

# **Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit in der Krise**

Exemplarische Analysen zu Realismuskonzepten von  
Édouard Manet und Edgar Degas

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von  
**Cornelia Schuon**

aus  
Freiburg im Breisgau

Bonn 2016

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein	(Vorsitzender)
Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet	(Betreuerin und Gutachterin)
Prof. Dr. Roland Kanz	(Gutachter)
Prof. Dr. Paul Geyer	(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 21.10.2015

Bibliografische Information der *Deutschen Nationalbibliothek*

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

ISBN: 978-3-86387-700-2

**Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2016**

Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

**D5**

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Alle Rechte, auch die der Übersetzung, des Nachdruckes und der Vervielfältigung des Buches, oder Teilen daraus, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Warenbezeichnungen, usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürfen.

This document is protected by copyright law.

No part of this document may be reproduced in any form by any means without prior written authorization of the publisher.

Alle Rechte vorbehalten | all rights reserved

© Mensch und Buch Verlag 2016 Choriner Str. 85 - 10119 Berlin  
verlag@menschundbuch.de – [www.menschundbuch.de](http://www.menschundbuch.de)

*meinen Eltern*



## **Danksagungen**

Frau Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität Bonn, möchte ich meinen Dank für Ihre große Unterstützung aussprechen, die mich von Beginn bis zur Fertigstellung meiner Arbeit mit Inspiration und Beständigkeit im besonderem Maß begleitet hat.

Herrn Prof. Dr. Roland Kanz, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität Bonn, möchte ich für seine hilfreichen Ratschläge und seine Bereitschaft als Zweitgutachter die Arbeit zu befördern danken.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kunsthistorischen Institutes der Universität Bonn möchte ich ebenfalls danken, insbesondere Herrn Dr. Dr. Grischka Petri und Herrn Jean-Luc-Ikelle- Matiba.

Meiner Familie und meinen Freunden danke ich dafür, dass sie mir bei diesem Projekt stets unterstützend zur Seite standen.



# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
<b>I. Der Epochenbegriff Realismus im 19. Jahrhundert hinsichtlich seiner innovativen Hinwendung zur zeitgenössischen Wirklichkeit .....</b>	<b>23</b>
I.1 Zum Konzept Realismus.....	27
I.1.1 Hinwendung zur Wirklichkeit.....	27
I.1.2 Abgrenzung Naturalismus – Realismus .....	28
I.1.3 Realismustendenzen im 19. Jahrhundert.....	31
I.1.4 Realismusdefinitionen.....	37
I.2 Realismus als Konzept und Stellungnahme zur damaligen Krise der Wahrnehmung von Wirklichkeit.....	40
I.3 Historischer Hintergrund zum Realismus des 19. Jahrhunderts .....	56
I.4 Ausprägungen des Realismus.....	59
I.4.1 Realismusdebatte des 19. Jahrhunderts.....	59
I.4.2 Abgrenzung verschiedener Realismuskonzepte (Courbet; Manet; Degas).....	63
I.4.3 Die Photographie in der Realismusdebatte .....	64
I.4.3.i Vorwurf der zeitgenössischen Kritik: Courbets Realismus als „Photographie“ .....	66
I.4.3.ii Vorwurf der zeitgenössischen Kritik: Manets Realismus als „Photographie“ .....	71
I.4.3.iii Vorwurf der zeitgenössischen Kritik: Degas’ Realismus als „Photographie“ .....	74
I.4.4 Realismusverständnis .....	78
I.4.4.i Courbet .....	78
I.4.4.ii Manet.....	81
I.4.4.iii Degas .....	83

I.5 Courbet: „Vater des Realismus“ in der fortschrittlichen Kunst des 19. Jahrhunderts .....	86
1.5.1 Courbets Gemälde der <i>Realen Allegorie</i> .....	90
I.5.1.1 Zeitgenössische Reaktionen.....	92
I.6 Grundsätzliche Begriffsdefinitionen.....	94
<b>II. Manets <i>Olympia</i> und Degas' <i>Kleine Tänzerin von 14 Jahren</i>: Zwei Spielarten des Realismus des 19. Jahrhunderts zwischen Illusion und Wirklichkeit.....</b>	<b>105</b>
II.1 Manets <i>Olympia</i> .....	105
II.1.1 Werkbeschreibung und zeitgenössische Einordnung.....	105
II.1.2 Zeitgenössische Rezeption und Forschungsentwicklung.....	113
II.1.3 Zum Präsentationszusammenhang bei der Erstpräsentation des Werkes .....	119
II.1.4 Manet als Maler des modernen Lebens.....	143
II.1.5 Manets Realismus-Konzept in den 1860er Jahren .....	162
II.2 Degas' <i>Kleine Tänzerin von vierzehn Jahren</i> .....	179
II.2.1 Werkbeschreibung und zeitgenössische Einordnung.....	179
II.2.2 Zeitgenössische Rezeption und Forschungsentwicklung.....	188
II.2.3 Zum Präsentationszusammenhang bei der Erstpräsentation des Werkes .....	208
II.2.4 Degas als Maler der Tänzerinnen.....	218
II.2.5 Degas' Realismus-Projekt der <i>Kleinen Tänzerin</i> als „wissenschaftlicher Realismus“ .....	232
II.3. Kritische Zusammenfassung: Zur Analyse zweier Spielarten des Realismus .....	243
<b>III. Realismus als Ausdruck veränderter Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit.....</b>	<b>251</b>
III.1 Moderne Großstadt: Grundlage und Umfeld neuer Wirklichkeitswahrnehmung .....	258
III.1.1 Paris als Metropole des 19. Jahrhunderts.....	258



III.1.2 Anforderungen und Auswirkungen der Großstadtwahrnehmung aus der Perspektive von Wissenschaft und Literatur im 19. Jahrhundert .....	261
III.1.2.1 Zur Rezeption Georg Simmels in der Forschung .....	274
III.1.2.2 Überlegungen zu zeitgenössischen Quellen aus Literatur und Kunst .....	289
III.2 Die Krise der Kunst: Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit im Umbruch .....	299
III.2.1 Reflexion und Interpretation als Strategien der Realismuskonzepte bei Manet und Degas.....	299
III.2.1.1 Kunst und Photographie als bildgewordener Ausdruck von Veränderung .....	299
III.2.1.2 Zur Auseinandersetzung mit der Photographie bei Manet und Degas.....	304
III.2.2 Zwischen Tradition und Innovation – zwischen Fakt und Fiktion .....	308
III.2.2.1 Manets <i>Olympia</i> .....	308
III.2.2.2 Degas' <i>Kleine Tänzerin</i> .....	311
III.2.3 Die Fallbeispiele als künstlerische Ästhetisierungen von Realitätsfragmenten.....	311
III.2.4 Zusammenfassung.....	313
III.3 Die Realismuskonzepte von Manet und Degas als Stellungnahmen zweier Künstlerpersönlichkeiten .....	314
III.3.1 Fallbeispiel Manet.....	318
III.3.1.1 Zum Aspekt der Entfremdung bei Manet .....	329
III.3.1.2 Zum modifizierten Bild – Betrachterkonzept bei Manet.....	336
III.3.1.3 Manets <i>Olympia</i> als antiideales Frauenbild .....	352
III.3.2 Fallbeispiel Degas .....	356
III.3.2.1 Zur Entmystifizierung eines Idealbildes.....	357

III.3.2.2 Die Ästhetische Distanzierung als Kunstmittel bei Degas .....	365
III.3.2.3 Degas' Realismusprojekt von 1878 bis 1881: eine Herausforderung an den Betrachter .....	372
<b>IV. Das Konzept von „Realismus als Gegenentwurf“: die Darstellung     der Frau bei Manet und Degas.....</b>	<b>379</b>
IV.1 Zur Dekonstruktion eines Ideals: Abkehr vom überhöhten Frauenbild.....	385
IV.1.1 Zum Vorwurf von Realismus als „Synonym des Hässlichen“ bei Manet.....	385
IV.1.2 Zum Vorwurf von Realismus als „Synonym des Hässlichen“ bei Degas .....	392
IV.2 Zur Inszenierung des weiblichen Körpers bei Manet und Degas .....	403
IV.2.1 Zur Rolle der Frau als „Krisenfigur“ .....	404
<b>V. Schlussbetrachtung: Die Facetten des Realismus. Ein Katalog zur     Bestimmung der Kunst des Realismus im 19. Jahrhundert.....</b>	<b>419</b>
V.1 Realismus als zeitgemäßes Konzept der Wirklichkeitsaneignung in Kunst und Literatur.....	419
V.2 Die beiden Fallbeispiele als Exempla der Historizität von Realismus .....	419
V.3 Zum Problemfeld Realismus in der Kunstgeschichte .....	427
V.4 Résumé .....	432
V.4.1 Zum Verhältnis zwischen dem Epochenbegriff Realismus und der damaligen Realität.....	434
V.4.2 Zu den Facetten der Kunst des Realismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts – hinsichtlich ihrer ikonologischen und ikonographischen Aspekte .....	435
<b>VI. Anmerkungen .....</b>	<b>439</b>
<b>Literatur .....</b>	<b>453</b>
<b>Anhang: Tafeln, Abbildungsverzeichnis, Bildnachweis .....</b>	<b>481</b>

## Einleitung

In der kunsthistorischen Forschung bezeichnet der umstrittene Begriff ‚Realismus‘ im Allgemeinen das Verhältnis eines Kunstwerks zur Wirklichkeit. Der Begriff Realismus gehört allerdings zu den besonders schwer zu fassenden Diskursfeldern, die auch in jüngeren Forschungsansätzen immer neu problematisiert werden. Bis heute hat sich keine klare Abgrenzung zwischen der Verwendung als systematische Bezeichnung eines zeitübergreifenden Phänomens „(...) einer spezifischen Art der Wirklichkeitsaneignung (...)“<sup>1</sup>, die prinzipiell in allen Epochen möglich sein soll und der Verwendung als historischem Begriff für Richtungen und Schulen des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich „realistisch“ nannten, durchgesetzt. Den Problempunkt einer semiotisch eindeutigen Begriffsbestimmung von Realismus in der Kunstgeschichte hat Klaus Herding in seinem Aufsatz „Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Realismus in der bildenden Kunst“<sup>2</sup> schrittweise analysiert und aufgefächert. Herding kritisiert, dass beide Bedeutungen von Realismus als Epochen- und/oder Stilbegriff in der Kunstgeschichte miteinander vermengt werden und dass sie andererseits dort, wo sie getrennt auftreten, auf unterschiedliche Phänomene angewendet werden.

Das Phänomen des Realismus soll im Folgenden hinsichtlich der Facetten seiner Verwendung als sowohl Stil- wie auch Epochenbegriff des 19. Jahrhunderts untersucht werden. Das weitgefasste Bedeutungsfeld birgt das angesprochene Problem in sich, dass der Begriff auf unterschiedliche Phänomene der Kunst angewendet wird. Eines der Ziele besteht darin, die

---

<sup>1</sup> Klaus Herding, Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Zeichen und Realität, (Hg.) Klaus Oehler, Tübingen 1984, S. 83.

<sup>2</sup> Herding 1984, S. 83–113.

verschiedenen Bedeutungsebenen von ‚Realismus‘ aufzuschlüsseln und voneinander abzugrenzen, wobei exemplarisch anhand von Fallbeispielen aus den Werken von Édouard Manet und Edgar Degas vorgegangen wird.

Im Zentrum stehen zwei Beispiele realistischer Kunstauffassung am Beginn der historischen Moderne respektive der Frühmoderne: das Gemälde der *Olympia* von Édouard Manet aus dem Jahr 1863 und Edgar Degas' Wachsplastik *Kleine Tänzerin von 14 Jahren*, die 1881 entstand.<sup>3</sup>

Beide Werke sind vor dem Hintergrund des veränderten Gegenwartsbewusstseins und des neuen Menschenbildes im Zeitalter der Photographie zu sehen und als kunsthistorische Standortbestimmungen zur neuen beziehungsweise veränderten Realitäts- und Weltsicht zu werten, die in der Interpretation einander gegenübergestellt werden. Meine Untersuchung beruht auf der These, dass die fortschrittliche, auf die Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit ausgerichtete Kunst des 19. Jahrhunderts, die sich als erste antiakademische Künstlergruppierung in Frankreich präsentierte, nicht zuletzt auf einer Krise der Repräsentation beruht. Die grundsätzliche Erreichbarkeit eines Modus von neutraler Objektivität in der Wirklichkeitsdarstellung wurde aufgrund von Fortschritten in Medizin und Technik in Frage gestellt, was es im Weiteren darzustellen gilt.

Seit der Erfindung der Photographie (1839) wurde dem photographischen Bild ein großer Wirklichkeitsgehalt zugeschrieben, da man in ihm ein Abbild der Realität zu erkennen glaubte. In ihren Anfängen wurde sie als Konkurrenzmedium zur Malerei verstanden, da der Malerei bis zur

---

<sup>3</sup> Degas' *Kleine Tänzerin von 14 Jahren*, die aus Wachs, Stoff und Haaren hergestellte Figurine, 99 cm groß, wurde auf der VI. Impressionistenausstellung 1881 gezeigt. Neben dem Einzelstück aus Wachs existieren weitere Reproduktionen: 28 Bronzeabgüsse und zwei aus Gips. Die in der Forschung diskutierten und in den Museen ausgestellten Bronzen wurden erst nach dem Tod Degas' gegossen, vgl. dazu Degas and the Little Dancer, (Ausst.-Kat.) Richard Kendall (Hg.) with contributions by Douglas W. Druick and Arthur Beale, Omaha (Neb.) 1998, Williamstown (Mass.) 1998, Baltimore (Md.) 1998/99. New Haven and London 1998, S. 1 und S. 97–100.

Erfindung der Photographie die Aufgabe zukam, mimetische Abbilder der Realität zu erstellen. Während die Photographie als Dokumentationsmedium zunehmend Aufgaben der Repräsentation übernahm, erweiterte die Malerei ihre Möglichkeiten und Zielvorgaben und thematisierte das Verhältnis von Sehen und Wahrnehmen der Welt als solches. Dennoch wurden die Vorteile des Konkurrenzmediums als präzises Dokumentationsmittel von Seiten der Künstler geschätzt und die Photographie als Hilfsmittel eingesetzt. Vor diesem Hintergrund wurden in Untersuchungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts die Wechselwirkungen zwischen der Photographie und den bildenden Künsten diskutiert.<sup>4</sup> Neuere Forschungen zur Geschichte der Photographie weisen darauf hin, dass die Abkehr von der mimetischen Abbildung und die Hinwendung zu den nur der Malerei eigenen Mitteln nicht im kausalen Zusammenhang mit der Erfindung der Photographie steht. In diesem Sinn argumentiert etwa Jonathan Crary in seinen Studien zu den „Techniken des Betrachters“ und zur „Aufmerksamkeit“.<sup>5</sup> Die Entwicklung der Photographie und die Etappen der ästhetischen Moderne seien vielmehr Symptome einer Veränderung des Sehens respektive der Wahrnehmung von Wirklichkeit.<sup>6</sup> Der Mensch sah sich im Zeitalter der Industrialisierung einer komplexen, schwer fasslichen Welt gegenüber: Technische Errungenschaften und wissenschaftliche Erkenntnisse veränderten das Weltbild und die

---

<sup>4</sup> Anlässlich der Ausstellung „The Artist and the Camera“ wurde in der begleitenden Publikation die Bedeutung der Photographie für die Kunst des 19. Jahrhunderts analysiert: *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*. (Hg.) Dorothy M. Kosinski, (Ausst.-Kat.) San Francisco Museum of Modern Art, 2.10.1999 – 4.1.2000; Dallas Museum of Art, 1.2. – 7.5.2000 u.a., New Haven u.a. 1999. Hierin zu einzelnen Gesichtspunkten des Verhältnisses von Photographie und Kunst: Dorothy M. Kosinski, *Vision and Visionaries: The Camera in the Context of Symbolist Aesthetics*, S. 13–24; Elizabeth C. Childs, *The Photographic Muse*, S. 25–33; Douglas R. Nickel, *Photography and Invisibility*, S. 35–41.

<sup>5</sup> Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Basel 1996 (1990) sowie Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho, Frankfurt am Main 2002 (1999).

<sup>6</sup> Crary 1996, S. 16.

Wahrnehmung dieser Welt nachhaltig. Die Entstehung der neuen Seh- und Erfahrungskultur des 19. Jahrhunderts basiert auf einer Reihe von Entwicklungen, die auf den historischen Prozess der Modernisierung zurückzuführen sind, auf jenen Prozess, der den gewaltigen ökonomischen, sozialen, kulturellen und politischen Wandel nach der Französischen Revolution bezeichnet, die zur demokratischen und industriellen Revolution führte. Thomas Nipperdey zählt in seinem Beitrag „Wie das Bürgertum die Moderne fand“<sup>7</sup> auf, worin die Jahrzehnte um 1800 die Welt, Europa revolutioniert haben: „politisch durch die literarisch-demokratischen Revolutionen von 1776 und 1789 (...) und ihre Auswirkungen, wirtschaftlich durch die industrielle Revolution durch Maschine und Markt“.<sup>8</sup> Die bürgerliche Gesellschaft und der bürgerlich-bürokratische Staat traten an die Stelle feudaler Gesellschaft. Den Prozess, der den Austritt der Künste aus ihrer Einbindung aus Hof und Kirche, der ständischen Welt, des Adels und der Patrizier beschreibt, bezeichnet er als „Phänomen der Verbürgerlichung der Künste“, welches er ausführlich darstellt.<sup>9</sup> Wolfgang Kemp<sup>10</sup> interpretiert die Entwicklungen der Kunst des 19. Jahrhunderts sowie die damalige „Krise der Malerei“ aus der formalästhetischen und zugleich soziohistorischen Perspektive, wobei er die Veränderungen von Kunst einerseits auf der Ebene ihrer Produktions-, Präsentations-, und Rezeptionsbedingungen untersucht<sup>11</sup>, andererseits diese Zusammenhänge auf einer übergeordneten Ebene in ihrem umfassenden kulturhistorischen Kontext erklärt.<sup>12</sup> An den Werken der Kunst der 1860er Jahre wird seiner Argumentation zufolge sichtbar, „wie sie das bedingte

---

<sup>7</sup> Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988.

<sup>8</sup> Nipperdey 1988, S. 7.

<sup>9</sup> Nipperdey 1988, S. 10, 11–23.

<sup>10</sup> Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

<sup>11</sup> vgl. Kemp 1983, S. 111, 112.

<sup>12</sup> vgl. Kemp 1983, S. 118–120.

---

Wahrnehmungsverhalten und die Bedingungen der Rezeption reflektieren“.<sup>13</sup>

Die unterschiedlichen Schulen oder Richtungen des Realismus und auch des Impressionismus, die den Alltag als Sujet der Kunst etablierten, verfolgten unterschiedliche Ziele und versuchten dabei in ihrem jeweils spezifischen künstlerischen Stil und mit unterschiedlichen Methoden, eine Vielzahl von Aspekten der Wahrnehmung von Wirklichkeit zu thematisieren. Der „Maler des Modernen Lebens“ solle nach Charles Baudelaire das, was die Modernität im eigentlichen Sinn kennzeichne, darstellen.<sup>14</sup> Da jede Zeit über eine nur ihr eigene Haltung, einen Blick und Gestik verfüge, sollte der Künstler sich folglich an der aktuellen Mode und dem aktuellen Geschmack orientieren, um ‚Originalität‘ zu erreichen.<sup>15</sup>

In diesem Sinn ist auch die Orientierung der fortschrittlichen Künstler des 19. Jahrhunderts an den Errungenschaften des modernen Darstellungsmediums der Photographie zu analysieren. Verschiedene Richtungen der realistischen Kunst imitieren den photographischen Blick, als Inbegriff des modernen Sehens, um ihren Kunstwerken damit die Aura von Authentizität zu verleihen. Ziel dieser Arbeit wird es sein, jene Frage einer Antwort näher zu bringen, wie und mit welcher Absicht Künstler des Realismus die optischen Prinzipien photographischer Bilder darüber hinaus in ihren Werken zum Einsatz brachten.

---

<sup>13</sup> vgl. Kemp 1983, S. 118. In diesem Zusammenhang fügt Kemp hinzu: Die Malerei „forciert die sinnliche Natur ihres Systems, und sie stellt gleichzeitig in Frage, was sie forciert“. Ihr Doppelcharakter markiere nach Kemp, der die Formulierung Benjamins zitiert „die Krise der künstlerischen Wiedergabe (...) als integrierenden Teil in der Krise der Wahrnehmung selbst.“ Kemp 1983, S. 120.

<sup>14</sup> vgl. Charles Baudelaire, Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, intime Tagebücher. (hg. und mit einem Nachw. von Henry Schumann) 1. Aufl., Leipzig 1990, S. 290–320, hier S. 300; Charles Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, in: Ders.: Ecrits sur l’art. Bearbeitet und kommentiert von Francis Moulinat, Paris 1999, S. 503–552, hier S. 517.

<sup>15</sup> vgl. Baudelaire 1990, S. 302 und Baudelaire 1999, S. 518; vgl. dazu auch Baudelaire Aussage: „j’ai dit que chaque époque avait son port, son regard, et son geste.“ Baudelaire 1999, S. 519.

Den Ausgangspunkt bilden und zentrales Anliegen sind die Analyse und ganz wesentlich der Vergleich der beiden ‚Ikonen moderner Kunst‘ – Édouard Manets Aktgemälde *Olympia* und Edgar Degas’ Wachsplastik *Kleine Tänzerin von 14 Jahren*. Der Vergleich der jeweiligen Realismuskonzepte zielt darauf ab, die Werke als Standortbestimmungen zur veränderten Realitäts- und Weltsicht zu erweisen, welche die in ihrer Zeit bestehenden Grenzen und Möglichkeiten der Kunst ausloten, Wirklichkeit zu imitieren, während die Aufgabe mimetischer Wiedergabe der Realität von der Photographie übernommen wurde. Der Vergleich der beiden Werke kann sich vor diesem Hintergrund zu einer Bestandsaufnahme respektive Geschichte des Sehens/Wahrnehmens entwickeln unter der Frage, was „Abilden“ für beide Künstler bedeutete.

In ihren Gemälden veranschaulichen Manet und Degas jeder für sich und auf je unterschiedliche Weise Realismuskonzepte verschiedener Künstlergenerationen und Künstlerpersönlichkeiten, die unterschiedliche kunsttheoretische Maximen und ästhetische Zielsetzungen realistischer Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts verfolgt haben. Trotz vieler Differenzen war den realistischen Malern des 19. Jahrhunderts die Forderung nach Gegenwartsbezogenheit und ‚Objektivität‘ in der Darstellung gemeinsam, die zudem auf einer ‚neutralen‘ beziehungsweise ‚unparteiischen‘ Wahrnehmung der Welt beruhen sollte.

Die heutige Verwirrung um die Beurteilung des Begriffs Realismus in der kunstgeschichtlichen Literatur hat meines Erachtens neben den genannten Gründen ihre Wurzeln bereits im zeitgenössischen Missverständnis von Realismus, der durch den Realismusstreit des 19. Jahrhunderts in der Kunstkritik ausgelöst wurde. In der kunstgeschichtlichen Literatur wird diskutiert, dass zeitgenössische Kritiker und Befürworter des Realismus die Möglichkeit als gegeben ansahen, Realität ohne Veränderungen oder Idealisierungen in der Kunst wiederzugeben. Tatsächlich handelt es sich



bei vielen zeitgenössischen Meinungsäußerungen um Kritiken, die sich entweder für den Realismus einsetzten oder aber gegen ihn polemisierten, sich also entweder für oder gegen die moderne Malerei aussprachen. Auch die Künstler des Realismus selbst waren sich dessen bewusst, dass eine Darstellung der Wirklichkeit in der Kunst immer eine Utopie bleiben muss. Realistische Malerei kann es nicht per se geben, sondern nur in Differenz und Relation zu anderen Werken. Diese Art von Abgrenzung strebte die Malerei des Realismus in Opposition zum Idealismus und Illusionismus der akademischen Malerei an.<sup>16</sup> Darüber hinaus stellt der Realismusstreit, der in Frankreich zwischen 1840 und 1870 mit allen Mitteln der modernen Massenpresse ausgefochten wurde (– wie Herding erläutert –), eine der *bedeutendsten* historischen Auseinandersetzungen um die Funktionen der bildenden Kunst überhaupt dar.<sup>17</sup> Als Aufgabe einer fortschrittlichen Kunst betrachtete der Kritiker Jules François Félix Husson, ein Verfechter und Wortführer des Realismus und besser bekannt unter seinem Pseudonym Champfleury – insbesondere eine enge Verklammerung von Ethik und Ästhetik. Dabei forderte er die exakte Schilderung der „Sitten der eigenen Epoche“ ein. Herding gibt zum Realismusverständnis Champfleurys zu bedenken, dass für diesen unter Realismus nicht die „Nachahmung der Wirklichkeit“, sondern ein „Vorgriff auf eine erst noch zu entwickelnde Ästhetik des Alltags“ zu verstehen sei. Jules Champfleury sah den Realismus nicht als „Politikum“ an, sondern eher als eine Frage respektive Forderung nach „sittlicher Erneuerung“. Herding führt weiter aus, dass für Champfleury der Realismus seiner Gegenwart einerseits als ein Mittel diene, um zur „Offenheit und Ehrlichkeit“ der Flamen, Holländer und

---

<sup>16</sup> Charles-F. Stuckey, What's wrong with this picture?, in: Art in America 69, 1981 7, S. 96–107.

<sup>17</sup> vgl. Klaus Herding, Realismus, in: Funkkolleg Kunst (Hg.) Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Studienbegleitbrief 12, Studieneinheit 28, Weinheim und Basel 1985, S. 11–60, hier S. 16.

Spanier des 17. Jahrhunderts zurückzukehren – die er ihrerseits als Realisten bezeichnete. Andererseits waren für seine Auffassung von Realismus Flugblätter und Karikaturen bedeutsam, die in ihrer „holzschnittartig verkürzten“ Form in Stil und Erscheinung in scharfem Gegensatz zu naturgetreuer Darstellung standen.<sup>18</sup> Werner Hofmann zufolge traten Courbet und der Kritiker Champfleury für einen programmatischen Realismus ein, dessen wichtigste Motive die urbanen Randzonen und ihre Bewohner darstellten.<sup>19</sup>

Herding wiederum fasste schließlich zusammen, was für Champfleury die Kunst des Realismus durch ihr neuartiges Konzept von ‚essentieller‘ beziehungsweise ‚wahrhafter‘ Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit im Sinne der Erneuerung von Kunst zu bedeuten hatte: „Die realistische Trennung zwischen ‚Wahrheit‘ und ‚Natur‘ hatte für Champfleury also nichts Subversives an sich, sondern bedeutete für ihn nur, die eigene Epoche in tieferen, ursprünglicheren zeichenhaft-primitiven Kulturschichten zu verankern. Realismus begriff er somit als eine besonders geschichtsbezogene Kunst – sie nahm den verwaisten Platz der offiziellen Historienmalerei ein.“<sup>20</sup>

Mit dem Vergleich der beiden Fallbeispiele werden verschiedene Realismuskonzepte des 19. Jahrhunderts untersucht, wobei immer von zwei signifikanten Einzelwerken ausgegangen wird. Der Realismusbegriff wird am kunsthistorischen Exempel analysiert, um in Form der induktiven Methode allgemeine Theorien zu Strategien, Effekten, Zielen und Konzepten der Kunst des Realismus in Frankreich aufzustellen. Thema und Untersuchungsgegenstand der Arbeit bildet der Realismusbegriff, eine genaue Betrachtung der Rezeptionsgeschichte ist dafür unumgänglich. Es

---

<sup>18</sup> vgl. Herding 1985, S. 39.

<sup>19</sup> vgl. Werner Hofmann, Degas und sein Jahrhundert, München 2007, hier S. 10.

<sup>20</sup> Herding 1985, S. 39.

gilt, die Rezeptionsgeschichte hinsichtlich der Frage, was die zeitgenössische Rezeption, hin bis zur jüngeren Forschung als formalen und inhaltlichen Realismus der beiden Fallbeispiele diskutiert hat zu untersuchen. Damit fällt die Werkbeschreibung der beiden Fallbeispiele geringer aus als die Diskussion der Rezeptionsgeschichte. Allerdings verfügt die Forschung über zahlreiche werkmonographische Arbeiten mit dieser Ausrichtung. Da sich die Realität wandelt, unterliegt die Kunst des Realismus ebenfalls einem steten Wandel. Die Kunst des Realismus und das Verständnis davon, was Realismus ist, ist somit einerseits abhängig von der Definition von Kunst und dem Künstler, andererseits vom historischen Welt- und Menschenbild.

Zu den bekanntesten französischen Malern der Epoche des Realismus des 19. Jahrhunderts im Zeitalter von Photographie und Industrialisierung zählen bekanntlich Gustave Courbet, Édouard Manet und Edgar Degas, deren ganz unterschiedliche Auffassungen jedoch mehr Gemeinsamkeiten aufweisen, als auf den ersten Blick erkennbar wird. Im Vergleich zweier realistischer Positionen können die von Manet und Degas eingesetzten Realismus-Strategien aufgespürt und kategorisiert werden – sowohl in formaler wie in inhaltlicher Hinsicht. Durch die Gegenwartsbezogenheit der modernen, realistischen Malerei und Skulptur ergeben sich zahlreiche Schnittpunkte mit dem allgemeinen soziohistorischen Wandel, auch mit aktuellen technischen Errungenschaften und physikalischen Erkenntnissen, mit neuen medizinischen oder philosophischen Theorien.

Eine hervorstechende Gemeinsamkeit der beiden Beispiele ist, dass es sich in beiden Fällen um Skandalwerke der Kunstgeschichte handelt. Im 19. Jahrhundert wurden Künstler an der Académie des Beaux-Arts ausgebildet, die der Regierung unterstellt war. Die Kunst des Realismus der fortschrittlichen, auf die Darstellung des alltäglichen, gegenwärtigen Lebens ausgerichteten Künstlergruppen wurde von der staatlichen

Kunstinstitution abgelehnt. Realistisches Malen, so der Vorwurf, verstieß gegen die formalen und inhaltlichen Vorschriften des seit dem 17. Jahrhundert tradierten ästhetischen Kanons der Akademie. Neben kunstunwürdigen Themen wurde die „bloße“, weil antiillusionistische und antiidealistische Abbildung von Gegenwart als „kunstlos“ kritisiert.<sup>21</sup>

\*

Bei der Gegenüberstellung von Manets *Olympia* und Degas' *Kleiner Tänzerin* treffen zwei äußerst unterschiedliche Werke und Darstellungskonzepte aufeinander. Mit der *Olympia* schockierte Manet seine Zeitgenossen, indem er nicht etwa einen idealisierten Akt im mythologischen Zusammenhang präsentierte, sondern das Wagnis einging, eine stadtbekannte Figur der Halbwelt in voller Blöße und in eindeutigem Kontext zu präsentieren. Den schonungslosen Realitätscharakter des Motivs steigerte Manet noch durch eine nicht idealisierte, sondern illusionslose Darstellungsweise, gepaart mit einer für die Augen der Zeitgenossen ungewohnt flächigen Malweise und grellen Farbigkeit.

Degas' Wachsplastik ist eine der wenigen Skulpturen, die zu seinen Lebzeiten gezeigt wurde. Ihre einzigartige Erscheinung und der Einsatz ungewöhnlicher Materialien veränderten seinen Ruf als Künstler und die Einschätzung seines Werkes nachhaltig. Degas war bis zur Präsentation der Skulptur als ‚Maler der Tänzerinnen‘ bekannt. Besonders erstaunt war das Publikum über die Mannigfaltigkeit der realistischen Qualitäten des Wachsmodells, die in ihrer gesamten Erscheinung und Gestaltung den ästhetischen Konventionen skulpturaler Kunstgestaltung widersprachen, was sich an der Ratlosigkeit der Kritiker bei der Beurteilung respektive Zuordnung einer solchen Figur deutlich bemerkbar machte.<sup>22</sup> Degas'

---

<sup>21</sup> vgl. Anne-Marie Bonnet, *Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*, Köln 2004, S. 16–17.

<sup>22</sup> Kendall 1998, S. 45.

*Kleine Tänzerin* wird als realistische oder auch als erste impressionistische Skulptur bezeichnet, die eine Fusion von Kunst, Geschichte, Wissenschaft und populärer Kultur zur Darstellung bringt.<sup>23</sup> Zu den Standardwerken der Forschung zum Œuvre von Degas wird der mehrbändige „Catalogue raisonné“ von André Lemoisne und die Arbeit von Reff und Brame „Degas et son Œuvre“ gezählt. Gesamtdarstellungen bieten der Katalog zur großen Retrospektive von 1988/89 oder auch die Monographie von Henri Loyrette.<sup>24</sup> Loyrette zeigt biographische Zusammenhänge auf und gibt detailliert Auskunft über Degas’ zahlreiche Kontakte zu Künstlerkollegen und Schriftstellern. Er geht auf Degas’ Interesse an Literatur ein und begründet die Entwicklung seiner bildkünstlerischen Konzepte vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Literatur des Naturalismus und des Symbolismus. Notizen und Briefe des Künstlers selbst liegen zu großen Teilen veröffentlicht vor. Theodore Reff publizierte die vom Künstler zwischen 1853 und 1886 geführten Notizbücher, in denen sich neben Skizzen auch Äußerungen zu seinem Werk befinden.<sup>25</sup> Einige von Degas’ Briefen sind unter anderem in den Publikationen von Hans Grabner und den Kolloquiumsunterlagen zur Ausstellung von 1988/89 enthalten.<sup>26</sup> Schilderungen von Zeitgenossen über die Persönlichkeit des Künstlers liefert Paul Valérie, der dem Künstler 1893/94 begegnete. Er schöpft aus eigenen Erinnerungen und Gesprächen mit dem Sohn eines engen Freundes von Degas, Henri Rouart. Darüber hinaus seien auch die Erinnerungen von Daniel Halévy erwähnt, der in seiner Jugend durch familiäre Beziehungen

---

<sup>23</sup> Kendall 1998, S. 90.

<sup>24</sup> Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 4 Bde., Paris 1946–1949 sowie Theodore Reff und Philippe Brame, *Degas et son œuvre. A supplement*, New York 1984.

<sup>25</sup> Theodore Reff, *The notebooks of Edgar Degas. A catalogue of the thirty-eight notebooks in the Bibliothèque Nationale and other collections*, Oxford 1976. (Reff 1976 (II))

<sup>26</sup> Hans Grabner, *Edgar Degas. Eigene Zeugnisse, fremde Schilderungen*, Basel 1940. Siehe auch: *Correspondance inédite*, in: *Degas inédit, Actes du Colloque Degas*, Musée d’Orsay 18.–21.4.1988, S. 354–513.

Kontakt zum damals 60-jährigen Degas hatte.<sup>27</sup> Seit den späten 1960er Jahren widmen sich mehrere Autoren einzelnen, speziellen Bildkategorien im Werk von Degas. Sein vieldiskutiertes und als misogyn eingestuftes Verhältnis zu Frauen wurde seit Ende der 70er Jahre verstärkt unter feministischen und soziologischen Gesichtspunkten analysiert. Auch die aktuelle Literaturlage spiegelt die anhaltende Beschäftigung mit diesem Thema wider, wobei sich damit insbesondere amerikanische Autoren auseinandersetzen. Die „feministisch“ orientierte Publikation von Richard Kendall und Giselda Pollock „Dealing with Degas. Representations of woman and the politics of vision“<sup>28</sup> beinhaltet zahlreiche Beiträge zu einer diesbezüglich kritischen Auseinandersetzung mit Degas' Œuvre. Auch Anthea Callen beleuchtet die umstrittene Darstellung der Frau in Degas' Œuvre unter feministischen Fragestellungen.<sup>29</sup>

Neben den formalen Realismen wurden seitens der Forschung besonders die in der Skulptur inszenierte Verknüpfung zwischen moderner Kunst und den aktuell in der (Pseudo-)Wissenschaft der Physiognomik geführten Diskurse behandelt. Physiognomiker des 19. Jahrhunderts haben den Forschungszweig der Kriminologie begründet, die den Hang zur Kriminalität als Atavismus beziehungsweise Degeneration des Menschen beschreibt. Degas stellt die Lehre des kriminellen Atavismus in der *Kleinen Tänzerin* dar, indem er ihrem Gesicht die nach zeitgenössischer Auffassung spezifischen physiognomischen Eigenschaften krimineller Frauen, wie etwa ausgeprägte Wangenknochen und anderes, sowie die Gesichtszüge

---

<sup>27</sup> Paul Valéry, *Erinnerungen an Degas*, Zürich 1940, und Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris/Genf 1960.

<sup>28</sup> Richard Kendall und Griselda Pollock, (Hg.), *Dealing with Degas. Representations of women and the politics of vision*, New York 1992.

<sup>29</sup> vgl. Anthea Callen, *The Spectacular Body. Science, Method, and Meaning in the Work of Degas*, New Haven und London 1995.

von (Sexual-)Verbrechern verleiht.<sup>30</sup> Das populäre Zeitklischee setzte Muskelkraft und Aggressivität bei Frauen mit Degeneration und abnormer Sexualität gleich, die dem züchtigen und demütigen Idealbild der Frau der damaligen Zeit gegenübergestellt wurde. In diesem Kontext löste die Muskelkraft und die aggressive, aufmüpfige Haltung der *Kleinen Tänzerin*, einer „rat“, bei den Kritikern und dem Publikum zahlreiche Diskussionen um die kriminelle Zukunft des dargestellten Mädchens und ihre Zukunft als Prostituierte aus. Es stellt sich die Frage, warum Degas dem Körper einer 14-jährigen Tänzerin einen Kopf mit männlichen Gesichtszügen aufsetzt? Wollte Degas durch die konstruierte Zweiteiligkeit der Figur das Klischee atavistischer Physiognomie in Frage stellen?

Die beiden Fallbeispiele veranschaulichen Realismuskonzepte verschiedener Künstlergenerationen, beide Werke zeigen jedoch hinsichtlich ihres Aktualitätsbezuges durchaus Gemeinsamkeiten. Für die damalige Gesellschaft bildeten die Motive von Halbwelt und Bühne, insbesondere des Balletts, zentrale Themen von großer Virulenz. Über berühmte Persönlichkeiten aus der Halbwelt und über berühmte Ballerinen berichteten die Zeitschriften und Journale, oder sie dienten als Vorbild für Romanfiguren, wie die Kurtisane Nana Émile Zolas. Dabei unterschied sich diese Welt der Illusionen von der Welt des bourgeois Alltags.

Manet und Degas thematisieren die Grenze zwischen ‚Abbild‘ und ‚Wirklichkeit‘, indem sie die Form der künstlerischen Machart in ihrer handwerklichen Qualität ausdrücklich betonen. Im Fall der *Olympia* etwa ist es die nachgestellte Modellsituation der Porträtierten. Degas’ komplexes Realismuskonzept wiederum beruht auf detaillierten Studien, deren Wirklichkeitsnähe er aber in der künstlerischen Umsetzung durch

---

<sup>30</sup> Anthea Callen, Anatomie et physionomie: „La Petite Danseuse de quatorze ans“ de Degas, in: *L’âme au corps, arts et sciences 1793–1993* (Ausst.-Kat.), Galeries nationales du Grand Palais 19.10.1993–24.1.1994, Jean Clair (Hg.), Paris 1993, S. 360–373, S. 7.

zahlreiche Brüche wieder in Frage stellt, beispielsweise indem er die Tänzerin mit einem miniaturisierten Tutu bekleidet.<sup>31</sup>

Manet und Degas setzten sich beide mit dem konkurrierenden Medium der Photographie auseinander. Sichtbar wird dies an Effekten, welche die Erscheinungsweise von Photographien imitieren respektive auf den Einsatz des Stereoskops zurückgehen, daneben erkennt man Anspielungen auf Aufgabenbereiche, die mittlerweile der Photographie zugewiesen waren. Zu nennen wären etwa die Momenthaftigkeit oder auch Starrheit abgelichteter Personen in Photographien. Manet imitiert in der *Olympia* durch formale Mittel wie Flächigkeit oder betonte Hell-Dunkel-Kontraste bestimmte Effekte des neuen Mediums. Auswirkungen des Stereoskops zeigen sich in zusammengesetzten Flächen oder abrupten Übergängen.

Bei der *Olympia* verrät sich auch das Voyeurismus-Angebot pornographischer Photographie. Die *Kleine Tänzerin* zeigt dagegen Reflexe von physiognomischen Verbrecherkarteien und somit des dokumentarischen Charakters der Photographie.

Im Spannungsverhältnis zwischen den künstlerischen Medien der Malerei und der Skulptur, der Photographie – und dem Realismus sind beide Bildwerke als Befragungen der Wirklichkeit konzipiert und lotsen die Grenze zwischen Kunst und Realität aus. Zugleich verhandeln sie die veränderte Repräsentationsfunktion von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Photographie. Der Vergleich zielt auch auf die kritische Untersuchung dieses Spannungsverhältnisses, das bis heute nicht endgültig geklärt ist. Manet und Degas beschäftigen sich auch mit den Aufgaben und Anwendungsmöglichkeiten der Photographie als Repräsentationsmedium. Darüber hinaus verbindet sie die Auseinandersetzung mit damals aktuellen visuellen Theorien.

---

<sup>31</sup> vgl. Stuckey 1981, S. 96–101.



Die Irritationen und Zuordnungsschwierigkeiten, die beide Werke bei ihrer Erstpräsentation jeweils ausgelöst haben, lassen deutlich erkennen, wie ungewöhnlich und neuartig sie in Hinblick auf Form und Inhalt wirkten. Bekanntermaßen verfolgte die fortschrittlich ausgerichtete Kunst des Realismus das Ziel, adäquate Ausdrucksweisen für die neue und veränderte zeitgenössische Wirklichkeit in der modernen Metropole Paris zu finden. Damit ging einher, dass man sich von den überlieferten Traditionen und Konventionen der akademischen Malerei abgrenzte. Diese galt mit ihren historisierenden oder mythologisierenden Motiven im Zeitalter der Industrialisierung und der raschen Entwicklung der Städte zu modernen Metropolen als nicht mehr zeitgemäß. Der Salonmalerei, die von Napoleon III. offiziell als staatliches Repräsentationsorgan eingesetzt wurde, warfen Courbet und seine Anhänger wie Pierre-Joseph Proudhon, der führende politische Philosoph der Epoche in Frankreich, sowie Jules-Antoine Castagnary, Rückschrittlichkeit und Realitätsferne vor.<sup>32</sup> In diesem intellektuellen Milieu entwickelten sich die bildenden Künste und die Literatur, die Wissenschaften und die Philosophie zu einem eng miteinander verwobenen Praxisfeld der Erforschung der Wahrnehmung, sowie der Bedingungen und Auswirkungen des modernen, großstädtischen Lebens auf den Menschen.

Manet und Degas verband eine Künstlerfreundschaft, in der sie sich gegenseitig beeinflussten, aber auch deutlich – auch öffentlich – kritisierten. Darüber hinaus teilten sie eine Vorliebe für die Tradition, was sich in der Auseinandersetzung mit historischen Meisterwerken deutlich zeigt. Beide Künstler absolvierten zunächst eine klassische Ausbildung im Atelier anerkannter Salonkünstler<sup>33</sup> und wandten sich erst später Motiven

---

<sup>32</sup> vgl. Herding 1985, S. 35–39.

<sup>33</sup> Degas nahm Unterricht beim Salonmaler Louis Lamothe (1854) und auf der École des Beaux-Arts (1855–56).

des modernen Lebens zu. Die Bindeglieder zwischen Manet und Degas waren neben dem Dichter Stéphane Mallarmé auch Berthe Morisot, die Schülerin beider Künstler war.<sup>34</sup>

Manet hat kaum eigene Aussagen über sein Werk hinterlassen. Zahlreiche Anekdoten, auf die sich die Forschung bezieht, stammen aus den Niederschriften von Manets Schulfreund Antonin Proust. In seinen Erinnerungen an Manet in mehreren Bänden bezeugt er, dass Manet wenig geschrieben und gelesen haben soll.<sup>35</sup> Von besonderer Bedeutung sind neben Prousts „Souvenirs“, auch die Beiträge von Charles Baudelaire, Émile Zola und Stéphane Mallarmé – darunter der Aufsatz „Manet und die Impressionisten“ der in der Forschung kritisch betrachtet wird<sup>36</sup>. Er liefert wertvolle Erkenntnisse zu Manets Werk, aber auch zu seiner komplexen Persönlichkeit und trägt so zum Verständnis seiner eigenartig widersprüchlichen Gemälde bei. Eine wichtige Quelle stellt die Korrespondenz mit den Zeitgenossen dar, zu finden etwa in den Publikationen „Regards sur soi-même. Manet et ses contemporains“<sup>37</sup> und „Correspondance & conversation. Manet by himself.“<sup>38</sup>. Michael Lüthi weist jedoch auf ein grundlegendes Problem bei der Verwendung dieser Quellensammlungen hin: In der Regel handelt es sich nicht um

---

Manet ließ sich im auf traditionelle Weise im Atelier vom Salonmaler Thomas Couture ausbilden (1850–1856).

<sup>34</sup> vgl. auch Eric Hazan, *Die Erfindung von Paris. Kein Schritt ist vergebens*, Zürich 2006, S. 558.

<sup>35</sup> vgl. Antonin Proust, *Édouard Manet. Erinnerungen*, (dt. Ausgabe von Margarete Mauthner), Berlin 1917, S. 22: „Manet las wenig und schrieb gar nichts, aber er beobachtete scharf (...)“.

<sup>36</sup> Der Originaltext Mallarmés über das Verhältnis Manets zu den Impressionisten ist nicht überliefert. Erst 2002 wurde der komplette Text „Die Impressionisten und Edouard Manet“ in deutscher Übersetzung publiziert. Im Stuttgarter Ausstellungskatalog von 2002 befindet sich auch ein Nachwort Thomas Amos zur Übersetzung. vgl. S. 201. Stéphane Mallarmé, *Die Impressionisten und Edouard Manet*; in: *Manet und die Impressionisten*, (Hg.) Ina Conzen, (Ausst.-Kat.) Staatsgalerie Stuttgart 21.9.2002 – 9.2.2003, Ostfildern-Ruit 2002, S. 191–201.

<sup>37</sup> vgl. *Manet raconté par lui-même et par ses amis*. 2 Bde., hier Bd. 1: *Regards sur soi-même. Manet et ses contemporains*, (Hg.) Pierre Courthion und Pierre Cailler, Genf 1945.

<sup>38</sup> vgl. *Manet by himself. Correspondence & conversation. Paintings, pastels, prints & drawings*, (Eds.) Juliet Wilson Bareau und Sarah Chapman, London 2004.

authentische Aussagen Manets, sondern um die „Überlieferung Dritter.“ Viele dieser Aussagen stammen aus Erinnerungen von Manets Freunden und Weggefährten, die ihn in den 1870er Jahren kennengelernt und seine Kunst mit einem formalistischen und impressionistischen Vorverständnis gesehen haben.<sup>39</sup>

Demgegenüber hat Degas nicht nur Gedanken über die Kunst in seinen Notizbüchern festgehalten, sondern sich auch in seiner Korrespondenz mit Freunden, Kollegen und anderen Persönlichkeiten seiner Zeit ausgetauscht. Darüber hinaus hat er mit Unterbrechungen Tagebuch geführt. Seine schriftlichen Äußerungen sind großteils auch in einer Fülle von Briefwechseln überliefert. Darunter findet sich ein reger Austausch mit Oscar Wilde oder auch mit James McNeill Whistler. Bei einigen dieser Briefe handelt es sich um hastige Notizen für Kunden oder Sammler, aber eine beachtliche Anzahl umfasst umfangreiche und substantielle Stellungnahmen, die er in Briefen und während seiner Reisen verfasst hat. Im Stil zeigt sich eine Spannbreite von geschäftlich bis anekdotisch, im Austausch mit seinen engsten Freunden, wie Henry Rouart oder Ludovic Halévy, offenbarte er zum Teil seine persönliche Seite.<sup>40</sup> Ein anderes wichtiges Corpus schriftlichen Materials aus dem Nachlass stellen die Notizbücher dar, von denen 37 Bände unterschiedlichen Formats existieren. Wie es scheint, hat Degas zu Beginn seiner Karriere regelmäßig Einträge verfasst, was im Verlauf nachlässt und um 1880 ganz abbricht. Der Inhalt besteht zum größten Teil aus Zeichnungen, die bisweilen von kurzen oder längeren Notizen zu aktuellen oder zukünftigen Projekten begleitet werden, dazu kommen Reisebeschreibungen. Die Qualität der

---

<sup>39</sup> Michael Lüthy, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003, S. 84–85. Lüthy fügt hinzu: „Damit stellen die Erinnerungen zwar eine wichtige Quelle für die frühe Rezeptionsgeschichte Manets dar, können aber nicht als verlässliche Quelle für dessen künstlerisches Denken betrachtet werden.“, Lüthy 2003, S. 84.

<sup>40</sup> vgl. *Degas by himself. Drawings, prints, paintings, writings*, (Hg.) Richard Kendall, London 2004.

Zeichnungen variiert je nach Anlass: Zum Teil handelt es sich um detaillierte Studien nach Meisterwerken, daneben aber auch um schnell angefertigte Skizzen während der Reise oder im Theater, in der Oper. In diesem Zusammenhang sei auch auf Theodore Reff verwiesen, der sich mit „Degas’ Notebooks“ auseinandergesetzt hat.<sup>41</sup>

Beiden Werken, die hier im Mittelpunkt stehen, ist der unauflösbare Widerspruch gemeinsam zwischen dem Realismus einerseits – in seiner Ausrichtung auf Grenzbereiche der bürgerlichen Gesellschaft sowie quasi-photographischen Strategien der Unmittelbarkeit im Formalen – und dem Verhältnis zur Tradition andererseits. Bei Manets *Olympia* vermitteln die Momenthaftigkeit der Szene und der undurchdringliche Blick gegenwärtige Unmittelbarkeit, dabei irritiert jedoch die Rätselhaftigkeit formaler und inhaltlicher Brüche der Darstellung, die nicht mit dem damaligen Realismusverständnis vereinbar scheinen. Durch die Verwendung von Wachs in Verbindung mit realen Stoffen und Kleidungsstücken erscheint der Naturalismus der *Kleinen Tänzerin* bis zum Verismus gesteigert, dem widerspricht jedoch die starre, gleichsam affektierte Haltung des stagnierenden Bewegungsflusses.

Um die Vergleichbarkeit der Werke zu verdeutlichen, gilt es zunächst, die Gemeinsamkeiten aufzuzeigen. In der Abkehr von der idealistischen und illusionistischen Kunst der Akademie überschritten beide Werke moralische und ästhetische Grenzen und riefen einen Skandal hervor. Beide thematisieren mit einer Prostituierten respektive einer Tänzerin Randphänomene der Gesellschaft. Die Art und Weise, wie die individuelle Erscheinungsweise im Kontext der Darstellungen eingesetzt wurde, galt als unmoralisch und unästhetisch. Beim Modell der *Olympia* handelte es sich um Victorine Meurent, eine stadtbekannte Prostituierte, die das Publikum

---

<sup>41</sup> Reff 1976 (II).

auch von anderen Bildern Manets kannte, bei Degas' *Tänzerin* um die Ballettschülerin Marie van Gothem.

Die Darstellung der individuellen Körperlichkeit dieser Modelle entsprach bekanntlich keineswegs dem Schönheitskanon der Akademie. Beide Modelle galten aber auch gegenüber dem in ihrer Zeit verbreiteten Schönheitsideal als ›unschön‹. Hier wie dort ist der Betrachter mit Motiven heterogener Herkunft konfrontiert – neben zeittypischen Merkmalen sind auch kunsthistorische Zitate zu verzeichnen. Die Auseinandersetzung mit dem Konkurrenzmedium Photographie wurde angesprochen, beide verweisen mit ihrem Rückgriff auf das moderne Dokumentationsmedium auf den „Inbegriff des neuen Sehens“<sup>42</sup>.

Nach Klaus Honnef wurde mit der Photographie im 19. Jahrhundert ein neuer Darstellungsmodus begründet, der nicht nur in der Kunst eingeführt wurde, vielmehr war diese Erfindung Ausdruck einer Veränderung des Sehens. Die Tendenz des „Neuen Sehens“ rückt dem Autor zufolge nicht das photographierte Motiv, sondern das „Sehen selbst“ in den Vordergrund: „Das ‚Wie‘ beherrscht das ‚Was‘ in der Darstellung.“<sup>43</sup> Folgt man Honnef, so wurde mit der Photographie nicht allein der „Modus der Darstellung verändert“, darüber hinaus habe die Photographie auch „tief in den spezifischen Charakter des Bildes eingegriffen.“<sup>44</sup> Dabei rekurriert der Autor auf die „Zeugenschaft“ als charakteristische Eigenschaft des neuen Mediums. Zum einen entsteht ein Bild der Außenwelt „automatisch“, zum anderen aber auch „plötzlich, und stets im Ganzen“. Das Thema der Photographie hinsichtlich der „Zeugenschaft“, die es laut der Semiologie als „Indexbild“ – im Sinne der Referenzialität auf Dagewesenes –

---

<sup>42</sup> Klaus Honnef, Neues Sehen in der Fotografie, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt, Bd. 5, Köln 2006, S. 73–82.

<sup>43</sup> Honnef 2006, S. 73.

<sup>44</sup> Honnef 2006, S. 76.

auszeichnet, ist allerdings ein eigenes Problemfeld jenseits dieser Fragestellung.

Beide hier angesprochenen Kunstwerke widersprachen mit ihren offensichtlichen Anleihen aus der Kunstgeschichte dem üblichen Realismusverständnis als einer unidealisierten Wiedergabe der Wirklichkeit. Manets *Olympia* reiht sich in Komposition und Pose unübersehbar in die Tradition der liegenden Venus- oder auch Kurtisanendarstellungen ein. In Degas *Kleiner Tänzerin* hingegen wollte das Publikum in der steifen Haltung eine Nähe zu etruskischen oder ägyptischen Skulpturen erkennen.

Die Rätselhaftigkeit der heterogenen Aussage und Erscheinung der beiden Werke faszinierte damalige Zeitgenossen und die heutige Forschung unter verschiedenen Fragestellungen und Gesichtspunkten. Heute wird Manets *Olympia* beispielsweise als Weiblichkeitsinszenierung im Spannungsfeld zwischen „Akt“- und „Nackt“-Darstellung<sup>45</sup>, als annähernd „photographische“ Wiedergabe des bekannten Künstlermodells von Manet<sup>46</sup> – aber auch als Darstellung einer stadtbekanntem Prostituierten interpretiert – der Name ‚Olympia‘, mit dem Victorine Meurent hier vorgestellt wird, war bekanntermaßen ein beliebtes und weit verbreitetes Pseudonym für Kurtisanen<sup>47</sup>. In diesem Kontext wird das Gemälde auch als bewusste „Agitation“ des Modells in eigener Sache gedeutet, die über einen Ruf als Lebedame verfügte und dabei auch selbst als Malerin tätig war<sup>48</sup>. Zudem gilt Manets *Olympia* in der Forschung als nüchterne „Momentaufnahme“ einer Ateliersituation, die das Modell in der Pose der

---

<sup>45</sup> vgl. Kenneth Clark, *Das Nackte in der Kunst*, dt. Übersetzung 1958 (1953), S. 3–7.

<sup>46</sup> vgl. Beatrice Farwell, *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire*, New York and London 1981 (1973), S. 161–163.

<sup>47</sup> Vgl. Farwell 1981, S. 161.

<sup>48</sup> vgl. Eunice Lipton, *Alias Olympia. A woman's search for Manet's notorious model & her own desire*, London 1992, S. 38.

liegenden Venus zeigt<sup>49</sup>. Sie wird aber auch als modernisierte Venus-, Odaliskin- oder Kurtisanendarstellung diskutiert.<sup>50</sup>

Hans Körner führt den Skandal um Manets *Olympia* – unter Berücksichtigung der Erkenntnisse Gerald Needhams<sup>51</sup> – auf die Nähe des Gemäldes zur erotischen Akt-Photographie zurück. Es war Gerald Needham, der erstmals die *Olympia* in Zusammenhang mit der pornographischen Aktphotographie gebracht hatte.<sup>52</sup> Diese rekurriert dabei selbst wiederum auf die Tradition der akademischen Künste: „Manet malte ein Bild, das so aussieht wie eine Photographie aussehen würde, dessen Modell die Pose der *Venus von Urbino* nachstellt.“<sup>53</sup> Manets offene Anspielung auf pornographische Aktphotographien in der „hohen Kunst“ wurde als ästhetischer und moralischer Skandal verhöhnt. An dieser Stelle soll anhand eines Zitates kurz auf die Kontextualisierung durch den Autor verwiesen werden: „Ein beliebtes, die Pikanterie steigerndes Mittel der pornographischen Photographie um die Jahrhundertmitte war die exotische Maskerade.“ Außerdem erklärt Körner am Detail: „In solchen Aktaufnahmen ist der zurückgeschlagene Vorhang ein fast unentbehrliches Requisit, und ebenso häufig begegnet dort die ostentative Kopfwendung zum Betrachter, der ohne Scham, aber auch ohne Anteilnahme, vom Aktmodell fixiert wird.“<sup>54</sup> Auf diese kompositorischen Merkmale, die Manets *Olympia*, Tizians *Venus* und die pornographische Aktphotographie gewissermaßen in Form und Inhalt – trotz augenscheinlicher Differenzen in

---

<sup>49</sup> vgl. Barbara Wittmann, *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004, S. 76–81.

<sup>50</sup> zur Forschungsgeschichte von Manets *Olympia* vgl. Kap. II. 1.

<sup>51</sup> s.o.

<sup>52</sup> vgl. Gerald Needham, Manet, „Olympia“ and the pornographic photography, in: *Woman as a Sex Object. Studies in Erotic Art 1730–1970*, (Hg.) Thomas B. Hess und Linda Nochlin, London 1973, S. 81–89.

<sup>53</sup> Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996, S. 79.

<sup>54</sup> Körner 1996, S. 75.

Aussage und Erscheinung – zu verbinden scheinen, wird im Kontext der Analyse verschiedener ikonographischer und ikonologischer Fragestellungen zur Entwicklung des Bildes der Frau in der Kunst noch zurückzukommen sein.

Degas' *Kleine Tänzerin* ist ebenfalls aufgrund ihrer Heterogenität in Konzeption und Gestaltung sowohl inhaltlich als auch formal kaum eindeutig bestimmbar. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Spannbreite der zu beobachtenden Deutungsansätze. Sie gilt heute unter anderem als künstlerisches Experiment in Degas' Œuvre, sie wird als Anti-Heroine und „Madonna der III. Republik“<sup>55</sup> bezeichnet, oder sogar als Selbstbildnis des Künstlers<sup>56</sup> diskutiert. Gleichzeitig ist sie Ausdruck der Diskussionen um Physiognomik und Evolutionstheorien, auch um die moralische und soziale Degeneration der damaligen Gesellschaft.<sup>57</sup> Das Spiel von Manet und Degas mit verschiedenen Frauenbildern der Zeit zwischen „Heiliger“ und „Hure“ ist im Kontext des Realismuskonzeptes der beiden Künstler zu analysieren.

---

<sup>55</sup> June Hargrove, Degas's Little 14-year-old Dancer: Madonna of the Third Republic? In: *The Sculpture Journal* II (1998), S. 97–105, hier S. 99.

<sup>56</sup> Kendall 1998, S. 46.

<sup>57</sup> vgl. Callen 1995, S. 16, 21–29.



# **I. Der Epochenbegriff Realismus im 19. Jahrhundert hinsichtlich seiner innovativen Hinwendung zur zeitgenössischen Wirklichkeit**

Nach dem aktuellen Forschungsstand wird ‚Realismus‘ nicht mehr im Sinn einer Spiegelung von Realität<sup>58</sup> aufgefasst, sondern als Repräsentationsmodus, der sich bestimmter Zeichen bedient, der die Evokation von Realität anstrebt. Der Realismus der modernen Kunst<sup>59</sup> im Frankreich des 19. Jahrhunderts gilt insofern als Repräsentationsmodus der veränderten Seh- und Erfahrungskultur des 19. Jahrhunderts. Als Vertreter der semiologischen Kunstwissenschaft setzten sich Thürlemann und Bryson mit diesem Ansatz auseinander.<sup>60</sup>

Während es Realismus in der Kunst als stilistisches Merkmal der Darstellung zu allen Epochen gegeben hat, begründen die verschiedenen Vertreter der fortschrittlichen Künstlergruppe des Realismus mit ihren Separationsbestrebungen in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts eine Kunstrichtung, die sich mit der Forderung nach formaler und inhaltlicher Ausrichtung auf die gegenwärtige Wirklichkeit gegen das staatliche Kunstmonopol der Akademie richten. In Abgrenzung zur idealistischen und illusionistischen Kunst der Akademie in Form und Inhalt steht der Epochenbegriff des Realismus als Synonym für die Epoche der historischen Moderne.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Diesen anachronistischen Forschungsstand liefert beispielsweise folgende Lexikondefinition: James H. Rubin „Realism“ in: Dictionary of Art, (Hg. Jane Turner) New York 1996, S. 52–53.

<sup>59</sup> Zur Forschungsliteratur und Forschungsdebatte zum Begriff „Moderne“ in der Kunstgeschichte: vgl. Bonnet 2004, S. 10–12; Cornelia Klinger, „Modern/Moderne/Modernismus“ In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, (Hg.) Karlheinz Barck, Bd. 4. Medien – Populär, Stuttgart, Weimar 2002, S. 121–157, hier S. 121–123.

<sup>60</sup> vgl. dazu Herding 1984, S. 83 f. bzw. Norman Bryson, Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, München 2001. Felix Thürlemann, Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990.

<sup>61</sup> vgl. Klinger 2002, S. 136.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts gab es viele verschiedene Auffassungen unter Literaten, Kunstkritikern, in den Akademien und unter Künstlern darüber, was unter Realismus zu verstehen sei.<sup>62</sup> Das zeitgenössische Realismusverständnis des 19. Jahrhunderts wurde von den Schriften zur modernen Kunst von Charles Baudelaire, Émile Zola, Edmond Duranty, Champfleury und anderen geprägt. Das moderne Realismusverständnis hat sich im 19. Jahrhundert fest als kritisches Konzept und als Gegenentwurf zur Standardrepräsentation der französischen Staatskunst etabliert, wobei beide Aspekte erstmalig mit der Person Gustave Courbets auftreten und verbunden sind. Die Forderung nach Zeitgenossenschaft und Gegenwartsbezug – „Il faut être de son temps“<sup>63</sup> – stellte ein zentrales Anliegen realistischer Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich dar. Courbet erhob in seinem Realistischen Manifest die Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart zum Ziel dieser Kunst. Die Idee, die Welt mit den Augen der Zeitgenossen zu sehen, lässt sich in ihren Ursprüngen bis in die Kunst der Romantik zurückverfolgen. Das Streben nach zeitgemäßen Formen des Ausdrucks fand um die Jahrhundertmitte zu einem ersten Höhepunkt, der nicht nur die bildenden Künste, sondern auch die Literatur erfasste. Stendhal bemerkte bereits 1824, dass sich mit der Französischen Revolution die Sitten und Einstellungen so fundamental verändert haben, dass eine „moderne Kunst sich nicht länger an überzeitlichen Normen orientieren könne, sondern jede Epoche ihr eigenes Ideal entwerfen

---

<sup>62</sup> Per Hedström stellt anlässlich der Ausstellung „The Peredvizhniki“ (2011–12) fest, dass die französische Kunst im 19. Jahrhundert nicht überraschend die dominante Rolle in Europa besetzte. In Europa repräsentiert die Künstlergruppe der „Peredvizhniki“ in Russland einen Teil der weitreichenden/umfassenden „Realistischen Bewegung“. Diese Ausstellung widmet sich dieser ersten „secessionistischen“ Künstlergruppe Russlands. Per Hedström, *The Peredvizhniki and Europe*, in: *The Peredvizhniki. Pioneers of Russian Painting* (Ausst.-Kat.) Nationalmuseum Stockholm 29.9.2011 – 22.1.2012, (Hg.) David Jackson und Per Hedström, Värnamo 2011, S. 40–53, hier S. 40–45.

<sup>63</sup> Linda Nochlin, *Realism*, London, (1971) 1990 (Style and Civilization), S. 103–178.

müsse.“<sup>64</sup> In der Romantik suchten Künstler nach Leitbildern und Entsprechungen für die eigene Zeit in der Vergangenheit oder aber sie wandten sich der Welt des Irrationalen und Imaginären zu. Mit seinem Werk *die Dekadenz der Römer* (Tafel 14, Abb. 1) übte Couture durchaus Kritik an der Gesellschaft und den politischen Verhältnissen seiner Zeit. Eine wirkliche Erfüllung der Forderung, den aktuellen gesellschaftlichen Zuständen und Erfahrungen in der Kunst Ausdruck zu verleihen, fand aber erst um die Jahrhundertmitte statt, als man sich bemühte, die äußere Form der Malerei zu modernisieren und die unmittelbare Gegenwart, die bislang als nicht darstellungswürdig erachtet wurde, zum Bildgegenstand erhob.

In seiner Publikation „Das unsichtbare Meisterwerk“<sup>65</sup> befasst sich Hans Belting unter der vielsagenden Überschrift „Im Labyrinth der Moderne“<sup>66</sup> mit dem revolutionären Konzept und den Paradoxien moderner Kunst. Indem Baudelaire in seinen berühmten Kunstkritiken, den „Salons“, den „Heroismus des modernen Lebens“ propagierte, forderte dieser die Hinwendung zur gegenwärtigen, zeitgenössischen Wirklichkeit ein. Die „Moderne“ war nicht nur ein neuer Begriff, sondern drückte, wie Belting betont, ein „neues Weltgefühl“ aus: „Man wollte nicht allein moderner sein als die alte Zeit oder modern im Hinblick auf eine andere Zeit, sondern die eigene Zeit zu einem Ideal erheben, das ‚transitorisch‘ sein mußte, weil man die Gegenwart ja nicht festhalten konnte.“<sup>67</sup>

Baudelaire's Konzept von „Moderne“ bezeichnet Belting als Paradox: einerseits die „Sisyphosarbeit, etwas festzuhalten, was sich immer wieder verliert“, also etwas zu fixieren von den flüchtigen Spuren dessen, was

---

<sup>64</sup> Stefan Germer, Alte Medien – neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert, in: *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, (Hg.) Monika Wagner 2 Bde., hier Bd. 1, Hamburg 1991, S. 94–114, hier S. 105.

<sup>65</sup> Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

<sup>66</sup> Belting 1998, S. 187.

<sup>67</sup> Belting 1998, S. 189.

Baudelaire als „moderne Schönheit“ benennt, andererseits wird die Moderne in der Sequenz der Geschichte erst erinnerungswürdig „wenn sie ein Thema der *modernen* Kunst geworden ist“<sup>68</sup>. Baudelaires Modernismus setzt ein widersprüchliches Werkkonzept voraus, das sich aus zwei unvereinbaren Hälften zusammensetzt. Belting zufolge teilt es sich in die Ansichten eines Museumsbildes, welche *Kunst* repräsentieren und die aktuellen Sujets, welche die *Moderne* repräsentieren. Baudelaire fordert damit vom modernen Künstlertypus ein, den Widerspruch zwischen Stadt und Museum, Moderne und Kunst zu vereinen. Im Reportagezeichner Constantin Guys findet Baudelaire den „Maler des modernen Lebens“, da dieser in anderen Medien arbeitet.<sup>69</sup> Belting weist darauf hin, dass Baudelaires Traditionsverständnis in zentralen Punkten dem Traditionsverständnis der Kunst Gustave Courbets entspricht: Geschichte wird als transitorischer Ablauf von Einzelereignissen erfasst, die sich als einzigartig und unwiederholbar erweisen. Da jede Epoche über ihre eigenen Idealvorstellungen verfügt, die durch das künstlerische Individuum geprägt werden, hat in der Konsequenz das Prinzip des zeitlosen Ideals ausgedient. In einer wesentlichen inhaltlichen Ausrichtung kommen die beiden jedoch nicht überein. Während Baudelaire die Ablösung des Idealen durch das Individuelle<sup>70</sup> betont, setzt Courbet das Individuelle in seiner Kunst anders ein. Courbet bringt seine „Individualität als Künstler“ ins Spiel, um „die Sitten und Zustände, ja die Mentalität meiner eigenen Zeit in Kunst zu übersetzen, also lebende Malerei zu machen“<sup>71</sup> Trotz einiger Schnittpunkte unterscheidet sich das Modernitätsverständnis von Baudelaire und Courbet grundlegend. Courbets Modernitätsbegriff schließt

---

<sup>68</sup> Belting 1998, S. 189.

<sup>69</sup> vgl. Belting 1998, S. 190.

<sup>70</sup> vgl. Belting 1998, S. 188.

<sup>71</sup> Belting 1998, S. 191.

Gesellschaftskritik ein – sein Realismuskonzept ist gerade dadurch maßgeblich gekennzeichnet – und damit widerspricht er der Vorstellung vom „unbeteiligten Auge“, das Baudelaire von seinem Künstlertypus einfordert. In seiner berühmten Leinwand *Das Atelier* (Tafel 19, Abb. 1) stellt Courbet den Spannungsbogen zwischen Natur und Zivilisation ins Zentrum des Gemäldes, das er 1855 in seinem „Salon des Realismus“ als Programmbild seiner neuen Kunstrichtung präsentiert. Courbet fordert auf diese Weise das Ausstellungswesen heraus – er ließ einen eigenen Pavillon für seine Werke errichten, der dem offiziellen Salon, auch rein örtlich gesehen, gegenüberstand. Die Inschrift „Le Réalisme“ am Zelt gilt als „Kampfparole einer Kunstbewegung“, die Courbet alleine begründen wollte, dieser legte er sein politisches Verständnis zugrunde. Courbets großformatiges Atelierbild präsentierte er als Zentrum dieser Ausstellung. Das Gemälde mit dem in sich widersprüchlichen Titel *Reale Allegorie* rief Irritationen hervor, obwohl es eigentlich dazu dienen sollte, den unbestimmten Begriff Realismus in seinem Sinn zu definieren.<sup>72</sup>

## I.1 Zum Konzept Realismus

### I.1.1 Hinwendung zur Wirklichkeit

Wolfgang Klein verknüpft in seinem Beitrag zum Realismus in Karlheinz Barcks „Ästhetische Grundbegriffe“ den Epochenbegriff<sup>73</sup> Realismus mit dem Aufkommen der Darstellung sozialer Wirklichkeit. In der Kunst Frankreichs wurde im 19. Jahrhundert ein „(...) Realismusbegriff ausgebildet, in dem es um das detailgetreue Darstellen sozialer

---

<sup>72</sup> vgl. Belting 1998, S. 190–192.

<sup>73</sup> zum Epochenbegriff Realismus vgl. Klaus Herding, Realismus, in: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, (Hg.) Werner Busch, München 1987, Bd. II, S. 730–764, hier S. 730.

Wirklichkeit in der Kunst ging. In einer beschleunigt sich wandelnden Gesellschaft, die ihre Stabilität neu zu bestimmen hatte, interessierte zunehmend ein bestimmter Teil von Wirklichkeit: die sozialen Verhältnisse, in denen Menschen handelten, nahmen als Darstellungsrahmen und -ziel den Platz der Natur ein.“<sup>74</sup>

In dieser Deutung nahm in der Zeit des gesellschaftlichen Wandels im Gefolge der Industrialisierung der Teil von Wirklichkeit, der die sozialen Verhältnisse betraf, in denen Menschen handelten, in der fortschrittlich orientierten Kunst den Platz der Natur ein. Der Begriff Realismus ist jedoch nicht als naturgetreue Wiedergabe äußerer Wirklichkeit misszuverstehen, wie Klaus Herding herausstellt: Genau genommen erweist sich die realistische Malerei „geradezu als *Gegensatz* zu einer bloßen Abschilderung von Wirklichkeit“ durch ihre „Verdichtung, Vereinfachung, Reduktion auf das Grundsätzliche.“<sup>75</sup> Mit der Abgrenzung zum Idealismus und Illusionismus der akademischen Malerei suchten Künstler für ihre Schilderungen gegenwärtiger Wirklichkeit nach einer adäquaten Ausdrucksweise. Dabei wurde die Darstellung alltäglicher und gewöhnlicher Bereiche zeitgenössischen Lebens oft mit einer Vernachlässigung technischer Brillanz verknüpft.

### I.1.2 Abgrenzung Naturalismus – Realismus

Das Verständnis von „Naturalismus“ als „naturabbildender Darstellung in der Kunst war in der Neuzeit eng mit den Theorien der Naturnachahmung, der *imitatio naturae*, verbunden (...)“, wie Roland Kanz in der Enzyklopädie der Neuzeit die allgemeine Definition von Naturalismus

---

<sup>74</sup> Wolfgang Klein, Realismus, in: Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. (Hg.) Karlheinz Barck, Bd. 5, Postmoderne – Synästhesie, Stuttgart 2003, S. 149–196, hier S. 163.

<sup>75</sup> Klaus Herding, Realismus (27), in: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, (Hg.) Werner Busch, München 1987, Bd. II, S. 730–764, hier S. 741.

einleitend zusammenfasst.<sup>76</sup> Seit dem 19. Jahrhundert entwickelten die Begriffe „Naturalismus“ und „Realismus“ eine neue Semantik, wobei sie einander vielfältig durchdrangen. Als Beispiel verweist Kanz auf Gustave Courbet, der seine „naturalistische Maltechnik mit sozialkritischen Themen verband“<sup>77</sup>. Courbets ab 1848 ausgestellten Werke, wie die „Steinbrecher“ (Tafel 18, Abb. 2), lösten eine heftige Debatte aus – wobei Idealisten und Realisten als Kontrahenten um die Aufgabe von Kunst in Opposition standen – was den sogenannten „Realistenstreit (bataille réaliste)“ zur Folge hatte.<sup>78</sup>

Die unscharfe Begriffsabgrenzung von Realismus und Naturalismus hat seit Mitte des 19. Jahrhunderts Künstler und Kritiker, aber auch spätere Wissenschaftler beschäftigt, wie Geneviève Lacambre feststellt. Zu den zentralen Kennzeichen des Naturalismus rechnet sie „scientific exactitude“ der Darstellung, „psychological examination“ der Darzustellenden und das „large scale format“.<sup>79</sup> Als charakteristisches formales Kennzeichen nennt sie die Nähe naturalistischer Gemälde zur Photographie beziehungsweise deutliche Bezugnahmen auf das neue Medium. In den Gemälden sollten, darin vergleichbar dem photographischen Medium, die Dargestellten in einem spezifischen und charakteristischen Moment auf der Leinwand „festgehalten“ werden. Dieses charakteristische Merkmal verbindet ihr zufolge – die Photographie mit der naturalistischen Malerei – trotz des großflächigen Formats des traditionsgebundenen Mediums.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Roland Kanz, „Naturalismus“, in: Enzyklopädie der Neuzeit, (Hg.) Friedrich Jaeger, Bd. 8, Manufaktur – Naturgeschichte, Stuttgart, Weimar 2008, S. 1166–1168, hier S. 1166.

<sup>77</sup> Kanz 2008, S. 1168.

<sup>78</sup> s.o.

<sup>79</sup> vgl. Geneviève Lacambre, Toward an emerging definition of naturalism in French nineteenth-century Painting, in: Gabriel P. Weisberg (Hg.), The European Realist Tradition, Bloomington 1982, S. 229–241, hier S. 229.

<sup>80</sup> vgl. Lacambre 1982, S. 238–239.

Georg Schmidt versucht 1959 in seinem Essay zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung die Begriffe Naturalismus und Realismus von ihren strukturellen Inhalten ausgehend einander gegenüberzustellen.<sup>81</sup> Dabei macht er deutlich, dass die Begriffe ständigen Schwankungen unterworfen seien. Um sie von ihren historischen Abhängigkeiten zu befreien, propagiert er folgende Unterscheidung: Der Naturalismus erscheine als „Kunstmittel“, Realismus als „Kunstprinzip“<sup>82</sup>. Schmidt zufolge stehen die Begriffe nicht in einem antithetischen Verhältnis, sondern liegen vielmehr auf verschiedenen Ebenen. Realismus gelte als Ausdruck einer geistigen Einstellung, er lasse sich an der „inneren Wahrheit“ ermessen – Naturalismus hingegen als Summe der darstellerischen Mittel, die sich an der „äußeren Richtigkeit“ orientieren. Die Antithese zum Realismus bilde der Idealismus; dabei strebe der Realismus nicht nur nach der Erkenntnis der äußeren, sichtbaren, sondern auch der unsichtbaren, inneren Wirklichkeit. Im Gegensatz dazu verfolge der Idealismus eine Überhöhung der Wirklichkeit. Gegenüber dem Naturalismus bilde hingegen die ungegenständliche Kunst die Antithese, er erläutert: „Naturalismus ist die Summe der darstellerischen Mittel, mit denen ein Abbild der gegenständlichen – sichtbaren, messbaren, tastbaren – Wirklichkeit gegeben wird.“<sup>83</sup>

Über die streng getrennte Zuordnung zu unterschiedlichen Bezugssystemen hinaus hebt Schmidt hervor, dass die Phänomene des Realismus und des Naturalismus in einer Epoche, einem Stil oder sogar in einem Werk *gleichzeitig* auftreten können.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> vgl. Georg Schmidt, Zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. Naturalismus und Realismus, in: Georg Schmidt, Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963, Olten 1966 (1959), S. 27–36.

<sup>82</sup> vgl. Schmidt 1966, S. 29.

<sup>83</sup> Schmidt 1966, S. 30.

<sup>84</sup> vgl. Schmidt 1966, S. 32.



J. A. Schmoll gen. Eisenwerth greift teilweise auf diesen Ansatz zurück, kritisiert indes die Ausblendung der historischen Dimension, da der Kern des Realismus gerade durch seine Aktualität respektive auch Zeitgebundenheit bestimmt wird. Schmoll schlägt eine Unterscheidung zwischen Realismus und Naturalismus vor, auf die ich mich im Folgenden beziehen werde: Wird Naturalismus im angesprochenen ‚objektiven‘ Sinn verstanden, dann ist Realismus von allen naturalistischen Zwängen entbunden, er kann, er muss aber nicht mit naturalistischen Darstellungsweisen verknüpft sein. Realismus ist primär inhaltlich zu verstehen als Zielsetzung, die zeitgenössische Lebenswirklichkeit ohne ideologische Färbung kritisch darzustellen.<sup>85</sup>

### I.1.3 Realismustendenzen im 19. Jahrhundert

Bereits angesichts der frühen Entwicklungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die als Vorläufer von Courbets Realismus gelten, wird die Spannbreite und Mannigfaltigkeit möglicher Ausprägungen deutlich: Als Vorläufer realistischer Bestrebungen wird die Freiluftmalerei der Künstler von Barbizon/Batignolles um 1830 mit ihrer Hinwendung zur Natur angeführt. Künstler wie Corot, Millet oder Daubigny grenzen sich von der traditionellen Historienmalerei der Akademie ab, indem sie sich der unmittelbaren Erfahrung diesseitiger Wirklichkeit zuwenden.<sup>86</sup> Dabei richtet sich das Interesse darauf, Landschaftseindruck und wechselnde Lichtverhältnisse jenseits bisheriger Seh- und Darstellungskonventionen unmittelbar in der jeweiligen Rezeptionssituation wahrzunehmen und

---

<sup>85</sup> J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe, in: Städel-Jahrbuch 5 (1975), S. 247–266, hier S. 253.

<sup>86</sup> Rudolf Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11., Berlin 1966, S. 102.

darüber hinaus künstlerische Mittel zu finden, um diese neuartigen Eindrücke und Erfahrungen umzusetzen.

Jean-François Millet stellte wie später auch Courbet bevorzugt das ländliche Milieu in seiner ungemilderten Härte dar. Neben dem Naturstudium im ‚plein air‘ rückte der Mensch mit seinen verschiedenen Charaktereigenschaften, alltäglichen Verrichtungen innerhalb seiner sozialen Schicht ins Zentrum des neuartigen Interesses an gegenwärtiger Realität. Der Karikaturist und Zeichner Honoré Daumier erschuf mit beispielloser Treffsicherheit Charakterdarstellungen oder Sitten- und Typendarstellungen der zeitgenössischen Gesellschaft. Sein Spott traf vor allem das städtische Bürgertum in zahlreichen Gemälden, Graphiken und Zeichnungen, aber auch Plastiken. Zudem rückte Daumier auch Vertreter des einfachen Volkes, des Dritten Standes, ins Zentrum seiner Darstellungen von Szenen des alltäglichen Lebens, wie beispielsweise „Der Waggon 3. Klasse“ von 1864/65 (Tafel 18, Abb. 1). Ein Großteil der Bevölkerung gehörte dem Dritten Stand an. Dieser war im Zeitalter Daumiers alles andere als ein Randphänomen. Die entsprechende soziographische Situation ist allerdings heute häufig nicht mehr ausreichend im Bewusstsein verankert.

Jüngst gezeigte Ausstellungen zum Œuvre Daumiers erforschen und präsentieren Serien, die auch jenseits seines Rufs als zynischer Porträtist von Sitten und Typendarstellungen zu verorten sind. Die Ausstellung „Honoré Daumier. Provocation et Finesse“<sup>87</sup> gab einen umfassenden Einblick in seine verschiedenen Interessengebiete und präsentierte darüber hinaus Beispiele für seine „Karikaturplastik“. Die Ausstellung verdeutlichte mit ihrer Auswahl zudem, dass Daumier nicht nur

---

<sup>87</sup> Daumier. Provocation et finesse (Ausst.-Kat.). Stiftung Schleswig Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig 13.10.2008 – 4.1.2009; Käthe-Kollwitz-Museum Köln 22.1. – 5.4.2009; Museum Villa Stuck, München 23.4. – 28.6.2009, Heidelberg 2008.

sarkastische oder gar zynische Bilder seiner Zeitgenossen lieferte. Daumiers umfassendster lithographischer Zyklus befasst sich mit dem aktuellen Tagesgeschehen und wurde im Satirejournal „Le Charivari“ unter der Rubrik „Actualité“ veröffentlicht. Die tagespolitischen Karikaturen Daumiers machen etwa ein Viertel seines lithographischen Werkes aus. Die staatliche Zensurbehörde befand darüber, ob Lithographien Daumiers veröffentlicht wurden oder nicht. Aus diesem Grund musste Daumier wohlweislich auf die Darstellung unverfänglicher Alltagsthemen ausweichen. Die bedeutendsten Blätter erschienen um 1850/51, kurz bevor Napoleon III., der für seine strenge Zensur bekannt war, zum Kaiser ernannt wurde.<sup>88</sup>

Als „Vater des Realismus“ gilt jedoch Gustave Courbet. Indem Courbet das ländliche Milieu im Historienformat thematisierte, verstieß er eindeutig gegen die Regeln der akademischen Kunst. Mit seinem Realistischen Salon und seinem Manifest von 1855 setzte Courbet für seine Malerei des Realismus – als Hinwendung zum Gewöhnlichen und Alltäglichen – eine theoretische Grundlage. Damit wurde in der Kunst ein neues Kapitel aufgeschlagen, für das noch keine verbindlichen Darstellungskonventionen etabliert waren. Dies brachte die Möglichkeit zu einem direkten und unvermittelten Zugang zum Motiv mit sich.<sup>89</sup> Die Darstellung der Inhalte des modernen Lebens ging mit der Suche nach einer adäquaten Ausdrucksform einher. Die Kunstkritik verurteilte realistisches Malen als kunst- und stillos. Die der unmittelbaren Darstellung von Wirklichkeit verschriebene Malerei wurde in der bloßen Abschilderung mit dem neuen Medium der Photographie verglichen. Künstler, die bereits vor Courbet eine antiakademische Richtung verfolgten, waren Delacroix und Géricault. Mit dem pastosen Farbauftrag betonten diese Künstler den Reiz der Farbe

---

<sup>88</sup> s.o.

<sup>89</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 17, 20.

als solchen und grenzten sich deutlich von den Vorgaben der akademischen Malerei ab.<sup>90</sup> An der *École des Beaux-Arts* wurde demgegenüber die Technik eines dünnen und gleichmäßig vertriebenen Farbauftrages gefordert, um den Arbeitsprozess des Malens zu verbergen und die illusionistische Wirkung des Gemäldes zu steigern.

Für den konservativen Kunstkritiker und Verfechter des akademischen Kunstverständnisses Gustave Planche bedeutet Realismus eine wissenschaftlich korrekte und sorgfältige Darstellung der gewöhnlichen, materiellen Wirklichkeit. Allerdings ist nach seiner Auffassung Realismus lediglich der Ausgangspunkt des künstlerischen Prozesses. Während der Realismus nur eine „*réalité vulgaire*“ erzeugen könne, müsse die „*réalité*“ in der Kunst durch „*poésie*“ und „*pensée*“ zur „*vérité*“ erhöht werden. Planche macht hiermit die Idealisierung von Realität zur Aufgabe der Kunst der Akademie. Gegen diese weitverbreitete Auffassung von Realismus wandte sich Courbet anlässlich seiner Ausstellung von 1855 indem er postulierte: „Der Kern des Realismus ist die Verneinung des Ideals“.<sup>91</sup> Ein vorläufiges Ende erreichten diese Entwicklungen des Begriffs gegen Mitte des 19. Jahrhunderts damit, dass das Wahre/Schöne des Idealismus durch Wahrheit/Wirklichkeit des Naturalismus/Realismus ersetzt wird. Mit der Abgrenzung von Schönheit und Wahrheit ergaben sich sowohl für ablehnende Kritiker als auch für Verfechter neue Bewertungskriterien für die realistische Kunst. Die Kritiker verwendeten um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Begriffe Realismus und Naturalismus folglich synonym im abwertenden Sinne.

Während der Realismus in seinen Anfängen für Courbet und dessen Anhänger in Folge der Revolution von 1848 eine demokratische,

---

<sup>90</sup> vgl. Zeitler 1966, S. 41–42.

<sup>91</sup> Klaus Herding (Hg.) Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt am Main 1978, S. 10.

sozialistisch ausgerichtete Kunst darstellte, verlagern sich spätere Realismusvarianten auf die Darstellung des städtischen Bürgertums, womit bei diesen Ausprägungen von Realismus die ehemals politische Brisanz zu einem gewissen Grad abgeschwächt wurde. Die Werke von Édouard Manet, Edgar Degas und den Impressionisten zeigen Motive und Szenen in der Pariser Metropole und widmen sich der Darstellung des städtischen Bürgertums.

In Manets Bild *Die Eisenbahn* von 1873 (Tafel 22, Abb. 1) ist der Zug selbst nur durch Qualm angedeutet. Die dargestellte Situation ist nach damaligen Moralvorstellungen als unrealistisch zu bewerten, da sich eine Dame außer Haus nur mit Handschuhen gezeigt hätte. Barbara Wittmann hat auf einen tatsächlich dokumentarischen Aspekt der Darstellung hingewiesen: In der linken oberen Bildecke ist ein Balkon dargestellt und Manets Atelier befand sich zu der Zeit, als das Bild gemalt wurde, hinter einem der Balkons in der Nähe der dargestellten Bahntrasse.<sup>92</sup>

Herding hat – vor dem Hintergrund der historischen Situation der siebziger Jahre – die politische Brisanz des Realismus im 19. Jahrhundert hervorgehoben und betont: Ein realistisches Kunstwerk kann „schwerlich ein für alle Mal als realistisch genutzt werden“, die Absicht, mit der es geschaffen wurde, sei demzufolge in den meisten Fällen nur „im Kontext einer unwiederholbaren Konfliktsituation“ erfüllbar.<sup>93</sup> Herding fügt erläuternd hinzu: „Sonst könnte es seiner Zeitlage nicht konkret genug entsprechen.“<sup>94</sup> Die Forderung nach einer aktuellen, einzigartigen Begebenheit erweise sich damit als entscheidend für Bedingung und Wirkung eines realistischen Kunstwerks, wie der Autor im Rahmen seiner Argumentationsweise erläutert, die sich als „politisch berechnend“ erweist.

---

<sup>92</sup> Wittmann 2004.

<sup>93</sup> Herding, 1984, S. 103.

<sup>94</sup> Herding, 1984, S. 103 (Hervorhebungen durch den Autor).

Allerdings verweist Herding auf die grundlegende Eigenschaft realistischer Kunst, die eine Abkehr von der bisherigen Wahrnehmung und Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit bedeute und damit die Hinwendung zur individuell geprägten Subjektivität der historischen Moderne einläutet. Mit der Absicht, auf die Situation der gegenwärtigen Wirklichkeit „transformierend und aufklärend einzuwirken“<sup>95</sup> habe sich das realistische Kunstwerk mittels des Kunstgriffs der Abstraktion von einem bloßen Abbild der entsprechenden Situation abzugrenzen. Damit erweise sich die distanzierte Sicht- und Darstellungsweise im realistischen Kunstwerk gegenüber der abzubildenden Konfliktsituation zugleich als abschließende Reflexion über die ursprüngliche Ausgangssituation durch die Künstlerpersönlichkeit selbst.

Trotz dieser auch zeitgeschichtlich begründeten politischen »Instrumentalisierung« des Begriffs leistete Herding einen bleibenden Beitrag für die Forschung, indem er das zentrale Moment der Wandelbarkeit von realistischer Kunst hervorhebt.

Als Gegenbewegung zu der seit Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Industrialisierung, die mit der Etablierung des kapitalistischen Wirtschaftssystems einherging, etablierte sich angesichts des ansteigenden Elends und der drängenden sozialen Frage der Sozialismus, dessen Theorien auch bildende Künstler und Schriftsteller beeinflussten. Man wählte den einfachen arbeitenden Menschen als Protagonisten, um auf die sozialen Probleme der Zeit hinzuweisen, in der sich die gesellschaftlichen Strukturen radikal veränderten. Diese Art der Aufwertung des Alltäglichen und Gewöhnlichen wurde als politische Stellungnahme eingestuft und verurteilt. Ob und inwiefern Courbet mit seinen Darstellungen von Bauern und Arbeitern ein politisches Statement beabsichtigte, wird zu prüfen sein.

---

<sup>95</sup> Herding, 1984, S. 102.

#### I.1.4 Realismusdefinitionen

Herding unterscheidet zwei unterschiedliche Bedeutungsfelder von Realismus: „Erstens eine *Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts*, die sich zum ersten Male in der Geschichte realistisch nannte, um sich damit von einer idealistischen Gegenposition abzusetzen. Zweitens ein Prinzip *künstlerischer Aneignung* von Wirklichkeit in bildender Kunst allgemein.“<sup>96</sup> Damit versteht er Realismus erstens als *Epochenbegriff*, der eine Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts kennzeichnet und zweitens als *epochenübergreifendes Darstellungsprinzip*.<sup>97</sup> Diese Differenzierung berücksichtigend wird unter Realismus eine historische Kunstströmung in der Literatur und den bildenden Künsten gesehen, die sich im Zeitraum von 1830/40 bis in die 1870/80er Jahre erstreckte und die bedeutendsten Ausprägungen in Frankreich entwickelte, daneben auch in anderen Ländern wie Deutschland, England und den Vereinigten Staaten vertreten war. Linda Nochlin<sup>98</sup> und Klaus Herding<sup>99</sup>, die sich hauptsächlich mit dem Realismus in der Malerei beschäftigen, setzen den Beginn in die 1840er Jahre, Lorenz Dittmann<sup>100</sup> und Rudolf Zeitler<sup>101</sup> in die dreißiger Jahre. In der Literaturwissenschaft wird der Begriff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit den Werken von Balzac, Zola, Stendhal und Flaubert verbunden, die realitätsnahe Milieuschilderungen mit einer kritischen, anti-bourgeoisien Haltung verbanden. Die kunsttheoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff Realismus setzte um 1850 ein, die maßgeblich von der

---

<sup>96</sup> Herding 1987, S. 730, Hervorhebungen durch Herding.

<sup>97</sup> s.o.

<sup>98</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 13.

<sup>99</sup> vgl. Herding 1987, S. 730.

<sup>100</sup> vgl. Lorenz Dittmann, Courbet und die Theorie des Realismus, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. (Hg.) Helmut Koopmann und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bd. 12/1, Frankfurt am Main 1971, S. 215–239, hier S. 217.

<sup>101</sup> vgl. Zeitler 1966, S. 41.

häufig polemisch geführten Diskussion über die Beurteilung Courbets realistischer Hauptwerke geprägt war und schon damals heftige Reaktionen in der Kunstkritik und der sich entwickelnden Massenpresse auslöste. Die Spannbreite der Kritiken erstreckte sich von deutlicher Ablehnung bis hin zur begeisterten Aufnahme, wodurch eine intensive Auseinandersetzung mit der Definition des Begriffes angeregt wurde.<sup>102</sup>

Nochlin unterscheidet inhaltliche von formalen Charakteristika für die Kunst des Realismus. Zu den inhaltlichen Charakteristika zählt sie die Forderung nach Gegenwartsbezug<sup>103</sup>, Darstellung des Einfachen, Niederen und Alltäglichen<sup>104</sup>, sowie das Verhältnis zu politischen und zu sozialen Fragen der Zeit<sup>105</sup>. Die Forderung nach ‚Wahrhaftigkeit‘ der Darstellung ordnet sie formalen Charakteristika zu.<sup>106</sup> Das vielschichtige und auch wechselseitig-ambivalente „Verhältnis zwischen Realismus und (zeitgenössischer) Wissenschaft“ lässt sich hinsichtlich Form und Inhalt der Kunst des Realismus im 19. Jahrhundert nachweisen.<sup>107</sup>

Ausgehend vom Realismus-Verständnis des 19. Jahrhunderts reduziert Herding die Vielzahl der Bedeutungsvarianten auf vier gleichbleibende Schemata, die alle auf den Debatten des 19. Jahrhunderts fußen. Zur Klassifizierung und Wertung von Kunstwerken verschiedener Epochen stellt Herding vier Dimensionen realistischer Kunstideologie in thematischen und formalästhetischen Bezügen auf.<sup>108</sup> Nochlins These von

---

<sup>102</sup> vgl. Dittmann 1971, S. 217.

<sup>103</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 103–111.

<sup>104</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 111–206.

<sup>105</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 45–50.

<sup>106</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 129–134, 235–236; siehe dazu auch: ebd. „The transvaluation of realist values: truth as flatness“ S. 238–243.

<sup>107</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 40–45. Hinsichtlich des vielschichtigen Verhältnisses von Realismus und Wissenschaft – respektive der Frage, wie und auf welche Weise sich die Kunst des Realismus an den Methoden und Errungenschaften zeitgenössischer Wissenschaft orientierte oder diese ausdrücklich thematisierte – darauf ist laut Nochlin keine klare, eindeutige Antwort möglich.

<sup>108</sup> vgl. Herding 1984, S. 86–87.



den vier zu erfüllenden Kriterien des Realismus und Herdings vier Dimensionen realistischer Kunstideologie werden an entsprechender Stelle noch genauer betrachtet.<sup>109</sup>

Herding betont in *Realismus als Widerspruch*, dass der Begriff durch Komplexität, heterogene Struktur und kontroverses Verständnis gekennzeichnet ist und erklärt das Prinzip des Widerspruchs zum Prinzip des Realismus, wobei er sich vorrangig auf Courbet bezieht.<sup>110</sup>

Die Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit entwickelte sich aufgrund umwälzender wissenschaftlicher Erkenntnisse zum zentralen Thema, das viele Bereiche der Wissenschaft und Kultur erfasste. Auch auf dem Gebiet der Epistemologie im Sinn der kritischen Philosophie Kants und späterhin Schopenhauers veränderten neue Erkenntnisse über die Rezeption von Wirklichkeit/Realität das Weltbild nachhaltig.

Die gesellschaftlich-kulturellen Veränderungen des 19. Jahrhunderts führen zu Instabilität, Wandel, Unsicherheiten und Krisensituationen. Alles scheint in Fluss, in Bewegung zu geraten. Indem sich Künstler wie Courbet, Manet und Degas die unmittelbare Schilderung der Wirklichkeit als Bestreben des Realismus zur Aufgabe machen, können diese auch als subjektive Stellungnahmen zu diesen Veränderungen verstanden werden.

Herding versuchte 1978 eine Kurzdefinition aufzustellen, wobei er sich, wie gesagt, hauptsächlich auf das Werk Courbets bezog: „Was unter Realismus zu verstehen sei, gilt noch immer als ausgemacht: die auf eigener Erfahrung beruhende, kritische Bestandsaufnahme der je gegenwärtigen Wirklichkeit.“<sup>111</sup> Selbst diese rudimentäre Definition verdeutlicht den inhärenten Spannungsreichtum einer so bezeichneten Kunst. Herding fügt hinzu: „In ihr scheint sich neutrale Berichterstattung

---

<sup>109</sup> vgl. Kap. I.6 Grundsätzliche Begriffsdefinitionen.

<sup>110</sup> vgl. Herding 1978, S. 9.

<sup>111</sup> Herding 1978, S. 9.

mit engagierter Kritik zu verbinden, Annahme der objektiven vorgegebenen Wirklichkeit mit dem Impuls zur Umformung aus subjektiver Erfahrung.“<sup>112</sup> Diese den Realismus bestimmende Dichotomie wird als Grund für die gescheiterten Versuche angeführt, realistische Kunst oder gar ein transhistorisch fassbares Prinzip Realismus zu bestimmen.

## **I.2 Realismus als Konzept und Stellungnahme zur damaligen Krise der Wahrnehmung von Wirklichkeit**

Manets *Olympia* (Tafel 1, Abb. 1) und Degas' Wachsfigur der *Kleinen Tänzerin* (Tafel 15, Abb. 1) stellen zwei Spielarten realistischer Kunstpraxis der beginnenden Moderne dar. Die beiden Kunstwerke werden hier als Standortbestimmungen und Stellungnahmen der Künstlerpersönlichkeiten zum veränderten Welt- und Menschenbild untersucht. Im 19. Jahrhundert entwickelten sich sowohl die Kunst wie auch die Naturwissenschaften im Bereich der Optik zu einem eng ineinander verflochtenen Erkenntnis- und Praxisfeld, die die Möglichkeit einer „objektiven Sicht“ in Frage stellen: „Zu den wichtigsten Entwicklungen, die im neunzehnten Jahrhundert in der Geschichte der Wahrnehmung stattfanden, gehört die Emergenz von Modellen des subjektiven Sehens, die sich (...) in zahlreichen Disziplinen bemerkbar machte. (...) Noch vor der Mitte des 19. Jahrhunderts waren wichtige Strömungen in den Wissenschaften, in Philosophie, Psychologie und Kunst auf verschiedenen Wegen zu dem Ergebnis gekommen, dass weder das Sehen, noch irgendein anderer Sinn noch auf essentielle Objektivität oder Gewissheit Anspruch erheben könne.“<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> s.o.

<sup>113</sup> Crary 2002, S. 21.

Das Sehen wird in Naturwissenschaften, Philosophie und Kunst – wie oben angedeutet – als „subjektiver Vorgang“ erkannt, der von den Wahrnehmungsorganen selbst, aber auch von psychischen Faktoren abhängig ist. James Rubin erklärt den Realismus der Kunst des 19. Jahrhunderts zum „Paradox“. Er begründet dies damit, dass die Künstlergruppe der Realisten ihre Ziele auf der Grundlage menschlicher Subjektivität proklamierten, und gerade nicht in der Möglichkeit einer „objektiven“ Wahrnehmung und Darstellung von Realität. Im Gegensatz zu der bisher gültigen Sichtweise, Realität sei objektiv darstellbar, vertraten diese Realisten die Position, dass Realismus in diesem Sinn nicht möglich sei.<sup>114</sup> Seine These führt Rubin im Kontext des genannten Paradigmenwechsels aus. In dieser Umbruchssituation von Denkmustern, die verschiedenen Weltbildern entstammen, stießen zwei konträre Auffassungen von Realismus aufeinander – die nebeneinander existierten, oder auch miteinander vermenget wurden.<sup>115</sup> Auf der einen Seite gab es die künstlerische Bewegung des Realismus, auf der anderen Seite den „Effekt von Objektivität, die von verschiedenen Stilen erzeugt“<sup>116</sup> wurde. Als Hintergrund für diese Entwicklung führt Rubin die zunehmend unsicher werdende Beziehung des Subjektes zur äußeren Welt an. Die Theorien des Sehens von Helmholtz und Schopenhauer setzten, nach Rubin, Wahrnehmung mit Halluzination und Realität mit Zeichen gleich. Demzufolge wurde die „objektive“ Sicht gegenüber einer mehr „subjektiven“ Sichtweise zurückgestellt. Diese neue Situation lieferte die Voraussetzung für einen Paradigmenwechsel, einen Umbruch hinsichtlich Wahrnehmung und Darstellung von Realität durch das betrachtende Subjekt. Diese Veränderung führte letzten Endes zur Neubewertung von

---

<sup>114</sup> vgl. James H. Rubin, *Manet's silence and the poetics of Bouquets*, London 1994, S. 218.

<sup>115</sup> Rubin 1994, S. 218–225.

<sup>116</sup> Rubin 1994, S. 218.

Realismus: „As a selfconscious concept, realism lost its universal status as the condition of representation to become its mere aim or effect.“<sup>117</sup> Als das bis dahin überlegene (Darstellungs-) Konzept habe Realismus im 19. Jahrhundert auf der Basis des neuen Verhältnisses des Betrachters zur äußeren Welt seinen universellen Status als die Grundlage von Repräsentation verloren, um nur noch als bloßes Ziel oder Effekt in der Kunst angestrebt zu werden. Die vermeintlich objektive Sicht- und Darstellungsweise, die seit der Renaissance tradiert wurde, ist mit der Epoche der Kunst des Realismus durch eine zunehmend subjektive Sicht- und Darstellungsweise von Realität ersetzt worden, die entscheidende Innovationen in Gang setzte. Rubin beschreibt die neue Position der Kunst und des Künstlers in folgenden Worten: „No longer the omniscient framer of a static and available world, the artist responded to his subjugation by nature in becoming a shaper and producer, interacting organically and physically with nature, and proudly leaving the artistic marks of his handwork behind.“<sup>118</sup>

Als charakteristische Aspekte des neuen Sehens gelten „Subjektivität“, „Individualität und Originalität“ sowie „Authentizität“, die Stefan Borchardt in seinem Buch „Heldendarsteller“ als Kennzeichen des modernen Künstlertums auflistet und exemplarisch am Werk Courbets und Manets – die ihm als Prototypen modernen Künstlertums des 19. Jahrhunderts gelten – als Mittel und Werkzeug ihrer Imagebildung auf dem sich etablierenden Kunstmarkt – analysiert.<sup>119</sup>

Als Darbietungen von Motiven der Gegenwart wurden die beiden Werke in ihrer jeweiligen Ausstellungssituation – zwischen der Präsentation liegen

---

<sup>117</sup> Rubin 1994, S. 219.

<sup>118</sup> Rubin 1994, S. 222.

<sup>119</sup> vgl. Stefan Borchardt, Heldendarsteller. Gustave Courbet; Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler, Berlin 2007, vgl. S. 7–12 und Lüthy 2003, S. 93.

17 Jahre – der fortschrittlichen Generation von Künstlern zugeordnet. Zugleich stellen diese beiden Werke auch bezüglich ihres Verhältnisses zum kunsthistorischen Zitat das bisherige Realismusverständnis auf den Kopf. Bis in die heutige Forschung hinein setzt sich die Irritation fort, die von der Rätselhaftigkeit ausgelöst wird. In Hinblick auf die berüchtigte *Olympia* stellt Michael Lüthy sogar 2003 noch fest: „Doch der Realismus des Werkes ist fraglich: zwar beziehen sich seine vermeintlichen realistischen Gemälde in besonderer Art und Weise auf das zeitgenössische Leben der Pariser Bourgeoisie, doch ihr Realismus wird dadurch untergraben, dass Manet die Darstellung nicht ‚nach dem Leben‘ zeichnet, sondern nach der Komposition kunsthistorischer Vorlagen umsetzt.“<sup>120</sup>

Darüber hinaus widerspricht eine deutliche Bildsymbolik dem vorgeblichen Realismus der Darstellung. Die schwarze Katze, die vom Fußende des Bettes fauchend auf den Eindringling zu reagieren scheint, wurde unter den Zeitgenossen Manets nicht nur mit zahlreichen Kommentaren bedacht, sondern auch zum Inbegriff jenes Skandals, den das Aktgemälde dieser *Demimondaine* hervorrief.<sup>121</sup> In Karikaturen kehrte die schwarze Katze als Verkörperung für den „Provokateur Manet“ mehrmals wieder. Sie gab Anlass zu zahlreichen Interpretationen, entweder als Symbol für das weibliche Geschlecht oder, aufgrund der den Katzen nachgesagten Promiskuität, als Sinnbild für Prostitution<sup>122</sup>. Ebenso ist die Orchidee, die sich die Dame ins Haar gesteckt hat, wie als erster Theodore Reff festgestellt hat, aufgrund ihrer Ähnlichkeit in der Form seit der Antike Sinnbild der weiblichen Sexualität. Zudem galt die Orchidee im II. Kaiserreich als das modische Accessoire der Lebedamen der

---

<sup>120</sup> Lüthy 2003, S. 93.

<sup>121</sup> vgl. dazu Reff 1976, S. 98–101.

<sup>122</sup> vgl. Reff 1976, S. 108–109.

Demimonde.<sup>123</sup> Hans Körner weist in seinem Buch *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler* außerdem darauf hin, dass der Name, als Manet 1863 seine *Olympia* malte, zu einem Synonym für die Kurtisane geworden war.<sup>124</sup>

Auch Degas' *Kleine Tänzerin von 14 Jahren*, die bei ihrer Präsentation 1881 von Joris-Karl Huysmans als „Meisterwerk des Realismus“<sup>125</sup> begrüßt wurde, verblüfft in ihrer Ambivalenz die Kunsthistoriker bis heute. Richard Kendall verweist 1998 im Ausstellungskatalog „Degas and the Little Dancer“ auf die widersprüchlichen Aspekte der Erstpräsentation des Werkes. Die Äußerungen der Zeitgenossen, die angesichts der Wachsplastik von der Lebensnähe des dargestellten Mädchens sprachen und insbesondere die Naturnähe des Hauttons hervorhoben, stehen im Widerspruch zu der tatsächlichen Größe der Figurine, die nur 99 cm misst, ihrem bräunlichen Hautton und der Präsentation in einer Vitrine.<sup>126</sup> Kendall rekonstruiert nicht nur die Umstände der ursprünglichen Präsentation, sondern verweist zudem auf die Variationen der Präsentationspraxis der heute noch existierenden 32 Bronzeversionen von Degas' Skulptur, die über Museen auf der ganzen Welt verstreut sind.<sup>127</sup>

Eines der Hauptanliegen dieser Arbeit ist es, den Nachweis zu führen, dass der Begriff Realismus am schlüssigsten mit dem literaturtheoretischen

---

<sup>123</sup> vgl. Reff 1976, S. 108–109.

