen tradierten, eingangs erläuterten Erwartungen an ein Portrait dennoch auf das Gesicht der Dargestellten gerichtet sei. Dessen Neugier und der Wunsch, die rätselhaft verschlossenen, oftmals verschwommen oder nur angedeutet dargestellten Gesichtszüge zu entschlüsseln, sei umso stärker befeuert.⁷⁰ Auf Grund des Mediums der Malerei im Vergleich zur mechanischen Photographie werde die Dargestellte zudem dennoch als individuelle Person wahrgenommen.⁷¹ Untermauert wird dies anhand des folgenden Zitats Émile Zolas:

»Leurs [les peintres qui aiment leur temp] oeuvres ne sont pas des gravures de monde banales et inintelligentes, des dessins d'actualité pareils à ceux que les journaux illustrés publient. Leurs oeuvres sont vivantes, parce qu' ils les ont prises dans la vie et qu'ils les ont peintes avec tout l'amour qu'ils éprouvent pour les sujets modernes...«⁷²

Die Vermutung liegt nahe, dass für Manet die »Moderne« in besonderem Maße an Frauen ablesbar ist, an der Flüchtigkeit der modischen Erscheinung, die sie auf den Straßen zur Schau tragen. Sie scheinen besonders geeignet, die immer mächtiger werdende Welt des Konsums zu illustrieren, die sich am prägnantesten in den neuen großen Warenhäusern manifestiert und sich auch die Kunstwelt zum Teil einverleibt. So bietet der 1869 erheblich vergrößerte Bon Marché, der als das erste Kaufhaus überhaupt gilt und zu Manets Zeiten das größte seiner Art ist, zum Beispiel im zweiten Stock Werke zeitgenössischer Künstler an.⁷³ Manet selbst verwehrt sich diesen Entwicklungen nicht, vertreibt

seine Kunst bereits früh über Galerien und stellt zum Beispiel sein Gemälde *Nana* im Schaufenster des Geschäftes Giroux aus, das neben Fotografiebedarf auch Puppen und Fächer anbietet.⁷⁴

Wie bereits erwähnt wurde, steht die Pastellmalerei dem Auftragen von Schminke durch die Frauen selbst nahe und damit deren Gestalten ihres eigenen Äußeren für eine Öffentlichkeit. Manet ahme in seinen späten Pastellen die Künstlichkeit des geschminkten Gesichts bewusst nach und impliziere hier auch die Frage, ob dieses in ihm als Künstler oder in der Hand der Frauen selbst ihren Ursprung fand, wie Wittmann feststellt: »Nicht nur Modelle und Ausstattung der Portraits führen in die Welt der eleganten Pariserin, auch das Verfahren entstammt ihrem Alltag und stellt die Autorschaft kokett in Frage: haben sich die Damen selbst oder hat Manet sie geschminkt?«⁷⁵ Wenn Manet dieses bewusste Erschaffen und Gestalten einer äußeren Hülle für die Öffentlichkeit thematisiert, so trifft er dabei gleichzeitig auch eine Aussage über die Konstruiertheit des Portraits selbst und entlarvt den konventionellen Anspruch, das Bildnis könne Einblicke in das Innerste der Dargestellten transportieren, als Illusion.⁷⁶ Wenn Bourdieu sagt, Manet liebte »die Frau« sehr, nicht »die Frauen«,⁷⁷ dann scheint er damit insofern Recht zu haben, als Manet – besonders im Falle seiner Pastell-Portraits – wenig Interesse an der individuellen Person, die er zeigt, zu haben scheint, sondern vielmehr am Typus der »modernen Pariserin« ansich, der sich in den unterschiedlichsten modischen Erscheinungsformen manifestiert.