<sup>124</sup> Körner 1996, S. 73. Der Bildtitel *Olympia* war nicht nur im 19. Jahrhundert als Inbegriff der Kurtisane verbreitet. Körner weist darauf hin, dass der Name zum einen in französischen Romanen und Bühnenstücken um die Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war: in Alexandre Dumas' Roman *Die Kameliendame* (1848), Augiers Theaterstück *Die Hochzeit der Olympia* (1855), in der Olympia eine „herzlose, berechnende Kokotte“ verkörpert. Buchstäblich „herzlos“ ist auch der Automat Olympia des Professors Spalanzani, in den sich dessen Student verliebt, beschrieben in E. T. A. Hoffmanns Roman *Der Sandmann*. Zum anderen gehen diese Figuren auf ein historisches Vorbild zurück. Körner schreibt: „Prototyp all dieser Olympias ist Olimpia Maidalchini, eine der schillernden Figuren des mittleren 17. Jahrhunderts, die ihre Ziele als skrupellose und machtlüsterne Mätresse des Papstes Innozenz X. verfolgte.“ (s.o.)

<sup>125</sup> Kendall 1998, S. 30.

<sup>126</sup> Kendall 1998, siehe dazu: S. 19–24; 40–43; 45–51.

<sup>127</sup> Kendall 1998, S. 1.

Terminus des Oxymoron zu charakterisieren wäre. Tatsächlich, so die Ausgangsthese, kann es „Realismus“ in der bildenden Kunst nur in Abgrenzung zu anderen Werken geben – Realismus also als Differenzqualität. Dieser Grundsatz kann und soll anhand der beiden Fallbeispiele belegt werden. Beide Werke sind in ihrer Konzeption und Präsentation im Spannungsfeld zwischen Illusion und Wirklichkeit – „Fakt und Fiktion“ – angesiedelt. In ihren Bezügen zu Geschichte und Gegenwart sind sie zwischen Tradition und Innovation einzuordnen. Realismus ist in diesem Kontext nicht nur Ausdruck einer Krise der Kunst, sondern auch und ganz wesentlich als Ausdruck einer Krise der Wirklichkeitswahrnehmung zu sehen. Als Werke des Übergangs führen sie neue Funktionen und Inhalte in die Kunst ein. Dabei thematisieren sie auch die Barriere zwischen der Wahrnehmbarkeit und der Darstellbarkeit von Wirklichkeit und schließen dabei neue wissenschaftliche Erkenntnisse zum Prozess der Wahrnehmung mit ein.

Die Forschung führt den inhaltlichen und formalen Antiakademismus als Begründung für die Überschreitung ästhetischer und moralischer Grenzen an. Zur Verdeutlichung des Skandals um Manets *Olympia* wird als geläufiger Vergleichs Alexandres Cabanels Gemälde *Geburt der Venus* angeführt, ebenfalls aus dem Jahr 1863, heute im Musée d’Orsay.

Hans Körner etwa weist darauf hin, dass Cabanels Gemälde einen der Höhepunkte des Salons von 1863 darstellte. Napoleon III. erwarb es für seine Privatsammlung, während er sich beim Besuch des gleichzeitigen Refüsiertensalons „angewidert von Manets ‚unanständigem‘ *Frühstück im Freien*“<sup>128</sup> (Tafel 4, Abb. 2) abwandte. Im Folgenden sollen die zentralen Argumente angedeutet werden, die Manets *Olympia*, und eben nicht Cabanels *Venus* zum Skandalgemälde machten. Aktdarstellungen stellten

---

<sup>128</sup> Körner 1996, S. 76, Hervorhebungen durch Körner.

um 1860 keine Seltenheit dar. Viele von diesen – wie auch Cabanels *Venus* (Tafel 12, Abb. 2) – waren weitaus anrühiger als die *Olympia*. Doch die Akte der anerkannten Salonmalerei waren durch die Konvention der Akademie in der Weise gedeckt, dass es sich um idealisierte Akte und um eine irrealer Szenerie handelte. Cabanels *Venus* entspricht mit ihren schwellenden, weichen Körperformen dem normierten Schönheitsideal des 19. Jahrhunderts. Zugleich antwortet die *Venus* durch einen aufreizend erotisierten Blick, der jedoch durch den angewinkelten Arm fast verdeckt wird, kokett dem heimlichen, voyeuristischen Blick des Betrachters. Obwohl diese *Venus* nicht „schamhaft“ präsentiert wird, gelingt es Cabanel durch die langgestreckte Pose der *Venus*, gegenüber dem Betrachter gewissermaßen eine Art von Unterwürfigkeit zu signalisieren. Hier spielt Cabanel mit verschiedenen Frauenbildern, wobei er die moralischen und ästhetischen Traditionen bisweilen bis an ihre Grenzen hin ausreizt. Indem Cabanels *Venus* eine „Integration des Aktes in den konventionellen Rahmen der Ästhetik“ (Körner) leistet, wurde eine solche Doppelmoral geduldet. Cabanel legitimiert seinen Akt durch die umherschwirrenden Erosen. Durch diese minimale mythische Maskerade durch jene „Bewohner einer idealen Sphäre jenseits der Betrachterrealität“<sup>129</sup> wird dem Gemälde nach damaliger Übereinkunft die Provokation, jedoch nicht die Anstößigkeit genommen.

Manet missachtete sämtliche Aktkonventionen, indem er diese Spielregeln nicht mehr einhielt. Er zeigte in der *Olympia* individuelle Nacktheit in einem zeitgenössischen, realistischen Zusammenhang. „Wie die ästhetische Grenze zwischen Bild und Voyeur bei Manet gefallen ist, so hat auch die Aktfigur das ‚Kleid des Mythos‘ abgeschüttelt.“<sup>130</sup> Die Vorgabe der

---

<sup>129</sup> Körner 1996, S. 76.

<sup>130</sup> Körner 1996, S. 77.



widergespiegelten, tatsächlichen Situation legte auch den Vergleich mit der Photographie nahe.

\*

Im Vergleich zu den Bronze- oder Marmorskulpturen berühmter Tänzerinnen der Zeit, die in würdevollen Posen oder irrealen Situationen verewigt wurden, wirkte Degas' Wachsfigurine, die aus vergänglichen Materialien gefertigt war, und daher auf dem Niveau von Kunsthandwerk eingestuft wurde, äußerst befremdlich. Sie entsprach auch nicht jenen Konventionen der Akademie und des Zeitgeschmacks, die in solchen Porträts ausschließlich Berühmtheiten verherrlicht sehen wollte. In der Tradition der Ballett-Skulptur war es üblich, die angesehenen Tänzerinnen im Moment des Triumphes in einer bühnenähnlichen Situation und in ihren Kostümen zu monumentalisieren. Jean-August Barre beispielsweise feierte die Tänzerin Fanny Essler in der Stunde ihres Triumphes. In einer versilberten Bronze zeigt er die berühmte Tänzerin in einem ihrer Rollenkostüme und mit Blumensträußen zu ihren Füßen, angedeutet war damit die Glorifizierung einer der zahlreichen Bühnensituationen am Ende der Aufführung (Tafel 21, Abb. 1). Auch andere zeitgenössische Künstler, beispielsweise Jean-Auguste Barre oder Jean-Baptiste Carpeaux würdigen die Berühmtheiten ihrer Zeit. Im Vergleich mit diesen traditionellen Darstellungen stellt Degas' Skulptur das genaue Gegenteil dar.<sup>131</sup>

Degas wählte das vollkommen unübliche und banale Gestaltungsmaterial Wachs. Damit lehnte er Bronze oder Marmor als „Material für die Ewigkeit“ ab, was geradezu als Revolution angesehen wurde. In den 1830/40er Jahren erlebte das Ballett einen Höhepunkt. Der Typus der Ballerina galt als vollkommene und ideale Verkörperung von Weiblichkeit. Das romantische Ballett stellte die Heldinnen als zarte, elfengleiche

---

<sup>131</sup> vgl. Kendall 1998, S. 28.

Geistwesen dar. Die Tänzerin Marie Taglioni (1804–1884) gilt als die Ballerina, die den Spitzentanz erstmals einführte, der die Illusion von Schwerelosigkeit hervorrief. Auf einer populären Lithographie stellte Achille Devéria die Tänzerin Taglioni dar, wie sie barfuß über dem Boden schwebt.<sup>132</sup> Ballerinen wie Marie Taglioni und Carlotta Grisi waren für ihre großartige Spitzentanztechnik berühmt, die den Eindruck des Schwebens erweckte (Tafel 21, Abb. 2).

Seit 1870 hat Degas Bewegung und Tanz in verschiedenen Medien festgehalten. Neben dem Wachs wie in diesem Fall, vor allem als Pastell, in Ölgemälden sowie in der Photographie. Die radikale Modernität der Plastik der *Kleinen Tänzerin* kommt dadurch zum Ausdruck, dass Degas die Bedingungen und Grenzen der Gattung erprobt und reflektiert. Er betont die Schwere, den Objektcharakter und die Materialität der Skulptur, statt sie zu verleugnen, und er experimentiert dabei mit neuartigen Sujets und Materialien. Aktuelle Forschungen von Barbara Wittmann und Theodore Reff beschäftigen sich mit der Bedeutung des Tanzes in Degas' Werk und sie können zeigen, dass Degas über die Beschäftigung mit dem Tanz die Bedingungen und Grenzen der bildhauerischen Gattung erforscht und belegen dies anhand der Gegenüberstellung mit Werken der Zeitgenossen.<sup>133</sup>

Interessanterweise erfasst Degas bei der Skulptur der *Kleinen Tänzerin* statt Bewegung jedoch einen Moment außerhalb der Tanzarbeit. Anstatt die Eleganz und scheinbare Schwerelosigkeit des professionellen Balletts in Gestalt einer berühmten Ballerina zu verkörpern, zeigt er eine unbedeutende Schülerin in einem Moment des Innehaltens – vor oder

---

<sup>132</sup> vgl. Anne Higonnet, Frauenbilder – Images of Woman, in: Geschichte der Frauen. Das 19. Jahrhundert, (Hg.) Geneviève Fraisse und Michelle Perrot, Bd. 4, Frankfurt am Main 1994, S. 313–365, hier Abb. 13, S. 331.

<sup>133</sup> vgl. Von Houdon bis Rodin, (Ausst.-Kat), Französische Plastik des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 2007, S. 321.

vielleicht auch nach dem Tanz. Degas' *Kleine Tänzerin* bringt gestalterisch wie auch thematisch die ansonsten verleugneten oder wenig repräsentativen Momente des zeitgenössischen Balletts zur Darstellung. Degas thematisiert die Motive von Körperlichkeit und Schwere, mithin genau jene Aspekte, die Degas' Kollegen wie Devéria oder Carpeaux in ihren allegorischen Darstellungen bewusst ausgeblendet haben. Die aufmüpfige Gestik der Ballettschülerin und die Schrittstellung mit den hinter dem Rücken gekreuzten Armen wurden von den Zeitgenossen als abwartendes Stehen oder selbstversunkenes Pausieren interpretiert. Indem Degas die Tänzerin mit halbgeschlossenen Augen darstellt, scheint er außerdem den Ausdruck von Abgrenzung und Verinnerlichung thematisieren zu wollen. Darüber hinaus steigert diese Haltung und Gestik die unmittelbare Wirkung der Skulptur. Die Vertikalität der Silhouette wird durch die Schrittstellung unterbrochen, was der Skulptur nicht nur eine deutlichere Schwere, sondern auch eine gewisse Starre verleiht. Anstatt die Illusion von Schwerelosigkeit und Leichtigkeit sowie Tugendhaftigkeit und idealisierter Weiblichkeit zu verbildlichen, verkörpert Degas' Tänzerin als „Anti-Heroine“ den Widerspruch zum tradierten Image des Ballett. Als Repräsentantin einer Ballettratte der Oper, die dem zeitgenössischen Image entsprechend aufgrund ihrer schlechten Veranlagung ihre Reize gewinnbringend einsetzte, um reichen Geldgebern den „Kopf zu verdrehen“ verkörperte Degas' Tänzerin in den Augen der Zeitgenossen dementsprechend Tugendlosigkeit und Promiskuität. Doch dieses Image der Ballettratten und die ihnen unterstellte „Täterschaft“ wird in Degas' Skulptur hinterfragt und neu bewertet. Indem Degas die Unschuld des jugendlichen Mädchenkörpers und die Merkmale einer kriminellen Physiognomie in karikaturhafter Übersteigerung zu verbinden sucht, bringt er Zweifel an diesem Konzept zum Ausdruck. Diese Doppelbödigkeit der Erscheinung

der Skulptur sorgte für einen Aufschrei unter dem zeitgenössischen Publikum.

Das „Bild der Frau“ im damaligen soziohistorischen Kontext bildet innerhalb dieser Untersuchung nicht das zentrale Untersuchungsfeld. Stattdessen liegt der Fokus auf dem Thema des Realismus. Die Rolle der Frau<sup>134</sup> in der Kunst wird hinsichtlich des Problems befragt, an welcher Stelle sie bestimmten gesellschaftlichen Konventionen oder literarischen Traditionen entspricht oder sie vielmehr durchbricht, wo die Werke dem Bild der Frau als Metapher für die Malerei entsprechen oder es verändern. Bereits die Werktitel lassen viel erkennen, indem sie beispielsweise die inhärente Widersprüchlichkeit der Werke betonen. Der Bildtitel *Olympia* lieferte im 19. Jahrhundert ambivalente Konnotationen, indem es einerseits auf Überirdisches, den Olymp der antiken Gottheiten verwies, andererseits auf sehr Irdisches im Pseudonym für die Lebedame im 19. Jahrhundert. Die Bezeichnung *Kleine Tänzerin von vierzehn Jahren* rief bestimmte Assoziationen hervor: Das Alter der Ballettschülerin, an der Grenze zwischen Kindheit und Erwachsenenalter, zwischen Ausbildung und Karriere, verweist auf das Motiv der „rat“ – der Ballettschülerin an der Oper. Einerseits galt die Ballerina als Verkörperung des Idealbildes der Frau: Anmut und Zartheit, Disziplin und Ausdauer, andererseits verkörperten junge Ballettratten auch die Spannung zwischen Unschuld und Unsittlichkeit, Ideal und Realität.

Bekanntermaßen zeigte sich das zeitgenössische Publikum über die Heterogenität und Widersprüchlichkeit bei der Erstpräsentation der beiden Skandalwerke irritiert, indem sie die Diskrepanz zwischen Titel und Erscheinung der Werke bemerkten – und kritisierten. Die *Kleine Tänzerin*

---

<sup>134</sup> Hinsichtlich der *Olympia* interessiert die Rolle und Funktion der Darstellung von „lagernden Frauen“ im Bild (Venus-Odalisque). Hinsichtlich der *Kleinen Tänzerin* die Rolle und Funktion der Darstellung „körperlicher und physiognomischer Erscheinung von Tänzerinnen“ in der Plastik.

wurde als Darstellung eines „echten Mädchens“ verstanden, dem wegen spezifischer Charakteristika der Physiognomie eine kriminelle Zukunft vorausgesagt wurde. Für die Darstellung des Aktes einer Odaliske oder Venus galt das Modell, das für Manets *Olympia* posierte, als „unschön“, da es den gültigen Idealvorstellungen nicht entsprach. Mit der Flut an Kritik hatten anscheinend weder Manet noch Degas gerechnet. Wie diese Diskrepanzen zwischen Erscheinung und Titel verdeutlichen, spielten Manet und Degas mit den Frauenbildern ihrer Zeit, was vor dem Hintergrund ihres fortschrittlichen Kunstverständnisses hinsichtlich des neuen Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Betrachter auch als Spiel mit Wahrnehmung und Rezeption interpretiert werden kann. Das Verhältnis zwischen Realismus und Realität erweist sich als ambivalent und widersprüchlich. Wie es zu zeigen gilt, ist Realismus in der Kunst des 19. Jahrhunderts weniger als Spiegel von Realität zu begreifen, sondern vielmehr als subjektive Weltinterpretation durch die jeweilige Künstlerpersönlichkeit. In diesem Kontext interessieren Imagination und Phantasie in ihrem Verhältnis zur realen Welt und die Rolle der Kunst des Realismus als Experimentierfeld von Wunsch- und Angstbildern. Dabei werden die Kunstwerke des Realismus vor dem zeitgenössischen Verhältnis zwischen Mann und Frau, damit verbundenen Rollenzuschreibungen und -vorstellungen, Phantasien und Ängsten untersucht.<sup>135</sup>

Frauen wurden aus dem Bereich des Öffentlichen verdrängt, beziehungsweise bestimmten Bereichen des Privaten oder spezifischen

---

<sup>135</sup> Dieses Themenfeld umfasst zahlreiche Fragestellungen. Es wird sich zeigen, dass sich das Bild der Frau in der Kunst von dem tatsächlichen Bild der Frau im 19. Jahrhundert unterscheidet. In der damaligen Gesellschaft wurde der Frau der häuslich-private und passiv-emotionale Bereich zugeschrieben. (vgl. Perrot 1992, S. 145–154.)

Berufen zugeordnet.<sup>136</sup> Wenige Ausnahmen bildeten Frauen, die aus politischen, wirtschaftlichen, beruflichen, oder sonstigen privilegierten Positionen heraus eine herausgehobene Stellung in der Öffentlichkeit innehatten. Infolge von gesellschaftlichen Umbrüchen veränderte sich das traditionelle Frauenbild allmählich, mit der Industrialisierung wandelte sich die soziale und ökonomische Position der Frau.<sup>137</sup> Durch die Zunahme der Erwerbstätigkeit der Frau entstanden neue Berufsgruppen. Bestimmte Berufsgruppen hatten aus sozialen und moralischen Gründen keinen guten Ruf: beispielsweise die niedere Arbeit der Wäscherinnen und Büglerinnen aber auch die moralisch umstrittene von Sängerinnen und Tänzerinnen. Die freizügigen Kostüme an Oper und Theater verliehen den Frauen den Ruf des Frevelhaften, gleichzeitig galten die Grenzen zwischen der Welt der Demimonde und der des Theaters und der Oper als fließend. Die Rolle und das Bild der Prostituierten in der Gesellschaft entwickelten sich vom Randphänomen zum Gesellschaftsthema. Timothy Clark weist auf Aspekte von Manets Skandalgemälde hin, die diese Veränderung in der Gesellschaft des II. Kaiserreiches zum Thema machen.<sup>138</sup> Auch in der Literatur der Zeit und in den neuen Medien wurden die Verbindungen zwischen Oper, Theater und Halbwelt thematisiert.

Die veränderte Wahrnehmung (in) der Großstadt wurde sowohl in der fortschrittlichen Kunst und auch in der Literatur der Zeit in den Blick

---

<sup>136</sup> Die wirkliche gesellschaftliche Lage/Situation der Frau wird in dieser Arbeit nur gestreift. Meine Beschäftigung mit dem Realismus fokussiert auf die künstlerisch-ästhetische Umsetzung beziehungsweise Bearbeitung von Realität und Realitätsfragmenten.

<sup>137</sup> In Folge der Industrialisierung veränderte sich das Frauenbild allmählich. Mit der Entwicklung des Feminismus wurde die Ausweitung der Rechte der Frau thematisiert. Geschichte der Frau 1994, S. 9–17. Der Feminismus des 19. Jahrhunderts zog strukturelle Veränderungen nach sich – Lohnarbeit, Autonomie des bürgerlichen Individuums, Recht auf Bildung – und das kollektive Auftreten von Frauen in der Politik. Innerhalb des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Lebensperspektive von Frauen grundlegend. Die Moderne eröffnete erstmals die Möglichkeit, dass Frauen einen Platz als Subjekt, als eigenständiges Individuum, als politische Akteurin und Staatsbürgerin fordern konnten. (Fraissee/Perrot 1994, S. 11).

<sup>138</sup> Timothy J. Clark, Olympia's Choice, in: ders., The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers, New York 1985, S. 79–146, hier S. 79.

genommen. Die Großstadt Wahrnehmung findet beispielsweise in der Theorie der ästhetischen Moderne Charles Baudelaires und in den Analysen des Soziologen Georg Simmel ihren Niederschlag.

Im Zeitalter der Industrialisierung rücken die soziokulturellen Veränderungen des urbanen Umfeldes sowie die damit verbundenen Auswirkungen auf Masse und Individuum in das Interesse von Wissenschaft, Kunst und Literatur, aber auch die entstehende Freizeit- und Unterhaltungsindustrie. Die Trennung von öffentlichem und privatem Leben kennzeichnet dabei ebenso Formen des „Privatlebens“ von Familie und Individuum.<sup>139</sup> Der Mensch als Individuum rückt in das Interesse der Human- und Geisteswissenschaften. In diesem Klima ergeben sich neue Erkenntnisse zur subjektiven Wahrnehmung und auch zur Optik im physikalischen Sinn. Jonathan Crary betont, dass die Wissenschaften im 19. Jahrhundert in Wechselwirkungen zu neuen Erkenntnissen gelangen.<sup>140</sup> Zudem vollzieht sich im Spannungsfeld des Realismus in den Gattungen von Malerei, Skulptur und Photographie ein Paradigmenwechsel in der visuellen Kultur: Während die Photographie zum mimetischen Dokumentationsmedium avanciert, entwickeln sich Malerei, Plastik und Skulptur zu interpretierenden und hochreflektierten Repräsentationsmedien.

Auch Gustave Courbet sorgte mit seinem revolutionären und großformatigen Atelieregemälde von 1855 für Irritation. Indem er das Werk im Untertitel als *Reale Allegorie* bezeichnete, gab er dem Publikum ein Rätsel auf, wirkte doch dieser Titel wie ein Widerspruch in sich. Der Literat Jules Champfleury stellte in einem Brief an George Sand fest: „Une allégorie ne saurait être réelle, pas plus qu’une réalité devenir

---

<sup>139</sup> Philippe Ariès und Georges Duby, *Geschichte des privaten Lebens*, (Hg.) Michelle Perrot, Bd. 4: Von der Revolution bis zum Großen Krieg, Frankfurt am Main 1992, S. 7–11 15–18.

<sup>140</sup> vgl. Crary 1996, S. 25–28, 92–102 und Crary 2002, S. 21–23, 80–83.

allégorique“<sup>141</sup> Diese Feststellung ist als richtig zu betrachten, wenn – im Vergleich zu Courbets früheren Arbeiten – vorausgesetzt wird, dass Courbet mit diesem Gemälde den Bereich der reinen Realität verlassen hat. Hans Belting schlägt demgegenüber einen Interpretationsansatz vor, der es ermöglicht das „Rätsel“ aufzulösen.<sup>142</sup> Unter der Voraussetzung, im Bild – in diesem Fall des Ateliergemäldes – die Kunst selbst als Thema zu betrachten, kommt man, Belting folgend, der Antwort näher. „Sie ist als Kunst schon von Hause aus Allegorie, auch wenn sie die Gesellschaft zu ihrem Thema macht. Mit anderen Worten: die Realität der Kunst besteht darin, eine Allegorie zu sein.“<sup>143</sup> Demzufolge ist Realismus in der Kunst auch nur eine „reale Allegorie“, die durch die Verdinglichung der Welt im Werk zu guter Letzt „real“ ist oder wird. In Courbets Historienbild vertritt die gemalte Landschaft auf der Staffelei, an der Courbet sitzt, symbolisch das Ende der herkömmlichen Ikonographie dieser Gattung. Mit seiner „realen Allegorie“, so der Autor, vollzieht Courbet Selbstkritik an der alten Gattung des Historienbildes mit dem Anspruch, Gattung und Kunst gegen althergebrachte „Werkklischees“ neu zu begründen.<sup>144</sup>

Anhand seiner detaillierten Beschreibung und Interpretation der im Gemälde verwandten Symbolik wird die Argumentationsweise nachvollziehbar. Wie bereits zuvor erwähnt, werden an dieser Stelle die Begründungen von Belting für seine These zusammengefasst. Eine detailliertere Auseinandersetzung mit Courbets Gemälde steht nachfolgend an. In seinem Bildprogramm vereint Courbet die zentralen Bildgattungen Historiengemälde, Gesellschaftsportrait, Künstlerselbstbildnis und Aktgemälde, dessen Werkklischees er unter dem Prinzip Realismus neu zu

---

<sup>141</sup> Champfleury nach Kozloff, Courbet's Atelier 1964, S. 167.

<sup>142</sup> vgl. Belting 1998, S. 190–194.

<sup>143</sup> Belting 1998, S. 194.

<sup>144</sup> Belting 1998, S. 194.



bestimmen versucht. Mitten in Courbets Gemälde befindet sich – als Bild im Bild – eine gemalte Landschaft auf einer Staffelei, an der der Künstler selbst sitzt. Diese Landschaft, die nicht im Freien entsteht, ist selbst als eine Allegorie der Natur und folglich als Bildbegriff der Kunst in diesem Werk zu deuten. Zudem galt dieses Motiv seinerzeit als Inbegriff des „modernen Sujets“ an sich. Als eine „Allegorie eigener Art“ bezeichnet Belting das entblößte, weibliche Aktmodell, das im Rücken des Malers seine Arbeit an der Staffelei beobachtet. Mit dieser Figurengruppe inszeniert Courbet durch einen raffinierten Kunstgriff die Neubewertung eines tradierten Atelierthemas, das hier durch den Realismus im Gemälde als Klischee entlarvt wird. Während ein Frauenakt traditionell das „Ideal der Kunst“ verkörpert, steht das Modell hier unbeachtet hinter dem Künstler und wird nicht in dessen Gemälde aufgenommen, an dem er gerade arbeitet. Trotz dieser Pointe des gemalten Atelierthemas im Bild wird sie in einer veränderten Rolle für den Betrachter von Courbets Gemälde wiedergegeben. Jener unidealisierte Körper und seine fehlende Pose symbolisieren unverfälschte Natur, in der sich das tradierte Konzept der „unnatürlichen Prostitution für die Kunst“ ausdrückt. Aus dem alten Motiv der Kunst ist für diese Präsentation zugunsten neuer Werte der Kunst dem „falschen Ideal“ entsagt worden.<sup>145</sup>

Neben der paradoxen Präsentation von Frauenakt und Landschaft innerhalb des Bildgeschehens besteht der größte Widerspruch hinsichtlich der Courbet'schen Interpretation der Gattung des Historienbildes als Thema eines Meisterwerkes. In der im Gemälde dargestellten Situation ist der Atelierraum mit umfangreichem Bildpersonal angefüllt, das jedoch vergeblich auf seinen Auftritt in seiner Kunst wartet, da der Künstler stattdessen eine „Landschaft“ entwirft, in der niemand der im Atelier

---

<sup>145</sup> Belting 1998, S. 192.

Anwesenden vorkommt. Diesen Widerspruch deutet Belting als Verweis auf die Heterogenität der damaligen Gesellschaft, die auch in der Kunst auf keinen gemeinsamen Nenner mehr zusammenzuführen sei: „Die Gesellschaft war nicht mehr auf ein Ideal zu bringen, das in einem gemalten Lehrstück hätte Thema sein können.“<sup>146</sup> Das gemalte Bildpersonal setzt sich aus zwei Parteien zusammen, nämlich auf der einen Seite aus „Ausbeutern und Ausgebeuteten“ und auf der anderen aus den „Mäzenen und literarischen Freunden Courbets und Personen aus der Kunstszene“. Sie treten als Verkörperungen von Klischees auf, als Gegenüberstellung von Gegenbildern, aus denen sich die Gesellschaft zusammensetzte.

Folglich kann, an dieser Stelle bereits vorgreifend, die Facette des „Widerspruchs“ beziehungsweise die scheinbar paradoxe Heterogenität im Bild als charakteristischer Faktor der Kunst des Realismus definiert werden.

### **I.3 Historischer Hintergrund zum Realismus des 19. Jahrhunderts**

Im Zuge gesellschaftspolitischer und technisch-industrieller Revolutionen veränderte sich das Bild vom Menschen und dessen Verhältnis zur Welt nachhaltig. Die gesellschaftlichen Umwälzungen, die im 19. Jahrhundert einsetzen, werden als Spätfolge der französischen und amerikanischen Revolutionen gesehen, die die Freiheit und Gleichheit aller Menschen verkündeten. Die Verwirklichung dieser Ideale wird jedoch in Folge zahlreicher Aufstände und Kriege immer wieder aufgeschoben. Neben

---

<sup>146</sup> Belting 1998, S. 193.

politischen Umstürzen prägt auch die industrielle Revolution die Gesellschaft, deren Beginn jedoch als Misere in die Geschichte einging.<sup>147</sup> Zudem wird das 19. Jahrhundert durch technische und naturwissenschaftliche Entdeckungen geprägt, die mit der Institutionalisierung dieser Wissenschaften durch zahlreiche Universitätsgründungen einhergehen. Medizin, Chemie und Physik erkennen und erforschen Lebensvorgänge und Zusammenhänge, welche die Sinnesleistungen des Menschen und deren Beeinflussbarkeit betreffen. Neue Erkenntnisse über die Geschichte der Erde und des Menschen sowie über die Zusammensetzung der Materie aus kleinsten Elementen prägten und veränderten das Welt- und Menschenbild, die Weltanschauung und Einstellung des Menschen zu sich selbst nachhaltig. Bezüglich der geistesgeschichtlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts sind die philosophischen Denkrichtungen des Materialismus und des Positivismus von entscheidender Bedeutung. Das brüchig gewordene religiöse und moralische Wertesystem versuchte man mit dieser neuen empirischen Weltanschauung zu kompensieren respektive zu ersetzen. Im Positivismus und Materialismus verbinden sich wissenschaftliches Erkenntnisstreben und Philosophie. Beide Richtungen erforschen grundsätzlich existente Gegebenheiten und grenzen metaphysische Spekulationen und Phänomene aus.

Beide Lehren prägen die Kultur des 19. Jahrhunderts: Erkenntnisdrang und -streben der Naturwissenschaften erstrecken sich auch auf Kunst und Literatur. Mit wissenschaftlicher Genauigkeit versuchen Maler und

---

<sup>147</sup> vgl. Nipperdey 1988, S. 7–10. Die Jahrzehnte um 1800 haben die Welt, haben Europa revolutioniert. Die bürgerliche Gesellschaft und der bürgerlich-bürokratische Staat ersetzen das feudale Gesellschaftssystem. Industrie und kapitalistisch-rationales Wirtschaften werden zu den antreibenden Kräften der Entwicklung; der Mensch tritt aus der „Übermacht der Traditionen und Gemeinschaften“ heraus, wird selbständiger und individueller. Der Mensch lebt in größeren Gruppen der Gesellschaft im Zeichen der „Vernunft, Autonomie und Ich-Bewußtsein“ reflektierter. Nipperdey 1988, S. 7.

Schriftsteller ihre Umwelt wahrzunehmen und ein getreues Abbild zu schaffen. Jedoch scheint zu einer Zeit, in der die Wissenschaften zunehmend Naturphänomene erforschten und beschrieben, die sich der unmittelbaren menschlichen Wahrnehmung entziehen, das Bestreben der Kunst um Wirklichkeitsnähe fast paradox.

Im Zeitalter von Wissenschaft, Industrialisierung und Kapitalismus verlieren ehemalige Werte und Traditionen an Bedeutung und werden durch neue ersetzt: Materialismus, Fortschrittsgläubigkeit und Macht des Geldes. Zugleich befreit sich der Mensch im Zeichen der Aufklärung aus der Übermacht der Traditionen und entwickelt ein reflektiertes Selbstbewusstsein. Das aufstrebende Industrie- und Handelsbürgertum übernimmt schrittweise die Führung, die ehemals Kirche und Adel innehatten. In dieser Umbruchsituation verändert sich das Verhältnis der Kunst zur Welt und das der Menschen zur Kunst, was sich in der Ausbildung eines Kunstmarktes und korrespondierender Kunstkritik abzeichnet. Die Funktion der Staatskunst als (überlegenes) Vermittlermedium moralischer und religiöser Werte wird vor dem Hintergrund der historischen Umbruchsituation in Frage gestellt. Alles verschiebt sich, gerät in Bewegung: das Welt- und Menschenbild, Werte und Traditionsvorstellungen, gesellschaftliche Organisationsformen. Errungenschaften in Wissenschaft und Technik, Eisenbahn und Industrialisierung beschleunigen und verändern die Wirklichkeitserfahrung. Die Überlegenheit der idealistischen Ästhetik wird infolgedessen in Frage gestellt. Für die neuen Erfahrungen des modernen Lebens durch das Individuum wird nach adäquaten Ausdrucksformen gesucht. Die Ausrichtung der Kunst auf die gegenwärtige Realität löste mit ihrer Abwendung von moralischen oder religiösen Bedeutungsebenen eine Krise der Historienmalerei aus: Die Hinwendung zur sachlichen Analyse in

Kunst und Kunsthandwerk äußert sich im vermehrten Interesse in den Sitten- und Milieudarstellungen der Gesellschaft in beiden Bereichen.

Die mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen einhergehende Relativierung bisheriger Werte wirkt sich zudem auf das historische Bewusstsein und die Geschichtsschreibung aus: Befreit von ihrem religiösen und moralischen Gehalt wird Geschichte als bloße Abfolge historischer Ereignisse erkannt.<sup>148</sup>

Unter dem Banner „le réalisme“ veranstaltete Gustave Courbet 1855 als Protest gegenüber der offiziellen Weltausstellung seine eigene Sonderausstellung.<sup>149</sup> Dort präsentierte er seine auf die Schilderung gegenwärtiger Wirklichkeit ausgerichteten Bildwerke. Parallel dazu veröffentlichte er sein „Manifest des Realismus“.<sup>150</sup> Courbets Manifest und sein Salon markieren – als Meilenstein der Moderne – eine erste bewusste Ablehnung traditioneller Darstellungskonventionen. Courbet hat mit seinen Schilderungen gegenwärtiger Wirklichkeit und seiner unidealisierten Darstellungsweise einen inhaltlichen und formalen Bruch mit den tradierten Konventionen vollzogen. Zentrale Momente seines Realismus sind darüber hinaus die neuartige Bewertung der veränderten Wirklichkeitswahrnehmung sowie die Betonung des subjektiven Erlebens.

## **I.4 Ausprägungen des Realismus**

### **I.4.1 Realismusdebatte des 19. Jahrhunderts**

Die Darstellungswürdigkeit von Wirklichkeit galt als zentraler Streitpunkt in der Realismusdebatte des 19. Jahrhunderts. Zur Diskussion standen das relationale Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, und die Frage, ob

---

<sup>148</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 23.

<sup>149</sup> vgl. Belting 1998, S. 190–192.

<sup>150</sup> vgl. Herding 1978, S. 27.

die bloße Abschilderung von Realität – als neuer Topos der Kunst – überhaupt kunstwürdig sei. Tradition und Moderne trafen in diesem Streit im Spannungsfeld zwischen Balance und Widerspruch aufeinander.

Die Auseinandersetzung führt auch notwendig zur Frage, ob und wie Realität definiert werden kann. In der Philosophie beschäftigen sich zahlreiche Theorien mit dieser zentralen Frage.<sup>151</sup> Innerhalb der Realismusdebatte, die von Künstlern, Kritikern und Literaten zum Problem der Malerei geführt wurde, spielten diese philosophischen Theorien jedoch offenbar keine zentrale Rolle.<sup>152</sup>

Nochlin schlägt vor, das äußerst komplexe Verhältnis von Realismus und Realität sowie die philosophisch orientierte Debatte von der Beschäftigung mit realistischer Kunst auszugrenzen.<sup>153</sup> Die Frage, inwiefern Wirklichkeit Gegenstand der Malerei sein darf, was sich besonders im Streit zwischen Idealismus und Realismus der Darstellung äußerte, stand im Zentrum der Auseinandersetzungen. Sowohl Kritiker als auch Befürworter des Realismus gingen davon aus, dass es möglich sei, ohne die Beeinflussung durch einen Stil oder eine Künstlerpersönlichkeit allein durch Ablehnung von Idealisierung oder Hierarchisierung bestimmter Motive Wirklichkeit „objektiv“ wiederzugeben. Diese Auffassung ist jedoch bekanntermaßen eine Utopie: Realismus spiegelt die Realität nicht wider, er kann nur auf einzelne Aspekte der Realität verweisen und ist stets bereits Interpretation. Realistische Kunst strebte die Widerspiegelung der Realität an und bemühte sich um Unabhängigkeit von jeglicher Tradition, indem sie

---

<sup>151</sup> vgl. Fritz Hoffmann und Gerhard Plumpe, Realismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie (Hg.) Joachim Ritter u. a. 13 Bde., hier Bd. 8, R–Sc, Darmstadt 1992, S. 147–178, speziell S. 150.

<sup>152</sup> vgl. dazu Kritiken: Bernhard Weinberg, French Realism: The Critical Reaction 1830–1870, New York und London 1937. Eine Zusammenfassung der Debatte bei: Lorenz Dittmann, Courbet und die Theorie des Realismus, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. (Hg.) Helmut Koopmann und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bd. 12/1, Frankfurt am Main 1971, S. 215–239 hier S. 217.

<sup>153</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 13.

Konventionen und vorgegebene Schemata als Veränderungen oder Verfälschungen der abzubildenden Realität unter dem Signum der Ästhetik ansah. Innerhalb dieser Debatte entwickelte sich der Mythos vom Realismus als „stilloser Stil“.<sup>154</sup> Befürworter und Kritiker des Realismus gingen sogar davon aus, dass es einen Widerspruch in sich darstelle, von Realismus als Schule zu sprechen, da sich Realismus gegen jede Art von Konvention und Gründung von stilbildenden Schulen richtete, um Realität möglichst unverändert wiederzugeben: „The artist striving for truth or sincerity had to guard his spontaneous vision against distortion or alteration by aesthetic conventions or preconceptions. Naïveté of vision – what Castagnary called a mind ‚free from the prejudice of education‘ – came in this way to be considered a necessary concomitant of sincerity and truthfulness.“<sup>155</sup>

Das Verständnis von Realismus als „Spiegel von Realität“ stellt jedoch ein Missverständnis dar: Realismus kann sich seiner Zeitgebundenheit nicht entziehen, ist immer stilistisch und historisch geprägt, gibt es doch keine Möglichkeit, abgelöst von Persönlichkeit und historischen Bedingungen Wirklichkeit mimetisch wiederzugeben. Zudem schließt die Malerei bei der Transformation dreidimensionaler Realität in die zweidimensionale Fläche bereits einen Abstraktionsprozess mit ein.<sup>156</sup> Folglich kann es realistische Malerei nicht per se geben, sondern nur in Differenz zu anderen Werken. Hinter der Kritik der vermeintlich naturgetreuen Wiedergabe von Wirklichkeit verbarg sich der Vorwurf, dass durch die Gleichsetzung von Realität mit Wahrheit die Kunst in ihrer Vermittlerfunktion moralischer und geistiger Werte in Frage gestellt sei. Ausgehend von der Annahme, dass Realisten Wahrheit und Wirklichkeit gleichsetzten, wurden ihre

---

<sup>154</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 14.

<sup>155</sup> Nochlin 1990, S. 36.

<sup>156</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 14–23.

Werke mit der Philosophie des Materialismus und Positivismus in Zusammenhang gebracht. Diese Verknüpfung verweist wiederum auf das bereits bekannte Missverständnis. Wie betont, erschöpft sich Realismus eben gerade nicht in einer mimetischen Gegenstandswiedergabe.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren zahlreiche Definitionen zum „Realismus“ im Umlauf. Je nach Interessenlage wurden die zentralen Aspekte – Gegenwartsbezogenheit und Objektivität der Darstellung – von Künstlern wie auch Kritikern unterschiedlich ausgelegt und bewertet.

Die erstmals durch Courbet formulierte Maxime der „Verneinung des Ideals“ gilt als Grundsatz des Realismus, der sich in inhaltlichen und formalen Gegenpositionen zur akademischen Malerei äußert. Die von Courbet formulierte Maxime kündigt in Verbindung mit der Forderung nach Zeitgenossenschaft und sozialer Aussage den Aufbruch in die Moderne an. Zudem lehnte Courbet nicht nur die hierarchisch-akademischen Organisationsformen, sondern den veralteten Kunstunterricht überhaupt ab.<sup>157</sup>

Charles Baudelaire lieferte in seiner Abhandlung „Der Maler des modernen Lebens“, die 1863 im *Le Figaro* veröffentlicht wurde, einen wichtigen Beitrag zur „modernen“ respektive „realistischen“ Malerei. Dort beschreibt er, was den modernen Künstler auszeichnet. Dem Diktum „Il faut être de son temps“ folgend, meint Modernität bei Baudelaire die Hinwendung zum zeitgenössischen, großstädtischen Leben und ist charakterisiert durch das Vorübergehende, Entschwindende und Zufällige.<sup>158</sup>

Baudelaire widmete seinen Essay dem Zeichner und Illustrator Constantin Guys, in welchem er den von ihm anvisierten Künstler des modernen Lebens zu sehen meinte, obwohl sich Baudelaires Beitrag so liest, als sei

---

<sup>157</sup> vgl. Herding 1978, S. 29.

<sup>158</sup> Baudelaire 1990, S. 301 und Baudelaire 1999, S. 518.



darin eigentlich von Manet die Rede. In der späteren Forschung wurde diese Formulierung Baudelaires dann tatsächlich auf Manet bezogen.

Auch Courbet, der die Forderung propagierte, die Hierarchisierung der Motive, wie die Akademie sie vertrat, müsse abgeschafft werden, traf mit seiner Darstellung des arbeitenden Menschen aus den Unterschichten eine Auswahl, die neben der Aufwertung des Alltäglichen und Gewöhnlichen mit einer politischen Stellungnahme gleichgesetzt wurde. Vor dem Hintergrund radikaler Umbrüche bedeutete schon die Forderung nach einer Schilderung gegenwärtiger Wirklichkeit eine Auseinandersetzung mit den tatsächlichen sozialen und politischen Verhältnissen und deren Veränderungen.

#### I.4.2 Abgrenzung verschiedener Realismuskonzepte (Courbet; Manet; Degas)

Diese Schilderungen richteten sich je nach den Zielen des Künstlers auf unterschiedliche Motive aus.<sup>159</sup> Während Courbets Realismus unter dem Aspekt von Demokratie beziehungsweise Sozialismus sich auf die Darstellungen von Bauern und Arbeitern richtete, nahmen Manet und Degas' Gemälde auf individuelle und je unterschiedliche Weise Bezug auf das Milieu des städtischen Bürgertums.

Manet verweigert sich auf komplexe Weise der Idealisierung, indem er sich des kunsthistorischen Fundus für seine Zwecke bediente. Er komponiert seine Gemälde als „magische Spiegel“, die mehr wiedergeben als das bloße Abbild. Sie erzeugen bei den Betrachtern eine Haltung der Ambivalenz, diese bewegen sich im Spannungsfeld der Zwiespältigkeit. Die Reflexion

---

<sup>159</sup> vgl. Nochlin 1990.

des „stillen Blicks“ der Figuren bewirkt das Paradoxon gleichzeitiger Ablehnung und Bestätigung.<sup>160</sup>

In gewisser Weise hält Manet mit seinen Gemälden der Welt den Spiegel vor, mit dem Ziel, dem Betrachter eine andere „Wahrheit“ vor Augen zu führen. Tatsächlich zeigt Manet jedoch nicht die reale gegenwärtige Welt, sondern schafft Aktualisierungen berühmter Meisterwerke als Ausgangspunkt seines komplexen Realismusverständnisses.

Anders als bei Manet und Courbet steht bei Degas eine eigenwillige Verbindung von Wissenschaft und Kunst im Vordergrund. Zudem zeigt seine Kunst ein anderes Verständnis vom Verhältnis zwischen Moderne und Tradition, wie sich noch zeigen wird.

Die Debatte um die Kunst von Courbet, Manet und Degas ist mit folgenden Namen verknüpft: Für Courbet trat neben anderen besonders Champfleury als Kritiker und Verteidiger auf. Während die Mehrheit der Kritiker Manets Skandalfolgen die Kunstwürdigkeit absprach, trat besonders Émile Zola mit seinen Verteidigungsschriften aus der Masse der negativen Kritiken hervor. Im Gegensatz zu Manet konnte Degas mehrere Verteidiger um sich versammeln wie etwa Edmond Duranty oder Joris-Karl Huysmans. Die zeitgenössische Reaktion hatte bei allen drei Künstlern auf lange Zeit die Forschung beeinflusst und geprägt, was bei nachfolgenden Einzelanalysen erläutert werden soll.

#### I.4.3 Die Photographie in der Realismusdebatte

Mit dem Aufkommen der Photographie um 1839 glaubte man eine Methode entdeckt zu haben, mit der man die Wirklichkeit objektiv wiedergeben könne. Die Photographie schien in ihrem Verismus eine „mechanisierte Erfüllung naturalistischer Wünsche und Vorstellungen“

---

<sup>160</sup> Rubin 1994, S. 224.

darzustellen.<sup>161</sup> Das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit wurde in der Realismusdebatte am relationalen Verhältnis von Kunst und Photographie diskutiert und abgehandelt.<sup>162</sup> Obwohl Baudelaire sich dem modernen Leben zuwandte, lehnte er die Darstellungsweise von Künstlern des Realismus wie Manet ab, die er in Analogie zur Technik der Photographie stellte: Für ihn stellte die Malerei des Realismus nur einfaches und kunstloses Abmalen der Wirklichkeit dar.

Zudem sahen auch andere Kritiker des Realismus in der mechanisch-wissenschaftlichen Methode des Photographierens eine Bedrohung für das künstlerisch kreative Schaffen. Manche Kritiker vermuteten sogar eine Verbindung realitätsnaher Malerei und der Photographie, die sie für die verderblichen Tendenzen in der Malerei zur Rechenschaft zogen. Einige gingen sogar so weit, die realistische Malerei mit der Technik des Photographierens gleichzusetzen. Der Kritiker Delécluze warf den Künstlern vor, sich mit der Annäherung an die Photographie zur Maschine zu entwerten.<sup>163</sup>

Hinter der Kritik am Realismus verbargen sich auch Befürchtungen, dass die Photographie die Malerei verderben oder sogar ersetzen könne. Die bloße Wiedergabe der Natur widersprach den akademischen Anforderungen, die unter anderem auf die aristotelische Forderung zurückging, dass die bildende Kunst dem Betrachter ein Ideal zu präsentieren habe.<sup>164</sup>

Freilich übersahen diese Kritiker dabei die Tatsache, dass die Photographie als Symptom der Zeit auf alle Richtungen der Malerei Einfluss nahm. Selbst die idealistische Malerei der Akademie war um detailgetreuere

---

<sup>161</sup> vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1975, S. 257.

<sup>162</sup> Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque 1978, S. 1–15, hier S. 5.

<sup>163</sup> vgl. Aaron Scharf, *Art and Photography*, London 1969, S. 95.

<sup>164</sup> vgl. Herding 1987, S. 730–764 und S. 742–143.

Gegenstandswiedergabe bemüht. Im Übrigen trifft der Vorwurf, gerichtet an die Photographie, diese gebe durch die unidealisierte Darstellung des Banalen „ein brutalisiertes Bild der Realität wieder“, gar nicht zu, wie Henriette Väth zu Recht kritisiert, denn er trifft die damalige Wirklichkeit nicht. Gerade die Photographie „bot im Rahmen der beliebten Porträtphotographie ein ganzes Reservoir von idealisierten Versatzstücken, wie Säulen, Vorhänge, usw.“<sup>165</sup> Courbet als Realist vollzog vielmehr das, was die Kritiker der Photographie derselben vorwarfen: eine „Verhässlichung der Welt“.<sup>166</sup> So kritisierte vor allem die Akademie die veristische Darstellung der Gegenstände nur geringfügig, zur Kritik stand vielmehr der Inhalt dieser Malerei: Die Wirklichkeit sollte in ihrer Einfachheit und Trivialität nicht gezeigt werden, stattdessen galt es diese zu überhöhen und zu idealisieren.<sup>167</sup>

#### *I.4.3.i Vorwurf der zeitgenössischen Kritik: Courbets Realismus als „Photographie“*

In der zeitgenössischen Kritik wurden sowohl Courbets unbeschönigte Darstellung gewöhnlicher Motive als auch seine naturalistische Gestaltungsweise mit der damals aufkommenden Technik der Photographie verglichen. Man behauptete, Courbet spiegele durch keinerlei Stil beeinflusst lediglich das Motiv wider.<sup>168</sup> Den heutigen Betrachter mag es erstaunen, dass für das damalige Salonpublikum Courbets realistische Malerei eine eindringliche Art der Widerspiegelung von Wirklichkeit darstellte. Kritisch hingewiesen wurde auf die Betonung gewöhnlicher

---

<sup>165</sup> vgl. Henriette Väth, Photographie contra Realismus: Courbets Realismusbegriff und die Photographie, in: *lendemains, Zeitschrift für Frankreichforschung + Französischstudium*, 6. Jg., 1981, 23, S. 71–87, hier S. 73.

<sup>166</sup> s.o.

<sup>167</sup> vgl. Väth 1981, S. 77.

<sup>168</sup> vgl. Scharf 1969, S. 95.

individueller Gesichtszüge, sowie auf die Tatsache, dass keine imaginäre Bilderwelt, sondern ein vorübergehender Moment festgehalten wird. Ungewöhnlich war zudem, dass Courbet das Milieu der Bauern und Arbeiter nicht als Genremalerei erfasst, sondern als Historienbild präsentiert. Der Realismus Courbets ist aber nicht als die naturgetreue Wiedergabe äußerer Wirklichkeit misszuverstehen; genau genommen erweist sich seine Malerei gerade in ihrer Vereinfachung, Verdichtung und Reduktion auf das Grundsätzliche als Gegensatz zur bloßen Abschilderung von Wirklichkeit. Dies zeigt sich unter anderem in seinem abstrahierenden und groben Pinselduktus als Mittel zur poetischen Schilderung des Bauern- und Arbeitermilieus.<sup>169</sup>

Courbets Gemälde unterscheiden sich besonders in ihrer zufälligen Ausschnitthaftigkeit und Andeutung momenthafter Zeitlichkeit von der auf überzeitliche und universelle Ideale und Werte abzielenden akademischen Malerei. Nicht zuletzt die Darstellung zeitgenössischer Kleidung richtet sich gegen die menschlich-universalen Darstellungsprinzipien der Tradition.

Als erste Manifestation seiner Prinzipien bezeichnete Courbet rückblickend sein Bild *Das Begräbnis in Ornans* (1849–50, Tafel 2, Abb. 1), das er inhaltlich und formal als Angriff auf die akademischen Traditionen konzipierte.<sup>170</sup> Dieses Gemälde wurde von den Zeitgenossen zum „Meisterwerk des Hässlichen“ gekürt.<sup>171</sup> Der Vorwurf der Hässlichkeit gründete sich auf den Umstand, dass keine der an ein Kunstwerk üblicherweise gestellten Erwartungen erfüllt wurden.

---

<sup>169</sup> vgl. Herding 1984, S. 87 und S. 89.

<sup>170</sup> Courbet reconsidered (Ausst.-Kat.) The Brooklyn Museum 4.11.1988 – 16.1.1989; the Minneapolis Institute of Arts, 18.2. – 30.4.1989, (Hg.) Sarah Faunce und Linda Nochlin, New Haven and Conn. (u. a.) 1988, S. 3.

<sup>171</sup> vgl. Herding 1978, S. 52.

Um dem Betrachter ein Ereignis von exemplarischem Charakter oder bedeutende Persönlichkeiten vorzuführen, bediente sich die akademische Malerei einer bildnerischen Rhetorik, die bestimmte Posen und Motive notwendig einschloss. Anstelle von Schönheit, Größe und Poesie zeigte Courbet jedoch die Versammlung einer gewöhnlichen Schar von Dorfbewohnern, die mit merkwürdiger Teilnahmslosigkeit einer Bestattung beiwohnen. Dies wurde zum Anlass genommen, das Gemälde mit einer Photographie zu vergleichen – einer misslungenen obendrein. Étienne-Jean Delécluze zufolge stellte das Gemälde „le résultat d’une impression de daguérreotypie mal venue“ dar.<sup>172</sup> Diese Gleichsetzung begründet sich darin, dass das Gemälde neben dem momenthaften und ausschnitthaften Charakter, zudem auch – wenn auch mit Einschränkungen – den photographischen Naturalismus wiedergibt, was die Kritik als „schlechte Daguerreotypie“ zu begründen scheint. Über die Bildgrenzen hinaus scheint sich der Trauerzug fortzusetzen, die Figuren, die zu beiden Seiten die Szene abschließen, werden abrupt durch die Bildränder abgeschnitten. Im *Begräbnis von Ornans* ist zwar eine detaillierte Abschilderung der Realität angestrebt, Courbets Realismus ist jedoch, wie bereits Väth deutlich macht, keineswegs mit der „photographischen Wirklichkeit“ zu verwechseln. Courbet verwendet Versatzstücke aus der Wirklichkeit und fügt sie in einen neuen Zusammenhang ein, wodurch die dargestellte Szenerie seiner Gemälde „unwirklich“ anmutet.<sup>173</sup> Nochlin fügt bezüglich der Malweise Courbets im *Begräbnis* über dessen Realismusverständnis hinzu: Die Oberfläche der Kleidung ist bis in das Detail der Falten wiedergegeben. Diese Objektivität und Neutralität gegenüber den Gegenständen der Darstellung ist Ausdruck von Courbets

---

<sup>172</sup> Delécluze nach Courbet reconsidered, New York, Minneapolis, New Haven 1988, S. 4, Anm. 12.

<sup>173</sup> Väth 1988, S. 77–80. Väth zeigt ihre Argumentation an Courbets „Allégorie réelle“ auf. Meiner Ansicht nach sind ihre Beobachtungen auch auf andere Gemälde Courbets anwendbar.

Realismusverständnis. Dieser setzt naturalistische Strategien im Sinne von Realismus als Ausdruck einer egalitären und antihierarchischen Einstellung gegenüber dem Bildgegenstand ein, sowie im Sinn eines ethischen Bemühens um die Darstellung sozialer Realitäten. Als demokratische Kunst vollzieht Realismus mit der Aufwertung des Volkstümlichen, Einfachen und Alltäglichen eine Wende in der Kunst.<sup>174</sup>

In mancher Hinsicht kann bei Courbets Malerei in diesem Fall tatsächlich von photographischen Aspekten gesprochen werden. Sie stehen jedoch im widersprüchlichen Verhältnis zu den abstrahierenden Tendenzen, die in seiner pastosen und gestisch-expressiven Malweise zum Ausdruck kommen. Herding kommentierte die ablehnende Haltung der Zeitgenossen, die in erster Linie der unkonventionelle Naturalismus der individuell wiedergegebenen Gesichter irritierte: „Doch gerade aus diesem Gegensatz zur damals üblichen, erlernten Wahrnehmung von Realität resultiert die zukunftsweisende Wirkung. Was von der einen Seite als stümperhaft verachtet wurde, war für die andere der Inbegriff unverfälschter Wahrheit.“<sup>175</sup> Das Wiederholen konventionalisierter Darstellungsformen, die die Akademie als Wissensfundus weitervermittelte – wie Würde- und Pathosformeln, Beherrschung von Linie und Farbe, Komposition und Tiefenstaffelung – lehnte Courbet zugunsten einer unmittelbarer wirkenden Darstellung von Wirklichkeit ab. Courbet strebte eine Erneuerung der Malerei an, indem er eine unverfälschte und unvoreingenommene Darstellung von Wirklichkeit als darstellungswürdig betrachtete und nicht das Nachahmen erlernter Formeln. In diesem Sinn ging Courbets Aufwertung des Volkstümlichen mit der Abwendung von den verfeinerten und idealen Ausdruckskonventionen der Akademie und der Hinwendung zum Ursprünglichen einher.

---

<sup>174</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 34–36.

<sup>175</sup> Herding 1987, S. 740.

Courbets Gemälden der 1850er Jahre – das *Begräbnis in Ornans* und die *Steinklopfer* – machen die Ambivalenz von Courbets Realismuskonzept deutlich: Beinahe schon photographischer Naturalismus wird in den Bildern mit abstrahierenden Tendenzen in der Malerei verknüpft. Dabei kontrastiert der detaillierte Naturalismus der Darstellung mit einem Abrücken von der konventionalisierten Gegenstandserfahrung, das in verschiedenen Aspekten der Darstellung zum Ausdruck kommt.

Der seit der Renaissance tradierte zentralperspektivische Bildaufbau zur Erzeugung von Tiefenräumlichkeit kam konsequenterweise in Courbets Gemälden nicht zur Anwendung, da er diese als konstruierte Darstellung von Wirklichkeit ablehnte. Mit dem Verzicht auf Tiefenstaffelung und dem Vorrücken der Protagonisten an den Bildrand wirkt die Darstellung wie ein Bühnenbild.

Courbets extremer Naturalismus, der sich durch die akribische Wiedergabe der Oberflächenstruktur der verschiedenen Gegenstände auszeichnet, wird in seinen Gemälden von Partien ergänzt, die einen freien und spontanen Umgang mit der Farbe erkennen lassen. In diesem Sinn übersteigt die Verbindung von altmeisterlichem Realismus mit abstrahierenden Tendenzen die Möglichkeiten damaliger Photographie. Zudem kennzeichnet sich seine Malerei durch einen antiakademischen Umgang mit der Farbe aus. Courbets pastoser Farbauftrag – mit dem Finger oder dem Palettmesser – lässt den Entstehungsprozess des Bildes nachvollziehbar werden. Indem er von der Gegenstandserfahrung abrückt und gleichzeitig die autonome Wirkung von Farbe und Farbauftrag zur Geltung kommen lässt, entwickelt er formale Charakteristika, die seine Fortschrittlichkeit auf dem Weg in die Moderne unter Beweis stellen.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> vgl. Max Kozloff, Courbet's L'Atelier. An Interpretation, in: Art and Literature: An International Review, Bd. 3, Lausanne 1964, S. 175 f.



*I.4.3.ii Vorwurf der zeitgenössischen Kritik: Manets Realismus als „Photographie“*

Nicht nur Courbet wurde vorgeworfen, „photographisch“ zu malen, auch Manets ungewöhnliche Bildentwürfe wurden von der zeitgenössischen Kritik wegen ihrer thematischen Ausrichtung auf das urbane Leben der Bourgeoisie sowie ihrer unpräntiösen Schilderung und unmittelbaren Wirkung der Darstellung mit dem Medium Photographie verglichen. Derselbe Vorwurf angesichts der so unterschiedlichen Werke Courbets und Manets mag den heutigen Betrachter erstaunen.

Während Courbets naturalistische Strategien, die er für realistische Zwecke einsetzt, im mimetischen Sinn mit der Photographie verglichen werden, ist die Situation bei Manet komplexer zu beurteilen. Manets Auseinandersetzung mit der Photographie bringt kompositorisch und hinsichtlich seiner ungewöhnlichen Malweise die Schwächen des neuen Darstellungsmediums zum Vorschein: Aspekte wie Flächigkeit, eine grelle, frontale Lichtsituation und Beleuchtung, die eingefrorene Momenthaftigkeit der Darstellung, die steife Haltung der Bildfiguren, und auch die Bezeichnung von Manets Gemälden als Kostümbilder begründen den Vergleich mit der Porträtphotographie.<sup>177</sup> Während Courbets Malerei trotz erkennbarer Abstrahierungstendenzen noch deutlich mehr traditionellen Darstellungskonventionen verhaftet ist, zeigt sich Manets Malerei mit ihrer Betonung der Rückbindung an die Fläche in der Gestaltung deutlich abstrakter. Zeitgenössischen Quellen zufolge soll Courbet Manets Körperdarstellung wegen ihrer Flächigkeit mit einer Spielkarte verglichen haben, wohingegen Manet konterte, Courbets Figuren glichen Billardkugeln.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 70 und 71–76.

<sup>178</sup> Eva-Bettina Krems, *Der Fleck auf der Venus*, 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso 2. Aufl. München 2005, S. 118–119: „Als Manet 1863 seine ‚Olympia‘ gemalt hatte, kam Courbet ins Atelier, um

Manet setzte photographische Effekte als Inbegriff des „modernen Sehens“ ein und wurde in der Folge von der Kritik abwechselnd als Realist und Naturalist bezeichnet respektive verunglimpft.<sup>179</sup> Darüber hinaus wurde Manet aber auch, etwa von Mallarmé, als Impressionist bezeichnet. Diese Uneinigkeit in der Beurteilung ist vor dem Hintergrund mangelnder begrifflicher Klärung verständlich, daneben zeigt sich auch die Ratlosigkeit zeitgenössischer Kritiker hinsichtlich der Beurteilung von Manets Malerei. Kritiker und Verteidiger Manets gingen von der Annahme aus, dieser male, was er sah (überliefert von Proust), ohne Berücksichtigung eines Stils (Zolas Verteidigungsschrift). Auf der anderen Seite warf man Manet vor, nicht richtig malen zu können, beziehungsweise zu wollen, und dichtete ihm sogar eine Augenkrankheit an. Manets gerade nicht-naturalistische und zutiefst subjektiv geprägte Malweise steht dabei nur in scheinbarem Widerspruch zu seinen eigenen Anforderungen. Manet setzte für seine Malerei naturalistische und nicht-naturalistische Strategien im Wechsel ein. Wenn Zola Manet als naturalistischen Maler bezeichnet, dann hat das zum einen damit zu tun, dass sich Zola vom Begriff des Realismus abwandte, weil dieser durch Courbets Malerei mit dem „Schreckgespenst des Sozialismus“ verbunden wurde. Zum anderen zielte er durchaus darauf ab, die umstrittenen Gemälde Manets zu verteidigen. Zola wandte sich 1867 gegen die öffentliche Meinung, Manet sei ein „lächerlicher Bürgerschreck“, der mit Aktgemälden wie der *Olympia* und dem *Frühstück im Freien* die öffentliche Moral herausforderte. Die Provokation lag nicht zuletzt darin, dass Manet mit seiner *Olympia* die Darstellungskonventionen des Genres geradezu parodiert hatte.

---

sie sich anzusehen. Er betrachtete sie lange; aber ihm gefiel die flache Art der Malerei, der die plastisch-zeichnerische Modellierung fehlt, gar nicht. Er sagte: „Das ist eine Spielkarte. Das ist eine Pik-Dame. Worauf Manet antwortete: „Und ihr Ideal, Monsieur Courbet, Ihr Ideal ist eine Billardkugel“.

<sup>179</sup> vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1975, S. 257.

Um von den Inhalten der Darstellungen abzulenken, erklärte Zola Manet zum Maler, der sich nicht auf das Sujet, sondern allein auf Farben und Formen konzentrierte. In diesem Sinn beschrieb und bezeichnete Zola Manet in seinen literarischen Verteidigungsschriften als „naturalistischen Künstler“, der sich nur mit den eindeutigen Fakten der Wirklichkeit beschäftige. In der Konsequenz definiert Zola Manet als „analytischen Maler“, der eine „wörtlich genaue Übertragung der Wirklichkeit suche“. Zola definiert demnach Manets Naturalismus als unmittelbare Übertragung von Wirklichkeit durch künstlerische Ausdrucksmittel, die die Form, aber nicht den Inhalt in den Mittelpunkt der Darstellung rücken. Die Forschung machte vor allem Zolas Verteidigungsstrategie für die jahrzehntelange Fehlinterpretation von Manets Kunst verantwortlich, deretwegen erst spät eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Manets Kunst einsetzte.<sup>180</sup> Dennoch leisten Zolas Schriften einen zentralen Beitrag zur damaligen Realismusdebatte. Zola verweist auf die fortschrittlichen Aspekte von Manets Kunst und denkt dabei an die Hinwendung zur Wirklichkeit und den Bruch mit Konventionen einschließlich der Etablierung eigener, neuer Lösungen.

Baudelaire verachtete an Manets Malerei wie auch an der Photographie die Nüchternheit der Darstellung, die er als zu wenig heroisch betrachtete.<sup>181</sup> Dies erstaunt angesichts von Baudelaires Definition von Modernität als dem Vorübergehenden, Entschwindenden und Zufälligen. Obwohl Manets Malerei diesen Kennzeichen von Modernität zu entsprechen scheint, hatte Baudelaire eine andere Vorstellung von einem „Maler des modernen Lebens“. Für Baudelaire repräsentierte tatsächlich der Illustrator Constantin

---

<sup>180</sup> Lüthy 2003, S. 75–77 und 218 Anm. 115.

<sup>181</sup> vgl. Anne-Marie Bonnet, ‚Die‘ Moderne (Eine Einführung), in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Bd. 3, Köln 1999, S. 7.

Guys diesen Künstlertypus, der Szenen der Pariser Gesellschaft des II. Empires darstellte.<sup>182</sup>

\*

Ein Schwerpunkt der Werkbetrachtung zielt auf die Analyse des Kunstwerks als Ergebnis eines künstlerischen Schaffensprozesses, das die Erfahrung und Darstellung von Wirklichkeit durch die Künstlerpersönlichkeit betrifft. Der andere Schwerpunkt der Untersuchung zielt auf die Analyse der Rezeptionssituation und der Umstände, die auf den Betrachter einwirken. Es interessieren also räumliche und zeitliche Aspekte der Präsentation – die Geschichte der Präsentation des Kunstwerks kann Aufschlüsse bieten. Obwohl Manet die *Olympia* bereits 1863 beendet hatte, stellte er sie erst 1865 im Salon aus. Danach verschwand das Gemälde für lange Zeit wieder im Atelier des Künstlers. Das Atelier stellt eine Schnittstelle zwischen privatem und öffentlichem Raum dar. Nach ihrer Präsentation im Salon war die *Olympia* ausschließlich für Besucher Manets zugänglich. In diesem Kontext könnte man der Frage nachgehen, nach welchen Kriterien *Olympia* als Werk für Künstler oder als Werk für die Öffentlichkeit zu bewerten ist.

#### *I.4.3.iii Vorwurf der zeitgenössischen Kritik: Degas' Realismus als „Photographie“*

Nicht nur als Maler, Bildhauer und Zeichner setzt sich Degas in seinem gattungs- und medienübergreifenden Œuvre mit der Technik der Photographie auseinander, es sind vielmehr auch von Degas selbst aufgenommene Photographien überliefert.<sup>183</sup> Ohne Zweifel zeichnet sich

---

<sup>182</sup> vgl. Farwell 1981, S. 175. An Guys schätzte Baudelaire die Verbindung von modernen Themen, mit der künstlerischen, idealisierenden Art der Darstellung. Für ihn sei die bloße Natur „hässlich“ und nur durch die Kreativität eines Künstlers werde sie „schön“.

<sup>183</sup> vgl. Edgar Degas. Intimität und Pose. (Ausst.-Kat.), Hamburger Kunsthalle, 6.2. – 3.5.2009, Hubertus Gaßner (Hg.), München 2009, S. 30–31.

sein künstlerisches Schaffen besonders durch Aspekte wie Momenthaftigkeit, Zufälligkeit, Ausschnitthaftigkeit, Objektivität und detaillierten Naturalismus aus, Eigenschaften, die von seinen Zeitgenossen mit der Photographie in Verbindung gebracht wurden.

Stilgeschichtlich gesehen lässt sich bekanntlich im Impressionismus eine neue Bewertung von Zeitlichkeit der Darstellung ausmachen. Die Begrenzung der Darstellung auf einen Momenteindruck gewinnt an Bedeutung. Degas nutzt das im Feld der Wissenschaften zur Dokumentation eingesetzte Medium positiv für sein Realismusverständnis, die Wissenschaftlichkeit steht bei ihm im Vordergrund.

Das Fragment als inhaltliches und formales Prinzip verbindet Degas besonders in der Behandlung der zeitlichen Dimension mit den Impressionisten. Duranty beschreibt 1876 in Bezug auf Degas' Kunst die charakteristischen Eigenschaften der „neuen Malerei“. Duranty bewertet neben der Fragmentierung von Zeit auch die Fragmentierung der Figur als Kennzeichen, wobei er sich ganz offensichtlich von Degas' Kunst inspirieren ließ, wie Kirk Varnedoe in seinem Essay „The ideology of time: Degas and photography“ unter Hinzuziehung der Schriften Durantys über die „neue Kunst“ erläutert.<sup>184</sup>

Ebenso beschreibt auch Wittmann die zentralen Forderungen Durantys in seinen Schriften zur „nouvelle peinture“, wobei sie auf Gemeinsamkeiten mit Zolas Naturalismus hinweist, der im Fall eines Porträts die Einbindung von Umgebung und sozialem Kontext einfordert, um Authentizität oder eben ‚Realismus‘ zu erzeugen. Auch Duranty fordere eine genaue Kontextualisierung der darzustellenden Persönlichkeit in einem zeitgenössischen Porträt, so Wittmann. Jedoch fordere Duranty keineswegs eine „Auflösung der menschlichen Figur in der Kontingenz ihres

---

<sup>184</sup> Kirk Varnedoe, The ideology of time: Degas and the photography, in: Art in America, 68, 1980, 6, S. 96–110, hier S. 96.

Umfeldes“ sondern vielmehr „eine erweiterte Physiognomik bzw. Sozialpathognomik, welche die Lektüre der Körperteile auf die Gestik, die Kleidung und sogar das Interieur ausdehnt und bereits im späten 18. Jahrhundert in Erweiterung bzw. Opposition zur Praxis Lavaters durch Goethe und Lichtenberg entworfen war.“<sup>185</sup> Im Anschluss daran zitiert sie den entsprechenden Abschnitt aus dem originalen Text von Duranty in Übersetzung. Hier wird jedoch nur ein aussagekräftiger Abschnitt des längeren Zitates wiedergegeben, der sich auf die Bedeutungsproduktion der „Kontextualisierung“ in der „neuen Malerei“ durch die Darstellung von charakteristischen physiologischen Merkmalen, von Gestik und Erscheinung eines Porträtierten bezieht. „(...) Mit einem Rücken soll sich ein Temperament, ein Lebensalter, eine soziale Stellung offenbaren; durch ein paar Hände müssen wir einen hohen Beamten oder einen Händler ausdrücken und durch eine Geste eine ganze Abfolge von Gefühlen. Die Physiognomie wird uns sagen, dass dieser hier mit Gewissheit ein ordentlicher, spröder und sorgfältiger Mensch ist und jener dort die Sorglosigkeit und Unordnung selbst. (...)“<sup>186</sup>

Degas' Umgang mit der Physiognomie stellt in dieser Arbeit ein eigenes Thema dar, das an dieser Stelle daher nicht weiter vertieft werden soll. Zudem würde ein Vergleich zwischen Degas und Duranty hinsichtlich ihrer Einstellung und Auffassung zur Physiognomik Fragestellung dieser Arbeit überschreiten.

Degas' realistische Malerei ist in einem Spannungsfeld zwischen Fiktion und Wirklichkeit einzuordnen. Als sich Degas Anfang der 1860er Jahre dem Ballett zuwendet, gehört die Blütezeit des Balletts bereits der Vergangenheit an. Er wendet seine Aufmerksamkeit nicht den öffentlichen Bühnenauftritten zu, er konzentriert sich vielmehr auf halböffentliche

---

<sup>185</sup> Wittmann 2004, S. 163.

<sup>186</sup> Duranty nach Wittmann 2004, S. 163.

Bereiche und vor allem auf die Welt hinter den Kulissen, die der Öffentlichkeit nur beschränkt zugänglich war. Degas' Realismusprojekt nahm nicht das Bühnenspektakel in den Blick, in dem sich die Tänzerinnen in Kunstwesen verwandeln, stattdessen fokussiert er den Bühnenalltag mit seinen Zwielfichtigkeiten und Schattenseiten. Sein Blick hinter die Kulissen in die Proberäume der Tänzerinnen kann gleichsam als Allegorie auf die bildende Kunst als solche verstanden werden, wobei Degas die Produktionsbedingungen von Kunst – durch seinen Blick hinter die Kulisse des ›Ideals‹ von Kunst analysiert, durchleuchtet und erforscht.

Der momentane und unmittelbare Eindruck seines großformatigen Gemäldes *Die Ballettprobe* (1876) trägt: Es wäre ein Missverständnis, das Bild als eine exakte, dokumentarische Studie des Ballettbetriebs im 19. Jahrhundert zu deuten.<sup>187</sup> Es ist allerdings bekannt, dass Degas für dieses Bild präzise dokumentarische Einzelstudien erarbeitete, die er im Gemälde miteinander kombiniert und somit verfremdet. Die *Ballettprobe* ist ein Puzzle aus Posen, Verhaltensweisen und Lichteffekten, die in dieser Hinsicht nicht als realistisch zu bezeichnen sind. Die zeitgenössische Kritik erkannte Degas' Vorliebe für die Themen Tanz und Ballett, Oper sowie Theater und lobte die „feine Beobachtungsgabe“, die sich in diesen realistisch aufgefassten Szenen zeigt. Zola begeistert sich für den originellen Charakter, die tiefgründige Liebe zur Modernität, zu alltäglichen Einrichtungen und menschlichen Typen.<sup>188</sup> Auf der anderen Seite wurde die „Hässlichkeit“ und „Schlaksigkeit“ der Ballettschülerinnen von der zeitgenössischen Kritik abgelehnt.

Die Präsentationsgeschichte von Degas' *Kleiner Tänzerin* ist durch eine deutliche Zäsur bestimmt. Degas inszenierte zunächst die Erstpräsentation seines Werkes mit Hilfe der Presse und durch eigene Beiträge. Dann aber

---

<sup>187</sup> vgl. Kendall 1998, S. 12.

<sup>188</sup> vgl. Kendall 1998, S. 6.

verzögerte sich die für 1880 angekündigte Vorstellung um ein Jahr. Nach frühzeitiger Beendigung der Ausstellungspräsentation holte Degas schließlich seine *Tänzerin* wieder ins Atelier zurück.

#### I.4.4 Realismusverständnis

##### I.4.4.i Courbet

Die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Wirklichkeit zählt zu Courbets zentralen Forderungen in seinem Plädoyer für den Realismus.<sup>189</sup>

Die Idee der Zeitgenossenschaft geht in ihren Ursprüngen auf die Romantik zurück. Allerdings stellt die Behandlung eines zeitgenössischen Themas für sich genommen noch keinen Lösungsansatz dar. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts nahm die Umsetzung der Forderung nach Zeitgenossenschaft konsequentere Formen an.<sup>190</sup> Im Realismusmanifest erläutert Courbet:

„Wissen um zu können, das war mein Gedanke. Imstande zu sein, die Sitten, die Vorstellungen, das Gesicht meiner Epoche nach meinem Dafürhalten zu übertragen, nicht nur als Maler, sondern auch ein Mensch zu sein – mit einem Wort, lebendige Kunst zu machen, das ist mein Ziel.“<sup>191</sup>

Aus diesem Zitat werden zentrale Strategien von Courbets Konzept ersichtlich. Zum einen liegt die Betonung auf dem persönlichen, subjektiven Zugriff bei der Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit, wenn er sich das Ziel setzt, „das Gesicht meiner Epoche nach meinem Dafürhalten zu übertragen“. Zum anderen vertritt Courbet mit seinem Konzept „(...) nicht nur Maler, sondern auch Mensch zu sein (...)“ eine gewissermaßen anthropologisch bestimmte, überzeitliche Sichtweise, die es

---

<sup>189</sup> vgl. Herding 1978, S. 9.

<sup>190</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 104–105.

<sup>191</sup> Courbet nach Herding 1978, S. 27.



ihm ermöglichen soll, „unparteiisch“ zu sein. Die Verkündung einer auf das „Leben“ ausgerichteten Kunst wendet sich gegen das Konzept des „L’art pour l’art“, Kunstwerk und Künstler sollen Teil der Gesellschaft und nicht als Sonderwesen separiert werden.<sup>192</sup> Mit seiner Forderung nach lebendiger Kunst kritisiert er indirekt die akademische Tradition.

Dabei begreift er den Künstler als schöpferisches Individuum, das mittels spezifischer Fähigkeiten und Erfahrungen entsprechende Ausdrucksformen für die eigene Zeit immer wieder aufs Neue erfinden muss. Jedoch lehnt Courbet es nicht ab, als Künstler in Kenntnis der Tradition, der sich als Teil einer spezifischen historischen und gesellschaftlichen Lage begreift – diese Tradition in Form einer zukunftsweisenden Auseinandersetzung zu nutzen. Eine deutliche Beeinflussung etwa durch die Kunst des 17. Jahrhunderts der Niederlande und Spaniens ist unverkennbar.

Das Prinzip der künstlerischen Unabhängigkeit beziehungsweise Freiheit, das im Gemälde wie auch im Manifest von Courbet als Grundlage seines Kunstverständnisses proklamiert wird, findet Entsprechungen unter anderem in den Schriften Proudhons.<sup>193</sup> Für Courbet und Proudhon bestimmten Aspekte wie Wahrheit, Zeitgemäßheit und soziale Aussage das Wesen realistischer Malerei. Proudhon verfolgte eine Sozialutopie, die Einzelpersonen in der Gesellschaft Selbstverantwortung und Eigenständigkeit ermöglichen sollte. Als gemeinsamen Schnittpunkt der Ideale Courbets und Proudhons kann man den Begriff des sozialen Anarchismus ins Feld führen – also die Behauptung der Freiheit des Individuums.<sup>194</sup> In seiner Opposition gegenüber Massenphänomenen wie

---

<sup>192</sup> Courbets Stellungnahmen nach Herding 1978, S. 27.

<sup>193</sup> vgl. Linda Nochlin, *The Invention of Avant-Garde: France 1830–1880*, in: ebd., *The politics of vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London 1991, S. 1–18, hier S. 9. Siehe dazu auch: John F. Moffit, *Art and Politics, An underlying Pictorial-Political Topos in Courbet’s Real Allegory*, in: *Artibus et Historiae*, Bd. 8, 1987, Nr. 15, S. 183–193, hier S. 183.

<sup>194</sup> vgl. Dittmann 1971, S. 221.

der Weltausstellung und dem Salon nimmt Courbets Einzelausstellung geradezu anarchistische Züge an. Die Forderung nach künstlerischer Freiheit wird nicht nur im Gemälde in der allegorischen Gestalt der Liberté gestellt, sondern auch im Manifest deutlich geäußert: „Ich wollte ganz einfach aus der umfassenden Kenntnis der Tradition das begründete Gefühl der Unabhängigkeit meiner eigenen Individualität schöpfen.“<sup>195</sup>

In Courbets *Atelier* finden sich zentrale Forderungen seiner realistischen Malerei paradoxerweise als Allegorien verbildlicht: in der Gestalt des Frauenaktes die Freiheit respektive Wahrheit und in Gestalt des Jungen die Naivität. Auch die Katze dient als Augentier als Verweis auf die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung.

Courbet reagierte auf die sich wandelnde Position des Künstlers in der Gesellschaft. Indem kirchliche und aristokratische Auftraggeber zunehmend ausfielen, war der Künstler in einem freien Markt weitgehend auf sich selbst gestellt.<sup>196</sup> Der Salonmalerei mit ihren mythologischen Themen und historisierenden Sujets, die von Napoleon III. als offizielles Repräsentationsorgan eingesetzt wurde, warfen Courbet und seine Anhänger wie Proudhon oder Castagnary Rückschrittlichkeit und Realitätsferne vor.<sup>197</sup> In seinen Anfängen stellte der Realismus für Courbet und dessen Anhänger vor dem Hintergrund der Revolution von 1848 eine demokratische Kunst dar, die den Arbeiter und dessen Milieu zu ihrem Thema machte. Courbets Gemälde aus dieser Zeit sind insofern von einer politisch linksgerichteten Haltung geprägt, auch wenn Courbet keine bewusste Propaganda beabsichtigte. Seine Bilder wirkten allein dadurch aufwieglerisch, dass sie Angehörige niederer Gesellschaftsschichten direkt

---

<sup>195</sup> vgl. Courbet nach Herding 1978, S. 27.

<sup>196</sup> Patricia Mainardi, *The End of the Salon, Art and the State in the early Third republic*, Cambridge 1993; dies., *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven 1987.

<sup>197</sup> vgl. Klaus Herding 1985, S. 35–39.

und unidealisiert im Salon einer Bourgeoisie zeigten, eben der Bourgeoisie, die den niederen Klassen ihre 1848 erkämpften Rechte entzogen hatte und diese Klassen noch immer als mögliche Bedrohung für sich selbst ansah.<sup>198</sup> Courbets bewusst kämpferische Haltung gegenüber ästhetischen Normen und sein provokativ-antiautoritäres Verhalten und Auftreten wurden mit politischem Radikalismus gleichgesetzt. Trotz der gemeinsamen Gesinnung war Courbet kein Revolutionär und radikaler Klassenkämpfer im gesellschaftlichen Sinn wie Proudhon, vielmehr wollte er Veränderungen auf ästhetischem Gebiet herbeiführen.

#### *I.4.4.ii Manet*

Die allgemeine Kritik am Realismus als der auf die alltägliche Wirklichkeit ausgerichteten Malerei setzte sich im Hinblick auf Manet fort. Die Strategien der Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit können kaum gegensätzlicher sein als die von Courbet und Manet. Beide führen geradezu exemplarisch zwei Pole öffentlichen Auftretens vor: Courbets lärmenden Auftritten steht die persönliche Zurückhaltung und stille Diskretion Manets gegenüber. Durch die Aufregung um seine Skandalwerke in der ersten Hälfte der 1860er Jahre wird Manet zu einer viel beachteten Figur des Boulevards, doch der Reserviertheit des „Dandys“ und „Flaneurs“<sup>199</sup> entsprechend überlässt Manet es den anderen, die Diskussion um sein Werk und seine Person zu führen und damit sein Bild in der Öffentlichkeit zu formulieren.<sup>200</sup>

Manet wurde in der zeitgenössischen Kritik und späteren Forschung abwechselnd als Realist, Naturalist und Impressionist bezeichnet. Schwierigkeiten bei der Verdeutlichung von Manets tatsächlichen

---

<sup>198</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 46.

<sup>199</sup> Zu Baudelaires Konzept des „Flaneurs“ beziehungsweise „Künstler-Flaneurs“ siehe Kap. III. 1.2.

<sup>200</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 155.

Absichten erklären sich zumindest teilweise aus der ungünstigen Quellenlage. Wie bereits bemerkt, sind nur in wenigen privaten Zeugnissen direkte Aussagen Manets zu seinem Werk überliefert.<sup>201</sup> Auch Aussagen von Zeitgenossen sind mit Vorsicht zu behandeln. Émile Zola macht deutlich, dass es ihm in erster Linie nicht um das Werk Manets, sondern vielmehr um die Beschäftigung mit der Person geht.<sup>202</sup> Zolas Überzeugung nach sind nicht Themen oder Wirkungsqualitäten eines Kunstwerks bedeutend, sondern das Selbst-Sein des Künstlers und seine Selbstoffenbarung im Werk. Für Zola bedeutete Künstlertum, öffentlich das „eigene Herz zu entblößen“, und das eigene Innerste sichtbar zu machen.<sup>203</sup> Die Sicht auf den modernen bürgerlichen Menschen wird besonders von der Vorstellung empathischer Individualität getragen. Da die meisten Menschen aus persönlichem Unvermögen oder sozialen Gegebenheiten heraus nicht in der Lage sind, ihre Individualität auszuleben, wird dem Künstler stellvertretend und kompensierend diese Rolle von der Gesellschaft angetragen.

Folgt man Zola, so machen die vollständige Selbstidentität und der unmittelbare Selbsta Ausdruck des Künstlers im Werk den Kern des Kunstverständnisses der Moderne aus.<sup>204</sup> Zola hat seine Forderung nach vollständiger Selbstidentität und unmittelbarem Selbsta Ausdruck des Künstlers in zwei Axiomen zusammenfasst. „Der Künstler darf nur er selbst sein – *être soi* –, und in der Kunst nichts anderes als das unverfälschte Sichtbarmachen dieses Selbst – *se livrer lui-même* – im Sinn haben.“<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 159–160.

<sup>202</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 25.

<sup>203</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 19.

<sup>204</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 37.

<sup>205</sup> Borchardt 2007, S. 37, Hervorhebungen durch Borchardt.

Innerhalb von Zolas Kunsttheorie dienen seine Forderung nach „Natürlichkeit“, „Naivität“ und „Ursprünglichkeit“ als Garant für Originalität. So heißt es bei Zola: „Ein junger Maler ist ganz naiv seiner persönlichen Art zu sehen und zu verstehen gefolgt.“<sup>206</sup> Die unterstellte Rückkehr zu den Wurzeln beschrieb Zola folgendermaßen: „Wahrscheinlich hat er angesichts der unglaublichen Naturdarstellung mancher seiner Kollegen beschlossen, die Realität ganz für sich zu studieren, alles erworbene Wissen, jede überkommene Erfahrung auszuschlagen, an den Ausgangspunkt der Kunst zurückzukehren, das heißt zur genauen Beobachtung der Gegenstände.“<sup>207</sup> Die in der Kunstkritik verbreitete Formel des „être soi-même“ ist vergleichbar mit dem heutigen Begriff der Authentizität, der seinerzeit in diesem Kontext noch unbekannt war.<sup>208</sup>

#### *I.4.4.iii Degas*

Degas erläuterte gegenüber George Moore seine Einstellung zu Worten, die seine Kunst beschreiben:

„My art, what do you want to say about it? Do you think you can explain the merits of a picture to those who do not see them? ... I can find the best and clearest words to explain my meaning, and I have spoken to the most intelligent people about art, and they have not understood; but among people who understand, words are not necessary, you say humph, he, ha and everything has been said.“<sup>209</sup>

Degas' Einstellung gegenüber den Möglichkeiten sprachlicher Vermittlung und den Umgang mit Worten, wie sie hier zum Ausdruck kommt, ist

---

<sup>206</sup> Zola nach Borchardt 2007, S. 48.

<sup>207</sup> Zola nach Borchardt 2007, S. 50.

<sup>208</sup> Borchardt 2007, S. 39–43.

<sup>209</sup> Degas nach Kendall, in: Degas by himself, Drawings, prints, paintings, writings. (Hg.) Richard Kendall, o.O. 2004, S. 7.

zwischen Ernsthaftigkeit und Ironie zu fassen. Seine Selbstaussagen sind daher in der Forschung in ihrem Wert als verlässliche Quellen umstritten. Folglich sollten er und seine Kunst nicht allein auf seine Einschätzungen – besonders im Hinblick auf die Darstellung der Frau – reduziert werden.

Einige Wochen vor der ersten Impressionistenausstellung definiert Degas 1874 in einem Brief an James Tissot sein Realismus-Verständnis in Abgrenzung zu Manet:

„Die realistische Bewegung braucht nicht mehr mit den anderen zu streiten. Sie ist da, sie existiert, sie sollte sich gesondert [à part] zeigen. Wir brauchen einen Salon der Realisten. (...) Manet versteht das nicht. Ich glaube fest, daß seine Eitelkeit seine Intelligenz übertrifft.“<sup>210</sup>

Degas sieht in Manets Absonderung gegenüber den Impressionisten eher ein Indiz für Eitelkeit als ein Zeichen von Intelligenz. Er unterstellt ihm auch das Kalkül, dass seine Chancen auf Anerkennung von Seiten des Salons steigen, wenn er die Teilnahme an den Impressionistenausstellungen verweigert.

Degas strebt eine Verbindung von Kunst und Wissenschaft an, wobei erkennbar ist, dass dies vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatten geschieht, in denen Möglichkeiten objektiver Lesbarkeit menschlicher Physiognomien und anatomischer Prägungen diskutiert werden. Diese als lesbar postulierten Indizien können den Charakter, die Moral, die Sexualität, den Beruf oder auch das Schicksal in allgemeinerem Sinn betreffen. Unter seinen Zeitgenossen ist Degas mit seinen „Psychogrammen“ als grausamer Analytiker verschrien. Im Mittelpunkt seines künstlerischen Werkes steht das Erfassen und Aufzeichnen von

---

<sup>210</sup> Degas nach Werner Hofmann, *Degas und sein Jahrhundert*, München 2007, S. 10. Der französische Originaltext abgedruckt in: *Correspondance inédit: Lettres à James Tissot* (acq. 15499), in: *Degas inédit, Actes du Colloque Degas, Musée d'Orsay 18–21 avril 1988, Paris 1989*, S. 357–366, hier BN 6 (1) S. 354.

Bewegung. Degas studiert berufsspezifische, aber auch individuelle Posen und Gesten. Das Spannungsverhältnis zwischen „Intimität und Pose“<sup>211</sup> verbildlicht Degas in scheinbar zufällig festgehaltenen Bewegungsmustern der Protagonisten seiner Gemälde, Zeichnungen und Plastiken, die den Betrachter in ihrer Abweichung von der Kunstnorm irritieren.

Degas erforschte die Umsetzung von Themen und Motive innerhalb verschiedener Gattungen, wobei er die spezifischen Qualitäten der jeweiligen Gattung in ihren Erscheinungsformen studierte und auch mit Kombinationen experimentierte. So erinnert die bewegte Oberfläche seiner Plastiken in ihrer Skizzenhaftigkeit an die flirrenden Malereien und Zeichnungen, die den ausschnitthaften Eindruck eines vorübergehenden Moments sowie den Aspekt des Zusammenspiels von Bewegung, Zeit und Raum auf der Leinwand simulieren sollen. Die wissenschaftliche Erforschung und das Experimentieren mit dem Prozess der Wahrnehmung gab gewissermaßen den Fond ab für Degas' Eroberung von künstlerischem Neuland. Mit der Erkenntnis des komplexen Zusammenspiels von Auge und Gehirn bei der Wahrnehmung wurde das Sehen als subjektiver und fehleranfälliger Vorgang entlarvt.<sup>212</sup>

Degas' Rückgriffe auf technische Bildproduktion (Photographie) und auf für wissenschaftliche Zwecke hergestellte, primär kunsthandwerklich geprägte Objekte wie anatomische Modelle und Wachsfiguren steigern zusätzlich den Eindruck von Wissenschaftlichkeit seiner Ausdrucksmittel.

Douglas W. Druick und Peter Zegers haben in der Konsequenz hinsichtlich seines Œuvres und seiner Beschäftigung mit wissenschaftlichen

---

<sup>211</sup> Degas, Hamburg 2009.

<sup>212</sup> Crary 1996 und Crary 2002.

Wahrnehmungstheorien und der Physiognomik den Begriff des „wissenschaftlichen Realismus“<sup>213</sup> eingeführt.

Degas verbindet Fakt und Fiktion im Kunstwerk und erschafft damit etwas Neues, Separates beziehungsweise Autonomes. Degas' Werk kann in seiner Gesamtheit als breit angelegtes Realismus-Projekt zur Beobachtung und Analyse der zeitgenössischen Gesellschaft verstanden werden: Degas erforscht den Mensch sowohl als sozialen Typus hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zu verschiedenen Schichten der Pariser Gesellschaft, als auch hinsichtlich spezifischer Haltungen und Gestiken im Spannungsfeld zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, dem Generellen und dem Individuellen.

### **I.5 Courbet: „Vater des Realismus“ in der fortschrittlichen Kunst des 19. Jahrhunderts**

Anlässlich der Ausstellung „Courbet – Ein Traum von der Moderne“ betonte Klaus Herding, dass Courbet eine Leitfigur der jungen Künstlerbohème darstellte und „mit führenden Dichtern und Künstlern auf Augenhöhe“ verkehrte.<sup>214</sup> Petra-ten-Doesschate Chu<sup>215</sup> schildert zwei zentrale Strategien der *publicité* oder *selfpromotion*, die sich der Künstler aus Bekanntschaften mit Autoren angeeignet hat: einerseits die *Pose*<sup>216</sup>, als

---

<sup>213</sup> Douglas W. Druick und Peter Zegers, *Le Réalisme Scientifique*, in: Degas, (Ausst.-Kat.), Jean Sutherland Boggs (Hg.), *Galeries Nationales du Grand Palais*, Paris 9.2.1988 – 16.5.1988; *National Gallery of Canada*, Ottawa 27.6.1988 – 28.8.1988, *The Metropolitan Museum of Art*, New York, 27.9.1988 – 8.1.1989, Paris 1988, S. 197–211.

<sup>214</sup> Klaus Herding, *Der „andere“ Courbet*, in: *Courbet – Ein Traum von der Moderne*, (Ausst.-Kat.) Klaus Herding und Max Hollein (Hg.) *Schirn Kunsthalle*, Frankfurt am Main 15.10.2010 – 30.1.2011, *Ostfildern 2010*, S. 10–18, hier S. 10.

<sup>215</sup> Petra-ten-Doesschate Chu, *The most arrogant man in France. Gustave Courbet and the nineteenth century media culture*, Princeton 2007.

<sup>216</sup> Chu 2007, S. 3. „It was a way to invent and create a public persona for himself – both through his art, in a series of carefully staged selfportraits, and in real life by playing up certain physical and psychological characteristics that resonated with his journalist friends who were his vehicle to publicity.“



das Erfinden/Kreieren einer öffentlichen Person seiner Selbst, sowohl durch seine Kunst als auch durch sein charakteristisches Auftreten in der Öffentlichkeit. Und andererseits ergänzend mittels der *Strategie der Assoziation*<sup>217</sup>, um der öffentlichen Person – der Künstlerpersönlichkeit Courbets – durch Begleitpersonen, mit denen er sich umgibt, eine bestimmte Dimension zu verleihen.

Courbet zeigt unbeschönigt Mitglieder unterer Gesellschaftsschichten oder die Ausführung niederer Arbeiten im Format der Historienmalerei. Seine Akte zeigen gewöhnliche Frauen in ihrer kreatürlichen Fülle mit Dellen und Fett ohne Idealisierungen, zudem wird die Nacktheit nicht mythologisch verbrämt. Im Salon von 1853 erklärt man Courbet daraufhin zum „Haupt der Schule des Hässlichen“<sup>218</sup>. Im Begleitkatalog zur großen Courbet-Retrospektive von 2007/08 weist Dominique de Font-Réaulx<sup>219</sup> darauf hin, dass Courbet neben lebenden Modellen auch Aktphotographien verwendete.<sup>220</sup>

Als Schlüsselbild des Realismus und als Inbegriff der Modernität Courbets gilt das 1855 entstandene *Atelier des Künstlers*.<sup>221</sup> Der scheinbar paradoxe Titel der *Realen Allegorie* und der widersprüchliche und vieldeutige Charakter des Bildes selbst forderten Generationen von Kunsthistorikern zur Aufdeckung der zahlreichen Bedeutungsebenen auf. Werner Hofmann beurteilte Courbets Atelierbild als Parabel einer spannungsreichen Epoche, die von Widersprüchen und Konflikten bestimmt wurde. Indem er das

---

<sup>217</sup> Chu 2007, S. 3. „This he did through a series of portraits of his contemporaries that became his private pantheon – a gallery of colleagues that he admired and that, in turn, defined his persona.“

<sup>218</sup> Agustin-Joseph du Pays nach Herding 1978, S. 17 und Anm. 34.

<sup>219</sup> vgl. Dominique de Font-Réaulx, *Le Nu. La Tradition Transgressée*, in: Gustave Courbet, *Galleries Nationales du Grand Palais 13.10.2007 – 28.1.2008; The Metropolitan Museum of Art, New York 27.2. – 28.5.2008; u.a. Pierre Valland (Hg.), Paris 2007, S. 337–387.*

<sup>220</sup> vgl. Font-Réaulx 2007, S. 338–346, 355.

<sup>221</sup> Max Kozloff, *Courbet's „L'Atelier“*. An interpretation, in: *Art and Literature: An International Review*, Bd. 3, Lausanne 1964, S. 162–183, hier S. 162.

*Atelier* als „eines der größten Menschheitsbilder des 19. Jahrhunderts“<sup>222</sup> bezeichnet, schreibt Hofmann dem Gemälde epochale Bedeutung zu.<sup>223</sup> In Courbets Gemälde werden die unterschiedlichen Vertreter der zeitgenössischen Gesellschaft durch die Gestalt des Künstlers in deren Mitte in seiner Rolle als kreativer „Schöpfer“ zusammenführt. Hofmann fügt hinzu, dass durch diese Verherrlichung des Künstlertums die angriffslustige und kämpferische Tendenz deutlich zurückgenommen erscheint.<sup>224</sup>

„Eben weil die verschiedenen Symbolräume, von der zentralen Apotheose des Künstlertums zusammengehalten und überhöht, einander durchdringen, fehlen der sozialen Anklage das aggressive Pathos und die satirische Spitze. An ihrer Stelle ereignet sich etwas (...): der Ausdruck teilnehmender Menschlichkeit.“<sup>225</sup>

Zur Entstehung und Konzeption von Courbets Mehrfigurenbildnisses der *Realen Allegorie* merkt Hofmann an, dass Courbet den provokativen und widerspruchsvollen Bildtitel mit Bedacht gewählt hatte. Courbet erklärte wiederum, dass das Werk eine „Phase von sieben Jahren meines künstlerischen und geistigen Lebens abschließt“.<sup>226</sup> Demzufolge verweist das Oxymoron des Bildtitels auf die unvereinbaren Gegensätze von Ideal und Wirklichkeit, wie Hofmann zusammenfassend bemerkt: „Courbet hat den zwittrigen Bildtitel mit Bedacht gewählt. Das Oxymoron verweist, was immer noch nicht ausreichend erkannt ist, auf die produktiven Zwiespälte des 19. Jahrhunderts (...) des (...) Gegensatzes zwischen Poesie und Prosa, Ideal und Wirklichkeit. Der Realismus wird darin (*im Bildtitel, Anm. C.S.*)

---

<sup>222</sup> vgl. Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München (1960) 1991, S. 12.

<sup>223</sup> vgl. dazu allgemeiner Hofmann 1991, S. 2, 9.

<sup>224</sup> vgl. Hofmann 1991, S. 9–14, hier S. 12.

<sup>225</sup> Hofmann, 1991, S. 12.

<sup>226</sup> Hofmann 2007, S. 16.

verkündet und zugleich dialektisch gebrochen, das bloße Faktenprotokoll durch Dissonanzen und Brüche mehrsinnig und mehrstimmig gemacht.“<sup>227</sup>

Hofmann spricht hier zentrale Aspekte und Schlagworte an. Dabei handelt es sich zum einen um das Spannungsfeld zwischen Fakt und Fiktion, zum anderen um das Spektrum verschiedener Wirklichkeiten, die jene Gemälde als konzeptionell abstrakte Re-präsentationen subjektiver Momentaufnahmen darstellen und thematisieren.

Daneben gibt es auch Interpretationsansätze, die nur einzelne, zeitgenössische Denkweisen und Ideologien im *Atelier* verbildlicht sehen. James Henry Rubin analysierte das Gemälde in seinem Beitrag „Realism and social vision in Courbet and Proudhon“ als allegorische Darstellung von kunsttheoretischen Ansichten und von sozialistischen Utopien Proudhons.<sup>228</sup> Rubin analysiert Courbets *Atelier* unter verschiedenen Fragestellungen als Versinnbildlichung und Umsetzung kunsttheoretischer Postulate: bezüglich Baudelaire und seiner Theorien zur Moralität realistischer Kunst, oder auch bezüglich der Entsprechungen der *Realen Allegorie* zu den Anforderungen des Realismus.<sup>229</sup> Im Kontext der Auseinandersetzung mit Gemeinsamkeiten zwischen Courbets Atelierbild und sozialen respektive sozialistischen Theorien bezeichnet Rubin Courbet als „Maler der Arbeiter“ und zieht Parallelen zwischen Courbets Gemälde und Proudhons „Konzept der Freiheit“.<sup>230</sup>

Linda Nochlin wiederum interpretierte das *Atelier* als eine Versinnbildlichung der Lehren des französischen Sozialphilosophen und

---

<sup>227</sup> Hofmann 2007, S. 17.

<sup>228</sup> James Henry Rubin, *Realism and social vision in Courbet and Proudhon*, New York 1980.

<sup>229</sup> vgl. „Baudelaire and the Morality of Realist Art“: Rubin 1980, S. 48–57. „Real Allegorie and Realism“: Rubin 1980, S. 58–63.

<sup>230</sup> vgl. „Courbet as a worker painter“: Rubin 1980, S. 3–12; „Proudhon’s Concept of Liberty“: Rubin 1980, S. 13–20.

Gesellschaftstheoretikers Charles Fourier, speziell seiner Utopie von gesellschaftlicher Harmonie.<sup>231</sup>

### 1.5.1 Courbets Gemälde der *Realen Allegorie*

Von den in gedämpfter Atmosphäre im Atelier des Künstlers versammelten Personen hebt sich die Figurengruppe in der Bildmitte ab, die durch Lichtführung, Farbpalette und Naturalismus der Darstellung hervorsteht. Im Zentrum stellt sich der Künstler selbst, in exaltierter Pose und in einem eleganten Anzug gekleidet, an einer Staffelei sitzend dar. Seitlich neben ihm stehen ein kleiner Junge und ein Aktmodell. Rechts und links neben der Leinwand im Bild sind zwei Personengruppen dargestellt. Die Personengruppen der drei Bildzonen stehen untereinander in keinerlei Beziehung. Zudem scheinen die Größenverhältnisse der Figuren untereinander zu divergieren und auch keiner einheitlichen Perspektive zugeordnet werden zu können. Zweck und Bedeutung der Zusammenkunft, die sich dem Betrachter dieser undurchsichtigen Szenerie darbietet, erschließt sich diesem nicht.

In einem Brief an Champfleury hat Courbet die Identität der dargestellten Personen preisgegeben. Die rechte Gruppe bilden Freunde Courbets und Befürworter seiner Kunst: Promayet, Bruyas, Proudhon, Cuenot, Buchon, Champfleury, Baudelaire.

Die linke Gruppe setzt sich hingegen aus typisierten Darstellungen zusammen: ein Jude, ein Priester, ein Republikaner, ein Chasseur, ein Schnitter, ein Athlet, ein Hanswurst, ein Kleiderhändler, eine Arbeiterfrau, ein Arbeiter, ein Leichenbeschauer, eine Irin mit Kind. Als Repräsentanten

---

<sup>231</sup> vgl. Linda Nochlin, *The Invention of Avant-Garde: France 1830–1880*, in: ebd., *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London 1991, S. 1–18, hier S. 7–11.

bestimmter sozialer Typen verkörpert die linke Gruppe die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit.

In diesem Brief beschreibt Courbet im Herbst 1854 das Atelierbild in einem vorläufigen Stadium. Obwohl er die Identität gewisser Personen enthüllt, erläutert Courbet nicht alle Bedeutungsebenen der Komposition.<sup>232</sup>

In diesem Brief lässt er auch erkennen, dass keine offene Aussage beziehungsweise eine geradezu undurchsichtige Wirkung des Gemäldes beabsichtigt ist, die den Kritikern zu schaffen machen wird.<sup>233</sup>

Das Konzept der *Realen Allegorie* ermöglicht es Courbet, Rätselhaftes und zeitgenössische Realität miteinander zu verbinden. Indem er das Gemälde ins Zentrum seiner Einzelausstellung rückt, erklären sich Werk und Manifest als Positionen seiner Auffassung von Realismus gegenseitig. Der Titel stellt in der Verbindung zweier sich gegenseitig ausschließender Begriffe ein Oxymoron dar und kann als Herausforderung an die Kritik verstanden werden, da Courbet gerade wegen seines Realismus umstritten war.

Henriette Väth bezeichnet Courbets *Atelier* als „imaginäre Versammlung“; das Zusammensein der Gesellschaft wirke jedoch durch das Montageverfahren „unwirklich“ und „gestellt“. „Courbet nahm (...) Teile aus der ‚Realität‘ und stellte sie in einen neuen Zusammenhang, der mehr über die Wirklichkeit seines Lebens aussagte, als eine schlichte Photographie seines Ateliers hätte zeigen können.“<sup>234</sup>

Mit der Angabe, das Gemälde fasse sieben Jahre künstlerische Arbeit zusammen, verweist Courbet auf das Jahr 1848 und damit auf das politisch

---

<sup>232</sup> vgl. Hélène Toussaint, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, in: Gustave Courbet (1819–1877), (Ausst.-Kat.) *La Réunion des musées nationaux et l'Arts Council of Great Britain, Paris, Grand Palais, 30.9.1977–2.1.1978, Paris 1977*, S. 234–271, hier S. 246–247. Siehe auch: Deutsche Übersetzung des Briefes in Herding 1978, S. 23–26.

<sup>233</sup> vgl. Gustave Courbet. *Correspondance*, (Hg.) Petra ten-Doesschate Chu, Paris 1996, S. 121, 54–8 und S. 124, 55–1.

<sup>234</sup> s.o.

und historisch bedeutsame Ereignis der Februarrevolution. Auf diese Weise trifft im *Atelier* autobiographischer Gehalt mit einer politischen Bedeutungsebene zusammen. Courbet hat zu neuen Formulierungen gefunden, die als Ausdruck der veränderten Wirklichkeitswahrnehmung verstanden werden können. Das im Gemälde angewandte Prinzip der formalen und inhaltlichen Mehrdimensionalität entsprach eher dem gewandelten Verhältnis zur Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts – die jetzt zunehmend als veränderlich und lediglich subjektiv wahrgenommen entlarvt wurde.

### *1.5.1.1 Zeitgenössische Reaktionen*

Courbet stieß mit seinem unkonventionellen Gemälde bei Freunden und Anhängern zum großen Teil auf Ablehnung, da sie mit seinem Realismus andere Erwartungen verbanden. Realistische Gestaltungsweise und das Prinzip „Allegorie“ schienen sich auszuschließen. Noch einmal sei Champfleury zitiert, Hauptvertreter der literarischen Realismusbewegung: „Une allégorie ne saurait être réelle, pas plus qu’une réalité devenir allégorique.“<sup>235</sup> Das Bildkonzept widerspricht im Übrigen auch Champfleurys Definition von Realismus. In der Zeitschrift „Le Réalisme“ dekretierte er, was darunter zu verstehen sei: „une chose réelle, existante ... visible, palpable: l’imitation scrupuleuse de la nature“.<sup>236</sup>

Innerhalb der Hauptwerke Courbets hebt sich das *Atelier* besonders durch die auffällige Heterogenität ab: naturalistische Darstellungsweise neben verschwommenen, undeutlich skizzierten, fast transparenten Partien. Die Uneinheitlichkeit der räumlichen Darstellung wird durch das Nebeneinander verschiedener Perspektivebenen zusätzlich intensiviert.

---

<sup>235</sup> Champfleury nach Kozloff, Courbet’s *Atelier* 1964, S. 167.

<sup>236</sup> Dittmann 1971, S. 219.

Diese vermeintlichen „Mängel“ in der Perspektivdarstellung wurden in Karikaturen der Lächerlichkeit preisgegeben.

Im *Atelier* bildet die Figurengruppe im Zentrum in ihrer naturalistischen Gestaltungsweise einen deutlichen Kontrast zu den vergleichsweise immateriell erscheinenden Figuren im Bildhintergrund. Zugeordnet ist auch der Gegensatz von Aktivität und Passivität, wobei bezeichnenderweise allein der Künstler als Handelnder auftritt. Durch das Nebeneinander von skizzenhaften, transparenten Partien und solchen, die sorgfältig und detaillierter ausgeführt sind, wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, dass innerhalb der diffusen Raumsituation auch verschiedene Wirklichkeitsebenen miteinander verwoben sind. Diesen Brüchen im Sichtbaren korrespondiert die inhaltliche Komplexität.

Eugène Delacroix beurteilte Courbets *Atelier* in einer Tagebuchnotiz als ungewöhnliches, jedoch bedeutungsvolles Bild und zweifelte die Entscheidung des Salons an, der das Bild zurückgewiesen hatte. Dennoch fühlt sich auch Delacroix durch die Vermischung unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen ein wenig irritiert:

„Der einzige Fehler ist die Zweideutigkeit des Bildes: es sieht so aus, als wäre mitten im Bild ein wirklicher Himmel. Man hat da eines der ungewöhnlichsten Werke unserer Zeit zurückgewiesen; aber durch solche Kleinigkeiten lässt sich ein Kerl wie er nicht entmutigen.“<sup>237</sup>

Wie auch immer, die *Reale Allegorie* hat das Verständnis von Realismus entscheidend geprägt. Herding schlägt für Courbets Kunst daher einen erweiterten Realismusbegriff vor, der auch dieses „traumhaft-utopische“ Gemälde umfasst.<sup>238</sup> An dieser Stelle verweise ich zusätzlich auf eine Auswahl an Zitaten zu Courbets Kunst- und Realismusverständnis, die in den Anmerkungen aufgelistet werden. (Anm. 2)

---

<sup>237</sup> Herding 1978, S. 90, 91.

<sup>238</sup> vgl. Herding 1987, S. 751.

## I.6 Grundsätzliche Begriffsdefinitionen

In der deutschen Kunstgeschichte gab es seit etwa 1974/1975 eine breit gefächerte Realismus-Debatte<sup>239</sup>, in deren Zentrum die mit Nachdruck angestrebte präzisere Unterscheidung zwischen einem historischen respektive einem systematischen Realismus-Begriff stand. Dabei interessierte auch die Frage, ob es sich bei dem Begriffspaar Naturalismus/Realismus um ein Darstellungsproblem oder um die ‚Verbildlichung‘ einer bestimmten Weltsicht handelt. In der Folge wurde Naturalismus als Darstellungsweise definiert, die auf Naturnachahmung beruht. Davon abgegrenzt bezeichnet Realismus ein Darstellungsprinzip zur Vermittlung einer bestimmten Weltsicht.

Realismus definiert im Allgemeinen ein zeitgemäßes Konzept der Wirklichkeitsaneignung in Kunst und Literatur. Zudem bestimmt die Kunstgeschichte drei Auslegungsformen oder Perspektiven des Begriffs Realismus: Mimesis (I); Epoche (II); Stil (III). Nils Ohlsen definiert Realismus in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung „Realismus – Das Abenteuer der Wirklichkeit“ als abhängig von Motivwahl und Darstellungsweise, sowie in seiner Abgrenzung zum Naturalismus. Der Realismus, so Ohlsen, geht im Unterschied zum Naturalismus über die „bloße Imitation“ oberflächlicher Erscheinung hinaus, indem Realismus das „Wesen des Gesehenen“ zu durchdringen und interpretieren versucht.<sup>240</sup> Ausgehend von dieser These baut Ohlsen seine weiteren Argumente zu den Kriterien von Realismus in der Kunst auf, die sich in ihrer Relationalität der Verbindung zwischen Bildraum und dem Realraum

---

<sup>239</sup> Schmoll gen. Eisenwerth 1975, S. 247–264, hier S. 252, 264.

<sup>240</sup> Nils Ohlsen, Realismus – das Abenteuer der Wirklichkeit, in: Realismus – Das Abenteuer der Wirklichkeit (Ausst. Kat.), Christiane Lange und Nils Ohlsen (Hg.), Kunsthalle Emden, Emden 23.1.2010 – 24.5.2010; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 11.6. – 5.9.2010, München 2010, S. 14– 41, hier S. 18.



des Betrachters formieren. Darüber hinaus meint Realismus nichts Festes oder Isolierbares, sondern ist etwas Veränderliches, das sich erst beziehungsstiftend – relational in der Rezeptionssituation des Bildes durch einen Betrachter – konkretisiert. Bezüglich des soziohistorisch konkretisierten Verhältnisses zwischen Bild und Wirklichkeit stellt er fest: „Realismus berührt hinter der Darstellung der Oberflächen stets die Frage nach der Definition von Wirklichkeit.“ Seine These könnte dahingehend erweitert werden, dass die Kunst des Realismus Sinnbilder eines (historischen) Welt- und Menschenbildes darstellt. Ausgehend davon erklärt Ohlsen die Kunst des Realismus im 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Umbrüche und Veränderungen formalhistorisch zur „Nullstelle der Kunst“<sup>241</sup>. Seine Argumentationsweise begründet er auf den kunsthistorischen Entwicklungen, die zur Bildung antiakademischer, progressiver Künstlergruppen führten: „Realismus ist relativ ... Realismus ist nicht eine Sache irgendeiner konstanten oder absoluten Beziehung zwischen einem Bild und seinem Objekt, sondern eine Sache der Beziehung zwischen dem im Bild verwendeten Repräsentationssystem und dem System, das gerade die Norm ist“<sup>242</sup>. Ohlsen ergänzt: „Realismus ist nicht mehr oder weniger ein Spiegel der Wirklichkeit als jede andere Richtung in der Kunst“. Entscheidender als das „Was“ des Motivs sei das „Wie“ der Umsetzung. Dabei verweist er auf Nochlins Definition von Realismus und erklärt, dass die Künstlergruppierungen im 19. Jahrhundert für die Kunst in toto eine neue Struktur erschaffen und begründen mussten, die neue Kompositions- und Darstellungsweisen erforderte.

Stellvertretend verweist Ohlsen auf Courbet. Dieser fordert als Realist nicht die exakte, detailgenaue Wiedergabe der Wirklichkeit, vielmehr spricht er sich für eine ehrliche, nur an der Wirklichkeit orientierte und zugleich

---

<sup>241</sup> Ohlsen 2010, S. 23.

<sup>242</sup> Ohlsen 2010, S. 18.

individuelle Kunst aus. Dabei versteht Courbet Objektivität und Individualität keineswegs als Paradox, sondern als zwei grundlegende Aspekte von Realismus. Courbets künstlerische Aufrichtigkeit steht für eine inhaltliche Verbindung zur Gegenwart, wobei die Reproduktion der Natur beziehungsweise Gegenwart von Courbet nicht als Imitation, sondern als Interpretation definiert wird.<sup>243</sup>

Zusammenfassend gilt festzuhalten, dass Bild-, Betrachter-, und Realitätsebene im Spannungsverhältnis zueinander stehen und das Realismus als eine durch die Künstlerpersönlichkeit subjektive Interpretation von Wirklichkeit/Realität zu sehen ist und nicht als Imitation derselben. Die Instrumentarien des Realismus der Fallbeispiele von Manet und Degas können Ohlsens Beobachtungen bestätigen. Beide Kunstwerke zeigen Realismus als etwas Wandelbares, das sich in der Rezeptionssituation des Bildes durch einen Betrachter konkretisiert. Manet verstand sich als Historienmaler, der sich in seiner Kunst verpflichtete, Motive des zeitgenössischen Lebens eines Großstädtlers abzubilden und damit über das Sujet hinaus zugleich Formen und Zustände des Menschseins darzustellen. Eine eindeutige Aussage beabsichtigte er mit seinen heterogenen, niemals einsinnig interpretierbaren Gemälden vermutlich kaum. Manets widersprüchlich künstliche Bilderwelt, die aus kunsthistorischen Motiven erwachsen und in die Gegenwart übertragen werden, verfügen über fehlerhafte und irritierende Details, die das Dargestellte jedoch lebhaft erscheinen lassen. Manets Figuren blicken in den Betrachtterraum und mit ihrem Blick holen sie den Betrachter in den Bildraum. Mit seinen Bilderfindungen revolutioniert Manet die Malerei, indem er die Beziehung zwischen Bild und Betrachter transformiert, wobei die Blickbeziehungen das entscheidende Mittel bilden.

---

<sup>243</sup> Ohlsen 2010, S. 19–22.

Degas' unmittelbar wirkende Bilderwelt wird bei genauer Betrachtung als sorgfältig geplantes Konstrukt entlarvt. Seine analytischen Interpretationen des damaligen Welt- und Menschenbildes fordern die Rezeption des Betrachters, über die Vermischung realer und fiktiver Werkebenen heraus. Degas' Bildwerke sind als Befragungen von Wirklichkeit konzipiert. Die Fallbeispiele des Realismus von Manet und Degas können insofern als Reflexion über die Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit verstanden werden.

Boris Röhl fordert bei der Definition von Naturalismus respektive Realismus<sup>244</sup> eine „Trennung in zwei verschiedene Ebenen: Man unterscheidet zwischen einer *systematischen* und einer *historischen* Bedeutungsebene.“<sup>245</sup> Röhl spricht von der *historischen* Bedeutungsebene, „wenn man während eines bestimmten Zeitraumes (der historisch abgeschlossen ist, Anm. C.S.) mit dem Wort ‚Realismus‘ einen Stil (oder eine Kunstströmung) bezeichnet hat.“ Diese unterscheidet er von der *systematischen* Bedeutungsebene, die er als Versuch versteht, „geographisch und zeitlich unabhängig voneinander auftauchende Erscheinungsformen der Kunst in einen Zusammenhang zu bringen“. Diese Form sieht Röhl als *epochenübergreifendes Prinzip* und erklärt zur Verwendung des Begriffes ‚Realismus‘ in der systematischen Ebene, das diese von der philosophischen Grundhaltung des Autors/Künstlers geprägt sei. Diese Bedeutungsebene bezieht Röhl auf historische künstlerische Ausdrucksweise bis hin bis zu aktuell gegebenen. Er verweist dabei auch auf Dario Durbé der 1966 in der „Encyclopedia of World Art“ zur Unterteilung von Realismus die Einführung von drei Ebenen vorgeschlagen hat: 1. „the artist's specific attitude to reality“ 2. „a historical sense“ 3. „an

---

<sup>244</sup> vgl. Boris Röhl, Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen, Hildesheim u.a. 2003.

<sup>245</sup> Röhl 2003, S. 3.

aesthetic-philosophic sense“<sup>246</sup>. Dieser Systematisierungsversuch ist nicht deckungsgleich mit den oben bereits genannten Kategorisierungssystemen. Die von Durbe vorgeschlagene Unterteilung ist aber insofern interessant, als sie die individuelle Perspektive des Künstlers gegenüber dem historischen und philosophischen Bezugssystem abgrenzt. Der Aspekt der individuellen Sichtweise ist bekanntermaßen ein zentrales Merkmal, das in der Theorie der Moderne immer wieder hervorgehoben wurde. Der Aspekt der historischen und philosophischen Ebene entspricht wiederum dem Ordnungssystem, das Realismus als Stilbegriff gegenüber dem Epochenbegriff abgrenzt: 1. Die Einstellung/Haltung des Künstlers zur Realität, 2. Die historische Ebene respektive Bedeutung von Realismus, 3. Die philosophische Ebene respektive Bedeutung von Realismus.

An bereits bestehenden Abgrenzungsversuchen bezüglich des Realismus und der Realismustheorien, die Röhl in seiner Systematik unter verschiedenen Aspekten betrachtet, kritisiert er in erster Linie das Fehlen eines wirklich umfassenden Schemas, das sowohl zeitlich wie geographisch umfassend wäre. Sein eigener Ansatz versucht den Anspruch einzulösen, eine weitestgehend ‚neutrale‘ Beschreibung der unterschiedlichen Theorien und der damit verbundenen Weltanschauungen zu erreichen, die sowohl die sozialistische als auch die westliche Kunstgeschichtsschreibung mit einschließt.<sup>247</sup>

Röhl bringt in Erinnerung, dass Definitions- und Kategorisierungssysteme aus dem angelsächsischen Bereich ein einfaches und übersichtliches Schema vorschlagen: „Dort definiert man Realismus als epochenübergreifendes Prinzip, das im Gegensatz zu idealistischen Kunstströmungen steht. Ferner bezeichnet man den Realismus als einen

---

<sup>246</sup> vgl. Röhl 2003, S. 3, Anm. 2.

<sup>247</sup> Röhl 2003, S. 11–13.

modernen gegenständlichen Stil.“<sup>248</sup> Auch das Ordnungssystem von Klaus Herding ziele in wesentlichen Punkten seiner Argumentation darauf ab, den Realismusbegriff „in die Theorie der Moderne einzubinden“<sup>249</sup>. Röhl kritisiert an dem Schema, das er für die englischsprachige Literatur in Anschlag bringt, dass einige Realismen und Realismustheorien der Kunstgeschichte dabei unberücksichtigt bleiben und die übergeordnete Ästhetik des sozialen und sozialistischen Realismus nicht beschrieben werden. Im Rahmen der hier verfolgten Ziele, die von vornherein und von der Natur der Fragestellung her zeitlich und geographisch streng begrenzt sind, halte ich diese aufgeführten Realismusdefinitionen für grundlegend auch bei Berücksichtigung einer zeitlichen Engführung auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Meine Arbeit strebt dabei keinesfalls eine umfassende Definition der verschiedenen Formen des Realismus in der Kunst an, vielmehr fokussiert sie auf die Betrachtung des historischen Realismusbegriffs des 19. Jahrhunderts.

Zur Reduktion der Vielzahl an Bedeutungsvarianten<sup>250</sup> von Realismus wurden in den 1980er/90er Jahren zur Klassifizierung Schemata zur Charakterisierung erstellt. Nochlin unterscheidet bei ihrer Klassifizierung inhaltliche und formale Charakteristika. Zu den inhaltlichen Charakteristika zählt sie die Forderung nach „Gegenwartsbezogenheit“<sup>251</sup>, die „Darstellung des Einfachen/Niedereren/Alltäglichen“<sup>252</sup>, sowie das „Verhältnis zu politischen und sozialen Fragen der Zeit“<sup>253</sup>. Die Forderung nach „Wahrhaftigkeit“<sup>254</sup> der Darstellung ordnet sie formalen Charakteristika zu. Außerdem betont sie, dass die Frage nach der Beziehung zwischen der

---

<sup>248</sup> Röhl 2003, S. 9.

<sup>249</sup> Röhl 2003, S. 10.

<sup>250</sup> vgl. Kapitel I.1.3 Realismustendenzen im 19. Jahrhundert.

<sup>251</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 103–178.

<sup>252</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 23–33, hier S. 28.

<sup>253</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 45–50.

<sup>254</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 51–56.

Kunst des Realismus und den Wissenschaften weder grundsätzlich, noch definitiv zu beurteilen sei. In einem allgemeinen Sinn sei es zwar nicht statthaft, den Realismus in der Kunst in seiner Methodik als wissenschaftlich zu bezeichnen, jedoch nähere sich dessen Einstellung gegenüber der Natur einer wissenschaftlichen Auffassung an.<sup>255</sup> Indem „Wahrhaftigkeit“ zum generellen Ziel erklärt wurde – gegenüber den Fakten, gegenüber Wahrnehmung und Erfahrung von Realität – entspricht deren Perspektive auch den Kräften, die der wissenschaftlichen Haltung als angemessen gelten.

Heutzutage sei es nicht mehr ohne weiteres nachvollziehbar, welcher gewaltigen Fortschrittsoptimismus die wissenschaftliche Revolution des 19. Jahrhunderts hervorbrachte. Ein Problem für die jetzige Einschätzung ergebe sich auch aus dem Umstand, dass Persönlichkeiten wie Auguste Comte, Émile Zola und Hippolyte Taine Wissenschaft mit Wissenschaftsgläubigkeit und Materialismus verwechselt hätten. Sie hätten damit – so Nochlin – lediglich die alte Metaphysik durch eine neue ersetzt.<sup>256</sup> Als weitere Schwierigkeit kommt hinzu, dass sowohl die Gegner als auch die Befürworter der Kunst des Realismus die Analogie zur Wissenschaft zogen. All diese Aspekte machen eine klare und eindeutige Bestimmung unerreichbar.

Herding strebt einen weiterreichenden Realismusbegriff des 19. und 20. Jahrhunderts an. In seinem Aufsatz „Mimesis und Innovation“ erstellt er einen Kriterienkatalog für ‚Realismus‘, der dabei auf der Vielzahl der Bedeutungsvarianten im 19. Jahrhundert fußt. Ausgehend davon reduziert Herding die umfassende „Vielzahl schillernder Bedeutungsvarianten von Realismus“ auf vier gleichbleibende Schemata und fügt hinzu: „fruchtbar weiterentwickelt wird im 20. Jahrhundert allein das vierte Schema, in dem

---

<sup>255</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 40–45, hier S. 40–41.

<sup>256</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 41.

es um das Verhältnis von Realismus und Abstraktion geht.“<sup>257</sup> Zentral an Herdings Zusammenfassung der verschiedenen Dimensionen des Realismus ist die offene Klassifizierung. Nicht alle Merkmale müssten in einem Kunstwerk aufzufinden sein.

Die ersten drei Kategorien – Realismus als „bildliche Objektivierung“<sup>258</sup>, „mimetische Innovation“<sup>259</sup> und „Widerspiegelung einer gewöhnlichen oder hässlichen Welt“<sup>260</sup> – folgen hinsichtlich der Ausrichtung auf die Wirklichkeit einer mehr oder weniger deutlichen Abschilderung von Wirklichkeit, die Natur widerspiegelt, ohne sie zu verfremden. Allein die letzte Kategorie steigt über die Dimension der Entsprechung hinaus und erklärt Realismus zu einer Verdichtung beziehungsweise Abstraktion der Wirklichkeit. Damit richtet sich diese Dimension gegen eine nur existentiell-materialistische Wahrnehmung und Darstellung. Diese letzte Dimension, Realismus als „Konzeptuelle Reflexion“<sup>261</sup> wird als zeichenhafte Zusammenfassung und Fortführung der Wirklichkeit über das sichtbar Vorgegebene hinaus definiert. Während die ersten drei Punkte eine Wiedergabe der Realität unter dem Aspekt der Übereinstimmung mit unserer Erfahrung darstellen, geht die letzte Dimension von Realismus darüber hinaus: als Dimension von Wiedergabe der nicht darstellbaren Essenz der Dinge. „(...) aber erst die vierte Dimension, die Abstraktion, verleiht ihnen Sinn: Erst wenn Abstraktion (und damit die Aktivierung der Phantasie des Betrachters) gewährleistet ist, erfüllt das Bild sein

---

<sup>257</sup> vgl. Herding 1984, S. 84.

<sup>258</sup> ... wobei die handwerkliche Leistung hervorgehoben wird. vgl. Herding 1984, S. 86.

<sup>259</sup> ... als getreue Realitätsaneignung, die aber gegenüber früherer Kunst eine neue Dimension der Wirklichkeit zum Ausdruck bringt, vgl. Herding 1984, S. 87.

<sup>260</sup> ... unter Vernachlässigung „technischer Brillanz (Feinmalerei)“ wird dieses „Verfahren“ als „Entsprechung“ und zugleich „Provokation und Veränderung“ verstanden. vgl. Herding 1984, S. 87.

<sup>261</sup> So rückt die „Absage an gegenständlich ausdifferenzierte Objektivierungen“ in den Vordergrund, vgl. Herding 1984, S. 87.

realistisches Ziel. Zeichenhafte Abbreviation und Objektredundanz dienen als Mittel.“<sup>262</sup>

Damit liegt in der Dimension der „Konzeptuellen Reflexion“ Ziel und Absicht realistischen Kunstschaffens begründet. Die subjektive Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit durch die Künstlerpersönlichkeit stellt, durch Auswahl und Abstraktion des Wirklichkeitsausschnittes, immer auch eine Transformation und Interpretation von Wirklichkeit dar. „Entsprechung“ und „Veränderung“ – als Potential realistischen Kunstschaffens – liegen dicht beieinander.

Realismus in der Kunst, der von den Gegnern im 19. Jahrhundert als „bloße Abschilderung von Realität gefasst wurde“<sup>263</sup> schließt somit auch den Aspekt von „Imagination“ und weiterführend den Aspekt der „Transformation“ mit ein, und zwar dadurch, dass der Künstler als Persönlichkeit seine subjektive Wahrnehmung in die Darstellung mit einfließen lässt.

Damit wird selbst in einer rudimentären Definition von Realismus der inhärente Spannungsreichtum einer so bezeichneten Kunst verdeutlicht. Noch einmal Herding: „In ihr (*dieser Kunst, C.S.*) scheint sich neutrale Berichterstattung mit engagierter Kritik zu verbinden, Annahme der objektiven vorgegebenen Wirklichkeit mit dem Impuls zur Umformung aus subjektiver Erfahrung.“<sup>264</sup> Im Zusammenhang seiner Analyse der zwei „Bedeutungsfelder“ von Realismus – als „Epochenbegriff“ beziehungsweise epochenübergreifendem Darstellungsprinzip“ – stellt Herding in einem weiteren Beitrag<sup>265</sup> zum Realismus fest: Neben dem Aspekt der „Darstellung von Wirklichkeit“ ist Realismus auch bezüglich

---

<sup>262</sup> Herding 1984, S. 96.

<sup>263</sup> vgl. Bonnet 2004, S. 16.

<sup>264</sup> s.o.

<sup>265</sup> vgl. Herding 1987, S. 730–764.



des Aspekts „Zeitbezogenheit“ als widersprüchlich einzustufen. Denn Realismus erscheine zwar einerseits als zeitgebunden, andererseits liege in seiner innovativen, antiakademischen Haltung eine überzeitliche Dimension begründet.<sup>266</sup>

In der „Enzyklopädie der Neuzeit“ wird von Nils Büttner vorgeschlagen, das Problemfeld Realismus dadurch einzugrenzen, dass hinsichtlich seiner charakteristischen Bedeutungsvielfalt keine allgemeine Begriffsbestimmung, sondern innerhalb der historischen „Wirklichkeitskonzepte“ eine kontextbezogene Begriffsbestimmung durchgeführt werden soll: „Der mit vielschichtigen Bedeutungsgehalten verbundene Begriff Realismus bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch Sachlichkeit, einen sachorientierten Wirklichkeitssinn, eine pragmatische, auf unmittelbaren Nutzen gerichtete Einstellung und die Darstellung erfahrungsmäßiger Wirklichkeit in ihrer unmittelbaren Erscheinung.“ Hinsichtlich der kunsthistorischen Verwendung wird erläutert, dass sich der Realismus in der Neuzeit zur „ästhetischen und kunsttheoretischen Kategorie“ entwickelte, deren generelle Definition hier nicht angestrebt wird: „Da Wirklichkeitskonzepte historischen Veränderungen unterworfen sowie kulturell variabel sind und deshalb keine universelle Form oder Gültigkeit beanspruchen können, ist eine allgemeingültige Begriffsbestimmung unmöglich.“<sup>267</sup>

Auf der Grundlage dieser Definitionen und Erläuterungen zu den zentralen Kennzeichen des Konzepts Realismus in der Kunst des 19. Jahrhunderts werden die beiden Fallbeispiele der Untersuchung – in diesem Sinn – als Standortbestimmungen und Stellungnahmen der Künstler(-Persönlichkeiten) zum veränderten Welt- und Menschenbild untersucht.

---

<sup>266</sup> vgl. Herding 1987, S. 731–732.

<sup>267</sup> Nils Büttner, „Realismus“ in: Enzyklopädie der Neuzeit, (Hg.) Friedrich Jaeger, Bd. 10 Physiologie – Religiöses Epos, Stuttgart, Weimar, 2009, S. 673–675, hier: S. 673.

Zu der epochalen „Krise“ der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung wird terminologisch folgende Festlegung vorgenommen: Das Wort „Krise“ wird hier allgemein als Synonym für die formalästhetische Umkehr in der Kunst als Reaktion auf die soziohistorischen Veränderungen dieser Epoche begriffen. Eine „Krise“ setzt eine vorherige und nachfolgende Situation voraus, die letztendlich auf eine „Erlösung“ zuläuft. Doch nicht nur für die Epoche des 19. Jahrhunderts scheint eine solche „Erlösung“ von den Unsicherheiten um Erfahren und Erleben von Wirklichkeit nicht möglich; stattdessen scheint sich diese Krise im digitalen Zeitalter des 20./21. Jahrhundert zu wiederholen, die im Zeitalter der analogen Photographie einen historischen Vorläufer zu haben scheint.<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> vgl. dazu insbesondere Kap. III.

## **II. Manets *Olympia* und Degas' *Kleine Tänzerin von 14 Jahren: Zwei Spielarten des Realismus des 19. Jahrhunderts zwischen Illusion und Wirklichkeit***

### **II.1 Manets *Olympia***

#### II.1.1 Werkbeschreibung und zeitgenössische Einordnung

Auf einer Leinwand mit den Maßen 130,5 x 190 cm präsentiert Manet eine Figurengruppe zweier weiblicher Gestalten annähernd lebensgroß im Querformat (Tafel 1, Abb. 1). Im Bildvordergrund posiert liegend eine nackte junge Frau auf einem Bettenlager mit halb aufgerichtetem Oberkörper und ausgestreckten Beinen. Sie wendet sich dem Betrachter frontal zu, sie fixiert ihn scheinbar mit ihrem undurchdringlichen Blick. Diese bis auf ihre Schmuckstücke und die Pantöffelchen unbedeckte Frauenfigur dominiert die Komposition. Am Fußende des Bettes steht eine schwarze Katze. An das Lager der Unbedeckten tritt eine füllige, dunkelhäutige Frau heran, die einen üppigen Blumenstrauß hereinträgt, der in weißes Papier eingeschlagen ist (Tafel 10, Abb. 1). Das Verhältnis der beiden zueinander folgt der Tradition der Haremsdarstellungen einer Herrin mit ihrer dunkelhäutigen Dienerin. Die Szene spielt sich in einem abgedunkelten Separée mit zugezogenen Vorhängen ab. Die dunkelgrünen Vorhänge und die bräunlich gemusterte Wand kontrastieren zu den weißlichen Laken und zur hellen Haut der Liegenden.

Das Gemälde zeichnet sich durch eine differenzierte Malweise und Farbigkeit aus, sowie durch Unbestimmbarkeiten und Unklarheiten der räumlichen beziehungsweise perspektivischen Bezüge. Die grelle Farbigkeit reicht von hellen bis zu dunklen Tönen, die Malerei zeigt grobe

Pinselhiebe neben beinahe feiner Zeichnung. Der starke Kontrast zwischen hellen und dunklen Farbflächen des Bildhintergrundes verstärkt in Verbindung mit der perspektivischen Verkürzung der räumlichen Darstellung die Flächigkeit der Malerei.

Im Bildgeschehen werden die Frauen durch die Konfrontation von – bekleidet und unbekleidet, schwarz und weiß, schmal und üppig – gegensätzlich inszeniert. Selbstbewusst fixiert die Nackte im Bildvordergrund den Betrachter, die Helligkeit ihrer Haut wird durch die übereinander getürmten weißen Kissen und Laken deutlich verstärkt und kontrastiert dadurch noch deutlicher mit der Hautfarbe der daneben stehenden dunkelhäutigen Dienerin und dem dunklen Bildhintergrund, der den Fond für Olympias alabasterfarbenen Körper abgibt. Mit dem rechten Arm stützt sie ihren Oberkörper ein wenig ab, der auf zwei große Kissen gebettet ist. Den linken Arm hält sie seitlich parallel zum Oberkörper, die Finger der linken Hand sind gespreizt und auf ihre Scham gedrückt. Die vergleichsweise korpulente Figur der Dienerfigur wird durch das glockenförmige Kleid noch intensiviert. Trotz der Differenzen setzt Manet Farbgestaltung und Bildkomposition ein, um die Zusammengehörigkeit der Figurengruppe zu unterstreichen: Die blassrosa Hautfarbe der Liegenden wiederholt sich in der Farbgestaltung des Kleides der dunkelhäutigen Dienerin.

Manet reduziert Abstufungen beziehungsweise Zwischentöne ganz bewusst und hebt somit den Kontrast der hellen und dunklen Farbflächen hervor. Innerhalb der frontal ausgeleuchteten Figurengruppe verzichtet Manet zusätzlich auf Halbtöne und auf die Modellierung der Flächen durch Licht und Schatten, wodurch die Flächigkeit der Malerei intensiviert wird. Die Lichtquelle der im Bild dargestellten Beleuchtungssituation scheint im Raum des Betrachters situiert zu sein. Manet setzt diesen Kunstgriff hier ein, um den Betrachtterraum mit der Bildsituation zu verbinden. Dies kann

als Indiz für ein neuartiges Bild-Betrachter-Verhältnis gelten, das Manets Kunst- und Realismuskonzept charakterisiert.

Olympias zurückhaltend modellierter, flächig dargestellter Körper erscheint gemessen am Zeitgeschmack knabenhaft. Die helle und abstrahierende Malweise zerstört die Illusion von Körpervolumen, ein Eindruck, der durch die wenig prominente Darstellung weiblicher Geschlechtsmerkmale noch verstärkt wird. Andererseits konnten die Fransen am Seidenschal, die auf der Höhe der rechten Hüfte zu sehen sind, als Anspielung auf Schambehaarung verstanden werden. Eine dezente Modellierung des Körperkonturs wird durch Schattierung erzielt und auch die Brustwarzen sind in einem hellen Rosa angedeutet. Die starre, wie eingefroren wirkende Pose, ihre eher kantigen Körperformen und Olympias herausfordernder Blick scheinen Abweisung und Härte zu vermitteln. Hinter Olympias Kopf lassen sich jedoch undeutliche Farbflecken und Schattierungen erkennen. Wenn die dunklen, rotbraunen Farbschattierungen nicht zum damastbespannten Hintergrund gehören, sondern als Bestandteil der Frisur gesehen werden müssen, ergibt sich im Gesamtausdruck ein modifizierter Typus. Sind die rotbraunen Haare als am Hinterkopf zurückgebunden zu sehen, so verleiht dies ihrem Gesicht eine gewisse Strenge. Bei der anderen Variante – auch wenn die braune Farbe des Haares von dem ebenfalls braunen Wandmuster kaum zu unterscheiden ist – verändert die durch leichte Pinseltupfen erzeugte Farbwolke an der linken Seite ihres Halses ihre Gesichtszüge: Olympias Ausdruck erscheint weicher und weiblicher.<sup>269</sup> Manets *Olympia* erweist sich in Aspekten wie diesen – dessen inhaltliche und formale Uneindeutigkeit und Ambivalenz dem Betrachter Rätsel aufgibt – als Herausforderung. Hier wird der Betrachter, der die Flächigkeit der Malerei Manets oberflächlich gedeutet und

---

<sup>269</sup> vgl. Werner Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1987, S. 28.

interpretiert hat, zu reflektierter Aufmerksamkeit ermahnt: Manet inszeniert das Gemälde als „Schule des Sehens“, in der Erwartungen absichtsvoll enttäuscht, nicht mehr eingelöst werden, um die Sichtweise und Perspektive zu erneuern und auf Wesentliches zu fokussieren.

Der individuell porträtierte Körper der Olympia erscheint schlank und schmal, ist jedoch eher als muskulös denn als zierlich zu bezeichnen, denn ihre Schultern wirken durch die angewinkelte Haltung der Arme breit und androgyn. Olympias Nacktheit wird durch den Schmuck und die Accessoires, die sie trägt, deutlicher hervorgehoben: eine Orchidee im Haar, eine Samtschleife mit Perle am Hals, Perlenohrringe, um ihr rechtes Handgelenk ein goldener Armreif. Auf einem mit Blumendekor kostbar bestickten Tuch hat sie ihre Nacktheit ausgebreitet. Sie trägt Pantöffelchen an den Füßen; der linke Schuh ist wie beiläufig vom Fuß geglitten.<sup>270</sup>

Dieser Kunstgriff ist einer von vielen, der die Szene als Situationsporträt erscheinen lässt. Der Betrachter wird einer Szene ansichtig, die er auszulösen scheint: Seine Anwesenheit wird nicht nur von beiden Bildfiguren registriert und kommentiert – der Gast wurde von Olympia und der Dienerin offensichtlich erwartet –, selbst die Katze am Fußende des Bettes scheint angesichts des „Eindringlings“ zu reagieren – sie faucht den Betrachter an und macht einen Katzenbuckel.

Als das Gemälde 1856 im Salon gezeigt wurde, erkannte das Publikum Victorine Meurent, die oftmals für Manets Gemälde Modell gesessen hat.<sup>271</sup> Die Accessoires der Olympia wie die rote Blüte im Haar und der ihr entgleitende Pantoffel, der Schmuck und der prächtige Kaschmirschal (Seidenschal) mit seinem floralen Ornament, dienen als Verweise, in der

---

<sup>270</sup> Nachfolgend wird die Symbolik der Accessoires, mit denen *Olympia* geschmückt wurde, im Bildzusammenhang und in ihrer zeitgenössischen Bedeutung der Präsentationssituation betrachtet.

<sup>271</sup> Manets Gemälde von Victorine Meurent gehören zu seinen berühmtesten Werken. Vgl. Lipton 1992, S. 48.

Zeitgenossen den Bezug zu Gepflogenheiten und Utensilien der Halbwelt des II. Empire erkannten.<sup>272</sup> Theodore Reff hat die zahlreichen Reaktionen der Zeitgenossen zu dem Skandalbild zusammengefasst und weist zudem auf mehrere Anzeichen und Symbole hin, die ganz offensichtlich die Sphäre von Prostitution und Promiskuität anzeigen.<sup>273</sup> Durchaus naheliegend ist auch, dass die Orchidee, die sich Olympia ins Haar gesteckt hat, die Assoziation mit weiblichen Genitalien hervorrufen kann.<sup>274</sup>

Diese Aktdarstellung einer Kurtisane, der ihre Dienerin einen Blumenstrauß überreicht, löste bei ihrer Erstpräsentation im Salon den bereits erwähnten heftigen Skandal aus. Olympia wird sowohl als billige Straßendirne – als *insoumise* – charakterisiert, als auch als reiche Kurtisane mit Dienerin und Schmuck. Die Anwesenheit eines Freiers wird durch den Blumenstrauß angedeutet, der auf einen bereits angebotenen beziehungsweise noch bevorstehenden Dienst der Kurtisane verweist. Diese ohnehin schon verfängliche Situation wurde durch die prosaische und nüchterne An- und Darbietung der entblößten Olympia vor den Augen des Betrachters über Gebühr verschärft, und aus diesen Gründen hat man das Gemälde als kunstlos und unmoralisch verurteilt.

Der direkte Blick, mit dem Olympia den Betrachter fixiert, macht die Szene unmittelbar und sehr real. Der besagte Blickkontakt zwischen dem Betrachter des Bildes und der entblößten Dargestellten drängt diesen geradezu in die Haltung eines Voyeurs. Die Situation der Entblößung wird durch den herabgleitenden Pantoffel unterschwellig betont. Manet setzt weitere Effekte ein, um den Moment des Bildgeschehens in seiner Unmittelbarkeit zu inszenieren: Dazu gehören sowohl die sich sträubende

---

<sup>272</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 203.

<sup>273</sup> vgl. Reff 1976, S. 92–101.

<sup>274</sup> vgl. Reff 1976, S. 108–110.

Katze am Fußende des Bettes als auch die Handbewegung der Dienerin, die das um den Blumenstrauß drapierte Papier behutsam zurückschlägt.

Manets *Olympia* wurde aufgrund der nur allzu offenkundigen Brüche mit den geltenden Darstellungskonventionen, den Uneindeutigkeiten und scheinbaren Fehlern hinsichtlich Form und Inhalt, einerseits zum Skandalwerk und andererseits zum Faszinosum, das sowohl zu Manets Lebzeiten, als auch in der heutigen Forschung das Interesse immer wieder auf sich zieht.

Uneindeutigkeiten und Ambivalenzen charakterisieren sowohl das Motiv als auch die Form der Darstellung hinsichtlich des Figurenverhältnisses, der Umsetzung von Räumlichkeit und Perspektive, des Verhältnisses der Figuren untereinander und zum Raum, sowie der Komposition, die sich in ihre Bestandteile aufzulösen scheint.

Während der Bildvordergrund von der Figurengruppe und dem weißen Bett dominiert ist, wird der daran anschließende Bildhintergrund von dunklen Flächen und unterbrechenden, vertikalen Linien bestimmt. Die räumlich-perspektivische Wiedergabe des Zimmers und das Verhältnis von Raum, Gegenständen und Figuren ist nur skizzenhaft mit wenigen Strichen abstrakt angedeutet und wird zudem von Inkongruenzen der Darstellung und des Verhältnisses der Bildgegenstände zueinander bestimmt. Die Bettstatt reicht über die Breite des querformatigen Bildausschnitts beiderseits hinaus. Das weiße Laken gibt an einigen Stellen den Blick auf eine rotbraune Matratze frei, was den Eindruck von Eiligkeit und Indiskretion hervorruft. In der linken Hälfte des Bildhintergrundes hinter dem Oberkörper der Olympia befindet sich eine mit gemustertem Stoff bezogene Wand, auf der rechten Hälfte schließen dunkelgrüne Vorhänge an, die einen Spalt breit geöffnet sind. Die abstrahierende Darstellung der gemusterten Wand und der dunkelgrünen Vorhänge ist mit wenigen Pinselstrichen wiedergegeben. Die beiden Flächen im Bildhintergrund



trennt ein hellbrauner Streifen, der das Gemälde vertikal unterteilt und so den Abschluss der gemusterten Wandfläche markiert. Die Umsetzung des Raum-Figuren-Verhältnisses irritiert und erscheint fehlerhaft, Bildebenen scheinen direkt hintereinander ohne Zwischenräume aneinander anzuschließen. Die helle Vordergrundsebene mit der entblößten Olympia schiebt sich übergangslos vor den dunklen Bildhintergrund. Die dunklen Umrisse und Konturen der hellen Gegenstände und Figuren grenzen diese von den braunen und grünen Flächen des Hintergrundes kontrastreich ab. Die Abstände zwischen den einzelnen Bildebenen sind ungenau angedeutet, scheinen zu verschwimmen oder sogar zu fehlen, wodurch weder Räumlichkeit noch Volumen plausibel erscheint. Doch innerhalb der einzelnen Bildflächen, die sich grob in Vorder-, Mittel- und Hintergrund gliedern lassen, sind Perspektive und Volumen angedeutet, was sich bei der Gestaltung der mit Schatten modellierten Figuren und des Bettes mit den dicken Kissen nachvollziehen lässt. Dieses Schwanken zwischen Räumlichkeit und zusammengedrängten Bildflächen lässt sich besonders gut an den Übergängen der hintereinander gestaffelten Bildebenen erkennen. So scheint sich die Figur der an das Bett herangetretenen Dienerin zwischen Bett und Hintergrund zu schieben, allerdings hat man dabei den Eindruck, als könnte selbst eine flache Pappfigur in dem Zwischenraum keinen Platz finden.

Die Betonung von Fläche und Linien heben Bildausschnitt und die Flächigkeit der Leinwand hervor, da viele der Linien parallel zu den Bildbegrenzungen verlaufen. Aufgrund des Fehlens der räumlichen Tiefe erscheinen die Gestalten wie Schablonenfiguren. Diese Wirkung wird auch durch den starken Kontrast zwischen den hellen und den dunklen Bildpartien und die eingefrorene Haltung der Figuren verstärkt.

Manets Gemälde weist jedoch nicht nur in der räumlich-perspektivischen Darstellung zahlreiche „Fehler“ und Inkongruenzen auf. Die Zeitgenossen

hatten Schwierigkeiten, das Verhältnis von Motiv und Darstellungsweise aufgrund inhaltlich-formaler Brüche zusammenzuführen und dadurch auf eine eindeutige Bildaussage zu reduzieren. Während die Dienerin den Blumenstrauß an Olympia als Empfängerin zu übermitteln versucht und sich um Kontaktaufnahme bemüht, scheint Olympia – die aus dem Bild herausblickt – von der Szene hinter ihrem Rücken unbeeindruckt. Zwischen den Protagonisten findet kein Kontakt oder Austausch statt. Die eigentliche Handlung scheint sich stattdessen *vor* der Leinwand zu abzuspielen. Auch hinsichtlich des Bild-Betrachter-Verhältnisses drängten sich Fragen auf. Der Blick Olympias wirkt auf den Betrachter unergründlich, offensichtlich wendet sie sich ihm direkt zu, doch zugleich geht ihr Blick durch ihn hindurch. Zweifellos starrt sie ihn an, sie fixiert dabei jedoch einen jenseitigen Punkt. Durch den Gegensatz von Direktheit und Unnahbarkeit wirkt Olympias Blick geheimnisvoll und scheint sich durch den Betrachter hindurch in die Ferne zu richten.

Die Hinwendung der Bildfiguren zum Betrachter behandelt die Thematik von Sehen und Gesehenwerden im Vorgang der Bildrezeption. Indem das Objekt der Betrachtung ungeniert zurückschaut und den Betrachter aus seiner Position des heimlichen Beobachters herausholt und mit Blicken fixiert, deckt der Künstler den Voyeurismus der Situation auf.

Sowohl das zeitgenössische Sujet als auch die Art und Weise der unkonventionellen Umsetzung wurde vom Publikum als unsittlich und schockierend abgelehnt. Ganz offensichtlich bezieht sich Manet beim Gemälde der *Olympia* trotz der formalen und inhaltlichen Hinwendung zur Gegenwart auf ikonographische Vorbilder, insbesondere von Venus- und Odaliskendarstellungen der Aktttradition. Unübersehbar sind die Bezugnahmen auf Tizians *Venus von Urbino*<sup>275</sup> und Goyas *Nackter Maja*<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> vgl. Reff 1976, S. 45–49.

sowie allgemeiner auf den Topos der Odaliske mit einer dunkelhäutigen Begleiterin.<sup>277</sup>

Im Gegensatz zu den Traditionen wird Nacktheit hier im realen, zeitgenössischen Kontext und nicht in mythologischer oder historisierender Verkleidung gezeigt. Der Körper der Olympia wird in seiner individuellen Ausprägung präsentiert, beinahe photographisch. Angesichts der inhaltlichen und formalen Ausrichtung des Gemäldes auf die Forderungen des Realismus musste der Einsatz von ikonographischen Verweisen und Symbolen besonders unverständlich und widersprüchlich wirken. Das Modell Victorine Meurent wird hier als „moderne Liebesgöttin“ dargestellt. Die schwarze Dienerin und die sich sträubende Katze versinnbildlichten Promiskuität und animalische Sexualität.

Dem Realismus des zeitgenössischen Sujets und der neuartigen Darstellungsweise zum Trotz ist der Realismus des Gemäldes trügerisch. Manets *Olympia* zeigt nicht im dokumentarischen Sinn eine Szene, die ein zeitgenössisches Bordell wiedergibt. Das berühmte Gemälde, das die Grenzen und Traditionen der Gattung Aktmalerei zielgerichtet übersteigt, vollzieht eine tiefgründige Revolution in der modernen Kunst, indem es die Malerei selbst zum Thema macht.

## II.1.2 Zeitgenössische Rezeption und Forschungsentwicklung

Die Tatsache, dass der Bildinhalt in der kunsthistorischen Forschung lange Zeit moralisch verpönt war, führte dazu, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Sujet der Darstellung sehr spät einsetzte. Erst 1954 hat Nils Gösta Sandblad mit seiner Untersuchung der sozialen Bezüge der *Olympia* die Forschung in eine neue Richtung

---

<sup>276</sup> vgl. Reff 1976, S. 61–63.

<sup>277</sup> vgl. Reff 1976, S. 92–95.

gelenkt.<sup>278</sup> Manets *Olympia* sorgte seit ihrer ersten Präsentation im Salon von 1865 für großes Aufsehen und dies führte zu tumultartigen Anstürmen der Salonbesucher, die das Skandalbild unbedingt sehen wollten.<sup>279</sup> Ablehnende Kritik und verächtliche Reaktionen begleiteten das Bild auch auf seinen weiteren Stationen: 1867 auf der Präsentation am Rande der Weltausstellung und 1893, als der *Olympia* die Aufnahme in den Louvre verweigert wurde. Sogar 1907, als es vom Musée du Luxembourg schließlich in den Louvre überführt worden war, bezweifelte Oriane de Guermantes, ob der Louvre der passende Ausstellungsort für die *Olympia* Manets sei. Diese Dame, die Duchesse de Guermantes, ist allerdings eine Romanfigur von Marcel Proust, der er diese Äußerung in der „Recherche du temps perdu“ in den Mund legte. Auch noch im Jahr 1932, bei der Retrospektive, schockierte das Thema und man stellte sogar Manets künstlerische Fähigkeiten in Frage.<sup>280</sup>

Neben einer Flut an zeitgenössischen Kritiken existieren auch zahlreiche Karikaturen (Tafel 9, Abb. 2, 3) zu Manet und seiner *Olympia*.<sup>281</sup> Die Karikaturen sind wichtige Quellen zum Verständnis der zeitgenössischen Rezeption.<sup>282</sup> Alle Karikaturen interpretieren das Gemälde auf eine einseitige Weise, indem sie ironisieren. Victorine Meurent war ein stadtbekanntes Modell, wie Beatrice Farwell nachweisen konnte<sup>283</sup> – und

---

<sup>278</sup> Nils Gösta Sandblad, *Manet: Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954.

<sup>279</sup> Beispiele vgl. dazu Reff 1976, S. 14–21. Besonders intensiv beschäftigt sich auch Timothy J. Clark in seinen Studien von 1985 mit den Reaktionen der Zeitgenossen auf die *Olympia*.

<sup>280</sup> vgl. Françoise Cachin, Katalog, Nr. 64: *Olympia*, in: *Manet 1832–1883*, Paris, New York 1984, S. 174–183, hier S. 174.

<sup>281</sup> Cachin 1984, S. 181.

<sup>282</sup> Alan Krell, *Manet and the Painters of contemporary Life*, Chicago 1996, S. 57–58; vgl. Timothy J. Clark, *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, New York 1985, S. 92, 97 und Timothy J. Clark, *Preliminaries to a possible treatment of Olympia in 1865*, *Screen*, vol. 21, Nr. 1, 1980, S. 18–41, hier S. 19, 20, 21.

<sup>283</sup> vgl. Farwell 1981, S. 224.

obendrein eine berühmte Kokotte<sup>284</sup>. Farwell stützt sich auf zeitgenössische Aktphotographien eines Künstlermodells, die eine Frau zeigen, deren Gesicht und Körper auffällige Ähnlichkeit zu den Bildern Manets von Victorine Meurent aufweisen.<sup>285</sup> (Tafel 8, Abb. 1 u. 2)

Unter Manets Zeitgenossen fanden sich einige positive Stimmen, welche die malerischen und technischen Qualitäten wie auch die Neuerungen der Darstellungsweise lobend hervorkehrten. Diese Art der Reaktion setzte mit der Verteidigungsschrift Zolas ein, der zum Ausdruck brachte, was Manet zum Gründervater einer neuen Malergeneration machte.<sup>286</sup> Mit folgenden Worten seiner Verteidigungsschrift wandte sich Zola direkt an Manet.

„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 helle, leuchtende Flecken, und Sie haben einen Blumenstrauß eingefügt; 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 Ihnen geglückt ist, das Werk eines Malers, eines großen Malers zu schaffen, nämlich die Wahrheit von Licht und Schatten, die Realität der Dinge und der Lebewesen kraftvoll in eine eigene Sprache zu übersetzen.“<sup>287</sup>

Um Manets Malerei zu verteidigen, erklärte er sie zur „reinen Malerei“ und sprach der *Olympia* damit jegliche inhaltliche Bedeutung ab. Indem sich Zola auf das Lob der formalen Darstellungsmittel konzentrierte, wollte er vom Inhalt der Darstellung ablenken, um Manet vor harten Attacken wegen

---

<sup>284</sup> vgl. Reff 1976, S. 118.

<sup>285</sup> vgl. Farwell 1981, S. 161 f.

<sup>286</sup> vgl. Cachin 1984, S. 175–176.

<sup>287</sup> Emile Zola, Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896, übers. von Uli Aumüller, Frankfurt am Main 1988, S. 66–68.

des Sujets zu schützen. Die Darstellung des weißhäutigen nackten Modells oder der schwarzen Katze bedeute rein gar nichts, Manet habe sie aus rein ästhetischen Erwägungen ausgewählt, um Farbkontraste zu erzielen. Zolas Verteidigungsschrift nahm entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Manet-Forschung. Die Trennung von Form und Inhalt und die Reduktion auf bloße Malerei beeinflussten die Interpretationsansätze zur *Olympia* nachhaltig.<sup>288</sup> Die Tendenz, die Autonomie der Malerei zu verkünden, um allein die Malerei für sich zu betrachten, hat sich lange Zeit in den Kommentaren und Analysen von Duret, Jamot, Venturi und Malraux niedergeschlagen.<sup>289</sup> Neuere Untersuchungen machten sogar Zolas Äußerungen für die andauernde Fehlinterpretation von Manets Malerei verantwortlich.<sup>290</sup>

Ein Umdenken in der Bewertung des ikonographischen Gehalts erfolgte erst ab den 1960er Jahren. Seit den 1950er Jahren wurde die Verbindung zwischen Manets Kunst und der seinerzeitigen Kultur und Gesellschaft untersucht und ihre Bezugnahmen auf populäre Drucke, auf die Photographie oder eben auf hochrangige Werke der älteren Kunst aufgezeigt.<sup>291</sup> In den 1970er Jahren rückte zunehmend die inhaltliche Frage ins Zentrum. Infolgedessen wurden Bildquellen unter ikonographischen und ikonologischen Gesichtspunkten sehr genau untersucht. Damit ging die Analyse des Publikumsverhaltens unter Berücksichtigung des mentalitätsgeschichtlichen Aspektes einher.<sup>292</sup>

---

<sup>288</sup> vgl. hierzu Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, München 1912; und Gisela Hopp, *Edouard Manet, Farbe und Bildgestalt*, Berlin 1968; sowie Georges Bataille, *Manet (Biographisch-kritische Studie)*, New York 1955.

<sup>289</sup> vgl. Cachin 1984, S. 176.

<sup>290</sup> vgl. Hans Körner, *Anstößige Nacktheit: Das Frühstück im Freien und die Olympia von Edouard Manet*, in: *Streit um Bilder von Byzanz bis Duchamp*, (Hg.) Karl Möseneder, Berlin 1997, S. 181–199, hier S. 188.

<sup>291</sup> Reff 1976, S. 29.

<sup>292</sup> vgl. Reff 1976, S. 28–29. Einige dieser Interpretationsansätze bestimmten die Forschung über einen längeren Zeitraum. Dazu zählen die Beiträge von Reff (1964 und 1976) Farwell (1981, Diss. 1973),

Die Forschungsansätze, die vom feministischen beziehungsweise Genderstandpunkt geprägt sind, verbinden die formale mit der soziohistorischen Interpretation. John House verweist darauf, dass sich neben der Suche nach den „visuellen Quellen“ hinsichtlich der Bedeutung von Manets *Olympia* auch der Versuch erkennbar ist, seine Bilder als philosophische Allegorien oder als geschichtliche oder soziologische Dokumente zu deuten, deren „reale“ Bedeutung nur entwirren kann, wer sich mit Verbissenheit dieser Frage widmet.<sup>293</sup> Heather McPherson vergleicht die *Olympia* mit verwandten Motiven Manets und stellt die These auf, dass Manets „reclining women“ als Dokumente zu interpretieren seien, die den Wechsel von sozialer Definition und sexueller Moral festhalten.<sup>294</sup> In den 1860er Jahren war selbstverständlich weder die „Kurtisane“ noch der „Akt“ ein neues Thema der Malerei. Die Zeitgenossen schockierte lediglich die unorthodoxe Behandlung dieser Themen und die Instabilitäten und Ambiguitäten der Konzepte „Weiblichkeit/Kurtisane/Akt“.<sup>295</sup>

Nachdem der Bezug der *Olympia* zu den Venus- und Odaliskendarstellungen erkannt worden war, konzentrierte sich die Forschung auf die Quellen und Vorlagen und fand sie in den Venusdarstellungen von Diego Velázquez, Giorgione, Tizian (Tafel 3, Abb. 1) und den Odalysken von Ingres (Tafel 5, Abb. 1 u. 2) sowie Delacroix.<sup>296</sup>

---

Scharf (1969, Geschichte, Photographie), Van Emde Boas (1966, psychoanalytischer Ansatz), Timothy J. Clark (1980, 1985, marxistisch-soziologischer Ansatz).

<sup>293</sup> vgl. John House, Manet's Naïveté, in: Juliet Wilson Bareau, The Hidden Face of Manet, in: The Burlington Magazine 1986, Vol. CXXVII, London 1986, S. 1–19, hier: S. 1.

<sup>294</sup> vgl. McPherson 1984, S. 38.

<sup>295</sup> vgl. McPherson 1984, S. 38; und Timothy J. Clark 1980, S. 23.

<sup>296</sup> Die Diskussion der zahlreichen visuellen Quellen aus der Kunstgeschichte für Manets *Olympia* kann hier nicht geleistet werden. Vgl. dazu: Reff 1976, S. 43–88; Cachin 1984, S. 178–180.

Der unübersehbare Bezug zu Tizians *Venus von Urbino* ist in der aktuellen Forschung unstrittig, aber zeitgenössische Kritiker und einige Forscher äußerten sich nicht zur offensichtlichen Anleihe.<sup>297</sup> Goyas *Nackte Maja* (Tafel 5, Abb. 3) wurde ebenso oft mit *Olympia* verglichen,<sup>298</sup> die Vorbildfunktion blieb aber umstritten.<sup>299</sup>

Beatrice Farwell konnte zeigen, dass Manet gegenüber dem Motiv keineswegs gleichgültig eingestellt war, wie es Kritiker seit Zola behauptet haben. Sie weist nach, dass die so genannte Avantgarde<sup>300</sup> die Form und Ikonographie von Manets Kunst, und insbesondere die Form des Aktes der *Olympia*, beeinflusst hat.<sup>301</sup> Timothy J. Clark untersuchte die sozialen Bezüge der *Olympia*. Dabei setzt er sich mit der sozialen Realität der zeitgenössischen Prostituierten auseinander, den „Demimondaines“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Er weist nach, dass sich in den 1860er Jahren die Rolle und der Status der Prostitution vom ursprünglichen Randphänomen wandelt und nun in allen Gesellschaftsschichten zu finden ist. Als „Demimondaines“ wurden sowohl die berühmten Edel-Kokotten, die der Mittelschicht angehörigen Kurtisanen, als auch die einfachen Arbeitermädchen bezeichnet.<sup>302</sup> Diese Klassenunterschiede wurden im Allgemeinen verschwiegen. Clark konnte zeigen, dass Manets Gemälde

---

<sup>297</sup> Reff stellt die Forschungsentwicklung zur Anleihe bei Tizians *Venus* dar. Vgl. Reff 1976, S. 48–49. Der Museumsmann Léonce Bénédite erkannte 1897 in der Komposition der *Olympia* eine „moderne Übertragung der *Venus von Urbino*“. In Folge wurde der Bezug als „Anspielung“ oder „Plagiat“ interpretiert.

<sup>298</sup> Reff stellt die Forschungsentwicklung zur Vorbildfunktion der *Nackten Maja* dar. Vgl. Reff 1976, S. 61–65.

<sup>299</sup> vgl. Reff 1976, S. 63.

<sup>300</sup> Den Begriff „Avantgarde“ verwende ich in dem Sinn, wie er auch von Nochlin und Farwell verwendet wird, als eine sich „etablierende Avantgarde“. Dennoch wird diese „Avantgarde“ der Realisten von den „Avantgarden“ vom Anfang des 20. Jahrhunderts unterschieden, da diese im Gegensatz zu den Realisten ein einheitliches Manifest besaßen, in dem sie ihre Ziele vorstellten.

<sup>301</sup> vgl. Farwell 1981, S. 7–8.

<sup>302</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 110. Als einfache Prostituierte kennzeichne *Olympia* ihre schmutzige Haut und ihr Aussehen. Die blässliche Hautfarbe wird darüber hinaus mit Krankheit und Tod in Verbindung gebracht.



diese Klassenunterschiede durchaus thematisiert – ihre schmutzige Nacktheit und die kränkliche Blässe waren in der Tat als Kennzeichen ihrer Zugehörigkeit zur Arbeiterschicht gelesen worden.<sup>303</sup>

Jennifer DeVere Brody liefert die Sicht einer feministischen Kunstkritikerin auf Manets *Olympia*. Sie untersucht die Figurenkonstellation der weißen Kurtisane und der schwarzen Dienerin und den damit zusammenhängenden Rassismus bezüglich schwarzer Frauen und ihrer Sexualität. Bei der Figur der *Olympia* stellt Brody eine Übertragung der rassistischen Konnotation von schwarzen Frauen und Hypersexualität auf die Figur der weißen Kurtisane fest.<sup>304</sup>

### II.1.3 Zum Präsentationszusammenhang bei der Erstpräsentation des Werkes

Oskar Bätschmann thematisiert Rezeptionszusammenhang und Ausstellungssituation von Manets *Olympia*, die neben Manets *Verspottung Christi* (Tafel 6, Abb. 1) gezeigt wurde<sup>305</sup>. George H. Hamilton merkte kritisch an, dass diese Konstellation im Pariser Salon von 1865 in der Forschungsliteratur selten thematisiert wurde.<sup>306</sup> Hamilton interpretiert beide Werke als komplementäre Studien zum Sujet des männlichen und des weiblichen Akts, die unterschiedliche Themen behandeln,<sup>307</sup> wobei die *Olympia* die heftigere Kritik und den größeren Skandal auslöste.<sup>308</sup> Beide Bilder verfügen über den charakteristischen Realismus dieser Phase

---

<sup>303</sup> vgl. Timothy J. Clark 1980, S. 37–41; und Timothy J. Clark 1985, S. 144–146; siehe auch Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London und New York 1992, S. 16.

<sup>304</sup> Jennifer DeVere Brody, *Shading meaning*, in: *Performing the body/performing the text*, (Hg.) Amelia Jones und Andrew Stephenson, London, New York 1999, S. 89–106.

<sup>305</sup> Oskar Bätschmann, *Olympia and Jésus insulté: Edouard Manet im Salon von 1865*, in: *Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht*, (Hg.) Beat Wyss, Zürich und München 1990, S. 21–29.

<sup>306</sup> vgl. George Heard Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954, S. 66.

<sup>307</sup> Hamilton 1954.

<sup>308</sup> vgl. Bätschmann 1990, S. 22. Bätschmann hat hier darauf hingewiesen, dass Manet in diesem Gemälde sich selbst als verspotteten Christus darstellt.

Manets, bei dem traditionelle Themen durch ihren Gegenwartsbezug aktualisiert werden. Die Bildkomposition des religiösen Themas geht auf Van Dycks *Dornenkrönung* zurück.<sup>309</sup> Die Gegenwartsbezogenheit von Manets Bild ist dadurch gegeben, dass die männlichen Modelle einerseits bekannt waren und andererseits in zeitgenössischer Mode posierten.<sup>310</sup> Auf diese Weise verweist Manet auch mit diesem Bild auf die Ateliersituation, in der das Werk entstanden ist.<sup>311</sup> Darüber hinaus hat Bätschmann festgestellt, dass Manet in der *Verspottung Christi* sich selbst in der Rolle des Verspotteten darstellt. Manet nimmt mit diesem Bild Bezug auf die Tradition der Künstlerselbstporträts, in denen sich Künstler in Gestalt von Christusdarstellungen als „Schöpfer“ präsentieren. Das Bilderpaar fungiert hier als „Manifest für die moderne Malerei“. Die Behandlung des religiösen Themas als Akt und seine Gegenüberstellung zum profanen Akt der *Olympia* wurde als äußerst provozierend, ja geradezu als Blasphemie empfunden.<sup>312</sup> Manet galt als Realist, doch 1865 stellte das Publikum angesichts der *Olympia* auch dies in Frage.<sup>313</sup>

Indem *Olympia* ihren nackten Körper so offensichtlich zur Schau stellt, und sich dem Betrachter „anbietet“ wird die Situation eindeutig: Ihr Körper wird zum Objekt sexueller Betrachtung und zur Ware degradiert.<sup>314</sup> Bei Manets *Olympia* sorgten nicht nur das unsittliche Thema und die unkonventionelle Malerei für Ablehnung. Besonders die Tatsache, dass die Darstellung eine eigentlich unvereinbare Zusammenstellung divergierender Elemente aus kunsthistorischen Entlehnungen und Aspekten der

---

<sup>309</sup> vgl. Cachin 1984, S. 228.

<sup>310</sup> s.o.

<sup>311</sup> vgl. Cachin 1984, S. 229.

<sup>312</sup> vgl. Cachin 1984, S. 180.

<sup>313</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 89–92.

<sup>314</sup> Das Thema der Darstellung kann insofern auch als Metapher für die gewandelte Stellung der Kunst in dem sich neu entwickelnden Kunstsystem der Moderne gesehen werden, wo sich die ort- und funktionslos gewordene Kunst als „Ware“ auf einem ebenso neuartigen Kunstmarkt anbietet.

Wirklichkeit sowie dem Leben und Werk Manets darstellte, löste Fassungslosigkeit und Unverständnis unter den Zeitgenossen aus.

Die Kritiker konnten die Ambivalenzen und Widersprüche der Darstellung nicht auflösen, sie betonten, dass sie keine Worte dafür hätten, was sie sahen. Ihren Einschätzungen zufolge war *Olympia* „informe“, „inconcevable“, „inqualifiable“, „indéchiffrable“; das Gemälde „ne s'explique pas.“<sup>315</sup> Andere kritisierten die unnatürliche Darstellung der Frau, die keinen anatomischen Gesetzmäßigkeiten zu folgen schien, sowie die unvollständige und skizzenhafte Ausführung der Malerei. „The least handsome of woman has bones, muscles, skin, form, and some kind of color“,<sup>316</sup> wobei *Olympia* nichts davon aufzuweisen schien, sie war weder „wahr“ noch „lebendig“ oder gar „hübsch“.<sup>317</sup>

Weil der Körper der *Olympia* von einer frontalen Lichtquelle ausgeleuchtet wird, erscheint ihre helle Haut ohne jedwede Modellierung von Licht und Schatten eintönig und nüchtern. Verstärkt wird dieser Effekt durch die breit verlaufende, schwarze Konturlinie, mit der Manet die Figur umrandet und von der Umgebung absetzt. Die angespannte Haltung und der direkte Blick entsprachen nicht dem gültigen Ideal weiblicher Aktdarstellungen, die gleichzeitig Scham und Demut, aber auch Reiz und Verführung bieten sollten. Théophile Gautier spottete: „Wir bedauern sehr, dies sagen zu müssen, aber hinter diesem Bild verbirgt sich nichts als der Wunsch, um jeden Preis Aufmerksamkeit zu erregen.“<sup>318</sup>

In den Salons der 1860er Jahre steigt die Zahl der Akte in Porträts oder Landschaftsdarstellungen, in allegorischen, mythologischen oder antiken

---

<sup>315</sup> vgl. entsprechende Äußerungen sind überliefert von François Aubert, Amedée Cantaloube und Clément, hier zit. nach Timothy J. Clark, S. 92–93 und S. 287 Anm. 48.

<sup>316</sup> vgl. Gautier zit. nach Timothy J. Clark 1985, S. 92 und S. 285, Anm. 24.

<sup>317</sup> Aubert zit. nach Timothy J. Clark 1985, S. 92 und S. 287, Anm. 48.

<sup>318</sup> vgl. Gautier zit. nach Timothy J. Clark, S. 285 Anm. 24.

Darstellungskontexten, merklich an.<sup>319</sup> Zwei Photographien des Salons von 1865 verdeutlichen dies<sup>320</sup> (Tafel 7, Abb. 1 u. 2). Sie zeigen die mit Gemälden bestückten Salonwände in der damals üblichen Hängung in mehreren Reihen. Die Fotos verdeutlichen die auffallende Vielzahl an Aktdarstellungen – in der Mehrzahl selbstverständlich weiblich – die das zeitgenössische Schönheitsideal mit weichen und runden Körperformen feiern.

Schlüpfrige und skandalträchtige Akte wurden im Salon des 19. Jahrhunderts häufig präsentiert, die allerdings Frivoles unter dem Deckmantel der Kunst als bloße Fiktion inszenierten und damit legitimierten. In Clesingers *Frau von einer Schlange gebissen* erkannten die Kunstfreunde ebenfalls ein zeitgenössisches Modell. Die Akte von Ingres oder Delacroix verkörperten im Gegensatz zur *Olympia* Erotik ganz offen.<sup>321</sup> Obwohl viele dieser Aktdarstellungen sogar anrühiger waren als die *Olympia*, provozierten diese keinen Skandal.<sup>322</sup>

Cachin vermutete, dass sich hinter der Ablehnung des Sujets letztlich die Ablehnung der Malerei verbarg. Sie zitiert den Kritiker Deriège, der die Auswahl des Modells, die unkonventionelle Malerei Manets, sowie die ungewöhnlich grelle Farbigkeit des Gemäldes als niederträchtig beurteilt und auf diese Weise den Kunstcharakter des Gemäldes offen in Frage stellt: „Diese rötliche Brünette ist von einer vollendeten Hässlichkeit ... Das Weiß, das Schwarz, das Rot, das Grün erzeugen ein schreckliches Getöse auf dieser Leinwand“.<sup>323</sup> Besonders irritierend wirkte also die als bizarr

---

<sup>319</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 111.

<sup>320</sup> Timothy J. Clark 1985, S. 118–119.

<sup>321</sup> Cachin 1984, S. 178. Darüber hinaus fasst Cachin die damalige Forschungsentwicklung zusammen und führt im Nachtrag zur Provenienz die weiteren Stationen des Gemäldes an, ebd., S. 174–183.

<sup>322</sup> Beispiele „provokativer“ Akte, die durch den Verweis auf ihren fiktiven Status am Skandal vorbeikamen, werden im Ausstellungskatalog von 1984 aufgeführt. Vgl. hierzu Cachin 1984, S. 178.

<sup>323</sup> Deriège zit. nach Cachin 1984, S. 181.

angesehene Farbigkeit Manets, die sich von dem üblichen gedeckten, bräunlichen Galerieton unterschied.

Der Name und die Figur der Olympia war aus der zeitgleichen Literatur bekannt als Synonym für die Kurtisane und Prostituierte. „Olympe“ war ein beliebter Spitzname und ein soziales Kennwort für „Kokottes“. <sup>324</sup> Der Titel des Gemäldes entspricht auch dem Titel von Versen Zacharie Astrucs, die der Literat und Kunstkritiker 1864 für das Gemälde verfasste. So handelten die Verse von einer Kurtisane mit dem Namen Olympia und wurden im Begleitheft zur Ausstellung abgedruckt. <sup>325</sup> (**Anm. 5**)

In Alexandre Dumas' Roman „Die Kamelien-Dame“ von 1848 tritt die hartherzige Kurtisane namens Olympia auf. <sup>326</sup> Beim Skandal um die *Olympia* erwähnte Jean Ravenel (**Anm. 6**) als einziger die Bezüge der *Olympia* zu der Gedichtsammlung *Les Fleurs du mal* von Baudelaire. <sup>327</sup> Manets *Olympia* gilt mittlerweile jedoch als „the most Baudelairean of all Manet's paintings“, da das Gemälde gewisse Motive aus Baudelaires Gedichtband bildlich illustrieren. Zudem lassen Baudelaires Verse, ebenso wie das Gemälde, Verbindungen zur Halbwelt erkennen. <sup>328</sup> Mehrere Motive – wie die Figur der Olympia selbst, die schwarze Katze, die dunkelhäutige Dienerin oder der Blumenstrauß – zeigen deutliche Übereinstimmungen mit den Versen Baudelaires. <sup>329</sup> Beispielsweise wurde mit der schwarzen Katze das Gedicht „La Géante“ Baudelaires verbildlicht.

---

<sup>324</sup> vgl. Farwell 1981, S. 144 und Körner 1997, S. 192.

<sup>325</sup> vgl. Cachin 1984, S. 181.

<sup>326</sup> vgl. Theodore Reff, The Meaning of Manet's *Olympia*, *Gazette des Beaux-Arts*, LXIII, 1964, S. 111–122, hier: S. 120.

<sup>327</sup> Timothy J. Clark 1985, S. 88.

<sup>328</sup> Otto Friedrich, *Edouard Manet und das Paris seiner Zeit*, übers. von Bernd Rüter und Barbara Scriba-Sethe, Köln 1994, S. 55. Friedrich verweist darauf, dass Baudelaires „*Les fleurs du mal*“ (1857) von den Behörden zensiert und deren Verbreitung verfolgt wurde, mit der Begründung, dass einige dieser Verse die öffentliche Moral verletzen. Es wurde angegeben, dass sechs seiner Verse „mit ihrem rohen und schamlosen Realismus zwangsläufig zum Aufruhr der Sinne führen“.

<sup>329</sup> vgl. Alan Krell, *Manet and the painters of contemporary life*, Chicago 1996, S. 50.

Die Nacktheit der *Olympia* erinnert an Verse aus Baudelaires „Les Bijoux“, wo die Angebetete nichts außer Schmuck trägt (**Anm. 9**).

Durch die zahlreichen direkten und indirekten Hinweise auf die Halbwelt erkannten die Zeitgenossen genau, was dieses Bild darstellte. Allerdings sprachen nur einige wenige Kritiker direkt aus, was die *Olympia* gemeinhin für die Öffentlichkeit verkörperte. Andere versuchten mit dem Begriff der *courtisane* – das zeitgenössische Gewerbe, das *Olympia* verkörpert, vage zu umschreiben.

Die schwarze Begleitperson der *Olympia*, eine Mischung aus Amme und Kupplerin, wird zur schwarzen Dienerin ihrer weißen Herrin. Manets *Olympia* reiht sich mit dieser Figurenkonstellation in eine seit dem 18. Jahrhundert übermittelte Bildtradition ein, in der Frauen in orientalischer Atmosphäre von schwarzen Sklavinnen bedient werden.<sup>330</sup> Die schwarze Dienerin der *Olympia*, die den Blumenstrauß überbringt, kann aufgrund ihrer appellativen Bildsprache als „Sachverwalterin käuflicher Liebesfreuden“<sup>331</sup> oder „Personal“ eines Bordells<sup>332</sup> angesprochen werden. Infolgedessen betitelten die Kritiker *Olympia* mit Namen von Straßen und Vierteln zwielichtigen Charakters. Geronte Fournel bezeichnet *Olympia* als „cette Olympia de la rue Mouffetard“<sup>333</sup> und der Kritiker Jean Ravenel als eine „petite faubourienne“.<sup>334</sup> Die Invektive Ravenels zielte auf den Stand der Arbeiterklasse, deren Vertreter bevorzugt in den Vororten lebten. Die auffallenden Schattierungen am vorwiegend blassen Körper des Modells deuteten beide Autoren als „Schmutz“ und „Kohlenstaub“. Ein anderer zeitgenössischer Kritiker äußert sich ebenso über die „heruntergekommene

---

<sup>330</sup> vgl. Cachin 1984, S. 179; Cachin zählt folgende indirekte Quellen der *Olympia* auf: Nattier, *Mlle de Clermont beim Bade* (1773), oder auch die in dieser Tradition stehenden Odaliskendarstellungen von Jean Jalabert, *Odalisque* (1842) und Jean-Achille Benouville, *Odalisque* (1844).

<sup>331</sup> vgl. Cachin 1984, S. 180.

<sup>332</sup> vgl. dazu: Körner 1997, S. 191.

<sup>333</sup> vgl. dazu Timothy J. Clark 1985, S. 87.

<sup>334</sup> zit. nach Timothy J. Clark 1985, S. 88.

Erscheinung“ des Modells und drückt dabei seine Irritation über eine „Kurtisane“ mit dreckigen Händen und Füßen aus. (Anm. 7)

Der Karikaturist Cham persifliert diese leichten Schattierungen und zeigt die *Olympia* als hässliches Modell mit schmutzigen Händen und Füßen. Karikaturen wie diese, die *Olympia* als dreckige Dirne mit eckigem Körper darstellten, machen die Figur zum Symbol der Hässlichkeit und Unsittlichkeit.<sup>335</sup> (Tafel 9, Abb. 3)

Die Kurtisane gehört im Gegensatz zur Prostituierten jedoch nicht zur Welt der Klassengesellschaft und Geldwirtschaft, sie verkörpert stattdessen eine davon unabhängige Existenz weltlicher Nöte.<sup>336</sup> In den Augen der Zeitgenossen schien Olympia das genaue Gegenteil einer Kurtisane zu verkörpern. Die schwarze Begleiterin, die einen Blumenstrauß hereinbringt, wurde als direkter Verweis auf einen abgeschlossenen oder noch bevorstehenden Tauschhandel verstanden. Der Kritiker C. Postwer macht im Journal „La Fraternité Littéraire“ den Blumenstrauß zum Sinnbild einer eindeutigen Situation: „(...) un bouquet acheté chez la fleuriste du coin, et dont M. Arthur a fait les frais, ce qui m'en apprend très-long sur Olympia.“ Schließlich unterstellt er noch: „Arthur est certainement dans l'antichambre, qui attend“<sup>337</sup> (Anm. 8).

Nach der Ansicht der Kritiker, die Olympias Herkunft in der Arbeiterklasse vermuteten, hatte Olympia jedoch keine Wahlmöglichkeit, anders als die Protagonistin im spöttischen Beitrag von Postwer. Die Thematisierung von Klassenunterschieden – hier durch den Aspekt der Wahlmöglichkeit der *Olympia* angesprochen – entspricht der Maxime der Gruppe der Realisten, das Niedere und Alltägliche darzustellen.

---

<sup>335</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 92 und Reff 1976, S. 15.

<sup>336</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 87.

<sup>337</sup> zit. nach Timothy J. Clark 1985, S. 87, und 285, Anm. 32.

Der Körper der Olympia wirkt in der arretierten Pose steif und knochig, statt Erotik und Verführung zeigt sich Olympia gegenüber dem Betrachter nüchtern, desinteressiert, apathisch und ungeschminkt. Die Situation – in der eine *courtisane*, mit den türkischen Pantoffeln, von ihrer Dienerin beschützt wird – steht im offensichtlichen Gegensatz zu dem von „Schmutz“ und „Krankheit“ gezeichneten Nackten. Die schmutzige Erscheinung der Olympia steht im deutlichen Kontrast zu dem Blumenstrauß und den kostbaren Accessoires, die verdeutlichen, dass diese sich ihre Dienste teuer bezahlen lässt. Auch die Figur der *Olympia* erstaunt in ihrer widersprüchlichen, kontrastreichen Erscheinung zwischen Anbieten und Abweisen, Verlocken und Enttäuschen. In den späteren Äußerungen von Kunsthistorikern wird der Bildinhalt ebenfalls ambivalent beurteilt; es bleibt damit unbestimmbar, ob es sich bei Olympia um eine Luxuskokotte<sup>338</sup> oder eine Straßendirne<sup>339</sup> handelt.

Als Manet das Aktgemälde zum jährlichen Salon einreichte, wählte er bewusst oder unbewusst einen äußerst spannungsgeladenen Zeitpunkt aus. Mit dem Phänomen der Prostitution wählte Manet ein brisantes Thema als Sujet – es stellte Modernität in ihrem aktuellsten, aber zugleich auch umstrittensten Aspekt dar.<sup>340</sup> Erstaunlicherweise wandelte sich in der als äußerst sittenstreng geltenden Gesellschaft Prostitution vom Rand- zum gesellschaftsumfassenden Phänomen, gleichzeitig blühte der Handel mit Pornographie.<sup>341</sup>

---

<sup>338</sup> Reff 1976, S. 117–118.

<sup>339</sup> Timothy J. Clark 1980, S. 39.

<sup>340</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 78.

<sup>341</sup> Die Regierungszeit unter Napoleon III. wird sarkastisch als Pornokratie betitelt. Seit den 1850ern etablierten mehrere Photographen einen lukrativen Handel mit pornographischen Photos. Infolgedessen versuchten Regierung und Sittenpolizei seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Verbreitung der Pornographie zu unterbinden, indem Listen von Photographen und Händlern aufgestellt wurden, die *académies* verbreiteten. Trotz alledem ließ sich der Handel nicht eindämmen und das einschlägige Material fand immer weitere Verbreitung. Innerhalb dieses Kontextes verursachte die Präsentation der *Olympia* im Salon nicht nur aufgrund moralischer Entrüstung, sondern vor allem auch aus rechtlichen Belangen einen



Dass das Gemälde als Angriff gegen verschiedene vorherrschende Systeme verstanden wurde, die Politik, Exekutive, Gesellschaft – einschließlich ihres zweifelhaften Moralkodex – maßgeblich bestimmten, hat Pierre Bourdieu seinerzeit zur These seiner Vorträge gemacht, die lange Zeit für die Forschung unentdeckt blieben und erst kürzlich publiziert wurden. Bourdieu deutet Manets Gemälde – wie in den 2013 postum veröffentlichten Skripten für Kurse am Collège de France zu lesen ist, die er von 1998 bis zum Jahr 2000 hielt – als „eine symbolische Revolution“<sup>342</sup>, wenn nicht gar „symbolische Bombe“<sup>343</sup> gegenüber dem akademischen Euphemismus der anerkannten Salonmalerei. Manet traf die ganze Verlogenheit und die Trivialität der offiziellen Staatskunst im Kern, einen Kunstdirigismus, der den schönen Schein bevorzugte. Ohne zu tief in die Argumentation Bourdieus einzusteigen, sei im Weiteren auf seine grundlegenden Thesen verwiesen. Manets „Tableaus“ wie das *Frühstück im Freien* und *Olympia* gelten aufgrund ihrer Übertretung akademischer und moralischer Grundsätze als Skandalwerke. Bourdieu bezeichnet Manets Leugnung der akademischen Rhetorik dieser Werke – in der perspektivischen Ungenauigkeit, Flächigkeit, frontalen Lichtsituation und dem Fehlen körperlicher Modellierung – als Haltung der „brutalen“ Weigerung hinsichtlich der akademischen Konventionen. Dieses Vorgehen Manets erklärt Bourdieu zur „symbolischen Revolution“, indem er Manets Verweigerungshaltung gegenüber dem akademischen Konformismus und Schönfärberei als Verweigerung auch gegenüber der politischen Ordnung

---

Skandal. Ross King hat diesen Aspekt in seinem Buch – das nicht als Forschungsliteratur einzuordnen ist – thematisiert, vgl. Ross King, *Zum Frühstück ins Freie. Manet, Monet und die Ursprünge der modernen Malerei*, übers. von Stefanie Kremer 1. Aufl. Köln 2006, S. 194–195.

<sup>342</sup> Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu. Édition établie par Pascale Casanova ...*, Paris 2013.

<sup>343</sup> Bourdieu 2013, S. 60–61.

deutet.<sup>344</sup> Durch die Verbrämung des Aktes unter dem Deckmantel der Kunst wird im konventionellen, akademischen Kontext die Präsentation von Nacktheit zur rein ästhetischen Sichtweise des weiblichen Körpers stilisiert, während Manets Akte diese Konvention aufbrechen und zur sexuellen Sichtweise transformieren.<sup>345</sup>

Indem Manet 1865 die „Halbwelt“ zum Thema seiner Darstellung macht, und damit auf die Themen Prostitution beziehungsweise Kurtisanentum verweist, behandelt er eines der bekanntesten, aber auch problematischsten Themen seiner Zeit.<sup>346</sup> Timothy J. Clark analysiert die Vielschichtigkeit dieses Begriffs: In den 1860er Jahren verkehrten die „Kurtisanen“ und „Kokotten“ auch in höheren Gesellschaftsschichten. In den Zeitungen wurde über das Leben der berühmten „Kokotten“ berichtet, die auch am öffentlichen Leben teilnahmen.<sup>347</sup> Das Thema Halbwelt und die Kurtisane war auch in der literarischen und künstlerischen Avantgarde das zentrale Thema und Motiv. Dabei behandelten die ‚Realisten‘ dieses Thema in direktem Bezug zum sozialen Leben der Zeit.<sup>348</sup> In der Regel war der Umgang jedoch nur in kleinformatischen Zeichnungen möglich. So ist und war für die Zeitgenossen die *Olympia* mit den Maßen ihrer Leinwand von 130,5 x 190 cm überwältigend real.

Bemerkenswert für Linda Nochlin war die Scheinheiligkeit der Zeitgenossen Manets bezüglich ihres Umgangs mit dem Thema der Kurtisane. In diesem Zusammenhang verweist sie auf Thomas Coutures<sup>349</sup> Gemälde *La Courtisane Moderne* (Tafel 9, Abb. 1) von 1864, das die zeitgenössische Realität auf eine allegorische Ebene hebt: „[...] La

---

<sup>344</sup> vgl. Bourdieu 2013, S. 60–61.

<sup>345</sup> vgl. Bourdieu 2013, S. 41–42.

<sup>346</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 79.

<sup>347</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 79 und 109.

<sup>348</sup> Nochlin, 1990, S. 199.

<sup>349</sup> Manet wurde von 1850 bis 1856 im Atelier von Thomas Couture ausgebildet.

Courtisane Moderne of 1864, representing a lightly draped nude seated in a carriage, holding a whip over a team of warrior, artists, youth and old man, simply elevated a contemporary reality to the level of allegory: the famous courtesans of the Second Empire, [...], exerted a lively influence over the manners and morals of the times, exercised their power in occasional political decisions, (and) appeared at the theatre and opera with famous political and intellectual figures [...].<sup>350</sup>

Diese allegorische Kurtisanendarstellung verweist deutlich im Titel und in der malerischen Umsetzung des Motivs auf die Irrealität der dargestellten Szene, wodurch sie eindeutig als idealistische Malerei zu klassifizieren ist und insofern nicht für Anstoß sorgte. Das Motiv der Kurtisane im antiken oder allegorischen Darstellungszusammenhang war im 19. Jahrhundert ein verbreitetes Motiv, dazu zählen auch Ingres' Odalisken oder Moreaus Danae-Motive.<sup>351</sup> Letztendlich wurde in der Gesellschaft innerhalb der zeitgenössischen ‚Demimondaines‘ eine ideologische Unterscheidung auch im Sinn einer Rangordnung vorgenommen, und zwar zwischen der „Kurtisane“ und der „fille publique“, der Straßendirne.<sup>352</sup> Der Terminus Kurtisane wurde darüber hinaus im mehrdeutigen Wortsinn gebraucht und umfasste eine ganze Spannweite an Bedeutungen: Im weiteren Sinn bezeichnete er die wohlhabende und mächtige „femme fatale“, aber auch das andere Ende dieser Skala, das Straßenmädchen.<sup>353</sup> Timothy J. Clark zufolge entkräftet der Akt der *Olympia* den Mythos um die „Kurtisane“, er legt dar, dass Olympia für die zeitgenössischen Kritiker weit weniger als

---

<sup>350</sup> Nochlin, 1990, S. 202.

<sup>351</sup> Werner Hofmann versucht eine ikonographische Entwicklungslinie von der Danae-Darstellung *La Nouvelle Danae* von Anne Louis Girodet de Roucy-Triosion von 1799 bis zu Manets *Olympia* zu ziehen und darzustellen, vgl. Hofmann 1987, S. 48 ff.

<sup>352</sup> vgl. Timothy J. Clark 1984, S. 109. Das Pendant zur „fille publique“ ist die „(Straßen)Dirne“.

<sup>353</sup> vgl. Krell 1996, S. 56.

eine „Kurtisane“ darstellte, nämlich eine „fille publique.“<sup>354</sup> Clark beschäftigt sich im Kontext dieser Fragestellung mit der ideologischen Unterscheidung zwischen der Kurtisane und der Straßendirne. Um die Kurtisane kreiste ein Mythos; ihr Reiz lag in ihrer Schönheit, sowie dem Rätselhaften und dem „Unklassifizierbaren“, das sie umgab und das ihre wahre Identität verschleierte.<sup>355</sup>

Der Skandal und die Ablehnung zeigen sehr deutlich, dass das Gemälde und seine Aussage durchaus verstanden wurden. Aufgrund der gesellschaftlichen Brisanz aber wurden Wirkung und Inhalt des Gemäldes bestritten und ignoriert.

Das Modell war dem Publikum bereits von früheren Gemälden Manets bekannt – wie beispielsweise *Mlle V. im Kostüm eines Stierkämpfers* oder *Déjeuner sur l'herbe*. Victorine hatte etwas kurze Beine und einen gedrungenen Oberkörper; ihre Füße waren groß und kräftig und hatten nichts Aristokratisches an sich. Ihr kantiges Gesicht mit dem kühl herausfordernden Blick drückte weder Zärtlichkeit, noch Scheu oder Hingabe aus, wie es dem femininen Mienenspiel traditionsgemäß entsprochen hätte.<sup>356</sup> Die ungeschminkte Präsentation des nackten Körpers war für den damaligen Betrachter so befremdlich, dass die blasse Hautfarbe als Zeichen von Krankheit und Bedrohung interpretiert wurde. Baudelaire zufolge hatten Frauen geschminkt, also kultiviert zu sein. In „Lob der Schminke“ erklärt er, dass eine „schöne Frau“ nur durch (künstliche) „Schminke“ wirklich schön sei und „bloße Natur“ als etwas „Hässliches“ zu verachten sei. Künstlichkeit sei das zu erstrebende Ideal, so gleiche eine

---

<sup>354</sup> vgl. Clark, 1984, S. 110.

<sup>355</sup> Clark erläutert den gesellschaftlichen Unterschied zwischen der Kurtisane und der Straßendirne. Die Kurtisane gehörte in die höhere Gesellschaftsschicht und hatte, auch weil sie besser verdiente als die Straßendirne, mehr Auswahlmöglichkeiten bezüglich ihrer Kunden. Aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes hatte sie in der Gesellschaft auch einen ganz anderen Stand und genoss höheres Ansehen. vgl. Clark, 1984, S. 79.

<sup>356</sup> vgl. Farwell 1981, S. 215–216.

Frau einem „göttlichen Wesen“ (**Anm. 10**). In diesen Kontext ist folgende Äußerung eines Kritikers einzuordnen, die das Modell mit einer „in der Morgue ausgestellten Leiche (...) gestorben an Gelbfieber und bereits im Zustand fortgeschrittener Verwesung“<sup>357</sup> vergleicht. Die Morgue war ein Gebäude, in dem namenlose Leichen – meist Personen, die im Elend zu Tode gekommen waren – zur erhofften Identifizierung ausgestellt wurden. Als ausschlaggebend für den moralischen Skandal wird die Gestik der linken Hand Olympias angeführt, in der das Publikum eine Obszönität zu erkennen glaubte. Einige Kritiken gingen davon aus, dass Manet den Gestus der *Venus pudica* veränderte, indem er die traditionelle Handhaltung zur lockeren Bedeckung der Scham ins Gegenteil verkehrte. Gerald Needham verwies als erster auf die Ähnlichkeit von Manets Gemälde zur Photographie. Gemeinsamkeiten mit der pornographischen Aktphotographie seien beispielsweise in der Kopfwendung des Modells zum Betrachter und dem direkten und schamlosen Blick der Olympia zu sehen.<sup>358</sup> Needham zufolge besaß die *Olympia* außerdem noch weitere Merkmale, die das Salonpublikum von den zeitgenössischen, pornographischen“ Photographien kannte und folglich dieser Kategorie zuordnete.<sup>359</sup> (Tafel 11, Abb. 1–3) Darüber hinaus wurde in der Forschung auf weitere Medien verwiesen, die als Vorbild für Manets Malerei gedient haben können. Sandblad weist Bezüge und Analogien zu japanischen Holzschnitten nach, die in den Pariser Künstlerkreisen der 1860er sehr beliebt waren, hinsichtlich der *Olympia* und auch anderen Bildern Manets

---

<sup>357</sup> Victor Fournel, zit. nach Timothy J. Clark 1985, S. 97 und S. 289 Anm. 70.

<sup>358</sup> vgl. Needham 1973, S. 81–89.

<sup>359</sup> vgl. Needham 1973, S. 81 f. Im II. Empire waren Aktphotographien trotz Verfolgung durch die Zensur stark verbreitet. Aufgrund der Unmittelbarkeit der Photographie, die nackte Körper in ihrer Erscheinung zeigt, war jede Art der Aktphotographie, also auch die für künstlerische Zwecke, in Verruf. Darüber hinaus war die Anonymität des Modells beim Photo nicht mehr gegeben. vgl. hierzu Sylvie Aubenas, *Modèles de peintre, modèles de photographe*, in: *L'Art du nu au XIX<sup>e</sup> siècle. Le photographe et son modèle*. Bibliothèque Nationale de France, (Ausst.-Kat.), Paris 1997, S. 42–65.

aus dieser Zeit. So führt er beispielsweise die schablonenhafte Erscheinungsweise der Figuren und die unperspektivische Darstellung des Bildraumes auf japanische Holzschnitte zurück.<sup>360</sup>

Das Gemälde stellt in der Präsentation des ausladenden Blumenstraußes zugleich auch ein Stilleben dar, dessen Farbigkeit und Pinselführung die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt. Spricht die Tatsache, dass das Modell als Individuum erkannt worden war, darüber hinaus auch für die Möglichkeit, das Gemälde in die Gattung Porträt einzuordnen? Werner Hofmann hat die These aufgestellt, dass Manet in den 1860er Jahren das Projekt verfolgte, Typenporträts der Gesellschaft zu schaffen. Demnach gehörte *Olympia* in die Reihe der Typenbilder Manets, die Randgruppen der Gesellschaft darstellen, wie auch *Der Absinthtrinker* oder der *Alte Musikant*. Erst in den 1870ern malte er vorwiegend Typen der etablierten bürgerlichen Gesellschaft, wie den Zylinderherren in der *Nana*<sup>361</sup> (Tafel 4, Abb. 1). Linda Nochlin indes vertrat die Ansicht, dass Frauen ein großes eigenständiges Thema im Œuvre Manets darstellten, ganz besonders ein Frauentyp, die „Parisienne“, die den Beginn der sexuellen Befreiung der Frau und die beginnende Emanzipierung verkörpert. Die *Olympia* von 1863 repräsentiere laut Nochlin diesen neuen Frauentypus.<sup>362</sup> Auch in dieser Frage gibt es keine eindeutige Antwort, an anderer Stelle werde ich die auf die soziale Unbestimmbarkeit der *Olympia* zu sprechen kommen.

Eine andere Argumentation findet sich bei Nancy Locke, die die Porträtähnlichkeit von *Olympia* analysierte. Zur Individualität des Frauenaktes, der Victorine Meurent darstellen soll, sei folgendes angemerkt: Für Manet hat sie häufig Modell gestanden. Neben den bereits

---

<sup>360</sup> vgl. Nils Gösta Sandblad, *Manet, Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, S. 71–97.

<sup>361</sup> vgl. Hofmann 1987, S. 77.

<sup>362</sup> vgl. Heather McPherson, *Manet: Reclining woman of Virtue and Vice*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 115, no. 1452, 1984, S. 34–44, hier S. 34.

genannten Bildern außerdem für *Bildnis Victorine Meurent* (Tafel 13, Abb. 1) *Die Straßensängerin*, (Tafel 13, Abb. 2) *Das Frühstück im Freien*, (Tafel 4, Abb. 2) oder für *Die Eisenbahn*. Im Vergleich der Bilder ist auffällig, dass Victorine immer wieder anders aussieht.<sup>363</sup> Charakteristisch erscheinen jedoch ihr rundes Gesicht und ihre blasse Haut. Hinsichtlich der *Olympia* und ihrer Rezeption geht es allerdings darum, dass Manet in diesem Fall einen individuellen Frauenakt darstellte, der charakteristische Ähnlichkeiten mit Victorine aufweist.

Bei der Gegenüberstellung von Manets Malerei mit der Photographie lässt sich ein entscheidender Unterschied konstatieren. In formalen Aspekten richtete sich Manets Malweise nicht nach den mimetischen Eigenschaften der Photographie, wie es damals den Realisten Fantin-Latour oder Courbet vorgeworfen wurde.<sup>364</sup> Anstatt einer detailgetreuen Wiedergabe zeichnet sich Manets Malweise durch grobe Pinselstriche und einen partiell abstrahierenden und skizzenhaften Malstil aus, der sich besonders an der Darstellung der Laken und Vorhänge, aber auch an der Inszenierung des bunten Blumenstraußes nachvollziehen lässt. In einem kompositorischen Muster platziert Manet rote, bläuliche, weiße und grüne Farbtupfen, die die Zusammenstellung verschiedener Blumensorten in einem sorgfältig gesteckten Bouquet wiedergeben. Der Farbauftrag wechselt zwischen einer pastosen, kräftigen und einer feineren, fast lasierenden *peinture*. Ebenso skizzenhaft und scheinbar unfertig erscheint die Darstellung der Accessoires, etwa der roten Orchidee, des goldenen Armreifs, der Perlen sowie des Kaschmirschals. Manets Interesse richtete sich auf Verfremdungseffekte von Photographien, die durch einen starken Lichteinfall erzielt wurden. Manets Auseinandersetzung mit dem neuen Medium spezialisiert sich auf dessen Schwachstellen. Seine Anspielungen

---

<sup>363</sup> vgl. Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Oxford u.a. 2001, S. 100.

<sup>364</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 60.

auf Schwächen der neuen Bildtechnik dienen in Manets Kunst- und Werkverständnis ganz bestimmten Absichten. Dazu zählen Effekte der Unmittelbarkeit, die durch Aspekte der Komposition, durch Farbauftrag, Beleuchtung, Pose und Thematisieren der Ateliersituation erzielt werden.<sup>365</sup>

Manets charakteristische Malweise dient als Kunstgriff, um die Bedingungen des Ateliers zu dokumentieren, die auf einer sachlichen und einheitlichen, aber auch im Detail ausführlichen malerischen Umsetzung zu beruhen scheinen. Théophile Thoré zufolge konzentrierte sich Manet ausnehmend auf die wörtliche Wiedergabe der Qualitäten der Oberfläche. Manets scheinbar buchstäbliche Umsetzung der Figuren und Gegenstände, aber auch sein übergreifendes Interesse an der Technik wurde von den Kritikern als Selbstzweck verurteilt, weswegen Manets Gemälde und insbesondere die Porträts als „lemblos“ verurteilt wurden. Diese scheinbare Leblosigkeit der Figuren wird als zentrales Charakteristikum seiner Gemälde diskutiert, die mit dem berüchtigten blasierten oder entfremdeten Gesichtsausdruck das Bild vom Großstadtmenschen geprägt haben. Nach der Einschätzung Zolas versuchte Manet durch seine nüchterne und hinsichtlich Gewissenhaftigkeit und Aufrichtigkeit gewissermaßen analytische Malweise dem Moralisieren und Fabulieren idealistischer und illusionistischer Kunst entgegenzuwirken. Zola, der für sein Porträt Modell gesessen hat, schildert in seinen Erinnerungen, inwiefern und wodurch er Manets Vorliebe für stilllebenhafte Malerei in den stundenlangen und ermüdenden Sitzungen erfahren habe: „Bisweilen sah ich im Halbschlaf des Posierens den Künstler an, der mit angespanntem Gesicht und leuchtenden Augen ganz in seine Arbeit versunken vor der Leinwand stand. Er hatte mich vergessen, er wusste nicht mehr, dass ich da war, er malte

---

<sup>365</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 53–81 (das zweite Kapitel, „Victorine Meurent und die Wirklichkeiten des Ateliers“).



mich ab mit einer Aufmerksamkeit (...) die ich nirgendwo sonst je gesehen habe.“<sup>366</sup>

Zolas Beobachtungen treffen in der Bewertung der technisch-formalen Besonderheiten zu, auch wenn die Beurteilung von Manets künstlerischen Zielen und Absichten nicht zutrifft. Wie bereits ausgeführt, konnte Zolas Beurteilung einer rein formalistisch ausgerichteten Kunst Manets widerlegt werden. Zu seiner geradezu materialistischen Detailversessenheit merkte Théophile Thoré treffend an: „Sein Fehler besteht gegenwärtig in einer Art Pantheismus (...) der sogar einem Blumenstrauß mehr Wichtigkeit beimißt als dem Antlitz einer Frau, wie zum Beispiel in seinem berühmten Gemälde der *Chat noir* (...).“<sup>367</sup>

Aus diesen Äußerungen geht deutlich hervor, dass sich Manets Zeitgenossen vor allem an der gleichförmigen, undifferenzierten Behandlung belebter und unbelebter Natur stießen. Auch Zola kritisierte die Eigenheit Manets, Figurenbildnisse nach den Gesetzmäßigkeiten des Stillebens zu malen. Manet behandle Modelle wie Gegenstände, indem er sie vor sich hin stelle und eindringlich analysiere.<sup>368</sup>

Manet vermittelt mit seiner nicht-illusionistischen Malerei seine Sicht auf das Streben der Realisten nach ‚Wahrheit‘ und ‚Ehrlichkeit‘. Sein Verweis auf die Subjektivität seiner Malerei zerstört die Vorstellung der Realisten, dass objektive Darstellung möglich sei, entspricht dafür aber dem Streben nach ‚Ehrlichkeit‘. In seiner berühmten Verteidigungsschrift (**Anm. 4**) versuchte Zola vom Sujet der Darstellung auf die Qualität der Malerei abzulenken, wodurch er allerdings nicht nur die beabsichtigte „Vulgarität“ der Darstellung verfälschte, sondern auch die ganze Aussage des Bildes.<sup>369</sup>

---

<sup>366</sup> Émile Zola nach Wittmann 2004, S. 103.

<sup>367</sup> Théophile Thoré nach Wittmann 2004, S. 101, Hervorhebungen durch Wittmann.

<sup>368</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 101–103.

<sup>369</sup> vgl. Hofmann 1987, S. 27.

Zola lobte die Einfachheit der Umsetzung, die dabei dennoch Wahrheit und Genauigkeit in der Naturdarstellung vermittele, wie er es von realistischer, beziehungsweise naturalistischer Malerei forderte. An Cabanels *Geburt der Venus* kritisierte er mit der erforderlichen Konsequenz: „Die in einem Milchstrom ertrinkende Göttin sieht aus wie eine entzückende Nixe, aber nicht aus Fleisch und Blut – das wäre unanständig – sondern aus einer Art rosa-weißem Marzipan.“<sup>370</sup> Manet male im Vergleich dazu richtige Menschen „mit Muskeln und Knochen“.<sup>371</sup> An dieser Stelle sei betont, dass Zola mit seiner Schrift exemplarisch versuchte, sein eigenes Realismusverständnis zu verdeutlichen. Was Zola angesichts der *Olympia* als realistische beziehungsweise naturalistische Darstellung bezeichnet, ist genau genommen nicht als naturalistisch zu verstehen, da sich Manets Malerei gegen die Naturnachahmung wandte.

Besonders aktuelle Forschungen, die sich dem rätselhaftem Gemälde vom Standpunkt der Genderforschung respektive der feministischen Perspektive nähern, liefern weiterführende Antworten, die Einblicke in das damalige Menschenbild bieten und in dessen an visuelle Zeichen gebundene Lesbarkeit.

Vom soziohistorischen Standpunkt aus gewann die Lehre der Physiognomik im 19. Jahrhundert gerade deshalb an Bedeutung, weil sich die Gesellschaft und das soziale Miteinander im Zuge der Modernisierung, Technisierung und Beschleunigung des Lebens grundlegend veränderte. Besonders in Paris offenbarte sich der Bevölkerungsanstieg angesichts der Menschenmassen in den Boulevards, Kaufhäusern, Restaurants oder in den neuen öffentlichen Verkehrsmitteln. In diesem Umfeld entstand die Notwendigkeit und der Wunsch, in den anonymen Massen und wegen der

---

<sup>370</sup> Zola 1988, S. 84.

<sup>371</sup> vgl. Zola 1988, S. 84.

zunehmend flüchtiger werdenden und der rasch wechselnden Begegnungen sein Gegenüber rasch einschätzen und bewerten zu können.

Charles Bernheimer argumentiert in „Figures of ill Repute“<sup>372</sup>, dass der direkte Blick der *Olympia* dem implizierten männlichen Betrachter gilt, wobei jedoch ihre unterstellte Aktivität und ihre vermeintlich promiskuitive Sexualität in den Augen von Manets Zeitgenossen als typisch männliche Eigenschaften galten. Ebenso verkehre *Olympia* die Dominanz des männlichen Betrachters traditioneller Akte ins Gegenteil, indem sie diesen mit ihrem direkten Blick fixiere.<sup>373</sup> Indem sich *Olympia* dem männlichen Blick nicht unterwirft, negiert sie die Rollenerwartungen an das weibliche Geschlecht, sie irritiert und verunsichert den Betrachter. Die *Olympia* stellt zudem eine Verkörperung männlicher Wunsch- und Angstphantasien dar, die jedoch offensichtliche Unstimmigkeiten und Brüche aufweist und so den Betrachter zusätzlich irritiert.<sup>374</sup> Folgt man Bernheimer, so ist der Skandal der *Olympia* nicht nur in der Thematisierung von Klassenfragen begründet. Indem Manet die Frau in ihrer Rolle als Fetisch und Sexobjekt in der patriarchalen Gesellschaft ansprach, übertrat er tatsächlich ein gesellschaftliches Tabu.<sup>375</sup>

Der aufgerichtete Schwanz der Katze wurde in den zeitgenössischen Karikaturen oftmals verspottet, seine Signifikanz als Phallussymbol ist hier unverkennbar (Tafel 9, Abb. 3). Bestimmte Merkmale der Anatomie schwarzer Frauen, beispielsweise hinsichtlich eines ausgeprägten Gesäßes, galten als atavistische oder auch degenerative Kennzeichen einer primitiven Laszivität, die sich auch in den Gesichtszügen manifestierten. In

---

<sup>372</sup> Charles Bernheimer, *Figures of ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham and London 1997.

<sup>373</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 107–109.

<sup>374</sup> Zur These der Assoziation Olympias mit Kastrationsphantasien durch den (männl.) Betrachters vgl.: Bernheimer 1997, S. 124.

<sup>375</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 104.

Haremsszenen des 19. Jahrhunderts verkörperten dunkelhäutige Begleiterinnen primitive Wollust und sexuelle Degeneration der weißen Herrin – als ihr kompositorischer Gegenpart im Bild<sup>376</sup> (Tafel 10, Abb. 2). In der Darstellung *Olympias* als Prostituierte diene dieser Hinweis als bekannte Anspielung auf die verbreitete Theorie von der abnormen Sexualität von Prostituierten, die als Degeneration zu ungezügelter Erotik gesehen wurde. Diese Überlegungen verdeutlichen vor allem, dass die Figur der dunkelhäutigen Dienerin nicht als bloßes Gegenstück zur Blässe der *Olympia* zu interpretieren ist.

Von dem direkten Blick des Modells geht eine bizarre und bedrohliche Wirkung aus, Körper und Handhaltung werfen den männlichen Betrachter in seinem auf den „Fetisch“ ausgerichteten Verlangen auf sich selbst zurück. Anstatt der Befriedigung seiner Bedürfnisse, nach denen er das Gemälde absucht, stößt der Betrachter auf Ambiguitäten und Unsicherheiten.

Aufgrund der angesprochenen Ambiguitäten dekonstruiert sich das Gemälde gleichsam selbst – *Olympia* erscheint zur selben Zeit sowohl zergliedert als auch einheitlich, monumental sowohl als auch bescheiden, ihr sozialer Status ist der einer *courtisane*, wie auch einer *fille publique* zugleich. Auf diese Weise widersetzt sich Manets *Olympia* dem Mechanismus der Unterwerfung des „Weiblichen“ in der damals innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft üblichen Art und Weise. Somit sahen sich die Kritiker von 1865 angesichts der *Olympia* ihren eigenen verborgenen Ängsten ausgesetzt. „(...) the painting offered them no avenues of escape from their fearful association of female sexuality with castration, disease, and death.“<sup>377</sup>

---

<sup>376</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 120.

<sup>377</sup> Bernheimer 1997, S.125.

Besonders männliche Künstler fertigten Gemälde von Prostituierten, die ihre Phantasien über weibliche Sexualität offenlegen. Dabei erwies sich ihre Einstellung zur Figur der Prostituierten als äußerst komplex und zwiespältig, was sowohl Identifikation als auch Abweisung einschloss. Als eine Art Emblem für ihre eigene künstlerische Praxis verkörperten die Darstellungen von Prostituierten verschiedene Bedeutungen, etwa als kreatives künstlerisches Potential, oberflächliche Illusion, als verführerische Falschheit und sogar als eine Art Inspiration.<sup>378</sup> Bedeutsam ist der Hinweis auf die Aussage Baudelaires, Kunst sei Prostitution.<sup>379</sup> Charles Bernheimer erklärt, dass die Figur der Prostituierten im 19. Jahrhundert zum Emblem der Epoche wurde, indem die Figur und die Rolle mit bestimmten Funktionen verknüpft wurde. Seiner These zufolge bringen monumentale Gemälde der Moderne – wie Manets *Olympia* von 1865 und Picassos *Demoiselles d'Avignon* aus dem Jahr 1907 – das Streben nach Innovation mittels Fragmentierung und Entstellung des weiblichen Körpers zum Ausdruck – verkörpert durch die Figur der Prostituierten.<sup>380</sup> Diese Art der Faszination, die von der Prostitution in ihrer gesellschaftlichen Realität ausgeht, sei in ihren Gegensätzen zu suchen: im Verlangen und der gleichzeitig damit verbundenen, zwangsläufigen Enttäuschung, dem intimen Körperkontakt, der durch den auf Geld basierenden Tauschhandel wieder entmystifiziert werde.<sup>381</sup> Allerdings verleugnen derartige Phantasien weitgehend, dass das allgemein vorherrschende Bild der Prostituierten zumeist negativ konnotiert war: „The complex fascination of the idea is posited on the denial of what is beneath, the female sexual body (...) which the majority of male writers in

---

<sup>378</sup> Bernheimer 1997, S. 1.