Die individuelle Physiognomie der Dargestellten tritt so bei Manets Pastellportraits klar in den Hintergrund, was sich auch daran ablesen lässt, dass sich die Gesichtszüge auf mehreren Bildnissen desselben Modells, zum Beispiel Méry Laurents, wenig ähneln – man vergleiche zum Beispiel *Méry Laurent mit kleinem Hut* (1882, CLARK ART INSTITUTE, WILLIAMSTOWN)

und *Méry Laurent mit Fischotterpelz* (1882, PRIVATSAMMLUNG). Stattdessen hält Manet hier die passend zur Toilette gewählte und dem Lauf der Jahreszeiten und sich ändernden Moden unterworfenen Schminke der Frauen fest, wie sie sich im Straßenbild von Paris beobachten lassen.⁷⁸

Dass es sich bei den Porträtierten tatsächlich in der Regel um Frauen handelt, die sich in der Öffentlichkeit aufhalten, ist hier besonders bemerkenswert und trotz zumeist nicht ausgestalteten Hintergrundes der Portraits unstrittig. Die Dargestellten tragen oftmals Kleidung und Accessoires, die einen Aufenthalt im Freien eindeutig implizieren, wie zum Beispiel fellbesetzte Mäntel, Hüte, Schirme oder Muffe. Für eine der Hauptfragestellungen dieser Arbeit, die in den folgenden Kapiteln von einem soziohistorischen Standpunkt aus beleuchtet werden soll – nämlich jener nach der Möglichkeit der Teilnahme von Frauen am öffentlichen Leben, ohne dafür als *demimondaine* stigmatisiert zu werden – sind diese späten Pastelle Manets daher besonders aufschlussreich.

1 Armstrong, Carol A.: *Manet Manette*, Yale 2002, S. 244.

2 Vgl. Rouart, Denis u. Wildenstein, Daniel: *Éduard Manet: catalogue raisonné*, Lausanne 1975.

3 *Portrait Eva Gonzalès*, 1870, Öl auf Leinwand, London, The National Gallery. Die Malerkollegin wird von Manet hier mit Pinsel und Palette vor der Staffelei sitzend und vermeintlich (das Werk ist bereits gerahmt, die Szene also klar inszeniert) an einem Gemälde arbeitend dargestellt.

4 Pollock, *Griselda: Visions and difference. Femininity, feminism and histories of art*, London 1988, S. 68.

5 Vgl. zum Beispiel Farwell, Beatrice: *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire*, New York/London 1981, S. 257. »In the end, he created a new popular image of ›woman‹ [...].«

6 Wenn im Folgenden von »Betrachter« die Rede sein wird, ist in vielen Fällen ein gedachter männlicher Betrachter gemeint, vor allem, wenn es um die Fragestellung des Verhältnisses der Dargestellten zu einem intendierten männlichen Blick geht oder Erklärungsansätze für die Art und Weise der Rezeption von Manets Frauendarstellungen gefunden werden sollen. Die überlieferten zeitgenössischen Reaktionen auf Manets Frauenportraits stammen bedauerlicherweise fast ausschließlich aus männlicher Feder. Die Art und Weise, wie Manets Werke von Frauen rezipiert wurden, könnten daher nur im Bereich des Spekultativen verbleiben. Siehe zu dieser