<sup>379</sup> Baudelaire zit. nach Bernheimer 1997, S. 1.

<sup>380</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 266.

<sup>381</sup> Bernheimer 1997, S. 1–2.

nineteenth-century France – associated with animality, disease, castration, excrement, and decay.“<sup>382</sup>

Die Allgegenwart der Figur der Prostituierten in Literatur und bildender Kunst dieser Zeit basiert auch auf dem Umstand, dass die Prostituierte sowohl in der Kunst als auch in den wissenschaftlichen Theorien der Zeit eine zentrale Rolle spielte. Die negativ besetzte Seite der Figur der Prostituierten wurde mit Theorien über Bedrohungen durch Krankheit (Syphilis) und Klassenfragen (soziale Degeneration) verbunden.<sup>383</sup>

Die Figur der Prostituierten im 19. Jahrhundert hatte sich als Gegenpart zum weiblichen Frauenideal der Bourgeoisie etabliert und wurde infolgedessen als Bedrohung inszeniert. Aufgrund von Theorien über Krankheit und Klassenfragen wurde die Prostituierte als Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung denunziert. Die Promiskuität von Prostituierten wurde dementsprechend in wissenschaftlichen Studien als pathologische Sexualität und als Zeichen sozialer Degeneration gewertet. Wissenschaftler auf den Gebieten der Anthropologie und der Physiognomik veröffentlichten Untersuchungen, die kulturelle Normen der Geschlechter hinsichtlich ihres sozialen und sexuellen Verhaltens biologisch begründen sollten.<sup>384</sup> Darüber hinaus wurden soziale Probleme, wie die heimliche Prostitution, Kriminalität und Homosexualität mit der biologischen Degeneration der Frau begründet. Abweichungen im Sexualverhalten, die nicht den ‚kulturellen‘ Normvorstellungen entsprachen, galten als Resultat genetischer Rückschrittlichkeit zur ‚Primitiven Frau‘. Atavismus bei der Frau führte nicht nur zum Verlust weiblicher Körperlichkeit, sondern auch ‚moralischer Weiblichkeit‘, die der Theorie zufolge miteinander verknüpft waren. So wurde eine robuste und kräftige Figur als Zeichen der

---

<sup>382</sup> Bernheimer 1997, S. 1–2.

<sup>383</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 2.

<sup>384</sup> vgl. Callen 1995, S. 21.

Degeneration der Frau gesehen, was mit ‚maskulinem‘ Sexualverhalten verknüpft war. Während die sexuelle Potenz beim Mann der kulturellen Norm entsprach, war es bei der Frau ein Zeichen der Degeneration jenseits der Norm sexueller Passivität.<sup>385</sup>

Die gesellschaftliche Ausbreitung und der Anstieg der Prostitution seit den 1870ern, sowie die Tatsache, dass viele Frauen die Mode berühmter *cocottes* im Zeitalter von Konsum und Massenproduktion kopieren konnten, machten eine rein äußerliche Unterscheidung zwischen Prostituierten und verheirateten Frauen nahezu unmöglich. Die Möglichkeit von „fundamentalen Kriterien“ der Unterscheidung zwischen der Prostituierten und der ‚ehrbaren‘ Frau bot die Lehre der Physiognomik, die Erstellung der anatomischen Merkmale wurde allerdings ausschließlich von Männern bestimmt.<sup>386</sup> Im 19. Jahrhundert galten Frauen generell als anfälliger für Krankheiten als Männer, Arbeiterfrauen jedoch, weil sie als weniger zivilisiert angesehen wurden, galten als noch empfänglicher für Exzesse, Krankheiten – etwa Hysterie –, sowie Kriminalität, nämlich heimliche Prostitution.<sup>387</sup>

Anthea Callen begründet diese Entwicklungen mit soziohistorischen Zusammenhängen von Geld und Macht: Das Vorurteil der Prädisposition von Arbeiterinnen für das vorwiegend dem weiblichen Geschlecht zugeschriebene Phänomen der Hysterie begründet sich in dem Umstand, dass vorwiegend Arbeiterinnen – Wäscherinnen, Näherinnen, Floristinnen – für die Repräsentationszwecke der Studien an der Salpêtrière in zahlreichen Photographien abgelichtet wurden. Frauen dieser in der Öffentlichkeit stehenden Berufsgruppen wurden im Allgemeinen mit Prostitution assoziiert und folglich zum Objekt des Mannes hinsichtlich

---

<sup>385</sup> s.o.

<sup>386</sup> vgl. Callen 1995, S. 48. Siehe dazu auch Bernheimer 1997, S. 89–94.

<sup>387</sup> vgl. Callen 1995, S. 59.

sexueller und moralischer Aufmerksamkeit. Prostitution und Hysterie galten als unterschiedliche Manifestationen der Tendenz der Frau zur sexuellen Abweichung. Beide Phänomene wurden der Prüfung durch die männliche Domäne unterworfen und als voyeuristisches Spektakel inszeniert.<sup>388</sup>

Mit Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg der biologistische und physiologische Diskurs um die Frau stetig an.<sup>389</sup> Dabei galt die Sexualität der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft als „minderwertig, andersartig“ und als „anfälliger für Krankheiten“.<sup>390</sup> In Wissenschaft, Kunst und Literatur wurde die Ansicht über eine „Doppelnatur der Frau“ verbreitet. Als maßgeblich führt Bernheimer die Schriften des Historikers Jules Michelet an. Michelet schrieb zwei Abhandlungen über die Frau, *L'Amour* (1858) und *La Femme* (1859). Er zielte darauf ab, die Frau dahingehend zu „erziehen“, dass sie als „schwaches Geschlecht“ ihre Abhängigkeit vom Mann und ihr natürlich determiniertes Schicksal anerkennt. Die Theorien über die „Doppelnatur der Frau“ beeinflussten wiederum das Werk von Schriftstellern des Naturalismus. Zola thematisiert in seinem Roman *Nana* die Vorstellungen über Ideale und Pathologien des weiblichen Geschlechts, verkörpert durch die Titelheldin. In der verbreiteten Vorstellung über die Doppelnatur der Frau wird diese auf der einen Seite als Leben bringendes Geschöpf idealisiert und auf der anderen Seite als destruktive Kraft und Bedrohung des Mannes diffamiert. Die Prostituierte Nana stürzt mit ihrem ausschweifenden Sexualleben sich selbst und ihre Liebhaber ins Verderben.

---

<sup>388</sup> s.o.

<sup>389</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 202.

<sup>390</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 205–207.



#### II.1.4 Manet als Maler des modernen Lebens

Der Begriff des „peintre de la vie moderne“, den Baudelaire ursprünglich dem Illustrator Constantin Guys zuschrieb, wurde und wird dessen ungeachtet mit Manet und seinen Darstellungen der Motive und Themen des großstädtischen Lebens der Metropole Paris des 19. Jahrhunderts verbunden.<sup>391</sup>

Baudelaire stellt als zentrale Errungenschaft von Constantin Guys' Illustrationen des großstädtischen Lebens in der Pariser Metropole dessen Methode der Inszenierung flüchtiger Sinneseindrücke sowie der Beschleunigung des modernen Lebens aus der Perspektive des Flaneurs heraus – als Inbegriff der distanzierten Beobachtung flüchtiger Ereignisse (Tafel 12, Abb. 1). Für Baudelaire waren Motive und Themen der Metropole Paris gleichsam Chiffren seines Verständnisses der Moderne. Baudelaire sah seine Forderungen an den modernen Künstler in den Zeichnungen, Aquarellen und Stichen von Guys eingelöst und verbildlicht, der jedoch eher als Illustrator, denn als Künstler zu bezeichnen ist.

Aus Baudelaires Sicht der Dinge etablierte sich das städtische Milieu mit seinen Boulevards, Cafés und öffentlichen Schauplätzen als der neue Mittelpunkt der Gesellschaft. Der Künstler-Flaneur suchte sie auf als die zentralen Orte der Moderne. Als Mann in der Menge, als anonym und unbeteiligter Beobachter zufälliger Erscheinungen und Situationen gegenwärtigen Lebens, definierte Baudelaire die Figur des Flaneurs zum Ideal der Verkörperung des neuen Sehens. Das Konzept des ‚naiven Sehens‘ aus der Sicht des Künstler-Flaneurs umfasst dabei die distanzierte Beobachtung alltäglicher Phänomene und Ereignisse, die verschiedenen Typen der Gesellschaft, ihre Berufe, Moden und Haltungen, denen das Interesse des Flaneurs gilt.

---

<sup>391</sup> vgl. Baudelaire 1990, S. 293–300 und Baudelaire 1999, S. 508–517.

Baudelaire und Manet haben sich wohl 1859 kennengelernt und werden sich über gemeinsame Themen und Interessen ausgetauscht haben. Manet soll um 1860 ausführlich mit Baudelaire über die Aufgaben eines zeitgenössischen Malers diskutiert haben. Während Baudelaire an seinem bekannten Essay „Der Maler des modernen Lebens“ geschrieben hat, arbeitete Manet an der Entstehung des Gemäldes *Musik in den Tuileries*<sup>392</sup> (Tafel 25, Abb. 1). Insofern erstaunt die Tatsache, dass Baudelaire, der die Entstehung der Bildidee zu Manets besagtem Gemälde um 1860 aus nächster Nähe miterlebte, das Gemälde bei seiner Erstpräsentation 1862 ablehnte.<sup>393</sup>

In seinem Essay über die neuen Aufgaben des „modernen Künstlers“ stellt Baudelaire Erfindungsgeist und Kreativität über die naturalistische Wiedergabe der Gegenstände, womit er den Weg für ein fortschrittliches Kunstkonzept bahnte. Nach Baudelaire entspreche insbesondere die Kunst Guys' der neuen Aufgabe von Kunst, was er in folgender Weise beschreibt: „Er hat damit begonnen, das Leben zu betrachten, und hat sich erst spät den Kopf zerbrochen, um sich die Mittel anzueignen, das Leben auszudrücken. Das Resultat war eine packende Originalität, bei welcher das, was von Barbarischem und Naivem haftengeblieben sein mag, als ein neuer Beweis von Gehorsam dem Eindruck gegenüber, als eine der Wahrheit dargebrachte Schmeichelei erscheint.“<sup>394</sup>

Als zentrale Erkenntnis für das Verständnis von Moderne hebt Baudelaire hervor, dass Modernität sich durch eine neue, veränderte Einstellung und Bewusstseinshaltung gegenüber der Gegenwart auszeichne. Insofern forderte Baudelaire vom „Maler des modernen Lebens“ ein, dass für die Darstellung auch der Umstand der sich verändernden Wahrnehmung des

---

<sup>392</sup> Conzen 2002, S. 22–23.

<sup>393</sup> Conzen 2002, S. 22, Hervorhebungen durch Conzen.

<sup>394</sup> vgl. Baudelaire 1990, S. 302.

großstädtischen Lebens zu berücksichtigen sei. Die Großstadt ist gekennzeichnet vom „Eindruck der Geschwindigkeit, der vorübereilenden Menge“, die damit verbundenen Lebens- und Wahrnehmungsbedingungen beschreibt Baudelaire und charakterisiert diese Veränderungen als zentrale Prinzipien der „modernité“. Herding zufolge verpflichtet Baudelaire den modernen Künstler auf die Rolle des „einsamen Außenseiters (...), als Beobachter dessen, was um ihn her vorgeht“.<sup>395</sup> An dieser Stelle soll ein Auszug aus Baudelaires Text, der den Typus und dessen spezifische Aufgaben bestimmt, zitiert werden:

„So geht er hin, läuft und sucht. Was aber sucht er? Gewiß hat dieser Mann, so wie ich ihn beschreibe, dieser mit aktiver Einbildungskraft begabte Einzelgänger, der stets durch die große Menschenwüste zieht, ein höheres Ziel als nur umherzustreifen (...). Er sucht dieses Etwas, was wir vielleicht mit Moderne (...) bezeichnen dürfen, denn es gibt kein besseres Wort, um die fragliche Idee auszudrücken. Es geht für ihn darum, dem Vorübergehenden das Bleibende zu entnehmen, aus der Mode das ans Licht zu fördern, was sie an Poetischem innerhalb des Historischen enthalten kann. (...) Die Moderne, das ist das Vorübergehende, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unveränderliche ist. (...) Wir dürfen dieses vorübergehende, flüchtige Element, das sich so häufig verwandelt, nicht verachten oder übergehen. Unterdrücken wir es, so fallen wir notwendig der Leere einer abstrakten und unbestimmbaren Schönheit anheim (...).“<sup>396</sup>

Baudelaire charakterisiert hierin die damaligen Umstände, die Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit betreffend, als Situation

---

<sup>395</sup> Klaus Herding, Die Moderne. Begriff und Problem, in: Monika Wagner, Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. 2 Bde., Hamburg 1997, Bd. 1, S. 175–196, hier S. 188–189.

<sup>396</sup> Baudelaire 1990, S. 300–301 und Baudelaire 1999, S. 517–518.

einer Krise. Zum einen sollen, wie der Autor verlauten lässt, vom „modernen Künstler“ neue Ausdrucksmöglichkeiten für die veränderte Situation entwickelt werden, da die konventionellen Motive und Darstellungsformen hinsichtlich der Phänomene der zeitgenössischen Gegenwart als „leer“ und „abstrakt“ empfunden werden. Zum anderen bilden diese Forderungen das eigentliche Problem, weil die Aspekte, die die Moderne auszeichnen, durch Flüchtigkeit und Wandel, weder (dinglich) greifbar oder bestimmbar, noch darstellbar scheinen.

Das Vorübergehende, das Flüchtige und Wandelbare sind Baudelaire zufolge die Aspekte, die die eine Hälfte der Moderne kennzeichnen. Manet war als Zeitgenosse selbst Bestandteil dieser vom Wandel erfassten, großstädtischen Lebenswirklichkeit. Baudelaire macht diese Schwierigkeit, die Phänomene Flüchtigkeit und Zufälligkeit zu erfassen, zur Aufgabe des modernen Künstlers. Darüber hinaus beschreibt Baudelaire in diesem Ausschnitt jenes zentrale Kennzeichen und Charakteristikum der „Modernen Kunst“, welches das duale Prinzip seines Kunstbeziehungswise Moderneverständnisses definiert. Baudelaire verwendet den Begriff Moderne auch zur Bestimmung einer künstlerischen Qualität, die in keiner Epoche fehlen sollte, wie Herding mit guten Gründen bemerkte: Baudelaire „... setzt die Moderne gegen die Antike ab, läßt diese Begriffe aber nicht mehr gegeneinander konkurrieren, sondern definiert sie als notwendige, gleichberechtigte Teile jener göltigen, vitalen Kunst.“<sup>397</sup>

In der Deutung Zolas wiederum präsentierte Manet den „Maler des modernen Lebens“ insofern, als er die Tradition leugne und „alles erworbene Wissen, jede überkommene Erfahrung“ ablehne, um „an den Ausgangspunkt der Kunst zurückzukehren, (...) zur genauen Beobachtung

---

<sup>397</sup> vgl. Klaus Herding, Die Moderne. Begriff und Problem, in: *Moderne Kunst, Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, (Hg.) Monika Wagner, 2 Bde., Hamburg 1997, Bd.1, S. 175–196, hier: S. 189.

der Gegenstände.“<sup>398</sup> Auf diese Weise „schuf Zola in Anknüpfung an den romantischen Geniekult die Legende vom Künstler, der ohne historischen Bezug arbeite und ausschließlich die freie, persönliche Wahrnehmungs- und Darstellungsweise verfolge.“ Dementsprechend definiere Zola das Kunstwerk „als Teil der Schöpfung aus der Sicht eines individuellen Temperamentes.“<sup>399</sup> Manet verweise in seinem Porträtgemälde Zolas gleichsam auf zwei Säulen seiner Kunst, indem er Druckgraphiken und Abbildungen seiner kunsthistorischen Vorbilder – Velázquez und Goya – aber auch japanische Werke an der Wand im Bildhintergrund des Gemäldes präsentiere.<sup>400</sup>

Die Kritiker bezeichneten Manet als „self-styled Realist“ und Schüler von Courbet, weil sie ihn als Maler kannten, der seit Anfang der 1860er begann, zeitgenössische Themen in seiner Kunst darzustellen, seine Maltechnik war umstritten und man warf ihm zudem vor, Goyas Malweise zu imitieren.<sup>401</sup>

Es existiert eine Karikatur von Bertall<sup>402</sup>, die die Darstellung der *Olympia* persifliert, wobei der Blumenstrauß eingewickelt in eine Tageszeitung dargestellt wird (Tafel 14, Abb. 2). Insofern drückt diese Karikatur die realistische Wirkung aus, welche die *Olympia* auf die Zeitgenossen hatte, die Anspielung der Darstellung auf käuflichen Sex wurde von den zeitgenössischen Betrachtern durch die appellative Bildsprache verstanden. Auch Reff beurteilt den Aspekt der symbolischen Bildsprache von Manets *Olympia* (wortwörtlich) sinngemäß als nicht-realistisch. Seiner Argumentation zufolge findet sich dieser Aspekt nämlich nicht mehr in dem später entstandenen Gemälde der *Nana*, das ebenfalls eine

---

<sup>398</sup> Zola nach Petra Buschhoff-Leineweber, Das Künstlerbild als Form der Selbstbespiegelung, in: Edouard Manet und die Impressionisten, Stuttgart 2002, S. 159–179, hier S. 167.

<sup>399</sup> Buschhoff-Leineweber 2002, S. 167.

<sup>400</sup> vgl. Buschhoff-Leineweber 2002, S. 167–168.

<sup>401</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 89.

<sup>402</sup> eigentlich: Charles Albert d'Arnoux

zeitgenössische ‚Demimondaine‘ zeigt (Tafel 4, Abb. 1). Manets Gemälde sei daher weder als eine Episode aus dem Leben einer zeitgenössischen Kurtisane, noch als eine Allegorie, wie die Kurtisanendarstellung in Thomas Coutures *Die Römer der Dekadenz*, zu bezeichnen (Tafel 14, Abb. 1). *Olympia* spiegele die wachsende Erkenntnis von Verfall und Korruption der eigenen Zeit wider. Konzeptionell und chronologisch ordnet Reff *Olympia* insofern zwischen Coutures *Die Römer der Dekadenz* und Manets *Nana* (Tafel 4, Abb. 1) von 1877 ein.<sup>403</sup>

Manets Bildkonzept seines Realismus Anfang der 1860er Jahre knüpft einerseits an die Forderungen der Realisten an, andererseits zeigen die Werke Manets aus dieser Phase aber auch schon eine Weiterentwicklung des Realismusverständnisses an, in der die subjektive Anschauung der Realität durch das Künstlerindividuum thematisiert wird. Manets Realismus geht daher einerseits über Courbets Realismus hinaus, unterscheidet sich aber auch deutlich von dem Realismusverständnis der Impressionisten, zu dessen „Gründungsvater“ Manet fälschlicherweise stilisiert wurde.

Indem Manet die Künstlichkeit der Malerei thematisiert, ermöglicht er es, die Kunst als solche zum Sujet zu erheben und dadurch die Aufmerksamkeit auf die Ateliersituation und den Künstler zu richten. Damit entlarvt er auch die Kunst des Realismus als Oxymoron.

Unvereinbar nebeneinander stehen zum einen die vorherrschende Wahrnehmung Manets als Provokateur hinsichtlich Motiv und Malweise, zum anderen das von Manet selbst wie auch von seinen Fürsprechern produzierte Bild des eleganten Dandy, modernen Bürgers und Großstädtlers. Die Uneindeutigkeit und Widersprüchlichkeit bezüglich der Beurteilung der beabsichtigten oder unbeabsichtigten Rolle Manets als

---

<sup>403</sup> vgl. Reff 1964, S. 121.

Provokateur lässt sich nicht befriedigend beantworten. Wie auch Borchardt herausstellt, ergibt sich der Mangel an Information und Eindeutigkeit unmittelbar aus Manets Art und Weise seines gesellschaftlichen Auftretens, die der Autor unter dem Stichwort der „Öffentlichkeitspolitik“ Manets beschreibt.<sup>404</sup> Ganz im Unterschied zu Courbet inszeniert Manet seine Selbstdarstellung nicht demonstrativ über die eigene Person, vielmehr stellt er stattdessen seine Werke in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Manets persönliche Zurückhaltung und Diskretion zeigt sich auch hinsichtlich seiner Präsenz in der zeitgenössischen Malerei. Seine beiden Selbstbildnisse werden zu Lebzeiten nicht in der Öffentlichkeit gezeigt und im Unterschied zu Courbet sandte Manet kein explizites Selbstbildnis zum Salon ein.<sup>405</sup>

Unter Manets Zeitgenossen und in der späteren kunsthistorischen Forschung manifestierte sich der Eindruck eines offensichtlichen Widerspruchs zwischen dem vorbildlichen Dandy, der Person Manets, und des provokativen Werkes der Malerei. Durch die Aufregung um seine Skandalwerke in der ersten Hälfte der 1860er Jahre wird Manet zu einer viel beachteten Figur des Boulevards, doch der Reserviertheit des Dandys und Flaneurs entsprechend überlässt Manet es anderen, die Diskussion um sein Werk und seine Person zu führen und damit sein öffentliches Bild zu formulieren.<sup>406</sup>

Die zurückhaltende und unnahbare Haltung Manets entspricht den distanziert und entfremdet wirkenden Figuren in seinen Gemälden, in denen sich jene moderne Seh- und Wahrnehmungsweise des Großstädtlers offenbart. Das janusköpfige Doppelbild Manets beschrieben seine Zeitgenossen mittels einer Formel, der zufolge Manet hinsichtlich der

---

<sup>404</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 190–201, hier S. 197.

<sup>405</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 150–151.

<sup>406</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 151.

eleganten Erscheinung seiner Person im Gegensatz zu den skandalträchtigen Sujets und bizarren Motive seiner Malerei als die „leibhaftige Verkörperung des Paradoxes“ erscheinen musste.<sup>407</sup>

Manets *Frühstück im Freien* aber weit mehr noch dessen *Olympia* lösten bekanntermaßen Skandale aus, die Manets öffentliche Wahrnehmung für Jahre bestimmen und die Aufnahme nachfolgender Werke beeinflussen sollten. Während in den frühen Jahren die Person Manets keine Rolle spielte und die Malerei den Fokus der Reaktionen bildete, änderte sich dies mit dem von Manet verursachten Aufruhr. Mit der Überschreitung moralischer und ästhetischer Grenzen verlagerte sich das Interesse. Man fragte verstärkt nach dem Urheber, seinem Charakter und seinen Absichten. Obwohl sich Manets Selbst- und das von seinen Fürsprechern präsentierte Fremdbild als „tadelloser Bürger und eleganter Dandy“ durchgesetzt hat, kann nicht eindeutig bestimmt werden, ob die in Bezug auf sein Œuvre überwiegende Wahrnehmung als Provokateur von Manet beabsichtigt war, oder nicht.<sup>408</sup>

Das skandalträchtige Motiv der Katze wurde nach der Erstpräsentation regelrecht zum Emblem der Malerei Manets. In den zeitgenössischen Karikaturen dient sie immer wieder als beliebtes Motiv. In den Karikaturen spielen die Zeitgenossen mit dem Widerspruch, der sich aus Manets provokanten Malerei auf der einen Seite dem tadellosen Äußeren seines Erscheinungsbildes auf der anderen ergab: „Besonders in diesen Karikaturen wird deutlich, dass Manet zunächst allein mit seinen Werken provoziert, sich aber besondere Irritation ergab, als das Erscheinungsbild des Malers selbst ins Blickfeld geriet, und damit der scheinbar eklatante Widerspruch zwischen den Aufruhr verursachenden Bildern und der

---

<sup>407</sup> Gaulois zit. nach Borchardt 2007, S. 198.

<sup>408</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 197.



gepflegten und unaufgeregten Erscheinung des Künstlers.“<sup>409</sup> So etwa in der Karikatur von Bertall zum Salon von 1865, wo die Katze in verschiedenen Gemälden auftaucht.<sup>410</sup> Die Ereignisse von 1865 prägten sich so tief im öffentlichen Gedächtnis ein, dass Manet sich von dem Ruf als „Maler der Olympia“ nie mehr erholen sollte.<sup>411</sup>

Bekanntermaßen erstaunte Manets *Déjeuner sur l'herbe* mit dem unsittlichen Nebeneinander bekleideter und unbekleideter Figuren. Darüber hinaus irritierte, dass die entblößte weibliche Figur im Bildvordergrund den Betrachter herausfordernd mit ihrem Blick fixierte. Dadurch, dass die Nacktheit der weiblichen Person durch keinen Verweis auf mythologische oder allegorische Hinweise legitimiert wurde, wurde das Zusammentreffen der Figuren als absurd und unbegründet beurteilt. Manet hielt seinen Zeitgenossen nicht nur eine unwahrscheinliche, sondern vor allem eine unverständliche Situation vor Augen, die formale und inhaltliche Unstimmigkeiten aufwies.

Als kompliziert und schwierig scheint insbesondere die Bewertung des Bezuges der *Olympia* zu den liegenden Venus- und Odaliskendarstellungen, was unter anderem auf die Doppeldeutigkeit des ‚kunsthistorischen Zitats‘ zurückzuführen ist. Der Umstand, dass Manet das Kompositionsschema von Tizians *Venus von Urbino* auf die *Olympia* – mit dem klassisch in Diagonalen und Horizontalen strukturierten Bildaufbau – übertrug, scheint im Sinne der Forderungen des Realismus nach der formalen und inhaltlichen Hinwendung zur Gegenwart als antimodernistisch, da der Realismus die tradierten Posen und Gesten und den akademischen „Stil“ ablehnte. Beispielsweise bilden die Köpfe der

---

<sup>409</sup> Borchartd 2007, S. 193.

<sup>410</sup> vgl. Borchartd 2007, S. 192–193. Zum Motiv der Katze, ihren Konnotationen und Auslegungen vgl. Reff 1976, S. 96–101.

<sup>411</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 82.

Frauen und die Hand im Schoß der *Olympia* ein auf den Kopf gestelltes Dreieck. Manet verwendete dieses ‚Zitat‘ aber dazu, um eine ‚moderne Venus‘<sup>412</sup> zu schaffen, indem er sie als ‚Demimondaine‘ darstellte.

Die den Betrachter in seinen Erwartungen und Sehgewohnheiten irritierenden Unstimmigkeiten in motivischer und formaler Hinsicht zeigt Charles F. Stuckey an berühmten Werken der Kunst des Realismus im 19. Jahrhundert auf, wobei er diese ‚Fehler‘ in den Gemälden als beabsichtigte Kunstgriffe mit bestimmten Zielen herausarbeitet.<sup>413</sup>

Stuckey macht an verschiedenen Beispielen deutlich, womit moderne, realistische Maler in ihrer Kunst den Widerspruch zwischen den Zielen von ‚Realismus‘ und den Möglichkeiten des Mediums thematisieren. Jeder dieser Künstler entwickelte eine eigene Methode, um auf die fraglich gewordene Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit hinzuweisen respektive in verschiedenen künstlerischen Lösungen die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzuzeigen.

Viele Gemälde Courbets – beispielsweise *Die Steinbrecher*, die *Badenden* (Tafel 6, Abb. 2), das *Atelier* – lassen erkennen, dass Courbet die Szene jeweils mit Modellen nachstellte.<sup>414</sup> Manet verstand das Problem, das Courbet in seinen realistischen Bildern andeutete, und versuchte auf seine Art, die Schwierigkeit realistischer Malerei – den Gegensatz zwischen Kunst und Wirklichkeit – darzustellen beziehungsweise aufzulösen: Seine Bilder weisen des Öfteren unsinnige Details auf, die verdeutlichen, dass diese Gemälde offensichtliche Inszenierungen mit Modellen und Kostümen sind. Daneben blicken die Protagonisten auf den Bildern ungeniert auf den Betrachter zurück. Seine Bilder sind als ironische Kommentare bekannt, die die Voraussetzungen von Realismus in Frage stellen. Beispielsweise

---

<sup>412</sup> vgl. Friedrich 1994, S. 21.

<sup>413</sup> vgl. Stuckey 1981, S. 96–107.

<sup>414</sup> vgl. Stuckey 1981, S. 99 ff.

stellen *Mlle V. im Kostüm eines Stierkämpfers* (Tafel 22, Abb. 2) oder *Déjeuner sur l'herbe* für die damalige Zeit „unerhörte“ Situationen dar, die in Wirklichkeit undenkbar gewesen wären. Somit zeigen die Gemälde unrealistische Situationen, die so die Künstlichkeit der Darstellung betonen. Außerdem zeigt Stuckey am Bild des *Absinthtrinker* (Tafel 24, Abb. 1) auf, dass Manet bewusst realistische gegenüber unrealistischen Aspekten im Bild einsetzt, um das Prinzip ‚Realismus‘ in der Kunst in Frage zu stellen.<sup>415</sup> Nach Stuckey ist Manets Gemälde im „dogmatischen Sinn“ als realistisch zu bezeichnen, indem es Manet selbst als „ragpicker“ zeigt. Allerdings ist Manets „Lumpensammler“ mit einem eleganten Hut und Mantel gekleidet, wie ein „Lord“ geradezu, der seinen Absinth stilvoll aus einem sauberen Glas genießen kann und dazu zwei linke Füße zu haben scheint.

Manets provokanteste Behandlung der Beziehung zwischen Pose und Realität ist im Bild *Frühstück im Atelier* zu sehen. Das augenscheinliche Frühstück weist viele verwirrende Brüche zur Realität auf: etwa eine Waffe, die auf dem Tisch liegt, oder die im Raum versammelten Männer, die ihre Hüte nicht abgesetzt haben. Beide Aspekte sind als Sabotage gegen den Realismus des Bildes zu sehen. In Manets Gemälden gibt sich die Ateliersituation als solche zu erkennen, wobei auf die Anwesenheit eines Betrachters außerhalb der imaginären Trennwand des Bildes deutlich hingewiesen wird. Dadurch wird auf das vielschichtige Bild-Betrachter-Verhältnis selbst zum Thema des Gemäldes. Manets „Bild-Bilder“ reflektieren und analysieren ihre Aufgabe als Repräsentationsobjekt der Kunst und der Kunstgeschichte. Die Bezeichnung „Bild-Bilder“ verweist darauf, dass diese Gemälde in unterschiedlich deutlicher Referenz Vorbilder der Kunstgeschichte nachstellen. Manets Ironie wurde von

---

<sup>415</sup> vgl. Stuckey 1981, S. 101.

seinen Kollegen sehr geschätzt. Für Degas klaffte zwischen dem Postulat ‚realistischer‘ Kunst – als wahrhafter Darstellung der Realität und der inszenierten und verdichteten Umsetzung von Wirklichkeit im Kunstwerk – ein unüberbrückbarer Widerspruch. In seinen Bildern von Ballett und Oper scheint er zufällige Situationen im Bild darzustellen, doch die scheinbare Zufälligkeit ist das Ergebnis einer ausgeklügelten Bildkomposition.<sup>416</sup>

Seymour Howard hat in seinem Essay „Early Manet and Artful Error“ ebenfalls formale und inhaltliche Fehler in Manets Gemälde zum Kennzeichen seines Œuvres erklärt.<sup>417</sup> Howard beschreibt als verblüffenden Umstand, dass Manet, der sich selbst als Maler des Realismus darstellt, in seinen großen Arbeiten offensichtliche Fehler in Erscheinung treten lässt.<sup>418</sup> Manets *Absinthtrinker* gilt als erstes eigenständiges Werk, das Manet 1859 zum Salon einreichte, welches aber aus Gründen, die Sujet und Darstellung betreffen, abgelehnt wurde. Dieses Gemälde bezeichnet Howard infolgedessen als „Vorbote“ beziehungsweise „visuelles Manifest“ seines individuellen Stils, der auch das weitere Œuvre Manets kennzeichnet.<sup>419</sup>

Die Darstellung eines Außenseiters der Gesellschaft in der Figur des Trinkers oder Bettlers wurde neben anderen Gemälden Manets der 1850er/1860er Jahre unter anderem durch Velázquez beeinflusst.<sup>420</sup> Zudem lässt das Gemälde thematische Nähe zu Baudelaires „Fleurs de Mal“ erkennen.<sup>421</sup>

Der Salon lehnte Manets *Absinthtrinker* einerseits wegen des kunstunwürdigen Sujets und andererseits wegen verblüffender Fehler und

---

<sup>416</sup> vgl. Stuckey 1981, S. 102.

<sup>417</sup> vgl. Seymour Howard, Early Manet and Artful Error: Foundations of Anti-Illusion in Modern Painting, in: Art Journal, 37, 1977/78, Nr. 1, S. 14–21.

<sup>418</sup> vgl. Howard 1977/78, S. 14.

<sup>419</sup> s.o.

<sup>420</sup> vgl. Howard 1977/78, S. 17.

<sup>421</sup> vgl. Howard 1977/78, S. 19.

Merkwürdigkeiten der Darstellung ab, die zudem mit tradierten Darstellungskonventionen des Illusionismus brechen. Das Ganzfigurenbild zeigt einen Bettler in ungewöhnlicher Pose, der zwei linke Schuhe zu tragen scheint. Darüber hinaus irritieren unklare Licht- und Schattenverhältnisse, wodurch die genaue Erfassung der räumlichen Gegebenheiten und definitiven Position des Bettlers unbestimmbar scheint. Vor einer halb hohen Mauer ist der Körper des Absinthtrinkers frontal dargestellt, die Pose, die er eingenommen hat, ist unentschieden zwischen Sitzen und Stehen.

Howard zählt verschiedene Beispiele aus Manets Œuvre auf: die falschen Reflexionen im Wandspiegel in *Bar in den Foliés-Bergere* (1881/82, Tafel 26, Abb. 1), die abstrusen Größenverhältnisse zwischen dem Modell und den geschrumpften Bullen im Bildhintergrund von Manets *Mlle V. im Kostüm eines Stierkämpfers* (1862), die falsche Positionierung der Wunde Christi auf dem Gemälde *Toter Christus mit Engeln* (1864, Tafel 26, Abb. 2), die zwei linken Schuhe des *Absinthtrinkers* (1858/59).<sup>422</sup> Howard schreibt dem linken Bein des Absinthtrinkers eine Schlüsselfunktion hinsichtlich der ikonoklastischen, antiillusionistischen Absichten Manets zu. Das un gelenk positionierte Bein ist unverhältnismäßig groß zum übrigen Körper ausgefallen, mit nur wenigen Pinselhieben flüchtig umrissen wiedergegeben und zudem mit dem falschen Schuhwerk versehen. Der Autor bewertet dies als „Antithese“ und „visuellen Affront“ gegen die mimetisch sorgfältige Darstellung des Kopfes, der dem traditionellen Illusionismus im Stil etwa Thomas Coutures folgt, Manets akademischem Lehrer.<sup>423</sup> Des Weiteren erklärt Howard die bizarren Schattenwürfe im Bild als offenkundigen Angriff auf den traditionellen Illusionismus: Während unter dem Glas ein Schatten zu fehlen scheint,

---

<sup>422</sup> vgl. Howard 1977/78, S. 14–19.

<sup>423</sup> vgl. Howard, 1977/78, S. 14.

erscheinen diejenigen unter der Flasche und dem linken Schuh im Verhältnis zu den anderen unnatürlich und unzusammenhängend, ja geradezu beziehungslos, da sie in verschiedene Richtungen weisen.

Entgegen der Argumentationsweise, die Stuckey vertritt, kann Howard also zeigen, dass die von ihm beschriebenen Fehler und Ungereimtheiten trotz ihrer Brüche mit den überkommenen Konventionen eben jene Traditionen antithetisch weiterführen respektive „aufheben“. Damit gelingt es Howard, ein Kennzeichen von Manets Unstimmigkeiten im Kontext seines ambivalenten Kunstverständnisses der 1860er Jahre zu benennen. Seiner Argumentationsweise nach entsprechen Manets Gemälde dem damals aktuellen Konzept der „Visuellen Reportage“ einerseits. Dabei scheinen Manets nüchterne und unidealisierte Schilderung einer Ateliersituation – wenn auch in einer allzu wörtlichen und vielleicht ironischen Weise – tatsächlich den Realismusanforderungen Courbets nachzukommen. Allerdings scheint der Vergleich der beiden Konzepte missverständlich und problematisch, da zwischen diesen Realismen eklatante Unterschiede in der Absicht thematischer und formaler Strategien der Nachahmung, Schilderung und Mimesis der Wirklichkeit bestehen.

Andererseits führe Manet den auf alten Meistern basierenden „Eklektizismus“ weiter. Wie Manets spontan-expressive Malerei und gestische Pinselführung belegen, war die robuste Malerei der Barockmeister wie Frans Hals und Velázquez, aber auch Anleihen von Details oder Kompositionsweisen von Goya oder Tizian nicht zuletzt in technischer Hinsicht von zentraler Bedeutung für Manet.<sup>424</sup> Howard räumt mit dem Vorurteil auf, dass die „Fehler“ Manets Zeichen seiner Unbeholfenheit seien; genauso wenig sei die perspektivische Verzerrung in

---

<sup>424</sup> vgl. Howard 1977/78, S. 16–17.

seinen Gemälden als Nebenprodukt seiner Technik beziehungsweise Kompositionsweise zu beschreiben.

Anlässlich der Manet-Retrospektive hat Cachin die formalen Besonderheiten von Malerei und Komposition des Skandalgemäldes hervorgehoben: „Heute nimmt es wunder, daß 1865, als Manet damit an die Öffentlichkeit trat, niemand ein Auge für die außerordentliche Feinheit der Weiß- und Elfenbeintöne des Körpers, des Bettuches und des durchsichtigen Kaschmirschals (eine Art Hommage an Ingres) oder die virtuose Behandlung des Blumenstraußes gehabt zu haben scheint. Das gilt ebenso für die ruhige Ausgewogenheit der Komposition, die auf sehr klassische Weise auf Horizontalen und Diagonalen basiert und in der die Köpfe der Frauen und die Hand im Schoß der *Olympia* ein auf die Spitze gestelltes Dreieck bilden.“<sup>425</sup>

Die Argumentationsweise Cachins erinnert an die Verteidigungsschrift von Zola, der, um vom Inhalt der Darstellung abzulenken, auf die malerische Qualität verwies. Cachin lenkt mit ihrer Betrachtung die Blickrichtung auf Details, die es genauer zu untersuchen gilt und die trotz zahlreicher Forschungen überraschenderweise noch nicht erschöpfend behandelt sind.

Der Grund dafür, dass man die Feinheiten seiner Malerei nicht beachtet hat, liegt nicht ausschließlich an dem skandalösen Inhalt, vielmehr ist ein weiterer Grund in der entfernten Hängung der *Olympia* über den Köpfen des Salonpublikums zu vermuten. Bereits die zeitgenössische Kritik hat Schutzmaßnahmen angesprochen, um das Gemälde vor heftigen Attacken der aufgebrachtten Besucher zu bewahren.<sup>426</sup>

Clark hat es seinerzeit versäumt, die Auswirkungen des Präsentationszusammenhangs einzubeziehen. Manets Gemälde wurde durch die exponierte Hängung zum Spottobjekt degradiert – in der Folge war

---

<sup>425</sup> Cachin 1984, S. 182.

<sup>426</sup> vgl. Reff 1976, S. 1.

die Sicht auf das Gemälde enorm eingeschränkt. Der Betrachterstandpunkt führte zu einer verzerrten, nicht angemessenen Wahrnehmung.

Analysiert man die malerisch aufwendige Gestaltung der Haut der Olympia im Detail, so ergibt sich ein anderes Bild als aus der Distanz. Mit einer weichen Pinselführung und einer zarten Mischung aus hellen, rötlichen und rosafarbenen Pinselstrichen ahmt Manet geradezu mimetisch die farblich changierende Oberfläche der Haut mit den Mitteln der Malerei nach.

Neben Besonderheiten wie diesen gibt es auch in der Motivik Aspekte, die absichtlich, oder unbeabsichtigt übersehen oder unberücksichtigt geblieben sind. Der grüne Vorhang kann in Manets Gemälde als Anspielung auf künstlerische Vorbilder zum traditionellen Motiv der Augentäuschung durch mimetisch-illusionistische Malerei eingeordnet werden. Bei Jan Vermeer und seinen Zeitgenossen war der Vorhang, der seitlich am Bildrand den Blick auf die dargestellte Szene freigibt, ein beliebtes Trompe-l'œil-Motiv, mit dessen Bezug zur antiken Anekdote des Künstlerwettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios die Malerei sich auf diese Weise selbst zum Thema macht.<sup>427</sup>

Im 19. Jahrhundert galt die niederländische Barockmalerei wegen ihrer außerordentlichen Detailgenauigkeit und des Kompositionsprinzips „Bild im Bild“ als mustergültig für den mimetischen Naturalismus der akademischen Kunst. Théophile Thoré hat in mehreren Artikeln Vermeers Œuvre in Hinblick auf diese Frage neu thematisiert.<sup>428</sup>

Im Katalog der Dresdner Ausstellung zum Frühwerk Vermeers von 2010<sup>429</sup> wurden zwei Deutungsmöglichkeiten des Motivs vorgeschlagen: 1) Der

---

<sup>427</sup> vgl. Christoph Schölzel, Zur Entstehung des Gemäldes „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“ von Johannes Vermeer, in: *Der frühe Vermeer (Ausst.-Kat.)*, Uta Neidhardt (Hg.), 3.9. – 28.11.2010, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, München 2010, S. 82–97, S. 94.

<sup>428</sup> Conzen 2002, S. 177 FN 51 und S. 165–166.

<sup>429</sup> *Der frühe Vermeer*, Dresden 2010, S. 66.



Vorhang sei ein raumgliederndes und narratives Mittel und folglich als Teil der Szene zu betrachten. Der Zugang des Betrachters zu der intimen Szene erfolge indirekt und gewissermaßen diskret. 2) Der Vorhang fungiere als reiner Trompe-l'œil-Effekt, der den zu Vermeers Zeiten verbreiteten Usus aufgreift, Bilder mit einem Vorhang schützend abzudecken (Tafel 27, Abb. 1). Der Vorhang gehöre folglich nicht zur abgebildeten Szene, sondern zum Raum des Bildbetrachters.<sup>430</sup>

Auch in Manets Gemälde ist die Positionierung des Vorhangs nicht exakt bestimmbar. Wie in der Delfter Barockmalerei kann der Trompe-l'œil-Effekt hinsichtlich formaler wie inhaltlicher Aspekte auch in der *Olympia* auf diese beiden Arten als Bedeutungsträger interpretiert werden. Ein Vexierspiel der besonderen Art stellt für den Betrachter die genaue Verortung des Teilstücks des grünen Vorhangs dar, der in der linken oberen Ecke dargestellt ist. Das hell gestaltete, obere Stück des zur Seite gerafften Vorhangs scheint sich zwischen Bildgrenze und Betrachter zu schieben, dem gegenüber nimmt der sich nach unten weiter fortsetzende, dunklere Teil des Vorhangs eine Position im Bildhintergrund ein. Über den unteren Teil des Vorhangs schieben sich die Kissen, die einen dunklen Schatten auf den Vorhang werfen. Der sich über die Bildgrenzen hinaus fortsetzende obere Teil des Vorhangs wirkt wie ein Bühnenvorhang, der den Blick auf die Szene freigibt.

Je nachdem, wohin man das obere Stück des Vorhangs verortet, übernimmt dieses eine andere Funktion und damit auch – Bedeutung. Als Teil der Szene eröffnet es den Blick auf die sich darbietende intime Szene. Würde man das Stück des Vorhangs in einem Bildraum zwischen Gemälde und dem daran anschließenden Raum des Bildbetrachters vermuten, müsste man es als Trompe-l'œil-Effekt verstehen. Es zeigen sich weitere Details,

---

<sup>430</sup> Groh / Lordick 2010, S. 102.

die die ambivalente und widersprüchliche Bildsituation prägen, beispielsweise bilden die Positionierung der Liege und der Kissen einen solchen ambivalenten Faktor, indem sie sich zu beiden Seiten über die Bildgrenze hinaus erstrecken, wodurch Bild- und Raumgrenzen unbestimmbar erscheinen.

Als im darauf folgenden Jahr keines von Manets Werken zum Salon angenommen wurde, ergriff Zola in seinen seit zwei Jahren erscheinenden Salonbesprechungen – „Mein Salon“ – Partei für den Künstler. 1866 setzt sich Zola monographisch mit Manet auseinander, es folgen weitere Artikel, in denen Zola seine ästhetischen Grundsätze formuliert. Zudem äußert Zola in seinen Schriften – wie beispielsweise „Der künstlerische Augenblick“, dass er in Manets Kunst seine eigenen ästhetischen Ansichten wiedererkennen könne.<sup>431</sup>

Die Qualitäten von Manets Kunst, die Zola als „Persönlichkeitskunst“ bezeichnet, basieren auf der Idee des „authentischen“ beziehungsweise „wahren“ Künstlers.<sup>432</sup> Zola spricht Manet in apologetischer Absicht direkt an: „Sie denken anders als all diese Leute, Sie malen, wie Ihr Herz und Ihre Seele es Ihnen vorschreiben, Sie sind eine Persönlichkeit, die sich ungeschminkt offenbart.“<sup>433</sup>

Die Figur des modernen Malers wurde von der Vorstellung des authentischen Künstlers getragen, dessen unverfälschte, „wahre“ Kunst keinen Fremdeinflüssen unterliegt. Zola forderte in diesem Sinn die vollständige Selbstidentität und den unmittelbaren Selbstaussdruck des Künstlers. Neben seiner Formel des „être soi même“<sup>434</sup> äußert sich diese Anforderung Zolas auch in weiteren seiner Begriffen, die Zola parallel

---

<sup>431</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 14.

<sup>432</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 14–22: „Die Apologie des Künstlers“; S. 23–57: „Helden: Die Authentizität des modernen Künstlers“; S. 58–63: Zola über Manets Verhältnis zur Kunstgeschichte und Tradition.

<sup>433</sup> Zola 1988, S. 23.

<sup>434</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 37–41.

verwendet oder mit dem Konzept des „authentischen“ Künstlers verknüpft, etwa wenn er „Natürlichkeit“, „Naivität“ und „Ursprünglichkeit“ einfordert.<sup>435</sup>

Zolas Postulate stehen erlernten beziehungsweise tradierten Formen der Kunstausübung entgegen; all diese Termini gipfeln in seiner elementarsten Formel: Malen, *was* beziehungsweise *wie* der Künstler sieht. Diese Aussagen können unterschiedliche Bedeutungen tragen. Einerseits kann sich die Formulierung auf Gegenstandstreue beziehen, wobei ausgeschlossen wird, dass der Künstler etwas zugefügt oder verändert habe, andererseits auf die persönliche Sichtweise des Künstlers, die unverfälscht in das Kunstwerk einzufließen habe.<sup>436</sup> Damit ist sowohl die Vorstellung der „objektiven“ Ausrichtung angesprochen, der die Idee einer unverfälschten, naturgetreuen Ästhetik zugrunde liegt, als auch die Vorstellung einer „subjektiven“ Umsetzung von Wirklichkeit, in der die individuelle Künstlerpersönlichkeit zur Darstellung gebracht wird.

Auch wenn Zola die Qualitäten von Manets Malerei ausführlich beschreibt und analysiert – als Ausdruck jener individuellen künstlerischen Persönlichkeit Manets – diente ihm seine Argumentation letztendlich nur als Rechtfertigung, um seine These von der „Persönlichkeitskunst“ Manets zu untermauern. Als Beleg für jene behauptete Natürlichkeit und Ursprünglichkeit von Manets Kunst führt Zola an, dass dieser versuche, erworbene Fähigkeiten aus Kunstlehre und Kunstgeschichte zu verdrängen und zu vergessen, um seine Kunst und sein Selbst zum Ausdruck zu bringen.<sup>437</sup> Die Argumentation Zolas wurde, wie gesagt, in der späteren kunsthistorischen Forschung widerlegt.

---

<sup>435</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 50–51.

<sup>436</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 69 und S. 69–73.

<sup>437</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 58. Borchardt zufolge findet Zolas Argumentation Entsprechung in den Texten Mallarmés. Beide Autoren stellen dem Ausdruck der persönlichen Empfindung, der sie als ursprünglich

## II.1.5 Manets Realismus-Konzept in den 1860er Jahren

In der Manetforschung stehen hinsichtlich der Verwendung historisch überlieferter Themen oder Motive unterschiedliche Deutungen nebeneinander. Farwell interpretierte *Olympia* im Vergleich zu zeitgenössischen Aktdarstellungen als Persiflage auf die alten Meister.<sup>438</sup> Reff diskutiert die Frage, ob *Olympia* eine Antithese zu ihrem offenkundigen Vorbild, Tizians *Venus von Urbino*, darstellt<sup>439</sup> (Tafel 3, Abb. 1). Künstler haben sich immer auf Traditionen bezogen, aber im Zitieren alter Kunst unterscheidet sich Manet von seinen Kollegen. Er verweist auf seine Vorbilder, indem er sie in die Gegenwart überträgt und dadurch eine neue Umgangsweise mit der Tradition begründet. Zu diskutieren wäre, inwiefern es sich um eine Form handelt, die als „Appropriation“ bezeichnet wird (**Anm. 12**). Eunice Lipton beschreibt in ihrem Aufsatz: „Manet: A radicalized female imagery“<sup>440</sup> Manets Umgang mit der Tradition in seiner besonderen Form des Realismus etwas genauer: „The dynamic of Manet’s special brand of realism was to start with a time-honored theme, or convention, then emphatically withhold its most characteristic traits. On one hand, he upheld the element of tradition, crucial to the dynamic of his realism. On the other hand he unmasked it as the anachronism, disguise, or delimiting social ritual, that he saw it to be.“<sup>441</sup>. Sein Umgang mit den alten Meistern sei dadurch geprägt, dass er Elemente der Tradition in die Gegenwart transformiert, um mittels der Parallelisierung die Künstlichkeit des Arrangements zu verdeutlichen und

---

auffassen, dem erlernten Handwerk und der Kenntnis kunsthistorischer und gegenwärtiger Kunst gegenüber.

<sup>438</sup> Farwell 1981, S. 165–169.

<sup>439</sup> vgl. Reff 1976, S. 49.

<sup>440</sup> Eunice Lipton, Manet: A radicalized female imagery, in: Artforum, Bd. 13, 1975, S. 48–53.

<sup>441</sup> Lipton 1975, S. 48.

diese als Anachronismus beziehungsweise Verkleidung aufzuzeigen.<sup>442</sup>

Manets Gemälde seien in dieser Schaffensphase als Ironie beziehungsweise Parodie auf kunsthistorische Vorbilder und Motive zu verstehen.<sup>443</sup>

An dieser Stelle möchte ich für die mehrdeutige Lesart des kunsthistorischen Zitats bei Manet plädieren. Es soll insofern offen gelassen werden, ob das jeweilige Zitat als komplexer Verweis beziehungsweise als antithetische Kopie zu interpretieren sei, oder ob Manet sein Werk der 1860er ironisch im Sinn einer Parodie auf die Tradition entwickelt hat.

Mit der *Olympia* wird die Präsentation bloßer Nacktheit in der Aktrradition thematisiert, wobei die Aktrradition selbst zum Thema wird. Manet hatte für das Gemälde seiner *Olympia* offenkundig Tizians *Venus von Urbino* (Tafel 3, Abb. 1) als kompositorisches Vorbild ausgewählt; von dem Meisterwerk hat Manet selbst 1853 eine Kopie (Tafel 3, Abb. 2) erstellt. Der Diskurs zum Aspekt der Vorbildfunktion von Tizians *Venus* ist in der Forschung abgeschlossen. Allerdings ist die Beurteilung hinsichtlich Manets Umgang mit dem kunsthistorischen Zitat in den 1860er Jahren umstritten. Körner schreibt dem Aspekt der „Kontrastierung“ von Tizians *Venus* in Manets *Olympia* im Zusammenhang mit dem kunsthistorischen Zitat eine besondere Bedeutung zu: „Manet kontrastierte in seiner ‚Olympia‘ Kunstgeschichte und aktuelle Gegenwart, klassisches Schönheitsideal und das ungeschönte Bild einer ‚ein wenig mageren jungen Person, mit etwas knochigen Beinen und eckigen Schultern.“<sup>444</sup>

Damit stelle Manet in seinem Bild „ästhetiktheoretisch legitimierter Nacktheit“<sup>445</sup> einem „anstößige(n) Entkleidetsein“<sup>446</sup> gegenüber und

---

<sup>442</sup> Lipton 1975, S. 48.

<sup>443</sup> Lipton 1975, S. 48–49.

<sup>444</sup> Théodore Duret, zit. nach Körner 1997, S. 196.

<sup>445</sup> Körner 1997, S. 187.

<sup>446</sup> Körner, 1997, Hinzufügung C.S.

thematisiert die Darstellung von Nacktheit in der Kunst. Auf der kunstimmanenten beziehungsweise formalästhetischen Ebene argumentiert hingegen Howard. Die sogenannten Fehler in Manets Darstellungen, welche diese unwirklich und unnatürlich erscheinen lassen, sind aufgrund ihres ikonoklastischen Effektes eigentlich als Attacke gegen die etablierten Traditionen überhaupt gemeint – und nicht lediglich als Angriff auf den Illusionismus der akademischen Malerei.<sup>447</sup> Michael Fried hat auch darauf verwiesen, dass es eine zu einseitige Sicht sei, Manets Kunst nur als Gegenpol zur akademischen Malerei zu sehen. Schließlich seien auch Verbindungen zu zeitgenössischen Künstlern sowie französischen Künstlern früherer Epochen zu erkennen.<sup>448</sup>

Viele Studien setzen sich mit der Verwendung von historisch überlieferten Themen und Motiven bei Manet und dessen neuartigem Umgang damit auseinander. Eunice Lipton behandelt in ihrer Studie die Gleichzeitigkeit von „Anlehnung“ und „Ablehnung“ der Tradition in Manets Malerei um 1860.<sup>449</sup> Farwell hat Manets *Olympia* als „Persiflage“ auf alte Meister bezeichnet.<sup>450</sup> Theodore Reff diskutiert die Frage, ob die *Olympia* eine Antithese zu dem Vorbild der *Venus von Urbino* darstellt.<sup>451</sup> Künstler haben sich immer auf Tradition bezogen, aber im Zitieren alter Kunst unterscheidet sich Manet von seinen Kollegen. Er verweist auf seine Vorbilder, indem er sie in die Gegenwart überträgt und dadurch eine neue Umgangsweise mit der Tradition begründet (Appropriation).

Manets Umgang mit den alten Meistern ist dadurch geprägt, dass er sie auf der einen Seite „zitiert“ oder auf sie verweist und auf der anderen Seite sie

---

<sup>447</sup> vgl. Howard 1977, S. 19.

<sup>448</sup> Michael Fried, *Manet's Modernism or the face of painting in the 1860s*, Chicago 1997, S. 4. Vgl. dazu auch Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago und London 1990. Michael Fried, *Manet's sources: Aspects of his Art 1859–1865*, in: *Artforum* 7, 1968/1969, S. 28–82.

<sup>449</sup> vgl. Lipton 1975, S. 48–53.

<sup>450</sup> Farwell, 1981, S. 165–169.

<sup>451</sup> vgl. Theodore Reff, *Manet: Olympia*, New York 1976, S. 49.

durch die Aktualisierung und formale und inhaltliche Veränderung „ironisierte“ beziehungsweise „parodierte“.<sup>452</sup>

Die Fortschrittlichkeit seines Kunst- und Realismuskonzeptes ist dadurch geprägt, dass Manets Malerei auf dem Anspruch basiert, eine ehrliche Wiedergabe seines „persönlichen Eindrucks“ darzustellen.<sup>453</sup> Hinter dieser einfach wirkenden Aussage Manets verbirgt sich sein komplexes Realismusverständnis. Mit dem Verweis darauf, dass seine Malerei auf der persönlichen Wahrnehmung beruhe, betont er die Subjektivität seiner Kunst. Dies wiederum spiegelt eine realistische Einschätzung der eigenen begrenzten Wahrnehmung wider, die er als ‚subjektiv‘ versteht und nicht für eine ‚objektive‘ Sicht hält. (**Anm. 1 u. 3**)<sup>454</sup> Diese Ansicht verbindet Manet mit der sogenannten Avantgarde der späteren Impressionisten. Deshalb, und wegen weiterer formaler Gemeinsamkeiten, die als vorimpressionistisch eingestuft werden, wird er auch als Wegbereiter des Impressionismus angesehen.<sup>455</sup> Er jedoch grenzte sich bewusst von ihnen ab, indem er an keiner Impressionistenausstellung teilnahm, da er auf Anerkennung seitens der Salonjury hoffte. Seine Unabhängigkeit im Kontext der Avantgarde erschwert seine Zuordnung auch in dieser Hinsicht.<sup>456</sup>

Mit seinen Gemälden der 1860er führt Manet Courbets Realismus weiter, grenzt sich aber damit auch von ihm ab. Die banale Ironie der *Olympia* liegt darin begründet, dass er sein Modell Victorine Meurent als das darstellt, was sie in der Situation tatsächlich ist: ein Modell, das die Pose der Venus aus venezianischen Aktgemälden nachstellt. Manet bringt damit

---

<sup>452</sup> Lipton 1975, S. 48–49.

<sup>453</sup> Fried 1997, S. 23.

<sup>454</sup> Die Anmerkungen sind Teil des Textes und dienen dem weiterführenden Verständnis, sie enthalten Zitate oder Begriffsdefinitionen.

<sup>455</sup> Am Beispiel der flächigen und abstrahierenden Malweise *Olympias* ist dies nachzuvollziehen, wie auch in der Darstellung des Blumenstraußes aus Farbflecken.

<sup>456</sup> Cachin 1984, S. 17.

das Atelier und den Künstler als weitere, bis dahin geleugnete Realitätsebene mit ins Bewusstsein, um den Realismus eines Werkes in einem ungekannten Sinn zu interpretieren, indem er die Produktions- und Rezeptionsebene von Kunstwerken beleuchtet. Mit seiner Methode wertet er den Akt des Malens auf und ironisiert gleichzeitig den Realismus in der Tradition Courbets.

Nan Stalnaker bezeichnet Manets Darstellungsmodus in den Aktgemälden der Victorine Meurent – *Frühstück im Freien* und *Olympia* als „kausalen Realismus“.<sup>457</sup> Allerdings unterscheidet sich der kausale Realismus eines Bildes von der Photographie und deckt sich ebenso nicht mit photographischer Genauigkeit. Im Gemälde macht die Nachvollziehbarkeit der Entstehungssituation die realistische Wirkung aus, da es wie eine „Enthüllung“ wirkt und nicht wie eine bloße „Kopie“. Wie Stalnaker erläutert, ist der Feind des Realismus nicht die Konvention, sondern die Konventionen sind es, die uns davon abhalten zu erkennen, was wir sehen.<sup>458</sup>

Manets „kausaler Realismus“ mache nach Stalnaker sein spezielles Interesse am Akt deutlich: Die Aktgemälde zu Manets Zeit erklären den damaligen Konflikt zwischen der kausalen und der konventionellen Bedeutung des Aktes. Obwohl die Blöße der Frauen in konventionellen Akten bekanntermaßen mit historischen und mythologischen Attributen ausgestattet und deren Körperlichkeit idealisiert dargestellt wurde, zeigen diese trotzdem nackte Kurtisanen und Modelle. Manets Gemälde zeigen die wahre Bedeutung des Aktes, indem er diese Konventionen der Idealisierung entfernt.<sup>459</sup>

---

<sup>457</sup> vgl. Nan Stalnaker, Manet's realism in *Déjeuner sur l'herbe*, *Word & Image*, vol. 15, 1999, No 3, S. 234–261, hier S. 250–255.

<sup>458</sup> vgl. Stalnaker 1999, S. 253.

<sup>459</sup> vgl. Stalnaker 1999, S. 255.



Manets Bezüge zu kunsthistorischen Vorbildern dienen Stalnaker zufolge der Absicht, die Konvention zu modernisieren. Manet zeige damit, dass es sich bei seinen Gemälden, trotz der engen Bezüge zu zeitgenössischem Pariser Leben, um Darstellungen handle, die ihre Bedeutung durch die Konvention erst erhalten. Insofern sei Victorine, wie in der Forschung diskutiert wird, nicht einfach eine Nackt-Darstellung, sondern trotz allem eine Akt-Darstellung. Manet demonstriere an Gemälden wie der *Olympia* die Wiederbelebung einer vererbten Form, indem er es mit den Sehgewohnheiten, die der Maler in seiner Zeit erfahren hat, verknüpft. Zudem besitzt *Olympia* auch Qualitäten, die an ihre Vorbilder anknüpfen: die ungestufte Weißheit des Inkarnats, der klassische Bildaufbau, die Haltung und Draperie der Figur, die traditionellen Venusdarstellungen folgen.<sup>460</sup>

Wie bereits Clark herausgestellt hat, haben Manets Zeitgenossen angenommen, dass Tizians Venus eine Kurtisane darstellt.<sup>461</sup> Zur damaligen Auftragssituation und zum Präsentationszusammenhang erläutert er, dass das Gemälde 1534 anlässlich der Hochzeit zwischen Guidobaldo II della Rovere und der damals 10-jährigen Giulia Varano geschaffen wurde. Die Freizügigkeit und der verheißungsvolle Blick der Dargestellten steht der Tatsache entgegen, dass diese Aktdarstellung durch zahlreiche Symbole der Ehe – das Hündchen als Zeichen der Treue, die Truhe und die Dienerinnen als Versinnbildlichung der Häuslichkeit gekennzeichnet ist – die Erscheinung der Dame wird dabei durch den Umstand einigermaßen legitimiert, dass ihr Körper in Alter und Reife nicht dem der Braut entspricht.<sup>462</sup> Trotz der eben aufgeführten Abgrenzung von

---

<sup>460</sup> vgl. Stalnaker 1999, S. 257–259.

<sup>461</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 93.

<sup>462</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 93–94 und Theodore Reff, The Meaning of Titian's Venus of Urbino, Pantheon 21, 1963, S. 362–363.

der Realität zeichnet sich Tizians Gemälde durch seine Doppeldeutigkeit aus, die seine Faszination ausmacht und auch als wesentlicher Grund dafür angesehen werden kann, dass sich Manet gerade auf dieses Bild bezogen hat. Die Frau auf dem Bett repräsentiert zugleich Venus und Ehefrau, der Bildinhalt ist mythisch und profan zugleich.

Bei Manets *Olympia* ersetzt eine Orchidee das Rosenbouquet von Tizians Venus, eine Katze den Hund, eine Schwarze mit Blumenstrauß die Dienerinnen, die in Tizians Gemälde Kleidung für ihre Herrin aus einer Truhe zusammenstellen.<sup>463</sup> Die Kritiker verurteilten Manets freizügigen Umgang mit der Tradition – das, was Manet in den Augen der Zeitgenossen Tizians *Venus* angetan hatte, wurde als gewaltsam verachtet.<sup>464</sup> Dies erklärt auch den Umstand, dass die offensichtliche Bezugnahme zumeist verschwiegen wurde. Unter den zahlreichen Reaktionen gab es nur die beiden Kritiken von Amédée Cantaloube, die eine erschien im „Grand Journal“ und war äußerst polemisch und aggressiv formuliert: „Cette Olympia, sorte de gorille femelle, de grotesque en caoutchouc cerné de noir, singe sur un lit, dans une complète nudité, l'attitude horizontale de la Vénus du Titien; le bras droit repose sur le corps de la même façon, sauf la main qui se crispe dans une sorte de contraction impudique.“ Die andere Invektive konnte man in den „Tablettes de Pierrot“ lesen. In beiden wird Tizians *Venus* als direktes Vorbild benannt.<sup>465</sup>

\*

Barbara Wittmanns Analyse der Charakteristika von Manets Malerei fokussiert auf dessen Auseinandersetzung mit der Photographie. Wittmann deutet die ungewöhnliche Haltung, Geste oder Pose der Figuren als Kunstmittel in Manets Gemälden, die dazu dienen, die Ateliersituation als

---

<sup>463</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 93.

<sup>464</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 95.

<sup>465</sup> Timothy J. Clark 1985, S. 94.

solche sichtbar zu machen. Sie zitiert die bekannte Anekdote von Antonin Proust, der als ehemaliger Werkstattkollege Manets in Thomas Coutures Atelier über Konflikte und Differenzen zwischen dem jungen Manet und seinem Lehrer Couture – hinsichtlich der Situation des Modellstudiums – in seinen biographischen Notizen berichtete. Jener Anekdote zufolge habe Manet wiederholt die Praxis des Modellstehens kritisiert. Manet fragte provokant: „Ist's euch denn unmöglich natürlich zu sein? (...) Haltet ihr euch etwa so, wenn ihr ein Bund Radieschen bei eurer Gemüsehändlerin einkauft?“<sup>466</sup>. Zur Ausbildung eines Malers gehörte das Studieren von nackten Modellen in kunstvollen Posen, wobei der junge Manet dies mitunter zu ändern versuchte, indem er Modelle anwies, halbbekleidet und in natürlicher Haltung vor ihm zu posieren. Laut Proust kämpfte Manet mit einer Problematik, die ihn bereits während seiner Lehrjahre als zukünftigen Realisten ausweisen.<sup>467</sup> Prousts nachträglich aufgeschriebene Erinnerungen über die gemeinsame Zeit bei Couture sind allerdings, wie bemerkt, nicht als Primärquellen zu betrachten.

Für die Künstler, die ihr Œuvre gemäß den Forderungen des Realismus nach der inhaltlichen und formalen Darstellung von Wirklichkeit ausrichteten, bedeutete das Modellstehen gleich im doppelten Sinn ein Problem. Zum einen haftet der Pose an sich schon der Charakter der Künstlichkeit an, zum anderen war auch das Repertoire der Posen in der Praxis des Modellstehens innerhalb der akademischen Tradition weitestgehend konventionalisiert. Der Überzeugung der Realisten zufolge galten diese als „abgegriffene Klischees und wertlose Hüllen“, die untrennbar mit der Malerei der Akademie verknüpft sind.<sup>468</sup>

---

<sup>466</sup> Wittmann 2004, S. 75.

<sup>467</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 53–55.

<sup>468</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 55.

Gerade im Hinblick auf die Problematik der Pose – welche die Spannung zwischen Atelier und Leben anzeigt – müssen Manets Gemälde der 1860er Jahre im Sinne des Realismus als „Antwort auf die (später von Proust beschriebenen Aporien der Werkstattpraxis) verstanden werden (...).“ Abschließend argumentiert sie: „Die Lösung des Problems der Pose besteht nicht in ihrer Leugnung (eine Utopie, der Monet, Corot und später auch die Impressionisten anhängen werden) und auch nicht in ihrer Naturalisierung, wie Prousts Werkstattbericht nahe legt.“ Zu Prousts Anekdote ist außerdem hinzuzufügen, dass „Natürlichkeit“ ebenso von bestimmten Vorstellungen geprägt ist und daher als Gegenstück zur Pose ebenso eine Utopie darstellt. Manet ließ sein Modell Victorine Meurent in mehreren Gemälden der 1860er Jahre berühmte Posen aus der Kunstgeschichte einnehmen. Das Kostüm- beziehungsweise Rollenporträt *Mlle V. im Kostüm eines Stierkämpfers* von 1862 wurde zum einen von der gerade aktuellen Spanienmode motiviert, darüber hinaus diente die spanische Malerei für Manets Œuvre zeitlebens als Inspiration. Diese Gemälde zeigen in der Umsetzung der Pose eine zentrale Gemeinsamkeit: Manet lässt sein Modell Victorine eine konventionelle Pose aus der Kunstgeschichte einnehmen, er scheint das Klischee zu suchen, nur um zu beweisen, dass „sein Modell die klassische Posierkunst nur allzu schlecht beherrscht und das (...) Posenrepertoire, das *poncif* der Akademie als leere Hüllen entlarven wird“.<sup>469</sup>

Wittmann erläutert den gesellschaftlichen Hintergrund, vor dem sich der Aufruhr um Manets Kunst abspielte, und obwohl sie beispielhaft ein anderes Gemälde beschreibt, für das die Meurent posierte, liest es sich so, als sei von *Olympia* die Rede: „Professionelle Malermodelle entstammten bekanntermaßen praktisch ausschließlich dem Proletariat und gehörten

---

<sup>469</sup> Wittmann 2004, S. 75.

einer sozialen Grauzone an, die sich mit dem Lebensbereich der *insoumise*, der unregistrierten Semi-Prostituierten, beträchtlich überschneidet, weshalb das Publikum meist mit Abscheu reagierte, wenn die Individualität eines Modells ihre Atelierpose und damit die Fiktion des Bildes aufzubrechen drohte.“<sup>470</sup>

Rainer Metzger erklärt in „Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne“<sup>471</sup> Manet als eine Schlüsselfigur: „Manets Werk bringt zur Kenntlichkeit, was das Zeitalter der Buchstäblichkeit ausmacht: eine Motivwelt, deren Raison d'être sich im reinen Vorgeführtwerden ergibt, losgelöst von aller Bedeutungszuteilung; ein bildnerisches Verfahren, das in ‚buchstäblicher Genauigkeit‘ wie Zola schreibt, dem folgt, was man sieht (...)“<sup>472</sup> In der Epoche des Realismus im 19. Jahrhundert, die Metzger als Zeitalter der Buchstäblichkeit interpretiert, liege die Daseinsberechtigung dieser Motivwelt in der Abbildung und Präsentation ihrer selbst begründet. Metzger erklärt das Konzept der „Buchstäblichkeit“ somit als künstlerische Strategie der regelrechten beziehungsweise förmlichen Umsetzung von Motiv und Darstellung, die prägend für Manets Werk der 1860er Jahre sei. In der Kunst des Realismus gelte es, den Verweischarakter eines Kunstwerks auf eine andere Wirklichkeit aufzuheben.<sup>473</sup> Manets „Flächigkeit“ sei als „indexikalisch“ zu bezeichnen, indem seine Gemälde Kunst und Malerei paradigmatisch zum Thema seiner Bildentwürfe machen. Manets vielbeschriebene „Flächigkeit“ gilt seit Clement Greenberg<sup>474</sup> als eines der berühmtesten von Manets Strategien, die auf die Zweidimensionalität der Leinwand verweisen und damit den Weg in die

---

<sup>470</sup> Wittmann 2004, S. 63; Timothy J. Clark 1985, S. 79–146; zur historischen Figur Victorine Meurent vgl. Lipton 1992.

<sup>471</sup> Rainer Metzger, *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*, Köln 2004.

<sup>472</sup> Metzger 2004, S. 208.

<sup>473</sup> Metzger 2004, S. 208.

<sup>474</sup> Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. (Hg.) Charles Harrison/Paul Wood, Oxford u.a. 1992.

Kunst der Moderne ebneten. Greenbergs berühmter Beitrag lieferte eine neue Sicht auf Manets Werk, indem er dessen Kompositionsweise sowie die perspektivische Konstruktion seiner Darstellungen zur Innovationsleistung der modernen, fortschrittlichen Kunst des 19. Jahrhunderts erhob. Manet definierte ein neues Bildkonzept, das mit dem jahrhundertlang tradierten Systemraum der Zentralperspektive bricht und Autonomie der Malerei in ihrem Bezug zur Wirklichkeit einfordert.<sup>475</sup>

Manet hat das Unverständnis und die Ablehnung seiner Kunst durch das zeitgenössische Publikum nicht verstanden, so die Deutung Metzgers, ging es ihm doch tatsächlich darum, Anerkennung vom Salon zu erhalten.<sup>476</sup>

Metzger erläutert zentrale Strategien der „Buchstäblichkeit“ exemplarisch an berühmten Beispielen: Manet unterlege seinen Darstellungen alltäglicher Sujets kunsthistorische Vorbilder, was eine Duplizierung beziehungsweise Doppelcodierung zur Folge habe. Einerseits der Schritt der Entsemantisierung – des Vor-Bildes – und andererseits die Resemantisierung des Motivs – durch die Appropriation im Sinne einer Neubewertung und Modernisierung (**Anm. 13**). Dass diese Appropriation von Manets Zeitgenossen erkannt und als Anmaßung verurteilt wurde, ist offenkundig.

Manets *Olympia* scheint ohne plausible Semantik Nacktheit vorzuführen. Die Zeitgenossen versuchten, so Metzger, in „syntaktischer, semantischer und pragmatischer Hinsicht“<sup>477</sup> eine eindeutige Bildaussage zu liefern, um das explosive Potential des Bildes zu entkräften. „Gerade weil Manet dem Publikum eine überzeugende Erklärung seines Bildes versagte, traten die Interpreten auf den Plan, die dem Sinnproblem abhalfen, indem sie es dem

---

<sup>475</sup> vgl. Clement Greenberg, *Essenz der Moderne* 1966, S. 102 f.

<sup>476</sup> s.o.

<sup>477</sup> Metzger 2004, S. 216.

Gemälde als Mangel in Rechnung stellten.“<sup>478</sup> Metzger führt diese damaligen Interpretationsstrategien aus. Die „Semantisierung“ galt als herkömmlichste Strategie; die Dargestellte wurde zur Hure konkretisiert, oder „der Künstler, der sie ersann, gleich zum „Marquis de Sade der Malerei“ erklärt. Mittels der syntaktischen Strategie wurde hinsichtlich der bildimmanenten Konzeption entweder das Gemälde als unfertig, oder der Künstler als unfähig erklärt. Mittels der pragmatischen Strategie wurde Manet die Absicht nachgesagt, zu provozieren. Die Ergebnisse der Auslegungen führten hinsichtlich der semantischen Dimension zur „moralischen Empörung“, der syntaktischen Dimension zur „ästhetischen Entrüstung“ und der pragmatischen Dimension zur „politischen Aufregung“.<sup>479</sup>

Metzger zufolge arbeite Manet auf genuine Weise realistisch; als Erbe von Courbets Realismus habe er sich tatsächlich der Wahrheit verpflichtet. Manet folge Courbets Diktum auf geradezu pedantische Weise, indem er die Welt der sichtbaren und vorhandenen Dinge auf sein Atelier – auf die „Keimzelle der Kunstproduktion“<sup>480</sup> reduziere. „Was für Manet sichtbar und vorhanden ist, spielt sich allein in der buchstäblichen Utopie seines Ateliers ab.“<sup>481</sup> Und weiter erklärt Metzger Manets „Strategie des Ad hoc“ als Prinzip, das die „Herstellung und Darstellung von Präsenz in den Vordergrund“ rückt.<sup>482</sup> Das Studio wird zum Milieu der Darstellung seines Realismus, eine Realität, die „so wahr wie unnahbar“<sup>483</sup> ist. In dieser Realität schlüpft Victorine in die Vielfalt ihrer Rollen, die der damaligen Mode entsprachen. Metzger erklärt Manet damit zum Begründer des

---

<sup>478</sup> Metzger 2004, S. 217.

<sup>479</sup> Metzger 2004, S. 216–217.

<sup>480</sup> s.o.

<sup>481</sup> Metzger 2004, S. 219.

<sup>482</sup> Metzger 2004, S. 219–220.

<sup>483</sup> Metzger 2004, S. 220.

Konzepts der „Buchstäblichkeit“: „Manet macht dieses positivistische, ganz aus dem Geist der Buchstäblichkeit geborene Verfahren wie keiner vor ihm zum Bestandteil künstlerischer Selbst-Darstellung“.<sup>484</sup> Metzger führt anhand von vier Gesichtspunkten des Konzepts der „Kunst der Buchstäblichkeit“ Manets Beitrag zur Kunst der Moderne in Frankreich aus. Als ersten Punkt führt er „Buchstäblichkeit und Flachheit“ auf. Manets Gemälde zeichnen sich dabei durch das Zusammenfallen von tatsächlichem und motivischem Hintergrund aus; die Leinwand und das, was sie zeigt, ist flach. Manets Werk der 1860er ist durch die Identifizierung von materiellem und gemaltem Grund gekennzeichnet.<sup>485</sup> Unter „Buchstäblichkeit und Indexikalität“ führt der Autor die zweite Strategie des Konzepts aus. Das Medium Spiegel verbindet mit dem Photo die Eigenschaft, dass sie nur abbilden, was tatsächlich davor stattfindet. Metzger führt den Spiegel als eine alte Metapher für die Malerei auf und argumentiert, dass Manets Impressionismus in seiner Phänomenologie einem scheinbar vergleichbaren optischen Verfahren folgt, indem „Ephemeres, Situations- und Milieubedingtes“ in dem Zusammenhang wiedergegeben wird, der sich „ad hoc zur Verfügung stellt“. Drittens wird Manets Strategie von „Buchstäblichkeit und buchstäbliches Verständnis“ als Kritikpunkt seiner Zeitgenossen bezüglich des Œuvres der 1860er Jahre angeführt, die in Manets angeblicher Unfähigkeit zu künstlerischer Ganzheit der Darstellung zu suchen ist. Das Gemälde als eine Ganzheit wahrzunehmen, wird demonstrativ durch das Zerfallen in Einzelteile oder die Verhaftung im Detail verweigert; Verkürzungen und Perspektivwechsel im Gemälde zerstören beispielsweise die angestrebte bildimmanente Einheit.<sup>486</sup> Zu der vierten Strategie zählt Metzger „Buchstäblichkeit und

---

<sup>484</sup> Metzger 2004, S. 220.

<sup>485</sup> Metzger 2004, S. 240.

<sup>486</sup> s.o.



Duplizität“. Manets Stellung zwischen Tradition und Moderne wird in der Duplizität der Bildentwürfe der 1860er Jahre buchstäblich vorgeführt. In *Frühstück im Freien* und *Olympia*, so Metzger, scheint das kunsthistorische „Vor-Bild“ für die Komposition desselben Sujets in der Version des „zeitgemäßen, zeitverpflichteten, modernen Bildes“ durch. „Das Ineinander von Kunstgeschichte und Alltagsdarstellung, wird zum Hintereinander zweier ebenso fundamentaler, aber in der Gegenwart angesiedelter Prinzipien des Piktoralen“<sup>487</sup>. Diese Bilder werden nebeneinander beziehungsweise übereinander in Beziehung gestellt, entsemantisiert und resemantisiert. Trotz einer scheinbaren Synthese im neustrukturierten Bildzusammenhang der Modernisierung stehen beide Bild-Ebenen fragmentarisch nebeneinander: „Sicherlich hat Manet das genuin moderne Prinzip der Desintegration bis dato am weitesten getrieben: Die noch heute anhaltende Suche nach psychologischen, pathologischen, jedenfalls externen Erklärungen spricht dafür Bände.“<sup>488</sup>

Ina Conzen betont in ihrem Essay zur Ausstellung „Edouard Manet und die Impressionisten“<sup>489</sup> wiederum, dass das Œuvre Manets trotz seines Rufes als Skandalmaler eine besondere Stellung innerhalb der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts eingenommen hat. Aus diesem Grund erstaunt die Tatsache, dass, obwohl Manets Œuvre genau genommen mit rund 400 Arbeiten eine recht überschaubare Anzahl an Werken aufweist, sein Schaffen „bis heute unkategorisierbar geblieben“ sei. Darüber hinaus stellt auch sie fest, dass „insbesondere seine Stellung zum Impressionismus ausgesprochen schwierig zu fassen“ ist.<sup>490</sup> Conzen unterscheidet aufgrund von Unterschieden in der jeweiligen Referenz zur Tradition zwei

---

<sup>487</sup> Metzger 2004, S. 241.

<sup>488</sup> s.o.

<sup>489</sup> in: Edouard Manet und die Impressionisten, Stuttgart 2002.

<sup>490</sup> Ina Conzen, Eine neue Welt. Edouard Manet und die Impressionisten, in: Edouard Manet und die Impressionisten, Stuttgart 2002 S. 13–157, hier S. 15.

Schaffensphasen im Werk Manets. Zwischen den späten fünfziger sowie den sechziger Jahren überwiegen Arbeiten, die Meisterwerke von Velázquez, Tizian und Raffael zeitgenössisch abwandeln. Während ein dunkler Grundton vorherrschend ist, zeichnen sich jene Arbeiten durch unakademische, abrupte Tonwertunterschiede und eine bizarre, flächige Malweise aus.<sup>491</sup>

Hinsichtlich der zweiten Schaffensphase, die um 1870 einsetzt, wird auch in der neueren Forschung übereinstimmend auf den Einfluss des Impressionismus und die Arbeitsgemeinschaft in Argenteuil mit Monet und Renoir im Jahr 1874 verwiesen.<sup>492</sup> Charakterisiert ist diese Zeit durch Manets Ausrichtung auf alltagsnahe Motive und spontane Technik der Pleinairmalerei, allerdings ist weiterhin das „gleichsam arretierte Bildpersonal (...)“ kennzeichnend für seine Malerei, das sich ebenso in eigenartig ambivalenter Weise zum räumlichen und situativen Zusammenhang der Darstellung verhält und somit dem Rezipienten im Verein mit Manets appellativer Bildsprache eine tragende Rolle zuweist.<sup>493</sup>

Diese angesprochenen Charakteristika, die beide Werkphasen aufweisen und sie miteinander verbinden, charakterisieren somit Manets Kunstkonzept und seine außergewöhnliche Stellung in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts.

Conzen gibt zu bedenken, dass Manets Verhältnis zur Tradition zu seinen Lebzeiten und in der Forschung lange Zeit missverstanden wurde. Bis heute wird seine Malerei hinsichtlich der Bewertung der historischen Bezüge kontrovers diskutiert. Erst nachdem Napoleon III. 1867 die Zensur zu lockern begann und mehr Liberalität für die Aufnahme in den Salon

---

<sup>491</sup> vgl. Conzen 2002, S. 15–16.

<sup>492</sup> vgl. Conzen 2002, S. 16, Anm. 8.

<sup>493</sup> vgl. Conzen 2002, S. 16, Anm. 8 und Kathrin Elvers-Švamberk, Distanz und Einvernehmen. Paarkonstellationen der „Vie moderne“, in: Conzen 2002, S. 181–188 hier S. 181.

zuließ, lässt sich in Manets Malerei eine sukzessive Abnahme historischer Motive ausmachen.<sup>494</sup>

„Indem Manet mythologische Themen von zeitgenössischem Personal aufführen ließ zog er sie in noch nie da gewesener Weise ins Lächerliche.“<sup>495</sup> Diese Sichtweise steht laut Conzen jedoch im Widerspruch zu Manets intensiver Beschäftigung mit kunsthistorischen Vorbildern. Mit ihrer Argumentationsweise kritisiert Conzen die Bewertung von Manets Umgang mit der Tradition als Persiflage. Während seiner Ausbildung, aber auch in späteren Jahren, unternimmt Manet zahlreiche Studienreisen nach Belgien, Holland, Deutschland und Italien, darüber hinaus setzt er sich in den 1850er und 60er Jahren intensiv mit tradierten Darstellungsmustern und Motiven, gerade aber auch mit den Techniken der älteren Meister auseinander.

Die Forschung hat sich speziell am Fall der *Olympia* intensiv mit der Frage beschäftigt, wie sich Manets *Olympia* in die Ahnenreihe der Venusdarstellungen der Kunstgeschichte eingliedert. Die Ausstellung „Faszination Venus“ untersuchte an berühmten Beispielen der Kunstgeschichte das Bild der Venus als Modell der Frau beziehungsweise als Modell der weiblichen Schönheit, welche je nach Deutung zu Laster oder zu Tugendhaftigkeit verleiten kann. Ekkehard Mai erklärt die Bezugnahme auf die Tradition der Venusdarstellung folgendermaßen: Manets Bestreben ist darin zu suchen, dass dieser bemüht war, „mit den Traditionen eines alteingeführten Bildsujets dennoch Gegenwart zu zeigen – nicht mehr »disguised symbolism« sondern eine unverhüllte Gegenwart, nach wie vor und wie die anderen, aber im kanonischen Gewand der

---

<sup>494</sup> Conzen 2002, S. 13–157 hier S. 16.

<sup>495</sup> Conzen 2002, S. 16, Hervorhebungen durch Conzen.

Überlieferung.“<sup>496</sup> Rita M. Täuber stellt in ihrem Beitrag „Die Verwandlungen der Venus“<sup>497</sup> einleitend fest, dass Manet mit seiner Form der Aktmalerei im Salon erreichte, die Venusdarstellungen als Trugbilder zu entlarven, was einen Wandel des Venus-Ideals nach sich zog, der zugleich mit dem Wandel des erotischen Bildes der Frau einherging. „In malerischer Radikalität brach *Olympia* die tradierte Venus-Würdeformel auf und entlarvte damit die Scheinwelten der Kunst und des bürgerlichen Lebens.“<sup>498</sup> Daraufhin fügt die Autorin hinsichtlich der patriarchalischen Rollenzuschreibungen der Geschlechter hinzu, dass bildende Kunst und Literatur der Zeit bei der gesteigerten Thematisierung des Erotischen und Sexuellen diesem gesellschaftlichen Diskurs um das Weibliche im Spannungsfeld von Adoration und Aggression begegneten: „Je mehr die Gefahr zu bestehen schien, dass die Frau sich von ihren gesellschaftlichen und kulturellen Zuschreibungen distanzierte und damit zugleich ihre tradierte Zuordnung zur Natur hinterfragte, desto vehementer mühten sich Geschichte, Medizin, Biologie und Psychologie in absurdesten und böartigsten Theorien um die Erhaltung der bestehenden Verhältnisse.“<sup>499</sup>

---

<sup>496</sup> Ekkehard Mai, Entzauberung und Mystifikation. Wechselbilder der Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne, in: *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, (Hg.) Ekkehard Mai unter Mitarbeit von Ursula Weber-Woelk, (Ausst.-Kat.), Wallraf-Richartz Museum 14.10.2000 – 7.1.2001; Alte Pinakothek München 1.2.–2.4.2001 u.a., Köln 2000, S. 183–195, hier S. 192 und 193.

<sup>497</sup> Rita M. Täuber, *Die Verwandlungen der Venus. Perspektiven und Projektionen. Von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, in: *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, (Hg.) Ekkehard Mai unter Mitarbeit von Ursula Weber-Woelk, (Ausst.-Kat.), Wallraf-Richartz Museum 14.10.2000 – 7.1.2001; Alte Pinakothek München 1.2. – 2.4.2001 u.a., Köln 2000, S. 197–205, hier S. 197.

<sup>498</sup> Täuber 2000, S. 197, Hervorhebungen durch Täuber.

<sup>499</sup> s.o.

## II.2 Degas' *Kleine Tänzerin von vierzehn Jahren*

### II.2.1 Werkbeschreibung und zeitgenössische Einordnung

Auf der VI. Impressionistenausstellung in Paris wurde 1881 Degas' Wachsplastik *Kleine Tänzerin von 14 Jahren* präsentiert. Sie gilt als die einzige seiner Skulpturen, die dem Publikum zu Lebzeiten in einer Ausstellung präsentiert wurde. Neben der originalen Wachsplastik existieren Versionen aus Bronze, zudem sind zwei Gipsabgüsse bekannt. Über die Anzahl der existenten Bronzeabgüsse, die weltweit in verschiedenen Museen ausgestellt werden, gibt es allerdings divergierende Angaben. Nach Kendall existieren insgesamt 31 Versionen, die originale Wachsplastik, 28 Bronzeabgüsse und zwei Gipsfassungen.<sup>500</sup> Nach Degas' Tod wurden zwischen 1919 und 1932 viele seiner Wachsarbeiten, die man erst postum entdeckt hat, in Bronze gegossen. Degas hatte es zu Lebzeiten abgelehnt, seine Werke in Bronze gießen zu lassen, jedoch ließ er um 1900 Gipsabgüsse von einigen seiner Arbeiten anfertigen.<sup>501</sup> Nadia Arroyo Arce erklärt in ihrem Essay „Degas, der Provokateur. Petite danseuse de quatorze ans“ im Katalog zur Ausstellung „Intimität und Pose“ bezüglich der Vervielfältigungen der *Kleinen Tänzerin*, dass die genaue Anzahl jener postum produzierten Bronzen, die von Degas' Erben in der Pariser Gießerei Hébrard in Auftrag gegeben wurden, ungeklärt ist. Allerdings wird angenommen, dass es anfangs nur 22 Bronzeabgüsse der *Kleinen Tänzerin* gab: 20, die für den Handel bestimmt waren, eine, die Hébrard für sich behielt und eine weitere für die Erben selbst.<sup>502</sup> Die Frage nach Anzahl<sup>503</sup>

---

<sup>500</sup> vgl. Kendall 1998, S. 1, siehe auch Arthur Beale, Little Dancer Aged Fourteen: The search for the lost modèle, in: Degas and the little Dancer, Omaha, Williamstown, Baltimore 1998, S. 97–108.

<sup>501</sup> Failing 1979, S. 38–41.

<sup>502</sup> vgl. Nadia Arroyo Arce, Degas, der Provokateur. Petite danseuse de quatorze ans, (Übersetzung ins Deutsche von Andrea Wiethoff, in: Degas. Intimität und Pose (Ausst.-Kat.) 6.2. – 3.5.2009 Hamburger Kunsthalle, München 2009, S. 59–63 hier S. 63.

und „Authentizität“ der Bronzeabgüsse der *Kleinen Tänzerin* können nur von Kunstmarktexperten geklärt werden und sind für meine weiteren Ausführungen<sup>504</sup> zu vernachlässigen.

Die Kopien in Bronze (Tafel 16, Abb. 1) oder Gips wurden in den Museen in unterschiedliche Ausstellungszusammenhänge integriert. Die heutigen Präsentationsformen in den internationalen Museen unterscheiden sich bisweilen erheblich von der ursprünglichen Situation in der VI. Impressionistenausstellung, als die *Kleine Tänzerin* in ihrer eigenen Glasvitrine gezeigt wurde. Die Wachsfigur selbst galt lange Zeit in Folge des Herstellungsprozesses der Bronzen als unwiederbringlich verloren. Erst in den 1950ern ist sie in Paris wieder aufgetaucht. Damals wurde sie trotz ihres schlechten Erhaltungszustandes von Paul Mellon erworben.<sup>505</sup>

Der wirklichkeitsnahe Effekt der Plastik wird durch die Verwendung von Wachs und Textil für eine lebensnahe Gestaltung hervorgerufen. Damit diese Konstruktion aus vergänglichen Materialien an Stabilität gewinnt, wurde sie in ihrem Kern – für den Betrachter unsichtbar – mit einer Drahtkonstruktion ausgerüstet.

Degas' *Tänzerin* steht in Schrittstellung, das nach vorne geschobene rechte Bein ist gerade ausgestreckt. Die Arme sind hinter dem Rücken verschränkt und die Hände der Tänzerin sind ineinander gefaltet. Der Rücken ist gerade aufgerichtet, der hoch erhobene Kopf leicht in den Nacken gelegt und dabei weit nach vorne gereckt. Die flach gewölbte Stirn ihres Gesichtes ist mit

---

<sup>503</sup> vgl. Bronze No 73, in: Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes (Ausst.Kat.), Joseph S. Czestochowski, Anne Pingeot (Hg.), Museo Nacional de San Carlos, Mexiko City, 10.6.2002 – 15.9.2002; Memorial Art Gallery, University of Rorchester, New York, 10.10.2002 – 12.1.2003, u.a., Memphis 2002, S. 265.

In diesem Katalog wird von einer noch größeren Anzahl existenter Versionen ausgegangen.

<sup>504</sup> Der größte Teil der in der Arbeit aufgeführten Charakterisierungen und Deutungen der *Tänzerin* sind von der von Degas vorgesehenen ursprünglichen Fassung in Wachs und dem veristischen Materialmix abhängig.

<sup>505</sup> vgl. Kendall 1998, S. 1.

Ponyfransen bedeckt, ihre Augen sind halb geschlossen. Die stark hervortretenden Wangenknochen, die breite Nase und der kleine Mund bilden eine kräftige Kieferpartie. Durch die offenkundige Stilisierung der Gesichtszüge wirkt die Mimik starr und unpersönlich. Der Gegensatz zwischen dem zarten aber dennoch muskulösen Körperbau und dem unnachgiebigen, fast herausfordernden Gesichtsausdruck wird durch die Körperhaltung mit den hinter dem Rücken verschränkten Armen noch gesteigert. Degas bekleidete die Wachsfigur mit einem Gazeröckchen und einem Mieder und stattete sie mit einem Paar Seidenschühchen, sowie einer zum Zopf geflochtenen Perücke aus Tierhaaren aus, um mittels dieser Accessoires den Verismus der Skulptur zu steigern. Die Haare der Perücke, die von einer Wachsschicht überzogen sind, werden in einen geflochtenen Zopf im Nacken durch eine pastellfarbene Samtschleife zusammengehalten. Ob das verwendete Wachs bereits bei der Erstpräsentation getönt wurde, oder das Material über die Jahre nachgedunkelt ist, kann nicht mehr geklärt werden.

Heutzutage wird in einigen wenigen Häusern die Erstpräsentation nachempfunden – die Figurine also in einer Glas-Bronze-Vitrine ausgestellt, wie beispielsweise im Museum of Fine Arts in Boston, Massachusetts (Tafel 17, Abb. 1).

Degas' Wachsplastik wurde auf der VI. Impressionistenausstellung in ihrem Glaskasten in direkter Nachbarschaft zu seinen Pastellen der „Kriminellen Physiognomien“ (Tafel 30, Abb. 2) positioniert, welche das Antlitz damals berüchtigter jugendlicher Straftäter zeigen. Der Präsentationszusammenhang und die Art und Weise der Gestaltung der Werke führte zu spezifischen Assoziationen seitens des Publikum, die Besucher verglichen die Zurschaustellung der *Kleinen Tänzerin* in einer Glasvitrine mit der Präsentationsweise wissenschaftlicher Präparate im Glaskasten. Hinsichtlich Erscheinung und Gestaltung von Kopf und

Gesicht der Tänzerin entdeckte das Publikum charakteristische Anzeichen, die als „grotesk“ und „primitiv“ interpretiert wurden und demgemäß als physiognomische Merkmale, die als Anzeichen für einen kriminellen Charakter und als Hinweis auf genetische Determination galten.

Als Degas die lang erwartete Skulptur schließlich auf der VI. Impressionistenausstellung mit rund einem Jahr Verspätung präsentierte, rief sie einen großen Skandal hervor, nicht zuletzt, weil sie wohl die gehegten Erwartungen enttäuschte. Obwohl Degas das Erscheinen seiner Skulptur bereits im Katalog der V. Impressionistenausstellung ankündigte und damit spezifische Erwartungen weckte, ließ er sein Werk überraschenderweise erst in die folgende Ausstellung und deren Katalog aufnehmen. Arroyo Arce zitiert einen Kritiker aus dem Jahr 1880, der sich zur Ankündigung von Degas' Skulptur äußerte, also ein Jahr *bevor* die Skulptur in der Öffentlichkeit gezeigt wurde. Gustave Goetschy behauptete: „Ich hörte wunderbare Dinge über die angekündigte vierzehnjährige Tänzerin, die nach der Natur dargestellt wurde und einen echten Tüllrock und echte Ballettschühchen trug.“<sup>506</sup>

Die Glasvitrine, in der Degas seine Wachsplastik der Öffentlichkeit präsentierte, grenzte die Figur von alltäglichen Räumen und Geschehnissen ab und verlieh ihr eine museale, künstliche Wirkung. Demgegenüber werden in wissenschaftlichen Publikationen wie auch in zahlreichen Ausstellungssituationen die Bronzeabgüsse der *Kleinen Tänzerin* in der Regel nicht in einer Vitrine präsentiert.<sup>507</sup>

Degas traf mit diesem Werkensemble nicht nur den Nerv der Zeit, indem er mit der Präsentation seiner Figurine zeitgenössische Debatten über die Lehren der Physiognomik und der Evolutionstheorie aufgriff. Darüber

---

<sup>506</sup> Gustave Goetschy nach Arroyo Arce 2009, S. 59.

<sup>507</sup> Im Musée d'Orsay in Paris ist ein Bronzeguss der Tänzerin inmitten weiterer Bronzefiguren von Degas ausgestellt. In der Royal Academy in London steht die Tänzerin dagegen in einer eigenen Vitrine.



hinaus erweist sich seine Präsentation in Verbindung mit den Pastellen der „Kriminellen Physiognomien“ gleichsam als Verbildlichung von Furcht und Schrecken, in welche die Pariser Gesellschaft durch die aktuellen Mordserien versetzt worden war. Degas demonstriert empathisches Gespür für die damalige Lage, die einer kollektiven Hysterie gleichkam. Die Pastelle zeigten die Profile der angeklagten Verbrecher, die vor Gericht verurteilt wurden und jedermann bekannt waren. Degas war bei der Verurteilung im Gerichtssaal anwesend und hatte die Delinquenten in Skizzen festgehalten.<sup>508</sup>

Auffällig sind die hilflosen Versuche der Zeitgenossen, die Wachsplastik zwischen hoher und niedriger Kunst zu verorten, in alten beziehungsweise exotischen Kulturen, in zurückliegenden Epochen der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance zu suchen, im populären, zeitgenössischen Kunstgewerbe und industriellen Artefakten, sowie Parallelen in Vorstellungen und Auffassungen moderner Literatur und der aktuellen Wissenschaft zu finden.<sup>509</sup>

Die Verbindung von Kunst, Kunsthandwerk und aktueller Wissenschaft – der Anthropologie, Evolution, Medizin und Kriminologie – war ungewöhnlich und neuartig, sie verstörte die Zeitgenossen und machte eine eindeutige Zuordnung unmöglich. Das Publikum sprach der Wachsplastik dementsprechend ihre Kunstwürdigkeit ab und lehnte ihre Präsentation in einer Kunstaussstellung ab.<sup>510</sup> Die Plastik wurde von Kritikern als Angriff gegen die gängigen ästhetischen Konventionen verstanden. Das Nebeneinander von Kunst und Realität hinsichtlich der verwendeten Materialien, der Gestaltung und des damals hochbrisanten Motivs untergrub die konventionelle Trennung dieser Bereiche. Zudem führte die

---

<sup>508</sup> vgl. Kendall 1998, S. 78–86.

<sup>509</sup> vgl. Kendall 1998, S. 45.

<sup>510</sup> vgl. Kendall 1998, S. 47.

Vermischung von Kunst und Realität dazu, dass Kritiker die Skulptur als „reales Modell“ ansahen. Sie äußerten sich nicht über die Skulptur, sondern sprachen von „ihr“, als handle es sich tatsächlich um eine real existente Person.<sup>511</sup>

Im Vordergrund der Kritik stand das Gesicht der *Kleinen Tänzerin*, welches das bürgerliche Publikum aufgrund aktueller Entwicklungen und Ereignisse regelrecht schockierte. Die *Kleine Tänzerin* wurde aufgrund ihrer charakteristischen Merkmale als überaus realistisch und zugleich als „schrecklich hässlich“ empfunden. Die Darstellung präsentierte anstatt eines idealisierten und, wie man es bevorzugte, verklärt-lieblichen Antlitzes eines Mädchens – das mit individualisierten Zügen versehene, jedoch nach physiognomischen Merkmalen stilisierte, Gesicht einer Kind-Frau. Kopf und Gesicht der *Kleinen Tänzerin* galten demgemäß als grotesk und wurden als primitiv beschrieben – ihre Mundpartie wurde mit einer „Schnauze“ verglichen. Zudem schien die Haltung der Jugendlichen mit ihrem erhobenen Kopf und den hinter dem Rücken verschränkten Armen eine abwehrende Einstellung und aggressive Trotzigkeit auszudrücken. Man zog Vergleiche zwischen den Gesichtszügen des Mädchens und den Physiognomien von Kriminellen, deren Bilder damals stark verbreitet waren.<sup>512</sup> Die Pastelle, die Degas zwischen 1880 und 1881, parallel zu seinem Realismus-Projekt der *Kleinen Tänzerin* angefertigt hat, zeigten die Gesichter verurteilter Straftäter namens Paul Kirail, Emile Abadie und Michel Knobloch im Profil.

Gegenüber den vorwiegend kritischen und ablehnenden Reaktionen stellt Joris-Karl Huysmans' Lobrede die *Kleine Tänzerin* heraus als den einzig wirklich modernen Versuch, den Realismus in Skulptur umzusetzen, „cette

---

<sup>511</sup> vgl. dazu Callen 1995, S. 28.

<sup>511</sup> Kendall 1998, S. 45.

<sup>512</sup> vgl. Acres 2009, S. 59.

statuette est la seule tentative vraiment moderne que je connaisse, dans la sculpture“.<sup>513</sup> Zwei Jahre bevor Degas im Jahr 1881 seine Figurine präsentierte, hatte Huysmans erklärt, dass die zeitgenössische Skulptur für ihr Fortbestehen sich entweder dem modernen Leben anpassen müsste, oder zugrunde gehen würde. Da Degas dieses Zitat im Ausstellungskatalog abdruckte, kann die *Kleine Tänzerin* als seine Bestätigung dieser Forderung von Huysmans verstanden werden.

Der Kritiker Louis Enault bezeichnete die Wachsplastik als „einfach schrecklich“ und fügte hinzu, dass „noch nie auf so traurige Art die glücklose Jugend“ dargestellt wurde.<sup>514</sup> Für den größten Skandal sorgten jedoch die spezifischen Gesichtszüge der *Kleinen Tänzerin*, in denen man Charakterzüge des Lasters zu erkennen glaubte. Die Reaktionen veranschaulichten deutlich, wie auf die Zurschaustellung der physiognomischen Verderbtheit des Mädchens mit Beschämung und Ablehnung reagiert wurde. Die Tänzerin galt als Verkörperung „frühreifer Verderbnis“, die ein Antlitz zeigte, „das von der furchtbaren Verheißung eines jeden Lasters“ kündete. Die prägnante Physiognomie mit der fliehenden Stirn und den kräftigen Kieferknochen wurden als „Zeichen eines hassenswerten Charakters“ interpretiert.<sup>515</sup> Außerdem wurde Degas' Wachsplastik mit der literarischen Bewegung des Naturalismus in Verbindung gebracht, was die Rezeption und Deutung des Kunstwerks als Abbild eines real existenten Mädchens weiter verstärkte.

Die Zeitgenossen kannten Wachsfiguren aus musealen, anthropologischen, medizinischen, und kriminalwissenschaftlichen Zusammenhängen, oder auch als Schaufensterpuppen und Nachbildungen von Berühmtheiten im Stil des Wachsfigurenkabinetts von Mme Tussaud. Unter den Kritikern gab

---

<sup>513</sup> vgl. Kendall 1998, S. 30.

<sup>514</sup> Louis Enault nach Acres 2009, S. 59.

<sup>515</sup> vgl. Acres 2009 S. 59.

es allerdings auch solche, die die umfassende Modernität der Skulptur positiv werteten. Besonders wurde der Einsatz vergänglicher und alltäglicher Materialien als innovativer Aspekt innerhalb des plastischen Gestaltens hervorgehoben.

Degas schuf mit seiner *Kleinen Tänzerin* eine Kunstfigur, die in ihrer naturnahen Gestaltung und Erscheinung das Publikum erschreckte, da sie dem Menschen auf erstaunliche Weise glich: Das Wachs imitierte das Aussehen menschlicher Haut, die Perücke imitierte menschliches Haar. Gesteigert wurde der Verismus zudem durch die verschiedenen Stoffe der Kleidung, mit der Degas seine Tänzerin ausstattete.

Degas revolutionierte die Gattung auf mehreren Ebenen gleichzeitig: motivisch in der Verbindung von Kunst und Wissenschaft, stilistisch und formal durch die Betonung bestimmter Körperhaltungen, Gesten und des Ausdrucks, die als ungewöhnlich und unkonventionell betrachtet wurden und technisch durch den Einsatz und die Kombination von Materialien, die gewöhnlich eher im Kunsthandwerk als in der hohen Kunst anzutreffen waren.<sup>516</sup>

Bei der Analyse der zeitgenössischen Reaktionen ordnet Kendall einige Kritiken, die auf eine scheinheilige Art und Weise ihre Assoziationen zu verbergen suchen, als heuchlerisch ein, da sie sich als angebliche Verfechter von Kindheit und Jugend deutlich gegen die vermeintliche Verruchtheit der Tänzerin positionierten. Paul Mantz legte einem fiktiven Vater angesichts der *Kleinen Tänzerin* die entsetzte Äußerung in den Mund: „Fasse le ciel que ma fille ne devienne pas une *sauteuse* [abwertend für Tänzerin, sinngemäß Hupfdohle, leichtes Mädchen] (...).“<sup>517</sup>

---

<sup>516</sup> vgl. Acres 2009, S. 62.

<sup>517</sup> Paul Mantz, Exposition des œuvres des artistes indépendants, in: Le Temps 23. April 1881, in: Charles W. Millard, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, The Sculpture of Edgar Degas, Princeton, New Jersey 1976, S. 121–122.

Arroyo Arce analysiert die Hintergründe, die zum Skandal geführt haben. Aufgrund von Annahmen zur angeblich physischen und psychischen Labilität der Frau wurde auch die Theorie des Arztes und Physiognomikers Cesare Lombroso vertreten, wonach die der Frau zugeschriebene, charakteristische Kriminalität die Anlage zur Prostitution sei.

Mittels der spezifischen Konzeption und Präsentation seiner Plastik und den parallel dazu gezeigten Pastellen der „Kriminellen Physiognomien“ spielte Degas auf subtile Weise mit dem öffentlichen Bewusstsein vom zweifelhaften Ruf der Tänzerinnen. Der Grund für die Empörung sei darin zu suchen, dass der Künstler ein prekäres, weil in der Öffentlichkeit zwar geduldetes, aber unterdrücktes Phänomen der semi-offiziellen Prostitution in der Pariser Oper angesprochen habe: „Die prekäre wirtschaftliche Situation, in der die Tänzerinnen lebten, führte oft dazu, dass viele von ihnen als Kurtisanen der respektablen Männer und eben jener Bildungsbürger arbeiten mussten, die die Pariser Oper besuchten. Diese begegneten nun ... ihrer Geliebten in exemplarischer Form an einem dafür gesellschaftlich nicht vorgesehenen Ort, nämlich in einem Ausstellungsraum.“<sup>518</sup>

Degas könnte auch noch auf eine andere aktuelle Diskussion angespielt haben, zu dieser Zeit wurde die Debatte um die „angeborene Kriminalität“ geführt. Dabei standen die Fragen im Mittelpunkt, ob Menschen eine angeborene Neigung zum Töten haben könnten, wie deren Taten zu verhindern seien und ob beispielsweise durch Bildung und Erziehung ein Ausweg aus dem vorbestimmten kriminellen Schicksal zu erreichen sei.<sup>519</sup>

Arroyo Arce bezeichnet die *Kleine Tänzerin* als „eines der provokantesten Werke der Moderne“ und stellt sie in eine Reihe mit *La Fontaine* von Marcel Duchamp (1917) oder *Merda d'artista* von Piero Manzoni (1961).

---

<sup>518</sup> Arroyo Arce 2009, S. 61.

<sup>519</sup> vgl. Arroyo Arce 2009, S. 61.

Die Arbeit mit Wachs sei einerseits als Aspekt von Modernität zu verstehen und andererseits als Charakteristikum von Degas' Kunstkonzept. Neben der Zeichnung, der Malerei und der Photographie galt die Skulptur als „integraler Teil seines Schaffensprozesses“.<sup>520</sup> Degas fertigte seine *Kleine Tänzerin* ganz aus Wachs an, da er Materialien wie Stein und Bronze als „endgültiges Material“ ansah. Für Degas war ein Kunstwerk nie endgültig, sondern befand sich ständig in Transformation. Für ihn verkörperte Wachs – gegenüber der Bronze – charakteristische Eigenschaften des Ephemeren und des Wandels.<sup>521</sup> Die naturalistischen, wenn nicht gar veristischen Strategien der Skulptur mit ihrer Perücke, dem Tutu und den Seidenschühchen, sind als frühe Form der Collage beziehungsweise Assemblage zu bezeichnen, sie lassen an Rodin denken.

## II.2.2 Zeitgenössische Rezeption und Forschungsentwicklung

Degas eignete sich die Techniken eines Bildhauers selbst an und begründete damit die Generation moderner Malerbildhauer, gefolgt von Gauguin, Picasso und Matisse.<sup>522</sup> Erst nach Degas' Tod wurden in seinem Atelier zahlreiche weitere plastische Arbeiten aus Wachs entdeckt, zu denen Statuetten von Pferden, Tänzerinnen und Badende gehören. Sie befanden sich allerdings in einem katastrophalen Zustand. Einige dieser Fundstücke konnten gerettet werden und wurden in Bronze verewigt.<sup>523</sup>

Bemerkenswerterweise gab es neben unterschiedlichen Meinungen über die Accessoires und die Kleidung der Wachsplastik auch unterschiedliche Auffassungen über die Größe der Figur, die zwischen lebensgroß und halb-

---

<sup>520</sup> Zum Thema Degas und Photographie siehe Elizabeth C. Childs, *Habits of the Eye: Degas, Photography, and Modes of Vision*, in: *The Artist and the Camera*, San Francisco, Dallas 1999, S. 73–87.

<sup>521</sup> vgl. Arroyo Arce 2009, S. 63.

<sup>522</sup> vgl. Kendall 1998, S. 45.

<sup>523</sup> Patricia Failing, *The Degas Bronzes Degas never Knew*, *Art News*, Bd. 4 (April) 1979, New York, S. 28–41, hier S. 38–39.

lebensgroß schwankten. Gerüchte entstanden und Fehlinformationen über die Erscheinung der Skulptur kursierten zunächst aufgrund der Verzögerung der Präsentation, andererseits auch noch der Präsentation, und weitere kamen nach Schließung der Ausstellung oder in den nachfolgenden Jahren hinzu.<sup>524</sup>

Von den Kritikern wurden zahlreiche einfallsreiche und bizarre Versuche unternommen, die Wachsplastik in bekannte Genres einzuordnen, oder sie mit künstlerischen oder nicht-künstlerischen Repräsentationsformen in Verbindung zu bringen. Man verglich sie mit Aztekenkunst, ägyptischen Mumien, oder den, während des Mittelalters in Spanien verbreiteten, realistischen Christusfiguren, die ebenfalls mit „echten“ Materialien versehen waren. Parallelen und Gemeinsamkeiten mit Schaufensterpuppen, Frisurmodellen oder Spielzeugpuppen wurden in Anschlag gebracht. Paul Mantz erinnerte die Skulptur der Tänzerin mit ihrer beinahe mechanischen Bewegung an Spielzeug oder auch Automaten und er verglich er sie mit Pantomimen oder den ungeschickten Bewegungen von Schulmädchen.<sup>525</sup>

Einige dachten an wissenschaftliche Anschauungsobjekte, da sie hinter Glas präsentiert wurde, und sie benannten als passenderen Ausstellungsort nicht die Kunstgalerie, sondern ein zoologisches oder anthropologisches Museum.<sup>526</sup>

Physiognomiker des 19. Jahrhunderts haben den Forschungszweig der Kriminologie begründet, die den Hang zur Kriminalität als Atavismus beziehungsweise Degeneration des Menschen beschreibt. Degas stellt die Lehre des kriminellen Atavismus in der *Kleinen Tänzerin* dar, indem er

---

<sup>524</sup> vgl. Kendall 1998, S. 46.

<sup>525</sup> Paul Mantz nach Kendall (Paul Mantz, Exposition des œuvres des artistes indépendants, Le Temps 23 April 1881.), Kendall 1998, S. 47.

<sup>526</sup> vgl. Kendall 1998, S. 46: Beispielvorschläge von Kritikern: 1. Im Musée Dupuytren (Sammlung anatomischer Exemplare der Medizinischen Fakultät) 2. Im „Jardin des Plantes“ (Sammlung von Skeletten, Fossilien, wilden Tieren) 3. Vorschlag. Wäre die Figur kleiner gewesen, hätte man sie in einer Flasche mit Weingeist zeigen können.

ihrem Gesicht die spezifischen physiognomischen Eigenschaften krimineller Frauen – etwa die ausgeprägten Wangenknochen und andere Merkmale verleiht.<sup>527</sup> Das populäre Klischee setzte Muskelkraft und Aggressivität bei Frauen mit Degeneration und abnormer Sexualität gleich, die dem züchtigen und demütigen Idealbild entgegenstand. Die Demonstration von Muskelkraft in Verbindung mit der aggressiven, aufmüpfigen Haltung der Tänzerin löste bei Kritikern und Publikum Diskussionen um die kriminelle Zukunft des Mädchens und ihren absehbaren Werdegang als Prostituierte aus.

Die geradezu diskriminierenden Assoziationen der Kritiker haben eines verdeutlicht – Degas hat mit seiner Wachsplastik den gebräuchlichen Realismusbegriff auf den Kopf gestellt.<sup>528</sup> Diese besagten Assoziationen konnten, wie schon angedeutet, von recht gegensätzlicher Natur sein, auch im Fall von durchaus positiven Bewertungen trifft man auf den Spagat zwischen Moderne und früher Menschheitsgeschichte. So findet sich etwa in der Autobiographie der vermögenden amerikanischen Kunstsammlerin Louisine Havenmeyer die folgende exaltiert-enthusiasmisierte Beschreibung: „To some it was a revelation, to others an enigma. The graceful figure was as classic as an Egyptian statue and as modern as Degas! (...) Here was the problem! All Paris said: ‚Has the soul of some Egyptian come to our western world? Whoever he is, he is modern to his finger tips and as ancient as the pyramids!‘“<sup>529</sup>

Interessant ist auch, dass die Sammlerin mit ihrer Einordnung der ägyptischen Statuarik als ‚klassisch‘ auch noch das altbekannte Motiv der Querelle anklingen lässt. Trotz der literarischen Emphase belegt diese

---

<sup>527</sup> Anthea Callen, *Anatomie et physionomie: „La Petite Danseuse de quatorze ans“ de Degas*, in: *L'âme au corps, arts et sciences 1793–1993 (Ausst.-Kat.)*, Jean Clair (Hg.), Galeries nationales du Grand Palais 19.10.1993 – 24.1.1994, Paris 1993, S. 360–373, hier: S. 366.

<sup>528</sup> vgl. Kendall 1998, S. 74–75.

<sup>529</sup> Havenmeyer, S. 254 nach Kendall 1998, S. 67.



Äußerung das, was auch andere Einlassungen zeigen.<sup>530</sup> Degas' Zeitgenossen, die die Skulptur mit aztekischer, griechischer, spanischer und vor allem ägyptischer Kunst verglichen, begründeten dies mit der Körperhaltung der Figur, der dunklen Hautfarbe und vor allem mit der Präsentation der Skulptur in einer Glasvitrine.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Paris von einer Welle der Ägyptomanie erfasst, die sich auf Mode- und Schmuckdesign, auf die Gestaltung von Alltagsgegenständen und der Architektur auswirkte, aber auch die Bühnengestaltung von Oper und Ballett sowie Kunst und Karikatur erfassten. In den Galerien des Louvre und auf der Weltausstellung von 1878 wurden ägyptische Exponate präsentiert. Bereits während seiner Ausbildungszeit beschäftigte sich Degas mit der Kunst des Alten Ägypten, Skizzen nach ägyptischen Werken in seinen Notizbüchern aus diesen Jahren belegen dies. Auch in mehreren seiner Werke hat sich dieses Interesse sichtbar niedergeschlagen. Die Forschung, die die Bezüge der *Kleinen Tänzerin* zur ägyptischen Skulptur diskutiert, verweist auf die dunkelbraune Farbigkeit als besonderes Merkmal ägyptischer Holz- und Steinskulpturen. Die *Kleine Tänzerin* zeigt zweifellos ein ähnliches Aussehen, ob die heutige Erscheinung der Wachs Oberfläche, die zwischen hellen und dunkleren Arealen changiert, der damaligen Erscheinung tatsächlich entspricht, bleibt fraglich. Jedenfalls lassen sich zwischen den Äußerungen der Zeitgenossen über die damalige Hautfarbe und der heutigen dunklen Färbung Widersprüche erkennen.<sup>531</sup> Allein eine Entsprechung in der Farbigkeit wäre als Argument für die Vergleichbarkeit mit ägyptischer Kunst nicht haltbar gewesen. Degas' Plastik hat jedoch auch andere Merkmale aufgewiesen, die mit ägyptischer Skulptur zu

---

<sup>530</sup> Auch Renoir und Adrien Hébrard (der mit dem Guss der Bronzen beauftragt wurde) äußerten sich über die Verwandtschaft der *Kleinen Tänzerin* mit der ägyptischen Kunst, vgl. Kendall 1998, S. 68.

<sup>531</sup> s.o.

verbinden waren, etwa die auffällige Schrittstellung. Als weiteres Indiz wird die Präsentation in einer Vitrine angeführt. Neben der schützenden Funktion beeinflusst diese Form der Präsentation die Wahrnehmung und Wirkung der ausgestellten Figur. Der Betrachter, der Vitrinen aus verschiedenen Ausstellungssituationen kannte, verknüpfte damit zwangsläufig eine gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber dem darin befindlichen, als kostbar oder zerbrechlich ausgezeichneten Gegenstand.

Indem Degas seine *Kleine Tänzerin* in einer Vitrine platziert, schafft er für die Figurine einerseits ihren eigenen Raum, andererseits für den Rezeptionszusammenhang museale Konnotation. So wie die großen Kabinette auf der Weltausstellung, die anspruchsvollen Arrangements in Kaufhausfenstern, oder die belehrenden Präsentationen in anthropologischen oder ethnographischen Museen zeigt eine Vitrine die darin präsentierten Objekte als unmittelbar vor Augen stehend und dennoch durch materielle Schranken distanziert – und präsentiert sie dadurch als außergewöhnliches Objekt beziehungsweise Kunstwerk.

Zwei weitere hervorstechende Merkmale der *Kleinen Tänzerin* stehen mit ägyptischen Skulpturen in Zusammenhang. Es ist die Ausrichtung an einer zentrierten, vertikalen Linie und auch die starre Haltung in Verbindung mit dem neutralen Gesichtsausdruck. Edmond Duranty hat in den „Promenades au Louvre“ die Erscheinungsweise und die Merkmale ägyptischer Skulpturen exemplarisch beschrieben<sup>532</sup>. Duranty zufolge verleihen die vertikale Strenge und der neutrale Gesichtsausdruck der ägyptischen Skulptur „Würde“ und „Größe“.<sup>533</sup>

Bezüglich der Auffassung, dass es sich bei den Materialien, die Degas zur Ausstattung seiner Wachsf figurine gewählt hat, um „reale“, „echte“

---

<sup>532</sup> Edmond Duranty: Promenades au Louvre. Remarques à propos de l'art égyptien, in: Gazette des Beaux-Arts Oktober–März 1878–1879, S. 209–213 und 323–325.

<sup>533</sup> vgl. Kendall 1998, S. 69–73.

beziehungsweise „authentische“ Gegenstände gehandelt haben soll, gibt es tatsächlich Meinungsverschiedenheiten beziehungsweise Missverständnisse, nicht nur in der zeitgenössischen Rezeption, sondern auch in der späteren Forschung. Kendall verweist auf eine Reihe verschiedener Mythen, die mit der Erstpräsentation der *Kleinen Tänzerin* in Umlauf kamen.<sup>534</sup>

Das Publikum ging davon aus, dass es sich bei den Accessoires und bei dem Kostüm der *Kleinen Tänzerin* um reale, im Sinne von authentischen, Gegenständen gehandelt habe. In der erwähnten Lobrede von Joris-Karl Huysmans konstatierte dieser: „(...) Die Tänzerin des Herrn Degas trägt einen echten Rock, ein echtes Haarband, ein echtes Korsett, echtes Haar.“<sup>535</sup>

Da die Figur jedoch eine Höhe von 99 cm misst – was umgerechnet etwa 2/3 der normalen Durchschnittsgröße einer 14-Jährigen entspricht – kann es sich unmöglich um reale Gegenstände gehandelt haben. Die Kleidung und Accessoires wie die Perücke sind folglich miniaturisierte, wahrscheinlich extra angefertigte und keine „echten“ beziehungsweise authentischen Gegenstände.<sup>536</sup> Bei der Aussage der Zeitgenossen, dass die Perücke aus hellen Pferde- oder anderen Tierhaaren angefertigt worden sei, kann es sich entweder um einen Mythos oder um ein Missverständnis gehandelt haben. Denn die ganze Plastik ist von Kopf bis Fuß mit einer getönten Wachsschicht überzogen. Kendall bemerkt allerdings, dass es heute nicht mehr nachvollziehbar ist, ob und zu welchem Zeitpunkt Degas seine Plastik mit klarem beziehungsweise getöntem Wachs überzogen hat, um ihr eine einheitliche Erscheinung zu geben. Einerseits ist es möglich, dass Degas

---

<sup>534</sup> vgl. Kendall 1998, S. 40–43 und S. 73–74.

<sup>535</sup> Joris-Karl Huysmans nach Acres 2009, S. 62.

<sup>536</sup> vgl. Kendall 1998, S. 40.

bei der Erstpräsentation das Haarteil nicht mit Wachs bedeckt hat.<sup>537</sup> In der aktuellen Forschung wurde auch die Aussage von Degas' Zeitgenossen diskutiert, dass die Wachsplastik täuschend echt Haut imitiere. Die Beurteilung der heutigen Farbe des Wachses als Hautfarbe gab ebenfalls Anlass zu Diskussionen. Sie wurde als bronzeähnlich und mahagonifarben beschrieben, jedoch nicht als hautfarben. Hellere durchschimmernde Partien an den Oberarmen und des Gesichts lassen vermuten, dass die Figur einst heller war und mit einer dunkleren Schicht überzogen wurde, oder aber durch den Alterungsprozess immer dunkler wurde.<sup>538</sup>

Kendall gibt zu bedenken, dass der angebliche Realismus beziehungsweise Verismus der Wachsplastik unter der Verwendung von Gegenständen, die bei aufmerksamer Betrachtung nicht als „real“ oder „authentisch“ zu bezeichnen sind, vorsichtig zu beurteilen, beziehungsweise sogar ganz neu zu bewerten sei.<sup>539</sup>

Die Erkenntnisse über die tatsächlich unrealistischen und unwirklichen Aspekte der *Kleinen Tänzerin* können zum Verständnis von Degas' weitgefasster Realismusauffassung beitragen. Während die Zeitgenossen der Skulptur wegen der heimtückischen „Pseudo-Realität“ der dreidimensionalen Wachsfigur extremen Realismus und Wahrhaftigkeit zugeschrieben haben, dechiffriert die Forschung die künstlerische Inszenierung des Werkes, den Erfindungsreichtum und damit letzten Endes auch die Fiktivität der Skulptur.<sup>540</sup> Diese und andere irritierende Aspekte der *Kleinen Tänzerin* geben sich als strategische Prinzipien zu erkennen, die Degas' Konzeption von Kunst und Realismus auszeichnen.

---

<sup>537</sup> s.o.

<sup>538</sup> vgl. Kendall 1998, S. 40–42.

<sup>539</sup> vgl. Kendall 1998, S. 40–43.

<sup>540</sup> vgl. Kendall 1998, S. 74–75.

Durch die Bezüge zur Kunst vergangener Epochen und zum zeitgleichen Kunsthandwerk lockerte Degas das Idiom vom „Realismus“, während die Themenwahl und das zugehörige soziale Milieu bewusst provokativ gewählt zu sein scheinen. Die Jugendlichkeit der *Kleinen Tänzerin* löste unterschiedliche Emotionen aus: Mitleid zum einen, man kritisierte dabei aber die Grobheit und auch der Kitschvorwurf blieb nicht aus. Während einige Aspekte der Plastik die Anbindung an die Welt der profanen Alltäglichkeit provozierten – beispielsweise die nur scheinbar echten Accessoires – stellten andere diese Wirkung wieder radikal in Frage, wie die Vitrine, die befremdliche Farbigkeit und die tatsächliche Größe der Skulptur. Die Glasvitrine entwickelt eine dialektische Wirkung zwischen Objekt und Betrachter als Vermittlerin beziehungsweise Ausgrenzung von Originalplastik und Betrachter. Die Wachsplastik befand sich somit in einem nicht-natürlichen, nicht-illusionistischen Übergangsstadium. Die tiefbraune Farbe der Plastik zerstört die naturalistische Wirkung der Figur, stellt sie aber in Beziehung zu Bronzearbeiten seiner Zeitgenossen und zu berühmten Bronzen der Kunstgeschichte.

Hinter der Verkleinerung des Modells zur Figurine lässt sich Degas' Absicht erkennen, jegliche Assoziation mit einem Guss nach dem lebenden Modell oder die Verbindung zu lebensgroßen Wachsfiguren zu unterbinden.<sup>541</sup>

Bezüglich der Frage, was mit Sicherheit über die wirkliche Welt des jungen Modells gesagt werden kann, das für Degas posierte, hat die Forschung detektivisches Gespür bewiesen, um einige Tatsachen zu rekonstruieren. So finden sich beispielsweise der Name „Marie“ und das Fragment einer Adresse auf einer der Vorzeichnungen<sup>542</sup> (Tafel 21, Abb. 3). Es handelt sich um die junge Tänzerin Marie van Gothem, die an der berühmten

---

<sup>541</sup> vgl. Kendall 1998, S. 74–75.

<sup>542</sup> vgl. Kendall 1998, S. 12 ff.

Opéra Garnier tätig war. Die belgische Familie, Mutter Wäscherin, Vater Schneider, lebte in der rue de Douai am Montmartre. In der Nähe dieser Adresse befand sich in der betreffenden Zeit auch Degas' Appartement und Atelier sowie die Wohnung seines Freundes, des Bühnenauteurs und Librettisten Ludovic Halévy, der naturgemäß ein begeisterter Opernbesucher war.<sup>543</sup>

Marie posierte für Degas sowohl nackt als auch bekleidet für unterschiedliche Werke. Auf der anderen Seite war sie eine der vielen Hundert unter ihren Konkurrentinnen im Corps du Ballet. Zu ihrer späteren Karriere, sofern sie überliefert ist, erfährt man, dass sie an der Oper als anerkanntes Mitglied des Ensembles bis 1914 arbeitete. Sie war als Modell verschiedener Maler und Bildhauer bekannt und verkehrte regelmäßig in Etablissements und Brasserien, die von den Künstlern der Bohème frequentiert wurden.<sup>544</sup> Allerdings ist noch von einem weiteren möglichen Modell die Rede, das für die *Tänzerin* Modell gestanden haben soll. Trotz dieser möglichen Identifikation bleibt festzuhalten, dass es sich bei der *Kleinen Tänzerin* um ein Konstrukt handelt, beziehungsweise eine fiktive Gestalt und nicht um das Bild eines real existierenden Mädchens.

Die Art und Weise, wie Degas seine Zeitgenossen mit kritischem Blick porträtierte und insbesondere seine Darstellung von Frauen, die Degas in intimen Situationen oder bei anstrengender Arbeit darstellte, wurde als ungewöhnlicher, indiskreter und unangenehm penetranter Blick auf seine Zeitgenossen verstanden. Auch in dieser Hinsicht stand er in eklatantem Widerspruch zu dem vom Publikum bevorzugten Idealbild der Frau. Doch obwohl man Degas' moderne Bilderwelt und seinen Blick auf die

---

<sup>543</sup> vgl. Kendall 1998, S. 14–23; weitere Details über Marie van Goethem bietet Theodore Reff, *The Artist's Mind*, New York 1976, S. 245. (Reff 1976 [III])

vgl. Kendall 1998, S. 15. Kendall zufolge verkehrte sie in der „Brasserie des Martyrs“, im „Café de la Nouvelle Athènes“ oder im „Café du Rat-Mort“.

Gegenstände als bizarr und befremdlich verurteilt hat, wurde die Besonderheit seiner innovativen und gewagten Kompositionen durchaus wahrgenommen und als Inbegriff des modernen Sehens eingeschätzt.

Degas' Bildsprache wirkt innovativ nicht über die Farbe wie bei Manet und den Impressionisten, sondern hauptsächlich über die Form der Komposition: Zu seinen Bilderfindungen gehören neben der Schlüssellochperspektive auch die ungewöhnlichen Bildausschnitte beziehungsweise beschnittene Bildwinkel. Edgar Degas' *Place de la Concorde* (Tafel 28, Abb. 1) von 1875, ein Bild, das im ersten Weltkrieg vernichtet wurde, gehört zu den Paradebeispielen von Degas' Einfallsreichtum hinsichtlich der Umsetzung von neuartigen Seherlebnissen beziehungsweise Bilderfindungen. Dieses Gemälde wirkte zwanglos-spontan wie eine Momentaufnahme, wobei seine Werke minutiös durchgestaltet sind. Das Spannende ist, dass es zu dieser Zeit die Möglichkeit von solchen schnappschussartigen Aufnahmen in der Photographie noch gar nicht gab. Obwohl nach der Einschätzung von Paul Smith Degas' Gemälde eine „zwanglos-spontane“ Wirkung auf den Betrachter hinsichtlich ihrer Entstehung haben, ist dieser Eindruck irreführend. Tatsächlich ist diese Wirkung das Ergebnis intensiver Arbeit. Smith verweist auf eine von dem Kritiker George Moore überlieferte Aussage von Degas über seine Kunst. Degas soll gegenüber Moore geäußert haben, dass keine Kunst je weniger spontan gewesen sei als seine Kunst. Was er als Künstler mache, sei das Ergebnis von Reflexion und Studium der großen Meister; von Inspiration, Spontaneität, Temperament wisse er nichts.<sup>545</sup> Wie bereits bemerkt, ist die Authentizität solcher Überlieferung umstritten.

---

<sup>545</sup> vgl. Paul Smith, *Impressionismus*, (aus dem Engl. übers. von Dieter Kuhaupt), Köln 1995, S. 34.

Die Skulptur der *Kleinen Tänzerin* wurde wegen ihrer Einmaligkeit lange getrennt von Degas' übrigen Werk betrachtet. Kendall kritisierte Ende der 1990er diese isolierte Betrachtung.<sup>546</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt fand trotz der Berühmtheit der Wachsplastik eine nur willkürliche und gelegentliche Beschäftigung mit der *Kleinen Tänzerin* abseits von Degas' Œuvre statt. Insofern bildet Kendalls Beitrag, der anlässlich der damaligen Ausstellung entstanden ist, das erste monographische Werk, das sich zentral und umfassend nur mit Degas' Wachsplastik auseinandergesetzt hat. Er bringt eine technische Untersuchung der verschiedenen Versionen des Werks in die Diskussion ein und zeigt bis dahin unveröffentlichte Röntgenbilder der Wachsplastik.<sup>547</sup> Interessant sind auch die denkbaren Verbindungen zur politischen Satire des Marionettentheaters in den Tuileries, die er anspricht. Bis dato wurden nur wenige Versuche unternommen, die originale Wachsplastik im Zusammenhang mit den übrigen Ballett-Bildern zu sehen und die Evolution von den frühen Gemälden und den Pastellen zur Plastik nachzuvollziehen, oder auf das skulpturale Folgewerk einzugehen.<sup>548</sup>

Mit der *Kleinen Tänzerin* erprobt und analysiert Degas die Spannungen zwischen Kunst und bestimmten außergewöhnlichen Möglichkeiten des Realismus, sowie zwischen Tradition und Moderne. Bedeutsam für das Verständnis ist auch die Suche nach ikonographischen Quellen aus dem ihm zeitgenössischen Schaffen wie auch aus frühen Kulturstufen. Zu den vorbereitenden Studien rechnet man acht Zeichnungen und eine kleine Modellstudie als Akt. Die Datierung der kleineren Studie vor oder nach der Fertigstellung der Wachsfigur ist allerdings umstritten.<sup>549</sup>

---

<sup>546</sup> vgl. Kendall 1998, S. 3.

<sup>547</sup> vgl. Kendall 1998, S. 1 und S. 50–51.

<sup>548</sup> vgl. Kendall 1998, S. 3.

<sup>549</sup> vgl. Anna Tahinci, Edgar Degas 1834–1917, in: The Encyclopedia of Sculpture, Vol. 1, A–F, Antonia Boström, New York und London, 2004, S. 414–415, hier: S. 414 und Callen 1995, S. 22.



Mitte des 19. Jahrhunderts waren England und Frankreich auf dem Höhepunkt der Wachspuppenfabrikation. Fast dieselben Materialien, die Degas verwendete, wurden dafür eingesetzt: Wachs, Tierhaare und Stoffe, bisweilen auch Glasaugen. Um die zerbrechlichen Arbeiten standfest zu machen, stattete Degas ihren Kern mit komplexen Drahtkonstruktionen aus, experimentierte mit Korken, Nägeln, Nadeln. Damals verfolgte man bei der Herstellung von Puppen für kommerzielle Zwecke das Ziel, sie immer naturalistischer zu gestalten. Noch lebensähnlicher waren laufende, oder schreiende Puppen oder Figuren, die Volksgruppen darstellten – wie etwa Zigeuner, Mexikaner, Indianer. Einige dieser Puppen grenzten an Kunst und wurden in Schaukästen auf Ausstellungen präsentiert. Als ein berühmtes Beispiel ist auf die „Exposition Universelle“ von 1878 in Paris zu verweisen. Wachspuppen waren in der Kultur des 19. Jahrhunderts weit verbreitet: als Figuren für Panorama-Darstellungen zur Nachstellung von Kriegsszenen, für die Wissenschaften der Medizin, der Anthropologie, Ethnologie und der Kriminologie.

In verschiedenen Publikationen ist man den Verbindungen der *Kleinen Tänzerin* zur Wachsfabrikation des 19. Jahrhunderts sowie zum populären Kunsthandwerk der Puppenmacher nachgegangen. Theodore Reff verglich 1976 als einer der ersten die *Kleine Tänzerin* mit zeitgenössischen polychromen und bekleideten Wachsfiguren für Panoramadarstellungen, und Wachsfiguren berühmter Persönlichkeiten, oder mit den polychromen Wachsfiguren Spaniens, von denen besonders die Christusfiguren berühmt waren.<sup>550</sup> Charles Millards Beitrag, ebenfalls von 1976, schließt hier an, über die Analyse der Verwandtschaft mit den

---

<sup>550</sup> Theodore Reffs Essay „To Make Sculpture Modern“ von 1976 wurde 2002 wiederabgedruckt in: Degas Sculptures, Catalogue Raisonné of the Bronzes, (Hg.) Joseph S. Czestochowski, Anne Pingeot, Memphis 2002, S. 49–65.

polychromen Wachsfiguren hinaus erforscht er weitergehend die Entwicklung von Degas' plastisch-skulpturalem Werknachlass.<sup>551</sup>

Degas' *Kleine Tänzerin* unterscheidet sich in zentralen Merkmalen von den populären Wachsfiguren und von Spielzeugpuppen. Sie steht an verschiedenen Schnittstellen aktueller Diskurse, die sie verbildlicht. Die vielen Widersprüchlichkeiten erklären wohl auch, warum die Skulptur so wenige Anhänger fand: Für ein Kunstwerk scheint die puppenhafte Aura unangebracht und umgekehrt wirkt die Präsentation in einer Kunstaussstellung einem bloßen Spielzeug nicht angemessen.

Indem Degas die kleine Tänzerin als eine Schülerin zeigt, die nicht probt, beziehungsweise als Tänzerin, die nicht tanzt und sie stattdessen in einem selbstvergessenen Moment inszeniert, veranschaulicht er mit der ungewöhnlichen Gestik und Pose seiner Figurine das Ephemere und Vorübergehende als zentrale Aspekte von Gegenwart und Zeit. Dementsprechend kann die Unmittelbarkeit des dargestellten Momentes auch als Ausdruck von Aktualität in der Kunst und als ein Prinzip des Impressionismus gedeutet werden.

Der inhaltliche Realismus wurde durch den formalen Realismus in der Verwendung von Textilien und der Accessoires gesteigert. Ein weiterer interessanter Bezug zur älteren Kunstgeschichte ist im *verismo* spanischer Meister der Renaissance zu sehen. Sie kombinierten klassische Traditionen des Modellierens mit realistischen Farben und Materialien. Lange Zeit wurden solche Techniken mit Verachtung gestraft, doch die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Frankreich widmete sich diesem Phänomen mit neuem Interesse. Degas ließ diese Tradition mit der *Kleinen Tänzerin* wieder aufleben. Dieser Illusionismus rief jedoch bei einem

---

<sup>551</sup> Charles Millards Essay „The Development of Degas's Sculptural Style“ von 1976 wurde 2002 wiederabgedruckt in: Degas Sculptures, Catalogue Raisonné of the Bronzes, (Hg.) Joseph S. Czeszochowski, Anne Pingot, Memphis 2002, S. 67–73.

Kritiker wie Huysmans so etwas wie eine Gänsehaut hervor, schließlich bezeichnete er die „schreckliche Realität“ der *Kleinen Tänzerin* als beängstigend.<sup>552</sup>

In der Deutung von Wolfgang Drost dagegen verfolgte Degas keineswegs das Ziel, eine hyper-realistische Figur zu erschaffen, diese sei vielmehr Ausdruck seiner spezifischen Absicht, die fundamentale Spannung im Werk zu erforschen, die zwischen der „objektiven Realität der Kleidung und der Haare“ einerseits und dem „künstlerischen Faktum“ in der Gestaltung von Körper und Gesicht andererseits, besteht.<sup>553</sup> Gestaltung und Konzeption verkörperten darüber hinaus einen Wechsel, der nicht nur einen Wandel im Verständnis von der Darstellung der Natur im Realismus, sondern auch ein verändertes Welt- und Menschenbild ankündigt. Das tradierte Idealbild des Menschen aus der Antike wurde vom individualisierten Typus des gesellschaftlichen Subjekts der Gegenwart abgelöst: „Degas’s way of imitating nature broke with the classical doctrine of mimesis, which was established on the distinction of the ideal human being from the multitude of individuals. The *beau idéal*, however, was no longer the ruling paradigm: attention had now shifted to an investigation of the human type as formed by heritage and environment.“<sup>554</sup>

Degas hat – so Drost – das Gesicht der kleinen Tänzerin manipuliert, damit die Figurine in eine Reihe mit den Lehren der Physiognomiker Petrus Camper und anderen zu Gesichtsform und -winkel gestellt wird. Aus diesem Grund galt Degas’ *Kleine Tänzerin* als frühreifes Mädchen und

---

<sup>552</sup> s.o.

<sup>553</sup> vgl. Wolfgang Drost: Colour, Sculpture, Mimesis. A 19th Century Debate, in: The Colour of Sculpture 1840–1910, (Ausst.-Kat.) Andreas Blühm (Hg.), Van Gogh Museum, Amsterdam (26.7. – 17.11.1996), Henry Moore Institute, Leeds (13.12.1996 – 6.4.1997), Zwolle 1996, S. 61–72, hier S. 70; siehe auch S. 68–69 und 70–72.

<sup>554</sup> Drost 1996, S. 70, Hervorhebungen durch Drost.

Verkörperung der „classe dangereuse“.<sup>555</sup> Die spezifischen Merkmale ihrer Physiognomie wurden als Anzeichen ihrer Sittenlosigkeit gesehen, die sie zur „Schwester“ des berüchtigten Mörders Abadie machte; als geborene Kriminelle, mit einer Anlage zur Sittenlosigkeit. Die Erkenntnis dieser Zusammengehörigkeit hat den Aufschrei in der Ausstellungssituation verursacht. In der Folge sah man in der *Kleinen Tänzerin* eine Verkörperung der Romane des Naturalisten Emile Zola; man bezeichnete Degas' Figurine als „kleine Nana“, deren sexuelle Macht als Bedrohung für die bürgerliche Gesellschaft gesehen wurde.<sup>556</sup>

Trotz zahlreicher Untersuchungen, die Degas' *Kleine Tänzerin* eben nicht als „genaue Imitation der Natur“ – unter anderem aufgrund der Manipulationen am Gesicht und Körper des Modells – beurteilen, scheint sogar in der heutigen Forschung noch Uneinigkeit in der Beurteilung und Zuordnung zu herrschen, wie der Beitrag von Boris Röhl in „Realismus in der bildenden Kunst“<sup>557</sup> vermuten lässt: „Der hyperrealistische Eindruck wird durch das echte Ballettkostüm erzielt, dessen weiche Stofflichkeit in einem Kontrast zum harten Material der Bronze der eigentlichen Figur steht“.<sup>558</sup> In dieser kurzen Beschreibung wird versäumt, auf die Tatsache hinzuweisen, dass die *Kleine Tänzerin* in ihrer ursprünglichen Fassung aus Wachs hergestellt wurde und Degas es ablehnte, für seine Werke Bronze zu verwenden. Darüber hinaus versäumt es der Autor, die fundamentale Ambivalenz zu thematisieren, die Konzeption und Erscheinung der *Kleinen Tänzerin* prägen.

Unter dem Titel „Realismus und Impressionismus“ verweist Röhl jedoch auf den Aspekt, dass das Prinzip beziehungsweise Konzept Realismus in

---

<sup>555</sup> vgl. Drost 1996, S. 68–69.

<sup>556</sup> s.o.

<sup>557</sup> Boris Röhl, Realismus in der bildenden Kunst. Europa und Nordamerika 1830–2000, Berlin 2013.

<sup>558</sup> Röhl 2013, S. 23.

Frankreich für die Kunst der 1860er Jahre bis zum Impressionismus seit seinen Anfängen einen Wandel durchgemacht hat. In den 1860er Jahren wurde die Erneuerung der älteren realistischen Theorie von Kritikern wie Edmond Duranty und Jules-Antoine Castagnary – ein Vertreter der damals neuen Generation von Kunstkritikern – vorangetrieben. Einige Elemente der Theorie wurden auf die Kunst des Impressionismus übertragen: „Im Impressionismus wollte man die ‚moderne Gesellschaft‘ darstellen. Man wollte die positiven Aspekte des Lebens betonen“, so Röhl.<sup>559</sup> Andere charakteristische Elemente des Realismus wurden abgelehnt. Castagnary versuchte den Unterschied zwischen Idealismus und Realismus zu verwischen, weil er die Verbindung zwischen Kunst und sozialer Idee als nicht mehr zeitgemäß empfand und trat in Opposition zu den Idealen der Revolutionäre von 1848.<sup>560</sup>

Diese Ausführungen verdeutlichen, inwiefern die Kunst von Manet und Degas eine Sonderrolle in der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich einnehmen, da die Künstler in ihrem komplexen Œuvre sowohl die damals überholten, als auch die damals aktuellen Elemente des Prinzips Realismus in ihrer Kunst verfolgen.

Degas hat mit seinen Werken, die das Spannungsfeld zwischen Kunst und Realität für den Betrachter so irritierend inszenieren, als handle es sich tatsächlich um Ausschnitte der damaligen Realität, sowohl seine damaligen Zeitgenossen als auch spätere Kunsthistoriker immer wieder verblüfft. Die andauernde Faszination, die von Degas' ästhetischen Inszenierungen und Transformationen verschiedener Facetten gegenwärtiger Realitäten ausgeht, ist in seinem Verwirrspiel zwischen Fakt und Fiktion zu suchen.

Die Erforschung und Analyse der Methodik seines Kunstschaffens bilden die Grundlage für die jüngste Ausstellung zu „Degas' Method“ in

---

<sup>559</sup> s.o.

<sup>560</sup> s.o.

Kopenhagen. Degas' Arbeiten machen die zeitgenössische Realität allerdings nur zum „Ausgangspunkt“ seiner höchst artifiziellen Arbeiten, wie auch Line Clausen Pedersen in ihrem Essay zur Ausstellung feststellt.<sup>561</sup> Degas „paradoxe und komplexe Kunst“ ist daher laut der Autoren Flemming Friberg und Line Clausen Pederson in einer Sonderrolle der fortschrittlichen Kunst des 19. Jahrhunderts zwischen Tradition und Fortschritt einzuordnen.

Insbesondere wurde aufgrund der Tatsache, dass die Ny Carlsberg Glyptotek als eines der wenigen Museen der Welt auftritt, die in Besitz von zahlreichen Wachsarbeiten von Degas sind, diese Ausstellung zu Degas' Methode ermöglicht.<sup>562</sup>

Pedersen stellt als zentrales Charakteristikum von Degas' Methode fest, dass vor allem Material und Technik eine zentrale Rolle einnahmen, wodurch er sich nicht zuletzt von den Schöpfungen seiner Kollegen absetzte. Obwohl Degas in einer Zeit lebte, die davon geprägt war, dass man sich für neue Ideen begeisterte und unbekannte Wege zu beschreiten bereit war, bestand er beharrlich auf der traditionellen Handwerkskunst. Trotz seiner Beteiligung an Ausstellungen und der Anwendung von Methoden der Gruppe der Impressionisten, grenzte sich Degas sowohl in formalen als auch in inhaltlichen Aspekten von der Gruppe ab. Degas habe, im Gegensatz den Kollegen, die mit der Pleinairmalerei berühmt wurden, in seinem Atelier gearbeitet. Der impressionistischen Forderung nach „Unmittelbarkeit“ der Darstellung entzog sich Degas dadurch, dass er aus dem Gedächtnis und nicht nach der Natur malte. Insbesondere wird die Sonderrolle von Degas Kunst in der Art und Weise der vielschichtigen

---

<sup>561</sup> vgl. Line Clausen Pedersen, Degas' Method in: Degas' method, (Hg.) Line Clausen Pedersen; with contributions by Elizabeth Steele, (Ausst.-Kat.) 7.6. – 1.9.2013, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen 2013, S. 13–60, hier S. 14–15.

<sup>562</sup> vgl. Flemming Friberg/Line Clausen Pedersen, Vorwort zu Degas' method, Kopenhagen 2013, S. 8–9.

Beziehung seiner Kunstwerke zur „Natur“ beziehungsweise zur „Realität“ deutlich, wie die Autorin ergänzt. In seinen Gemälden werden „Natur“ oder „Figur“ als „Ausgangspunkt“ seiner Werke, wie Pedersen erklärt, von der „Realität getrennt“, indem Degas diese immer wieder erneut in seiner Kunst analysiert und studiert. In der artifiziellen und konstruierten Prägung seiner Kunstwerke zieht Degas die „Natur“ und die „Figur“ aus ihrer „referentiellen Beziehung“ zur Realität heraus, obgleich diese primär aus der „natürlichen Welt“ stammen.<sup>563</sup>

Zum Paradebeispiel für Degas' artifiziell inszenierte Präsentation von Bruchstücken der Realität erklärt Pedersen die Wachsfigurine der *Kleinen Tänzerin*. Der Realismus der Figurine, so die Autorin, sei näher an der Kunst, als an der Realität zu messen, da die singuläre Figur aus ihrem Kontext herausgerissen wurde; sie befinde sich augenscheinlich weder auf der Bühne noch im Proberaum. Zudem stellt die steife Pose mit dem ausgestreckten Bein und dem unlesbaren Gesichtsausdruck eher die „Karikatur einer Tänzerin“ dar als eine wirkliche Künstlerin, wie man sie in der Oper tatsächlich antreffen würde. Die daraus resultierende Lesbarkeit des scheinbar kontextlosen Kunstwerks im historischen Zusammenhang der neuartigen, großstädtischen Lebensanforderungen fasst Pederson folgendermaßen zusammen: „She is not a one dancer, but all dancers – not from one stage but from many stages, and therefore an image of a phenomenon, not a person, a context or a portrait. She becomes a unifying image of the age's preoccupation and fascination with performance, with staging and everyone's stare at everyone on the street or in the café-cabarets of Montparnasse; of the artists' eager pursuit of the ultimate, radical painting with no looking back.“<sup>564</sup>

---

<sup>563</sup> vgl. Pedersen, 2013, S. 14.

<sup>564</sup> Pedersen, 2013, S. 36.

Pedersen erklärt, dass der Betrachter hinsichtlich der Erwartungen an den Realismus in der Kunst absichtlich herausgefordert wird, da er bezüglich des zu erwarteten Verhältnisses zwischen Kunst und Realität enttäuscht und verwirrt wurde. Der komplexe, missverständliche Realismus, den Degas seinen artifiziellen Inszenierungen von Bruchstücken gegenwärtiger Realitäten zu Grunde legt, ist darin begründet, dass der Verismus der Darstellung fälschlicherweise auf den tatsächlichen Inhalt der Darstellung übertragen wurde. Degas macht auf die Manipulierbarkeit der Darstellung von vorgeblicher Wirklichkeit in der Kunst des Realismus aufmerksam. Als universelle Verkörperung der historisch verbreiteten Inszenierung der Person zum Sehen und Gesehenwerden deutet Pedersen Degas' *Kleine Tänzerin*. Demgegenüber aber, so muss man einwenden, verfolgt Degas ein noch radikaleres Ziel, nämlich ein Bild zu entwerfen, das den Blick *nicht* erwidert. Als Ergebnis der Untersuchung von Wirkung und Absicht der *Kleiner Tänzerin* stellt Pedersen fest: Indem Degas die „Natur“ in so krasser Form imitiert, zeigt er auf, dass er diese nur als Ausgangspunkt benötigt, um sie in seiner Kunst „besser“ zu machen und damit zu übersteigen.<sup>565</sup> Degas präsentiere seine *Kleine Tänzerin* als manipuliertes Produkt, das die Kapazität von Kunst veranschaulicht – zugleich eine Reproduktion von Realität und ultimativ künstlich im demonstrativen Verismus zu sein.<sup>566</sup> Es liegt nahe, Degas' Wachsstatuette mit ihren vorgefundenen, realen Stoffen und der Perücke als Vorläufer für das Prinzip des „objet trouvé“ zu bezeichnen. Allerdings mit dem Vorbehalt des offensichtlichen Abstands zur Realität, der sich aus der reduzierten Größe der Figurine und der karikaturesken Übersteigerung von Pose, Physiognomie und Mimik ergibt.

---

<sup>565</sup> vgl. Pedersen, 2013, S. 36.

<sup>566</sup> vgl. Pedersen, 2013, S. 37.



Im Sinn einer Neubewertung der seinerzeit gebräuchlichen Begriffe und Termini, die Degas' Verständnis von Kunst und Realismus betreffen, hält Pedersen abschließend fest: Degas' Wachsfigur markiert einen Wendepunkt im Verständnis der herkömmlichen Begriffe, diese dürfen nicht weiterhin starr angewendet werden, ihr Einsatz sollte – dies als Minimalforderung – flexibler gestaltet, den tatsächlichen Verhältnissen angepasst werden. Mit Rücksicht auf die *Kleine Tänzerin* muss der Terminus Realismus – allgemein als eine Definition des reziproken Verhältnisses der Beziehung von Subjekt und Inhalt zur realen Welt – flexibler gefasst werden. Somit muss Degas' Wachsfigurine als schlagendes Beispiel für die Relativität von Realismus eingeordnet werden. Degas, so Pedersen, vermische Inhalt, Technik und Absicht in seinem Werk ganz allgemein, ganz besonders gelte dies aber hinsichtlich seiner *Kleinen Tänzerin*. Diese „mimt das Leben selbst“, indem sie von jedermann als „reale Ballerina“ gesehen wurde. Zur gleichen Zeit stellt sie jedoch „anschaulich ein Konstrukt“ dar und übersteige damit die üblichen Kategorien von „Porträt“, „Genre“ und „Realismus“.<sup>567</sup> Allerdings erklärt Pedersen Degas' Übertretung des Konzepts „Realismus“ – sowie das der beiden anderen Begriffe „Porträt und Genre – durch die Bestimmung des relationalen Verhältnisses der dargestellten Realität im Werk zur vorgefundenen, außerbildlichen Realität hinsichtlich ihrer Reziprozität beziehungsweise Übereinstimmung. Degas' Verständnis von Realismus ist also Pedersen zufolge weder wortwörtlich noch feststehend gemeint. Degas verstehe Realismus – der streng genommen in diesem Fall als Naturalismus zu bezeichnen sei – als Bestimmung der Homologien, die die Kunst und die

---

<sup>567</sup> Pedersen, 2013, S. 53.

Welt um sie herum betreffen. Degas' Kunst funktioniert somit im Einsatzbereich zwischen Kunst und Realität.<sup>568</sup>

### II.2.3 Zum Präsentationszusammenhang bei der Erstpräsentation des Werkes

Degas' *Kleine Tänzerin* entspricht in der Ausrichtung auf Themen und Motive des alltäglichen Lebens in der Metropole Paris hinsichtlich des Sujets und der Erscheinung den Forderungen des Realismus. Der Aspekt von Wandelbarkeit und Veränderung ist als wesensspezifisch beziehungsweise immanent zu betrachten. Die Kunst des Realismus unterliegt in ihrer Ausrichtung auf Aktualität und Zeitbezogenheit einem steten Wandel. Das realistische Kunstwerk ist in seiner politischen Brisanz nur innerhalb einer spezifischen historischen Konfliktsituation wirksam.

Beim Vergleich der Wirklichkeitsnähe zwischen Malerei und Skulptur in der Kunst des Realismus verfügt die Plastik über die Eigenschaft, tatsächlich dreidimensional im Raum gegenwärtig zu sein. Allerdings liegt hinter diesem scheinbaren Gewinn im Sinne des Realismus gleichzeitig ein Dilemma begründet: So haftet der Plastik aufgrund ihrer Naturnähe noch drastischer das verbreitete Vorurteil an, nach dem lebenden Modell gefertigt worden zu sein. Die Frage, ob und inwiefern Degas mit seiner Wachsplastik durch die Verlagerung in die Dreidimensionalität und dem Einsatz echt wirkender Accessoires eine Steigerung des Realismus etwa gegenüber Manets Aktgemälde erreicht hat, ist jedoch für die konzeptuelle Sichtweise von Realismus als zweitrangig zu betrachten. Tatsächlich gilt es, einerseits die Aspekte der Konfliktsituation, auf die das realistische Kunstwerk abzielte, aufzuarbeiten, andererseits soll erreicht werden, die Differenzqualität des realistischen Kunstwerks zur damals aktuellen Kunst

---

<sup>568</sup> vgl. Pedersen, 2013, S. 53.

darzulegen. Aus diesen beiden Koordinaten kann die Wirkung des realistischen Kunstwerks in seiner einmaligen Konfliktsituation – rekonstruiert vom heutigen Standpunkt aus – analysiert werden. Stellt man die Realismuskonzepte der beiden Fallbeispiele dieser Untersuchung einander gegenüber, ist offensichtlich eine Veränderung und Entwicklung des Realismus im 19. Jahrhundert allein aufgrund der Forderung nach Aktualität und Zeitbezug gegeben. Manet hatte seinerzeit mit dem Aktgemälde der *Olympia* den Realismus in der Tradition Courbets erweitert und ironisiert.

Im französischen Realismus wurden im Allgemeinen folgende Eigenschaften angestrebt: moderner Formalismus, Differenzqualität, Provokation, keine symbolische oder poetische Bildsprache, keine Idealisierungen, die Darstellung alltäglicher Situationen sowie die Betonung von Künstlichkeit.<sup>569</sup> Die Bestimmung der Differenzqualität zu entsprechenden oder andersartigen Beispielen zeigt sich hinsichtlich der Bestimmung des Grades von Realismus eines Werkes als eingeführte Methode.

Die Künstler der verschiedenen realistischen Schulen waren sich des Umstandes bewusst, dass die Darstellung der Wirklichkeit in der Kunst eine Utopie bleiben muss. Realistische Kunst kann es nicht per se geben, sondern nur in Differenz zu anderen Werken. Bei Degas' *Kleiner Tänzerin* kommt diese Differenzqualität auch in der Parallelisierung von hoher und niedriger Kunst, von Wissenschaft und Kunst, Moderne und Tradition, sowie Realität und Künstlichkeit zum Ausdruck, um sich von tradierten Kunstkonventionen abzugrenzen

Neben den Aspekten von Gestaltung und Erscheinung hatten Präsentationsort und die Präsentationssituation eine bestimmte Lesart zur

---

<sup>569</sup> vgl. Eunice Lipton, *Looking into Degas, Uneasy images of woman and modern life*, Berkeley u.a. 1986, S. 9.

Folge. Diese Gesichtspunkte gehören zu den ausführlich geplanten Aspekten seines Kunstkonzeptes. Mit seinem Beitrag zur VI. Impressionistenausstellung vertrat Degas Modernität und Realismus offensichtlich und selbstbewusst. Auch Degas' Ruf als moderner Ausstellungskünstler hat die Rezeption beeinflusst, er selbst griff hinsichtlich der Präsentation seiner Werke in der Öffentlichkeit ein – angefangen bei der Beleuchtung bis hin zur öffentlichen Verlautbarung, mit der er seine Ziele ankündigte. Ganz nebenbei förderte er damit selbstverständlich auch seine Karriere.<sup>570</sup>

Die Kritiker der VI. Impressionistenschau unterstrichen die ideologische Verbindung zwischen einigen dort ausstellenden Künstlern und bekannten Autoren des Realismus und Naturalismus, die sie deutlich erkannt zu haben meinten. Während sich also die Kunstwissenschaftler des 20. Jahrhunderts um eine Trennung von Realismus und Naturalismus bemühen, scheinen die Kunstkritiker der 1880er Jahre – wobei viele unter ihnen selbst Schriftsteller waren – beide Begriffe synonym zu verwenden.<sup>571</sup> Sowohl Realisten wie Balzac und Flaubert als auch Naturalisten wie Zola beschäftigten sich mit Themen des modernen Lebens und konzentrierten sich auf Menschen aus der Mittelschicht und der Arbeiterklasse. Wie bereits bemerkt, lehnte Zola den Begriff des Realismus ab. Zolas Naturalismus richtete bei all seinen als fortschrittlich einzuschätzenden Innovationen insbesondere gegen die politische Instrumentalisierung des Realismusbegriffs. In vergleichbarer Weise folgten Vertreter des Naturalismus in der bildenden Kunst den realistischen Vorreitern wie Gustave Courbet, indem sie das Alltagsleben zu ihrem wesentlichen Thema machten. Dabei waren das Hässliche, Deformierte und Abstoßende im

---

<sup>570</sup> vgl. Kendall 1998, S. 49–51.

<sup>571</sup> vgl. Fronia E. Wissmann, Realists among the Impressionists, in: *The New Painting: Impressionism 1874–1886*, (Hg.) Charles S. Moffett, Oxford 1986, S. 337–352, hier S. 338.

allgemeinen Motiv oder als Thema des alltäglichen Lebens bestimmend, wie dies auf der VI. Impressionistenausstellung bei Jean-François Raffaëlli Lumpensammler, Degas' Tänzerinnen und Kriminellen und Gauguins Holzskulpturen und Akten zu sehen war. Während Monet und Renoir die Reize des modernen Lebens zeigten, reagierten Manet, Caillebotte und Degas anders, sie lieferten kritische Kommentare zum modernen Leben. Gegenüber den Realisten orientierten sich die Naturalisten an der Maxime, das soziale Milieu und Umfeld anhand zeitgenössischer Situationen und Schauplätze „objektiv“ und „detailgenau“ zu erforschen.<sup>572</sup>

Als Degas seine *Kleine Tänzerin* in Verbindung mit den Pastellen der „Kriminellen Physiognomien“ der Öffentlichkeit präsentierte, beschäftigten Erkenntnisse der modernen Anthropologie und Physiognomik hinsichtlich der Frage, inwiefern das Äußere Rückschlüsse auf soziale Herkunft, Charaktereigenschaften und sogar Veranlagung zur Kriminalität erlauben. Neben Lavater zählen zu den Begründern der modernen Anthropologie Petrus Camper und Cesare Lombroso.<sup>573</sup> Die Methode der Charakterbestimmung zentrierte sich auf Gesicht und Schädel. Der Physiognomiker Camper verglich zeitgleich mit Lavater Schädelformen zwischen Mensch und Tier vor dem Hintergrund evolutionstheoretischer Wissenschaften. Camper erforschte die Unterschiede der Rassen hinsichtlich ihrer anatomischen Merkmale der Schädelformen. Die moderne Physiognomik, die Pathognomik (Interpretationen der Gesichts- und Körperformen) und die Phrenologie (eine sich später als irrig erwiesene Ansicht, dass aus Schädelformen auf bestimmte geistig-seelische Veränderungen geschlossen werden könnte) des österreichischen

---

<sup>572</sup> vgl. Wissmann 1986, S. 338.

<sup>573</sup> vgl. Callen 1995, S. 8–9.

Anatomen Franz Josef Gall (1758–1826) dominierte die populäre Bilderwelt von Paris seit Mitte des 19. Jahrhunderts.

Viele Anatomen erklärten die Darstellungen des Menschen in der klassischen griechischen Skulptur zum Ideal. Von der griechisch-klassischen Norm ausgehend entwickelte Camper seine berühmten Studien zum „Gesichts-Winkel“.<sup>574</sup> Laut Camper variierte der Winkel bei menschlichen Rassen zwischen 70° und 80°, wobei er bei einem Orang-Utan ca. 58° messen soll. Der Winkel bei einem Europäer wurde mit 80°, bei einem Nicht-Europäer zwischen 75° und 70° angegeben. Campers Messungen zum Gesichts-Winkel wurden mit Theorien der Physiognomik verknüpft, um seine Behauptung der Überlegenheit der weißen europäischen Rasse zu belegen. Camper veröffentlichte Arbeiten über die Beziehung von Anatomie und visuellen Künsten.

Um 1870 erreichten Campers Methoden der Rassenbestimmung, die auf Schädelvermessungen basierte, eine neue theoretische und durch die Messungsmethoden auch eine wissenschaftlichere Basis. Lombroso entwickelte aus seiner Methode zur Bestimmung sozialer Typen seine Theorie zum „geborenen Kriminellen“. Zuzug dieser Theorie auf der Basis evolutionistischer Lehren, waren Geisteskrankheit und Kriminalität Anzeichen biologischer und sozialer Degeneration des Menschen.<sup>575</sup>

Die Zukunft der kleinen Tänzerin führte, was die Kritiken der Zeitgenossen mehrfach zum Ausdruck brachten, geradewegs in die Prostitution – was auf ihre charakteristischen physiognomischen Merkmale zurückzuführen war, die durch die unmittelbare Nachbarschaft zu den „Kriminellen Physiognomien“ effektiv verstärkt wurde. In Anspielung auf Zolas berühmten Roman einer (Edel-)Kurtisane bezeichneten Kritiker Degas' Tänzerin als „kleine Nana“. Der Kritiker Jules Claretie nannte sie „eine

---

<sup>574</sup> vgl. Callen 1995, S. 3–13.

<sup>575</sup> Vgl. Callen 1995, S. 13.

Blume aus der Gosse“ und Comtesse Louise „eine kleine Nana von fünfzehn Jahren, bekleidet als Tänzerin“.<sup>576</sup>

Es ist deutlich zu erkennen, dass Degas bestrebt war, seine Kunstwerke auf dem Schnittpunkt mehrerer aktueller Diskurse zu platzieren. Für Degas sollte moderne Kunst Bilder des modernen Lebens erschaffen, die auch über neue Erkenntnisse der Wissenschaften informieren.<sup>577</sup> Mit Rücksicht auf das Phänomen der Kriminalität interessierte sich Degas für die Vererbungstheorie, die auf den Lehren der physiognomischen „Wissenschaft“ basierte. Neben biologischen Faktoren machten diese Lehren auch das Milieu für den moralischen Verfall Krimineller verantwortlich. In Degas' Werk gibt es zahlreiche Bildbeispiele von Prostituierten, Sängerinnen oder Tänzerinnen, in denen er sich auf diese Theorien zu beziehen scheint, indem er nicht nur das verruchte „Milieu“, sondern auch die biologischen Determinanten in der Physiognomie der Dargestellten verbildlicht.

Im Folgenden werden Reaktionen betrachtet, die auf die Verknüpfung der Künstler mit der naturalistischen Literatur Bezug nahmen. Möglicherweise wurde dies gerade vom distanzierten Standpunkt des ausländischen Feuilletonisten besonders kritisch gesehen. Ein britischer Beobachter der Kulturszene („Our Lady Correspondent“) berichtete nach London für den „Artist“. Er verfiel dabei in einen ausnehmend verächtlichen Ton: „This is in art what M. Zola is in literature. Such being the case, let us make a big hole and bury our ideals; do not let us drag them through the mire till they become sufficiently soiled to suit the new schools“<sup>578</sup>

---

<sup>576</sup> vgl. Kendall 1998, S. 47.

<sup>577</sup> vgl. Kendall, 1998, S. 83.

<sup>578</sup> Anonymus („By Our Lady Correspondent“), in: Artist 2 (1 May 1881) S. 153; siehe auch Kendall 1998, S. 47.

Zolas Romane wurden mit der Wissenschaft des Evolutionismus assoziiert und dem Glauben, die Neigung zum Laster wäre vererbbar. Dieser Zusammenhang wurde auch während der Präsentation der *Kleinen Tänzerin* von mehreren Kritikern hergestellt. Henri Trianon etwa behauptete, das Künstlermodell vertrete den Typus des Horrors und der Bestialität.<sup>579</sup> Die Kritiker, die sich negativ äußerten, benutzten fast die gleiche Sprache wie die Gegner Zolas, für die seine Romane *Nana* und *L'Assommoir* als Beispiele für Sittenlosigkeit galten.

Wie sind diese Polemiken zu bewerten? Die Ausstellung der Skulptur unterschied sich von dem hohen Anspruch eines Rodin oder Carpenaux, war in Ausführung und Materialauswahl anspruchslos – kein monumentales Werk. Sie hinterfragte die Identität von Skulptur selbst, indem Degas die Konventionen der Bildhauerei missachtete. Die Präsentation jenseits des Salons, als eine der ersten dreidimensionalen Werke in einer Impressionistenausstellung (Indépendants) hatte zur Folge, dass Einflüsse jenseits der Kunst gesucht wurden.

Degas' Pastelle weisen indirekt auf den bereits eingesetzten „frühreifen Verfall“ der Dargestellten hin. Im Fall der kleinen Tänzerin ist die Frage nach der kriminellen Verantwortung allerdings nicht eindeutig zu klären. Wie damalige Kritiker erkannten, sei eine solche Entwicklung im Lebenslauf abhängig von der Mitschuld einer „Sittenlosigkeit der Menschen“ und einer „aristokratischen Ruchlosigkeit“, sowie der Verschwörung zwischen den höheren und niedrigeren Klassen, die diese Form der Prostitution vor dem Gesetz deckten.

Die von dem Werk ausgehende Bedrohung der ethischen und sozialen Ordnung, die Degas' *Kleine Tänzerin* wie auch Zolas *Nana* symbolisierte,

---

<sup>579</sup> Henry Trianon, „Sixième Exposition de peinture par un groupe d'artistes“, Le Constitutionnel, 24 April 1881, S. 2, in: Charles W. Millard, *The Sculpture of Edgar Degas*, Appendix. *Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881*, Princeton, New Jersey 1976, S. 123.



traf den Kern der Debatten um die Regulierung der heimlichen Prostitution durch die Polizei. Der Versuch, Prostituierte durch charakteristische Merkmale, also ihrer äußeren Erscheinung nach, zu klassifizieren, scheiterte. Offenkundig spielte Degas durch die Form der Gestaltung und die Art der Präsentation seiner Wachsfigurine absichtsvoll mit den Ängsten, die durch das Umfeld der unregulierten Prostitution ausgelöst wurden. Degas' Darbietung funktionierte auf der Ebene der damals verbreiteten visuellen Regulation. Die Pastelle schufen den Kontext für die Identifikation der *Kleinen Tänzerin*. Im Gegensatz zu den Pastellen wurde im Fall der *Kleinen Tänzerin* mit dem Verweis auf eine mögliche Gefahr diese jedoch nicht beseitigt. Während Degas' Gemälde zu diesem Thema eine Geschichte bildimmanent darstellen, steht die Wachsfigurine scheinbar kontext- und funktionslos inmitten einer Galerie. Auf diese Weise funktioniert die *Kleine Tänzerin* als stille Anklage, die gegenüber einer Gesellschaft erhoben wird, die die Prostitution junger Mädchen zulässt. Die *Kleine Tänzerin*“ stand in dieser Inszenierung stellvertretend für all diese Mädchen und deren düstere Zukunftsaussichten. Der bedrohliche Moment in Degas' Inszenierung der Ausstellung ist zudem in der Verbindung von Unschuld und Ruchlosigkeit in einer Gestalt und dem inszenierten Moment der stillschweigenden Anklage gegen potentielle „Freier“ unter den Ausstellungsbesuchern zu suchen. Dieselbe Klientel, die verbotenerweise die Proberäume der Tänzerinnen in der Oper zu ihrem „Jagdgebiet“ nach jungen Mädchen gemacht hat, trifft in einem anderen gesellschaftlichen Kontext, einer Ausstellungssituation, unerwartet auf eine von ihnen.

Ob Degas mit dem Werk einen *succès de scandale* angestrebt oder moralische Absichten verfolgt hat, kann zwar nicht endgültig geklärt, aber zumindest in Ansätzen diskutiert werden. Außerdem interessiert in diesem Kontext, ob Degas die Theorien der physiognomischen Wissenschaften als

Fakt genommen oder angezweifelt hat. Am Vergleich mit Werken Degas', die eine verwandte Thematik behandeln, wurde versucht, diese Fragen zu klären. Ein Vergleich der Monotypien-Serien von Prostituierten im Bordell mit der *Kleinen Tänzerin* lässt rasch deutlich werden, dass es sich hierbei um zwei unterscheidbare Formen des Sex-Geschäftes handelt: die „einfache“ Form gegenüber der „stilisierten“ Verführung, wie sie Zola der Figur der Nana zuschreibt. Der individualisierte und mehrdeutige Gesichtsausdruck der *Kleinen Tänzerin* verweigert sich dem Zweck einer bloßen Illustration der These, dass Schicksal allein durch Natur sowie Erziehung bestimmt wird. Die *Kleine Tänzerin* unterscheidet sich von den Monotypien gerade in der Hinsicht, dass sie die soziale Komplexität von Prostitution anspricht, die Degas in den Monotypien ausgeklammert hat. Allerdings sei hinsichtlich des Vergleichs auf einen ausschlaggebenden Aspekt hinsichtlich einer solchen, von Kendall vorgeschlagenen Interpretationsweise verwiesen. Degas' Monotypien waren im Gegensatz zu seiner Wachsfigurine nicht zur Präsentation vor einem breiten Publikum bestimmt, wodurch die Gültigkeit einer solchen Deutung in Frage gestellt wird.

Kendall zufolge hatte Degas zudem persönliche Gründe, den biologischen Determinismus und rassistische Rankings in Frage zu stellen, er hatte berühmte farbige Verwandte. Im Übrigen schien der Künstler dem Thema gegenüber ambivalent eingestellt gewesen zu sein, wie der Vergleich der *Kleinen Tänzerin* mit der Skizze eines *Schulmädchens*<sup>580</sup> sowie mit der Plastik/Skulptur eines *Schulmädchens* (Tafel 16, Abb. 2) vermuten lassen; trotz äußerer Gemeinsamkeiten hinsichtlich Physiognomie und Haltung – der hinter dem Rücken verschränkte Arm wird wiederholt – scheinen die

---

<sup>580</sup> Vgl. Kendall 1998, S. 35, Abb. 18.

*Kleine Tänzerin* und das *Schulmädchen* verschiedene Lebensentwürfe zu versinnbildlichen.<sup>581</sup>

Auffällig ist, dass Degas ihre Jugendlichkeit ausdrücklich hervorhob. Die Angabe des Alters im Titel rief ganz bestimmte Assoziationen beim Publikum von 1881 hervor. Der Titel erklärte die Dargestellte zur Repräsentantin einer genau definierten Altersgruppe ihres Berufsstandes und all der Risiken, Sehnsüchte und Widersprüche des zeitgenössischen Balletts, die damit verknüpft wurden. Interessanterweise interpretierte das Publikum die *Kleine Tänzerin* immer auch als Paradigma für gesellschaftliche Missstände.<sup>582</sup> Aus heutiger Sicht ist es schwer nachvollziehbar, dass die Figur einer unbekanntes Tänzerin solche Reaktionen hervorrief und dass der Tanz selbst in der Phantasie der städtischen Gesellschaft eine solch große Rolle spielte. Das Ballett war ein großes Thema der Zeit, über das in der Presse oder in Romanen geschrieben wurde. Analogien zur goldenen Ära des (Hollywood-) Kinofilms oder zur Rolle des Fernsehens heutzutage sind nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Aber im Gegensatz zum Tanz fehlt diesen die außergewöhnliche Fusion von höchstem künstlerischen Standard mit einem der niedrigsten aber offiziell sanktionierten Laster, und beides konzentrierte sich auf ein einziges Gebäude, nämlich das der Opéra Garnier.

---

<sup>581</sup> vgl. dazu auch Kendall 1998, S. 93 ff. In diesem Kontext wird in der Literatur auf Degas' Skulptur *Schulmädchen* (1880–81) hingewiesen. Aufgrund von Übereinstimmungen in Haltung und Physiognomie wurden beide Skulpturen – *Kleine Tänzerin* und *Schulmädchen* – als Gegensatzpaar in der Literatur diskutiert, die hier zwar unterschiedliche Lebenswege verkörpern, aber aufgrund der Ähnlichkeit austauschbar zu sein scheinen. Diese Gegenüberstellung ist zwar interessant, jedoch fragwürdig, da beide Werke nicht gemeinsam ausgestellt wurden.

<sup>582</sup> vgl. Kendall 1998, S.16.

## II.2.4 Degas als Maler der Tänzerinnen<sup>583</sup>

Werner Hofmann deutete Degas' Absichten in dem Sinn, dass dieser für eine neue Generation des Realismus eintrat, die ihre Daseinsberechtigung nicht mehr aus dem Widerspruch zu und der Abgrenzung von anderen Kunstwerken bezog, sondern ihren eigenen, ihr zukommenden Präsentationsort selbstbewusst für sich in Anspruch nahm.<sup>584</sup> Anlässlich der ersten Gruppenausstellung der Impressionisten, die im ehemaligen Atelier des Photographen Nadar stattfinden sollte, formulierte Degas 1874 in einem Brief<sup>585</sup> an seinen Malerkollegen James Tissot sein neues Realismusverständnis in Abgrenzung zu früheren realistischen Strömungen: „Die realistische Bewegung braucht nicht mehr mit den andern zu streiten. Sie ist da, sie existiert, sie sollte sich gesondert (à part) zeigen. Wir brauchen einen Salon der Realisten.“

Der französische Impressionismus aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist als eine Richtung der Kunst zu verstehen, die Aspekte des Realismus fortführt. Die neue Bewegung entsprach dem „Verlangen nach spontan erfahrenen, von farbigen Lichtwirkungen erfüllten Wirklichkeiten, nach zeitgenössischen Fakten und unmittelbarer Lebensnähe“<sup>586</sup>, die zum Ausdruck gebracht werden sollte. Obwohl sich darin das Credo der

---

<sup>583</sup> Degas wurde von einem Kritiker im Jahr 1880 als „Maler der Tänzerinnen“ bezeichnet, wie Richard Kendall und Jil DeVonyar im Ausstellungskatalog *Degas and the Dance* unter Hinzufügung folgender Anekdote schildern: „They call me the painter of dancers‘ he complained to the dealer Vollard, ‚not understanding, that for me the dance is a pretext for painting pretty costumes and rendering movement““ (*Degas and the Dance* (Ausst.-Kat.) Jil DeVonyar und Richard Kendall (Hg.), Detroit Institute of Arts, 10.2002 – 12.1.2003; Philadelphia Museum of Art, 12.2. – 11.5.2003, New York 2002, S. 195.) Eine solche Aussage von Degas erscheint im Hinblick auf sein Œuvre äußerst ironisch. Der Künstler hat sich über fünfzig Jahre mit diesem Motiv auf die unterschiedlichste Art und Weise auseinandergesetzt. Einer seiner Kritiker erlaubte sich über Degas' Bekanntschaft mit den vielen Tänzerinnen den Scherz zu machen, dass der Künstler sich zu einer der berühmten „coryphées“ entwickelt habe. (s.o.)

<sup>584</sup> Werner Hofmann, *Degas und sein Jahrhundert*, München 2007.

<sup>585</sup> *Correspondance inédit: Lettres à James Tissot*. (acq. 15499), in: *Degas inédit, actes du Colloque Degas Musée d'Orsay 18.–21.4.1988, Paris 1989*, S. 357–366, hier BN 6 (1) S. 354.

<sup>586</sup> Hofmann 2007, S. 10.

Realisten zu erkennen gibt, waren die Forderungen der Realisten „umfassender und vielschichtiger“ angelegt. Im Vergleich zum Impressionismus zentrierte sich der Realismus nicht allein auf den „von der Analyse der sieben Spektralfarben getragenen physiologischen Wahrnehmungsprozeß, sondern dehnte das Faktengemenge auf Dissonanzen und Konflikte des gesellschaftlichen Helldunkels aus“.<sup>587</sup>

In diesem Sinn setzte Degas seine Kunst des „gesellschaftlichen Helldunkels“ als seine Variante des Realismus – nach dem programmatischen Realismus Courbets und des Kritikers Jules Champfleury von 1850 – fort, wobei der von Courbet vertretene Realismus motivisch speziell die urbanen Randzonen und ihre Bewohner in den Blick nahm. Während diese Motivik auch noch die Avantgarden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts antrieb, erstreckte sich Degas' Anteil an diesen revolutionären Umbrüchen gleichsam auf die Formen wie auch ihre Inhalte.<sup>588</sup> Edmond Duranty hatte den Begriff des „gesellschaftlichen Helldunkels“ in seinem Künstlerroman „Le Peintre Louis Martin“ gleichsam erfunden und somit in die Debatte eingeführt. Duranty zeichnet seine Romanfigur als einen zeitgenössischen Künstler, der sich hinsichtlich seiner Intelligenz und seiner Ideen von seinen Kollegen unterscheidet und letztlich auch abgrenzt. Hinter der Gestalt, die Duranty in dem Roman beschreibt, verbirgt sich das Alter Ego seines Freundes und Kollegen Edgar Degas – folgt man der Deutung Hofmanns. Duranty lieferte in dieser Perspektive auch den Schlüssel zu Degas' Kunst, eine Abgrenzung von der Gruppe der Impressionisten ist damit gleichzeitig eingeschlossen. Degas' eigensinniger und komplexer Realismus unterscheidet sich in diesem Verständnis von den eindeutigen Wirklichkeiten der Impressionisten. Im Gegensatz zu Degas bleiben die Impressionisten jener Tradition

---

<sup>587</sup> s.o.

<sup>588</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 10.

verpflichtet, die Leon Battista Alberti in seinem Traktat „De pictura“ begründet hatte, in dem er den Bildbegriff der Malerei auf die Metapher des „offenen Fensters“ festlegte. Degas hingegen grenzte sich von dem schlichten, vordergründigen Realismus ab, indem er „gleichzeitig mehrere Fenster in verschiedene Räume“ öffnete und zwar neben Ausblicken ins Freie „auch Einblicke und Durchblicke in doppelbödige Zonen, in denen sich die Spannungen des „clair-obscur social“ verspüren lassen.<sup>589</sup>

Bildliche Entsprechungen dieser Merkmale charakterisieren Degas' Gemälde einerseits durch die extravaganten Perspektiven und Kompositionen, sowie variantenreichen Kombinationen dieser formalen Besonderheiten untereinander, innerhalb eines einzelnen Gemäldes. Andererseits finden sich Entsprechungen des „clair-obscur social“ auch in Degas' kritisch-differenziertem Blick auf die Realitäten seiner Gesellschaft. Im Besonderen galten Degas' Darstellungen von Frauen als ungewöhnlich, weil sie Grenzen der bürgerlichen Moral und der Konvention hinsichtlich des Widerspruchs zwischen der öffentlich reglementierten und der privat verborgenen Seite der Frau durchbrachen. Diese Grenzüberschreitungen wurden von den Zeitgenossen fälschlicherweise und zu Unrecht als Provokation und misogyne Haltung interpretiert.

Während einige Kritiker in der *Tänzerin* „ein dünnes Straßenkind“ zu erkennen glaubten, oder sie als „Blume aus der Gosse“ bezeichneten, urteilten andere Kritiker entgegengesetzt, nach ihrer Ansicht entsprach die auffällige Biegung der Beine, die kräftigen Knöchel und der knochige Torso vielmehr einer Schülerin, die sich ihrem zukünftigen Beruf gemäß ausbilden lässt. Viel häufiger jedoch sah das Publikum in dem dargestellten Körper einen durch unerbittlich hartes Training abgemagerten, verformten

---

<sup>589</sup> Hofmann 2007, S. 9–10.

oder auch vorzeitig gealterten Körper, der ihr Mitleid oder ihren Abscheu erregte.<sup>590</sup>

Häufig wurde auch die als hart und gnadenlos geltende Ausbildung der Tänzerinnen und Ballerinen angeprangert, einschließlich des „grauenvollen Equipments“, das zur Formung der Glieder bei der Ausbildung an der Oper üblicherweise eingesetzt wurde.<sup>591</sup> Eine Beobachtung, die Rainer Maria Rilke anlässlich einer Berliner Degas-Ausstellung von 1898 festhielt, kann illustrieren, wie zur Jahrhundertwende die Folgen der harten Ballett-Ausbildung eingeschätzt wurden und vor allem, dass in den Gemälden seitens eines sensiblen Beobachters eine Dokumentation genau dieser Umstände gesehen wurde: „Viele Balletteusenbilder voll Flitterkram und Kulissenlicht. Sie überraschen durch ihre hoffnungslose Hässlichkeit, diese Mädchen, denen das ganze Leben nach und nach in die Beine fällt, so daß auf ihren niederen Zwielfichtstirnen nur eine stumme, stumpfe Erinnerung an das Nieerkannte zurückbleibt, die auch bald in dem erlernten Lächeln sich verlieren wird.“<sup>592</sup> Rilke interpretiert Degas' Ballettbilder als Schicksalsmetaphern, die von Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit geprägt sind: „Da stehen sie meistens in Gruppen herum auf dem öden Ballettboden (...) traurig wie Vögel, die am Rande einer Entwicklung ihre Flügel verloren haben und doch die Beine noch nicht zu gebrauchen verstehen.“<sup>593</sup>

Kendall konnte demgegenüber allerdings nachweisen, dass diese Sichtweise ein Missverständnis darstellt. Ballettexperten führten aus, dass die Körperhaltung und Körpermaße der Ballettschülerin nahezu dem Ideal entsprochen haben.<sup>594</sup>

---

<sup>590</sup> vgl. Kendall 1998, S. 19.

<sup>591</sup> s.o.

<sup>592</sup> Hofmann 2007, S. 183.

<sup>593</sup> s.o.

<sup>594</sup> Kendall 1998, S. 20.

Nach professioneller Analyse der Ballettpose kam man zu dem Schluss, dass es sich nicht um die sogenannte vierte Position handelt, die dargestellt ist, sondern um eine Variante, eine Pose, die entweder von Degas selbst oder von seinem Modell erdacht wurde.<sup>595</sup> Während die ungemein dominant wirkende Schrittfolge an ägyptische Statuen erinnert, vermittelt die Haltung der *Kleinen Tänzerin* mit dem in den Nacken geworfenen Kopf und den hinter dem Rücken verschränkten Armen eine kindliche und abwehrende Trotzigkeit, die der Lesart der damaligen Ballettschülerinnen, der „rats“ entspricht.<sup>596</sup> Die paradoxe Haltung mit den hinter dem Rücken verschränkten Armen weicht vom Reglement allerdings deutlich ab. Mit ihren halb geschlossenen Lidern wirkt sie einerseits verträumt, andererseits sehr konzentriert auf sich selbst. Die visuelle Information, die Degas durch die *Kleine Tänzerin* dem Betrachter vermittelt, bleibt in vielen Punkten undurchsichtig: eine Schülerin, die nicht übt, eine Darstellerin, die nicht auf der Bühne steht – eine solche Pose wäre undenkbar – oder eine müde Athletin, die sich nicht ganz ungezwungen verhält. Da Degas in zahlreichen Skizzen und Vorarbeiten präzise Ballett-Posen aufgezeichnet hat, kann man davon ausgehen, dass er mit der abweichenden Haltung seiner *Kleinen Tänzerin* darauf abzielte, einen Moment einzufangen, der sich jenseits des Offensichtlichen und Erkennbaren ereignet.

Um 1873 begann Degas' Beschäftigung mit den „kleinen Ratten“ des Balletts, wie die Ballettschülerinnen aus sozial niederen Klassen, die ihre Ausbildung an der Pariser Oper begannen, bezeichnet wurden. Diejenigen, die die *Kleine Tänzerin* sahen, wussten zwar wenig über Marie van Goethem, sie bildeten sich jedoch ein, mit jener Welt, über die in der zeitgenössischen Presse und Literatur geschrieben wurde und die auch in populären Figurinen des Kunstgewerbes ein beliebtes Thema darstellte,

---

<sup>595</sup> vgl. Kendall 1997, S. 19–20.

<sup>596</sup> vgl. Kendall 1997, S. 69–75.



vertraut zu sein.<sup>597</sup> Die „rats“ stellen in den populären Medien ein beliebtes Motiv dar, das zum einen die Sehnsucht nach Berühmtheit, aber auch die strenge Disziplin zum Thema hatte, die das Streben nach Professionalität abverlangte. Auf der anderen Seite verkörperten sie Verwundbarkeit und sie trugen eine Aura von Korruption an sich. Diskutiert wird nach wie vor der Mythos der Herkunft der Ballerinen aus dem Arbeitermilieu. Die schlechte finanzielle Lage und geringe Bezahlung hat die Schülerinnen in vielen Fällen zur Prostitution beinahe schon gezwungen. Deshalb versuchten Ballettschülerinnen, einen reichen „Förderer“ zu finden, der ihnen ihr Leben finanzierte. Während es einigen gelang, reich zu heiraten, waren die anderen gezwungen, um die vergängliche Gunst einer reichen männlichen Klientel zu werben. Die Autoritäten an der Oper und auch die Polizei sahen über den Sexhandel im Foyer der Oper und hinter den Kulissen geflissentlich hinweg.<sup>598</sup>

Die soziale Herkunft der Tänzerinnen war durchaus unterschiedlich. Sie stammten in der Tat häufig aus ärmeren Verhältnissen, ohne Rücklagen waren sie darauf angewiesen, sich zur Finanzierung der Ausbildung einen reichen Beschützer zu suchen. Diese Tänzerinnen waren als Gespielinnen oder aber auch als „Huren“ der besseren Gesellschaft verschrien.<sup>599</sup> Andere Ballettratten waren hingegen Kinder von berühmten Tänzerinnen oder stammten sogar aus wohlhabenden Familien.<sup>600</sup>

Als Degas begann, sich mit dem Ballett und der Oper zu beschäftigen, zeichnete sich sein Realismus-Projekt unter anderem dadurch aus, dass er nicht das gesellschaftliche Spektakel der Aufführung zeigte, in der sich die

---

<sup>597</sup> Kendall 1997, S. 22–24.

<sup>598</sup> vgl. Kendall 1998, S. 21 und Martine Kahane, *Little Dancer, Aged Fourteen – The Model*, in: Degas Sculptures, Mexico City, New York. Catalogue raisonné of the Bronzes, (Hg.) Joseph S. Czestochowski, Anne Pingeot, Mailand 2002, S. 101–108.

<sup>599</sup> vgl. Lipton 1986, S. 79.

<sup>600</sup> Lipton 1986, S. 89.

Tänzerin in ein Kunstwesen verwandelte, sondern die dahinter liegende Wirklichkeit, die den glanzlosen Alltag bestimmt. Eunice Lipton hat bei der Betrachtung von Degas' Ballettdarstellungen zeitgenössische Illustrationen und Photographien von Tänzerinnen mit einbezogen. Die Welt der Oper und des Ballett war zweifelsohne ein großes Thema des 19. Jahrhunderts. Zum einen spiegelt es eine Phantasiewelt der Bourgeoisie, zum anderen ist es eine Welt der Prostitution, des Exhibitionismus und Voyeurismus. Degas zeigt vorrangig Szenen hinter der Bühne – der täglichen Routine in den Proberäumen – höchst unkonventionell erblickt man die Tänzerinnen in privaten, selbstvergessenen Momenten. Er fängt die individuellen und kreatürlichen Gesten der Balletteusen ein, die sich der automatischen Wiederholung einstudierter, diszipliniert ausgeführter Schritte und Figuren entziehen: „Die Balletteusen, sich selbst überlassen gleich einer Schulklasse ohne Lehrer, vertreiben sich die Zeit mit Tanzübungen, mit dem Ausprobieren, mit Gesprächen (...) Mag ein solcher Blick hinter die Kulissen die Illusion des Bühnenzaubers profanieren, es ist nicht der Blick eines indiskreten Voyeurs. Im Gegenteil: Degas verhilft der fertigen choreographischen Schöpfung zu einem Hintergrund, der in Erinnerung bringt, daß in den Tanzautomaten Menschen stecken.“<sup>601</sup>

Allerdings transportieren die Ballettdarstellungen auch einen nostalgischen Aspekt, da die große Zeit des Balletts zu dieser Zeit bereits der Vergangenheit angehörte. Ebenso wie die Pferderennbahn hatte das Ballett um 1870 eine unvergessliche und elitäre Vergangenheit hinter sich und eine weniger eindrucksvolle, zunehmend prosaische Gegenwart vor sich. Dabei sank das Ballett im letzten Drittel des Jahrhunderts auf eine niedrige Stufe der Freizeitunterhaltung herab. Degas' Gemälde der Tänzerinnen thematisieren insofern die Spannung zwischen dem noch anhaltenden

---

<sup>601</sup> Hofmann 2007, S. 177.

Glanz und der allmählichen Prosaisierung beziehungsweise Demontage des Glamours.<sup>602</sup>

Im Gegensatz zur Kunstform selbst blieb die Aufmachung und Umgebung des Balletts anhaltend glamourös. Zwischen 1861 und 1875 wurde Charles Garniers pompöse Oper errichtet, die klassische Elemente und Ordnung mit neobarockem Bauschmuck verband. Das Innere schimmernd durch Vergoldung, Spiegel und Glas. Die Opéra Garnier wurde zum Emblem des angehäuften Reichtums und der Macht der Bourgeoisie.<sup>603</sup>

Die Tänzerinnen, die mit ihren freizügigen Kostümen in der Öffentlichkeit standen, nahmen in der Gesellschaft eine Sonderrolle ein. Die Figur der Tänzerin galt aufgrund ihrer beruflichen Selbstständigkeit und körperlichen Freizügigkeit als „lebendig, begehrenswert und gefährlich“.

Als Degas um 1870 den Beruf der Tänzerin entdeckte, in dem er den Gegensatz zwischen der „künstlichen“ und „natürlichen Frau“ in einer Gestalt vereint sah, machte er dieses Motiv zu einem seiner bedeutenden Schwerpunkte. Hofmann erläutert zu Degas' Darstellung und Sichtweise der Frau, dass der Künstler die Frauen nach zwei divergierenden „Typen“, mit verschiedenen Wesensmerkmalen klassifizierte. Diese Klassifizierung steht in direktem Zusammenhang mit seinem Kunst- und Realismuskonzept zwischen Faktum und Fiktion, wobei die Figur der Tänzerin als Dreh- und Angelpunkt in dieser Kunstwelt fungiert. Degas stellte den verborgenen Bereich hinter der Bühne von Anfang an in den Mittelpunkt seiner Beschäftigung. Er erhielt Zugang zu den Proberäumen und den Logen der Tänzerinnen über einige seiner Bekannten und Freunde, wie Graf Lepic, Albert Hecht und Ludovic Halévy.<sup>604</sup>

---

<sup>602</sup> vgl. Lipton 1986, S. 73.

<sup>603</sup> vgl. Lipton 1986, S. 78.

<sup>604</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 171.

Für Degas verkörpern Modistinnen einerseits und Büglerinnen andererseits jeweils die beiden gegenüberliegenden Pole des von ihm erdachten Spannungsbogens, der von der „künstlichen“ bis zur „natürlichen Frau“ reicht. Während sowohl Modistinnen als auch Wäscherinnen und Büglerinnen für das gepflegte Erscheinungsbild einer wohlhabenden Kundschaft arbeiteten, repräsentieren sie innerhalb des Œuvres nicht nur hinsichtlich des beruflich bedingten Sozialprestiges unterschiedliche Positionen, sondern darüber hinaus auch verschiedene Typen von Frauen. Dieses Thema umfasst einen wichtigen Komplex von Degas' Werk- und Kunstverständnis. Zum Zwiespalt in der Figur der Tänzerin führte Hofmann aus: „Dasselbe Geschöpf, das sein Publikum mit der Illusion der Schwerelosigkeit begeistert, trägt bereits das Umschlagen in die Ermattung in sich. In der perfektionierten Künstlichkeit verbergen sich die Mängel der Kreatürlichkeit.“<sup>605</sup> Innerhalb dieses argumentativen Rahmens kann über Degas' Bild der Tänzerin folgendes festgehalten werden: In der Figur der Tänzerinnen – zwischen Kunstwesen und dem dahinter verborgenen Menschen – kann eine Art Metapher beziehungsweise eine Verkörperung von Degas' spezifischem Kunst- und Realismusverständnis erkannt werden.<sup>606</sup>

Die Abende in der prunkvollen 1875 eröffneten Opéra Garnier mit dem Ballett und seinem Publikum, das oftmals aus Berühmtheiten der Gesellschaft und Politik bestand, stellten ein zentrales Thema der Gesellschaft dar. Die Operaufführungen in diesem prächtigen Bau verkörperten eine Welt, die neben ihrem Glamour auch ein Ort des Zwielfichts und der Korruption war und somit geprägt von harten Gegensätzen. Explizite Äußerungen über das zukünftige oder bereits bestehende sexuell zügellose Verhalten der dargestellten Tänzerin sind

---

<sup>605</sup> Hofmann 2007, S. 169.

<sup>606</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 9–17.

überliefert. Zeitgenossen glaubten das Schulmädchen zu erkennen, das zur Frau wird, welche Diplomaten den Kopf verdrehen wird; als Repräsentantin einer modernen „Opéra rat“, die entsprechend ihrer schlechten Veranlagung ihre Reize für den persönlichen Profit gewinnbringend einsetzt. In der Literatur zum Ballett des 19. Jahrhunderts waren diese Vorurteile weit verbreitet, die in den gut dokumentierten und oft abstoßenden Fakten der Biographien wurzeln.

Für den Großteil der Gesellschaft repräsentierte das Ballett und die Oper jedoch eine Welt der Phantasie und der Illusionen, die sich von der wirklichen Welt abgrenzte. Insofern scheint dieses Motiv auf den ersten Blick – im Hinblick auf die Ambitionen und Zuweisungen des Realismus – paradox gewählt. Doch gerade aufgrund seiner Gegensätze und Spannungen stellte das Motiv insbesondere für Degas jene faszinierende Widersprüchlichkeit dar, welche Konzept und Verständnis seines komplexen Realismus auch metaphorisch illustrieren. Es ist die Absicht offenkundig, für das Auge des Betrachters eben jene unbestimmbare Situation als ephemeren Augenblick festzuhalten.

Degas hat in den verschiedensten künstlerischen Medien durch Komposition und Form versucht, den Zufall zu inszenieren. Durch ungewöhnliche Blickwinkel und abrupte Bildbegrenzungen konnte er den Eindruck vermitteln, auf eine zufällige Szene zu blicken, obwohl die Szenen von Degas sorgfältigst komponiert wurden. Die unbestimmte Haltung der *Kleinen Tänzerin* transportiert ähnliche visuelle Informationen, sie verkörpert die Alternative zum Offensichtlichen. Die Perfektion der Aufführung sowie die Anonymität des Probensaals verwerfend, inszeniert Degas einen undefinierbaren Moment des Selbstversunkenseins.<sup>607</sup>

---

<sup>607</sup> vgl. Kendall 1998, S. 20–21.

Degas' Verwirrspiel um die Darstellung seiner *Kleinen Tänzerin* zwischen Fakt und Fiktion ist auch bezüglich ihres fraglichen Alters belegt. Zum Zeitpunkt der Präsentation war Marie van Goethem bereits 17 Jahre alt. Dabei wurde die Unbestimmbarkeit der Skulptur zwischen Kind oder Frau beziehungsweise Schülerin oder Tänzerin kritisiert. Mehrere Autoren schätzten sie jünger als angegeben ein, andere deutlich älter. Der Literat und Theaterkritiker Jules Claretie war der Meinung, sie habe kaum die Pubertät erreicht, Elie de Mont dagegen war der Ansicht, die Dargestellte hätte nichts Kindliches an sich.<sup>608</sup> Diese Reaktionen stehen im Widerspruch zu der Jugendlichkeit der *Kleinen Tänzerin*, die Degas sowohl durch ihre Physiognomie als auch durch den Titel des Werkes genau bestimmte.

In diesem Aspekt wird deutlich, dass die Uneindeutigkeit von Alter und Karriere von Degas beabsichtigt war, um in der Verkörperung dieser Kindfrau mit dem damals verbreiteten Bild der Frau zwischen Heiliger und Hure<sup>609</sup> zu spielen. Wie bemerkt, hielt sich das Vorurteil, Degas sei misogyn eingestellt gewesen, lange und hartnäckig. Die Gründe dafür sind bereits in den zeitgenössischen Beurteilungen seiner weiblichen Akte zu suchen.<sup>610</sup> Die Kritiker sahen in den wirklichkeitsnahen Aktdarstellungen Gewalt, Ekel, Abscheu gegenüber Frauen oder sogar Hass verbildlicht, da Degas Frauen bei intimer Körperpflege – in einer bis dahin ungekannten Art unverhüllter Intimität – dem Publikum vorführte. Darstellungen, die nackte junge Frauen in ihrem Zimmer beim vermeintlich unbeobachteten Waschen zeigen, hatte es zuvor nicht gegeben. Badende Nymphen, die sich in ihrer Idealisierung fern jeder Realität bewegen, gab es in zahllosen

---

<sup>608</sup> Elie de Mont, L'Exposition du Boulevard de Capucines, in: La Civilisation 21. April 1881, S. 1, wieder abgedruckt in: Charles W. Millard, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, The Sculpture of Edgar Degas, Princeton, New Jersey 1976, S. 120–121; dazu Kendall 1998, S. 18–24.

<sup>609</sup> vgl. Fraisse/Perrot 1994, S. 304.

<sup>610</sup> vgl. Smith 1995, S. 79.

Varianten. In Degas' Œuvre standen besonders die späten Aktdarstellungen in der Kritik, da er hier die Frauen in bisher nicht gekannten und gezeigten intimen Situationen und Posen bei der Körperpflege darstellte. Zahlreiche der sogenannten Toilette-Szenen präsentierte Degas auf der letzten Impressionistenausstellung von 1886. In diesen Bildern widmete er sich dem Thema Akt in großformatigeren Pastellen. Das Motiv Boudoir umfasste dabei verschiedene Arbeiten mit Motiven entblößter Frauen bei der Körperpflege. Die Zeitgenossen reagierten angesichts der ungewohnten und nicht idealisierten Sicht auf Frauen in intimen Situationen mit Ablehnung.

Degas' Kunst ist in seiner Zeit als radikal zu beurteilen, insofern er Frauen schutzlos und selbstverloren mit ihren individuellen Unvollkommenheiten in äußerst privaten, intimen Momenten darstellt.

Die im 19. Jahrhundert vorherrschende strenge Trennung zwischen privatem und öffentlichem Leben führte dazu, dass Degas' Darstellungen der Frau als unmoralisch und unsittlich kritisiert wurden, was einige Kritiker dazu veranlasste, Degas mit dem Verdikt der Misogynie zu belegen.

Charles Bernheimer zitiert eine Äußerung von Huysmans, in der sich der Kritiker drastisch über Degas Aktdarstellungen äußert.<sup>611</sup> Huysmans erklärt tatsächlich, dass der Blick des Malers auf die Frauen eine sorgfältige Grausamkeit und einen geduldigen Hass erkennen ließe.<sup>612</sup> Huysmans verurteilt diesen Hass nicht, genausowenig wie er Degas der Misogynie

---

<sup>611</sup> vgl. Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham, London 1997, S. 168–170.

<sup>612</sup> „Huysmans claims that Degas's point of view conveys ‚an attentive cruelty a patient hatred‘. Huysmans does not disapprove of this cruelty anymore than he accuses Degas of misogyny; on the contrary, he praises the painter of conveying (...) ‚disdain for flesh‘ (...). He argues that Degas shows fat, short, graceless women in the humiliating and degrading positions of intimate hygiene, because the artist is a brilliant iconoclast attacking the false idolization of Woman in conventional artistic practice“ (Huysmans nach Bernheimer, 1997, S. 168)

bezieht; im Gegenteil, er preist den Maler dafür, dass er eine (...) »Verachtung für das Fleisch« vermittelt (...). Er [Huysmans] argumentiert, dass Degas fette, kleinwüchsige Frauen ohne jede Anmut in demütigenden und erniedrigenden Positionen der Intimwäsche zeigt, weil der Künstler ein brillanter Ikonoklast ist, ein Bilderzerstörer, der die falsche Idolisierung der Frau durch die konventionelle künstlerische Praxis attackiert.<sup>613</sup>

Bernheimer zufolge kritisiert Degas indirekt den sexualisierten, männlichen Blick auf die Frau traditioneller Aktdarstellungen und versucht, den Vorwurf der Misogynie argumentativ auch mit seinen Bildanalysen zu entkräften. Er sieht in Degas' Frauendarstellungen eine neue Sichtweise auf das Wesen und die Natur von Frauen aus der Sicht eines Mannes verbildlicht. Allerdings gibt Bernheimer zu bedenken, dass Degas in seinen eigenen Bemerkungen über seine Bilder ebenfalls erniedrigende Formulierungen verwendete. Es fällt aus heutiger Sicht in der Tat schwer, diese Aussagen nicht als frauenfeindlich anzusehen. Dem Vorwurf der Misogynie ist jedoch entgegenzuhalten, dass allein schon Degas' unablässige Beschäftigung mit dem Motiv deutlich dagegen spricht. Bei ausführlicher Betrachtung und Beschäftigung mit Degas' Darstellungen von Frauen wird zudem deutlich, dass der Vorwurf einer misogynen Grundhaltung angesichts der beinahe schon greifbaren und jedenfalls fühlbaren Sensibilität bei der Darstellung weiblicher Figuren nicht haltbar bleibt. Das weiche Gefüge der Pastell-Zeichnungen scheint in seiner Gestaltung für den Betrachter eine taktile Erfahrbarkeit vermitteln zu wollen. Zudem scheint Gelassenheit und Versunkensein der Frauen bei ihrer routinierten Verrichtung einer – von Huysmans unterstellten – von Hass und Grausamkeit erfüllten Leseweise völlig zu widersprechen. Degas' Toiletten-Szenen sind demzufolge tatsächlich als sorgsam angelegte

---

<sup>613</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 168–170, hier speziell S. 168.



Experimente zu sehen, um überholte Konventionen der Aktmalerei aufzubrechen und im zeitgenössischen Kontext zu aktualisieren.

Vor diesem Hintergrund können Degas' Äußerungen über Frauen als provokative Überzeichnung seiner Illustration konventioneller, auf gesellschaftlicher Vereinbarung beruhender Rollendarstellungen verstanden werden.<sup>614</sup> Mit entsprechenden Argumenten kritisiert auch Smith den Misogynie-Vorwurf durch die Zeitgenossen und die spätere, darauf rekurrierende Forschung. Wenn der Vorwurf allein darauf gegründet sei, dass man Degas bei einigen umstrittenen Äußerungen ertappt hat, sei diese Begründung nicht haltbar. Smith verurteilt diese Sichtweise als reduziert und kurzichtig, da mit dieser Begründung das Werk lediglich als Illustration einiger weniger Aussagen von Degas missverstanden würde. Demgegenüber deutet Smith die zahlreichen Frauendarstellungen als Etappen innerhalb eines Lernprozesses beziehungsweise als den Versuch, „(...) weibliche Körper-Erfahrungen zu erspüren und wiederzugeben (...)“.<sup>615</sup> Degas' zahlreiche Beobachtungen von Frauen aus nächster Nähe zeigen neben einer unleugbar voyeuristischen und chauvinistischen Haltung, die die Frau als Objekt des männlichen Blicks präsentiert, ebenso komplexe und einfühlsame Sichtweisen. Sein Werk, das so unermüdlich in unterschiedlichen Gattungen hervortritt und vielfältige Versuche umfasst, verschiedene Medien miteinander zu kombinieren, kreist immer wieder um dasselbe Thema – und dies spricht für eine Faszination, eine Begeisterung und für eine entschiedene Würdigung der Frau.

Als Quintessenz dieses Abschnitts, der Degas' Charakterisierung als Maler der Tänzerinnen im Hinblick auf sein komplexes Realismuskonzept analysiert, ist festzuhalten, dass Degas' Frauendarstellungen in ihrer Spannung zum damals gängigen Frauenbild eine Veränderung in der Kunst

---

<sup>614</sup> vgl. Bernheimer 1997, S. 167–173.

<sup>615</sup> vgl. Smith 1995, S. 79.

hinsichtlich der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit erkennen lassen. In ihnen kündigt sich ein neues Kunstverständnis an, eine wirkliche Zäsur und damit eine genuin künstlerische Stellungnahme zur damaligen Umbruchssituation.

## II.2.5 Degas' Realismus-Projekt der *Kleinen Tänzerin* als „wissenschaftlicher Realismus“<sup>616</sup>

Mit ihrem Aufsatz zum Thema „Scientific Realism“ beschriften Douglas W. Druick und Peter Zegers 1988 einen neuen Weg der Forschung, in dem die Verbindungen zwischen Degas' Wachsplastik und den in direkter Nachbarschaft ausgestellten Pastellen der „Kriminellen Physiognomien“ erforscht wurden – auf der Grundlage der damals aktuellen Diskurse der Wissenschaften. Die Ergebnisse von Druick und Zegers basieren darauf, dass anhand der Degas-Werke in der Ausstellung von 1881 exemplarisch aufgezeigt wurde, in welcher Weise das Interesse an Physiognomik, Evolution und Kriminologie in Degas' Wachsfigur und den Pastellen thematisiert wurde.<sup>617</sup> Viele der späteren Forschungsbeiträge bauen auf diesen Erkenntnissen auf.

Aufgrund ihrer charakteristischen Physiognomie wurde Degas' *Kleine Tänzerin* auch in den Kontext von Wachsmannequins berüchtigter Mörder und deren Opfer eingeordnet, die in Vitrinen ausgestellt, für Schrecken und Faszination zugleich sorgten. Zwei Bildbeispiele sind hier von besonderem Interesse, eines diente der medizinischen Illustration (Tafel 31, Abb. 1) und das andere zeigt Opfer und Täter aus der Kriminalistik<sup>618</sup> (Tafel 31, Abb. 2).

---

<sup>616</sup> vgl. Druick / Zegers 1988, S. 197–211 und Hargrove 1998, S. 99.

<sup>617</sup> vgl. Douglas W. Druick, *La petite danseuse et les criminels: Degas moraliste?*, in: *Degas inédit, actes du Colloque Degas Musée d'Orsay 18.4.1988 – 21.4.1988, Paris 1989*, S. 225–250.

<sup>618</sup> vgl. dazu Kendall 1998, S. 32, 61–66, 86–88.

Degas' sorgsame Planung von Inszenierung und Wirkungsweise der beiden Werke zeigt, dass nicht erst die Summe der einzelnen Aspekte seines realistischen Projektes – der *Kleinen Tänzerin* und der „Kriminellen Physiognomien“ – sondern dass vielmehr bereits die spezifischen Merkmale und Charakteristika der Werke an und für sich Diskussionen ausgelöst haben. Im Gefolge der Theorien der Degenerationisten wurde die Ansicht verbreitet, dass hinsichtlich der Physiognomie eines Menschen nicht nur dessen Charaktereigenschaften, sondern auch eine erbliche Veranlagung zu Brutalität und Kriminalität bestimmt werden konnte. Dabei ging man davon aus, dies mittels sogenannter animalischer Merkmale einer degenerativen Physiognomie erkennen zu können. Die Physiognomik verstand sich als Methode zur Beurteilung des Äußeren eines Menschen, wobei die spezifische Physiognomie eines Individuums wie ein „Text“ gelesen und entsprechend interpretiert werden konnte.<sup>619</sup> Degas' Rückgriffe auf die Physiognomik und auf das technisierte Dokumentationsmedium der Photographie spiegeln verschiedene Ansätze des modernen beziehungsweise neuen Sehens wider. Im damaligen Verständnis galt ein „wissenschaftlicher“ Rahmen – egal ob technisch, methodisch oder thematisch – als ein Zeichen von Modernität. Die Sprache der Wissenschaft und Medizin lieferte dem Künstler in ihrer Kategorisierungs- und Systematisierungsmethodik neue visuelle Zeichen, um die herkömmlichen Darstellungskonventionen zu modernisieren.<sup>620</sup> Die Annahme einer Analogie zwischen dem inneren Charakter und äußerlichen körperlichen Anzeichen wurde jedoch auch kritisch gesehen – so hat man beispielsweise den Vorwurf visueller Diskriminierung erhoben. Auch wenn sich diese Theorien schnell und weiträumig verbreiteten, blieben sie durchaus umstritten. Insbesondere in den Journalen und Tageszeitungen

---

<sup>619</sup> vgl. Callen 1995, S. xi–xii.

<sup>620</sup> vgl. Callen 1995, S. xi.

wurden diese Lehren von Karikaturisten und Zeichnern entlarvt und dem Spott preisgegeben – es sei nur Daumier als der bekannteste unter ihnen genannt.<sup>621</sup>

Indem Degas Künstlichkeit und Kreativität als System und Methode seines Realismuskonzeptes gestaltete, führte er, wie bereits gezeigt, eine weitere Realitätsebene – die Realität der Kunst und des Künstlers – bei der Wiedergabe des großstädtischen Lebens in Paris mit ein. Damit folgte er einem Prinzip, das bereits Manet mit seinen Gemälden der 1860er, den Modernisierungen alter Meisterwerke, eingeführt hatte. Degas führte die Neuerungen Manets weiter, wobei er sich jedoch ausdrücklich von dessen ‚Realismus‘ abgrenzte, indem er – mit eigenen Worten – im Kontext des Impressionismus einen „neuen Realismus“ proklamierte.

Edmond Duranty hat in seinem Essay „Sur la physionomie“ von 1867<sup>622</sup> gefordert, dass aus den noch ungenauen Beschreibungen von Lavater und dessen Anhängern eine seriöse Wissenschaft der Physiognomik zu etablieren sei. Duranty verfolgte das Ziel, eine „Grammatik“ der „modernen Beobachtung“ zu erstellen, die sich auf die Analyse physiognomischer, sozialer und rassischer Merkmale stützt. Degas' künstlerische und literarische Äußerungen der späten siebziger und achtziger Jahre lassen erkennen, dass der Künstler in dieser Hinsicht zentrale Ansichten und Ziele mit Duranty teilte.<sup>623</sup> Im Jahr 1876 forderte Duranty in seinem Essay „La Nouvelle peinture“ die Verknüpfung moderner Kunst mit der Wissenschaft der Physiognomik.<sup>624</sup> Infolgedessen lässt sich bei Degas seit den späten siebziger Jahren ein vermehrtes Interesse an psychologischen Porträts erkennen, nicht zuletzt schuf er 1879

---

<sup>621</sup> vgl. Callen 1995, S. 6, 11–13.

<sup>622</sup> Edmond Duranty, Sur la physionomie, in: La Revue libérale 25. Juli 1867, S. 499–523.

<sup>623</sup> vgl. Druick / Zegers 1988, S. 205.