- Problematik auch Bernheimer, Charles: *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Cambridge/London, 1989, S. 127.
- 7 Farwell 1981, S. 273.
 - 8 Lüthy, Michael: *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berliner Schriften zur Kunst Band XVII, Berlin 2000.
 - 9 Vgl. Clark, Timothy J.: *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, New York 1984, S. 254.
 - 10 Vgl. Lüthy 2000, S. 164.
 - 11 Vgl. ebd. S. 163.
 - 12 Vgl. Pollock, Griselda: »The ›View from Elsewhere‹: Extracts from a Semi-public Correspondence about the Visibility of Desire« in: Collins, Bradford R. (Hrsg.): *Twelve Views of Manet's Bar*, Princeton 1996, S. 278-314, hier S. 283.
 - 13 Farwell 1981, S. 53.
 - 14 Zum Begriff der Prostituierten und ihrer Stellung im Paris des 19. Jahrhunderts siehe Kapitel 6. Zur Prostituierten als künstlerisches Sujet zu jener Zeit siehe Bernheimer 1989.
 - 15 Bemerkenswert ist, dass Manet Henriette Hauser hier ein Kind bei der Hand halten lässt und der Darstellung so den Charakter eines Familienausflugs bzw. eines Kindermädchens mit ihrem Schützling gibt, was einer Lesart, die Henriette Hauser klar als unehrenhafte Frau stigmatisiert, zuwiderläuft.
 - 16 Vgl. Farwell 1981, S. 140f.
 - 17 Vgl. hierzu Bourdieu, der proklamiert: »Nur eine ›historisch-soziologische‹ Untersuchung des Raums der Produktion und des Raums der Rezeption mache eine wirklich radikale und konsequente Kritik möglich.« Bourdieu, Pierre: *Manet. Eine symbolische Revolution*, Berlin 2015, S. 36.
 - 18 Siehe hierzu zum Beispiel: Spanke, Daniel: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur*, München 2004.
 - 19 Vgl. Baur-Callwey, Marcella: *Die Differenzierung des Gemeinsamen. Männliche Doppelporträts in England von Hans Holbein d.J. bis Joshua Reynolds*, München 2007, S. 9.
 - 20 Vgl. Lipton, Eunice: *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life*, Berkeley 1988, S. 47.
 - 21 Vgl. Bourdieu 2015, S. 831f.
 - 22 Eine tiefgreifende Analyse dieser Strategien liefert Michael Lüthy. Vgl. Lüthy 2000.
 - 23 Vgl. ebd. S. 18ff, 46.
 - 24 Vgl. ebd. S. 35f.
 - 25 Vgl. Bourdieu 2005, S. 75.
 - 26 Castagnary, Jules-Antoine: *Salons (1857-1870)*, Paris 1892, S. 365.
 - 27 Duvergier de Hauranne, Ernest: »Le salon de 1874«, in: *Revue des deux mondes*, Paris 1. Juni 1874, S. 671.
 - 28 Hamilton, George Heard: *Manet and his Critics*, New Haven 1954, S. 278.
 - 29 Wittmann, Barbara: *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, zugl. Diss. Berlin, Freie Univers., Paderborn, München 2004, S. 38.
 - 30 Zur Figur des Flâneurs und seinen Charakteristika siehe Kapitel 8.1. Zum in den Bildern Manets angelegten Blick des Flâneurs vgl. zum Beispiel Smith,

Paul: »La Peintre de la vie moderne« and »La Peinture de la vie ancienne«; in: Hobbs, Richard (Hrsg.): *Impressions of French Modernity. Art and literature in France 1850-1900*, Manchester 1998, S. 76-96, hier S. 92: »Many of Manet's works (the *Déjeuner sur l'herbe* and *Olympia* for example) imitate the alienating strategy of the *Petits poèmes en prose* through inviting the spectator to assume the physical and psychological standpoint of the *flâneur* implicitly present in and surveying the scene represented in the picture, only to make any identification with this viewpoint morally unbearable, and impossible to proceed with.«

- 31 Vgl. Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1983, S. 243f.
- 32 Zola, Émile: »Une nouvelle manière en peinture. Edouard Manet« in: *Revue du XIXe siècle*, 1. Januar 1867.
- 33 Zola, Émile in *Revue du XIX Siècle*, 1867, Nachdruck in: Zola, Émile: *Mon Salon. Manet: écrits sur l'art*, hrsg. von A. Ehrard, Paris 1970, S. 109-11.
- 34 Clay stellt den Zusammenhang zwischen Manet und den Eigenschaften des Flâneurs auch hinsichtlich dessen Umgangs mit der Kunstgeschichte und der Art und Weise wie er in seinen Arbeiten mit den Werken alter Meister umgeht, her: »Manet treats the [artistic] heritage like the flâneur of Walter Benjamin treats merchandise. The Louvre is an »arcade«, a stall, and the painter goes to market.« Clay, Jean: »Unguents, fards, pollens« in: *Bonjour Monsieur Manet*, Ausst.-Kat. Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, 8. Juni bis 3. Oktober 1983, Paris 1983, S. 6.
- 35 Vgl. Wittmann 2004, S.171. Und auch Proust stellt in seinen Erinnerungen die Parallele zwischen der Figur des Flâneurs und Manet her und verdeutlicht dessen Absicht, mit seinen Portraits Momentaufnahmen des Großstadtlebens einzufangen, ohne diese jedoch narrativ auszugestalten: »Chez Manet, l'oeil jouait un si grand rôle que Paris n'a jamais connu de flâneur semblable à lui, et de flâneur flânant plus utilement. Dès qu'arrivaient les journées d'hiver, où le brouillard ouate dès le matin la lumière au point que tout travail de peinture devient impossible à l'atelier, nous décampions, courant aux boulevards extérieurs. Là, il dessinait sur son carnet un rien, un profil, un chapeau; en un mot, une impression fugitive. Et quand, le lendemain, un camarade lui disait, en feuilletant son carnet: »Tu devrais finir cela«, il se tordait de rire. »Tu me prends, disait-il, pour un peintre d'histoire«. »Peintre d'histoire« était, dans sa bouche, la plus sanglante injure qu'on pût adresser à un artiste.« Proust, Antonin in *Revue Blanche*, 1. Februar 1897.
- 36 Vgl. Sidlauskas, Susan: »The Spectacle of the Face: Manet's Portrait of Victorine Meurent« in: Dolan, Therese (Hrsg.): *Perspectives on Manet*, Surrey u. Burlington 2012, S. 29-48.
- 37 Vgl. Wittmann 2004, S. 44.
- 38 Vgl. Fried, Michael: *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1960s*, Chicago u. London 1996, S. 465f.
- 39 Vgl. Lüthy 2000, S. 15.
- 40 Vgl. ebd., S. 28ff.
- 41 Vgl. ebd. S. 26f.
- 42 Wittmann 2004, S. 42.