<sup>624</sup> Duranty nach Callen 1995, S. 185.

nach diesem Prinzip ein Bildnis von Duranty selbst, weitere Porträts von Kollegen und Freunden als Mehr- und Einfigurenbild folgten.<sup>625</sup> Degas hat sich bereits früh mit den Diskursen zur Physiognomik und Evolution auseinandergesetzt.<sup>626</sup> Aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang eine Zeichnung einer Sängerin im Profil von 1877 aus Degas' Skizzenbuch (Tafel 32, Abb. 1). Dabei handelt es sich um eine Skizze für seine Werkserie zum Motiv der Café-Konzerte beziehungsweise der Café-Sängerinnen (Tafel 32, Abb. 2 u. Tafel 33, Abb. 2). Die kleine Skizze zeigt das Gesicht einer Sängerin mit weit geöffnetem Mund im Dreiviertelprofil. Laut Druick und Zegers muss man die Physiognomie und den spezifischen Gesichtsausdruck der Sängerin im Kontext der semantisch-narrativen Dimension damals entwickelter Theorien zur Physiognomik, Emotion und Gestik interpretieren.<sup>627</sup>

Im Jahr 1874, also zwei Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung, erschien in französischer Übersetzung die Schrift von Charles Darwin „L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux“. Dieses Werk beschrieb erstmals Analogien zwischen Ausdruck und Emotion bei Mensch und Tier, was den gemeinsamen evolutionären Ursprung nahelegte und bestimmte menschliche Reaktionen wissenschaftlich erklärte. Vor diesem Hintergrund könne, laut Druick und Zegers, der Ausdruck der Sängerin als möglicher „Urschrei“ interpretiert werden: „La tête, en haute à droite, relève une ascendance simienne – la bouche ouverte de la chanteuse peut tout aussi bien émettre un cri primal que brailler une chanson grivoise.“<sup>628</sup> Dabei berufen sich die Autoren auf die damals gängige Theorie, nach der ein fliehendes Kinn, vorstehende Nase und Mund sowie eine flache Stirn mit

---

<sup>625</sup> vgl. Callen 1995, S. 168–172.

<sup>626</sup> vgl. Druick / Zegers 1988, S. 206–207.

<sup>627</sup> vgl. Druick / Zegers 1988, S. 207, Fig. 101; Reproduktion einer Skizze für das Gemälde *Café-Concert* von Degas aus dem Jahr 1877; und Reff 1976 (II), Bd. 2, Nb. 28, S. 11.

<sup>628</sup> vgl. Druick / Zegers 1988, S. 206.

niederer Herkunft verbunden wurde und als Zeichen für Schwäche, geringe Intelligenz oder Animalität zu gelten habe.

Hinsichtlich der „Nouvelle perception“ seiner neuartigen Bilderfindungen dieser Periode gab Degas zu, durch den Roman „Manette Salomon“ der Gebrüder Goncourt (1867) beeinflusst worden zu sein. Degas' Bilderfindungen wurden im Hinblick auf ungewöhnliche Blickwinkel, Inklination der Ebenen im Bildaufbau und die tordierten Haltungen der Dargestellten – als Ausdruck beziehungsweise Inbegriff subjektiver Sicht- und Darstellungsweise durch die Künstlerpersönlichkeit verstanden. Diese Gestaltungskriterien entsprechen zugleich der Ideologie der Realisten hinsichtlich der Forderung nach der objektiven Wiedergabe zeitgenössischer Wirklichkeit.<sup>629</sup> Die Kompositionen von Degas vermitteln bekanntermaßen fälschlicherweise den Anschein von Spontaneität beziehungsweise Zufälligkeit. An Degas' Gemälde *Mlle La La au Cirque Fernando* (1879, Tafel 28, Abb. 2) lassen sich exemplarisch die charakteristischen Kennzeichen seiner Kunst erkennen – das Motiv ausgefallener Bewegungen und Haltungen des menschlichen Körpers gepaart mit einer ungewöhnlichen Darstellungsweise. Die exorbitante akrobatische Leistung der Mlle La La, die direkt unter dem Dach des Zirkuszelt zu schweben scheint, hält Degas aus dem Blickwinkel des Publikums fest. Für seine Zeitgenossen waren seine verblüffenden Bilderfindungen sowohl Ausdruck künstlerischer Subjektivität als auch einer der modernen Wirklichkeit entsprechenden, neuartigen Wahrnehmungs- und Darstellungsweise. Sowohl die Photographie als auch die in Journalen und Zeitungen verbreiteten Illustrationen des zeitgenössischen Lebens, waren Darstellungen, die von Fragmentierung und Deformation geprägte Ausschnitte der zeitgenössischen Wirklichkeit

---

<sup>629</sup> s.o.

einfinden. Von Kritikern wurde Degas vorgeworfen, seine Figuren – nach der Art Zolas – in einer detaillierten Analyse ihrer Merkmale zu sezieren beziehungsweise zu deformieren. Huysmans allerdings lobte Degas für seine ungewöhnliche Art, Szenen und Ereignisse festzuhalten. Sein Gemälde *Mlle La La au Cirque Fernando* etwa bezeichnete er als Wagnis, da er die Akrobatin unter dem Dach des Zirkuszeltens darstellt, um den Realismus des Bildes zu steigern.<sup>630</sup>

\*

Neben der Skulptur der *Kleinen Tänzerin* zeigte Degas die „Kriminellen Physiognomien“ jugendlicher Straftäter der berüchtigten „Abadie-Affäre“. In den 1870er und Anfang der 1880er Jahre häuften sich schwere Fälle von Jugendkriminalität in Paris, über die auch die Zeitungen berichteten. Auch die Photographien der jugendlichen Straftäter wurden in den Zeitungen veröffentlicht. Die Dargestellten waren für berüchtigte Mordfälle in ganz Paris bekannt, die Ende der 1870er Jahre begangen wurden und Paris für annähernd zwei Jahre in Angst und Schrecken versetzt hatten, bis die Verdächtigen gefangengenommen und der Fall aufgeklärt wurde.

Die neue republikanische Regierung unter Jules Grévy reagierte auf den pathologischen Zustand der Gesellschaft, indem sie ein Analyseverfahren einführte, das auf wissenschaftlichen und medizinischen Methoden beruhte. Für die Kategorisierungs- und Systematisierungsschemata dieser Theorien erwies sich die Entwicklung der Photographie als Dokumentationsmedium mit Anspruch auf Objektivität als besonders hilfreich. In diesen Kontext gehören die photographischen Studien über den „kriminellen Menschen“ Cesare Lombrosos.<sup>631</sup>

In der Gegenüberstellung der Photographien mit den „Kriminellen Physiognomien“ werden die künstlerischen Veränderungen, die Degas bei

---

<sup>630</sup> s.o.

<sup>631</sup> vgl. Ausführungen in Kendall 1998, S. 78–88.

der Herstellung seiner Pastelle vorgenommen hat, besonders anschaulich. Auf diese Weise grenzte sich Degas bewusst vom „Naturalismus“ der Photographie ab. Die Übersteigerung der Gesichtszüge findet sich sowohl bei der Gestaltung der Pastelle als auch in der Wachsplastik.

Als visueller Anhaltspunkt belegen besonders die Vorzeichnungen des Modells Marie van Goethem nachträgliche Veränderungen auf dem Weg zur Fertigstellung der Skulptur. Auch zwischen den Vorzeichnungen und der Aktstudie für die Skulptur wurden von Degas wichtige Veränderungen vorgenommen.<sup>632</sup>

Keine der vorbereitenden Skizzen von Marie im Profil lassen im Vergleich zur fertigen Skulptur so stark ausgeprägte atavistische Charakterzüge erkennen. (Tafel 30, Abb. 1) Allerdings wurden zum Teil bereits in den Vorzeichnungen gewisse Abweichungen angedeutet, was anhand der Gegenüberstellung der Studien mit der vollendeten Figur deutlich wird (Tafel 21, Abb. 3 u. Tafel 20, Abb. 2). Damit handelt es sich um die Verkörperung eines sozialen Typus. Die Fiktionalität und die karikaturhafte Übersteigerung der Gesichtszüge basiert auch nicht zuletzt darauf, dass Degas mit mehreren Modellen gearbeitet hat.

Die karikaturhaften Übertreibungen der Physiognomie können als Verweis auf den Modus gelesen werden, den Degas hier einsetzt, um sein Werk von den „wissenschaftlichen“ Dokumenten abzugrenzen. Auf diese Weise betont er zugleich auch die künstliche Komponente von Kunst. Hinsichtlich seines realistischen Projekts ist somit festzuhalten, dass es sich bei der *Kleinen Tänzerin* um eine Konstruktion, eine fiktive Gestalt handelt, und nicht um das Bild eines real existierenden Mädchens, wie die Zeitgenossen angenommen haben.<sup>633</sup> Obwohl Degas Motive, Aspekte und Phänomene der ihm zeitgenössischen Kultur im Sinne des Realismus aufgegriffen hat,

---

<sup>632</sup> vgl. Callen 1995, S. 22–23.

<sup>633</sup> vgl. Kendall 1998, S. 14 ff.



wurden diese Quellen und Bezüge während der Arbeit im Atelier in einem ambivalenten und vielschichtigen Prozess verarbeitet, transformiert und interpretiert.

Die Pastelle der „Kriminellen Physiognomien“ zeigen ebenfalls physiognomische Übersteigerungen. Besonders anschaulich lässt dies im Vergleich mit den in den Medien verbreiteten Photographien der Angeklagten Abadie, Knobloch und Kirail nachvollziehen (Tafel 29, Abb. 3 u. 4). Entsprechende physiognomische Merkmale – flache Stirn, Hakennase, vorstehender Kiefer, sind deutlich übersteigert dargestellt. Degas beabsichtigte offenkundig, die Gewalttaten der Verbrecher, über die in der Presse berichtet wurde, im Sinne der Lehre der Physiognomik auf ihren (angeborenen) gewalttätigen und bestialischen Charakter zurückzuführen.<sup>634</sup> Als „Bestien“ mit lediglich basalen Instinkten mangle es ihnen an Intelligenz und an einer höheren intellektuellen Befähigung zur Bändigung der Instinkte.<sup>635</sup> Die Kritik der unwissenschaftlichen Konstruktion der Physiognomik des 19. Jahrhunderts konnte allerdings nachweisen, dass zur Visualisierung und Autorisierung dieser Theorien auf die klassischen Modelle der griechischen Kunst zurückgegriffen wurde. „Like most anatomists, Camper used Greek sculpture as the ‚norm‘ of male anatomical perfection against which to measure his individual examples.“<sup>636</sup> Sowohl die Begründer der modernen Anthropologie als auch die Physiognomiker des 19. Jahrhunderts tendierten dazu, in ihren Texten und Illustrationen das ästhetische Ideal der Griechen mit der eigenen Realität zu verknüpfen und für ihre Zwecke in gewisser Weise zu missbrauchen. In seinen berühmten Abhandlungen über den Gesichtswinkel ging Petrus Camper bei seinen Generalisierungen von der

---

<sup>634</sup> vgl. Kendall 1998, S. 88 ff.

<sup>635</sup> vgl. Kendall 1998, s.o.

<sup>636</sup> Callen 1995, S. 10–13.

griechischen klassischen Norm aus, um Belege für Abweichungen zu erhalten.

Durch die in den Pastellen von Degas vorgenommenen Umgestaltungen – auch hinsichtlich ihres Alters – hat Degas den Fall betreffende verstörende Fakten durch seine neue Art der Darstellung scheinbarer Gegebenheiten gleichsam ausgelöscht. Als Besonderheit gilt der Umstand, dass die Bluttaten nicht mit den Theorien über den Ursprung von Gewalt aufgrund biologischer oder sozialer Determinanten zu erklären waren. Zum einen entsprachen die Angeklagten ihrer Erscheinung nach im Grunde gar nicht dem in den physiognomischen Theorien vorgeführten kriminellen Typus, darüber hinaus verstörte die Zeitgenossen der Widerspruch zwischen dem jugendlichen Alter der Täter und ihren gewalttätigen Handlungen. Der gewählte Titel „Kriminelle Physiognomien“ verwies indirekt auf die Existenz eines kriminellen Typus, der an äußerlichen Merkmalen bestimmbar sei. Diese Anstrengungen Degas' stellten die Abadie-Affäre eindeutiger dar, als sie tatsächlich gewesen war.<sup>637</sup> Indem Degas die Angeklagten im strengen Profil darstellte – wobei er sich auf die traditionelle und verbreitete Darstellungsform physiognomischer Literatur bezog – gab er vor, dass diese Porträts als physiognomische Charakterstudien zu lesen seien. Im historischen Paris arbeiteten Kriminologen und die Polizei daran, Profilaufnahmen von Kriminellen zu Zwecken der Verbrechensbekämpfung aufzunehmen. Diese Zusammenhänge zeigen deutlich, dass Degas beabsichtigte, hochaktuelle Themen aufzugreifen und sie mit Fragen des Naturalismus zu verbinden.

\*

Kontrovers diskutiert wird bis heute, ob Degas die Ästhetisierung seiner jeweiligen visuellen Anleihen aus wissenschaftlichen und kriminologischen

---

<sup>637</sup> vgl. dazu Kendall 1998, S. 81 ff.

Zusammenhängen als Distanzierung oder doch eher als Infragestellung der physiognomischen Theorien verstanden wissen wollte.<sup>638</sup> Degas, der eine klassische Ausbildung genossen hatte, verfügte dadurch bereits über fundierte physiognomische Kenntnisse. In der *École de Beaux-Arts* lehrte man die traditionelle Physiognomik von Charles Lebrun. Degas kritisierte jedoch, wie auch bereits Künstlerkollegen vor ihm, die sich der Darstellung moderner, gegenwärtiger Themen verpflichteten, die traditionellen Physiognomien in den Musterbüchern als viel zu systematisch und rigide. Stattdessen befasste sich Degas mit den „Physiognomischen Fragmenten“ von Johann Caspar Lavater, dessen Abhandlungen als Vorläufer für die kriminologischen Lehren des 19. Jahrhunderts galten. Aus der Kriminalanthropologie hatte sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Wissenschaft, die Phrenologie, als reine Schädellehre entwickelt. Obwohl der erste internationale Kongress zu der neuen Wissenschaft erst um 1887 in Italien abgehalten wurde, verbreiteten sich die Theorien dieser Wissenschaft in Kunst und Gesellschaft bereits in den Jahren zuvor. Es wird diskutiert, inwiefern sich Degas mit verwandten Themen und Theorien auseinandersetzte, und dies kann in der Tat anhand thematischer und motivischer Belege aufgezeigt wird. Nadia Arroyo Arce deckt die Komplexität der Planung und die Zeitdauer des Realismus-Projektes auf. Auf der Basis von 15 Vorzeichnungen kann schrittweise die Entwicklung der Gesichtscharakteristik nachvollzogen werden, die schließlich zur Ausführung kam. Zwischen 1878 und 1881 hat Degas an seinem Projekt gearbeitet, sowohl auf dem Papier als auch dreidimensional. Es scheint mir in diesem Zusammenhang auch wichtig, darauf hinzuweisen, dass Degas die Existenz eines Aristokraten führte und auf den

---

<sup>638</sup> vgl. Nadia Arroyo Arce, Degas, der Provokateur. *Petite danseuse de quatorze ans*, Übersetzung von Andrea Wiethoff in: Degas. Intimität und Pose (Ausst.-Kat.), Hubertus Gaßner und Dorothee Gerken (Hg.), Hamburger Kunsthalle 2.2. – 3.5.2009, Hamburg 2009, S. 59–63 hier S. 60.

Verkauf seiner Werke nicht wirklich angewiesen war, deswegen konnte er es sich wohl auch erlauben, die Präsentation dieser beiden Werke immer wieder zu verschieben.

Eine Verbindung zwischen der *Kleinen Tänzerin* und einer anderen Plastik mit dem Titel *Das Schulmädchen* ist durchaus denkbar. Degas hat diese zeitgleich mit der *Kleinen Tänzerin* und ebenfalls aus Wachs gefertigt. Die Plastik des Mädchens in Schuluniform weist Gesichtszüge auf, die jenen der *Kleinen Tänzerin* sehr ähnlich sind. Würde man diese beide nebeneinander aufstellen, würden sie als Paar eine kritische Deutung erlauben. Obwohl die Physiognomien beider Plastiken die Kennzeichen für eine angeborene kriminelle oder triebhafte Disposition aufweisen, könnte die Plastik *Das Schulmädchen* als Sinnbild für die Unterdrückung angeborener Dispositionen durch gute Bildung stehen. Es bleibt zu reflektieren, was Degas durch die Präsentation seiner *Kleinen Tänzerin* – als angebliche Verkörperung „moralischer Verderbtheit“ – über den Umgang der Kunstgeschichte mit damaligen sozialen Demarkationen aussagt. Es drängt sich die Frage auf, ob Degas unter anderem mittels Transformation und Übersteigerung der Physiognomien darauf abzielte, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, oder ob sich in diesen beiden Werken sogar eine bewusste Kritik verbirgt? Obwohl Degas vorgeblich die Diffamierung und Denunziation eines Individuums aufgrund der seinerzeit als Wissenschaft anerkannten Beurteilung eines Menschen anhand von physiognomischen Merkmalen zu thematisieren scheint, wird unter Berücksichtigung der inhaltlichen und formalen Brüche die damals geläufige Form der Deutung in Frage gestellt. Jedenfalls scheint Degas mit der *Kleinen Tänzerin* die Ruchlosigkeit der Gesellschaft in Form einer Anklage vorzuführen, einer Gesellschaft, die in ihrer Verderbtheit die Prostitution junger Mädchen zulässt.

### II.3. Kritische Zusammenfassung: Zur Analyse zweier Spielarten des Realismus

Den Skandal, den die beiden Fallbeispiele der Untersuchung – Manets *Olympia* und Degas' *Kleine Tänzerin* – in ihrem damaligen Präsentationszusammenhang ausgelöst haben, ist für den heutigen Betrachter nicht mehr ohne weiteres nachvollziehbar. Herding sieht dies darin begründet, dass ein realistisches Kunstwerk seiner Zeitlage zu entsprechen hat und nur im Kontext seiner einmaligen Konfliktsituation umfassend verstanden werden kann.<sup>639</sup> Wie eingangs im Zusammenhang der Erläuterungen der in dieser Arbeit verwendeten Termini aufgezeigt, stellt das Phänomen Realismus in der Kunst ein Oxymoron dar: Gemäß der Definition Nochlins sind Realismus und Realität daher nicht gleichzusetzen.<sup>640</sup>

Ebenso hat Stuckey in dem oben aufgeführten Essay „Whats wrong with this picture“ anhand von Beispielen verdeutlicht, wodurch das realistische Kunstwerk seine künstlerische Seite selbst thematisiert und damit seine Illusion entlarvt.<sup>641</sup>

Gegenbild und Widersprüchlichkeit stellen geradezu ein Kernprinzip des Realismus dar. Beide Fallbeispiele erfüllen zentrale Anforderungen, die an die Kunst des Realismus im 19. Jahrhundert gestellt wurden. Durch ihre Hinwendung zur gegenwärtigen Wirklichkeit – durch antiakademische und antiidealistische Stilmittel – grenzen sie sich von den Konventionen und Traditionen ab, welche angesichts des Fortschritts und der Veränderungen zunehmend als veraltet und rückschrittlich galten.

Indem die beiden Fallbeispiele darauf verweisen, dass das Phänomen Realismus ein Oxymoron darstellt und die Darstellung von Realität in der

---

<sup>639</sup> vgl. Herding 1984, S. 103.

<sup>640</sup> vgl. Nochlin 1990.

<sup>641</sup> vgl. Stuckey 1981, S. 96–107.

Kunst eine Utopie verfolgt, erfüllen sie letztendlich doch wieder die Forderung des Realismus, Wirklichkeit beziehungsweise Wahrheit darzustellen. Durch den in den beiden Kunstwerken angelegten Widerspruch offenbart sich der (selbst)reflexive Charakter der Werke hinsichtlich der Darstellung von „Realität“ beziehungsweise „Wirklichkeit“ in der Kunst. Beiden Künstlern gelingt es, innerhalb ihres komplexen Realismuskonzeptes Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit zu hinterfragen. Die subjektive Realität als Perspektive des Künstlers und Kunstwerks fasst Nochlin unter dem Aspekt der „Forderung nach Wahrheit“<sup>642</sup> und Herding unter der Dimension der „mimetischen Innovation“ zusammen.<sup>643</sup>

Borchardt beschreibt am Beispiel der Kunst Courbets und Manets die Strategien, die der Typus des modernen Künstlers hinsichtlich seines charakteristischen „Künstler-Image“ verfolgt, um seine Sonderrolle in der bürgerlichen Gesellschaft zu behaupten und sich zugleich von seinen Konkurrenten mit diesem – seinem spezifischen – Image in dem sich etablierenden modernen Kunstsystem abzugrenzen.<sup>644</sup> Die gesonderte Position des modernen Künstlers jenseits der bürgerlichen Gesellschaft brachte spezifische Herausforderungen, aber auch Freiheiten mit sich.

Auch Werner Hofmann kategorisiert das Prinzip des Widerspruchs als bedeutendes und subtiles Kunstmittel, das sich für Degas' Œuvre als zentral erweist. Nach Hofmanns Argumentation kann die Parallelisierung von Realität und Illusion in Degas' Gemälde *Der Künstler in seinem Atelier* (Der Maler und die Puppe, Tafel 33, Abb. 1) gewissermaßen als eine Inspiration für die spätere Parallelisierung von Realität und Illusion in

---

<sup>642</sup> vgl. Nochlin 1990.

<sup>643</sup> vgl. Herding 1984, S. 86–87.

<sup>644</sup> vgl. Borchardt 2007, siehe insbesondere das dritte Kapitel „Heldendarsteller: Das Image des modernen Künstlers“ S. 121–245.

seiner *Kleinen Tänzerin* interpretiert werden.<sup>645</sup> Beim Vergleich zwischen der Malerei von Manet und Degas gibt Hofmann als offensichtlichen Unterschied an, dass sich die Kompositionen vor allen Dingen in ihrer Syntax – der Flächigkeit Manets gegenüber Degas' innovativem Raumkonzept innerhalb der dritten Dimension – unterscheiden.

Manet hatte mit dem *Frühstück im Freien* und der *Olympia* der Modernität der Malerei neue Maßstäbe verliehen. Bekanntermaßen gilt Manet als Erfinder jenes flächigen „Spielkartenverfahrens“, das in der Malerei des 19. Jahrhunderts den „Verzicht auf präzise Raumtiefe und körperliche Modellierung (...)“<sup>646</sup> eingeleitet hat. Der Vergleich seiner wenig modellierten Körperdarstellung mit Spielkarten geht auf Äußerungen von Manets Zeitgenossen zurück. Angesichts der *Olympia* soll Courbet geäußert haben „Das ist flach und nicht modelliert (...) eine Pik-Dame aus einem Kartenspiel“. Jahrzehnte später greift Degas diesen Vergleich auf und kritisiert Manets letztes großes Gemälde, die *Bar aux Folies Bergère*, als: eine „Spielkarte (...) ohne Impression“.<sup>647</sup> Hofmann erklärt anhand von Beispielen aus Degas' Malerei detailliert dessen neues Konzept der Raumdarstellung.<sup>648</sup> Degas verfolgt damit den Kunstgriff der Parallelisierung von Fakt und Fiktion. Es ist nicht mehr umstritten, dass Degas seine künstlerischen Strategien und Experimente auf sein gesamtes malerisches, zeichnerisches und plastisches Œuvre ausweitete, um die damit verknüpften Auswirkungen und Veränderungen der Repräsentation von Wirklichkeit in den verschiedenen Darstellungsmedien zu erforschen. Hofmanns Analyse von Degas' Gemälde *Der Künstler in seinem Atelier* lässt die Parallele zwischen Gemälde und Wachsplastik erkennen. Degas'

---

<sup>645</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 100.

<sup>646</sup> Hofmann 2007, S. 89.

<sup>647</sup> s.o.

<sup>648</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 93–100.

innovatives Konzept der Raumdarstellung in der plastischen Dreidimensionalität spielt hier eine Schlüsselrolle. Das von Hofmann beobachtete Prinzip lässt sich tatsächlich auf die Präsentationsweise der *Kleinen Tänzerin* in ihrer Vitrine übertragen.

Als zentrales Charakteristikum des Gemäldes *Der Künstler in seinem Atelier* (Der Maler und die Puppe, Bildbeschreibung s. Anm. 13) bezeichnet Hofmann einerseits die formale und inhaltliche Heterogenität der Darstellung und andererseits die konstruierte Parallelisierung von Illusion und Wirklichkeit.<sup>649</sup> Am Beispiel der Figurendarstellungen analysiert Hofmann Degas' Strategien einer gleichsam symbiotischen Metaphorik von motivisch-inhaltlicher und gestalterisch-formaler Darstellungsform. Die Besonderheit der neuartigen, erweiterten Bildmetaphorik in Degas' Bilderwelt liegt darin begründet, dass sich sogar die formalen Strategien von „Skizzenhaftigkeit“, „zusammenhangloser Fragmentarität“ und „Verunklärung räumlicher Gegebenheiten“ zu Motiven und Metaphern des Gemäldes wandeln und dementsprechend innerhalb der Komposition eine neue Funktion erhalten. Somit bildet die Skizzenhaftigkeit der weiblichen Gestalt, in deren zusammengesunkener und ungelenker Haltung eine auf dem Boden sitzende Puppe erkennbar wird – im Sinne einer materialisierten Aura der Gestalt – das Äquivalent zur unvollendeten Komposition des angezeigten Raumgefüges. Die Figur des Malers wirkt nachdenklich und angespannt, er erscheint zwischen zwei unvollendeten Leinwänden und dem davor positionierten Paravent buchstäblich eingekeilt. Der Paravent dient als Sinnbild der Abschirmung, aber auch als Moment der räumlichen Verunklärung innerhalb der Bildkomposition. In dieser Situation führt Degas den Maler als Schöpfer und Gestalt seiner Werke zugleich vor. Indem Degas die Zerrissenheit des

---

<sup>649</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 97 100.



Malers – zwischen Neuanfang und Schaffenspause – thematisiere, verwandele er die Szene zur (sinn)bildlichen Metapher des Grenzbereichs von tatsächlicher Wirklichkeit und gemalter Illusion, so Hofmann.

Degas' neues Konzept der Raumdarstellung zeige sich in ihrer bildimmanenten Funktionsweise, so etwa im Fall der Puppe als Verbildlichung des Spannungsbogens zwischen Fakt und Fiktion. Sie fungiert als Bindeglied zwischen der Welt der Fakten und der Welt der Illusionen. Innerhalb der Komposition befinden sich zwei weitere „Bilder“ im Bild. In der (gemalten) Leinwand, die die linke Bildhälfte abschließt, ist eine an einen Baum gelehnte Gestalt zu erkennen, die der auf dem Boden sitzenden Puppe zu gleichen scheint. Degas parallelisiert hier Fakt und Fiktion, indem er in der zweifachen Ausführung der weiblichen Figur/Puppe – gleichsam gemalte Realität und gemalte Fiktion parallelisiert. Während sich die Welt der Fakten in Bilder aufzulösen scheint, vergegenständlicht sich ebendiese Welt gleichsam in der Figur der Puppe, einem „leblosen Artefakt, das beiden Bereichen angehört“. Auf diese Weise verwischt Degas die Grenzbereiche zwischen tatsächlicher Wirklichkeit und gemalter Illusion und verleiht der Figur der Puppe somit das „Scheinleben eines Kunstgeschöpfes“.<sup>650</sup>

Abschließend fasst Hofmann die zentralen Strategien zusammen: In der „schroffen und radikalen“ Form der Repräsentation des bildlichen Raumes könne man einen charakteristischen Kunstgriff beziehungsweise eine kennzeichnende Bildidee erkennen, die auf eine irritierende Wirkung abzielt.<sup>651</sup> Dabei nimmt Degas störende Eingriffe in das Raumgefüge vor, um mittels diagonaler und senkrechter Achsen, eingefügter Dissonanzen oder Fragmentierung, den homogenen Illusionsraum aufzubrechen, die bildliche Darstellung der dritten Dimension zu verunklären. Degas setzt

---

<sup>650</sup> Hofmann 2007, S. 100.

<sup>651</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 96–98.

also disparate Raumbeziehungen ein, um auf symbolische Art und Weise Persönlichkeit und Charakter der abgebildeten Menschen darzustellen. Degas nimmt „(...) dem Raum die ‚objektive‘ (zentralperspektivisch hergestellte) Neutralität eines überschaubaren Kubus und macht ihn zur Resonanzfolie menschlichen Verhaltens. Er lässt den Menschen seinen Raum tragen wie seine Kleidung, seine Erstreckungen gehören ihm wie seine Gesten.“<sup>652</sup>

In dieser Formulierung spiegelt sich wider, was diese „subjektive Chiffrierung der räumlichen Dimensionen“ vor allem in den Bildnissen von Freunden und Bekannten und von Persönlichkeiten des zeitgenössischen Kunstbetriebes bedeutet – wie auch in dem Gemälde *Der Künstler in seinem Atelier*. Mit unbestechlichem Blick beobachtete und fixierte Degas Individualität und Eigenheiten seiner Zeitgenossen – wofür er sowohl bewundert als auch gefürchtet wurde. Anekdoten aus seinem näheren Umfeld sind aufschlussreich. So wird eine Geschichte kolportiert, die sich anlässlich des um 1868/1869 gefertigten Doppelporträts *Manet und seine Frau* zugetragen haben soll. Weil Manet das Bild nicht gefiel, soll dieser das Gemälde zerschnitten haben. Dieses Ereignis hat die beginnende Entfremdung zwischen den beiden Künstlern erheblich verstärkt.<sup>653</sup>

Die bereits angedeutete Parallele zwischen Degas' Gemälde *Der Künstler in seinem Atelier* und der Wachsfigur der *Kleinen Tänzerin* gilt es nunmehr aufzuzeigen. Degas setzt die Strategie der Parallelisierung von Wirklichkeit und inszenierter Illusion, die bereits im Gemälde angedeutet ist, im Fall der Wachsfigurine erneut ein. Allerdings ist die Plastik selbstverständlich schon aufgrund ihrer Dreidimensionalität der Realität näher als jedes Gemälde. Augenscheinlich „echte“ Kleidung für die Figurine ist für sich genommen schon eine Grenzüberschreitung zwischen Illusion und

---

<sup>652</sup> Hofmann 2007, S. 98.

<sup>653</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 96–98.

Wirklichkeit. Das Streben nach Wirklichkeit in der Malerei definiert Hofmann als Wettstreit mit empirischen Fakten, wobei Degas eine selbständige Zwischenwelt erfindet, in der sich – in der Figur der Puppe – Wirklichkeit, jenseits von Nachahmung, als Fiktion neu gestaltet.

Hofmann deutet dieses Vorhaben der Parallelisierung von Fakt und Fiktion als persiflierende Anspielung auf die Faszination, die von den Wachsfiguren im Stil Mme Tussauds ausging. Diese Figuren, die sich in einem undefinierbaren Zwischenstadium befanden, schienen in einer nur ihnen zugehörigen, unergründlichen und geheimnisvollen Zwischenwelt zu existieren, wie sie Champfleury und Poe in ihren Romanen beschrieben haben.<sup>654</sup>

Das Realismusverständnis des Literaturkritikers Roland Barthes, das sich aus der Inszenierung des Kunstwerks ableitet, kann schließlich – mit Einschränkungen – ein weiteres mögliches Erklärungsmodell für die Widersprüche und Zerrissenheit in den beiden Fallbeispielen ergeben. Barthes analysiert mit seinem Begriff von Realismus unter anderem die Literatur Flauberts, die „(Kategorie) Wirklichkeit“<sup>655</sup> sei dabei als das „Ergebnis künstlerischer Arbeit“ zu bezeichnen. Durch das Mittel der Inszenierung sei der Wirklichkeitseffekt erreichbar. Die Einbindung von Details in das Kunstwerk (Erzählung beziehungsweise Bild) scheinen für den Handlungsrahmen unwichtig und über die Milieubeschreibung hinauszugehen, dennoch bewirken gerade diese Details den Realismus und die Plausibilität der wiedergegebenen Situation.<sup>656</sup>

Indem der Künstler, hier also der Erzähler, die Erzählung mit Einzelheiten ausstaffiert und lebendig gestaltet, erscheint es so, als habe sich die

---

<sup>654</sup> vgl. dazu Hofmann 2007, S. 102.

<sup>655</sup> vgl. Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*, Kritische Essays IV, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 2006, S. 171.

<sup>656</sup> vgl. Barthes 2006, S. 164–172.

Situation ganz entsprechend der detailgenauen Schilderung zugetragen.<sup>657</sup>  
Dieser Sichtweise folgend, sind bei Manet und Degas die Spannungen zwischen realistischen und unrealistischen Aspekten in den Fallbeispielen als Inszenierung zu sehen, die so zu einem „Wirklichkeitseffekt“ führen.

---

<sup>657</sup> vgl. Barthes 2006, S. 169.

### **III. Realismus als Ausdruck veränderter Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit**

Die beiden Fallbeispiele als „Skandalwerke“ respektive, je nach Standpunkt, als „Ikonen der Moderne“ zu bezeichnen, ist irreführend beziehungsweise als einseitig zu beurteilen, da diese Bezeichnungen die spezifische Ambivalenz hinsichtlich formaler und motivischer Inhalte nicht abbilden. Zur zentralen Gemeinsamkeit gehört das beiden Kunstwerken zugrundeliegende komplexe Realismus-Konzept: das Spannungsfeld zwischen Illusion und Wirklichkeit in Gestaltung und Präsentation, sowie die heterogenen Bezüge zu Geschichte und Gegenwart. Die beiden Werke trennt allerdings eine historische Zeitspanne von neunzehn Jahren, die von gesellschaftspolitischen Veränderungen und Umbrüchen in Wissenschaft und Technik geprägt war. Auch in Kunst und Kultur fanden Umbrüche statt, die sich in stilistischen und inhaltlichen Merkmalen beider Werke aufzeigen lassen.

Die charakteristischen Kennzeichen des innovativen Kunst- und Künstlerverständnisses untersucht Barbara Wittmann bezüglich der Kunst und der Person Manets unter dem Aspekt der Wechselwirkungen respektive der Konkurrenzsituation zwischen Malerei und Photographie. Manet entwirft ein fortschrittliches Konzept von der Aufgabe und Position des Künstlers in der modernen bürgerlichen Gesellschaft. Er grenzt sich von der akademischen Tradition ab, aber auch von den – hinsichtlich des Illusionismus – vergleichbaren Eigenschaften des Mediums der Photographie, wobei sich die frühen Photographen interessanterweise wiederum bei den Darstellungstraditionen der Akademie bedienten.<sup>658</sup> Indem Manet auf konzeptioneller Ebene auf die Produktionsbedingungen

---

<sup>658</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 71–72 und Körner 1996, S. 78–79.

des Kunstschaffenden im Atelier verweist, verfolgt er auch das Ziel, sein Verständnis von Kunst und Künstlertum zu manifestieren: als Proklamation seiner Auffassung, dass von der Kunst beziehungsweise für die Kunst Autonomie, Kreativität und subjektiver Individualismus zu fordern sei. Barbara Wittmann bezeichnet Manets Kunstmittel, die auf die stilistischen Merkmale der Photographie anspielen, diese geradezu imitieren – vor dem Hintergrund der Bewertung der Photographie als gleichbedeutend mit dem „neuen“ oder dem „modernen“ Sehen“ – auch als „Unmittelbarkeitseffekte“ beziehungsweise als „Realismuseffekte“.<sup>659</sup> Die direkte Adressierung des Betrachters, den Wittmann als „Unmittelbarkeitseffekt“ bezeichnet, erzeugt eine Verklammerung der Entstehungssituation des Kunstwerks mit der Betrachtersituation, die wiederum auf die Realitäten des Ateliers verweist und damit letzten Endes auf die Produktionsbedingungen von Kunst sowie in der Konsequenz auf Strategien und Effekte von Illusion und Täuschung.

Wittmann hat als zentrale Eigenschaft der Kunst des Realismus im 19. Jahrhundert den Aspekt der „Ehrlichkeit“, welcher mit dem Konzept der „Wahrheit“ verknüpft wurde, hervorgehoben.<sup>660</sup> Indem Manet die Entstehungssituation von Kunst im Atelier als solche thematisierte, galt es, den Schaffensprozess von Illusionismen zu befreien. Der Aspekt „Ehrlichkeit“ und das Konzept „Wahrheit“ sind insofern als Strategien der Kunst des Realismus zu verstehen und, darüber hinaus, in ihrer Bedeutung mit dem heutigen Konzept von „Authentizität“ zu vergleichen. An dieser Stelle sei erneut auf die Argumentation Borchardts hingewiesen: „Die zentrale Paradoxie des Künstlers in der Moderne lässt sich am kürzesten in den – der zeitgenössischen Diskussion unbekannt – heute gängigen

---

<sup>659</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 55–58 und 59–64.

<sup>660</sup> vgl. dazu besonders Barbara Wittmann, Victorine Meurent und die Wirklichkeiten des Ateliers (2. Kapitel) in: dies. *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004, S. 53–81.

Begriffen Authentizität und Image fassen.“<sup>661</sup> Die moderne Auffassung des Künstlers begründet sich – wie Borchardt erklärt und dabei das eigentliche Paradoxon ausführt – gänzlich auf der Idee der Authentizität, die jedoch Anwendung von Schein und Inszenierung zur Selbstdarstellung ausdrücklich ablehnt. Die einzig mögliche Form des Scheins allein, soll demzufolge nur im Kunstwerk selbst zur Veranschaulichung wahren Seins verwendet werden. Diese Anforderung ist jedoch gerade dadurch gefährdet, dass das moderne Künstlertum die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erfordert, um überhaupt wahrgenommen zu werden und die existenzielle Absicherung und Positionierung auf dem Kunstmarkt zu garantieren. Das *Image* verlangt geradezu nach Strategien und Handlungen der öffentlichen Präsentation, wobei sich der Künstler entsprechender Formen der Selbstdarstellung bedienen musste. Diese lehnt Borchardt jedoch als Form von „Inszenierung und Instrumentalisierung des Scheins“<sup>662</sup> als Beeinflussung der Gesellschaft durch die Person des Künstlers ab. Laut Borchardt trat dieser von Spannungen geprägte Künstlertypus seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris und ausdrücklich im Zweiten Kaiserreich deutlich hervor. Borchardt erklärt zur Sachlage des damaligen Künstlermilieus und zur schwierigen Situation zwischen verschiedenen Anforderungen und neuen Bedingungen für die Beachtung von Kunst und Künstler in der Öffentlichkeit: „Nie zuvor haben die Künstler derart im Zentrum des gesellschaftlichen Interesses gestanden, nie zuvor hat es solch heftige Kontroversen um die Künstler und ihre Kunst gegeben.“<sup>663</sup> Darüber hinaus sahen sich die Künstler nunmehr völlig neuen Dimensionen und Formen der Konkurrenz innerhalb des sich etablierenden Kunstsystems gegenüber, eines Systems, das sich aus den komplementären Teilen des Marktes und

---

<sup>661</sup> Borchardt 2007, S. 10.

<sup>662</sup> Borchardt 2007, S. 11.

<sup>663</sup> s.o.

der Kritik zusammensetzte. Borchardt stellt dies exemplarisch an den Künstlern Courbet und Manet dar und zeigt, inwiefern diese als die ersten zu bezeichnen sind, die sich diesen neuen Herausforderungen stellen und – in unterschiedlicher Weise und mit unterschiedlichen Zielen – in der Öffentlichkeit auftreten und sich selbst präsentieren, also nach dem heutigen Begriff ihr – „Image etablieren“. <sup>664</sup> Darunter fasst Borchardt jenes Bild des Künstlers, das sich aus Prozessen der öffentlichen und privaten Kommunikation ergibt. Das Künstler-Image bildet sich im Wechselspiel zwischen den (programmatischen) Selbstprojektionen des Künstlers – seiner Kunst, seinen Schriften, „(...) einem persönlichen Habitus und seinem öffentlichen Auftreten (...)“ <sup>665</sup> – und den darauf antwortenden Reaktionen der Öffentlichkeit. Die Kunst und die Person des Ausstellungskünstlers der Moderne wurde vom Kunstmarkt, von der Kritik und dem Publikum in seiner Bedeutung für Kultur und Gesellschaft geprüft und bewertet, was fortan seine Existenz als Künstler bestimmte, nachdem die Tradition von Auftragskunst weggefallen war.

Exemplarisch stellt Borchardt die Strategien der „Persönlichkeitskunst Manets“ dar, die auf Termini beziehungsweise Aspekten wie „Selbstidentität“ oder auch „Natürlichkeit“ basieren und aufbauen. Die diskrepanten Anforderungen der modernen Gesellschaft an den Künstler – der einerseits in seiner Rolle als solcher und andererseits bei der Produktion und Ausstellung seiner Werke der Forderung nach „Authentizität“ nachzukommen hat – sieht Borchardt in dem Konzept der Trennung von „Schein“ und „Sein“ begründet, das Platon in seiner „Politeia“ formulierte. <sup>666</sup> Platon entwickelte die Theorie eines gerechten Gemeinwesens auf der alleinigen Grundlage des „wahren Seins“ unter

---

<sup>664</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 11–12.

<sup>665</sup> Borchardt 2007, S. 11.

<sup>666</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 7–8.



Ausgrenzung alles „falschen Scheins“. Demzufolge wurden verschiedene Berufsgruppen, Einrichtungen und Gegenstände auf ihre Tauglichkeit für eine solche – auf dem Sein fundierte und auf das Sein ausgerichtete – gerechte Gesellschaft überprüft. Da gemäß Platon die darstellenden und nachahmenden Künste in ihrer Eigenart jedoch auf dem Schein basieren, werden sie ausgeschlossen. Aus der Ablehnung der Scheinbilder begründet sich infolgedessen auch die Ablehnung der Künstler als Erzeuger dieser als unnütz und sogar gefährlich beurteilten Scheinbilder. Borchardt zeigt in seiner weiteren Argumentation auf, inwiefern die seit dem 18. Jahrhundert sich etablierende moderne bürgerliche Gesellschaft an der generellen Gegenüberstellung von Sein und Schein nach Platon einerseits festhält und sich andererseits vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Entwicklungen davon abgrenzt.

Auf der einen Seite hält die sich etablierende, moderne Gesellschaftsform hinsichtlich der Trennung von Schein und Sein an Platons „Politeia“<sup>667</sup> fest und behält auch die daraus resultierende Bewertung vom „Sein als gut und richtig“ und vom „Schein als falsch und gefährlich“ bei, auf der anderen Seite vollzieht sich ein Umdenken, das auf der Grundlage der Neuordnung der Gesellschaft nach dem Maßstab des Individuums basiert. Für das Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaft spielt die Kunst dabei eine herausragende Rolle, denn diese versteht nun die einst von Platon als nutzlos verworfenen Werke der Künstler als Medium, das sich als besonders geeignet erweist, die Werte und Vorstellungen dieser Gesellschaft zu veranschaulichen und zu repräsentieren.<sup>668</sup> Auf diese Weise erhält Kunst in der modernen Gesellschaft als „zentrales identitätsstiftendes Moment“ einen universalen ethischen und pädagogischen Auftrag.

---

<sup>667</sup> Platon, Sämtliche Werke, 3 Bde., hier Bd. 2, X. Buch, übersetzt von W. Wiegand, Berlin 1940, S. 366–407, hier S. 371.

<sup>668</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 7–8.

Dem Künstler wird eine höchst verantwortungsvolle Position zugewiesen, wie Borchardt mit Verweis auf Pierre Bourdieus „Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“ zeigt.<sup>669</sup> Die bürgerliche Gesellschaft erwartet vom Künstler die Überwindung und Überschreitung der realen Verhältnisse, was durch die Genialität des Künstlers legitimiert ist.<sup>670</sup> Infolgedessen wurden dem Künstler aufgrund seiner außerordentlichen persönlichen Gaben auf der einen Seite auch außergewöhnliche Verhaltens- und Existenzweisen zugestanden, auf der anderen Seite war diese Existenz mit besonderen Verpflichtungen verknüpft, nämlich „sich selbst im Leben und in der Kunst, dem wahren Sein zu widmen und dieses zum Ausdruck zu bringen.“<sup>671</sup> Die Gesellschaft gesteht einerseits dem Künstler aufgrund seiner Gaben eine Sonderrolle zu, andererseits nimmt die Gesellschaft das Recht in Anspruch, den Künstler und seine Erzeugnisse zu kontrollieren, beziehungsweise zu urteilen, wem der Status des Genies tatsächlich zukommt, indem er diesem immensen Anspruch gerecht wird. Die Gesellschaft errichtet zur Überprüfung der erforderlichen Gegenleistungen des Künstlergenies Institutionen – staatliche Kunstakademien, die Kunstkritik sowie Salonschauen, die wiederum von fachkundigen Juroren kontrolliert werden.<sup>672</sup>

Die moderne Gesellschaft sei, so Borchardt, einerseits durch ihre Forderung nach wahren Schein und ihre Angst vor falschem Schein, andererseits durch ein ambivalentes Verhältnis zur Kunst sowie auch ein gespaltenes Verhältnis zum Künstler gekennzeichnet.

---

<sup>669</sup> Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982, S. 458–462 und 458–459, Anm. 33. Bourdieu prägte den Begriff der *Distinktion*, wobei Geschmack und Lebensstil als erworbenes „Unterscheidungs- und Beurteilungskriterium“ dienen, um Unterschiede – im Kampf um gesellschaftliche Klassenfraktionen beziehungsweise -positionen – zu etablieren. (ebd., S. 727)

<sup>670</sup> vgl. Borchardt 2007, S. 8.

<sup>671</sup> Borchardt 2007, S. 8–9.

<sup>672</sup> Borchardt 2007 S. 9.

Wichtig für die hier verfolgte Fragestellung sind darüber hinaus die Ausführungen Oskar Bätschmanns zum Typus des Ausstellungskünstlers im modernen Kunstsystem. Bätschmann untersucht unter dem Titel „Ausstellungskünstler“ den neuen Künstlertyp unter dem Aspekt der „Freiheit und soziale(n) Funktion der Künstler“ in der bürgerlichen Gesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>673</sup> Die Ablösung des Hofkünstlers durch den Ausstellungskünstler erfolgte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England und Frankreich. Der Ausstellungskünstler arbeitete für wechselnde Auftraggeber und den Markt.<sup>674</sup> Hinsichtlich der Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Verhandlungen um den „wahren“ und „falschen“ Künstler verweist Borchardt in dem Kontext ferner auf den Beitrag von Reinhart Koselleck, der das veränderte Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in der modernen bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts behandelt. (**Anm. 11**)

Barbara Palmbachs Buch „Paris und der Impressionismus“ ist als systematische Untersuchung angelegt, die auf der Erforschung der Zusammenhänge basiert, die zwischen der veränderten Wahrnehmung und Darstellung des Lebens in der Metropole Paris, zwischen der Kunst des Impressionismus und der städtebaulichen Entwicklung von Paris zur Metropole des II. Empire beruhen.<sup>675</sup> Als Ursache des Wandels in der Wahrnehmung beschreibt Palmbach die Veränderungen des urbanen Wahrnehmungsraumes aufgrund der einsetzenden grundlegenden Verwandlung der mittelalterlichen Stadt in ein Zentrum der Moderne. Der Untersuchung geht dementsprechend die Darstellung der städtebaulichen

---

<sup>673</sup> Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

<sup>674</sup> vgl. Bätschmann 1997, S. 9.

<sup>675</sup> Barbara Palmbach, *Paris und der Impressionismus*, Weimar 2001.

Veränderungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts voraus – die infolge der Modernisierung unter Baron Haussmann einsetzten.<sup>676</sup>

Das Auftreten neuer Funktionen und Inhalte innerhalb der Kunst ist als Reaktion auf den gesellschaftlichen und kulturellen Umbruch zu verstehen. Auf der Ebene der Kunstproduktion argumentiert Wittmann, auf die gesellschaftliche Begründung respektive die gesellschaftliche Position des Künstlers stützt sich Borhardt und auf den Aspekt des kulturhistorischen Wandels nicht zuletzt in Paris, rekurriert schließlich Palmbach.

Die genannten Forschungsansätze verfolgen alle das Ziel, die Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen Kunst, Kultur und Gesellschaft in einer grundstürzenden Umbruchsituation aufzuspüren, zu dechiffrieren und nachvollziehbar zu machen. Die beiden Kunstwerke der vorliegenden Arbeit werden in diesem Sinn als zwei Fallbeispiele angeführt, um diese Wechselwirkungen zu verdeutlichen.

### **III.1 Moderne Großstadt: Grundlage und Umfeld neuer Wirklichkeitswahrnehmung**

#### III.1.1 Paris als Metropole des 19. Jahrhunderts

Der Stadtplaner George-Eugène Baron Haussmann übernahm im Auftrag von Kaiser Napoleon III. als Präfekt des Département Seine in den Jahren zwischen 1853 und 1870 die Umgestaltung von Paris zur modernen Metropole. Das neue, „monumentale Paris“ sollte sich um große Achsen, Plätze, Boulevards und Avenuen organisieren. Als neues Verwaltungszentrum waren der Louvre und die Île de la Cité vorgesehen. Neben der Anordnung breiter Boulevards und prächtiger Häuser wurden Plätze angelegt, von denen sternförmig Straßen abgingen. Ebenso hatten

---

<sup>676</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 25.

Wasserversorgung und die Verbesserung der hygienischen Bedingungen Priorität. Die Errichtung eines Versorgungs- und Abwassersystems diente der Ausrottung von Epidemien. Die Neugestaltung von mittelalterlichen Stadtstrukturen zur modernen Metropole verlangte die Zerstörung ehemaliger Distrikte. Die Elendsquartiere, die hauptsächlich in Bereichen der mittelalterlichen Stadt lagen, wurden abgerissen, Zugänge zu den Bahnhöfen geschaffen, sowie der Raum um große Baudenkmäler erweitert.<sup>677</sup>

Palmbach bestimmt dieses zur modernisierten Großstadt umgestaltete Gebiet zum „urbanen Wahrnehmungsraum“, der untrennbar mit den neuen Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen der Moderne verbunden ist, die Baudelaire mit den zentralen Aspekten des „Fragmentarischen, Wechselhaften und Zufälligen“ charakterisiert hatte. Palmbach greift auf umfangreiches Quellenmaterial zurück; zum einen auf Illustrationen und Gemälde, die das durch die „Hausmannisierung“ modernisierte Stadtbild zum Motiv haben; zum anderen auf Beschreibungen aus dokumentarischen und literarischen Publikationen zum modernen Pariser Stadtbild. Darüber hinaus bilden die Schriften aus dem Bereich der Soziologie, sowie der Medizin und Psychologie des 19. und 20. Jahrhunderts ein theoretisches Fundament zur Beurteilung der Reaktionen und Folgen für Individuum und Gesellschaft durch die veränderte Wirklichkeitswahrnehmung. Infolge der sich rasant entwickelnden Stadt, der umwälzenden Industrialisierung und des wachsenden Verkehrs nahm zweckorientiertes Bauen eine wichtige Rolle ein, darunter der Bahnhof und die Warenhäuser, aber auch die Markt- und Ausstellungshallen. Die neuen Baumaterialien Glas und Eisen, die industriell hergestellt wurden, ermöglichten eine beschleunigte Bauweise,

---

<sup>677</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 25–64 und Carolin Mathieu, Die Impressionisten in Paris, in: Bilder einer Metropole, Die Impressionisten in Paris (Ausst.-Kat.), Hartwig Fischer (Hg.), 2.10.2010 – 30.1.2011, Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010, S. 25–34.

um so den Erfordernissen des Industriezeitalters mit seinem wachsenden Waren- und Personenverkehr nachzukommen.<sup>678</sup>

Der neue Eindruck war zum einen von der Umstrukturierung des Straßensystems mit den breit angelegten Boulevards, zum anderen durch die öffentlichen Bauten der Glas-Eisen-Architektur geprägt. Diese Nutzbauten dienten in erster Linie der Regulierung des ansteigenden Personen- und Warenverkehrs, als Durchgangsorte mit transitorischem Nutzen.<sup>679</sup> Das neu strukturierte und übersichtliche Stadtbild erleichterte zudem auch administrative Belange: die Kontrolle und Niederschlagung von Aufständen durch das Militär wurde durch die offene und übersichtliche Struktur des Stadtbildes erleichtert.

Darüber hinaus zeichnet die Bauten eine neuartige, funktionelle Architekturauffassung und Raumkonstruktion aus. Die ehemalige Geschlossenheit des Raumes wurde durch eine lichtdurchflutete Stützkonstruktion abgelöst, die sich durch Funktionalität und Gleichförmigkeit auszeichnet, und auf Erleichterung des Waren- und Personenflusses abzielt.<sup>680</sup> Die neuen Raumeindrücke der Großstadt mit der damit verbundenen Vervielfältigung, Verflüchtigung und Simultaneität der neuen Stadträume beeinflussten wesentlich die Bedingungen des Wahrnehmungsraumes Großstadt.<sup>681</sup> Auf die Wechselwirkung zwischen Modernisierung des Lebensraumes Metropole und der daraus folgenden Wahrnehmungsveränderung wies der Soziologe Georg Simmel aus der Perspektive des Zeitzeugen bereits um 1900 hin.

---

<sup>678</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 25.

<sup>679</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 46–47.

<sup>680</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 63–64.

<sup>681</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 64–65.

### III.1.2 Anforderungen und Auswirkungen der Großstadt Wahrnehmung aus der Perspektive von Wissenschaft und Literatur im 19. Jahrhundert

Die neuartigen Erfahrungen und Eindrücke des beschleunigten Lebens in Paris beschäftigten nicht nur die Kunst und Literatur der Zeit, vielmehr wurden sie auch theoretisch von verschiedenen Forschungsansätzen analysiert, im Besonderen innerhalb der Human- und Geisteswissenschaften.

Zu den Auswirkungen der Revolutionierung des modernen Lebens sind außerdem neue Erfahrungen wie Reizzunahme und urbaner Zeitrhythmus zu verzeichnen. Paris entwickelte sich zu einer symbolischen Kategorie, zum Repräsentationsmuster, das eine bestimmte spezifische städtische Öffentlichkeit ansprach.

Nikolas Green erläutert detailreich<sup>682</sup> die Etappen der historischen Entwicklung am Beispiel der bürgerlichen Kultur und des städtischen Umfeldes anhand verschiedener Erscheinungsformen der „visuellen Industrialisierung“.<sup>683</sup> Damit verknüpft ist unter anderem die „großstädtische Wahrnehmungs- bzw. Sichtweise“, die auf die neu entwickelte städtische Kultur reagiert.<sup>684</sup> Darüber hinaus wird die bürgerliche Kultur von Faktoren wie Privatkapital, Staatsinterventionen, dynamische Spekulationen, Luxus, neues Bauen, städtisches Vergnügen und Spektakel bestimmt, welche die spezielle Topographie des damaligen Paris charakterisieren.<sup>685</sup> Die visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts wird jedoch auch von den Bewohnern selbst geprägt und charakterisiert.

---

<sup>682</sup> Nicolas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth Century France*, Manchester 1990.

<sup>683</sup> vgl. Green 1990, S. 12.

<sup>684</sup> vgl. Green 1990, S. 13.

<sup>685</sup> vgl. Green 1990, S. 28.

Jonathan Crary hat sich ebenfalls, wie erwähnt, mit der Veränderung von Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit anhand berühmter Beispiele der bildenden Kunst, Literatur und Kultur auseinandergesetzt.<sup>686</sup>

Crary belegt darin unter Hinzuziehung von historischen Schriften und Illustrationen technischer Geräte, wie sich die Wahrnehmung und die Emergenz moderner Wahrnehmungskonzepte verändern.<sup>687</sup>

Palmbach zeigt auf, wie sich Erfahrung und Wahrnehmung von Wirklichkeit zu Lebzeiten Manets und Degas wandelte, was sich einerseits im alltäglichen Umgang miteinander, andererseits in der beschleunigten Lebenseinstellung des Einzelnen offenbarte.<sup>688</sup> Durch die neue Vielfalt und den raschen Wandel von Eindrücken und Situationen traten bislang ungekannte Auswirkungen auf, die symptomatisch mit dem Leben in der Metropole verknüpft waren. Als kennzeichnend wurden einerseits kurzfristige Reaktionen, andererseits langfristige Folgen gesehen. Aufgrund einer gesteigerten Reizzunahme entsteht eine „Überforderung der Sinne“; darüber hinaus wurden als anhaltende Folgen dieser ständigen Reize und Herausforderungen eine psychische und physische Distanzierung des Einzelnen in der Masse der Gesellschaft beobachtet.

Ein Dokument neuartiger Erfahrung stellt Baudelaires Definition von Moderne dar. In den Schlüsselbegriffen des „Vorübergehenden“, „Entschwindenden“ und „Zufälligen“ werden die neuen Erfahrungen von Individuum und Gesellschaft gefasst. Baudelaires Modernedefinition markiert – was sich als einschneidende Wende erwies – eine neue Wertschätzung der eigenen Gegenwart und eine Zurückweisung der Idealisierung der antiken Epoche.<sup>689</sup> Herding erklärt Baudelaires Beitrag

---

<sup>686</sup> Crary 1996 und Crary 2002.

<sup>687</sup> vgl. Crary 2002, S. 14–17 und S. 21–69 sowie Crary 1996, S. 21, 30, 31–35 103–140.

<sup>688</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 42.

<sup>689</sup> vgl. Bonnet 2004, S. 10 und Herding 1997, S. 180, 183–185. Zum Streit zwischen den *anciens* und *modernes* im 17. Jahrhundert ebd., S. 176–179.



zur modernen Kunst im Zeitalter der Industrialisierung als großes Verdienst, indem er den „plumpen Versuch einer Übertragung industrieller Exaktheit auf das künstlerische Schaffen als phantasiefreudlich verworfen“ habe: „Tatsächlich besteht für Baudelaire das ganze Geheimnis der Kunst (...) nicht mehr nur im handwerklichen Können, nicht mehr in einem immer genaueren Abschildern der Natur, sondern in der eigenständigen, persönlichen Erfindung, in der Einbildungskraft.“<sup>690</sup>

An dieser Stelle sei nochmals auf den Dualismus von Baudelaires Moderneverständnis und seiner Kunsttheorie hingewiesen. Obwohl innerhalb der Literatur diese Tatsache oft ausgeklammert wird, zeichnet sich seine Auffassung von Moderne durch „zwei Hälften“ aus – einerseits das „Vorübergehende“ und andererseits das „Zeitlose“ bzw. „Ewige“.<sup>691</sup>

Bei der Darstellung des modernen Lebens sollten Baudelaire zufolge diese beiden Hälften zusammengeführt werden, wie er in seinem Essay zum *Maler des modernen Lebens* proklamiert hat. „Die Modernität, das ist das Vorübergehende, das Flüchtige, das Zufällige, es ist die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unveränderliche ist.“<sup>692</sup>

Im Folgenden werden charakteristische Merkmale der Wahrnehmung des gegenwärtigen Lebens innerhalb der modernen Metropole analysiert. Dabei gilt es zwischen der Phänomenologie der Anforderungen und der Phänomenologie der Auswirkungen der Großstadt-Wahrnehmung zu unterscheiden.

---

<sup>690</sup> vgl. Herding, 1997, S. 183–184.

<sup>691</sup> Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in: ders.: *Écrits sur l'art*, bearb. u. komm. von Francis Moulinat, Paris 1999, S. 503–552, hier S. 518; Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben*, in: Charles Baudelaire: *Essays, ‚Salons‘, intime Tagebücher*. (Hg.) Henry Schumann, 1. Aufl. Leipzig 1990, S. 290–320, hier S. 301; vgl. Herding 1997, S. 193.

<sup>692</sup> Baudelaire nach Oskar Bätschmann, *Édouard Manet, Paul Cézanne: Maler des modernen Lebens?*, in: Monika Wagner (Hg.) *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 Bde., hier Bd. 1, Hamburg 1997, S. 135–174, hier S. 140 (Bätschmann 1997 (II)); und Baudelaire, 1999, S. 517.

Das großstädtische Wahrnehmungsmuster ist in seiner Simultaneität und Vielfältigkeit von einer dynamischen, nicht dauerhaften und bruchstückhaften visuellen Erfahrung bestimmt. Als adäquate Schilderung dieses Eindrucks wurde in der Literatur nach analogen Metaphern und Beschreibungen gesucht, wobei immer wieder auf den schnellen Wechsel und die verwirrende Vielfalt oder Unbeständigkeit des visuellen Eindrucks verwiesen wird. Baudelaires *Maler des modernen Lebens*<sup>693</sup> taucht in das großstädtische Leben ein als „ein mit Bewusstsein versehenes Kaleidoskop.“<sup>694</sup> Baudelaire setzt dabei einzelne flüchtige Impressionen der neuartigen Form fragmentarischer Wahrnehmung verschiedener Momente und Situationen in der Großstadt mit den abgeschnittenen und bruchstückhaften Bildern eines Kaleidoskops gleich.<sup>695</sup> Laut Palmbach zeigt sich die Verwendung dieser Metapher außer in Baudelaires Essay auch in anderen Quellen. Sie erklärt: „Auch dort wird das Kaleidoskop als ein Modell für die kinetische Erfahrung der großstädtischen Vielfalt und der flimmernden Eindrücke verwendet.“<sup>696</sup> Palmbach zitiert die Schlüsselstelle dazu aus Baudelaires Essay von 1863. Der moderne Künstler ist in das großstädtische Leben mit seinem Treiben unabsehbarer Menschenmassen eingetaucht; Baudelaire vergleicht diesen mit einem „Spiegel“ oder „einem Kaleidoskop, das mit Bewusstsein ausgestattet wäre“ welches „das Leben in seiner Vielfalt und die bewegliche Anmut aller Elemente des Lebens“ nachbildet und es in „Bildern wiedergibt, die

---

<sup>693</sup> Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in: *Œuvres Complètes*, (Ed.) Robert Laffont, Paris 1980, S. 790–815 hier S. 795–796: „On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C’est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.“

<sup>694</sup> vgl. Charles Baudelaire, zit. nach Palmbach 2001, S. 45 Anm. 89.

<sup>695</sup> vgl. Charles Baudelaire, zit. nach Palmbach 2001, S. 44–45.

<sup>696</sup> vgl. Palmbach, 2001, S. 44.

lebendiger sind als das immer unbeständige und flüchtige Leben selbst“, wie es in der deutschen Fassung von Alois Kölbl heißt.<sup>697</sup>

Der Romanist Hermann Doetsch hebt in seinem Beitrag ebenso hervor, dass dieser Part aus Baudelaires Essay wichtige Aspekte seines fortschrittlichen Verständnisses des modernen Künstlertums erkennen lasse: „Der großstädtische, mondäne Künstler muss seinen sicheren Beobachtungsplatz, seine ihm durch die zentralperspektivische Darstellung gesicherte Position außerhalb der Darstellungsinhalte aufgeben, er muß sich in die Menge begeben, in ihr aufgehen. Der Verlust der kontemplativen Position wird kompensiert durch die herausragende Eigenschaft der Menge als solcher. (...) Künstler und Wirklichkeit stehen sich nicht mehr in einer distanzierenden visuellen Wahrnehmung gegenüber, vielmehr überträgt sich die Energie des Wirklichen direkt auf den Wahrnehmenden.“<sup>698</sup> Doetsch greift für seine Argumentation auf Crarys Thesen in „Die Techniken des Betrachters“ zurück, der den Wandel vom körperlosen Betrachtermodell der Camera obscura zum subjektiven Betrachtermodell darstellt. Doetsch erklärt, dass die moderne Wahrnehmung die ehemalige Trennung zwischen Beobachter und Beobachtetem aufhebt und stattdessen beide in einem zusammenführt. Darüber hinaus gibt Doetsch zu bedenken, dass David Brewster mit seiner Erfindung des Kaleidoskops gleichsam eine „Revolution der künstlerischen Ästhetik“ verband. „In dieser Utopie erscheint das Kaleidoskop als eine subjektlose Maschine, die dem Betrachter durch Spiegel- und Drehvorrichtungen immer wieder neue Kombinationen von Formen, neue

---

<sup>697</sup> Alois Kölbl, *Das Leben der Form. Georg Simmels kunstphilosophischer Versuch über Rembrandt*, Wien 1998, S. 15.

<sup>698</sup> Hermann Doetsch, *Momentaufnahmen des Flüchtigen, Skizzen zu einer Lektüre von Le Peintre de la vie moderne*, in: Karin Westerwelle, *Charles Baudelaire, Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 139–162 hier S. 148.

Figuren zu sehen gibt, die sie im nächsten Moment auflöst.“<sup>699</sup> Das Kaleidoskop vereinte also in sich Eigenschaften, die den damaligen Forderungen an die moderne Kunst entsprachen. Der Blick ins Kaleidoskop lässt Bilder entstehen, die die Wirklichkeit in veränderter Form wiedergeben, in mehrere Bruchstücke facettiert und ohne jede Beständigkeit.

Folgt man dem Autor, so stellt sich die Wahrnehmung zunächst „als perspektivische, fragmentarische, opake und veränderliche“ dar, die gleichsam das „Primäre“ des „künstlerischen Aktes“ bildet. Zweitens muß „die Bewegung“ in den „Darstellungsprozess als beständige De-Formation eingehen“. Drittens erscheint die Wahrnehmung „als rein sinnliche, äußerliche, ja automatische Wahrnehmung“.<sup>700</sup> Trotz zentraler Gemeinsamkeiten entfernt sich Baudelaire von den Vorstellungen Brewsters gerade in dem dritten Punkt seiner Utopie der künstlerischen Ästhetik, indem er vom Künstler den „aktiven Eingriff“<sup>701</sup> seiner Persönlichkeit erwartet. Wenn er fordert, der Künstler müsse ein Kaleidoskop mit Bewusstsein sein, oder wenn er – wie zuvor betont – die Darstellung der veränderten Wahrnehmung durch die jeweilige Künstlerpersönlichkeit einfordert.

Die rein physischen, aber insbesondere auch die psychischen Auswirkungen auf das Individuum wurden in Wissenschaft und Literatur diskutiert. Dabei rückte aufgrund revolutionärer Erkenntnisse auch der Vorgang des Sehen und Wahrnehmens als physisch-organischer respektive mentaler Vorgang ins Zentrum des Interesses. Die zentralen Themen betrafen den raschen Wandel von Zuständen und Impressionen, den Zusammenprall von Individuum und Masse, Phänomene wie Anonymität

---

<sup>699</sup> Doetsch, 2007, S. 149.

<sup>700</sup> Doetsch, 2007, S. 149.

<sup>701</sup> vgl. Doetsch, 2007, S. 149.

und Isolation sowie Herausforderungen und Belastbarkeit der menschlichen Sinne durch äußere und innere Faktoren. Richard Sennett hat unter dem Titel „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ aufgezeigt, wie die Erfahrung der Isolation und Anonymität in der modernen Gesellschaft eine noch fremde und ungewöhnliche Erfahrung darstellte.<sup>702</sup>

Den Erfahrungen von Vereinzelung, welche in fortschrittlichen Künstlergruppierungen erstmals als Motiv und Thema thematisiert wurde, geht Heike Baare in ihrer Analyse der Gattung des „Gruppenporträts“ im Œuvre Manets nach.<sup>703</sup> Sie untersucht Manets Strategien der Modernisierung der traditionellen Gattung des Gruppenbildnisses als Reaktion auf die Umbrüche im Paris des 19. Jahrhunderts. In ihrer Untersuchung steht die Gattung Porträt im Werk Manets in seinen innovativen und wirklichkeitsbezogenen Aspekten im Mittelpunkt. Baare parallelisiert Manets Bildnisse auf inhaltlicher und konzeptioneller Ebene einerseits mit den Publikationen Georg Simmels, der sich aus soziologischer Sicht mit den Auswirkungen des modernen Lebens in der Großstadt auf Kultur und Gesellschaft beschäftigt hatte, andererseits auch mit den zeitgenössischen wissenschaftlichen Untersuchungen zur Physiologie der Wahrnehmung. So beschäftigte sich Hermann Ludwig von Helmholtz<sup>704</sup> (1821–1894) mit dem Prozess und der Funktion der visuellen Wahrnehmung – auch hinsichtlich dessen Unzulänglichkeit und Problematik. Er ging der Frage nach, in welcher Weise der Charakter der visuellen Wahrnehmung unter dem Einfluss von Objekten und Phänomenen der Wirklichkeit stehen könnte. Dabei unterscheidet

---

<sup>702</sup> vgl. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main 1983, S. 155–158.

<sup>703</sup> Heike Baare, *Edouard Manets Gruppendarstellungen der 1860er Jahre zwischen Innovation und Tradition. Momentbilder einer modernen Gesellschaft*, Hamburg 2009.

<sup>704</sup> Hermann von Helmholtz, *Die Tatsachen in der Wahrnehmung. Zählen und Messen. Erkenntnistheoretisch betrachtet*, Darmstadt 1959 (Erstaufl. Berlin 1879).

Helmholtz zwischen äußeren und inneren, also physisch-psychischen Dispositionen der Sinneswahrnehmung.<sup>705</sup>

Winfried Nerdinger erklärt die Bedeutung von Helmholtz' Untersuchungen zur menschlichen Wahrnehmung für das Verständnis der Wahrnehmung von Wirklichkeit: Mit seinen Untersuchungen konnte der Wissenschaftler den Nachweis erbringen, dass das „Bild der Wirklichkeit erst im Kopf des Betrachters entsteht und von dessen Wahrnehmungsorganen abhängig ist.“<sup>706</sup> Zur Verdeutlichung gibt er einen Ausschnitt von Helmholtz' Untersuchungen über das menschliche Sehen von Gegenständen wieder:

„Unsere Empfindungen sind Wirkungen, welche durch äußere Ursachen in unseren Organen hervorgebracht werden, und wie eine solche Wirkung sich äußert, hängt natürlich ganz wesentlich von der Art des Apparates ab, auf den gewirkt wird (...)“<sup>707</sup>

In diesem Ausschnitt wird auf die Bedeutung des individuellen Zusammenspiels zwischen Auge und Gehirn durch den Betrachter bei der Wahrnehmung von Wirklichkeit hingewiesen. Baare gibt zu bedenken, dass mit der Erkenntnis des subjektiven und ungenauen Prozesses der Wahrnehmung – Wahrnehmung wurde in diesem Zeitraum als rein subjektiv und von vielen Faktoren beeinflussbar entlarvt – das Konzept der Wirklichkeitsdarstellung an und für sich – sowohl in der Literatur und Kunst als auch in Wissenschaft und Technik – bereits von vornherein als eine Form der Interpretation erkannt wurde und daher auch quellenkritisch aus diesem Verständnis heraus betrachtet werden sollte.<sup>708</sup>

\*

---

<sup>705</sup> vgl. Helmholtz 1959, S. 9–52.

<sup>706</sup> Winfried Nerdinger, Die Montage der Wirklichkeit, in: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, (Hg.) Werner Busch, München 1987, Bd. II, S. 765–792, hier: S. 770.

<sup>707</sup> Nerdinger 1987, S. 766.

<sup>708</sup> vgl. Baare 2009, S. 321.

In der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts galt die Physiognomik als Möglichkeit, den Unbekannten in der Masse durch äußere Kennzeichen als vertrauenswürdige oder bedrohliche Person einzustufen.<sup>709</sup> Die rasche und zuverlässige Einschätzung des Gegenübers gewann in Metropolen immer mehr an Bedeutung. Für die Beurteilung nicht zuletzt auch des sozialen Status spielte das Äußere, aber auch Auftreten und Habitus sowie die Mimik eine Rolle. Als besonders wichtig wurden naturgemäß physiognomische Merkmale eingeschätzt.

Für das Individuum ergab sich eine ständige Herausforderung der Sinne und daraus folgte eine ungekannte Flexibilität in der Wahrnehmung. Der Großstadtmensch passte sein Verhalten an, indem er seine Aufmerksamkeit entsprechend der Situation zwischen Achtsamkeit oder Desinteresse und Abschweifung dosierte. Erstmals wurde das neuartige Phänomen der geistigen Absence sowie des somnambulen Zustandes als Reaktion auf die Anforderungen des modernen Lebens in der Großstadt diskutiert und analysiert.

Während Cray die flexible Rezeptionsvermögen als Anpassungsleistung hervorhebt, macht er auch deutlich, dass die Zeitgenossen dieser neuen Entwicklung mitunter kritisch begegneten. Er weist darauf hin, dass die Beeinflussung und Zerstreuung der Wahrnehmung durch die permanente Beanspruchung der Sinne zumeist negativ bewertet wurde. So hat man einerseits das den Großstädter kennzeichnende Verhaltensmuster der „Reserviertheit“ und „Blasiertheit“ – das Verhalten des Großstädters, der sich in sich selbst zurückzieht – als neuartige Reaktion verstanden, andererseits wurde besonders diese Abgestumpftheit der Menschen als ein Problem für ihre Leistungsfähigkeit in wirtschaftlicher Hinsicht erkannt.

---

<sup>709</sup> vgl. Jean-Jacques Courtine und Claudine Haroche, *Physique populaire, physique bourgeois: un partage des visages au XIX<sup>e</sup> siècle*, in: Jean-Jacques Courtine und Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup>– début XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris (1988) 1994, S. 269–275, hier S. 269.

Untersuchungen zur veränderten Form von Wirklichkeitswahrnehmung zeichnen sich auch in der Romanliteratur ab, etwa in Émile Zolas gegen Ende des Jahrhunderts veröffentlichten Romanen *La Bête humaine* und *Au bonheur des Dames*. Diese Texte schildern bildhaft die Auswirkungen des modernen, großstädtischen Lebens auf Kultur, Gesellschaft und Individuum.<sup>710</sup>

Mit der Raumwahrnehmung in einer Bahnhofshalle vergleichbar sind die Bedingungen in den neu errichteten Warenhäusern, in denen die einzelnen visuellen Impressionen ebenso zu einem unübersichtlichen Gesamteindruck verschmelzen. Zola beschreibt eindringlich die spezifischen Raumerfahrungen innerhalb eines Bahnhofs oder eines Kaufhauses. In *Au bonheur des Dames* stellt er das Zusammenspiel unterschiedlicher visueller Fragmente als Kennzeichen der Innenraumwirkung von Kaufhäusern dar, die durch die rastlose Menschenmenge entsteht, das vielfältige Warenangebot und die Helligkeit, welche durch das Glasdach eindringt. Diese Welt in Bewegung wird zudem mit einem unablässig fließenden Strom verglichen, der in fragmentarischen Einzelszenen wahrnehmbar ist oder sich zu einem undeutlichen Ganzen auflöst.<sup>711</sup>

Eine in dieser Hinsicht besonders aussagekräftige Passage aus Zolas Roman soll hier ausführlicher zitiert werden:

„Da hatte Denise das Gefühl, eine mit Hochdruck arbeitende Maschine vor sich zu sehen, deren Schwung sich noch in den Auslagen mitteilte. Das waren nicht mehr die kühlen Schaufenster des Vormittags; jetzt schienen sie von der Erschütterung dort drinnen erwärmt zu werden und zu vibrieren. Zahllose Leute betrachteten sie, Frauen blieben stehen und drängten sich vor den Scheiben, eine vor Begehrlichkeit rücksichtslose Menge. Und durch diese Begeisterung auf dem Bürgersteig wurden die

---

<sup>710</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 54–62.

<sup>711</sup> vgl. Zola nach Palmbach, S. 60.



Stoffe lebendig: ein Beben durchlief die Spitzen, auf eine verwirrende geheimnisvolle Art hingen sie herab und verbargen die Tiefen des Ladens; sogar die dicken, massigen Tuchballen atmeten, sandten einen verführerischen Hauch aus, indes sich die Paletots stärker auf den Schaufensterpuppen wölbten, die gleichsam beseelt wurden, und sich der großartige Samtmantel aufblähte, schmiegsam und warm, als läge er über Schultern aus Fleisch, einem wogenden Busen und erschauernden Hüften. Doch daß das Haus von einer Hitze wie in einem Hüttenwerk flammte, kam vor allem vom Verkauf, von dem Gedränge an den Ladentischen, das man durch die Mauern hindurch spürte. Da war das ununterbrochene Schnauben der in Gang befindlichen Maschine, ein Verheizen von Kunden, die sich vor den Abteilungen stauten, angesichts der Waren jegliche Besonnenheit verloren und dann der Kasse zum Fraß vorgeworfen wurden. Und das alles mit mechanischer Genauigkeit geregelt und organisiert, wodurch ein ganzes Heer von Frauen der Kraft und Folgerichtigkeit des Räderwerks verfiel.“<sup>712</sup>

Zola beschreibt drastisch, wie die Überfülle und Vielfalt der visuellen Reize im Kaufhaus zu einer Überreizung und Ermüdung der Augen führt. Es herrscht Konsens darüber, dass die in wissenschaftlichen Berichten wie auch in literarischen Schilderungen beschriebene Umgestaltung von Paris zur modernen Metropole mit einer veränderten Wirklichkeitswahrnehmung einherging, von dieser ausgelöst wurde. Auch wenn der Literaturwissenschaftler Karlheinz Stierle<sup>713</sup> Zolas Beschreibungen nicht als objektive Schilderungen der Raumwahrnehmung gelten lässt, sondern als „fiktional-imaginäre Darstellungen“ einschätzt, so weisen diese doch

---

<sup>712</sup> Emile Zola, *Paradies der Damen*. Ins Deutsche übertragen von Hilda Westphal nach der von Maurice Le Bond besorgten Gesamtausgabe. München 1976, S. 25–27.

<sup>713</sup> vgl. Karlheinz Stierle, *Imaginäre Räume, Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauss und Françoise Gaillard (Hg.), *Art social und art industriel, Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987, S. 281–308, hier S. 298–300.

Gemeinsamkeiten mit den „objektiven“ Berichten der (...) Zeitgenossen auf.“ Diese Beschreibungen „(...) verweisen in wesentlichen Aspekten der optischen Raumwahrnehmung auf eine gemeinsame städtische Erfahrung, wie sie nur aus der direkten, realen Konfrontation mit den modernen großstädtischen Wahrnehmungsräumen resultieren kann“.<sup>714</sup> Zolas Beschreibungen des modernen Lebens in transitorischen Orten der Großstadt weisen Parallelen auf zu den mit der Moderne verknüpften Aspekten des Flüchtigen und Unbeständigen, des Gegenwärtigen und Neuen, die Baudelaires Moderneverständnis definieren.<sup>715</sup> Palmbach gibt zu bedenken, dass eine Unterscheidung zwischen einer möglicherweise „imaginär überhöhte Inszenierung eines Schauplatzes“ wie bei Zola oder einer tatsächlichen Beschreibung eines zeitgenössischen Beobachters aus folgenden Gründen als zweitrangig zu bewerten sei. Zum einen verbinden jene Beschreibungen verschiedener Stadträume der modernen Großstadt stets die Aufmerksamkeit auf das neuartige Wahrnehmungsmuster, welches durch das Unvermögen einer umfassenden Aufnahme des Gesehenen, sowie eine „unscharf verschwommenen Perzeption“ oder auch die Reduzierung von strömenden Menschenmassen in Hallen und Boulevards auf vereinfachte Fragmente, Formen und Farben gekennzeichnet ist. Zum anderen lässt die Feststellung eines kollektiven Wahrnehmungsmusters in den verschiedenen Quellentexten die Annahme zu, dass die Wahrnehmung der Metropole nicht nur von den tatsächlichen städtebaulichen Veränderungen, sondern auch von den zeitgenössischen Interpretationen dieser neuen Wahrnehmungsräume geprägt ist. In diesem Sinn unterscheidet Palmbach einerseits zwischen den „Veränderungen der sichtbaren städtischen Wahrnehmungswelt“ und andererseits den „Veränderungen bei den Wahrnehmenden selbst“ beziehungsweise die

---

<sup>714</sup> Palmbach 2001, S. 61.

<sup>715</sup> vgl. Baudelaire 1999, S. 517, Herding 1997, S. 183–184, 193.

„Umsetzung des Wahrgenommenen in bestimmte Wahrnehmungsmuster“.<sup>716</sup>

Nach Baudelaire bestand die Funktion des modernen Malers darin, innerhalb der modernen Gesellschaft die Rolle eines Beobachters einzunehmen. Baudelaire führt bezeichnenderweise den Begriff und den Typus des Flaneurs ein. Für Baudelaire ist der Flaneur der kultivierte Mann, der sich in der Menge treiben lässt, ohne wirklich am Geschehen teilzunehmen. Bei Überprüfung des Begriffes werden jedoch Widersprüche deutlich: Der Teilnahmslosigkeit des Flaneurs steht sehr wohl die Teilnahme durch die Künstlerpersönlichkeit in seiner Produktion von Kunst gegenüber. In diesem Sinn strebt der Maler bei seiner Suche nach „Modernität“ ein weitaus höheres Ziel an als der Flaneur oder Müßiggänger. Baudelaire's Konzept des Flaneurs ist in seiner Widersprüchlichkeit bis heute nicht in Frage gestellt worden; eine notwendige Vertiefung und Klärung dieser Konstruktion ist im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht möglich. Dieser Begriff wird hier im Bewusstsein um seinen Spannungsreichtum und seiner Widersprüchlichkeit weitergeführt und in diesem Sinn gekennzeichnet.

Baudelaire begründete die Vorgehensweise des modernen Malers darin, dass das Schöne und das zeitlos Gültige von den trivialen Äußerlichkeiten zu trennen sei, um auf diese Weise das Wesen der Moderne – in der ihr eigentümlich zugrundeliegenden Dualität – zu erfassen. Baudelaire zufolge entspricht die Besonderheit des modernen Malers – bei seiner Suche nach Modernität und nach dem Neuen – der Fähigkeit eines Menschen, der nach langer Krankheit in der Lage ist, „alles auf eine neue Art und Weise zu

---

<sup>716</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 62.

sehen“, vergleichbar mit der Erfahrung eines Kindes „das alles im Lichte der Neuheit“ erfasst.<sup>717</sup>

Dementsprechend waren Pariser Themen für Baudelaire gleichbedeutend mit modernen Themen. Neben den Motiven der modernen Metropole war der Mensch Thema als Flaneur, als dem Mann in der Menge, als Bühnenfigur öffentlicher Schauplätze wie den Cafés, Brasserien oder im Gedränge auf den Boulevards.<sup>718</sup>

### *III.1.2.1 Zur Rezeption Georg Simmels in der Forschung*

Die rasante technische und industrielle Modernisierung in Paris fand bekanntlich in dem knappen Zeitraum zwischen 1850 und 1870 statt.<sup>719</sup>

Hinsichtlich des alltäglichen Miteinanders änderten sich Traditionen und Bräuche, als besonders radikaler Einschnitt jedoch gilt die Beschleunigung des Alltagslebens, die mit spezifischen Reaktionen und Folgen verbunden waren.

Erstmalig im Jahr 1880 wurde von dem Neurologen George Miller Beard unter dem Begriff Neurasthenie umfassend beschrieben, dass und wie die Flut an visuellen Signalen, ausgehend von den Menschenmassen in den Cafés und Boulevards und dem lärmenden Verkehr, zu einer Überreizung der Sinne führen konnte, was sich schließlich in komplexen körperlichen und psychischen Leiden ausdrücken konnte.<sup>720</sup>

Heike Baare parallelisiert Manets Darstellungen des modernen Lebens in Paris mit den dokumentarischen Alltagsstudien von Georg Simmel. Simmel gilt bekanntermaßen als „erster Soziologe der Moderne“, der als Zeitzeuge den Modernisierungsprozess Berlins zur modernen Großstadt dokumentiert

---

<sup>717</sup> vgl. Frisby 1989, S. 24 und Baudelaire 1999, S. 511–512.

<sup>718</sup> zur Figur des „Flaneurs“ siehe Smith 1995, S. 33–57.

<sup>719</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 85.

<sup>720</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 80.

hat. Baare begründet die Parallelisierung der Ansichten und Konzepte Manets und Simmels unter anderem mit dem Hinweis auf Gemeinsamkeiten von Simmels Œuvre mit den Schriften Baudelaires. Dieser Umstand ermöglicht eine Gegenüberstellung von Definitionen, Ansichten und Konzepten von Manets Malerei und den Bestimmungen Baudelaires und Simmels zur Moderne und zur modernen Kunst.

Da ich innerhalb meiner Untersuchung auch auf Quellen und Zitate dieser Zeitgenossen zurückgreife, hat eine zusammenfassende Darstellung der Parallelen – Simmels – Manets und Baudelaires – durchaus ihre Berechtigung. Baare charakterisiert mit Rückbezug auf Simmels Abhandlungen, der das urbane Leben in der modernen Metropole als eine „beschleunigte Erfahrungs- und Erlebnisweise charakterisiert und dabei die Photographie als adäquates Ausdrucksmittel dieser veränderten Anforderungen und Auswirkungen bezeichnet, Manets Gruppendarstellungen als „Momentbilder einer modernen Gesellschaft“.<sup>721</sup> Sie weist dafür auf Übereinstimmungen zwischen Baudelaires Forderungen an den „Maler des modernen Lebens“ und den Schriften Simmels auf. Als revolutionäre Errungenschaft gilt die Tatsache, dass Baudelaire die Theorie einer über die Epochen hinweg kontinuierlichen Entwicklung der Kunst in Frage stellt und damit der Gegenwart gegenüber der Geschichte eine neue Bedeutung zuweist. Außerdem ordnet er, wie schon bemerkt, in seinen theoretischen Schriften zur Kunst die naturalistische Wiedergabe des Gegenwärtigen der innovativen und kreativen Umsetzung durch die Künstlerpersönlichkeit unter. Dabei forderte Baudelaire bezüglich der neuen Form der Wahrnehmung gegenwärtiger Wirklichkeit vom Künstler eine adäquate Ausdrucksweise ein. Dadurch macht Baudelaire auch eine veränderte Einstellung des Künstlers zum Zeitlichen und Geschichtlichem

---

<sup>721</sup> vgl. Baare 2009, S. 334–350.

deutlich. Baudelaires modernes Geschichtsverständnis setzt schließlich eine veränderte Wirklichkeitswahrnehmung voraus, die auf Destabilisierungsprozesse, sowie Willkür und Zufälligkeit spezifischer Situationen und Ereignisse des Lebens in der Großstadt zu reagieren wusste.

Die Parallelen zwischen dem Werk Baudelaires und dem Werk Simmels stellt Baare dar, indem sie hinsichtlich des Moderneverständnisses bei Baudelaire und der Methodik von Simmels Gesellschaftsanalysen die Gemeinsamkeiten herausarbeitet. Auch nach der Einschätzung von David Frisby, der sich in seiner Untersuchung „Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin“ ebenso mit den Parallelen zwischen Simmel und Baudelaire auseinandersetzt, erfüllte Simmel schon allein mit seiner „Hinwendung zur aktuellen Gegenwart“ eine der Anforderungen, die Baudelaire in seinen Schriften zum Leitsatz und Motto des „modernen Künstlers“ propagiert hat.<sup>722</sup>

Im Allgemeinen entspricht Simmels Herangehensweise Baudelaires Forderungen nach jener besonderen Sensibilität für die veränderte Wahrnehmung der Gegenwart durch die urbane Gesellschaft. Zum anderen verfügte Simmel auch über das Vermögen, die Phänomene von Flüchtigkeit und Wandelbarkeit in einer adäquaten Form festzuhalten, indem er die herkömmliche Maxime einer umfassenden Darstellung der Welt und Gesellschaft als Problem erkannt und schließlich verworfen hatte.<sup>723</sup> Unter Bezugnahme auf die Arbeiten von Frisby und Klaus Lichtblau stellt Baare außerdem fest, dass Simmels Gesellschaftsanalysen auf einer Sichtweise basierte, die er mit vielen seiner Zeitgenossen – darunter auch Künstlern und Literaten – teilte. So knüpft Simmel an das

---

<sup>722</sup> vgl. David Frisby, Georg Simmel. Fragmente der Moderne, Rheda-Wiedenbrück 1989, S. 45–47 und 68–69.

<sup>723</sup> vgl. Baare 2009, S. 336.

Modernitätsverständnis von Baudelaire an.<sup>724</sup> Beide Werke verbindet auch die Einsicht über die Gegensätzlichkeiten und Widersprüche der Moderne. In der heutigen Forschung wird Simmel als „Gründervater der modernen Soziologie“ und einer der „bedeutendsten deutschen Kulturphilosophen der Jahrhundertwende“ bezeichnet.<sup>725</sup> Wie Lichtblau aufzeigt, verweist die Bezeichnung Simmels als „Zeitphilosoph“ durch seine Zeitgenossen zum einen auf den Aktualitätsbezug im Sinne eines radikalen Innovationsanspruchs, zum anderen auf die Ambition Simmels, die Vergänglichkeit der Gegenwartsphänomene zum Ausdruck zu bringen, die von nachfolgenden Modeerscheinungen abgelöst werden.<sup>726</sup> Simmels Moderneverständnis ist charakterisiert durch Widersprüchlichkeit und Uneindeutigkeit. Darüber hinaus sieht Lichtblau in Simmels Moderneverständnis und in seiner Arbeitsweise Parallelen: in der Moderne stelle sich das „Spannungsverhältnis zwischen radikaler Neuheit einerseits und der prinzipiellen Vergänglichkeit alles Bestehenden andererseits“ als eine Eigenschaft dar, die Simmel durchaus auch als Merkmal seines eigenen Werkes betrachtete, wobei er sie auch als eine radikal neuartige Eigenschaft der modernen Zeit an sich ansah, „die sich gerade vermittels des Augenblickcharakters eines allein auf das Gegenwärtige bezogenen epochalen Bewusstseins von anderen historischen Zeiten unterscheidet.“<sup>727</sup> Nicht nur für Baudelaire, sondern auch für Simmel ist die Erfahrungsweise der Moderne zum einen durch Aspekte des Fragmentarischen und Transitorischen, zum anderen auch durch Aspekte des Bleibenden und sogar Ewigen geprägt. Diese Unterteilung der Moderne in zwei widerstreitende Hälften wurde in der Forschung infolge der schon beinahe

---

<sup>724</sup> vgl. Baare 2009, S. 336–337.

<sup>725</sup> vgl. Baare 2009, S. 535–537.

<sup>726</sup> vgl. Lichtblau 1997, S. 11.

<sup>727</sup> Lichtblau 1997, S. 11.

ausschließlichen Betonung von Fortschrittlichkeit und Beschleunigung gegenwärtiger Wirklichkeitserfahrung und -wahrnehmung des 19. Jahrhunderts übersehen.

Zur Erinnerung: Innerhalb der Forschung wird Baudelaires Moderneverständnis oft nur einseitig und damit verzerrt wiedergegeben. Gemäß Baudelaire wird Moderne durch zwei gegensätzliche Elemente charakterisiert. Aus Simmels Sicht der Verhältnisse wird das Wesen der Moderne ebenfalls durch Gegensatzpaare geprägt und gebildet – das Alte und das Neue, die Tradition und die Mode.

Simmel treibt seine Gesellschaftsanalysen auf der Grundlage der Beobachtung des Aufstiegs von Berlin zur Metropole um die Jahrhundertwende. „Indem Simmels zeitdiagnostische Schriften auf eigenen Eindrücken und Erfahrungen basierten, sind sie Symptom und Analyse zugleich“.<sup>728</sup> Auch bei den Grundlagen der für Simmel spezifischen Wahrnehmungsweise finden sich Übereinstimmungen mit Baudelaires Theorien der modernen Kunst. Baudelaire forderte bekanntermaßen die künstlerisch subjektive Sichtweise auf die Realität. Mit seiner Abwendung von einer umfassenden historischen Analyse gegenwärtiger Wirklichkeit verzichtete auch Simmel auf eine Bestandsaufnahme der sozialen Wirklichkeit mit dem Anspruch auf Vollständigkeit. „Kontingente Lebensfragmente“ boten dafür keine Grundlage mehr. Simmel nahm vielmehr gegenüber dem zu betrachtenden Phänomen eine „ästhetisch distanzierte Perspektive“ ein, aus der heraus er versuchte, jene Aspekte des Typischen und Allgemeingültigen hervorzubringen, die seinen Überzeugungen nach in jedem flüchtigen Bruchstück der Realität enthalten sind. Aus dieser Anschauung heraus entwickelte Simmel seine Netzwerktheorie zu den gesellschaftlichen

---

<sup>728</sup> Baare 2009, S. 341.



Wechselwirkungen. „Die gebrochene Form der Wirklichkeitsauffassung steht (...) in einem Verhältnis der Analogie zur Beschaffenheit der Gesellschaft, die sich in ein Netzwerk sozialer Wechselwirkungen auflösen lässt, und in radikalster Zuspitzung auch auf das Individuum übertragen werden.“<sup>729</sup> Das in unterschiedliche Relationen eingebundene Individuum wird erst durch Bestimmung seiner verschiedenen Rollen und Funktionen innerhalb der Gesellschaft und des Staates beschreibbar und fassbar, wobei es außerhalb dieser Beziehungen bedeutungslos und damit in seiner Stellung irrelevant bleibt.

Im Folgenden gilt es, die für die hier entwickelte Fragestellung zentralen Aspekte in ihrer Relevanz herauszustellen. Der Großstadtmensch und seine individuelle Wahrnehmung im urbanen Umfeld bilden in Simmels Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“<sup>730</sup> den Schwerpunkt der Analyse. Simmel beschreibt, wie sinnliche Wahrnehmung und ihre räumliche Umgebung in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen: „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die *Steigerung des Nervenlebens*, die aus dem Wechsel innerer und äußerer Eindrücke hervorgeht. Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d. h. sein Bewusstsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, (...) gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen (...) weniger Bewußtsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, (...) die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen.“<sup>731</sup>

---

<sup>729</sup> Baare 2009, S. 342.

<sup>730</sup> Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, in: Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Ottheim Rammstedt (Hg.), Gesamtausgabe/Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, (7 Bde.), Bd 1. Frankfurt am Main 1995, S. 116–131.

<sup>731</sup> Simmel, zit. nach Palmbach 2001, S. 67 und Simmel 1995, S. 116–117.

Simmel beschreibt das Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem großstädtischen Umfeld und der durch Beschleunigung und soziokulturellen Wandel veränderten Wahrnehmung. Damit wird deutlich, dass diese Erkenntnis bereits in der frühen Phase moderner Metropolen erkannt und beschrieben worden ist. Simmel, der häufig mit Gegenüberstellungen von Gegensätzen arbeitet, stellte die beschleunigte und wechselhafte Erfahrungs- und Erlebnisweise in der Metropole mit dem langsamen und gleichmäßig fließenden Leben auf dem Land als zwei Pole gegenüber, die zeitgleich nebeneinander bestehen. Simmel definiert die Großstadt – im Unterschied zur Kleinstadt und zum Landleben – als einen Ort, wo der „rasche und unterbrochene Wechsel“ an Sinneseindrücken zur „Steigerung des Nervenlebens“ beziehungsweise auch zur „Anregung des Bewußtseins“ führen. Dabei stellen maßgeblich die „rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder“ und die „Unerwartetheit sich aufdrängender Bilder“ bisher ungekannte Herausforderungen dar. Simmel beschreibt dabei auch das Anpassungsvermögen des Individuums an die neuartigen Anforderungen. Der Großstädter eigne sich „ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen (...)“ an.<sup>732</sup>

Sein Bericht über die Berliner Gewerbeausstellung von 1896 schildert anschaulich die Inanspruchnahme und Reizüberflutung der Ausstellungsbesucher angesichts der erdrückenden Vielfalt der Auslagen: „Die nachbarliche Enge, in die die heterogensten Industrieprodukte gerückt sind, erzeugt eine Paralyse des Wahrnehmungsvermögens, eine wahre Hypnose, in der der einzelne Eindruck nur noch die obersten Schichten des Bewußtseins streift und schließlich nur die am häufigsten wiederholte

---

<sup>732</sup> vgl. Simmel, zit. nach Palmbach 2001, S. 67–68.

Vorstellung als Sieger über den Leichen unzähliger würdigerer, aber in der Zersplitterung schwacher Eindrücke im Gedächtnis zurückbleibt.“<sup>733</sup>

Diese unablässige Konfrontation hat zur Folge, dass der Großstädter sowohl zur dinglichen, als auch zur sozialen Welt eine Distanz(haltung) einnimmt. Die Form der Reaktion bezeichnet Simmel mit den Begriffen der „Blasiertheit“ und „Reserviertheit“. Diese „WahrnehmungsfILTER“ sind als Gegenschläge des Individuums notwendig geworden. Allerdings schließe diese Blasiertheit leicht die Unfähigkeit mit ein, „auf neue Reize angemessen zu reagieren“, was auch eine „Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge“ zur Folge habe.

Im Gegensatz zu den negativ besetzten Ausführungen Simmels wird in der aktuellen Forschung diese Fähigkeit durchaus positiv bewertet und somit schließlich einer vollständigen Um-Wertung unterzogen. Crary spricht von einem anpassungsfähigen und selektiven Perzeptionsvermögen des Menschen, das wie eine „flexible Membran“ funktioniert.<sup>734</sup>

Klaus Lichtblau kennzeichnet Simmels Ansatz folgendermaßen: „Der historische Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen (...) faszinierte ihn nicht nur aufgrund seiner alles beherrschenden Ausstrahlungskraft bis in die entlegendsten Kulturbereiche, sondern auch aufgrund der eigenartigen Vermischung zwischen den entgegengesetztesten Geistesströmungen, die gegenüber dem eher geschlossenen Charakter homogener Kulturzeitalter ihrerseits einen eigenartigen Reiz besitzt (...)“<sup>735</sup>

Um die intendierte Allgemeingültigkeit seiner Schriften zu bewahren, wählte Simmel für seine Kulturanalysen die von ihm bevorzugte Form des Essays.<sup>736</sup> Diese Darstellungsform bot ihm die Möglichkeit, seine

---

<sup>733</sup> Palmbach 2001, S. 71–72.

<sup>734</sup> vgl. Crary 2002, S. 75–77.

<sup>735</sup> Lichtblau 1997, S. 53.

<sup>736</sup> Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, 2 Bde., hier Bd. 1, (Hg.) Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Ottheim Rammstedt, Frankfurt am Main 1995.

bruchstückartigen oder fragmentarischen Darbietungen der modernen Gesellschaft zu entwickeln. Es macht sich dabei eine ästhetische Sichtweise des Autors bemerkbar und obendrein wird auch in dieser Hinsicht deutlich, dass er eine umfassende Gesellschaftsanalyse gar nicht anstrebt.<sup>737</sup> Simmel hatte – worin ein zentraler Aspekt seines Œuvres zu sehen ist – die Maxime einer einheitlichen Deutung der Welt als unerreichbar aufgegeben. Sein Werk ist nur dann vollständig zu erfassen, wenn man die spezifische Heterogenität seines Schaffens berücksichtigt. Seine Schriften zur Soziologie zeigen auffällig interdisziplinäre Züge. Dennoch gilt es, folgt man Lichtblau, den fragmentarischen Charakter von Simmels Schriften zu relativieren. Simmels Anliegen bestünde darin, ausgehend von der prinzipiellen Anerkennung verschiedener Zugangsweisen zu den spezifischen Erfahrungsgehalten der Moderne, dennoch zu so etwas wie einem „einheitlichen“ Stil des modernen Lebens durchzudringen, wodurch sich ein mit diesem Stil verbundenes, modernes Weltbild ergeben kann.<sup>738</sup> Dabei betrachtet Simmel die Gesellschaft als ein Netzwerk aus Teilen, die über Wechselwirkungen miteinander verbunden sind. Dieses Phänomen hat er mit dem Begriff „Vergesellschaftung“ bezeichnet.<sup>739</sup> Bezüglich seiner innovativen Arbeitsweise wurde Simmel von seinen Zeitgenossen jedoch „Standpunktlosigkeit“ und „ästhetische Unentschiedenheit“ vorgeworfen.<sup>740</sup>

Unter der Maxime, dass die Soziologie keinen „festen Zustand“, sondern sich wandelnde Situationen zu erfassen hatte, widmete sich Simmel der Untersuchung von Brüchen, Spannungen und Konflikten, die sich aus der Konfrontation zwischen verschiedenen Strömungen innerhalb des

---

<sup>737</sup> vgl. Lichtblau 1997, S. 54–55.

<sup>738</sup> vgl. Lichtblau 1997, S.19.

<sup>739</sup> vgl. Werner Jung, Georg Simmel zur Einführung, Bd. 60, Hamburg 1990, S. 87–88.

<sup>740</sup> vgl. Lichtblau 1997, S. 12.

modernen Weltbildes ergeben. Ebenso verhalte es sich bei dem Terminus Individuum um ein Konstrukt, das in sich keine Einheit darstellt, sondern sich aus einer Vielzahl von Charakteren zusammensetzt.<sup>741</sup>

Simmel fand ein Vorbild (und Ideal) für seine Methode der Beschreibung zufälliger Alltagsfragmente in der Kunst, deren Größe darin besteht, im Detail beziehungsweise Ausschnitt das Allgemeine und Ganze aufzuzeigen. Werner Jung zitiert Simmels Methode zur Analyse von Kulturphänomenen aus seinem Aufsatz „Soziologische Ästhetik“ (1896). Dort erklärt Simmel sein Vorgehen folgendermaßen: „Das Wesen der ästhetischen Betrachtung und Darstellung liegt für uns darin, dass in dem Einzelnen der Typus, in dem Zufälligen das Gesetz, in dem Äußerlichen und Flüchtigen das Wesen und die Bedeutung der Dinge hervortreten.“<sup>742</sup>

Schließlich sei auch auf Simmels Betrachtung der Mode als Paradigma der Moderne verwiesen. Am Beispiel der Mode verdeutlicht er einen Grundzug der Moderne, die Dialektik, die sich in den Phänomenen des „transitoire“ und des „fugitif“ zu erkennen gibt:<sup>743</sup>

„Deshalb gehört zu den Gründen, aus denen die Mode heute so stark das Bewusstsein beherrscht, auch der, daß die großen, dauernden, unfraglichen Überzeugungen mehr und mehr an Kraft verlieren. Die flüchtigen und veränderlichen Elemente des Lebens gewinnen dadurch um so mehr Spielraum. Der Bruch mit der Vergangenheit ... spitzt das Bewußtsein mehr und mehr auf die Gegenwart zu. Diese Betonung der Gegenwart ist ersichtlich zugleich Betonung des Wechsels ...“<sup>744</sup>

Insofern vereint die Mode in sich einen Widerspruch, sie verkörpert das Vorübergehende und das Ewige, da es sich um eine Wiederholung des

---

<sup>741</sup> vgl. Jung 1990, S. 43.

<sup>742</sup> Simmel zit. nach Jung 1990, S. 65.

<sup>743</sup> vgl. Frisby 1989, S. 101–106.

<sup>744</sup> Frisby 1989, S. 105.

Immergleichen handelt. Anhand der Mode beschreibt Simmel die Relation zwischen zentralen Phänomenen der Moderne, die mit dem großstädtischen Leben in Zusammenhang stehen. Mit dem Bedeutungsverlust der historischen Traditionen, sowie dem Schwinden der Überzeugungskraft der überlieferten großen Weltanschauungen erhielt der Prozess der Individualisierung zunehmend mehr Impuls und Dynamik.

Die Hinwendung zur aktuellen Gegenwart in Kunst und Literatur setzte eine veränderte Einstellung zur eigenen Geschichte voraus. Lichtblau berücksichtigt diesen Aspekt bei seiner Untersuchung von Simmels Gegenwartsanalysen. Im Gefolge der Analyse des Phänomens der Mode erkannte Simmel im modernen Bedürfnis nach einem „Stil“ der persönlichen Lebensführung die Entwicklung eines zunehmenden Subjektivismus.

Simmel untersuchte die „alltagsästhetischen Formen der Stilisierung“ in ihren vielfältigen Erscheinungsformen – der Großstadt, der Mode, der Geselligkeit und der Koketterie. Lichtblau macht deutlich, dass für Simmel das Phänomen Mode einen fundamentalen Wesenszug der Moderne verkörpert. Als „Wechsel- und Gegensatzform des Lebens“ erfüllt die Mode einerseits das menschliche Bedürfnis nach persönlicher Unterscheidung und sozialer Abgrenzung, andererseits charakterisiert die Mode zugleich eine egalitäre Tendenz, welche sich in der Nachahmung und im Zusammengehörigkeitsgefühl zu einer sozialen Gruppe äußert. Darüber hinaus versinnbildlicht die Mode mit ihrem Streben nach dem jeweils Neuen einen Indifferenzpunkt von Vergangenheit und Zukunft, da die Nachahmung mit ihrer massenhaften Verbreitung letztendlich zur Selbstaufhebung führt. Folglich vermittelt der inhärente Selbstwiderspruch der Mode das intensive „Gegenwartsgefühl“.<sup>745</sup>

---

<sup>745</sup> Lichtblau 1997, S. 63.

Simmel erklärt das seine Epoche kennzeichnende Wesen der urbanen Erfahrungsweisen am Beispiel der Mode:

„der Wechsel der Mode zeigt das Maß der Abgestumpftheit der Nervenreize an; je nervöser ein Zeitalter ist, desto rascher werden seine Moden wechseln, weil das Bedürfnis nach Unterschiedsreizen, einer der wesentlichen Träger aller Moden, mit der Erschlaffung der Nervenenergien Hand in Hand geht.“<sup>746</sup>

In der Differenzierung des Arbeitsprozesses, wie auch in der Technisierung im Allgemeinen, vermutet Simmel eine Ursache für das von ihm beschriebene Auseinandertreten von subjektiver und objektiver Kultur – innerhalb der Emergenz der Massenkultur. Als „Entfremdungsprozess der modernen Kultur“ bezeichnet Simmel die von ihm beobachteten Prozesse, die sich sowohl in der „Differenzierung im Nebeneinander“ als auch in der „Differenzierung im Nacheinander“ im Hinblick auf die personale und öffentliche Ebene vollziehen.

Als umgrenzte Fallbeispiele seiner Großstadtanalysen verweist Simmel einerseits auf die Phänomenologie und die Prozesse in der Mode, die ihm zufolge den Inbegriff für die „Differenzierung im Nacheinander“ darstellen, während das Verhältnis zu Waren und Mitmenschen, die Simmel auf den damals neuartigen Weltausstellungen beobachtet, den Inbegriff für die „Differenzierung im Nebeneinander“ in der modernen Kultur anzeigen.<sup>747</sup>

Simmel bietet jedoch keine wirklichen Erklärungen für die Genese der modernen Kultur, sondern bleibt bei der Deskription der Phänomene stehen

---

<sup>746</sup> Simmel nach Lichtblau 1997, S. 63. siehe auch Georg Simmel, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas, Berlin 1998, S. 33.

<sup>747</sup> vgl. Frisby 1989, S. 99–100 und David. P. Frisby, Georg Simmels Theorie der Moderne; in: Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, (Hg.) Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1984, S. 9–79, hier: S. 65.

– den Fragmenten, Detailaufnahmen und Momenten im Sinn einer „impressionistischen“ Soziologie. Im Aufspüren zufälliger Alltagsfragmente gleicht Simmel einem „Flaneur“; doch zugleich grenzt er sich von diesem ab, da die Beliebigkeit nicht Selbstzweck ist, er vielmehr bestrebt ist, aus der Beschreibung zufälliger Alltagsfragmente das Allgemeingültige zu extrahieren.<sup>748</sup>

Barbara Palmbach weist in ihrer Untersuchung darauf hin, dass Walter Benjamins berühmte Abhandlung „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“<sup>749</sup>, die er 1935/36 im Pariser Exil verfasste und veröffentlichte, Einflüsse durch und Parallelen zu Simmels Großstadtanalysen aufweist. Zur Erforschung der damals kritisch beurteilten Prozesse und Entwicklungen gilt es, die zentralen Diskussionspunkte zu rekonstruieren.

Trotz der zentralen Unterschiede, die zum einen die Voraussetzungen der historischen Perspektive der Autoren betreffen, und zum anderen auf der Tatsache gründen, dass einerseits die Wahrnehmungsveränderung in Berlin um die Jahrhundertwende und andererseits jene im Paris des 19. Jahrhunderts thematisiert wird, zeichnen sich Parallelen zwischen den jeweiligen Analysen ab.

Während Simmel die Transformation Berlins zur Großstadt aus der Position eines Zeitzeugen beschreibt, zeigt Benjamin aus der retrospektiven Position eines Forschers auf, inwiefern sich im Paris des 19. Jahrhunderts das Wahrnehmungsvermögen des Einzelnen wesentlich gewandelt hat.<sup>750</sup>

Benjamin definiert und erfasst von seinem Standpunkt aus die Wahrnehmung an sich als eine geschichtlich veränderbare Größe. Die

---

<sup>748</sup> vgl. Jung 1990, S. 72–73.

<sup>749</sup> Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders. Gesammelte Schriften, Bd. 1, Teil 2, (Hg.) Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1978 (1974), S. 435–467 (erste Fassung) und S. 471–505 (zweite Fassung).

<sup>750</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 68–70.



Autorin zitiert Benjamins Erläuterung aus „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“:

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise der Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt –, ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“<sup>751</sup>

Während Benjamin also die Folgen der dynamischen Wahrnehmungserfahrung in der großstädtischen Metropole beschreibt, analysierte und erläuterte Simmel die Veränderungen der Wahrnehmung als Zeitgenosse in Berlin um die Jahrhundertwende. Allerdings erklärt auch Benjamin später –wie bereits Simmel entsprechend in Berlin – die rasche Abfolge verschiedenster, wechselhafter Eindrücke zum Charakteristikum moderner Wahrnehmung.<sup>752</sup>

In diesem Fall ist Benjamins Ansatz mit der Arbeitsweise Simmels vergleichbar. Im Besonderen hebt Benjamin die Folgen des Großstadtverkehrs hervor. Benjamin erforscht die neuartige Erfahrung der Fragmentierung von Wahrnehmung durch die Beschleunigung, die er unter dem Begriff des „Chock“ betrachtet. Mit diesem Begriff fasst Benjamin jene charakteristische Wahrnehmungsform zusammen, die unter anderem als Folge des Großstadtverkehrs entsteht. Palmbach macht deutlich, dass Benjamin, der in seinen Analysen zur Moderne die Veränderungen der Objektbeziehungen und Apperzeptionsweisen – in Anlehnung an Simmel – die „Erfahrung“ und das „Erlebnis“ als zwei grundlegend verschiedene Wahrnehmungsformen der Moderne unterscheidet. Während sich das Erlebnis durch seine Unbeständigkeit und Wandelbarkeit auszeichnet, kann

---

<sup>751</sup> Benjamin nach Palmbach 2001, S. 68 und Benjamin (1974), 1978, S. 439.

<sup>752</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 68–69. und Benjamin, Bd. 1, Teil 2 1978 (1974), S. 605–653.

die Erfahrung durch ihre Beständigkeit zum Teil des Bewusstseins werden, wie im folgenden Zitat zum Ausdruck kommt: „Die Wahrnehmungsweise in der Großstadt, wie sie durch Konfrontation mit Chockmomenten bzw. kaleidoskopischen Bildern ausgelöst werde, bezeichnet er dabei als „Erlebnis“, während er unter „Erfahrung“ eine gleichmäßig, gewohnte und langsam fließende Wahrnehmungsweise versteht.“<sup>753</sup>

Das „Erlebnis“ in der Großstadt ist durch seinen fragmentarischen sowie diskontinuierlichen Charakter gekennzeichnet und tritt an die Stelle kontinuierlicher und traditioneller Erfahrungsweisen, wie sie etwa im ländlichen Bereich noch möglich sind.<sup>754</sup> Damit bestimmt Benjamin jene Eindrücke, die durch ständige Wiederkehr den Filter des abwehrenden „Reizschutzes“ durchbrechen und damit langfristig in das Bewusstsein eingehen, als „Erfahrung“.

Der Begriff des „Chockerlebnisses“ – als Reizschutz des Bewusstseins – nimmt innerhalb Benjamins Theorien zur Moderne eine zentrale Stellung ein.<sup>755</sup> In diesem Kontext definiert Benjamin den „Chockmoment“ als die Leistung der „Chockabwehr“, bei dem das Bewusstsein – im Interesse des Reizschutzes – sich einstellen kann.<sup>756</sup> Schließlich beschreibt Benjamin am Beispiel der Photographie die Mechanisierung des Alltags und verdeutlicht damit die Konsequenzen für die moderne Kultur:

„Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usf. wurde das ‚Knipsen‘ des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock. Haptischen Erfahrungen dieser Art traten optische an

---

<sup>753</sup> Palmbach 2001, S. 69.

<sup>754</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 69.

<sup>755</sup> vgl. Benjamin, Bd. 1, Teil 2 1978 (1974), S. 613–614.

<sup>756</sup> Benjamin, Bd. 1, Teil 2 1978 (1974), S. 615–618.

die Seite, wie der Inseratenanteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr in einer großen Stadt. Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen.“<sup>757</sup>

### *III.1.2.2 Überlegungen zu zeitgenössischen Quellen aus Literatur und Kunst*

Barbara Palmbach widmet sich zum einen der Erforschung des modernen Parisbildes, das die Gruppe der Impressionisten entwickelte und zum anderen der Erforschung der Auswirkung der Veränderungen des „großstädtischen Wahrnehmungsumfeldes“ auf die visuelle Wahrnehmung. Zur Analyse zieht Palmbach impressionistische Pariser Stadtdarstellungen von Claude Monet, Camille Pissarro und Gustave Caillebotte heran, daneben aber auch als Quellenmaterial zeitgenössische Reiseführer, Presseillustrationen und Stadtbeschreibungen.<sup>758</sup>

Das moderne Bild von Paris in den Stadtdarstellungen der Impressionisten erfährt einen radikalen Umbruch gegenüber dem konventionellen Genre der Vedutenmalerei. Das moderne Stadtbild der Impressionisten legt neben dem neuen Motivfundus an Menschenansammlungen auf offenen Plätzen oder breiten Boulevards vor allem auch Zeugnis ab von den Bedingungen großstädtischen Sehens und den damit verknüpften Apperzeptionsweisen in der Stadt.<sup>759</sup> Das moderne Bild von Paris wird nicht mehr „festgefügt in einem panoramatischen Überblick mit seinen herausragenden Monumenten gezeigt, sondern in unmittelbar vor Ort wahrgenommenen Ausschnitten. Das impressionistische Stadtbild begann sich zu emanzipieren, sich vom Statischen der Vedute zu lösen und sich auf aktuelle Motive der modernen

---

<sup>757</sup> Benjamin, Bd. 1, Teil 2 1978 (1974), S. 630.

<sup>758</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 17–18.

<sup>759</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 15–21.

Metropole, die seit dem Second Empire und der damit verbundenen Transformation der Stadt entwickelt hatten“, zu konzentrieren.<sup>760</sup>

Als zentrale These zeigt Palmbach auf, dass zwischen der spezifischen Ausdrucksform des impressionistischen Großstadtbildes – bezüglich der charakteristischen Ausschnitthaftigkeit sowie der malerischen Umsetzung großstadttypischer Bewegungserscheinungen – und dem Motiv selbst so ein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Daraufhin führt Palmbach ihre Argumentation aus: Während die „direkte Auseinandersetzung“ des Malers mit seinem Motiv vor Ort, sowie die damit verbundene, „unmittelbare Wiedergabe eines Augeneindrucks“ bekanntlich als „wichtiger Grundsatz impressionistischer Malerei“ gelten, kommen der tatsächlichen visuellen Wahrnehmung eines Motives, da diese entscheidend am Entstehungsprozess des Bildes beteiligt ist, ebenso eine besondere Bedeutung zu.<sup>761</sup> Bekanntermaßen gilt es als Kennzeichen der impressionistischen Malerei, das Gesehene auf die Art und Weise abzubilden, wie es dem Auge des Malers in einem bestimmten Moment erscheint. Palmbachs Ambition ist es allerdings, die Zusammenhänge zwischen der modernen Wahrnehmung und dem urbanen Wahrnehmungsraum der Großstadt nachvollziehbar zu machen oder vielmehr historisch zu rekonstruieren. Denn dadurch, dass der visuelle Wahrnehmungseindruck für die Entstehung des impressionistischen Kunstwerks ausschlaggebend ist, stellt auch die veränderte Wahrnehmung der Stadt Paris eine zentrale Grundvoraussetzung bei der Entstehung eines Großstadtbildes eines Impressionisten dar.

Palmbach führt ihre Überlegungen zur großstädtischen Wahrnehmungsveränderung vor dem historischen Hintergrund aus, indem sie diese einerseits als Symptom und andererseits als Ursache deutet.

---

<sup>760</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 16.

<sup>761</sup> s.o.

Infolge der Umstrukturierung unter Baron Haussmann dominierten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts geradlinige und breite Straßenzüge, weiträumige Plätze sowie monumentale Nutz- und Verkehrsbauten. Die Boulevards entwickelten sich zunehmend zu stark belebten Verkehrs- und Geschäftsstraßen. Das Wahrnehmungsfeld der Großstadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erzwang ein neues Sehen, das den fortschrittlich orientierten Künstler veranlasste, die bestehenden konventionellen Darstellungsweisen zu revolutionieren und eine neue Bildsprache zu entwickeln. Als zentrale These hält die Autorin fest: Diese neue, veränderte Wahrnehmung der Stadt (...) sollte sich auch auf die nachfolgende Kunstproduktion (...) auswirken. In den Großstadtbildern der Impressionisten sollten die veränderten Wahrnehmungsformen zum Ausdruck kommen, die von der Entwicklung der Großstadt provoziert wurden.“<sup>762</sup> Für die Analyse vergangener Wahrnehmungsformen zieht Palmbach sowohl Bild- als auch Textquellen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts heran, die sie bezüglich ihrer verschiedenen Kontexte bestimmt. So handelt es sich beispielsweise bei den Textquellen neben literarischen Schriften auch um empirische Beobachtungen und theoretische Analysen zur Phänomenologie der veränderten Wahrnehmung in der Großstadt. Beim Bildmaterial bezieht die Autorin nicht nur Großstadtbilder der Impressionisten mit ein, sondern auch Illustrationen aus Reiseführern und Zeitungen.<sup>763</sup>

Zum Aufbau und der Methode ihrer Bildanalysen schickt Palmbach voraus: „Um herausfinden zu können, mit welchen Darstellungsmitteln die Maler die Wahrnehmung des abzubildenden Motivs zum Ausdruck bringen, stehen die Wahl des Betrachterstandpunktes, die Rolle von Komposition und Perspektive, sowie die Frage nach der Darstellbarkeit von Bewegung,

---

<sup>762</sup> Palmbach 2001, S. 17.

<sup>763</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 18.

der Dominanz einzelner Bildelemente und der Blickführung im Vordergrund.“<sup>764</sup> Palmbachs Kategorisierungs- und Analyseschema zur modernen Stadtdarstellung erschließt die charakteristischen Kennzeichen der großstädtischen Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts. Die moderne Darstellungsweise wurde in ihrer Ikonographie häufig mit dem Medium der Photographie verglichen. Aufgrund dessen liegt die Annahme nahe, dass dieses Schema auch auf andere Gattungen der impressionistischen Malerei – wie zum Beispiel der Figurendarstellung – übertragbar ist. Dies gilt es vor dem Hintergrund der Fallbeispiele meiner Untersuchung an entsprechender Stelle zu prüfen.

Hinsichtlich der Motivwahl weist das neue Stadtbild eine Akzentverschiebung auf. Anstatt der Darstellung berühmter Monumente, die das Stadtbild geprägt haben, wird die moderne Metropole mit ihren Boulevards, Blockbauten, Bahnhöfen und weiträumigen, öffentlichen Plätzen wiedergegeben. Den Höhepunkt der modernen Baukunst bildet die Glas- und Eisenarchitektur mit ihren öffentlichen Verkehrs-, Nutz- und Repräsentationsbauten.<sup>765</sup>

Die Darstellungsweise ist dabei eng mit der subjektiven wie auch der „unmittelbaren“ visuellen Wahrnehmung des Stadtmotivs durch einen Betrachter vor Ort<sup>766</sup> verbunden: die Blickrichtung folgt der *tatsächlichen Wahrnehmung* eines Platzes, einer Straße oder eines Gebäudes durch *ein Subjekt/einen Betrachter*; demzufolge kann das Motiv nur fragmentarisch wahrgenommen und wiedergegeben werden. Anstelle einer geschlossenen

---

<sup>764</sup> Palmbach 2001, S. 20.

<sup>765</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 239–241.

<sup>766</sup> Palmbach merkt an: „Bemerkenswert ist darüber hinaus, daß die etwa seit den 1860er Jahren einsetzende Vernachlässigung der Pariser Monumente insbesondere für die Stadtbilder der einheimischen impressionistischen Maler und weniger für ausländische, nur zeitweilig in Paris lebende Künstler zutrifft.(...). Dies könnte ein (...) Beleg dafür sein, daß sich die einheimischen Pariser Maler, (...) ganz von der tatsächlichen und alltäglichen Wahrnehmung des aktuellen Stadtbildes leiten ließen.“ aus: Palmbach 2001, S. 241.

und überschaubaren Parisansicht, wie in der traditionellen Vedutenmalerei, weist das moderne Stadtbild kein einheitliches und geschlossenes Motiv auf: Scheinbar zufällig wahrgenommene Ausschnitte breiter Boulevards und öffentlicher Plätze sind für diese Verhältnisse kennzeichnend. Die zentrale Neuerung bildet die Entwicklung der Bildsprache hin zur fragmentarischen Abbildungsform. Die großstadtspezifischen Erfahrungen und Erlebnisweisen von Bruchstückhaftigkeit und Momenthaftigkeit spiegeln sich in perspektivischen und kompositorischen Experimenten bei der individuell geprägten Darstellungsweise durch die jeweilige Künstlerpersönlichkeit.<sup>767</sup>

Darüber hinaus werden die fragmentarischen Stadtausschnitte auch durch die Aspekte „Bewegung“ und „visueller Reiz“ geprägt, die in entsprechenden Kunstgriffen – der Auflösung des statischen Bildes und der Reduktion des Details in der Abbildungsschärfe – eine adäquate Umsetzung finden.<sup>768</sup>

Die Bildkompositionen zeigen starke Überschneidungen oder auch Hell-Dunkel-Kontraste, dazu kommen charakteristische Darstellungsmittel wie Unschärfe, Zusammenschwimmen der Formen oder Undifferenzierbarkeiten und Auflösungserscheinungen in der Wiedergabe von Details und Umrissen, die dem Bildbetrachter den „Eindruck eines bewegten und dynamischen Stadtausschnitts vermitteln“.<sup>769</sup>

Palmbach hat mit ihrer Interpretationsweise die Stadtdarstellungen von Paris zu „zeitgenössischen Dokumenten“ erklärt, welche, indem sie die Veränderungen in den Darstellungsformen belegen, ebenso ein sich neu etablierendes Welt- und Menschenbild transportieren. Aber auch in den Stadtbeschreibungen aus Literatur und Wissenschaft finden sich

---

<sup>767</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 242–243.

<sup>768</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 245–249.

<sup>769</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 245.

„großstadtspezifische Wahrnehmungsmuster“ als Ausdruck einer Anpassung an die veränderten Wahrnehmungsbedingungen einer sich dynamisierenden Umwelt.<sup>770</sup>

In der Gegenüberstellung der Quellen aus Literatur und bildender Kunst verweist Palmbach jedoch in aller Deutlichkeit auf die nicht zu vernachlässigende zeitliche Diskrepanz, die zwischen den Entstehungszeiten der bildkünstlerischen und der literarischen Quellen und bestimmten, hier behandelten Formen der kunstsoziologischen Analyse besteht. Die – später entstandenen und veröffentlichten – theoretischen Schriften heben ins Bewusstsein, was für die bildenden Künstler und Literaten der vorausgegangenen Zeitspanne vermutlich noch ein unbewusster Vorgang gewesen war. Nach Palmbach verweisen „die Stadtbilder der Impressionisten bereits vor der theoretischen Auseinandersetzung mit der Großstadt auf die spezifischen Wahrnehmungsmuster und Seherfahrungen der dortigen Lebenswelt.“ Daran anschließend fügt die Autorin erläuternd hinzu: „die Bilder veranschaulichen (...), worüber erst um die Jahrhundertwende in der Soziologie, der Medizin und der Psychologie theoretisch reflektiert und diskutiert wurde: die Auswirkungen der sich dynamisierenden Großstadt auf das Subjekt und seine Wahrnehmung.“<sup>771</sup>

\*

Bei den beiden Fallbeispielen meiner Untersuchung handelt es sich um berühmte Figurenbildnisse von Manet und Degas und nicht um Stadtdarstellungen der modernen Metropole im wortgetreuen Sinn. Obwohl diese beiden Gattungen – Gemälde und Wachsplastik – auf den ersten Blick nur wenige Gemeinsamkeiten zu teilen scheinen, können bei näherer Betrachtung mehrere Parallelen gezogen werden, wenn es etwa um die

---

<sup>770</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 249.

<sup>771</sup> Palmbach 2001, S. 245.



Frage geht, ob und inwiefern es sich bei den Werken von Manet und Degas um Verbildlichungen des modernen Menschenbildes des 19. Jahrhunderts handelt, das sich in der Metropole Paris zu etablieren begann. Da hier anstelle von Darstellungen der Metropole selbst Figurenmotive und deren formalästhetische und soziohistorische Betrachtung im Vordergrund stehen, dienen die vorangestellten Ausführungen zum einen zur Demonstration des historischen Hintergrundes, zum anderen bezüglich der Analyse als Bezugsrahmen für eine strukturierte Betrachtungsweise anhand eines Schemas.

In der bereits erwähnten Analyse einer Werkgruppe Manets zeigt Heike Baare in der Gegenüberstellung von Manets Gruppenbildnissen mit Simmels Vignetten einer modernen Gesellschaft unter anderem Gemeinsamkeiten auf, die hinsichtlich zentraler Kennzeichen der Erfahrung der modernen Gesellschaft, das Werk Manets und das von Simmel miteinander in ihrer Thematik und Methodik verknüpfen.<sup>772</sup>

Manet, der als Individuum diese Veränderungen an sich selbst erfährt, schildert in seinen Figurenporträts jene Merkmale, die das Leben des modernen Großstädtlers prägen. Baare zufolge präsentieren Manets Figurenporträts den neuen Typus des Großstädtlers, der in erster Linie sich selbst präsentiert und erst danach seine sozialen Bindungen. Gekennzeichnet wird der in Manets Figurenbildnissen präsentierte Großstadtmensch durch den distanzierten, abwesend wirkenden Gesichtsausdruck und durch die auffällige Beziehungslosigkeit der Personen zueinander. Baare bezeichnet die Gesellschafts-porträts demzufolge als „Zusammenkünfte einzelner Individuen“. Manets Modernisierung der tradierten Gattung des Gruppenporträts sei durchaus nicht als ironisch-ikonoklastischer Angriff auf die Traditionen der alten

---

<sup>772</sup> vgl. dazu Baare 2009, S. 329–334 und S. 334–358.

Meister zu verstehen. In seinem Werk der 1860er Jahre war Manet vielmehr bemüht – im Rückgriff auf überlieferte Traditionen – eigene Bildvorstellungen zu formulieren, und auf diese Weise einer ins Bild gesetzten Reflexion Bewährtes in die Moderne zu überführen, um letztlich „adäquate Bildformeln für das Konterfei des modernen Individuums“ zu entwickeln.<sup>773</sup> Mit dem Revirement der Tradition des Gruppenbildes schuf er einen modernen Bildtypus für das neue Menschenbild des Großstädtlers im Paris des 19. Jahrhunderts.<sup>774</sup> Manets Figurenbildnisse zeigen folglich weitaus mehr als die in der Forschungsliteratur geprägte Kurzformel des „schweigend distanzierten Individuums“. Manet präsentiert vielmehr den Typus des modernen Großstädtlers, der entsprechende Fähigkeiten entwickelt hat, sich an die modernen Lebensbedingungen anzupassen.<sup>775</sup>

Ebenso hat Crary in seiner bereits erwähnten Abhandlung „Aufmerksamkeit“ deutlich gemacht, inwiefern das flexible Wahrnehmungsvermögen den Wechsel zwischen Aufmerksamkeit und Dissoziation hinsichtlich der Abschirmung oder Hinwendung zu den mannigfaltigen Reizen und Herausforderungen des großstädtischen Lebens ermöglicht.<sup>776</sup> Mit Bezug auf Crary interpretiert Baare dieses – aus heutiger Sicht – als Anpassungsleistung an die neuartigen Lebensumstände. Sie gibt dabei allerdings folgendes zu bedenken: Die Eigenheit von Manets Gruppenbildnissen besteht durchaus nicht in der naturgetreuen Darstellung einer „kontingenten Impression gesellschaftlicher Wirklichkeit“. Vielmehr erhält das Wahrgenommene infolge einer ästhetischen Transformation seinen verdichteten Ausdruck und eine geradezu symbolische Qualität. Bei Manet wie auch späterhin bei Simmel steht das zufällige Alltagsfragment

---

<sup>773</sup> vgl. Baare 2009, S. 367.

<sup>774</sup> vgl. Baare 2009, S. 366–368.

<sup>775</sup> Baare 2009, S. 365–366.

<sup>776</sup> vgl. Cary 2002, S. 21–69.

gewissermaßen als pars pro toto für einen größeren Zusammenhang, indem sich im Typischen das Allgemeine spiegelt. Manet erreiche in der Fragmentierung der formalen Gestaltung und der inhaltlichen Aussage die Spiegelung einer Lebenswirklichkeit, deren flüchtige und wechselhafte Erscheinungsweise sich einer umfassenden Erfassung entzieht.<sup>777</sup>

Manets Figurenbildnisse zeichnen sich durch ihren Habitus aus, die Gestik der Personen vermittelt den Eindruck von Leere und seelischer Distanzierung als Charakteristik und Reaktion des modernen Menschen auf die Großstadt. Gleichwohl versuchte das Individuum auch, durch sorgfältige Gestaltung der äußeren Erscheinung sich sowohl in die Menge einzugliedern, als auch sich *als Individuum* abzugrenzen. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich eine Form der Mode, die infolge industrieller Fertigung für einen zunehmenden Teil der Bevölkerung erschwinglich wurde, zum Gestaltungsmittel der Anpassung und Eingliederung in die Menge, sowie andererseits zur individuellen Abgrenzung des Einzelnen durch seine Kreativität.

Baare hat in ihrer Untersuchung darauf hingewiesen, dass die vorherrschende große Sorgfalt, die man auf die äußere Erscheinung legte, ebenfalls in Manets Figurenbildnissen anzutreffen ist. Indem Baare das Gesicht beziehungsweise die „signifikante Repräsentation der menschlichen Physiognomie mit malerischen Mitteln“ als mögliches historisches Zeugnis diskutiert, zieht sie für ihre Argumentation die Untersuchung Barbara Wittmanns heran, in der die Darstellung des Gesichtes als „Geschichtsdokument“ erfasst wird.<sup>778</sup> Dabei wird angenommen, dass sich die Wirklichkeit einer Epoche, ihre Weltanschauung und Tradition, in schriftlichen und bildlichen Zeugnissen niederschlägt. Inwiefern aus diesen Zeugnissen jedoch unmittelbare

---

<sup>777</sup> Baare 2009, S. 365–366.

<sup>778</sup> vgl. Baare 2009, S. 299–312, hier S. 301 und auch Wittmann 2004, S. 17.

Rückschlüsse auf die soziale und politische Realität gezogen werden können, wird in diesen Beiträgen kritisch hinterfragt und im jeweiligen Kontext analysiert.

Baare weist außerdem auf eine Feststellung Wittmanns hin, wonach die Problematik des schweigsamen und distanzierten Gesichtes vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Physiognomik zu erörtern sei: „(...) Wittmann zufolge nimmt das gedankenverlorene Gesicht den blinden Fleck jeder physiognomischen Theorie ein, da das abwesende Antlitz ausdruckslos ist und folglich eine Wissenschaft außer Kraft setzt, die auf die Lesbarkeit menschlicher Züge basiert und eine Kontinuität zwischen seelischer Regung und körperlichem Zeichen voraussetzt.“<sup>779</sup> Doch wie Baare in Bezug auf die Forschungsbeiträge von Clark und James Cuno<sup>780</sup> erläutert, ist gerade der schwer bestimmbar Ausdruck in den Gesichtern von Manets Figuren und in den Gemälden anderer Künstler dieser Epoche, der von diesen und anderen Autoren als „Ausdruckslosigkeit“ charakterisiert wird, ihrer Argumentationsweise nach als wichtiges Signal für die Modernität der Darstellung vor dem Hintergrund der großstädtischen Lebensbedingungen zu sehen.<sup>781</sup>

\*

Die Schilderungen der Veränderungen und Folgen, die aus den neuartigen Erfahrungsweisen und spezifischen Herausforderungen des Lebens in einer großstädtischen Metropole wie Paris resultieren, eint vor allen die Einsicht, dass eine umfassende Wahrnehmung und Darstellung der zeitgenössischen Wirklichkeit, die von Heterogenität, Wandelbarkeit, und Flüchtigkeit geprägt war – als ein unmögliches Unterfangen erkannt wurde.

---

<sup>779</sup> Baare 2009, S. 304.

<sup>780</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 253; James Cuno, Manet, Face to Face, in: Manet Manet – Zwei Bilder im Dialog, London/München 2004, S. 27 – 54, hier: S. 41.

<sup>781</sup> vgl. Baare 2009, S. 301.

In diesem Sinn findet Simmels Erkenntnis, dass man gezwungen sei, auf eine einheitliche Deutung der Welt Verzicht zu leisten, ihre Entsprechung in der spezifischen Erfahrungsweise der Moderne, wie sie bei seinen Zeitgenossen gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts anzutreffen war. Darüber hinaus findet Simmels Erkenntnis Parallelen in den Schriften Baudelaires<sup>782</sup> und dem Werk Manets.<sup>783</sup>

## **III.2 Die Krise der Kunst: Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit im Umbruch**

### III.2.1 Reflexion und Interpretation als Strategien der Realismuskonzepte bei Manet und Degas

#### *III.2.1.1 Kunst und Photographie als bildgewordener Ausdruck von Veränderung*

Des Öfteren wurde in Forschungsbeiträgen, die sich mit der Geschichte der Photographie sowie dem Wechselverhältnis zwischen dieser und der bildenden Kunst auseinandersetzen, die Abkehr von der mimetischen Abbildung von Wirklichkeit in der Malerei in kausalen Zusammenhang mit der Erfindung der Photographie gestellt. Diese Schilderung der historischen Entwicklung stellen aktuelle Forschungen allerdings als fehlerhaft dar: Es gilt vielmehr, die Photographie *und* den Impressionismus als Erscheinungen respektive Kennzeichen einer Veränderung des Sehens beziehungsweise „der Wahrnehmung von Wirklichkeit, die (*beide*) gleichermaßen Spuren der Gegenwart sichteten“, zu interpretieren.<sup>784</sup> Während die Photographie als Dokumentationsmedium Repräsentationsaufgaben übernahm, erweiterte die Kunst in Skulptur und

---

<sup>782</sup> vgl. Frisby 1989, S. 46 ff.

<sup>783</sup> vgl. Baare 2009, S. 334 ff.

<sup>784</sup> Bonnet 2004, S. 18. (Anm. des Autors C.S. kursiv gekennzeichnet)

Malerei ihre eigenen Möglichkeiten und Aufgaben und thematisierte so ein eigenes Sehen und Wahrnehmen der Welt. Die Entwicklung der Photographie und die Etappen der ästhetischen Moderne sind in diesem Sinn Veränderungen des Sehens und der Wahrnehmung von Wirklichkeit. Der Mensch sah sich im Zeitalter der Industrialisierung einer komplexen, schwer verständlichen Welt gegenüber: Technische Errungenschaften und wissenschaftliche Erkenntnisse veränderten das Weltbild und die Wahrnehmung dieser Welt nachhaltig.<sup>785</sup>

In seinen bereits erwähnten Untersuchungen zeigt Crary auf, dass im 19. Jahrhundert hinsichtlich der Erforschung der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit die zeitgenössische Kunst und die Naturwissenschaften übereinstimmend die Möglichkeit einer „objektiven“ Sicht in Frage stellten. Das Sehen wurde, entgegen dem mittlerweile als überholt geltenden Betrachtermodell des „objektiven“ Sehens der sogenannten geometrischen Optik des 17. und 18. Jahrhunderts aufgrund von neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen als subjektiver Vorgang erkannt, der von körperlichen und psychischen Faktoren abhängig ist, die die Wahrnehmung des individuellen Betrachters beeinflussen. Jonathan Crary beschreibt in „Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert“<sup>786</sup> das „subjektive Sehen“ als Betrachterkonzept der „physiologischen Optik“, welches aus den „körperlosen Bezügen der Camera obscura herausgenommen und neu im menschlichen Körper angesiedelt wurde.“<sup>787</sup>

Crary führt unter kulturhistorischen Auspizien die Neubewertung des Individuums als entscheidenden Faktor für die Veränderung der Beziehung

---

<sup>785</sup> vgl. Bonnet 2004, S. 14–18.

<sup>786</sup> vgl. Jonathan Crary Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden, Basel 1996 (Erstausgabe 1990).

<sup>787</sup> vgl. Crary 1996, hier S. 27; siehe auch S. 25–28, 92–102 und Crary, 2002, S. 21–23, 80–83.

des Subjektes zur äußeren Welt an, der einen Wandel der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung zur Folge hatte, welche Kunst und Kultur der Epoche der historischen Moderne geprägt hat. Demnach bildete das Subjekt beziehungsweise Individuum in den Disziplinen der Humanwissenschaften das zentrale Untersuchungsobjekt.<sup>788</sup> Crary zählt neben den Methoden auch die damit verknüpften Absichten und Ziele dieser Forschungen an, die zur optimalen Prüfung des Individuums – nicht zuletzt als Produzent und Konsument – dienlich sein sollten:

„Die Feststellung der ‚Normalität‘ des einzelnen Menschen mit den Mitteln der Medizin, der Psychologie und anderer Wissenschaften ist ein wesentlicher Bestandteil der Formung des Individuums, das den Anforderungen der institutionalisierenden Macht im 19. Jahrhundert angepasst werden soll.“<sup>789</sup> Als zentrales Ergebnis der physiologischen Optik wiederum galt es, insbesondere die Möglichkeiten des „normalen“ Auges herauszustellen. „Nachbilder auf der Netzhaut, Randverzerrungen, binokulares Sehen und Ermüdungserscheinungen wurden untersucht, um quantifizierbare Normen und Parameter zu entwickeln.“<sup>790</sup> Aufgrund der umfassenden und anhaltenden Beschäftigung mit den Schwächen und Mängeln des menschlichen Sehens wurde es möglich, das Sehen im Normbereich immer genauer zu bestimmen. Die im Zuge dieser Forschungen entwickelten Geräte – das Phenakistikop, das Stereoskop und die Photographie – wurden später im Jahrhundert wiederum zum Bestandteil der Massensehkultur. Damit macht Crary wiederum deutlich, dass sowohl Photographie als auch die Stilrichtung des Realismus als Folgeerscheinungen der vorausgegangenen Entwicklung zu sehen sind.<sup>791</sup>

---

<sup>788</sup> vgl. Crary 1996, S. 26–27.

<sup>789</sup> Crary, 1996, S. 27.

<sup>790</sup> s.o.

<sup>791</sup> vgl. Crary, 1996, S. 28.

Das Prinzip „Realismus“ entwickelt sich zunehmend zu einer „beschreibenden Kategorie“, die als Ziel oder Effekt die Wiedergabe des Erlebnisses gegenwärtiger Wirklichkeit in subjektiver Brechung anstrebt.<sup>792</sup>

Der Wechsel vom Deskriptiven/Narrativen zum Performativen/Transformativen verkörpert laut Rubin den ideologischen Übergang von der vormodernen Repräsentation von Selbst und Welt als körperlos und statisch hin zu einem lebendigen Modell, das als Voraussetzung der Erfüllung menschlicher Möglichkeiten gefeiert wird. Rubin zufolge wurde die Wahrnehmung im 19. Jahrhundert auch deshalb zum großen Thema, weil gleichzeitig die Repräsentation von Realismus neu definiert wurde.<sup>793</sup> Rubin verweist beispielhaft auf realistische Strategien oder Effekte, die von Künstlern als Authentizitätsmerkmal ihrer Werke eingesetzt wurden. In seinem „Atelier“ hat Courbet um der Authentizität willen sich in der Welt dargestellt, die er selbst repräsentiert.<sup>794</sup> Nach Rubin beabsichtigt Manets charakteristische Malweise mit seinem betonten Pinselgestus die Abkehr von der traditionellen westlichen Distanzierung zugunsten der Betonung des Sehens als „körperlich-sinnliche Erfahrung“<sup>795</sup> in der Kunst. Im Sinne des Materialismus verweise Manets künstlerische Darbietung auf die „Dimensionen echten Lebens“<sup>796</sup>: Somit wird nicht nur die Realität seiner Kunst, sondern auch die historische Situation einer realen Interaktion zwischen Künstler und Modell festgehalten.

\*

Die Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen alltäglicher Themen und Motive wurden auch als „modernes“ oder „neues“ Sehen bezeichnet. Die

---

<sup>792</sup> vgl. Rubin 1994, S. 219.

<sup>793</sup> vgl. Rubin, 1994, S. 222.

<sup>794</sup> vgl. Rubin, 1994, S. 220.

<sup>795</sup> vgl. Rubin, 1994, S. 222.

<sup>796</sup> vgl. Rubin, 1994, S. 222–223.



Inszenierung photographischer Effekte im Zeichen des technischen Fortschritts galt per se als modern, weil zeitgenössisch aktuell; zudem wurde diese Form der Darstellung als symbolische Verdinglichung des unmittelbaren, ephemeren Charakters zeitlicher Prozesse von Gegenwart verstanden. Als weitere charakteristische Effekte des „Neuen Sehens“ werden die Prinzipien Subjektivität, Individualität und Originalität und „Authentizität“ bei der Darstellung der Wirklichkeit durch die Künstlerpersönlichkeit aufgeführt.<sup>797</sup> Zudem prägen Aspekte wie Ausschnitthaftigkeit, Fragmentarität und Heterogenität in Form und Inhalt die Darstellungen, die im Sinne einer Reaktion auf die Beschleunigung der Zeit und die veränderte Erfahrung von Wirklichkeit verstanden wurden.

Exemplarisch sei auf die Darstellung von Bewegung und Geschwindigkeit durch die Erfindung und Einführung einer „Momentaufnahme“ in der Malerei verwiesen, noch bevor dies mittels des technischen Mediums der Photographie möglich wurde: Bevor Eadweard Muybridge seine Bewegungsstudien von Mensch oder Pferd aufgenommen hat – wobei er die Bewegung in einzelne Sequenzen untergliederte – haben Künstler wie Manet und Degas das Prinzip der Momentaufnahme, des ‚Schnappschusses‘, in ihrer Kunst angewendet<sup>798</sup> (Tafel 29, Abb. 1 u. 2).

Innerhalb dieses Kapitels gilt es, thesenhaft die zentralen Fragestellungen zum Thema „Die Krise der Kunst als Ausdruck der Krise von Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellungen“ zu umreißen. Während in diesem Kapitel bereits exemplarisch einige Beispiele geschildert wurden, wird im darauffolgenden Kapitel die These anhand der Strategien und Effekte der beiden Fallbeispiele von Manet und Degas kategorisch untersucht und in einem Schema aufgefächert. Durch diese Kategorisierung und Schematisierung der formalen und inhaltlichen Neuerungen soll zudem

---

<sup>797</sup> vgl. Borchard 2007, S. 23–30.

<sup>798</sup> vgl. Crary 2002, S. 121, Abb. 38 und S. 123, Abb. 40.

verdeutlicht werden, welche Strategien und Effekte Gemeinsamkeiten aufweisen, aber auch Unterschiede.

### *III.2.1.2 Zur Auseinandersetzung mit der Photographie bei Manet und Degas*

Roland Barthes definiert in seiner Schrift „Die helle Kammer“ die Photographie als Zeugnis von Re-Präsentation einer historisch stattgefundenen Situation, folglich die Lichtbildnerie als Dokumentationsmedium. Barthes erklärt „anders als bei (...) Imitationen läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist“.

<sup>799</sup> Barthes bezieht sich dabei selbstverständlich auf die Eigenschaften der analogen Photographie, die erst später von der Digitaltechnik abgelöst werden sollte.

Diese Eigenschaft der Photographie, die Barthes hier beschreibt, erinnert an die historische Debatte um die Eigenschaften und Effekte, die dem Medium in seiner Frühphase zugeschrieben wurden. Allerdings wurden seinerzeit als charakteristische Kennzeichen neben der „schieren“ Darstellung von Wirklichkeit in erster Linie die Eigenschaft der Unmittelbarkeit und Zufälligkeit genannt. Aktuelle Forschungen zum Œuvre von Manet und Degas, die sich mit deren Auseinandersetzung mit der Photographie beschäftigen, interpretieren die Wirkung von Unmittelbarkeit beziehungsweise Zufälligkeit als Referenzen auf die ikonographischen Kennzeichen des modernen Repräsentationsmediums.<sup>800</sup>

In der Gegenüberstellung der beiden Fallbeispiele fällt besonders ein Aspekt hinsichtlich der Präsentation von Körperlichkeit auf. Die Eigentümlichkeit der Haltung oder Pose in ihrer wie eingefroren wirkenden

---

<sup>799</sup> vgl. Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1985 (1980), S. 86.

<sup>800</sup> hinsichtlich des Effekts von Unmittelbarkeit in der Malerei Manets in Auseinandersetzung mit dem Konkurrenzmedium der Photographie siehe Wittmann 2004, S. 59–64.

Statuarik wurde in der Forschung mit den Merkmalen zeitgenössischer Porträtphotographien verglichen. Bekanntermaßen erfordert e die lange Belichtungszeit beim Aufnahmeprozess vom Porträtierten eine entsprechend lange Einhaltung seiner Pose. Die Haltung von Manets *Olympia* wurde daher in ihren Gemeinsamkeiten mit der Photographie von verschiedenen Standpunkten aus untersucht.<sup>801</sup> Ähnliches gilt für die Statuarik von Degas' *Kleiner Tänzerin*.

Der Eindruck der Momenthaftigkeit schließt noch eine weitere Bedeutungsebene mit ein: Der Effekt von Unmittelbarkeit der Bewegung oder Situation wurde, wie bemerkt, mit der Photographie verglichen. Die eingefrorene Statuarik – die im Kunstwerk ironisch als ‚Schwäche‘ von Photographie zitiert wird – verweist zum anderen und darüber hinaus auch auf den Produktionszusammenhang von Kunst. Durch Manets formale und kompositorische Betonung der Modellsituation – *Olympia* scheint in einer befremdlichen Weise die Pose von Tizians *Venus* nachzuahmen – wird gleichsam auf die Ateliersituation – durch die Entlarvung der Produktionsbedingungen von Kunst – verwiesen. Insofern können diese Effekte auch als ironische Attacke gegen das Konkurrenzmedium Photographie interpretiert werden. Die Art und Weise der Präsentation von Momenthaftigkeit irritiert jedoch. Jene Aspekte, welche auf die Konkurrenzsituation zwischen Kunst und Photographie verweisen, müssen in ihrer Spezifik und in ihrer Neuartigkeit betrachtet werden. Bei genauerem Hinsehen erweisen sich Haltung oder Pose der jeweiligen Figuren als nicht eindeutig bestimmbar. Beide Figuren verkörpern vielmehr eine uneindeutige Situation, sie lassen ein Schwanken zwischen Starre und Unmittelbarkeit der Bewegung erkennen. Wie bereits erwähnt, machte Wittmann in ihrer Untersuchung deutlich, wie Manet die Schwächen der

---

<sup>801</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 64–71.

Photographie – durch die Sichtbarkeit der Pose, der Beleuchtungssituation, Schminke und Verkleidung, oder auch zusätzlicher Accessoires, die falsch und künstlich wirken, als „Kulissenkunst“ entlarvt.<sup>802</sup>

Gegenüber der Photographie verfügt Manet als bildender Künstler über ein weites Spektrum an Formen, Farben und malerischen Ausdrucksmitteln. Obwohl Manet im Fall der *Olympia* zum einen ikonographisch auf die Formensprache, zum anderen vereinzelt auf die monotone Farbigkeit der Aktphotographie zurückgreift, sind mehrere Unterschiede ersichtlich. Trotz der zurückgenommenen Farbigkeit im Inkarnat muss die Darstellung – in der Gegenüberstellung zum damals üblichen bräunlichen Galerieton der im Salon ausgestellten Gemälde – in den Augen der Zeitgenossen schrill und bunt gewesen sein. Angesichts der kaum naturalistischen Malweise Manets erstaunt es heute, dass seine ungewöhnlichen Bildentwürfe von den Zeitgenossen mit der Photographie verglichen wurden, bringen diese doch gerade die Schwächen des neuen Mediums zum Vorschein. Darüber hinaus kritisiert Manet mit seiner abstrahierenden Malweise gerade auch den Voyeurismus der Photographie, indem er die Zurschaustellung der entblößten Brust durch malerische Abstraktion verschleiert und beispielsweise die Brustwarzen des Modells nicht darstellt.

Auch Degas' *Kleine Tänzerin*“ zeichnet sich durch Aspekte des Momenthaften und Ausschnitthaften aus, aber auch durch vorgeblich detaillierten Naturalismus – zentrale Eigenschaften, die mit der Photographie verbunden wurden. Doch auch wenn Degas das im Feld der Wissenschaften eingesetzte Dokumentationsmedium hinsichtlich des Verismus positiv für sein Realismuskonzept nutzt, sind seine Werke nicht als dokumentarische Schilderungen zu sehen oder als solche angelegt. Im Gegenteil: Degas und Manet verbindet die Tatsache, dass sie beide die

---

<sup>802</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 78–81.

Grenze zwischen Abbild und Wirklichkeit thematisieren, indem sie den künstlerisch-individuellen Aspekt hervorheben oder bewusst Veränderungen und Realitätsbrüche einführen.

Die Widersprüchlichkeit beider Werke zeigt sich nicht nur in der Abgrenzung von und der Anlehnung an die Photographie. Die irritierende Dichotomie dient als Kunstgriff: Sie verweist auf die Künstlichkeit beziehungsweise Ausschnitthaftigkeit der Darstellungen und betont die handwerkliche Leistung einer jeweils subjektiven Künstlerpersönlichkeit.

Der Rolle des Betrachters wurde als Folge der Entwicklung in seiner individuellen Persönlichkeit größere Bedeutung beigemessen. Die visuelle Erfahrung wurde im Verlauf dieses Prozesses zunehmend als „instrumentell, veränderbar und abstrakt“ begriffen. Indem das Sehen in der Unmittelbarkeit des betrachtenden Subjekts angesiedelt wurde, hat man die absolute Gültigkeit des klassischen Sehmodells zerstört, welches Festigkeit und Dauer einer „realen Welt“ proklamierte. Die Garantien von Autorität, Identität und Universalität des klassischen Sehmodells wurden dadurch erschüttert und in Frage gestellt.<sup>803</sup>

Jonathan Crary bringt eine Äußerung Nietzsches ins Spiel, der die neue Stellung des Individuums in seiner zunehmenden „Fülle disparater Eindrücke“ als „Krise der Assimilation“ bezeichnet. Nietzsche zufolge reagierte der Betrachter auf die großstädtische Wirklichkeit mit einer „Schwächung“ – Einschränkung – der Wahrnehmung. Nietzsche formuliert „(...) eine Art Anpassung an diese Überhäufung mit Eindrücken tritt ein: der Mensch verlernt zu agieren; er reagiert nur noch auf Erregungen von Außen her“.<sup>804</sup>

---

<sup>803</sup> vgl. Crary 1996, S. 35.

<sup>804</sup> vgl. Friedrich Nietzsche nach Crary 1996, S. 34.

### III.2.2 Zwischen Tradition und Innovation – zwischen Fakt und Fiktion

#### III.2.2.1 Manets *Olympia*

In der Gegenüberstellung der *Olympia* mit Tizians *Venus von Urbino* von 1538 wird deutlich, inwiefern Manet hinsichtlich Bildkomposition und Pose der Aktfigur zahlreiche Aspekte von Tizians Meisterwerk zitiert. Beide Gemälde mit den berühmten skandalösen Frauenfiguren in der Geschichte der Kunst waren unlängst Gegenstand eines Katalogbeitrags zur Ausstellung „Manet. Ritorno a Venezia“ (2013).<sup>805</sup> Manets Verhältnis zur Tradition wurde von den Zeitgenossen und der späteren Forschung lange missverstanden. Sein Umgang mit den alten Meistern galt als geradezu blasphemisch, sein Rückgriff auf die Tradition wurde einerseits als konservativ verurteilt und andererseits als Kennzeichen von Modernisierung begrüßt. Manets „Nackt-Darstellung“ wurde als Dekonstruktion respektive Modernisierung der Gattung Aktmalerei diskutiert.

Die Ideal-Real-Polarität ist aber grundsätzlich ein Kennzeichen von Aktdarstellungen und nicht erst mit der Realismusbewegung des 19. Jahrhunderts zum Thema geworden. Kenneth Clark unterscheidet in seiner Studie „The Nude“ die Begriffe „Naked“ und „Nude“.<sup>806</sup> Ihm zufolge strebt ein „Akt“ als Kunstform danach, ideale körperliche Schönheit abzubilden oder zur Darstellung zu bringen, wobei sich die Darstellung an den jeweiligen formalen Konventionen der jeweiligen Stile und Epochen orientiert und nicht den Anspruch erhebt, eine realistische Wiedergabe zu

---

<sup>805</sup> vgl. Guy Cogeval e Isolde Pludermacher, „Venere di Urbino“ e „Olympia“: due donne scandalose, in: Manet. Ritorno a Venezia. A cura di Stéphane Guégan. Una mostra ideata e progettata da Gabriella Belli e Guy Cogeval, Venezia, Palazzo Ducale 24.4. – 18.8.2013, Mailand 2013, S. 22–29.

<sup>806</sup> In der deutschen Übersetzung, die ich verwende, sind es die entsprechenden Begriffe „Nackt/Akt“, aber bereits im Titel des Buches der deutschen Übersetzung schleicht sich streng genommen ein Fehler ein: „The Nude“ wurde sinnentstellend mit „Das Nackte ...“ übersetzt.

sein.<sup>807</sup> Clark stellt insofern die Möglichkeit eines „realistischen“ Aktes in Frage, da dies einen Gegensatz zum Wesen der Gattung darstelle. Der Abbildung einer entkleideten Figur der Realität spricht er wegen ihrer Unvollkommenheiten die Daseinsberechtigung in der Sphäre der Kunst ab.<sup>808</sup> Der Begriff des ‚Aktes‘ wird weitreichend verwendet: Ein „Akt“ bewegt sich „[...] im Grenzbereich zwischen Natur und Kunst“, erklärt Anne-Marie Bonnet, und weiterhin heißt es: „Im Übergang von der Natur zur Kultur, vom ‚Nackten‘ zum ‚Akt‘, durchmisst er kulturelle Dispositive der Sozialisierung (Denk- und Sehgewohnheiten) und Triebbewältigung (Darstellungskonventionen) im Medium ‚Kunst.‘“<sup>809</sup>

Je nach Grad des Naturalismus respektive der Künstlichkeit des Aktes wird in der Forschung zwischen „Akt“, „Natur-Akt“ und „Nackt-Darstellung“ unterschieden. Der „Natur-Akt“ als solches ist ein Oxymoron, wenn damit gemeint ist „[...] der Körper werde in seiner blanken Naturhaftigkeit porträtiert bzw. mimetisch festgehalten.“ Dabei ist jedoch zu beachten, dass es sich beim Kunstwerk immer um „bearbeitete Natur“ handelt.<sup>810</sup>

Für meine Untersuchung gelten folgende Definitionen: Der „Akt“ wird hier allgemein in seiner Bedeutung als unspezifischer Sammelbegriff verwendet.<sup>811</sup> Insofern verweise ich jeweils an entsprechender Stelle darauf, welche Bedeutung gemeint ist. Die Bezeichnung der *Olympia* als „realistischer Akt“<sup>812</sup> erscheint vor diesem Hintergrund des Verständnisses vom „Akt“ in der Kunstgeschichte als widersprüchlich. In der Beschäftigung mit Manets *Olympia* haben viele Forscher auf das Problem

---

<sup>807</sup> vgl. Kenneth Clark, *Das Nackte in der Kunst*, (1953) dt. Übersetzung 1958, S. 4 ff.

<sup>808</sup> vgl. Kenneth Clark 1958, S. 3–5.

<sup>809</sup> Anne-Marie Bonnet, *Der Akt bei Dürer*, in: *Atlas – Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung*: Bd. 4, (Hg.) Barbara Schellewald, Köln 2001.

<sup>810</sup> vgl. dazu Bonnet 2001, S. 27, 28.

<sup>811</sup> Er beinhaltet damit alle Erscheinungsformen von „Akt“, „Natur-Akt“ und „Nackt-Darstellung“, vgl. dazu Bonnet 2001, S. 29.

<sup>812</sup> vgl. Cachin 1984, S. 178.

hingewiesen. Nach Kenneth Clark definiert sich, wie bereits erwähnt, ein „Akt“ als „Kunst“ und unterscheidet sich darin von „Nacktdarstellungen“. Insofern stellten sich die Zeitgenossen Manets wie auch einige Kunsthistoriker die Frage, ob *Olympia* eine Aktdarstellung ist, beziehungsweise was für eine Art der Aktdarstellung? Die Zeitgenossen Manets wollten oder konnten die *Olympia* nicht als Aktdarstellung sehen, trotz der offensichtlichen Bezüge zu den Aktdarstellungen einer Venus oder einer Odaliske. Auch wenn die *Olympia* in ihrer Form der Darstellung und gemäß der Intention Manets eher eine „Nackte“ als ein „Akt“ ist – wegen ihrer Verweise und Bezüge zu den Venus- und Odaliskendarstellungen ist *Olympia* vor allen Dingen als „Akt“ zu verstehen.

In der Forschung wurde der Aspekt der Gleichstellung von Gegenwart und Geschichte innerhalb Manets Umgang mit dem kunsthistorischen Zitat in den 1860er Jahren von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet. Vor dem Hintergrund der Modernediskussion kündigt Manets Kunstgriff der Modernisierung eines Meisterwerkes – ein Kunstgriff, welcher in der Kunst der Moderne des 20. Jahrhunderts als „Appropriation“<sup>813</sup> bezeichnet wird – einen Wandel des Geschichtsbewusstseins an, worauf auch bereits Baudelaire in seinen theoretischen Texten zur modernen Kunst hingewiesen hat. Manet wirft mit seiner Gleichstellung von Geschichte und Gegenwart im Gemälde der *Olympia* zudem Fragen zur bildlichen Darstellung und typologisierten Präsentation der Frau innerhalb der Geschichte der Kunst auf. Silvia Eiblmayr stellte die These auf, dass innerhalb der Umbruchsituation der Moderne das Bild der Frau als „Krisenfigur“ eine zentrale Stellung einnimmt. An dieser Figur können formalästhetische und soziohistorische Veränderungen abgelesen und

---

<sup>813</sup> vgl. Anmerkung 12.



analysiert werden.<sup>814</sup> Im VI. Kapitel gehe ich dieser Fragestellung anhand der beiden Fallbeispiele nach.

### III.2.2.2 Degas' *Kleine Tänzerin*

Im Zusammenhang mit der Analyse von zeitgenössischer Rezeption und wissenschaftlicher Auseinandersetzung bezüglich der *Kleinen Tänzerin* wurden verschiedene Methoden und Interpretationen zur Einordnung und Bewertung dargestellt. Wie zuvor aufgezeigt, haben Druick und Zegers Degas' Werk der 1878–1880er Jahre untersucht und diese Werkphase als Degas „wissenschaftlichen Realismus“ bezeichnet. Kendall hatte allerdings nachgewiesen, dass sich Degas bei seinem Werkensemble der *Kleinen Tänzerin* und der *Physiognomien* von realen historischen Gegebenheiten entfernte. Infolgedessen sind diese Werke des „wissenschaftlichen Realismus“ keineswegs als dokumentarisch zu bezeichnen.

Die Gestaltung und Konzeption von Degas' realistischem Projekt wird als Reflexion des Künstlers über die Methoden und Aspekte der Manipulierbarkeit von Wahrnehmung und Darstellung scheinbarer Wirklichkeit untersucht, wobei entscheidend die Rolle des Betrachters – als zentraler Aspekt – Berücksichtigung findet.

### III.2.3 Die Fallbeispiele als künstlerische Ästhetisierungen von Realitätsfragmenten

Manet und Degas thematisieren Motive des Lebens in der Großstadt, wobei sie besonders die Abgründe hinter dem schönen Schein der Oberfläche aufzeigen. Beide Werke stehen mit der Thematisierung von Prostitution und Geldmacht paradigmatisch für die neue Situation des Künstlers und der

---

<sup>814</sup> vgl. Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild: Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.

Kunst, die als Ware auf dem sich neu etablierenden Kunstmarkt verhandelt wird. Dem Betrachter wird in beiden Kunstwerken eine aktive Rolle zugewiesen.

In Manets Figurenbildnissen stehen die Protagonisten als Inbegriff des modernen Großstädtlers scheinbar isoliert und bezugslos nebeneinander. Dieser Kunstgriff Manets zwingt den Betrachter – im Sinne Baudelaires – in die Rolle des distanzierten Beobachters, des „Flaneurs“: Erst durch das Auge des Betrachters erschließt sich der Sinnzusammenhang einer zufälligen Situation, indem sich die Figur des Betrachters selbst als Bezugspunkt der dargestellten Figurenkonstellation zu erkennen gibt.

Im Folgenden werden weitere Strategien der künstlerischen Ästhetisierung von Realitätsfragmenten und des eben bereits angesprochenen Betrachterbezuges für Degas' Fallbeispiel ausgeführt.

Die Verbreitung von Missverständnissen und Legenden um die Erscheinung von Degas' Wachsfigurine vor, während und nach ihrer Erstpräsentation könnte auch als von ihm selbst geschickt inszenierter Kunstgriff – als Teil des Werkes – gedeutet werden. Die Wachsfigurine wurde in ihrer Gestaltung und Präsentation sowie mit ihrem Titel auf die Ausstellungssituation beziehungsweise die Betrachtersituation hin konzipiert. Auf diese Weise begründet Degas in seinem Realismusprojekt eine Zielgruppenästhetik respektive funktionale Ästhetik, die sich an eine bestimmte Klientel wendet. Bereits die aufmüpfige Haltung der Tänzerin – mit ihrem nach oben gereckten Kopf – scheint einen imaginären Betrachter zu implizieren. Degas inszeniert mit seinem Werkensemble eine scheinbar eindeutige Situation: Indem Degas dem Betrachter ein Individuum mit den spezifischen, stigmatisierenden Merkmalen präsentiert, die im Kontext kriminologischer Kategorisierungsschemata der „degenerierten Klasse“ zugeordnet wurden, bezweckt Degas eine eindeutige Interpretationsweise. In der Widersprüchlichkeit der Erscheinung scheint Degas die

Mechanismen der visuellen Beurteilung eines Menschen jedoch zu problematisieren. Indem er verbreitete Beurteilungskriterien aufzeigt und durch formale Übersteigerung sogar hervorhebt, wirft er den Betrachter durch die beabsichtigte Evokation dieser spezifischen Interpretation gewissermaßen auf sich selbst zurück. Die Assoziationen und Konnotationen des Betrachters, die dieser angesichts der Figurine äußert, lassen sich auf seine Person selbst zurückführen, er erweist sich als in die inszenierte Situation nicht nur einbezogen, sondern geradezu verstrickt.

Als Gegenentwürfe zum zeitgenössischen idealisierten Frauenbild sind die Fallbeispiele als Experimentierfelder von Verbildlichungen männlicher Wunsch- und Angstphantasien zu diskutieren, was an entsprechender Stelle geschehen soll.

#### III.2.4 Zusammenfassung

Eine Veränderung oder gar Krise fordert auch immer die Frage nach der vorherigen und der nachfolgenden Situation heraus. An historischen Schnittstellen und gesellschaftlichen Umbruchsituationen treten neue Funktionen und Inhalte auf, um einerseits Traditionen zu bewahren und andererseits Neuerungen zu legitimieren.

Eine Umbruchsituation kann sich auf formaler und inhaltlicher Ebene auf unterschiedliche Weise andeuten: durch das Einführen unbekannter Bildelemente, ungewöhnliche Kompositionen oder durch den Bezug auf neue Medien. Auf formaler Ebene dienen diese zwar als bildimmanente Legitimationen, auf inhaltlicher Ebene fungieren diese Innovationen – wie der Rückgriff auf Presse, Literatur, wissenschaftliche oder tagespolitische Themen – der Integration neuer Sehgewohnheiten und Denkweisen. Die aus anderen Kontexten entliehenen Elemente sind im neuen Zusammenhang als „neuwertig“ zu bezeichnen. Mit ihrem komplexen

Realismuskonzept erreichen beide Fallbeispiele, dass Realismus in der Kunst als Oxymoron entlarvt wird: Sie bestätigen, dass die flüchtige, unbeständige Lebenswirklichkeit weder in ihrer Gesamtheit, noch objektiv als künstlerische Umsetzung fassbar ist.

### **III.3 Die Realismuskonzepte von Manet und Degas als Stellungnahmen zweier Künstlerpersönlichkeiten**

Gegenüber der in der heutigen Forschung verbreiteten Interpretation der beiden Kunstwerke als Exempla des Realismus im 19. Jahrhundert – welche in inhaltlichen und formalen Aspekten zwischen wirklichkeitsbezogenen und wirklichkeitsfremden, unwirklichen oder auch unrealistischen Aspekten changieren – gilt es festzuhalten, dass die komplexen Realismuskonzepte der beiden Werke lediglich als künstlerische Ästhetisierungen von Wirklichkeitsfragmenten zu bezeichnen sind. Es wurde zudem deutlich, dass die künstlerische Formel, oder auch der Kunstgriff der „ästhetischen Distanzierung“ offenkundig in beiden Werken das Motiv, die Perspektive und die Komposition beherrscht und charakterisiert. Dies ermöglicht Manet und Degas, aus einem zufälligen Fragment der Wirklichkeit eine autonome künstlerische Totalität zu entwerfen.

Beim Versuch einer genaueren Definition des Sammelbegriffs „Realismus“ wurde eingangs darauf verwiesen, dass anlässlich des Kunsthistorikertages von 1975 das Problemfeld Realismus in der Kunst zum einen als „Darstellungsproblem“ und zum anderen als „neue Weltsicht“ erfasst wurde. Mittels dieser Neudefinition wurde versucht, den Begriff in seiner Vieldeutigkeit als Stil- und Epochenbegriff auf zwei Ebenen der Betrachtung im soziokulturellen Kontext zu reduzieren. Diese Einteilung

erweist sich im Kontext der Einzelanalysen und des Vergleichs der beiden Realismuskonzepte dieser Untersuchung als äußerst hilfreich.

Nach aktuellen Forschungen zum 19. Jahrhundert lässt sich ein Bestreben nach Verwissenschaftlichung der Welt unter dem Einfluss der weit verbreiteten Philosophie beziehungsweise Weltanschauung des Materialismus beobachten.<sup>815</sup> Wie zuvor erläutert, wird dieser historische Prozess der Intellektualisierung und Rationalisierung nach Max Weber unter dem Begriff der „Entzauberung der Welt“ gefasst.<sup>816</sup>

Angesichts der Erkenntnisse und Fortschritte in Wissenschaft und Technik wurde der Mensch gewahr, dass die üblichen Modelle und Begriffe daran scheiterten, das komplexe Welt- und Menschenbild der Gegenwart zu (er)fassen. Die Wahrnehmung und in der Folge die Darstellung der Welt verlagerte sich damit von der affirmativen Abbildung oder mimetischen Wiedergabe zur „ausschnitthaften, subjektiven Aufnahme“ eines fragmentarischen, vorüberziehenden Momentes. Die Welt wurde folglich nicht lediglich wiedergegeben, sondern es wurde versucht, die Erscheinung und das Erleben der Welt durch das Subjekt zu thematisieren. Die Interpretation und *Transformation* des Bildes von der Welt trat in der Kunst infolgedessen in den Mittelpunkt: Allerdings muss man an dieser Stelle hinzufügen, dass in den fortschrittlichen Künstlergruppierungen stets ein bestimmtes Maß an Realitätsgehalt an vorderster Stelle stand.<sup>817</sup>

Der Mensch stand als subjektiv denkendes und fühlendes Individuum seit dem 18. Jahrhundert im Zentrum des Interesses von Kunst und Kultur. Über dieses hinaus wurde im 19. Jahrhundert das menschliche Subjekt zum

---

<sup>815</sup> vgl. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.

<sup>816</sup> Max Weber, *Wissenschaft als Beruf 1917/1919, Politik als Beruf 1919*, in: Max Weber – Gesamtausgabe, Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter (Hg.), Abteilung I: Schriften und Reden, Bd. 17, Tübingen 1992, S. 68–69.

<sup>817</sup> vgl. Bonnet 2004, S. 18.

Untersuchungsobjekt verschiedener Disziplinen der Geistes- wie der Naturwissenschaften. Das Hervortreten der persönlichen Handschrift sowie die subjektive Interpretation der Welt durch die jeweilige Künstlerpersönlichkeit kennzeichnen die veränderte, wachsende Bedeutung des Individuums. In den fortschrittlich orientierten Künstlergruppierungen des 19. Jahrhunderts wurde der Aspekt der Spannung zwischen Fakt und Fiktion in den Vordergrund gerückt, womit die Infragestellung einer objektiven Realität, und damit auch die Bedeutung subjektiver Wahrnehmung selbst zum Thema der Darstellung wurde.

Wie dargestellt, wird die Abkehr von der mimetischen Abbildung und Hinwendung zur Malerei selbst keineswegs mehr ausschließlich auf die Erfindung der Photographie zurückgeführt. Das Auftreten der Photographie wird nicht mehr als die entscheidende Ursache der Enthebung des Malers von der Pflicht zur getreuen Wiedergabe der Welt gesehen. Somit muss man hinsichtlich der Definition von Realismus als Darstellungsproblem auf die spezifischen Strategien achten, welche die fortschrittlichen Künstlergruppierungen übergreifend verfolgten.

Manets Gemälde vollziehen, wie angesichts von Brüchen und Ambivalenzen, Widersprüchen und Inkonsequenzen seiner enigmatischen Kompositionen offenkundig ist, gleichsam die Abkehr von der mimetischen Darstellung und die Hinwendung zur Thematisierung der Malerei selbst. Darüber hinaus untergraben die Uneindeutigkeiten und Gegensätze in seiner Bilderwelt die Vermittlung einer eindeutigen Aussage. Die Widersprüche und Ambivalenzen in Form und Inhalt beeinträchtigen das Verständnis vom Gemälde als einer in sich geschlossenen Gesamtheit. Die gesellschaftlich geforderte Repräsentationsaufgabe von Kunst wird nicht mehr erfüllt.<sup>818</sup>

---

<sup>818</sup> vgl. Baare 2009, S. 257 und 274–275.

\*

Zu den neuen Erfahrungen, die das moderne, nervöse Leben in der Metropole Paris geprägt haben, zählen neben den Darstellungen von Spektakel und Menschenansammlungen in der Oper, dem Varieté, den öffentlichen Plätzen und Cafés ebenso die Illustration von Augenblicken der Stille und des Innehaltens in der Folge eines Rückzuges in das eigene Selbst. Die fortschrittlich orientierten Künstler zählen daher auch die Darstellung von Vereinzelung und Anonymität, sowie die Abgrenzung zwischen dem Selbst und dem Gegenüber in der Menge zu ihren Motiven.

Dazu zählen selbstverständlich auch die Darstellungen isolierter Menschen in der Bar und dem Café, Gestalten, die offensichtlich die fremdartigen Empfindungen der Menschen im großstädtischen Lebensumfeld thematisieren. Wie Heike Baare dargestellt hat, rief die Darstellung großstädtischer Phänomene wie Vereinzelung und Ausdruckslosigkeit der Figuren unter den Betrachtern der Werke Manets weit aus mehr Ablehnung hervor als dies heute der Fall ist. Manet erwies sich mit seinen Darstellungen des modernen Lebens als empfindlicher Seismograph seiner Epoche.<sup>819</sup> Dieser Forschungsansatz setzt die Arbeiten Palmbachs und Wittmanns fort, denen zufolge der distanzierte Blick der Figuren und die Beziehungslosigkeit unter den Protagonisten zwar die Zeitgenossen irritierte, jedoch heute als Merkmal der Lebenswirklichkeit der großstädtischen Metropole diskutiert wird.<sup>820</sup>

---

<sup>819</sup> vgl. Baare 2009, S. 300–301.

<sup>820</sup> vgl. Palmbach 2001 und Wittmann 2004.

### III.3.1 Fallbeispiel Manet

Manets Gemälde des modernen Lebens im „großstädtischen Wahrnehmungsraum“<sup>821</sup> der 1860er Jahre weisen als *künstlerische Ästhetisierungen von Realitätsfragmenten* ein gespaltenes Verhältnis zur zeitgenössischen Wirklichkeit auf. Die kontextgebundene Interpretationsweise der aktuellen Forschung kommt durch ihre systematische Beachtung sowohl formalästhetischer als auch soziohistorischer Aspekte – was sich in der Tat erst in der jüngeren Forschungsgeschichte etabliert hat – auf weiterführende Erkenntnisse. Die Betrachtung der Manet'schen Menschendarstellung hinsichtlich der Undurchdringlichkeit ihres Gesichtsausdrucks und der Beziehungslosigkeit der Personen untereinander hat die Zeitgenossen wie auch die spätere Forschung irritiert oder fasziniert, je nach Standpunkt.

Das Publikum und die Kritiker irritierte in erster Linie die vielbeschriebene ‚Schweigsamkeit‘ an Manets Figuren. Die Ausdruckslosigkeit ihrer Gesichtszüge, ihre scheinbare Selbstversunkenheit und der etwas überspitzt als lethargisch zu bezeichnende Mangel an Kommunikation untereinander, verstellen die Möglichkeit, durch die Entschlüsselung ihres Gesichtsausdrucks Rückschlüsse auf das verborgene Innenleben der Individuen zu ziehen. Mit den im Salon gezeigten Gemälden *Le déjeuner* und *Le balcon* konfrontiert, schrieb Pierre Véron im Jahr 1869, dass Manets Figuren aussähen, als seien sie von den Toten auferstanden.<sup>822</sup>

Während dieses Merkmal seinerzeit Ratlosigkeit und Erstaunen hervorrief, scheint diese Undurchsichtigkeit der Protagonisten heutzutage überwiegend Neugier und Faszination auszulösen.<sup>823</sup> Die Versuche der Forschung, die

---

<sup>821</sup> vgl. Palmbach 2001, S. 25.

<sup>822</sup> vgl. George Heard Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954, S. 132.

<sup>823</sup> vgl. Cuno 2004, S. 27.



scheinbar undurchdringlichen Physiognomien wiederholt mit Bedeutung oder Emotionen zu füllen, widerlegen eindrücklich Vérons Beurteilung des Manet'schen Bildpersonals als „lemblos“. Vielmehr wird deutlich, dass heutzutage die ‚Ausdruckslosigkeit‘ der Gesichter kein Befremden mehr auslöst, da dieses Verhalten heute als alltägliche Abgrenzung des Individuums von der Öffentlichkeit vertraut ist. Die „Projizierungen bestimmter Gefühlslagen“ auf die Protagonisten der Darstellung durch verschiedene Autoren lassen den Versuch erkennen, sich trotz der Undurchdringbarkeit der äußeren Erscheinung in die Psyche und das Innenleben der Figuren einzufühlen.<sup>824</sup>

Die signifikante Darstellung von Blick, Mimik und Gesicht gilt in der heutigen Forschung geradezu als Zeichen von Manets Modernität. Die Innovation besteht nicht zuletzt in der Darstellung eines kontextgebundenen spezifischen Gesichtsausdrucks beziehungsweise einer typischen Gestik.<sup>825</sup>

Auch Timothy Clark sieht darin ein wichtiges Signal der Modernität. Der einprägsame Darstellungsmodus des reservierten, stoischen Gesichtsausdrucks der Kellnerin Suzon in Manets *Un bar aux Folies-Bergère* erklärt Clark vor dem Hintergrund der Lehren der Physiognomik als eine Art „Selbstschutz“ in Konfrontation mit einem unbekanntem Gegenüber. Indem Suzon diesen Gesichtsausdruck zeigt, lässt sie deutlich die Absicht erkennen, dem Gegenüber keine Informationen über ihren Charakter oder gar ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht preiszugeben.<sup>826</sup> Der für den Großstadtmenschen als

---

<sup>824</sup> vgl. Baare 2009, S. 299–301.

<sup>825</sup> vgl. Cuno 2004, S. 41.

<sup>826</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 253.

typisch klassifizierte Ausdruck menschlicher Physiognomie wurde mit guten Gründen als „Geschichtsdokument“ klassifiziert.<sup>827</sup>

Doch kehren wir zurück zur Modernität von Manets *Olympia* – die ohne den direkten Vergleich mit den idealisierten Akten der Salonmalerei – heutzutage nicht mehr ohne weiteres ersichtlich ist. Manets *Olympia* gilt einerseits selbstverständlich als Antithese zur akademischen Aktmalerei, andererseits als Wiederbelebung von Renaissance-Vorbildern und damit – zwischen Erneuerung und Tradition, Hinwendung und Abgrenzung, Bestätigung und Widersprüchlichkeit – als Verkörperung der Paradoxien der Moderne.

In der Literatur wird der distanzierte Blick der *Olympia* stets als bildsemantisch entscheidendes Element verstanden. In der Kühle des Blicks manifestiere sich, dass hier keine Venus, sondern eine Prostituierte in geschäftsmäßiger Routine gezeigt werde. Der Blick, der den Betrachter als Kunden adressiert, sorgte für den eigentlichen Affront, den das Bild auslöste. Diese Sichtweise macht *Olympia* zur realistischen Darstellung der Wirklichkeit des modernen Lebens des II. Kaiserreichs. Die unidealisierte Aktdarstellung einer stadtbekanntes Dirne, die unverhohlen den Betrachter fixiert, wurde als deutlicher Angriff auf die offiziellen Moralvorstellungen von weiblicher Nacktheit und Sexualität verstanden. Manet entlarvt damit die Scheinheiligkeit der Gesellschaft der II. Republik, die es gewohnt war, sich Nacktheit unter dem Deckmantel der Kunst als idealisierten Akt im mythologischen Gewand zu Gemüte zu führen.<sup>828</sup>

---

<sup>827</sup> Vgl. Wittmann 2004, S. 17.

<sup>828</sup> In welchen Aspekten Manet mit dem Gemälde der *Olympia* mit überlieferten Konventionen und Traditionen in der Geschichte der Aktmalerei bricht, um das Feld der Moderne zu eröffnen, untersucht Lüthy in der Gegenüberstellung von Manets *Olympia* zu Cabanels *Geburt der Venus* (1863) und Tizians *Venus von Urbino*, die Manet bekanntermaßen als kompositorische Vorlage für die *Olympia* verwendete. Während sich Cabanels und Manets Akte deutlich unterscheiden, zeigen die *Olympia* und Tizians Akt auch auffällige Gemeinsamkeiten. Mit der Zusammenschau der drei Bilder gelingt Lüthy eine präzisere bildgeschichtliche Einordnung der *Olympia* Manets. vgl. dazu: Lüthy 2003, S. 95–119 und 117–119.

Zola beschreibt den gewichtigen Unterschied zwischen Aktdarstellungen des 15. Jahrhunderts und Aktgemälden zeitgenössischer Künstler, um schließlich auf Manets *Olympia* zu sprechen zu kommen. Die Künstler des 15. Jahrhunderts und heutige Künstler „korrigieren ... die Natur“ und „lügen“ bei der Darstellung einer Venus. Demgegenüber erläutert Zola die Strategie Manets „(...) Manet hat sich gefragt, warum er lügen, warum er nicht die Wahrheit sagen sollte, er hat uns mit Olympia bekannt gemacht, diesem Mädchen aus unserer Zeit, das Ihnen auf den Bürgersteigen begegnet und seine schmalen Schultern in einen dünnen Schal hüllt.“ Damit gründet Zola Manets Malerei auf Originalität, Ursprünglichkeit, Subjektivität und Naivität der Darstellung als eigene Sprache und Ausdruck seiner Künstlerpersönlichkeit, wie er bereits am Anfang seiner Verteidigung äußert. „Ich behaupte, daß dieses Gemälde wahrlich das Fleisch und Blut des Malers ist und dass er nie wieder etwas Vergleichbares erschaffen wird.“<sup>829</sup>

Stéphane Mallarmés Essay „Die Impressionisten und Edouard Manet“ wurde erstmals 2002 in deutscher Übersetzung im Katalog zur Ausstellung „Edouard Manet und die Impressionisten“ abgedruckt. Der Text liegt nur in einer zeitgenössischen englischen Übersetzung vor, während das französische Original als verschollen gilt.<sup>830</sup> Dieser Essay beschreibt das moderne Sehen und die moderne Ausdrucksweise als Fortschrittlichkeit von Manets Kunst. George T. Robinson, Direktor der Zeitschrift „The Art Monthly Review“, fertigte die englische Fassung und veröffentlichte diese 1876 unter dem Titel „The Impressionists and Edouard Manet“. Im Folgenden zitiere ich die deutsche Version im Stuttgarter Katalog. Manet grenzte sich bekanntlich von der Gruppe der Impressionisten ab, indem er

---

<sup>829</sup> Zola 1988, S. 66–68.

<sup>830</sup> Stéphane Mallarmé, Die Impressionisten und Edouard Manet, aus dem Englischen von Thomas Amos, in: Edouard Manet und die Impressionisten, Stuttgart 2002, S. 191–201, hier S. 201.

an ihren Ausstellungen nicht teilnahm. Andererseits ist sein Verhältnis zu der Gruppe durchaus als ambivalent zu bezeichnen, weist doch sein Werk der 1870er Jahre offensichtlich einen starken Einfluss des impressionistischen Stils und seiner Motive auf.

Das Konzept, welches der neuen Schule der Malerei zugrundeliegt, sei die „Idee des Pleinairisme“, so Mallarmé.<sup>831</sup> Mallarmé nun erklärt Manet zum Führer der neuen Schule der Malerei, die sich auf dieses Konzept gründet und die Darstellung von Bewegung, Licht und Leben zu ihrer Aufgabe gemacht hat.<sup>832</sup> Es verlangt nach Freiheit des Sehens und der Gestaltung und führt notwendig zum Verlassen des Atelierraums und damit zur Revolution in der Malerei. Diese Revolution zeichnet sich laut Mallarmé neben der Überwindung von Konventionen und Traditionen in erster Linie durch die Veränderung von Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit aus.<sup>833</sup>

Mallarmé sieht als gemeinsamen Nenner der Impressionisten, dass sie im „Dienst an der Kunst“ eine „Neuheit des Sehens“ eingeführt haben. Zudem bringt er den Hintergrund der gesellschaftlichen Veränderungen mit der Bewegung des Impressionismus zusammen:

„Die Teilnahme eines bis jetzt unbeachteten Volkes am politischen Leben Frankreichs ist eine soziale Tatsache, die das gesamte ausgehende 19. Jahrhundert ehren wird. Eine Parallele findet sich in künstlerischen Dingen, denn der Weg wurde durch eine Entwicklung vorbereitet, die das Publikum mit seltener Voraussicht von seinem ersten Auftreten an mit der Bezeichnung »intransigeant« versah, was in der Sprache der Politik »radikal und demokratisch« bedeutet.“<sup>834</sup>

---

<sup>831</sup> Mallarmé, in: Conzen 2002, S. 195.

<sup>832</sup> vgl. Mallarmé, in: Conzen 2002, S. 195.

<sup>833</sup> vgl. Mallarmé, in: Conzen 2002, S. 195–197.

<sup>834</sup> Mallarmé, in: Conzen 2002, S. 200.

Als Indiz der revolutionären Veränderung und Krise in der Kunst durch die Innovationen des Impressionismus hält Mallarmé daraufhin fest:

„Die edlen Visionäre früherer Zeiten, (...) erscheinen als Könige und Götter in den fernen Traumzeiten der Menschheit, als Einsiedler, denen die Genialität gegeben war, über eine ungebildete Menge zu herrschen. Aber heute verlangt die Menge, mit eigenen Augen zu sehen; und ist unsere Kunst der Gegenwart weniger glorreich, leidenschaftlich und reich, ist sie zum Ausgleich nicht ohne Wahrheit, Einfachheit und kindlichem Zauber.“<sup>835</sup>

Mallarmé hat mit seinem Essay die kunsthistorische Entwicklung des Impressionismus dargestellt und dabei auch die grundlegende Bedeutung des Realismus für die fortschrittlichen Künstlergruppierungen hervorgehoben. Mit Courbets Werk kündigte sich – laut Mallarmé – eine Veränderung in der Kunst an, die sich entsprechend der literarischen Bewegung des Realismus der „lebhaften Darstellung von Dingen, wie sie zu sein scheinen“ verschrieb.<sup>836</sup>

Dementsprechend hält Mallarmé in seiner Schlussfolgerung als Errungenschaften der Impressionisten fest, dass das Auftreten dieser Künstler als Krise der Prinzipien der Malerei zu betrachten ist. Daneben begründet Mallarmé die Ästhetik und Bedeutung ihres Malstils als Bewahrung der vergänglichen „Erscheinungsform“ der Dinge.<sup>837</sup>

Édouard Manet distanzierte sich jedoch von den Behauptungen und Klassifizierungsversuchen durch seine Zeitgenossen Mallarmé und Zola und ließ sich nicht für den Impressionismus vereinnahmen. Die Aussagen der Literaten bekräftigen dennoch die Rolle und Bedeutung Manets im Kontext der sich vollziehenden Veränderung von Wahrnehmung und

---

<sup>835</sup> Mallarmé, in: Conzen 2002, S. 200.

<sup>836</sup> vgl. Mallarmé, in: Conzen 2002, S. 191.

<sup>837</sup> Mallarmé, in: Conzen 2002, S. 201.

Darstellung der Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Vor allem aber bezeugen sie das hochreflektierte Bewusstsein von der damaligen Umbruchsituation. Mit dem Aufkommen der Industrialisierung stellte das kapitalistische System mit seinem beschleunigten Waren- und Geldverkehr zunehmend neue Anforderungen an die Flexibilität des individuellen Wahrnehmungsvermögens, welches anhaltend zum Wechsel zwischen Aufmerksamkeit oder Zerstreuung aufgerufen war. Paradoxaerweise verursachten und begünstigten jedoch gerade die modernen Formen der industriellen Produktion – durch Beschleunigung und Fragmentierung der neuartigen Fertigungsmethoden – jenen Zustand geistiger Abwesenheit. Damit prägen einerseits sowohl geistige Abwesenheit, als auch andererseits das Vermögen der flexiblen Wahrnehmung während der Industrialisierung die moderne Perzeptionsweise.<sup>838</sup>

Mittels der Darstellung der eigentlichen Bedeutung des abwesenden Gesichtsausdruckes der Manet'schen Figuren mit Rücksicht auf die Fakten des historisch nachgezeichneten Hintergrundes, legt Heike Baare neue Erkenntnisse vor, die an dieser Stelle abschließend zusammengefasst werden.

Nach Baare konnten auf der Grundlage von Erkenntnissen der modernen Medizin präzisere Bewertungen hinsichtlich normaler, unauffälliger oder pathologischer Verhaltens- und Reaktionsweisen vorgenommen werden. Im Besonderen erforschte die Wahrnehmungspsychologie Problemfelder, die von einem normativen Modell der Kognition abzuweichen schienen. Die unterschiedlich bezeichneten Störungen – Abulie, Psychasthenie oder Neurasthenie – zeichneten sich durch eine Schwächung gängiger Wahrnehmungsweisen aus, die in Unfähigkeit oder Verweigerung der Verarbeitung von Eindrücken begründet ist. Die zunehmende Erkenntnis

---

<sup>838</sup> vgl. Baare 2009, S. 311–312.

über die Wahrnehmung des Menschen zeigte, dass der Mensch nicht als passiver Empfänger von Reizen und Eindrücken zu verstehen ist; vielmehr wurde ein neues Konzept von Wahrnehmung entwickelt, das die Kognition als flexibles Vermögen des Menschen betrachtet, auf Reize und Eindrücke passiv oder aktiv zu reagieren.

Meiner These zufolge gelten in diesem Verständnis Aspekte und Strategien der „ästhetischen Distanzierung“ bezüglich der Definition von Realismus als „Darstellungsproblem“ und Ausdruck einer gewandelten „Weltsicht“ als künstlerische Mittel der Thematisierung und Versinnbildlichung der Krise von Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung im Œuvre Manets.

Obgleich viele Kritiker der problematischen Aktdarstellung der *Olympia* die Kunstwürdigkeit absprachen, handelte es sich meist um lediglich rhetorische Fragen, die auf Diffamierung abzielten. In ihren Augen war Manet ein bloßer Provokateur. Timothy Clark zitiert jedoch Kritiken zur *Olympia*, die meines Erachtens mehr als eine bloße negative Beurteilung vermitteln. Olivier Merson zufolge habe *Olympia* sogar nicht einmal menschliche Form und er bezweifele, dass es überhaupt Worte gibt, die ein solches Phänomen beschreiben könnten.<sup>839</sup>

Obwohl es sich in diesen Kritiken offensichtlich um schroffe Zurückweisungen handelt, scheinen sie meinen Beobachtungen zufolge – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – genau genommen den Kern von Manets Kunstkonzept zu erfassen. Während die Kritiken formale und inhaltliche Gründe für ihre negative Beurteilung der *Olympia* zusammentragen, um dem Werk die Kunstwürdigkeit abzuspochen, entsprechen einige dieser Vorwürfe von „Unwirklichkeit“ und „Künstlichkeit“ eigentlich den Absichten von Manets Kunst. Auf diese Weise belegen die Kritiken einerseits das Potential von Manets Kunst, das sie ihm anhand der Kritik

---

<sup>839</sup> vgl. Timothy J. Clark 1985, S. 92.

eigentlich absprechen wollten, andererseits können die Polemiken auf der Basis der Ambivalenz und Vieldeutigkeit des Gemäldes zu Interpretationen erklärt werden, die sehr viel über die tradierten Rollenvorstellungen der Geschlechter vermitteln, und somit auch auf die Person des Kritikers zurückfallen.

Die neue Rolle des Betrachters verdeutlicht ebenso folgende Beobachtung von Heike Baare, die den Kunstgriff der Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne in Manets Bilderfindungen in den Blick nimmt. Die Manetsche Bilderwelt irritiert den Betrachter einerseits durch die ambivalente Hinwendung der Figuren zum Betrachter und andererseits durch die Uneindeutigkeiten der räumlich-perspektivischen Darstellung. Diese wirkt nicht selten fehlerhaft oder unpräzise, zum anderen irritiert die Form der Darstellung der flächig und körperlos wirkenden Figuren in ihrem Verhältnis zum Raum. Der Blick der Personen wirkt in seiner Orientierung zum Betrachter hin zwar lebendig und realitätsnah, die Ausdruckslosigkeit und Unbestimmbarkeit im Blick selbst ist jedoch irreführend – und deshalb gleichzeitig auch irritierend. Der Betrachter des Bildes wird – durch den Blick der Figuren im Gemälde – vermeintlich selbst zum Objekt der Beobachtung, obwohl deren Blick auf einen unbestimmbaren Punkt jenseits des Bildes ausgerichtet zu sein scheint, den Betrachter dabei durchdringend. Der scheinbar abweisende und undurchdringliche Blick der Figuren steht wiederum im Gegensatz zu den großfigurigen und nahsichtigen Kompositionen Manets, die nah am Bildrand angesiedelt sind.<sup>840</sup>

Die bühnengleiche Inszenierung jener abgedunkelten und abgeschotteten Szene im Gemälde der *Olympia* ist einerseits durch den zugezogenen Vorhang der rechten Bildhälfte als Metapher auf die Bordellsituation zu

---

<sup>840</sup> vgl. Baare 2009, S. 308–312.



lesen; andererseits dienen die Linien der Raumaufteilung als charakteristische Steigerung der Flächigkeit und der bildparallelen Axialität der Darstellung.<sup>841</sup> Scheinbar exklusiv wird dem Betrachter eine intime Szene vorgeführt, doch die Protagonisten der Darstellung agieren in geschäftsmäßiger Routine mit augenscheinlich emotionslosen Gesichtern.

Die logische Interpretation der sich darbietenden Szene findet in den Gesichtern und im Verhältnis der Figuren zueinander keine eindeutige Entsprechung. Während bereits unter Manets Zeitgenossen die Uneindeutigkeit der Figurenbeziehungen hinterfragt wurde, wird noch in der aktuellen Forschung der Versuch unternommen, dem Rätsel um die unklaren Figurenverhältnisse ein Stück weit näher zu kommen. Die frontale Darstellung der Gesichter der Protagonisten und deren Hinwendung in der Blickrichtung zum Betrachter werden als Störung der szenisch angedeuteten „inneren Einheit der Handlung“ empfunden. Der inszenierte Beziehungs-Austausch zwischen Dienerin und Herrin findet trotz eindeutiger Indizien einer szenischen Handlung nicht statt. Stattdessen ergibt sich zwischen Olympia, der Dienerin und dem Betrachter des Bildes ein Dreiecksverhältnis.<sup>842</sup> Angesichts der sich dem Betrachter darbietenden Szene wird dieser gleichsam zum Auslöser beziehungsweise zum Komplizen.

Die scheinbar intime Situation von Nacktheit inszeniert Manet widersprüchlich, indem er die Präsentation zwischen den Polen Zeigen und Verbergen, Privatheit und Öffentlichkeit darbietet. Gestik, Körperhaltung und Gesichtsausdruck der *Olympia* entsprechen, wie aufgezeigt, nicht den traditionellen Darstellungsanforderungen eines Aktes; der Betrachter wird in seinen Seherwartungen regelrecht auf ganzer Linie ent-täuscht: Manet präsentiert unpräventiös die entblößte, stadtbekannteste Figur einer

---

<sup>841</sup> vgl. dazu Lüthy 2003, S. 102–110.

<sup>842</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 107 ff.

Demimonde, die in den Augen der Zeitgenossen in ihrer individuellen Körperlichkeit nicht nur hässlich war, sondern von Manet auch so dargestellt wurde.

Die Darstellung unterliegt einer strengen Komposition, die sich aus rechtwinkligen und dreieckigen Formen zusammensetzt. In der Literatur wird die flächenstrukturierende Funktion der goldbraunen Linie im Bildhintergrund diskutiert. An ihrer axialen Ausrichtung orientieren sich weitere Linien. Als ausdrückliche und vorstechende Form tritt das stumpfwinklige Dreieck in verschiedenen Varianten im Gemälde auf. Beispielsweise bilden Olympias Oberschenkel und Arm ein Dreieck, dessen Spitze zur Hand führt, die Olympia auf ihre Scham presst.<sup>843</sup> Das Dreieck gilt als Symbol für das weibliche Geschlecht und die Scham. Die Axialität der Linien gilt zudem als Verweis auf den Bildausschnitt und auf den begrenzenden Bildrahmen.

Gleichzeitig wird die strenge Bildstruktur durch die farbexplosive Gestaltung des bunten Blumenstraußes durchbrochen. In der Gestaltungsweise des Blumenstraußes offenbart sich eine Weise der Abstraktion der Farben und Formen, die sich deutlich als Auseinandersetzung mit den Prinzipien des Impressionismus zu erkennen gibt. Die eigentliche Dynamik und die Lebendigkeit des Gemäldes zeigt sich erst auf den zweiten Blick, was sich jedoch in der photographischen Reproduktion zumeist nur stellenweise erahnen lässt. Der starke Wechsel zwischen der grellen, durch die frontale Lichtquelle erleuchteten, nackten Haut und den dunklen Farbflächen der sie umgebenden Szenerie schluckt die fein ausgearbeiteten Partien nackter Haut, deren weiche Strukturen Manets Pinselführung zart nachzeichnet und lebensnah, in veränderlicher Färbung – nur bei der Betrachtung des Originals erkennbar – wiedergibt.

---

<sup>843</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 107 ff.

Die inhaltliche Unbestimmbarkeit wiederholt sich auch in den formalen Widersprüchen und Ambivalenzen des Bildes. Besonders die räumlichen Gegebenheiten, sowie das Verhältnis der Figuren zum Raum, scheinen verkürzt dargestellt und daher szenisch unwirklich, oder teilweise sogar ganz zu fehlen. Zudem erscheint die Gestaltung der räumlichen Gegebenheiten des Bildhintergrundes mit Wand und Vorhang unvereinbar. Aus den genannten Gründen löst die Ambivalenz und Widersprüchlichkeit der Darstellung und der Szene eine fragmentarische, irrealen und trügerische Wirkung aus.

Die ganze Szene scheint folglich in der Modernedefinition Baudelaires – die Moderne, das ist das „Fragmentarische, das Vorübergehende und Zufällige“ ihre Entsprechung zu finden.

### *III.3.1.1 Zum Aspekt der Entfremdung bei Manet*

Michael Zimmermann stellte in einem Aufsatz fest, dass Manet „(...) stärker als irgendein anderer Künstler für die tiefgreifendsten Probleme nicht nur seiner, sondern auch unserer eigenen Zeit“ steht, da er in seinen Gemälden „(...) die Entfremdung des Individuums und der Brüche in einer Welt, der ein kohärentes Lebens- und Gesellschaftsbild abhandeln gekommen ist (...).“ versinnbildlicht.<sup>844</sup> Dies gelte insbesondere für die angelsächsische und deutsche Kunstgeschichtsschreibung Anfang der 1990er Jahre. Erläuternd fügte er hinzu, dass – innerhalb der wissenschaftlichen Auseinandersetzung um die Aktualität des Sujets von Manets Gemälden – diese erneut mit Bedeutung aufgeladen worden seien. In der Folge galten Manets Gemälde „als perfekter Spiegel der

---

<sup>844</sup> Michael Zimmermann, «Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui amuse.» Zum Stand der Debatte um Manet, in: Manfred Fath und Stefan Germer, (Hg.) Edouard Manet Augenblicke der Geschichte. Ersch. anlässlich der Ausst. Mannheim, Städtische Kunsthalle 18.10.1992 – 17.1.1993 München 1992, S. 132–148, hier S. 132.

„Hausmannisierung“ von Paris“, während diese radikale Umstrukturierung der französischen Hauptstadt ihrerseits zum Symbol der Industrialisierung städtischer Lebensverhältnisse avancierte. Zimmermann argumentiert, dass eine Krisensituation in der Kunst als Indikator für weitere Krisen bezüglich des Wandels der Lebensumstände oder der Gesellschaft gilt: „Und wenn die Kunst als der Sinnstiftung dienendes, institutionelles Ambiente in Frage steht, dann betrifft dies natürlich nicht nur sie selbst. Ihre Krise ist ein anthropologischer Indikator anderer Krisen; ihre Ratlosigkeit steht für andere Ratlosigkeiten. Dies liegt nicht an der Fragestellung des Interpretierenden, sondern am Charakter von Kunst als sozialem und kommunikativem System. Die Kunstgeschichte betreibt somit nicht nur die historische Epistemologie der Kunst, sondern überhaupt eines Weltverständnisses, soweit es durch Bilder (im Sinne von images) faßbar ist.“<sup>845</sup>

Zimmermann kritisiert im Anschluss jene polarisierenden Deutungen, die nicht auf einer exemplarischen formalästhetischen und soziohistorischen Bildanalyse – unter Beachtung des Einflusses von Person und Umfeld des Künstlers – basiert.<sup>846</sup> Zimmermann zufolge zeigen sich bei Timothy Clark die problematischen Voraussetzungen und Methoden dieser Interpretationsweise. Zwar weist Clark darauf hin, dass soziale Brüche durch Inkohärenzen in der Malerei Manets auf vielfältige Weise angezeigt werden, jedoch versäume Clark dabei zu verdeutlichen, *wie* Manet jene gesellschaftliche Krise künstlerisch aufnehme. Laut Zimmermann wird innerhalb dieser Forschungsrichtung nur das Motiv der Entfremdung des Menschen hervorgehoben, während aber die historische Figur Manets und ihr Mythos in den Hintergrund gedrängt werden.<sup>847</sup> Zimmermann fordert

---

<sup>845</sup> Zimmermann 1992, S. 138.

<sup>846</sup> vgl. Zimmermann 1992, S. 132.

<sup>847</sup> vgl. Zimmermann 1992, S. 133–134.

eine spezifische Analyse der Gemälde Manets ein, die entsprechende Strategien aufzeigen soll, *wie* Manet die modernen Lebens- und Erfahrungsweisen der Urbanisierung und Industrialisierung verbildlicht und mittels welcher Strategien oder Motive Manet die gesellschaftliche Krisensituation darstellt und thematisiert. Dabei müssen auch Details und Hintergründe zu Manets Lebenswelt, seiner Themen und seines materiellen Hintergrundes berücksichtigt werden. Daneben sei es notwendig, auch „die ideologischen Tendenzen seiner Zeit zum Gegenstand kunstgeschichtlicher Reflexion und Analyse zu machen.“<sup>848</sup>

Nach Zimmermann stand entweder der Mythos des Künstlers im Vordergrund der Betrachtung oder aber der Stil seiner Malerei bis hin zum Pinselduktus – es fehle dagegen eine wirkliche Synthese. Der Mythos Manet wurde bekanntermaßen sehr früh zum Topos der Rezeption, wobei auf seine Janusgesichtigkeit abgehoben wurde, genauer gesagt, es wurde Verwunderung darüber geäußert, dass der angeblich subversive Maler, von Absinthtrinkern, Lumpensammlern, Vorstadtmusikern und Dirnen umgeben, in Wirklichkeit ein hocheleganter Dandy war. Zudem galt Manet als wohlhabender Mann, der sich über Lebensunterhalt und Existenz keine Gedanken machen musste.<sup>849</sup> Zimmermann erläutert weiterhin, dass Manets grundsätzlich subjektiver Pinselduktus, der sich je nach Motiv änderte, stärker als bei seinen Kollegen, „als Spur einer symbolischen Berührung des Motivs“ erschien, was Zimmermann anhand von Zitaten aus der zeitgenössischen Literatur und der kunstgeschichtlichen Rezeption belegt.

Den Mythos der authentischen Künstler-Boheme prägten besonders Baudelaires Schriften entscheidend mit. Zudem erwiesen sich gemäß Zimmermann insbesondere Zola, Duranty und Duret als Wortführer der

---

<sup>848</sup> Zimmermann 1992, S. 134.

<sup>849</sup> vgl. Zimmermann 1992, S. 134, 137.

Debatte um die Forderung nach der Realisierung einer künstlerischen Sichtweise, die der Erfahrung der modernen Welt, vom befreiten Künstler-Individuum, das sich von der Konvention losgesagt hat, entsprechen würde. Zudem galt Zola als eigentlicher Begründer der liberalistischen Ästhetik, die die verschiedenen moralisierend republikanischen Tendenzen allmählich ablöste.<sup>850</sup>

Manets Figurenbildnisse haben mit ihrem distanzierten Schweigen, der Aktions- und Emotionslosigkeit, sowie wechselseitigen Distanzierung zwischen den Figuren immer schon und bis heute für Irritation gesorgt. Diese Phänomene werden in der Forschung unter anderem mit dem Begriff der „Vereinzelnung“ gefasst. Darüber hinaus findet auch der Begriff „Entfremdung“ Verwendung, was sich jedoch aus mehreren Gründen als problematisch erweist. Baare erklärt, warum diese Phänomene in Manets Figurenbildnissen zu Unrecht mit dem Begriff der Entfremdung in Zusammenhang gebracht werden, und damit steht sie nicht allein.<sup>851</sup> Sie vermutet hinter der Begriffsverwendung eine „unerlaubte Aktualisierung der Manetschen Gedankenwelt“ womit dem Künstler zugleich „prophetische Gaben im Hinblick auf die Befindlichkeit des Individuums in einer technisierten Massengesellschaft“ zugestanden wurde.<sup>852</sup>

Mit dem Verweis auf Joachim Kaak verdeutlicht die Autorin, dass der Begriff „Entfremdung“ eine Anzahl verschiedener Motive beinhaltet, die neben individuellen und soziologischen auch ästhetische Aspekte umfassen.<sup>853</sup>

---

<sup>850</sup> vgl. Zimmermann 1992, S. 138–146.

<sup>851</sup> vgl. Baare 2009, S. 321–332.

<sup>852</sup> Baare 2009, S. 323.

<sup>853</sup> vgl. Joachim Kaak, Edouard Manet – Le déjeuner, in: Manet Manet – zwei Bilder im Dialog. Edouard Manet, Le Déjeuner – Un Bar aux Folies-Bergère (Ausst.-Kat.), James Cuno und Joachim Kaak (Hg.), Courtauld Institute of Art Gallery, London, 14.10.2004 – 9.1.2005; Neue Pinakothek, München, 20.1. – 10.4.2005, London/München 2004, S. 99–128, hier S. Anm. 5.

Selbst innerhalb der Disziplinen von Soziologie und Philosophie hat der Terminus Entfremdung eine Vielzahl verschiedener Auslegungen erfahren, die keine eindeutige Festlegung möglich machen. „Entfremdung“ kann sich sowohl auf objektive gesellschaftliche Prozesse als auch auf das subjektive Empfinden des Individuums beziehen. Außerdem werden psychische Zustände der Entfremdung mit Isolationsgefühlen gleichgesetzt. Obwohl der Terminus alles andere als unproblematisch ist, begründet Baare eine erneute Heranziehung im Zusammenhang mit Manets Menschenbild als folgerichtig, allerdings unter der Prämisse einer nachvollziehbaren, reflektierten Verwendung. Nach Baare wäre eine bloße Verknüpfung von Manets Menschenbild mit dem Entfremdungsphänomenen als eine unzulässige Vereinfachung zu kritisieren. Es gilt immer zu berücksichtigen, dass über zahlreiche Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts – unter anderem von Hegel, Kierkegaard, Marx – das Syndrom der Entfremdung als Phänomen der „Unsicherheiten und Zerrissenheiten des Menschen in seinem Verhältnis zu sich und zu seiner Umwelt im Zeitalter der Industrialisierung“ beschrieben wurde und somit parallel zum Aufkommen des Zeitalters der Moderne zu sehen ist.<sup>854</sup>

Unter Berücksichtigung der Definition von Rahel Jaeggi bestimmt Baare den Terminus neu. Im Prinzip postuliert der Begriff in soziologischen und psychologischen Alienationstheorien eine Entfremdung von der „wahren Natur des Menschen“. Jene Prämisse der Diagnose „Entfremdung“ gibt vor, einem nicht näher bestimmten Idealzustand der Versöhnung und Ganzheitlichkeit entgegen zu stehen, was den grundsätzlichen Kritikpunkt der Begrifflichkeit bildet. Infolgedessen charakterisiert Baare den Fokus der Beschreibung nun auf die „Charakterisierung defizitärer Aneignungsprozesse“. In der historischen Analyse der Begriffsgeschichte –

---

<sup>854</sup> vgl. Baare 2009, S. 325–332.

im Besonderen der Begriffsverwendung bei Karl Marx und Georg Simmel – hält Baare zusammenfassend fest, dass sich Theorien der Alienation auf die Relation zwischen Individuum und Gesellschaft beziehen. Den Theorien zufolge zeichnet sich das Verhältnis zwischen den beiden Kräften durch einen Antagonismus aus, der auf unterschiedliche Interessen oder Ansprüche zurückzuführen ist. Die Anstrengungen von Baudelaire, Marx<sup>855</sup> und Nietzsche, die im Gefolge der industriellen Revolution und Urbanisierung eintretenden Veränderungen ihrer gegenwärtigen Lebenswirklichkeit zu beschreiben, bilden den Hintergrund für jene Entfremdungstheorien, die bis heute unser Verständnis prägen.

Abschließend betont Baare, dass mit Recht jedwede Übertragung „moderner, der Ideologie des 20. Jahrhunderts verhafteter Vorstellungen vom Ringen um einen neuen Menschen auf Manets Motive“ auch in der Forschung kritisiert wurde.<sup>856</sup>

Joachim Kaak beurteilt die Übertragung des Motivs der „Entfremdung“ auf Manets Bilderwelt als unzulässig und generalisierend. Seiner Argumentation nach würden die von den zeitgenössischen Betrachtern bemängelten Unzulänglichkeiten und Widersprüche in Manets Bildern positiv zu Kronzeugen der Modernität Manets umgedeutet. Damit jedoch würden sie als Gegenstand historischer Untersuchung im zeitgenössischen Kontext ausgeblendet. Kaak weist bei der Kritik der „Entfremdungstheorien“ darauf hin, dass Manet, der die Urbanisierung von Paris selbst miterlebte, als überzeugter Großstädter und Dandy galt.<sup>857</sup> Auf diese Weise wendet sich Kaak entschieden gegen eine Darstellung, die Manet zu einem seiner Zeit vorsehenden, gesellschaftskritischen Genius

---

<sup>855</sup> Karl Marx, Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie, Köln 2000.

<sup>856</sup> vgl. Baare 2009, S. 326–331.

<sup>857</sup> vgl. Kaak 2004, S. 101.



deklariert. Der Künstler sei nicht nur ein überzeugter Großstädter gewesen, er habe zudem zielstrebig für seinen künstlerischen Erfolg gearbeitet.

Ebenso lehnt Crary die Übertragung des Begriffs Entfremdung auf das Werk Manets ab und beschreibt dessen Gemälde als innovative Darstellungen des modernen Menschen. Crary erklärt die „schweigsamen“ Gesichter der Figuren Manets als Anpassungsleistung des modernen Menschen an eine von wechselnden Reizen und Eindrücken bestimmte Umwelt.<sup>858</sup>

Manets *Bar aux Folies-Bergère* gehört – aufgrund der im Bild vereinten Widersprüche zwischen Nähe und Ferne, Privatheit und Öffentlichkeit, Individuum und Menge, emotionaler Leere und Trubel unterschiedlichster Vergnügungen, sowie Manets künstlerischer Komposition widersprüchlicher Mehrfachspiegelungen – zu den kompliziertesten Bilderfindungen aus dem Œuvre Manets. In diesem Gemälde setzt sich Manet mit einem Meisterwerk der Kunstgeschichte auseinander, nämlich Diego Velazquéz' *Las Meninas*. Inmitten der Anonymität der Großstadt und dem bunten Treiben des Vergnügungsviertels in Paris inszeniert Manet einen stummen Moment zufälliger Begegnung zweier Fremder: der Bardame und dem nur im Spiegel erkennbaren Zylinderherren.

Trotz ihrer kritischen Einwände kommt Baare zu folgendem Fazit: Die Grundlage für die gesellschaftsanalytische Beschäftigung mit Alienationsphänomenen bildete das Klima in den Metropolen des 19. Jahrhunderts. Da dieses Klima ebenso die Grundlage für Manets künstlerisches Schaffen herausbildete, sind die entsprechenden Begriffe durchaus angemessen, solange tatsächlich ein differenziertes Verständnis ihrer Bedeutung hinsichtlich der objektiven sozialen Prozesse

---

<sup>858</sup> vgl. Crary 2002, S. 72.

beziehungsweise der individuellen Empfindungen der Personen ausgelotet wird.

Als Betrachter der Bilder Manets ist man geneigt, sich empathisch mit den Dargestellten zu verbinden. Die Verknüpfung von Bildraum und Betrachtterraum führt dazu, dass jene Realität, die die dargestellten Personen betrachten, sich als die Realität des Betrachters erweist. Auf diese Weise reflektiert der Betrachter – gleichsam angeregt über die abgebildete Figur – seine eigene Realität.

Zum anderen offenbart sich gerade in den Verbindungen zwischen Betrachter und Manets Modellen, sowie zwischen den Brüchen zwischen den Figuren im Bildgeschehen, etwas Grundsätzliches über das „Wesen der Moderne“, das hier kontextgebunden nicht ahistorisch, sondern im epochalen Sinn verstanden werden soll.