- 43 Vgl. ebd., S. 44f.
- 44 Ebd., S. 42.
- 45 Lüthy beschreibt, wie das Zusammenfallen von Lichtquelle und Betrachterstandpunkt den konfrontativen Eindruck des Bildes noch steigert. Vgl. ebd. S. 45.
- 46 Vgl. Boime, Albert: *The Academy and French Painting in the 19th Century*, New York 1971, S. 46f. Zum künstlerischen Umfeld Manets und zur Akademiemalerei siehe Kapitel 9.
- 47 Farwell 1981, S. 178.
- 48 Vgl. hierzu Wiehn, Diana: »Mediale Transpositionen. Édouard Manet und die Fotografie« in: Ausst.-Kat. Hamburg 2016, S. 103-110.
- 49 Farwell 1981, S. 178f.
- 50 Vgl. Wittmann 2004, S. 233.
- 51 Vgl. Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 2011, S. 91.
- 52 Clay 1983, S.22.
- 53 »La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée.« Baudelaire, Charles: »Eloge du maquillage«, in: *Le peintre de la vie moderne*, Paris 1863, zitiert nach: Ders.: *L'art romantique Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd. 3, Paris 1885, S. 99-104, hier S. 102.
- 54 House, John: *Impressionism. Paint and Politics*, Singapur 2004, S. 18.
- 55 Ebd., S. 19ff. Zum Verhältnis von Portrait- und Genremalerei bei Manet siehe Stevens, Maryanne: »Manet: Portraying Life. Themes and Variations« in: Ausst.-Kat. *Manet: Portraying Life*, Toledo Museum of Art, 4. Oktober 2012 – 1. Januar 2013; Royal Academy of Arts, London, 26. Januar – 14. April 2013, London 2012, S. 14-33, hier S. 24ff.
- 56 Experimentiert hatte Manet mit dieser Technik bereits im Jahr 1873, als er ein Pastellportrait seiner Frau anfertigt, so dass seine Zuwendung zur Pastellmalerei möglicherweise nicht ausschließlich in seiner Erkrankung begründet ist und er darin mehr sieht als nur einen Ersatz für das Malen in Öl. Vgl. Rosenblatt Lehmbeck, Leah: *Edouard Manet's Portraits of Women*, Diss. New York University 2007, S. 127.
- 57 Vgl. Wittmann 2004, S. 231.
- 58 Vgl. Rosenblatt Lehmbeck 2007, S. 129.
- 59 Vgl. Wittmann 2004, S. 243f.
- 60 Vgl. ebd., S. 235.
- 61 Vgl. ebd., S. 246.
- 62 Vgl. ebd., S. 232.
- 63 Vgl. Proust, Antonin: *Edouard Manet: Erinnerungen von A. Proust*, Berlin 1917, S. 44. Erstmals veröffentlicht in der Revue *Blanche* von Februar bis Mai 1897.
- 64 Brodskaya führt als Motivation und Grund für die zahlreichen Frauen-portraits in den letzten Lebensjahren Manets an, dass dieser sein Leben lang »weiblichen Reizen« nicht habe widerstehen können. Vgl. Brodskaya, Natalia: *Impressionismus*, Bournemouth 2016, S. 66. Dies ist sicherlich bei Weitem zu kurz gegriffen und kann als eine unnötig sexuell aufgeladene Sichtweise gewertet werden. Brodskaya geht sogar so weit in der Folge