### *III.3.1.2 Zum modifizierten Bild – Betrachterkonzept bei Manet*

Der „Flaneur“<sup>859</sup> wurde im 19. Jahrhundert zur Symbolfigur für die Anforderungen, die das Leben in der Großstadt an den Einzelnen richtete. Dabei prägte der Antagonismus zwischen dem Individuum und der anonymen Menschenmenge immanent die Erfahrung und das Erlebnis in der modernen Großstadt. Der Widerstreit als solcher entwickelte sich zum weitverbreiteten Motiv der an der Aktualität ausgerichteten Kunst und Literatur der Epoche. Schwarzer Frack und Zylinder kennzeichnen nach Baudelaire die Figur des Flaneurs und des eleganten Dandys, diese Kleidungsstücke stehen beispielhaft für eine Egalisierung in ihrer Zeit. Baare beschreibt, wie im Zuge des Aufkommens der industriell gefertigten Kleidung die Mode im 19. Jahrhundert als Mittel der Angleichung und Abgrenzung in der Menschenmenge durch das Individuum eingesetzt

---

<sup>859</sup> Zum Baudelaireschen Konzept des „Flaneurs“ vgl. Kap. III. 1.2.

wurde.<sup>860</sup> Neben Baudelaire thematisierte auch Honoré de Balzac in seiner „Comédie humaine“ den Zusammenprall zwischen Individuum und Menschenmenge in der Großstadt. Für Balzac stellte die anonyme Masse für den Einzelnen Schutz und Bedrohung zugleich dar: Die namenlosen Masse der Großstadt bot für den Einzelnen die Möglichkeit, in der Anonymität abzutauchen oder aber die Gefahr, sich in ihr zu verlieren.<sup>861</sup>

Der Bevölkerungsanstieg und das Wachstum der europäischen Metropolen charakterisierte das heterogene großstädtische Leben. Der Gegensatz zwischen der anonymen Menschenmasse und dem Individuum prägte das soziale Miteinander im Alltag. Die Erfahrung der Isolation des Einzelnen in der namenlosen Menschenmenge charakterisierte die zwischenmenschlichen Begegnungen im großstädtischen Umfeld der Kaufhäuser, Bahnhöfe, den Cafés und Bars.<sup>862</sup>

Richard Sennet legte eine Studie zum Verhältnis von Individuum und Masse der städtischen Bevölkerung im Kontext des öffentlichen Lebens im 19. Jahrhundert vor. Er zeigt darin auf, dass die Entwicklung der Hauptstädte vom Zusammenhang zwischen dem Einzelhandel und dem Verkehrssystem geprägt wurde. Die großen Warenhäuser wie das 1852 eröffnete Bon Marché – mussten Kunden aus der ganzen Stadt anlocken und profitierten dabei von der Einrichtung des öffentlichen Verkehrssystems. Sennett beschreibt prägnant die Einführung der Pferdebahn im Jahr 1838 in Paris als die vollkommen neuartige und fremdartige Erfahrung unfreiwillig hautnaher Begegnungen zwischen einander fremden Menschen innerhalb der Enge des öffentlichen Verkehrsmittels.<sup>863</sup>

---

<sup>860</sup> vgl. Baare 2009, S. 313–320.

<sup>861</sup> vgl. Baare 2009, S. 313–315.

<sup>862</sup> vgl. Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 1983, S. 155–158.

<sup>863</sup> vgl. Sennett 1983, S. 167–169.

Der Eintritt der „Persönlichkeit“ ins öffentliche Leben war mit Schwierigkeiten verbunden. Beispielhaft nennt Sennet die Angst vor „unwillkürlicher Gefühlsoffenbarung“ in der Öffentlichkeit, oder auch die Spannung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit und den Wunsch, die eigenen Gefühle zu unterdrücken, um sich gegenüber der Öffentlichkeit abzuschirmen.<sup>864</sup>

Die Figur des „Flaneurs“, der in der Rolle des unbeteiligten Beobachters und doch elegant herausgeputzt durch die Menge wandelte, um damit auch selbst zum Objekt der Betrachtung zu werden, dabei zugleich dezent und unauffällig zu wirken, entwickelte sich im 19. Jahrhundert zum zeittypischen Sinnbild für die ambivalenten Anforderungen, die das Leben in der Großstadt, in der Masse der Öffentlichkeit, fortwährend vom Einzelnen forderte. Während das Gegenüber mit Blicken gemustert und beurteilt wurde, versuchte das Individuum, selbst möglichst wenig über sich preiszugeben.

Michael Lüthy interpretiert die neuartigen Motive der Gemälde Manets als Stellvertreter für andere Dinge. „Die modernen Sujets (...) erscheinen oftmals gar nicht als das eigentliche Darstellungsziel, sondern als Gefäß für etwas Ungreifbares, Flüchtiges, schwer Fassbares.“<sup>865</sup> Lüthys Ausführungen nach sei damit das eigentliche Thema der Bilder Manets vielmehr der „Blick“, den der Autor etwas zugespitzt als die eigentliche Handlung der Gemälde Manets begreift.<sup>866</sup>

Trotz der Nahsichtigkeit der Bildkomposition scheint der Blick des Protagonisten in die Ferne gerichtet und der Situation entrückt. Der aus dem Bild gerichtete Blick der Manet'schen Figuren wird zum Dreh- und Angelpunkt der Darstellung. Lüthy führt seine Argumentation aus: „Der

---

<sup>864</sup> vgl. Sennett 1983, S. 153.

<sup>865</sup> Lüthy 2003, S. 9.

<sup>866</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 9–10.

Blick macht die Menschen auf eine radikale Weise einsam, er wirkt wie ein ‚Fluchtpunkt‘ inmitten des Bildes, in dem Raum und Zeit verschwinden.“<sup>867</sup>

Der Darstellung des Autors nach greift Manet auf einen Kunstgriff zurück, um den Blick der Figuren und die Flächigkeit der Darstellung miteinander zu verbinden. Dabei scheint mittels der Kombination des aus dem Bild gerichteten Blicks der Figuren und der formalen Flächigkeit der Darstellung das Gemälde zusätzlich an Tiefe einzubüßen, was so noch stärker auf die Tatsache der Zweidimensionalität der Leinwand verweist. Diese bildnerischen Maßnahmen dienen demnach besonders dazu, den Raum nach vorne, zum Betrachter hin auszurichten. Lüthy erklärt die damit verbundenen Absichten des Künstlers: Manet erreicht mit diesem Kunstgriff, dass der entstehende Raum zwischen Bild und Betrachter neben dem schmalen, imaginären „Schauplatz des Bildes“ so gleichsam zum „eigentlichen Schauplatz“ wird.

Darüber hinaus steht dem Autor zufolge die kompositorische Struktur der Bilder in „engem, reflexivem Bezug zur Eigenart der Blicke“ zwischen den Figuren innerhalb des Bildgeschehens und dem Betrachter jenseits der Bildgrenze. Beim Betrachten der offen und widersprüchlich gestalteten Bildstruktur wird der Blick des Betrachters gleichzeitig gelenkt und zerstreut, indem trotz der frontalen und nahsichtigen Bildkomposition der Betrachter von Bruch- und Nahtstellen, Inkohärenzen und Lücken im Darstellungsgefüge irritiert wird. Demzufolge wird sowohl die Beziehung zwischen Bild und Betrachter als auch die Rezeptionssituation durch Unmittelbarkeit, Wechselseitigkeit und Dynamik geprägt.<sup>868</sup>

Lüthys zentraler These zufolge inszenieren Manets Gemälde dementsprechend zufällige, irritierende Situationen der „Begegnung“, bei denen der Betrachter erkennen muss, dass der Blick der Figuren durch ihn

---

<sup>867</sup> Lüthy 2003, S. 10.

<sup>868</sup> s.o.

hindurchgeht. Lüthy erklärt, dass Manet weniger ein „Modell der Welt“ als vielmehr ein Modell der „prekären, instabilen und immer punktuellen (...) Beziehung zur Welt“ gestaltet.<sup>869</sup>

Lüthys Darstellung nach verknüpft Manet in Figurenbildnissen durch formale und motivische Mittel den imaginären, künstlichen Bildraum mit dem davor befindlichen realen Betrachtterraum. Lüthy zeigt auf, wie Manet durch Lichtführung, Komposition und Bildstruktur, sowie durch die Figurenkonstellation und die Motivik des Blickes ambivalente und komplexe Lesarten seiner Bilder eröffnet.

Charakteristisch an der Gestaltung der Zwei- und Mehrfigurenbildnisse Manets ist die Art und Weise der Inszenierung des Verhältnisses zwischen Bildfiguren und Betrachter durch die Inszenierung der Blicke in das Bild hinein und aus dem Bild heraus, sowie dem Prinzip von Sehen und Gesehenwerden. Während höchstens eine Figur zum Betrachter blickt, scheint der Betrachter für die übrigen Figuren der Darstellung inexistent. Lüthy fügt hinzu, dass bereits Manets Zeitgenossen die „Unverständlichkeit“ seiner Bilderwelten hinsichtlich der Beziehungen der Figuren untereinander, oder der dargestellten Szene kritisierten.<sup>870</sup>

Neben anderen Beispielen führt Lüthy seine Thesen zum spezifischen Bildbeziehungswise Betrachterkonzept Manets auch am Beispiel der *Olympia* aus. Im Folgenden werde ich seine Argumentation am Fallbeispiel darstellen. Zuerst analysiert Lüthy die Strategien der Bildkompositionen Manets, um daraufhin die auf der Bildstruktur aufbauenden Aspekte der Figurenkonstellation zu erläutern. Manet organisiert seine Bildkompositionen durch das Hintereinanderstaffeln schmaler, bildebeneparallel verlaufender Raumsegmente. Indem die Orthogonalen der Bildränder im Bild aufgegriffen werden, überblenden sich räumliche

---

<sup>869</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 15.

<sup>870</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 31.

Disposition der Darstellung und Flächenordnung des Gemäldes. Bei der *Olympia* zeigt sich die Überblendung von Bild- und Raumordnung insbesondere an der bildparallelen Ausrichtung des Bettes und der rückwärtigen Abriegelung des Raumes mittels des zugezogenen Vorhanges.<sup>871</sup> Diese Strategien der Bildkomposition dienen Lüthy zufolge der Neustrukturierung der Beziehung zwischen dem gemalten Bildraum und dem davor sich öffnenden, realen Betrachtterraum. Auf der Grundlage der reduzierten Tiefenräumlichkeit sowie der Verkürzung und Staffelung des Bildraumes werden die Voraussetzungen für das bildstrukturelle Merkmal der Umkehrung des Bildraumes geschaffen, die zusätzlich auch von weiteren bildnerischen Maßnahmen, wie beispielsweise der Lichtführung und der Figurenkonstellation, beeinflusst werden. Bei der Figur Olympias trifft das Licht frontal und direkt auf den ausgestreckten, nackten Körper und hinterlässt dabei auf verschiedenen Passagen der Figur kaum Schatten. In dieser Form verbindet Manet durch die Lichtführung Bild- und Betrachtterraum miteinander: Das Licht beziehungsweise die Lichtquelle scheint offenbar aus dem Raum vor der Leinwand zu stammen, also von dort, wo sich auch der Betrachter befindet.<sup>872</sup>

Lüthy resümiert seine Erkenntnisse zur Bildkomposition Manets: Indem dieser seinen Gemälden die Struktur der Fläche zugrunde legt, wird die zentralperspektivisch organisierte Bildkomposition der Renaissance abgelöst. Demnach sind Manets Gemälde auch nicht mehr im Sinne der Fenstermetapher Albertis zu verstehen. Lüthy zufolge stellen Manets Bilder vielmehr eine „Transformation“ der Bildordnung der Zentralperspektive dar. Dabei sind der sichtbar belassene Pinselstrich, sowie die Tendenz zur

---

<sup>871</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 40, 42–43.

<sup>872</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 42–43.

Verflächigung des Bildes, lediglich als Aspekte, nicht aber als entscheidende Maßnahmen zu bezeichnen.<sup>873</sup>

Beim Betrachten des neu strukturierten Zwei- oder Mehrfigurenbildnisses Manets bietet sich – Lüthy zufolge – dem Betrachter folgende Szene dar: „Er (der Betrachter, Anm. C.S.) sieht allein das Sehen. Statt zum Fluchtpunkt blickt er zum Ausgangspunkt eines sich fächerförmig öffnenden Sehraumes, der ihn zwar einschließt, den er aber selbst nicht sehen kann. Dafür müsste er um das Bild herumgehen und die Position der Figuren einnehmen. Könnte er dies, so wäre die ‚Sehordnung‘, die Albertis Fenstermetapher zugrunde liegt, wiederhergestellt: er stünde an der Stelle, von wo aus sich ihm der Ausblick auf die Welt darböte.“<sup>874</sup>

Auf der Grundlage der Ausführungen Lüthys kann folgende Erkenntnis festgehalten werden. Durch diese Form der Inszenierung von Sehen und Wahrnehmen mittels der Verknüpfung von Bild- und Betrachtterraum machen Manets Bilder vor allem die „Subjektivität“ des Sehens deutlich. Denn wie Lüthy aufgezeigt hat, wird für den Betrachter das Sehen „unaufhebbar von der Beschränkung des Sehens“ begleitet. Manets Gemälde scheinen gleichzeitig darzustellen und zu veranschaulichen, dass für den Betrachter das unsichtbar ist, was in diesem Moment für die Protagonisten der Darstellung sichtbar scheint. Manets Malerei entwirft dem Autor zufolge „Räume ‚subjektiver‘ Sichtbarkeit“, die gleichzeitig in Abhängigkeit voneinander stehen und in ihrer Perspektivität dennoch entgegengesetzt sind.<sup>875</sup>

Die transformierte Sichtweise des Betrachters wird zudem anhand der mehrdeutigen und wechselseitigen Bezüge der Figurenkonstellationen untereinander nachvollziehbar. Gesondert untersucht Lüthy einerseits die

---

<sup>873</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 47–48.

<sup>874</sup> Lüthy 2003, S. 48.

<sup>875</sup> s.o.



Wechselhaftigkeit, andererseits die Komplexität und Ambivalenz der Verbindung zwischen Figurenkonstellation und Umkehrung der klassischen Raumperspektive durch die Bildstruktur beziehungsweise -architektur.<sup>876</sup>

In der Gegenüberstellung von Tizians *Venus von Urbino* mit Manets *Olympia* erklärt Lüthy die Differenzierungsstrategien von Manets neuartigem Bildkonzept.<sup>877</sup> Bekanntermaßen betreffen die Unterschiede zwischen dem Vorbild und der modernen Adaption, Manets *Olympia* – zum einen die Darstellung der Frauenfigur(en) und zugleich die Darstellung des Raumgefüges. Der Bildraum wird in Tizians *Venus* in zwei Hälften unterteilt. Dabei stellt Tizian zu der vom Wandschirm hinterfangenen Bildhälfte auf der rechten Seite – als Gegenstück – eine Öffnung in den Bildraum an. Innerhalb des Hochzeitsbildes dient Lüthy zufolge die „Dialektik“ der beiden Bildhälften dazu, den Gegensatz zwischen Intimität und Öffnung sowie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit dem Betrachter in seiner Bedeutung sinnfällig zu machen. Dieser Gegensatz ist in dem gedoppelten Charakter der Frau vereint, indem sie zugleich Göttin und Ehefrau, himmlisches und irdisches Wesen versinnbildlicht. Während für Tizians *Venus* die Dialektik von Abschirmung und Einblick essentiell ist, spielt der zugezogene Vorhang im Porträt der *Olympia* formal und inhaltlich eine Rolle. Dieser verschließt den Bildhintergrund bis auf einen schmalen Spalt, der als heller Strich die Bildstruktur beherrscht. Der kleine Spalt veranschaulicht die verschlossene Durchsicht und dient somit als metaphorischer Verweis auf die Bordellsituation. Nach Lüthy ist die theatralische Inszenierung dieser heiklen Situation sowohl metaphorisch als auch bildstrukturell von Bedeutung. Das Verschließen der Raumtiefe kennzeichnet Manets Bildkonzept. Kompositorisch führt das Verschließen

---

<sup>876</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 108 und S. 104–107.

<sup>877</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 106–109.

des Bildraumes zu einer Verlagerung der Räumlichkeit in den Betrachterraum vor dem Bild. Manets Bilder kehren die klassische Fluchtpunktperspektive um, das Bild wird somit gleichsam zur Membran zwischen Bildraum und Betrachterraum.

Ein Bild wie die *Olympia* ist in diesem Verständnis keineswegs als „flach“ im Sinn von wenig raumhaltig zu bezeichnen, sondern erzeugt vielmehr einen vorgelagerten, imaginären Bildraum jenseits der Bildgrenzen. Allerdings erweist sich diese Räumlichkeit aufgrund ihrer Offenheit und Heterogenität als nicht bestimmbar. Lüthy verdeutlicht, dass Manets Umkehrung des klassischen Bildgefüges auch von dem offenen Beziehungsgefüge der Figurenanordnung ergänzt wird. Als „Polyperspektivität“ der Figurenanordnung beschreibt der Autor die Lesbarkeit des ambivalenten Verhältnisses der Figuren zueinander. Obwohl sie formal und inhaltlich eng miteinander verbunden scheinen – die weiße Herrin und ihre schwarze Dienerin bilden eine symmetrisch-asymmetrische Einheit – bleibt die Szene dennoch „ambivalent und lückenhaft.“ Die Darbringung des Blumenstraußes sowie der Blick der Protagonistin sind zum Betrachter hin ausgerichtet, laufen damit bildparallel zueinander und nicht, wie die dargestellte Szene erfordern würde, aufeinander zu. So wird die innere Einheit der Handlung aufgelöst. Daneben wird auch keine äußere Handlung hergestellt, die den Betrachter einbezöge: der Blick der Dienerin gilt nicht dem Betrachter – obgleich sie diesem den Blumenstrauß präsentiert – sondern ihrer Herrin. Anhand dieser Figurenanordnung zeigt Lüthy auf, dass zwischen Olympia, der Dienerin und dem Betrachter ein Dreiecksverhältnis besteht, dessen Schließung unerreichbar bleibt, weil es stets durch das eine oder andere „Element“ unterlaufen wird. Aus dem offenen und ambivalenten Dreiecksverhältnis der Protagonisten ergibt sich

eine „Konstellation gegenseitiger Beobachtung und wechselseitiger Perspektivierung“.<sup>878</sup>

In seiner Untersuchung reflektiert Lüthy die Forschungsentwicklung zum rätselhaften „Blick“ der Figuren und kommt zu dem Schluss, dass die Ausdruckslosigkeit im Blick zu zahlreichen Interpretationen geführt habe, die nicht konsensfähig sind. Stellvertretend führt er zwei Deutungsweisen an: Den Ansatz von Timothy Clarks „The Painting of Modern Life“ apostrophiert er als „marxistische Perspektive“. Clark definiere die Ausdruckslosigkeit der Gesichter als Signum der Entfremdung von der umgebenden Welt – im lokalen Sinn, und von der Gesellschaft – im soziologischen Sinn.<sup>879</sup> Zum anderen bezieht sich Lüthy auf die Beiträge Jonathan Crarys. Crary deute den Blick der Figuren Manets vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses über die menschliche Wahrnehmung in den Wissenschaften. Zur ergänzenden Erläuterung merkt Lüthy kritisch an, dass Crary die „Modernisierung des Sehens“ nicht unter dem Aspekt des Fortschritts, sondern als Entwicklung betrachtet, die vielmehr von damals bis heute einen „beständigen Krisenzustand“ darstelle.<sup>880</sup>

Als Fazit hält Lüthy dennoch, unter Vorbehalt, an der weiteren Verwendung des Entfremdungsbegriffs im Zusammenhang mit der Malerei Manets fest. Hinsichtlich der Argumentation Clarks und Crarys macht er deutlich, dass innerhalb der Bildanalysen die Deutungsperspektive der (spezifischen) „Entfremdung“ bezüglich der Art und Weise der „Entfremdung“ bei den Manet’schen Figuren genauer zu definieren sei: „Wenn bei Manets Figuren von Entfremdung gesprochen wird, dann dürfte weniger der marxistische Entfremdungsbegriff angemessen sein, der diese

---

<sup>878</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 107–109.

<sup>879</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 54–55.

<sup>880</sup> Lüthy 2003, S. 56.

in der materiellen Welt begründet sieht und konkret als Problem der Klassenspaltung und der kapitalistischen Arbeits- und Eigentumsverhältnisse definiert. Angesichts des spezifischen ‚In-der-Welt-Seins‘ von Manets Figuren erscheint es angemessener, von einem Entfremdungsbegriff auszugehen, der diese im menschlichen Bewußtsein selbst ansiedelt.“<sup>881</sup>

Ich schließe mich hier der Deutung Lüthys hinsichtlich der Bewertung von Manets Darstellungen des modernen Lebens an. Legt man die Frage nach der veränderten Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit zugrunde, so muss man feststellen, dass Manet vor allem den Aspekt der Humanität in den Blick nimmt und eben nicht in einem gesellschaftspolitischen Sinn zu verstehen ist.

Durch die zusammenfassende Darstellung der Thesen und Argumentationsweisen Lüthys wird deutlich, dass Manets Gemälde essentiell als „selbstreflexiv“ zu verstehen und zu interpretieren sind. In Manets rätselhaften Gemälden steht Kunst und Rezeption von Kunst im eigentlichen Zentrum der Darstellung. Lüthy begründet dies folgendermaßen: „ Das ‚Skandalöse‘ der *Olympia* lag nicht in der realistischen Darstellung der ‚Wirklichkeit des modernen Lebens‘, da sowohl die Nähe zu Tizians *Venere d’Urbino* als auch die äußerst sorgfältige, artifizielle Bildkomposition verdeutlichen, wie ausdrücklich *Olympia* ein Bild und nicht Realität ist“. Manets *Olympia* lässt sich in ihrer Widersprüchlichkeit und Heterogenität weder dem Realismus noch dem ‚Idealismus‘ der Salonmalerei zuordnen. Manets Malerei, so Lüthy „praktiziert eine doppelte Negation, welche die Salonmalerei durch die Orientierung am ‚modernen Leben‘ und den Realismus durch die Orientierung an den alten Meistern konterkariert. Manets Gemälde

---

<sup>881</sup> Lüthy 2003, S. 57.

erweisen sich demzufolge als „eigensinnige und reflexive Schöpfungen, die sich mit der Wirklichkeit auf eine Weise verbinden, die als ‚Abbildlichkeit‘ nicht zu begreifen ist.“ Lüthy erkennt den Realismus-Effekt der Gemälde Manets in der Überschau des gesamten Œuvres, welches er als „fortlaufendes Experiment“ begreift. So gesehen würden „Form- und Inhaltsfragen, Artifizialität und Realismus“ gleichsam durch den relationalen Zusammenhang ineinander aufgehen.<sup>882</sup>

Tatsächlich scheint Manets Œuvre eine eigene Bilderwelt zu gestalten, die ihre eigenen Regeln hat. Mit Bezug auf aktuelle Forschungsbeiträge möchte ich jedoch behaupten, dass Manets Kunst- und Realismuskonzept sich als weniger hermetisch und autonom erweist, als es Lüthy unterstellt. Heute gelten die Form der Wahrnehmung und Darstellung der zeitgenössischen Wirklichkeit im Werk Manets als komplexe Sinnbilder von soziohistorischen Veränderungen. Demgemäß werden Ausdruckslosigkeit im Blick der Figuren sowie die Beziehungslosigkeit der Figuren untereinander als Folge der Veränderungen der großstädtischen Lebensbedingungen interpretiert.

Das spezifische Bild-Betrachter-Verhältnis im Œuvre Manets untersucht Baare im Kontext der Betrachtung des modernen Gruppenbildes. Manets Gruppendarstellungen betrachtet Baare in ihrer Verbindung von formal-ästhetischer und soziohistorischer Interpretationsweise nicht nur als Erneuerung innerhalb der tradierten Gattung, sondern auch als Innovation im Duktus des Bildverständnisses der Moderne. Während Gruppenporträts traditionellerweise die Gemeinschaft und den Zusammenhalt der Gruppe zu demonstrieren hatten und das Bild als eine „Totalität“ beziehungsweise eine in sich geschlossene Welt auffassten, schafft Manet ein

---

<sup>882</sup> vgl. Lüthy 2003, S. 116.

zeitgenössisches Pendant, das gesellschaftliche Veränderungen in neuer Weise schildert.<sup>883</sup>

Manets Gruppenporträts, die Baare als „Momentbilder einer modernen Gesellschaft“ bezeichnet, versinnbildlichen nicht nur eine Neu-Interpretation und Weiterentwicklung der tradierten Gattung des Porträts, sondern auch ein neues und verändertes Menschenbild, das sich im Paris des 19. Jahrhunderts entwickelt hat.

Baare hält fest, dass Manets Figuren „in der Zurschaustellung ihrer Emotions- und Sprachlosigkeit dennoch etwas mitzuteilen vermögen“. In ihrer Abgrenzung von der unkritischen Übertragung heutiger Erfahrungen auf Manets Bilderwelt führt Baare weiter aus: „Vielleicht sollte ihre Befindlichkeit nicht unreflektiert auf der Grundlage heutiger Problemstellungen und Wahrnehmungen gedeutet werden, gleichwohl sind sie als Signale einer Krisis, die die Komplexität von Wirklichkeitserfahrung ebenso umfasst, wie das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, unverkennbar.“<sup>884</sup>

Eine weitere Lesart zu den Unbestimmbarkeiten und Widersprüchen und den Strategien der ästhetischen Distanzierung zur Wirklichkeit in Manets Gemälden – im Kontext des charakteristischen Bild-Betrachter-Verhältnisses – hat, wie bereits angedeutet, Wittmanns Untersuchung begründet, in der sie Manets Malerei in Auseinandersetzung mit der Photographie analysiert. Da ich diese Thematik bereits angesprochen habe, möchte ich die Erkenntnis ihrer Untersuchung mit folgenden Zitaten zusammenfassen: Manets „Frühwerk nimmt nicht bei den Stärken des Konkurrenzmediums Anleihen, sondern bei seinen Mängeln. Diese Mängel des Lichtbilds waren historisch höchst spezifisch und konnten durch technologische Verfeinerung im Laufe der weiteren Entwicklung

---

<sup>883</sup> vgl. Baare 2009, S. 350 und S. 359–376.

<sup>884</sup> Baare 2009, S. 275.

vermindert werden, um – in manchen Fällen – gänzlich zu verschwinden. So haben die Photographen im 20. Jahrhundert aufgehört, ihre Porträts mit künstlichen Kulissen und der Malerei entlehnten Accessoires auszustatten. Die Verkürzung der Belichtungszeit hat das Problem der Pose relativiert.“<sup>885</sup>

Infolgedessen erklärt Wittmann ergänzend die neue Aufklärung und Enthüllung der medialen Mittel der Malerei als Resultat der Auseinandersetzung mit dem jungen Medium der Photographie: „Manet legt die medialen Bedingungen der Malerei offen, aber zutage tritt keinesfalls das essentialistische Wesen des Mediums, sondern eine Malerei als historisch kontingente, von den sozialen Bedingungen des Ateliers geprägte Praxis. (...) Mit dem Gewinn einer neuen Wahrheit über das Atelier fällt ein (...) Schatten auf den traditionellen Apparat der Malerei: Pose, Kostüm, Accessoires und Hintergrund wirken eigentümlich „falsch“, künstlich wie Pappdekorationen im Atelier des Photographen.“<sup>886</sup>

Wie diese Äußerungen verdeutlichen, hat Wittmann die eigentümliche Künstlichkeit seiner Gemälde als Anleihen bei den spezifischen Schwächen der Photographie interpretiert. Auf diese Weise erklärt sie die „Künstlichkeit“ der Werke Manets auch zum formalen Kennzeichen der Historizität seiner Gemälde in Auseinandersetzung mit dem Konkurrenzmedium Photographie. Wittmanns Erklärungsversuch weist den Unstimmigkeiten in Manets Gemälden der 1860er Jahre somit eine zentrale Bedeutung hinsichtlich der Rezeptionssituation zu. Uneindeutigkeiten oder Widersprüchlichkeiten der Gemälde sieht Wittmann in Haltung und Pose der Figuren, der Darstellung von Perspektive und Raum, der unmittelbaren Wirkung der Szenerie, der scheinbaren Beziehungslosigkeit der Figuren, sowie der scheinbaren Inhaltslosigkeit der Darbietungen. All diese

---

<sup>885</sup> Wittmann 2004, S. 73.

<sup>886</sup> Wittmann 2004, S. 75–76.

konträren Eigenschaften aus der Schaffensphase der 1860er Jahre zeigt Wittmann auf und erklärt dabei den Aspekt der „Künstlichkeit“ der Darstellung zum gemeinsamen Nenner von Malerei und Photographie in der Auseinandersetzung Manets mit den Spezifika beider Medien.

\*

Patricia Mainardi hat die Entwicklungen und Prozesse der Kunstproduktion und ihrer Strukturen im 19. Jahrhundert untersucht.<sup>887</sup> Sie zeigt dabei die umfassenden Veränderungen des Kunstsystems auf: Während um 1848, vor Beginn der zweiten Republik, das Kunstsystem noch weitestgehend traditionell ausgerichtet war, hatte es sich nach Ablauf des zweiten Kaiserreiches erheblich modernisiert.<sup>888</sup> Nach 1870 war die zuvor staatlich organisierte Kunstwelt in der Hand privater Händler oder Galeristen und auch unter dem nunmehr ausschlaggebenden Einfluss *unabhängiger* Künstler, die ihre eigenen Ausstellungen ausrichteten.<sup>889</sup>

Allerdings verlief die Entstehung dieses Systems keineswegs stringent, stattdessen bestanden traditionsgebundene und moderne Systeme eine lange Zeit parallel nebeneinander. Mainardi zeigt im Querschnitt der ausgerichteten Salonschauen die sich ankündigenden Entwicklungen auf. Diese zeichneten sich durch Unüberschaubarkeit und Massenanhäufung aus, die von Jahr zu Jahr zunahm. Die Wände waren bis unter die Decke mit Gemälden unterschiedlichen Formats, verschiedenster auseinanderstrebender Motive und Stile dicht nebeneinander behängt. Der von der Akademie ausgerichtete Salon diente ursprünglich dem Zweck, einem kunstinteressierten Publikum ausgeführte Auftragsarbeiten zu präsentieren. Das Interesse der Künstler bestand darin, sich der Öffentlichkeit zu präsentieren, um Kunden zu gewinnen, was zunehmend

---

<sup>887</sup> Mainardi 1987, passim.

<sup>888</sup> vgl. Mainardi 1987, S. 1.

<sup>889</sup> vgl. Mainardi 1987, S. 33.



in eine kommerzielle Richtung ging. Der traditionelle Auftraggeber aus der Aristokratie wurde vom Bürger abgelöst, der kein Interesse an öffentlicher Machtpräsentation verfolgte, das Kunstwerk repräsentierte für ihn vielmehr privaten Luxus. Die Zunahme von Genremotiven, Porträts und Landschaften auf den Salons verdeutlicht dieses gewandelte Interesse.<sup>890</sup> Das sich neu formierende Kunstsystem entwickelte sich in mehreren Etappen, Auswirkungen auf die Produktion und Rezeption von Kunst konnten nicht ausbleiben. Zunehmend wirkten sich der Geschmack des breiten Publikums und das persönliche Ermessen des Künstlers auf die Gestaltung eines Kunstwerks aus. Dazu kam als weitere nicht zu unterschätzende Kraft die sich etablierende Kunstkritik und die Massenpresse, die auf die öffentliche Meinung einwirkte und sowohl im positiven als auch negativen Sinn auf Künstlerkarrieren Einfluss nehmen konnte.

Auf die herausfordernden Umstände in den Salons und die wachsende Zahl konkurrierender Künstler, die ihr Werk ebenfalls an einem strategisch günstigen Präsentationsort wissen wollten, musste Édouard Manet mit einem besonderen taktischen Kalkül reagieren, um sich von der Masse abzuheben.

Entsprechend wertet auch John House in seinem Katalogbeitrag „Le déjeuner und Un bar aux Folies-Bergère“ anlässlich der Ausstellung „Manet Manet – zwei Bilder im Dialog“ vor dem Hintergrund der gängigen Praxis in den Salons die Charakteristik von Manets Malerei als klugen Schachzug, um sich von anderen Künstlern abzugrenzen.<sup>891</sup> Vor allem der typische Blick der Protagonisten hätte sich zum „eindeutigen Markenzeichen“ entwickelt. Durch die Inszenierung eines Blickkontaktes

---

<sup>890</sup> vgl. Mainardi 1993, S. 17.

<sup>891</sup> House 2004, S. 55–82.

mit dem Betrachter traten die Porträts aus der Masse der Bilder hervor.<sup>892</sup> House erklärt die damaligen Bedingungen: Der jährlich stattfindende Salon, untergebracht in den hohen Hallen des „Palais de l’Industrie“, galt als wichtigster Ausstellungsort für die zeitgenössische Kunst in Paris. Allerdings war allgemein bekannt, dass die Ausstellungsfläche keine idealen Präsentationsbedingungen bot. Die Gemälde hingen dicht „an- und übereinander“ und reflektierten das Tageslicht, das durch das Glasdach hereinfiel.<sup>893</sup> House erläutert Manets Intention einer auf den Betrachter ausgerichteten Bildkomposition: „Dementsprechend spiegeln die Bilder, die Manet für den Salon anfertigte, auch dessen Bedingungen wider. Das Format dieser Bilder war meist kleiner als im Salon üblich, doch dafür gestaltete er die Figuren im Vordergrund im Verhältnis zum Bildformat sehr groß und plazierte sie in einem niedrigen Raum, so dass sie dem Betrachter sehr nahe erschienen.“<sup>894</sup> Das öffentliche Auftreten der Künstler wurde also ebenso wie die Präsentation ihrer Werke unter dem Image eines wiedererkennbaren „Markenzeichens“ geführt.

### *III.3.1.3 Manets Olympia als antiideales Frauenbild*

Im sittenstrengen Umfeld des II. Empire galten Sexualität und Körperlichkeit als unsittlich und wurden streng tabuisiert. Die Geschlechterrollen von Mann und Frau wurden als Gegensätze verstanden und unterlagen somit der Diktatur jenes kategorischen, binären Systems bestimmter Zwänge und Vorschriften, Aufgaben und Pflichten, die Männer wie Frauen im öffentlichen, wie auch privaten Rahmen zu erfüllen

---

<sup>892</sup> vgl. House 2004, S. 60–62.

<sup>893</sup> John House, *Le déjeuner und Un bar aux Folies-Bergère – eine Gegenüberstellung*, in: *Manet Manet*, London, München 2004, S. 55–82.

<sup>894</sup> vgl. House 2004, S. 61.

hatten.<sup>895</sup> Während das Bürgertum Familie, Heirat und die Keuschheit der Frau zu ihren Leitidealen erklärte und die Gesellschaft durch Fortschritt und Industrialisierung an Wohlstand gewann, entwickelte sich das ehemalige Randphänomen der Prostitution mit Beginn der 1860er Jahre zum gesellschaftsübergreifenden Phänomen.<sup>896</sup> Diese Gesellschaft war von Doppelmoral und Scheinheiligkeit geprägt. Demzufolge wird die Sittenstrenge auch als Grund dafür angeführt, dass die *demi-monde* solches Interesse auslöste und einen so starken Reiz ausübte.<sup>897</sup> Geschichten über berühmte Kurtisanen, auch über ihre Garderobe, füllten die Rubriken der Tagespresse. Dementsprechend wurde ihr Aussehen und Auftreten auch von den Damen der Gesellschaft imitiert. Charles Bernheimer zitiert die Äußerung eines Journalisten aus der „Gazette de France“ im Jahr 1864. Der Journalist beobachtete die Durchlässigkeit oder das Verschwimmen der Grenzen zwischen dem äußeren Erscheinungsbild der Dirne und der ehrbaren Frau:

„(...) dress, jargon, pursuits, pleasures, cosmetics – everything brings together the *demi-monde* and the *monde entiere*“.<sup>898</sup>

Die Trennung von Halbwelt und bürgerlich »ehrbarer« Welt drohte sich aufzulösen. Clark wiederum erinnert an eine Äußerung Flauberts, der das 19. Jahrhundert als „Epoche des Falschen“ bezeichnet hat, nicht einmal die Kurtisanen seien noch echt: „Looking back on the empire in September 1870, Flaubert penned the inevitable epitaph for the decade. „Everything was false“, he wrote, „false army, false politics, false literature, false credit,

---

<sup>895</sup> vgl. Callen 1995, S. 7–8 und Philippe Ariès und Georges Duby (Hg.) Die Geschichte des privaten Lebens. 4. Band: Von der Revolution zum Großen Krieg. Hg. von Michelle Perrot, Deutsch von H. Fliessbach und G. Krüger-Wirrer, Frankfurt am Main 1992.

<sup>896</sup> Timothy J. Clark 1985, S. 79 und Callen 1995, S. 60–62 und Charles Bernheimer, *Manet's Olympia: The Figuration of Scandal*, in: ders., *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham, London 1997, S. 89–128, hier S. 89–92.

<sup>897</sup> vgl. dazu auch Bernheimer 1997, S. 89–96.

<sup>898</sup> Bernheimer 1997, S. 90.

and even false *courtisanes* (...).<sup>899</sup> Clarks zufolge war die Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf unterschiedlichsten Ebenen von Maskerade und Schein geprägt oder sogar beherrscht.

Wie im Verlauf der Analyse von Manets *Olympia* bereits angesprochen wurde, hat die feministisch orientierte Kunstgeschichte seit den 1970er Jahren die Präsentation der Frau kritisch untersucht. Bekanntermaßen wird in diesem Zusammenhang Manets *Olympia* als Aktgemälde in seiner Rolle als „Sexobjekt“ (Ellen Spickernagel) und Verkörperung „männlicher Wunsch- und Angstphantasien“ (Charles Bernheimer) diskutiert.

Innerhalb dieser Forschungsrichtung blieb jedoch unberücksichtigt, dass die Darstellung der nackten Frau innerhalb der Kunstgeschichte als Allegorie der Malerei gilt. Dabei wird in der Aktmalerei die Schönheit der Frau mit der Schönheit der Malerei selbst gleichgesetzt. Indem Manet 1863 mit *Olympia* eine, in den Augen der Zeitgenossen, hässliche, krankhafte und billige Prostituierte malt, gilt es zu fragen, ob Manet sein Gemälde als Stellungnahme zur damaligen „Krise der Malerei“ konzipiert hat.

Das Spannende und auch Verblüffende an Manets Realismuskonzept besteht darin, dass er in *Olympia* eine nackte Frau als Prostituierte und dabei – durch den kunsthistorischen Filter gesehen – als „Venus“ zeigt. Infolgedessen kann Manets Realismuskonzept der *Olympia* unter den Bedingungen und Entwicklungen in der Kunst der 1860er Jahre einerseits als Kritik an der klassischen Kunst und ihrer Geschichte – fortgesetzt innerhalb der Traditionen der Akademie – und andererseits als Ausdruck der Notwendigkeit einer neuen visuellen Sprache, interpretiert werden.

Die Einführung des Wahrnehmungsmodells des subjektiven Sehens und die Erkenntnis, dass die sensorische und perzeptuelle Erfahrung von den Anlagen und dem Funktionieren unseres sensorischen Apparates abhängig

---

<sup>899</sup> Flaubert nach Timothy J. Clark 1985, S. 111.

ist, gehört ganz wesentlich zu den Voraussetzungen für das Auftreten einer autonomen beziehungsweise abstrakten Form des Sehens.<sup>900</sup> Mit der Idee der subjektiven Wahrnehmung konnte das Sehen auf der einen Seite von externen Techniken der Manipulation und Stimulation – zwischen Aufmerksamkeit und Zerstreuung – anektiert und kontrolliert werden. Auf der anderen Seite hatte die Verortung der Wahrnehmung in der Subjektivität des Betrachters auch die Bedingungen für den Aufschwung der visuellen Erfindung und des visuellen Experimentierens in Kultur, Wissenschaft und Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschaffen.

Crary formuliert folgende These: In jener ständigen Krise der Aufmerksamkeit könnte man einen entscheidenden Aspekt der Moderne sehen. Sie bestehe darin, dass die „wechselnden Konfigurationen des Kapitalismus, mit ihrer endlosen Abfolge von neuen Produkten, Reizquellen und Informationsströmen, Aufmerksamkeit und Zerstreuung ständig über neue Grenzen (...) zwingen und dann mit neuen Methoden (...) der Regulierung von Aufmerksamkeit reagieren.“<sup>901</sup> Crary erklärt die Errungenschaften der Moderne gleichzeitig zu ihrem Gegner und zum Grund für gewisse Destabilisierungsprozesse.

Die Ambivalenzen, Brüche und Gegensätzlichkeiten in Manets Gemälden der 1860er Jahre scheinen die Antipoden der Moderne innerhalb jener Phase eines soziohistorischen beziehungsweise kulturhistorischen Umbruchs widerzuspiegeln. Darüber hinaus wird die Problematik der damaligen Krise bezüglich der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit im Besonderen durch dissoziative Aspekte des von mir analysierten Fallbeispiels hinsichtlich erstens: Motiv, zweitens: Darstellung, drittens: Bild- und Betrachterverhältnis erkennbar.

---

<sup>900</sup> vgl. Crary 2002, S. 21–22.

<sup>901</sup> Crary 2002, S. 23.

Silvia Eiblmayr schließlich vertritt in ihrem Beitrag „Die Frau als Bild“ die These, dass die Darstellung der Frau innerhalb der Kunstgeschichte als „Krisenfigur“ mit spezifischen Funktionen und Rollen verbunden ist und als solche auf kunsthistorische und soziohistorische Wendepunkte und Umbrüche hinweist. Im folgenden Kapitel wird die Rolle von Manets Olympia als derartige „Krisenfigur“ überprüft.<sup>902</sup>

### III.3.2 Fallbeispiel Degas

Im vorherigen Kapitel wurde die ästhetische Distanzierung zur Wirklichkeit als Strategie sowie Motiv der Kunst Manets exemplarisch anhand der *Olympia* beschrieben. Innerhalb des folgenden Kapitels soll gezeigt werden, dass sich Degas' plastisches Kunstwerk der *Kleinen Tänzerin von vierzehn Jahren* ebenfalls durch die Strategie sowie durch das Motiv der ästhetischen Distanzierung zur Wirklichkeit auszeichnet, um die Krise der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit zu thematisieren.

Dementsprechend gilt es, meine These vor der Folie zeitgenössischer Äußerungen zum Œuvre Degas' zu überprüfen, begleitet von einer kritischen Lektüre der heutigen Degas-Forschung.

Degas hat, ebenso wie Manet, das Thema der Anonymität des Einzelnen in der Großstadt zum Motiv und Thema seiner Gemälde gemacht. In der Forschung werden unter anderem Manets *La prune* (1878, Tafel 24, Abb. 2) sowie Degas' *Absinth* (1875, Tafel 34, Abb. 2), als Verbildlichung des Motivs vereinzelter Menschen in der Bar oder dem Café einander gegenübergestellt.<sup>903</sup> Zu den charakteristischen Merkmalen, die Degas' malerisches Werk kennzeichnen, zählen die innovative Kompositionsweise

---

<sup>902</sup> vgl. Eiblmayr 1993.

<sup>903</sup> vgl. Baare 2009, S. 318.

der „Schnappschuss-Perspektive“, wie auch die extravagante Pose der dargestellten Figuren in Kombination mit ungewöhnlichen Blickwinkeln und Bildausschnitten.<sup>904</sup>

Degas' Werke weisen – jeweils entsprechend der Möglichkeiten der jeweiligen Gattung – hinsichtlich Motiv, Perspektive, Ausschnitt und Komposition deutliche Analogien auf. Diese Tatsache ermöglicht es wiederum, einzelne Erkenntnisse zu Degas' Œuvre entsprechend auf die verschiedenen Gattungen und Medien zu übertragen.

### *III.3.2.1 Zur Entmystifizierung eines Idealbildes*

Ein Problem bei der Beschäftigung mit Degas' Kunst bezüglich ihrer Hinwendung zur Wirklichkeit ist vor allem darin begründet, dass seine Werke eine wie zufällig und unmittelbar erscheinende Wirkung auf den Betrachter vermitteln und damit Authentizität vortäuschen, sich tatsächlich aber als Bildwerke zwischen Fakt und Fiktion erweisen. Degas wiederholt gleichartige oder ähnliche Posen und Charaktere nicht nur in mehreren Bildern, sondern auch in verschiedenen Medien. Die Figur der Tänzerin, die ihre Hände hinter dem Rücken ineinander legt, charakterisiert nicht nur die Pose der berühmten Wachsfigurine, sondern kehrt auffallend oft auch in den Gemälden oder Pastellen wieder. Diese Pose findet sich – bereits vor der Erstpräsentation der Wachsfigurine im Jahr 1881 – im Gemälde *Ballettprobe auf der Bühne* von 1874<sup>905</sup> (Tafel 23, Abb. 1), aber auch in dem Pastell *Drei Ballett-Tänzerinnen* von 1878–1880.<sup>906</sup> Kendalls Ausführungen nach sei Degas' Kunst(schaffen) in seiner Arbeitsweise schlussendlich als „genauso falsch und willkürlich“ zu beurteilen „wie ein

---

<sup>904</sup> vgl. Werner Hofmann, *Der Experimentator*, in: Werner Hofmann, *Degas und sein Jahrhundert*, München 2007, S. 261–273, hier, S. 266–267.

<sup>905</sup> vgl. Kendall 1998, S. 7.

<sup>906</sup> vgl. Kendall 1998, S. 11.

Theaterspektakel“. Kendall stellte folgende Behauptung auf: Je pedantischer sein Werk untersucht wird, desto deutlicher offenbart sich der „künstliche“ und damit selbstverständlich *künstlerische* Aspekt seiner Arbeit<sup>907</sup> (Tafel 20, Abb. 1).

\*

Wie erwähnt, sahen zahlreiche Kritiker in der Figur der *Kleinen Tänzerin* die Verkörperung einer ordinären Ballettschülerin, die im Gegensatz zu den Schönheiten des *corps de Ballett* als „dreckig, fürchterlich oder schrecklich hässlich“ zu beurteilen sei. Die Prostitution der Tänzerinnen im Palais Garnier war ebenso berüchtigt wie weit verbreitet. Während Polizei und Autoritäten diesen Handel gemeinhin duldeten, wurde die Prostitution der jungen Tänzerinnen an der Oper sogar noch durch die Donation von Räumlichkeiten oder Finanzierungen regelrecht institutionalisiert. Die Gebrüder Goncourt dokumentierten um 1870 den Alltag der Prostitution von Tänzerinnen, die üblich war, um die Ballettausbildung zu finanzieren. In Romanen und in der Tagespresse wurde ganz im Gegensatz dazu über die Welt des schönen Scheins berühmter Tänzerinnen und ihrer Liebhaber berichtet. Es konnte nachgewiesen werden, dass zeitgenössische Berichte und Geständnisse über die Prostitution der Tänzerinnen tatsächlich auf den harten Fakten solcher Existenzen basierten. Die Figur der Ballerina verkörperte aufgrund ihrer gesellschaftlichen Sonderrolle zudem auch einen inneren Gegensatz. Das damalige Bild von Tänzerinnen vereint zwei widersprüchliche Welten – die gemeine und unmoralische Welt der Prostitution und die mythisch-magische Welt feengleicher Reinheit und Unnahbarkeit des Balletts.

Degas hatte unter seinen Zeitgenossen den Ruf als „Maler der Tänzerinnen“ erworben, nachdem er über mehrere Jahre in Folge auf den

---

<sup>907</sup> vgl. Kendall 1998, S. 13.



Impressionistenausstellungen mit diesem Motiv vertreten war. Degas' Bild des zeitgenössischen Balletts, in seinen Darstellungen jenseits der Bühne, zeigt neben der täglichen Routine des Trainings und der Proben auch Tänzerinnen in ungewöhnlichen Momenten der Erschöpfung und Rast.

In seinen Gemälden mit Motiven des Tanzes und des Balletts thematisiert Degas, wie Hofmann dargestellt hat, die Bipolarität dieser künstlichen Welt in einer bis dahin ungekannten, für das Œuvre Degas' spezifischen Art und Weise: Die Thematisierung der Bipolarität des Balletts bezieht sich demnach nicht nur auf die Differenz zwischen Schein und Sein im Einzelnen, die sich im Gegensatz der tatsächlichen Anstrengung zur mühelosen Wirkung der Bewegungen zeigt, sondern vor allem generell auf die Spannungen, Gegebenheiten und Ereignisse zwischen der Welt auf und der Welt hinter der Bühne.

In der Forschung wird betont, dass Degas das Motiv des Balletts in der Kunst entmystifiziert hat, indem er das Ballett innerhalb des Kontextes von kapitalistisch-finanziellen Abhängigkeiten, von körperlich-seelischen Herausforderungen, sowie den Verbindungen zur Halbwelt abgebildet hat.

Werner Hofmann zeigt eine weitere Besonderheit auf, welche die Bipolarität von Degas' Bilderwelt des Balletts in Motiv und Form kennzeichnet. Seiner Argumentation nach zerbricht Degas einerseits die magisch-mystische Aura des Motivs, indem er diese Welt im Kontext ihrer diesseitigen, profanen Abhängigkeiten und Verstrickungen zeigt. Auf der anderen Seite offenbart Degas durch seine kunstvoll experimentellen Kompositionen und Darstellungen der ungewöhnlichen Posen wiederum die eigentliche Schönheit, die die beiden Welten – die Welt des Balletts und die Welt der Malerei – miteinander verbindet.<sup>908</sup>

---

<sup>908</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 169–199.

Die Reaktionen der Zeitgenossen bei der Erstpräsentation seiner *Kleinen Tänzerin* machen deutlich, dass Degas' Beitrag als Wendepunkt in der Kunstgeschichte zu sehen ist. So haben Erscheinung und Gestaltung der Wachsplastik – durch Widersprüche, Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten – damalige Bewertungs- und Beurteilungskriterien der Kunst zum Scheitern gebracht.

Obwohl das Publikum auf der einen Seite den „extremen“ oder auch „sagenhaften“ Realismus hervorgehoben hat, belegen auf der anderen Seite die Assoziationen und Konnotationen zu Kunst und Kultur gegenwärtiger und vergangener Epochen in zahlreichen Kritiken, dass Degas das allgemeine Realismusverständnis auf den Kopf gestellt beziehungsweise ad absurdum geführt hat.

Mit der Präsentation seiner Wachsplastik gelang Degas die Einführung neuer Motive und innovativer Techniken und Materialien in die Kunst. Degas hat, worauf vor allem Kendall hingewiesen hat, angeblich noch vor der Erstpräsentation selbst Gerüchte hinsichtlich der neuartigen und revolutionären Erscheinung seiner *Kleinen Tänzerin* in Umlauf gebracht, die den Realismus seiner bekleideten Wachsfigur betrafen. Somit erregte Degas die Neugier und die unterschiedlichsten Erwartungen bezüglich eines „extremen Realismus“ und einer „exakten Wissenschaftlichkeit“ der Skulptur.<sup>909</sup> Zudem wird in der Forschung herausgestellt, dass Degas die finale Präsentation der *Kleinen Tänzerin* immer wieder verschoben habe; selbst auf der VI. Impressionistenausstellung blieb die Vitrine für einige Zeit unbesetzt.<sup>910</sup> Degas gilt als innovativer Ausstellungskünstler, der die

---

<sup>909</sup> vgl. Kendall 1998, S. 75.

<sup>910</sup> Kendall fügt erläuternd hinzu, Degas habe die Strategie verfolgt, seinen Kritikern, die ihm Stillstand und Oberflächlichkeit aufgrund des gleich bleibenden Motivs der Ballett-Tänzerinnen, die er seit Jahren auf der Impressionistenschau ausstellte, mit seiner ungewöhnlichen Wachsfigur Kontra zu bieten, und so sein Talent unter Beweis zu stellen. Und, wie die Geschichte gezeigt hat, sorgte bis zu diesem Zeitpunkt keines seiner Werke für eine derartige Resonanz. Vgl. Kendall 1998, S. 78.

Präsentation seines Werkes in der Öffentlichkeit präzise plante und dadurch versuchte, seinen Ruf in der Öffentlichkeit zu beeinflussen. Keineswegs ein zu vernachlässigendes Detail ist in dieser Hinsicht, dass im Jahr der tatsächlichen Erstpräsentation am Eröffnungstag der Ausstellung nur die leere Vitrine präsentiert wurde. Es folgten einige sarkastische Kommentare, die aufgrund des Malheurs veröffentlicht wurden.<sup>911</sup>

Im Anschluss ließen die Reaktionen erkennen, dass das Publikum in konträre Lager gespalten war. Während die einen das Werk als „Meisterwerk des Realismus“ lobten, fanden es die anderen nur „schrecklich hässlich“. Einige sahen die Figur als wissenschaftliches Exponat an, da sie hinter Glas präsentiert wurde, und empfahlen, sie in ein zoologisches oder anthropologisches Museum zu verbannen. Einem Kritiker kam das Musée Dupuytren in den Sinn, einer berühmten Sammlung anatomischer Präparate der Medizinischen Fakultät in Paris. Ein weiterer Kritiker schlug den „Jardin des Plantes“ vor, in dem Skelette, Fossilien und wilde Tiere präsentiert wurden. Ein Dritter bemerkte gehässig, wenn die „Skulptur“ kleiner gewesen wäre, hätte man sie in einer Flasche mit Weingeist zeigen können.<sup>912</sup>

\*

Im Jahr 1876 lernte der Kritiker und Romancier Joris-Karl Huysmans Emile Zola kennen und schloss sich dem Kreis der von Zola gegründeten Gruppe der Naturalisten an. Der Naturalismus gilt als Strömung in der Literatur, die um 1880 einsetzt und auf exakter Naturbeobachtung beruht. Gemäß Zola löst in der Literatur der Naturalismus den Realismus ab, da der Realismus durch Courbets sozialistisch geprägtes und von Pierre-Joseph Proudhon beeinflusstes Werk eine politische Bedeutung und Stoßrichtung erhalten hatte, von der sich Zola distanzierte. Obwohl Realismus und

---

<sup>911</sup> vgl. Kendall 1998, S. 77–78.

<sup>912</sup> vgl. Kendall 1998, S. 47.

Naturalismus im 19. Jahrhundert gemeinsame Ziele hatten, erklärte Zola den Naturalismus als Steigerung von Realismus. Der Überzeugung der Naturalisten nach werden der Charakter und das Schicksal des Menschen sowohl durch sein Erbgut als auch durch das ihn umgebende soziale Milieu determiniert. Der Naturalismus bricht wie der Realismus mit der Tradition und fordert die Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit. Dem Naturalismus jedoch gilt die naturwissenschaftlich exakte Beobachtung der empirischen Wirklichkeit als Maxime und Leitbild. Die Welt soll demzufolge untersucht und wissenschaftlich exakt abgebildet werden.

Die Beiträge des Kritikers Huysmans stechen aus der Diskussion um Degas' *Kleine Tänzerin* hervor, indem sie Degas' spezifische Errungenschaften hinsichtlich des Realismus verdeutlichen und diese zugleich von anderen Strömungen der Zeit abgrenzen. Huysmans begrüßte Degas' *Kleine Tänzerin* als „einzig modernen Versuch in realistischer Skulptur“. Ihm zufolge habe sich Degas mit der Präsentation seiner *Kleinen Tänzerin* von mehreren künstlerischen Modeströmungen auf einen Schlag abgewendet: dem Historismus und dem „Sentiment“ als der Darstellung „unglaublicher Geschichten“ auf der einen Seite, sowie auch der „Vorliebe für den modernen Verismus und oberflächlicher Zeitbezogenheit“ auf der anderen Seite.<sup>913</sup>

Einen etwas anderen Akzent bemerkt man bei dem Kritiker Charles Ephrussi, demzufolge trotz der „entsetzlichen Hässlichkeit der Skulptur“ das Ergebnis „exakte Wissenschaft“ sei.<sup>914</sup> Gemäß Kendall lehnte sich Ephrussi in seiner Kritik zudem deutlich an Terminologien und Formulierungen an, die für Zola spezifisch waren. Kendall ergänzt dazu im

---

<sup>913</sup> vgl. Huysmans zit. nach Kendall 1998, S. 30.

<sup>914</sup> C.E. (Charles Ephrussi), „Exposition des artistes indépendants“, *La Cronique des arts et de la curiosité* 16 April 1881, S. 126, in: Charles W. Millard, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, *The Sculpture of Edgar Degas*, Princeton, New Jersey 1976, S. 119–120.

historischen Kontext: „By this date, the novels of Zola were widely associated with the ‚science‘ of evolutionism and with the belief that behavioral traits and the propensity to vice were largely inherited“ und daher „more than one critic hinting a similar content for Degas‘ sculpture.“<sup>915</sup>

Vergleichbare wissenschaftliche Theorien und Diskurse im Sinne des Naturalismus wurden keineswegs nur von Zola vertreten, sondern auch von Auguste Comte und Hippolyte Taine. Deutliche Verwandtschaft zeigt sich auch im der von Charles Darwin vertretenen Evolutionstheorie. Die Ausführungen Kendalls haben gezeigt, dass bereits die Zeitgenossen in Degas‘ *Kleiner Tänzerin* die Verbindung zur Wissenschaft und zum Naturalismus erkannten. Daneben führt Kendall als weiteren Anhaltspunkt den Forschungsbeitrag Philip Ward-Jacksons auf, demzufolge die Gemeinsamkeiten zwischen Huysmans‘ und Degas‘ Projekten darauf zurückzuführen seien, dass Huysmans beim Verfassen seiner Abhandlung von 1879 bezüglich der Anforderungen an eine realistische Skulptur anscheinend Kenntnis von Degas‘ Projekt hatte. Gemäß Kendall traf Huysmans‘ Aussage auch die Ansicht vieler Kritiker zur realistischen Skulptur und der damit verknüpften künstlerischen Herausforderungen. Entsprechendes äußerte schließlich auch der Bildhauer Eugène Guillaume zur Repräsentation des täglichen Lebens in der Kunst, wobei er scharfsinnig sowohl auf den Anreiz, als auch auf die praktischen und psychologischen Einschränkungen in aller Deutlichkeit hinwies:

„To see nature without an intermediary, without prejudice of race or education ... is something difficult, something impossible for the artist.“

Guillaume spricht einerseits die Unmöglichkeit der objektiven Wiedergabe der zeitgenössischen Wirklichkeit durch die Prädispositionen der

---

<sup>915</sup> Kendall 1998, S. 47.

subjektiven Perspektive des Künstlers an. Darüber hinaus spricht er die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit an und ergänzt:

„Each art is characterised by something incomplete and fictive, in a word, by some aspect of reality: here, it is color that must be overlooked; there, the dimensions are at fault ... imitation is nothing but a certain appearance of reality.“<sup>916</sup>

Die Herausforderungen, denen sich Degas bezüglich der Gestaltung der *Kleinen Tänzerin*“ zu stellen hatte, wurden in den Ausführungen von Huysmans und Guillaume über die Beschränkungen realistischer Skulptur vorweggenommen. Es galt, nicht in die Fallen der „Imitation“ und der Verlockungen der trügerischen Modernität zu tappen. Diesen Kritikern gemeinsam ist die Erkenntnis, dass Realismus in der Kunst in ihrem Verständnis letztendlich nur eine Imitation von Wirklichkeit darstellt.<sup>917</sup>

Degas veranschaulicht mit seinem Entschluss zu einer deutlichen Abgrenzung gegenüber den Zeitströmungen des Verismus oder des Modernismus bei der Gestaltung und Präsentation seiner *Kleinen Tänzerin* seine eigenen Absichten und Ziele eines komplexen Realismus- und Kunstverständnisses.

Offensichtlich übt Degas Kritik am Verismus medialer Abbildung im Kontext des Realismus. Sein komplexer Realismus basiert auf der Überzeugung, dass Realismus nicht mit der Realität gleichzusetzen und darüber hinaus Wirklichkeit nicht gleichbedeutend mit Wahrheit ist. Hier wurde bereits eine Bemerkung von Degas zitiert, die er gegenüber Walter Sickert geäußert haben soll.<sup>918</sup> Sie liest sich wie eine Erläuterung zu seiner konzeptuellen, komplexen Realismusauffassung: das Wahre wird erst durch das Irrtümliche/Falsche enthüllt beziehungsweise durch einen Bruch

---

<sup>916</sup> Guillaume nach Kendall 1998, S. 31.

<sup>917</sup> vgl. Kendall 1998, S. 30–31.

<sup>918</sup> „One gives the idea of the true by means of the false.“ (Kendall 1998, S. 74).

mit der Wirklichkeit ersichtlich. Degas formuliert in seiner Skulptur anhand von Widersprüchen, Heterogenitäten und Brüchen gegenüber der Wirklichkeit eine medientheoretische Fragestellung zur Problematik der Abbildbarkeit von Wirklichkeit, beziehungsweise zum oberflächlichen und irreführenden Verhältnis, das zwischen einem naturnahen Abbild und der Realität besteht. Inwiefern Degas' Skulptur als Stellungnahme zur damaligen Krise der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit zu verstehen ist und dabei die Antinomien der Moderne als Metapher verkörpert, soll im Folgenden zusammenfassend dargestellt werden.

### *III.3.2.2 Die Ästhetische Distanzierung als Kunstmittel bei Degas*

Das komplexe Realismuskonzept von Degas' Wachsf figur zeichnet sich durch die Heterogenität ihrer Bezüge und damit auch durch das Kunstmittel der ästhetischen Distanzierung auf allen Ebenen inhaltlicher und formaler Gestaltung, sowie der innovativen und neuartigen Form der Inszenierung des Kunstwerks in dem ungewöhnlichen Werkensemble aus. In der heutigen Forschung wird das in seiner Einzigartigkeit souveräne Werk in seiner Bedeutung und Funktion im Spannungsfeld zwischen Kunst, Wissenschaft, kulturell-gesellschaftlichem Experimentierfeld oder wahrnehmungsphilosophischer Versuchsanordnung diskutiert und analysiert. Mit der Präsentation seiner Wachsf figurine in einer Vitrine errichtet Degas eine zusätzliche Grenze zwischen Kunstwerk und Betrachter.

Die Erkenntnis über die eindringliche, fundamentale Unwirklichkeit hinsichtlich Erscheinung und Gestaltung der *Kleinen Tänzerin* zählt nach Kendall zu den überraschendsten Entdeckungen der Forschung, da diese im

deutlichen Widerspruch zu den Äußerungen und Reaktionen vieler zeitgenössischer Kritiker steht.<sup>919</sup>

Zwangsläufig grenzt die Vitrine die Figur von alltäglichen Räumen und Geschehnissen ab und verfrachtet sie in ein weder reales, noch ganz der Illusion zugehörendes Zwischenstadium. Allerdings entfällt dieser zum Werk gehörige Rahmen zu oft in Ausstellungszusammenhängen oder wird in Photographien ganz weggelassen. Kendall verweist auf eine Feststellung von Catherine Chevillot, die die Funktion der Vitrine mit einer zwischen den Betrachter und die Figur geschobene „konzeptuelle Ebene“ vergleicht.<sup>920</sup>

Die tiefbraune Farbe des Körpers der *Kleinen Tänzerin* weist keine Übereinstimmung mit der Erscheinungsweise einer typischen Pariser Ballerina auf. Das dunkle Inkarnat findet vielmehr in antiken Kunstdenkmälern oder Bronzefiguren ihre Entsprechung. Kendall verweist zwar auf den eklatanten Widerspruch zu den Aussagen damaliger Kritiken, die den extremen Realismus der Figur bezüglich der Hautfarbe hervorgehoben haben. Kendall findet jedoch keine Erläuterung für diesen Widerspruch. Seine Annahme einer durch Alterung bedingten Farbveränderung konnte er nicht belegen.<sup>921</sup>

Als kritischsten Punkt, der jeden Anschein von Realismus und Wirklichkeitsnähe zerstört, erweist sich jedoch die tatsächliche Größe der Figur. Mit einer Höhe von 99 cm entspricht das Objekt nicht der tatsächlichen Durchschnittsgröße eines Mädchens in diesem Alter, die Skulptur ist aber dennoch größer als eine Puppe und aufwendiger als eine Studie gestaltet. Dennoch ist die Skulptur mit ihrer Größe eindeutig zu

---

<sup>919</sup> vgl. Kendall 1998, S. 74–75.

<sup>920</sup> vgl. Catherine Chevillot nach Kendall 1998, S. 74. Siehe auch Catherine Chevillot, „Réalisme optique et progrès esthétique: la fin d'un rêve.“ *Revue de l'Art* 104 (1994), S. 22–29, hier S. 28.

<sup>921</sup> vgl. Kendall 1998, S. 74.



klein, um als Abguss vom lebenden Modell missverstanden zu werden. Kendall zufolge wollte Degas von Anbeginn seines Projekts an jedwelche Assoziation zum Guss nach dem lebenden Modell, zu lebensechten Wachsfiguren im Stil von Tussauds Repliken, oder anatomischen Exponaten, wie auch allen anderen Arten täuschend „echter“ Skulpturen, verhindern. Bekanntermaßen gab es in der Kunst des 19. Jahrhunderts umstrittene Fälle, bei denen dieser Vorwurf gegenüber dem Künstler erhoben wurde. Auguste Rodins Bronze *Ehernes Zeitalter* von 1877 sorgte seinerzeit für Furore, weil der photographisch-kunstlose Naturalismus der lebensgroßen Figur eines Jünglings, ohne jedwelche Attribute, den Verdacht des Gusses nach dem lebenden Modell nahelegte. Kendalls Argumentation nach können sämtliche der aufgelisteten Möglichkeiten den Betrachter hinsichtlich seiner Lesart der Skulptur der *Kleinen Tänzerin* verwirren oder beeinflussen. Der reduzierte Maßstab ist jedoch der entscheidende, weil unbestreitbar objektive Faktor, der die Unwirklichkeit der Skulptur betont und damit die Assoziationen mit täuschend lebensnah wirkenden Modellen oder partiellen Surrogaten aus dem medizinischen, wissenschaftlichen oder kriminalistischen Bereich – verhindert.

Folgt man der Argumentation Kendalls, so ist die Skulptur weder ein Ausdruck von „extremem Realismus“ noch von „exakter Wissenschaft“. Letztendlich bleibt die Wirkung der Skulptur in ihrer widersprüchlichen Aussage, Präsentation und Gestaltung rätselhaft und teilweise unverständlich. Dadurch, dass Degas bei der *Kleinen Tänzerin* auf täuschend echten Illusionismus oder authentische Accessoires verzichtet, gründet sich sein Realismus auf Brüchen und Diskrepanzen zur Realität. Indem Degas mittels dieser ästhetischen Distanzierung zur Wirklichkeit die Ebene der Arbeit des Künstlers im Atelier thematisiert, erreicht sein Œuvre eine neue Ebene an Authentizität. In der auf die Gegenwart ausgerichteten Kunst des Realismus war dieser paradoxe Kunstgriff weit verbreitet. Auf

diese Weise wurde auf die tatsächliche Realitätsebene der Kunst aufmerksam gemacht, die ein neues Konzept von Kunst und eine neue Rolle des Künstlers definierte.

Es ist festzuhalten: Indem Degas' *Kleine Tänzerin* in ihrer widerspruchsvollen Gestaltung und dem speziellen Präsentationszusammenhang ihr Verhältnis zur Wirklichkeit inszeniert, kann sie als Verkörperung der Fragwürdigkeit von Erfahrung und Darstellung von Wirklichkeit verstanden werden. Degas hat durch die Präsentation seiner *Kleinen Tänzerin* auf der VI. Impressionistenausstellung sowohl medientheoretische als auch philosophische und kunstimmanente Fragen zur Gleichsetzung von Wahrheit und Wirklichkeit aufgeworfen.

Inwiefern das aus seinem Œuvre bekannte Prinzip der Fragmentierung als Aspekt und Strategie der ästhetischen Distanzlegung zur Wirklichkeit auch sein Konzept für die *Kleine Tänzerin* bestimmt, soll abschließend beleuchtet werden.

Die Brüche und Heterogenitäten der Plastik können durchaus als metaphorischer Verweis auf die charakteristische Wahrnehmung des modernen, urbanen Lebens – gekennzeichnet durch das Ephemere, Zufällige und Fragmentarische – verstanden werden. Degas' *Kleine Tänzerin* untersteht einem Realismuskonzept, das sich von dem üblichen Realismusverständnis besonders hinsichtlich der nur oberflächlichen Imitation, Kopie oder Nachbildung deutlich abgrenzt. Zudem wurde deutlich, wie Degas die Inanspruchnahme künstlerischer Freiheiten im Dienst der ästhetischen Distanzierung gegenüber der Wirklichkeit zur dramaturgischen Steigerung der Aussage und Wirkung einsetzt.

Die Forschungsgeschichte zur *Kleinen Tänzerin* wurde lange Zeit von der Tatsache geprägt, dass sie, wie auch sein weiteres skulpturales Werk – im

Gegensatz zu seiner Malerei und Zeichnung – nur randläufig behandelt wurde.<sup>922</sup>

Das Prinzip der ästhetischen Distanzierung lässt sich bei Degas hinsichtlich der Darstellung von Ausschnitten und Aspekten der zeitgenössischen Wirklichkeit in Malerei *und* Plastik ablesen. Hinsichtlich der Präsentation seines Werkensembles der *Kleinen Tänzerin* und der *Kriminellen Physiognomien* auf der VI. Impressionistenschau hat Degas das Prinzip der ästhetischen Distanzierung als Erweiterung seines Kunstverständnisses eingebracht.

Die Präsentation der *Kleinen Tänzerin* zusammen mit den *Physiognomien* ist als zusammenhängendes Werk-Ensemble von Degas bewusst inszeniert und somit auch in diesem Verständnis zu deuten. Dabei ist die Wachsfigurine in ihrer Vitrine mit den in unmittelbarer Nachbarschaft ausgestellten *Kriminellen Physiognomien* im Sinne einer inszenatorischen, bühnengleichen Gestaltung eines untrennbaren Präsentationszusammenhangs zu verstehen.<sup>923</sup>

\*

Degas' umfassendes Motivrepertoire arbeitender Frauen reicht von der Zurschaustellung der Frau bei der Ausübung niedriger Tätigkeiten beispielsweise als Wäscherin, Büglerin, Prostituierte, bis hin zur Illustration feierlicher Momente einer Artistin, Sängerin oder Tänzerin auf der Bühne. Allerdings entsprechen diese Darstellungen weder in Motiv noch Komposition der Konvention. Seine Darstellungen zeigen einen damals ungekannten Blick auf die Frau, der sich durch ungewöhnliche Posen der Protagonisten, durch exzentrischen Blickwinkel oder entsprechende Bildkomposition auszeichnet. Beispielhaft sei auf die entgleiste Mimik einer Sängerin in Degas' Pastell *Cafésängerin* oder die

---

<sup>922</sup> vgl. Kendall 1998, S. 3.

<sup>923</sup> vgl. Kendall 1998, S. 92.

außergewöhnliche Perspektive in *Mlle La La au Cirque Fernando* verwiesen.

Werner Hofmann konnte zeigen, welche „revolutionären Umbrüche“ hinsichtlich Form und Inhalt Degas' Œuvre kennzeichnet.<sup>924</sup> Der weibliche Körper stellt ihm zufolge für Degas „eine lebenslange Obsession“ dar. Keinem anderen Motiv hat sich Degas so intensiv gewidmet wie dem Bild der Frau, um das Wesen von Weiblichkeit als solches zu analysieren und zu ergründen. Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Degas' Frauenbild entwirft Hofmann das Modell eines Spannungsbogens, dessen Endpunkte von der „künstlichen“ bis zur „natürlichen“ Frau reichen. In Übertragung auf Degas' Frauenbild stehen sich innerhalb des Modells der Gegensatz zwischen „perfektionierter Künstlichkeit“ – in der Figur der Modistinnen – und die „Mängel der Kreatürlichkeit“ – in der Figur der Bühlerinnen – gegenüber. Diesen Gegensatz zwischen der „künstlichen“ und der „natürlichen“ Frau machte Degas zu seinem großen Thema, als er „(...) um 1870 den Beruf entdeckte, der ihn in einer Gestalt vereinigt: die Tänzerin.“<sup>925</sup> Bei Tänzerinnen verbergen sich in der „perfektionierten Künstlichkeit“ die „Mängel der Kreatürlichkeit“.<sup>926</sup>

Auf Hofmanns Argument, dass sich Degas mit seinem Kunstwillen in dem Streben seiner Modelle, die als Tänzerinnen dieselbe Figur bis zur Perfektion wiederholen, wiedererkannte, wurde bereits hingewiesen. Hofmann führt seine Argumentation exemplarisch am Beispiel der Illustrationen zum Motiv der Ballettprobe aus. Dieses Motiv verweise auf eine spezifische Parallele zwischen Degas' künstlerischem Schaffen und dem Tanz als Kunstform, da beide den Spannungsbogen zwischen „Kreatürlichkeit“ und „Künstlichkeit“ umfassen. Hofmann macht deutlich,

---

<sup>924</sup> Hofmann 2007, S. 10.

<sup>925</sup> Hofmann 2007, S. 169.

<sup>926</sup> s.o.

dass während der Pause einer Ballettprobe, in der sich die Tänzerinnen die Zeit mit Tanzübungen, Ausprobieren und Gesprächen untereinander vertreiben, welche auf „keine Endgültigkeit ausgerichtet“ sind, sich diese Übungen zur „Aufführung verhalten, wie die Skizze zum vollendeten Gemälde“.<sup>927</sup>

Hofmann widerlegt den verbreiteten Vorwurf, Degas' Blick hinter die Kulissen, der die Illusion des Bühnenzaubers zu profanieren vermag, sei voyeuristisch. Vielmehr zeige Degas mit seinen Illustrationen von Tänzerinnen bei der Probe und in selbstverlorenen Momenten deren „Kreatürlichkeit“ und „Individualität“ auf, die sie als „perfekte Tanzwunder“ auf der Bühne unterdrücken müssten. Auf diese Weise drücke Degas seine Sympathie für deren Gesten, körperliche Unvollkommenheiten und Eigenheiten aus, die im „Spiel der Gliedmaßen, im Massieren der Gelenke, oder im Zurechtmachen des Kostüms zum Vorschein kommen.“<sup>928</sup>

Meinen Ausführungen zufolge sind die gestalterischen und motivischen Eigentümlichkeiten in Degas' Darstellungen des Balletts als Ausdruck der ästhetischen Distanzierung seiner Wirklichkeitsausschnitte zu fassen, aber auch als Ausdruck einer autonomen Ästhetik innerhalb seines Œuvres zu sehen. So sind Degas' Ballett-Motive auch als Metapher für sein fortschrittliches Kunstverständnis zu bezeichnen, welche die Antinomien des gegenwärtigen Lebens in Form und Inhalt aufgreifen und illustrieren. Die Metaphorik der Bildsprache widerspricht dem herkömmlichen Verständnis von Realismus als Darstellung der Wirklichkeit und charakterisiert gerade deshalb Degas' ureigenes Realismuskonzept.

---

<sup>927</sup> Hofmann 2007, S. 177.

<sup>928</sup> Hofmann 2007, S. 178.

*III.3.2.3 Degas' Realismusprojekt von 1878 bis 1881:  
eine Herausforderung an den Betrachter*

Degas konzipiert seine *Kleine Tänzerin* als paradigmatische Versinnbildlichung der Diskussionen um das ihm zeitgenössische Menschenbild. Er thematisiert moderne Wahrnehmungsformen und Wahrnehmungsmuster kultur- und kontextgebunden, wobei er medientheoretische Fragestellungen – bezüglich der Problematik der Beziehung zwischen Abbild und Wirklichkeit – mit einschließt.

Somit erweist sich Degas' Plastik in ihrer Ambivalenz und Fragmentarität als offene Fragestellung an den Betrachter. Zwar ist das Werk zunächst kaum anders als im Sinne einer Anklage gegenüber der Ruchlosigkeit der Gesellschaft zu sehen – Kendall hinterfragt jedoch in seiner Analyse, ob Degas tatsächlich moralisierende Absichten mit ihrer Präsentation verknüpfte.<sup>929</sup> Das Kunstwerk ist in seiner fortschrittlich-modernen Aussage tatsächlich keineswegs als platitudenhaft moralisierendes Kunstwerk aufzufassen. Vielmehr präsentiert Degas mittels seiner Plastik ein Sinnbild aktuell diskutierter Theorien zur Physiognomik und Kriminologie, wobei dem Betrachter die Aufgabe überlassen bleibt, selbst ein Urteil zu fällen oder Stellung zu beziehen.

Im Hinblick auf seine Morphologie nahm das Antlitz des Menschen im Bereich der Naturwissenschaften, der Medizin, in Literatur und Kunst, aber auch in Bereichen der Kriminologie im 19. Jahrhundert eine herausragende Rolle ein.<sup>930</sup> Das neue Medium Photographie ermöglichte neben der detailgenauen Wiedergabe vor allem auch die schnelle Verbreitung und

---

<sup>929</sup> vgl. Kendall 1998, S. 88–96.

<sup>930</sup> vgl. Baare 2009, S. 306.

Vervielfältigung bestimmter Abbildungen, was die Wissenschaft auf vielen Ebenen revolutionierte.<sup>931</sup>

Nach der aktuellen Forschung ist hinsichtlich der Analysemethode der Physiognomik zur Beurteilung, „Lesbarkeit“ des Gesichts im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine Verlagerung von der Erforschung grober Formen des festen Knochengestüts hin zu feinen Strukturen des Muskelgewebes erkennbar. Johann Caspar Lavater und Franz Joseph Gall galten als zwei wichtige Vertreter der Physiognomik als Wissenschaft, die auf der Analyse des Schädels und der Knochen beruhte. Lavater verglich in seinen Studien die menschliche Physiognomie mit der Anatomie von Tieren. Allerdings wurde bereits im 18. Jahrhundert Lavaters Methode kritisiert, die körperliche Disposition eines Menschen dürfe nicht Grundlage einer Deutung werden, sondern nur dessen Mimik.<sup>932</sup>

Schon um 1770 hatte der entschiedene und scharfzüngige Gegner Lavaters, der Physiker Georg Christoph Lichtenberg, in aller Deutlichkeit Stellung bezogen. Der Haupteinwand galt der Rolle des Körperbaus im Argument. Nicht dieser, sagte Lichtenberg, sondern allenfalls die Miene und die Mimik des Menschen könnten etwas über seine Seele verraten. (...) Wer den Verbrecher an der Anatomie allein erkennen wolle, müsse schon Kinder vorsorglich an den Galgen bringen.“<sup>933</sup> Claudia Schmolders verweist auf die berühmt gewordenen Aphorismen Lichtenbergs, in denen er mit ironischer Polemik gegen die von Lavater propagierte Lehre der Physiognomik zu reagieren wusste. Roland Kanz erläutert zu diesem bedeutsamen, auf Papier ausgefochtenen Streitgespräch, dass Lichtenberg

---

<sup>931</sup> Als visueller Beleg und dokumentarisches Hilfsmittel wurde die Photographie damals zum Beispiel für die Erstellung von Beurteilungssystematiken von Gesichtern und gesellschaftlichen Typen angewandt, wie Claudia Schmolders ausführt, vgl. dies., Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin 1995, S. 31.

<sup>932</sup> vgl. Baare 2009, S. 306.

<sup>933</sup> Lichtenberg, paraphrasiert von Schmolders 1995, S. 29.

als „der wortgewaltigste Kritiker Lavaters“<sup>934</sup>, mit seinem aufgeklärten Geist und der wissenschaftlich fundierten Praxis, Lavaters Lehren als manipulativ und unwissenschaftlich zu entlarven wusste. Lichtenberg hat sich dazu unter anderem in seinen „Sudelbüchern“ geäußert, aber auch in dem 1777 veröffentlichten Essay „Über Physiognomik wider die Physiognomen“.<sup>935</sup>

Gall hingegen galt als Begründer der „Schädellehre“, der sogenannten Phrenologie. In diesem Kontext wird auch auf den führenden Neurologen Jean-Martin Charcot an der Salpêtrière verwiesen, der das Krankheitsbild der Hysterie anhand von Photographien seiner Patientinnen untersuchte.<sup>936</sup> Die säkulare Weltsicht des Positivismus und die Philosophie des Materialismus trugen zudem dazu bei, dass Mienenspiel und die Morphologie des Gesichts nicht nur in den Naturwissenschaften, sondern auch im sozialen Miteinander zunehmend unter Beobachtung gerieten.<sup>937</sup>

\*

In der Gegenüberstellung beider Fallbeispiele der Untersuchung scheint die Vordergründigkeit der Lesbarkeit des Gesichts von Degas' *Kleiner Tänzerin* im Vergleich zu der Ausdruckslosigkeit der Mimik von Manets *Olympia* einen erheblichen Gegensatz darzustellen. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit verkörpern jedoch beide Fallbeispiele das Thema von veränderter Wahrnehmung und Erfahrung von Wirklichkeit des zeitgenössischen Lebens im urbanen Umfeld.

Abschließend folgt eine kontextualisierende Betrachtung der Fallbeispiele vor dem Hintergrund zeitgenössischer Diskurse zum Welt- und

---

<sup>934</sup> Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt*, München 1993, S. 118.

<sup>935</sup> Kanz 1993, S. 118–119, 225.

<sup>936</sup> vgl. Schmölders 1995, S. 31.

<sup>937</sup> vgl. Baare 2009, S. 306–312.



Menschenbild des Positivismus und Materialismus in der großstädtischen Kultur des 19. Jahrhunderts.

In der Gegenüberstellung können beide Werke aufgrund ihrer Historizität der Darstellung als Quellen oder historische Zeugnisse und Dokumente genutzt und interpretiert werden.

Während Manets Figuren durch die Ausdruckslosigkeit ihrer Mimik bezüglich der Theorien physiognomischer Lesbarkeit im Sinne einer Leerstelle mitunter als „blinder Fleck“<sup>938</sup> interpretiert wurden, wird die *Kleine Tänzerin* aufgrund der typischen Kennzeichen ihrer äußeren Erscheinung zum einen als Verkörperung und Inbegriff einer „stigmatisierenden“ Physiognomie (Druck / Zegers); zum anderen aufgrund ihrer formalen und inhaltlichen Radikalität als Emblem einer politischen Haltung – als „Madonna der dritten Republik“ interpretiert.<sup>939</sup>

Tatsächlich aber stellen die beiden Werke keine Gegenpole oder Endpunkte auf einer entgegengesetzten Skala dar: Manets *Olympia* und Degas' *Kleine Tänzerin* erweisen sich als Embleme des modernen Menschenbildes. Meiner Schlussfolgerung nach repräsentieren die beiden Fallbeispiele emblematisch das Welt- und Menschenbild einer in Unsicherheit und Verwirrung geratenen Gesellschaft.

Im daran anschließenden Kontext wurde exemplarisch an den Fallbeispielen aufgezeigt, wie diese mit ihren formalen und inhaltlichen Neuerungen ein modernes Verständnis der Rolle und der Funktion von Kunst und Künstler in der großstädtischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts propagieren. Auf ihre jeweils charakteristische Weise decken Manet und Degas die Produktionsbedingungen ihrer Atelierarbeit auf und machen so die Realitätsebene ihrer Kunst zum Werkmotiv. Manet und Degas setzen nicht nur spezifische Motive als Metaphern für die Kunst ein,

---

<sup>938</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 42.

<sup>939</sup> vgl. Hargrove 1998, S. 97–105.

sondern greifen als weiteres Kunstmittel auf die individuell-künstliche beziehungsweise künstlerische Inszenierung ihrer Repräsentationen zurück – insbesondere Degas' Konzept nimmt in vieler Hinsicht das Prinzip der „Installation“ vorweg, das die künstlerischen Leitideen nach 1945 so wesentlich bestimmen wird.

Wie zuvor erläutert, interpretiert Hans Belting Courbets *Atelier* als Kunstwerk, das die Realität des Kunstschaffens zum ureigenen Thema der Darstellung erhebt und damit auf die Realität der Kunst selbst verweist. Michel Foucault zufolge revolutionierte Manet das Bildverständnis der Malerei, wie es seit dem 15. Jahrhundert tradiert wurde. Innerhalb seines Beitrags „Die Malerei von Manet“<sup>940</sup> erklärt Foucault unter anderen Manets *Olympia* zum modernen Meisterwerk: erstens durch die Thematisierung der Flächigkeit der Leinwand, zweitens durch die Problematik der Beleuchtung, und drittens durch die Berücksichtigung des Betrachters, der vor dem Gemälde stehend – inhaltlich und kompositorisch – in das Gemälde einbezogen wird. Wie angegeben, verweist Manets *Olympia* mit der Darstellung der Prostituierten zugleich auch auf die Selbstreferenzialität der Kunst in der Moderne zurück. Degas' *Kleine Tänzerin* verweist mehrfach in Motiv und Gestaltung, aber auch mit ihrer Präsentation in einer Glasvitrine auf die Spannung zwischen Kunst und Wirklichkeit. Die Präsentationssituation in einer Vitrine verleiht Degas' Wachsfigurine eine bestimmte Aura der Rezeption, die zwischen Nähe und Ferne changiert. Die Gemeinsamkeit die diese Werke des Realismus miteinander verbindet, ist das neue Kunst- und Künstlerverständnis in der Moderne: In der Ausstellungssituation werden die Werke ihrer

---

<sup>940</sup> Michel Foucault, Die Malerei von Manet, Berlin 1999 (1975).

eigentümlichen Bestimmung zugeführt, denn, wie erläutert, erfüllt sich ihr Realismus insbesondere in der Rezeptionssituation.<sup>941</sup>

---

<sup>941</sup> Das komplexe Forschungsfeld *Moderne Kunst und Museum* kann hier nicht weiter untersucht werden, auch die Begriffe für sich genommen bilden eigene Disziplinen in der Forschung.



## **IV. Das Konzept von „Realismus als Gegenentwurf“: die Darstellung der Frau bei Manet und Degas**

Charles Darwins im Jahr 1872 veröffentlichter Essay „The Expression of the Emotions in Man and Animals“ steht am Beginn der Zusammenführung der Physiognomik mit dem Evolutionsgedanken. Die darauf begründete neue Theorie der Physiognomik fand viele Anhänger und Nachfolger. Darwins Schrift führte das Ausdrucksvermögen von Mensch und Tier auf gemeinsame Ursprünge zurück. Damit wurde der Mensch zum gespaltenen Wesen erklärt, welches einerseits als kultiviertes menschliches Wesen über Vernunft und Verstand verfügt, andererseits auch spontanen, natürlichen Reaktionen als instinkt- und triebgesteuertes Wesen unterliegen kann, wie spätere Forschungen, beispielsweise von Sigmund Freud, gezeigt haben. Diese Theorie der Physiognomik trug jedoch die Gefahr des Missbrauchs in sich.<sup>942</sup>

Im 19. Jahrhundert entwickeln sich neue Wechselwirkungen zwischen Kunst und Wissenschaft, insbesondere im Kontext der Ausbildung rassistischer, klassenspezifischer und geschlechtsspezifischer Ideen. Ein besonderes Anliegen war dabei die illustrierte Demonstration jeweiliger Differenzen, für die eine visuelle Sprache entwickelt wurde. Die damit verbundenen Fragen betreffen die Modalitäten der Repräsentation des menschlichen Körpers, in erster Linie aber die Physiognomie.<sup>943</sup>

So hält etwa Anthea Callen fest: „A scientific framework – whether technical, methodological or thematic – was a sign of modernity in art of this time. Equally, the use of art to illustrate progressive scientific theories

---

<sup>942</sup> vgl. Baare 2009, S. 309.

<sup>943</sup> vgl. Callen 1995, S. xii.

gave them a modern authority“.<sup>944</sup> Callen kam zu dem Schluss, dass es keine feste Grenze zwischen dem Fortschritt in der Wissenschaft und dem in der Kunst gab: Beide konstituierten das, was als „modern“ galt und beide spielten eine wichtige Rolle in der Entstehung moderner, großstädtischer Weltanschauungen.

Als Schlüssel für die Verbreitung der Physiognomik führt Callen<sup>945</sup> die Verknüpfung wissenschaftlicher Erkenntnisse mit dem Visuellen an. Zur Bekräftigung ihrer Argumentation zitiert sie Ludmilla J. Jordanova in „Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries“: „Perhaps physiognomy, as an exceptionally pervasive historical phenomenon, offers one clue to why scientific knowledge was associated with vision, and why its success was linked removing the impediments to vision.“<sup>946</sup>

Callen verweist auf die Kunst Edgar Degas', die ihrer These zufolge besondere Ausprägungen entwickelte und in Kennzeichen und Charakteristik in dieser Hinsicht in der Kunst des 19. Jahrhundert hervorsticht. Für die Verbreitung neuer Theorien zur Physiognomik hatte die Allianz von Kunst und Wissenschaft eine zentrale Bedeutung. Laut Callen war der Gebrauch von physiognomischen Studien in der Kunst unter anderem ein Resultat der wachsenden Unzufriedenheit unter den Künstlern mit der Einschränkung durch ein konventionalisiertes Schönheitsideal. Diese Studien konnten zur Legitimation neuer und zeitgemäßer künstlerischer Möglichkeiten dienen. Die Gebrüder Goncourt ordneten diese Entwicklung dem altbekannten Streit zu – dem zwischen den *anciens* als den Vertretern der Konvention und der Orientierung am antiken Ideal

---

<sup>944</sup> Callen 1995, S. 1.

<sup>945</sup> Callens Forschung von 1995 fokussiert zentrale Fragen und Theorien zur Entwicklung der Physiognomik als Wissenschaft sowie damals verbreitete Strategien der Repräsentation des menschlichen Körpers bezüglich Differenzen zwischen Rasse, Klasse, Geschlecht.

<sup>946</sup> Ludmilla Jordanowa nach Callen 1995, S. 1.

sowie den *modernes* als den Erneuerern, gaben ihm aber dadurch eine neue Wendung.<sup>947</sup> Den Goncourt zufolge lag die Schönheit des antiken Gesichts in den Linien, die Schönheit des modernen Gesichts im Ausdruck seiner Emotion begründet.<sup>948</sup>

Die Lehre der Physiognomik setzt als modernes, wissenschaftliches Vorhaben mit der Arbeit Johann Caspar Lavaters (1741–1801) ein. Die Vorstellung von Übereinstimmung zwischen dem inneren, moralischen Charakter und der äußeren, physischen Erscheinung besteht seit dem Mittelalter; Lavaters Studien zur Physiognomik verfolgen demgegenüber einen Ansatz, der sich an den neuen wissenschaftlichen Methoden zu orientieren vorgab. Neben der Physiognomik prägte auch die Phrenologie, die aus der Morphologie des Schädels und dessen differenter Ausprägung ihre Theorien ableitete und von Franz Joseph Gall (1758–1826) begründet worden war, sowie die Pathognomik als „Interpretation wechselnder Emotionen durch facialem oder physischen Ausdruck“ die populäre Kultur in Paris seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. In dieser Epoche der Entwicklung und Ausdehnung der Metropole erfüllte die schnelle visuelle Klassifikation von Charakter-Typen – basierend auf Kleidung, körperlichen und physiognomischen Charakteristiken – im städtischen Umfeld eine dringliche soziale Notwendigkeit. Zudem betont diese Entwicklung die „Zentralität des Visuellen in der bourgeoisen Kultur des 19. Jahrhunderts“<sup>949</sup>.

Die Physiognomik fand daher zahlreiche Anhänger und schnelle Verbreitung. Allerdings wurden Lavaters Theorien bereits im 18. Jahrhundert vehement kritisiert, da die körperliche Disposition eines

---

<sup>947</sup> Zum Streit zwischen *anciens* und *modernes* vgl. Bonnet 2004, S. 11.

<sup>948</sup> vgl. Callen 1995, S. 3.

<sup>949</sup> vgl. Callen 1995, S. 5.

Menschen nicht Grundlage der Bestimmung sein dürfe, sondern nur dessen Mimik.<sup>950</sup>

Doch obwohl im 19. Jahrhundert – der Blütezeit der Physiognomik – Fortschritt und Entwicklung in der Wissenschaft diese Lehren in Verruf brachte, wurde sie als Grundstein der modernen Anthropologie gefeiert. Besonders das Werk Petrus Campers – im speziellen sein Vergleich der Schädelformen bei Tier und Mensch und dessen Darstellung in der Kunst – ging in die Geschichte der Anthropologie ein.<sup>951</sup>

Hervorzuheben bleibt, dass vor allem die Arbeit von Lavater und Camper am Beginn der Linie einer Entwicklung stand und über Darwin hin zur modernen Anthropologie verlief. Im Zusammenhang damit werden auch die Vertreter des biologischen Determinismus innerhalb der Lehre der Physiognomik – Cesare Lombroso, der französische Anthropologe Paul Broca und dessen Schüler Arthur Bordier – zur Frühgeschichte der der modernen Anthropologie aufgeführt.<sup>952</sup> Die Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft überbrückten im 19. Jahrhundert zahlreiche Anatomen, wie Callen anhand der Biographie von Mathias-Marie Duval exemplarisch ausführt.

Im 19. Jahrhundert definierten Duval und seine Anhänger die Anthropologie als Wissenschaft der menschlichen Rassen, die Menschen auf der Basis ihrer anatomischen Merkmale klassifiziert. Duval war in seiner Ausrichtung Positivist und ein Verfechter der darwinistischen Theorien. Er bekleidete zum einen das Amt eines medizinischen Anatomen und Physiologen, zum anderen war er von 1873 bis 1899 auch als Professor der Anatomie an der École des Beaux-Arts tätig.

---

<sup>950</sup> vgl. Baare 2009, S. 306, Anm. 703; Schmölders 1995, S. 29.

<sup>951</sup> vgl. Callen 1995, S. 8.

<sup>952</sup> vgl. Callen 1995, S. 8–21.



Die Übertragung des Evolutionismus auf die menschliche Gesellschaft hat auf der Basis der Theorie der Rassen den Sozialdarwinismus begründet, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr populär wurde. Callen zeigt auf, inwiefern den Methoden der darwinistischen Anthropologie ein gefährlicher Rassismus inhärent ist, einschließlich der Theorie des Sozialdarwinismus.

Laut Callen<sup>953</sup> basieren die Methoden der rassistischen Klassifikation in der Anthropologie des 19. Jahrhunderts auf den Schädelvermessungen von Camper. Dessen Studien, die vornehmlich die Unterschiede der menschlichen Rassen beschreiben, die er bei seinen kraniofazialen Messungen beobachtet hatte, wurden zum ersten Mal 1791 ins Französische übertragen. Physiognomische Theorien wiesen der griechischen Kunst Autorität zu, die oft unkritisch auf die Lehren von der menschlichen Evolution übertragen wurden. Camper verwendete bei seinen Studien, wie viele Anatomen auch, die griechische Skulptur als Norm der anatomischen Perfektion gegenüber individuellen Beispielen.<sup>954</sup> Ausgehend von dem aus der klassischen griechischen Antike überlieferten Kanon entwickelte Camper seine Theorien zum „Gesichtswinkel“<sup>955</sup>, um Unterschiede zu begründen – und letzten Endes auch, um „wissenschaftliche“ Begründungen für die Überlegenheit der europäischen Rasse zu liefern.

---

<sup>953</sup> An dieser Stelle kann jedoch die umfassende Diskussion um Darwin und seine Evolutionstheorie, die Wurzeln des Rassismus im 17. Jahrhundert und deren Verknüpfung mit der Anthropologie und der Physiognomik, nicht ausführlich erörtert werden.

<sup>954</sup> vgl. Callen 1995, S. 11.

<sup>955</sup> Campers Studien zufolge variierte der „Gesichtswinkel“ zwischen den Rassen – von 80° (Europäern) bis 70° (Schwarzen). Campers Theorie zum Gesichtswinkel wurde von Duval paraphrasiert: ein Gesichtswinkel unter 70° falle seiner Theorie nach in die Ähnlichkeit zum Affen, der Gesichtswinkel des Orang-Utan liege bei 58°, vgl. Callen 1995, S. 12.

Folglich – so Callen – verkörpere die Verknüpfung von Campers Theorien zum „Gesichtswinkel“ mit der Physiognomik die Voraussetzung der Gleichsetzung rassischer Überlegenheit mit der „klassischen Norm“ und der rassischen Minderwertigkeit mit „Bestialität“.

In diesem Zusammenhang verweist Callen auf die Theorien der französischen Degenerationisten, zu dessen Vertretern Cesare Lombroso und Paul Broca zählten.<sup>956</sup> Neben den Theorien über den Zusammenhang zwischen Anatomie und Klasse wurden Theorien über den Zusammenhang zwischen Anatomie und Geschlecht verbreitet.<sup>957</sup>

Den Degenerationisten zufolge führe der Atavismus bei der Frau zur „kriminellen Sexualität“. Wie bereits zuvor anhand des Fallbeispiels der Untersuchung erläutert, hat Degas diese Theorien in Gestalt der *Kleinen Tänzerin* ästhetisch<sup>958</sup> verarbeitet.

Die neuen bildnerischen Ausdrucksformen Courbets, Manets, Degas', die von den Zeitgenossen als schockierend empfunden und entsprechend denunziert wurden – als ‚realistisch‘, also unkünstlerisch – mussten von deren Vertretern legitimiert werden. Die verschiedenen ‚Realismen‘ wurden je anders erläutert, im Weiteren seien die Argumentationsstrategien verfolgt.

---

<sup>956</sup> vgl. Callen 1995, S. 13–17.

<sup>957</sup> „As knowledge of the work of anatomists and anthropologists spread, the ‚degenerate‘ skull with an acute facial angle, jutting jaw and prominent cheek bones became popularly associated with low class, ignorance, and further, criminal bestiality.“ (Callen 1995, S. 17).

<sup>958</sup> Callen stellt in diesem Sinn fest: „Degas represented the traits of female degenerate criminal type in his *Little Dancer*: not only the atavistic ‚masculine‘ skull characteristics described by Lombroso, but also the limited intelligence which, since Gall, had been associated with limited brain volume. In the statuette’s face critics saw the physical ‚stigmata‘ which, in the morbid environmental setting to which her career exposed her, rendered her decline inevitably“, Callen 1995, S. 16.

## **IV.1 Zur Dekonstruktion eines Ideals: Abkehr vom überhöhten Frauenbild**

### **IV.1.1 Zum Vorwurf von Realismus als „Synonym des Hässlichen“ bei Manet**

Der Ausrichtung des künstlerischen Realismus als Gegenentwurf zur Kunst der Akademie begegnete die Kritik mit dem Vorwurf, der Realismus stelle geradezu ein „Synonym des Hässlichen“ dar. Mit der Hinwendung zur Gegenwart erfuhr die realistische Kunst eine Verweltlichung, die mit der Aufwertung der Alltagswirklichkeit, der unteren sozialen Milieus, auch des Individuellen bis hin zum Hässlichen verbunden war. Mit der sozialen Umschichtung der Gesellschaft wurden diese Bereiche erstmals zu darstellungswürdigen Themen der Kunst erhoben – und dies jenseits der Genremalerei.<sup>959</sup>

Die Darstellung der Welt in ihrer Hässlichkeit und Unvollkommenheit sowie die indirekte Thematisierung realer Tatsachen der modernen Gesellschaft wie etwa die Macht des Geldes, die Ausbeutung der Frau, sowie Krankheit und soziale Bedrohung, dienten – wie die heutige Forschung verdeutlicht – nicht nur als Gegenentwurf zum Idealismus und Illusionismus der akademischen Malerei. In gewissem Sinne können Manets Gemälde vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Entwicklungen in kulturhistorischen und soziohistorischen Belangen als Manifest für seine neue Kunstauffassung verstanden werden, das ein neues Welt- und Menschenbild der Moderne propagiert. Eine entsprechende Interpretationsweise seines Œuvres liefert Nancy Locke in ihrem Essay „The Social Character of Manets Art“, der 2011 im Begleitkatalog zur

---

<sup>959</sup> vgl. Herding 1987, S. 734–751, insbesondere: S. 738–739.

Ausstellung „Manet: The Man who invented Modernity“ publiziert wurde.<sup>960</sup>

Ihrer Argumentation nach ist das zentrale Thema von Manets Gemälden nicht nur die Wahrnehmung an sich und das Sehen und Gesehenwerden in der Gesellschaft, vielmehr sind Manets Gemälde darüber hinaus mit einem breiten Spektrum von Motiven und Themen des modernen Lebens verknüpft.<sup>961</sup> Zum spezifischen Merkmal erklärt Locke seine Darstellungsweise der Figuren dahingehend, dass sich in ihrem Blick und auch in ihrer Kleidung das Bewusstsein manifestiert, von anderen – sowohl dem Betrachter als auch dem Künstler – betrachtet zu werden. Hierin sieht Locke auch das neuartige Realismuskonzept von Manet begründet. Sofern Realismus sich nominell auf das „Physikalische“ und „Materielle“ begrenzt, ist Manets Verständnis von „Materialität“ umfassender, weil er den Aspekt der sozialen Interaktion mit einschließt.<sup>962</sup> „In approaching Manet’s social world, it is crucial that we address his particular engagement with modern life, his powerful and alluring picture of appearance and social reality.“ (...) In Manet’s materialism, being has to have a consciousness, even if (...) it is one that manifests itself as distraction, blankness, boredom, alienation, or self-consciousness in the presence of others. When Manet’s figures look out at us or look past each other, they accommodate themselves to a social world, to a world of others.“<sup>963</sup> Lockes Argumentation zufolge manifestieren sich in der Form, wie Manet das Verhältnis zwischen den Figuren untereinander respektive zwischen den Protagonisten der Darstellung und dem Betrachter inszeniert, jene Aspekte der Alterität der Welt des modernen Großstadtlebens.

---

<sup>960</sup> Nancy Locke, *The Social Character of Manet’s Art*, in: *Manet: The Man who Invented Modernity*. (Ausst.-Kat.), Stéphane Guégan (Hg.), 5.4.2011 – 3.7.2011, Musée d’Orsay, Paris 2011, S. 71–83.

<sup>961</sup> vgl. Locke 2011, S. 72.

<sup>962</sup> vgl. Locke 2001, S. 77.

<sup>963</sup> Locke 2001, S. 82.

Manets Materialismus begründet sich der Autorin zufolge dabei in einem sozialen Bewusstsein von der Anwesenheit des Anderen und vermittelt auf diese Weise die neuartige Erfahrung der sozialen Realität. Manets Materialismus des sozialen Miteinanders manifestiert sich in den unbekanntenen Erfahrungen der Zerstreutheit, Leere, Blasiertheit, Entfremdung; andererseits aber auch im neuartigen Selbstbewusstsein des Individuums gegenüber der Gesellschaft, welches das Aufeinandertreffen zwischen Masse und Individuum innerhalb der modernen großstädtischen Gesellschaft charakterisiert.

Bekanntlich hatte Manet bereits 1863 mit dem *Frühstück im Freien* für Aufsehen gesorgt.<sup>964</sup> Aufgrund des zeitgenössischen Bezugs der Darstellung und des Nebeneinanders entkleideter und bekleideter Figuren wurde es 1863 im „Salon der Refüsierten“ gezeigt, wo die von der Salonjury zurückgewiesenen Werke präsentiert wurden. Diese Parallelausstellung zum Salon wurde von Napoleon III. initiiert.<sup>965</sup> Manets *Olympia* löste einen so heftigen Skandal aus, dass das Bild vor den Attacken der Salonbesucher geschützt werden musste, hierzu hat man es unter die Decke des Salons gehängt und zusätzlich wurden zwei Wachen vor dem Bild aufgestellt.<sup>966</sup>

Die künstlerisch gewollte Absicht der nüchternen Gestaltung Manets wurde missverstanden.<sup>967</sup> *Olympia* ‚ent-täuscht‘ auf mehreren Ebenen die Erwartungshaltung des Betrachters. Wie die folgende Kritik Gautiers von 1865 deutlich macht, lehnten die Zeitgenossen nicht nur Manets Malweise, sondern auch das als hässlich geltende Modell ab, da es eine zu knochige, jungenhafte Anatomie aufwies:

---

<sup>964</sup> vgl. dazu: Cachin 1984, S. 168.

<sup>965</sup> vgl. dazu: Körner 1997, S. 182.

<sup>966</sup> Reff 1976, S. 1.

<sup>967</sup> vgl. Cachin 1984, S. 179.

„Ein erbärmliches Modell ... Die Fleischtöne sind schmutzig ... Die Schatten sind durch mehr oder weniger breite Streifen Schuhcreme angedeutet ...“<sup>968</sup>

In der Ikonographie der ‚Realisten‘ versinnbildlicht die Kurtisane die „gefallene Frau“ oder „Anti-Heroine“.<sup>969</sup> Besonders häufig waren weibliche Akte in der Rolle der Venus zu sehen. Eine Karikatur des Salons von 1863, bekannt für seine zahlreichen Aktdarstellungen, kommentierte dies auf humorvolle Weise.<sup>970</sup> Die Karikaturen sind wichtige Quellen, um die zeitgenössische Rezeption von Manets *Olympia* nachzuvollziehen, denn sie verdeutlichen auf direkte Weise die damalige Rezeption, das andere Verständnis adäquater beziehungsweise ‚erlaubter‘ oder ‚möglicher‘ Blöße. Alle Karikaturen verspotten die ursprünglich vielschichtige „Darstellung“, indem sie diese auf eine einseitige Sichtweise reduzieren. Die Karikatur von Bertall beispielsweise verändert die Darstellung dahingehend, dass er Olympia in einem heruntergekommenen Zimmer darstellt, um auf die soziale Stellung zu verweisen, und die Figur ihrer weiblichen Attribute beraubt und damit bildlich darstellt, dass für viele Zeitgenossen diese „Olympia“ nicht der weiblichen Rollenerwartung entsprach; gleichzeitig wird damit Manets abstrahierende Malweise kritisiert.<sup>971</sup> Wie es auch in anderen Karikaturen der Fall ist, wird die Figur der Olympia hier fast männlich dargestellt, ins Lächerliche gezogen und mit dreckigen Händen und Füßen dargestellt. In den Karikaturen ist der überdimensionale, hochehobene Schwanz der Katze eindeutig als Phallussymbol gemeint, was allerdings bei Manets *Olympia* durchaus auch angedeutet ist. Auch bei den anderen Bildelementen wurde der zeitgenössische Bezug erkannt und

---

<sup>968</sup> vgl. Cachin 1984, S. 181.

<sup>969</sup> vgl. Nochlin 1990, S. 199.

<sup>970</sup> vgl. Reff 1976, S. 53.

<sup>971</sup> vgl. Krell 1996, S. 57–58.

karikiert. Die Forschung betont, dass besonders die schwarze Katze eine Zielscheibe der zeitgenössischen Spottlust darstellte.<sup>972</sup> Alan Krell weist nach, dass in den 1860ern die Katze in der allgemeinen Vorstellung mit promiskuitiver Sexualität verknüpft wurde, beziehungsweise das französische Wort „chatte“ umgangssprachlich die Genitalien der Frau bezeichnete, oder die Bezeichnung „chat“ als einer der vielen Euphemismen verwendet wurde, um eine „registrierte Prostituierte“ zu benennen.<sup>973</sup> In diesem Sinn wurde in den Karikaturen auch die schwarze Dienerin der *Olympia* gedeutet. Dabei verbinden sie diese Figur mit der schwarzen Katze und verweisen damit auf den Umstand, dass schwarzen Frauen eine größere sexuelle Potenz als weißen Frauen nachgesagt wurde.<sup>974</sup> Manet beabsichtigte das Gemälde jedoch keineswegs als billige Provokation einzusetzen, vielmehr verbergen sich hinter dem Motiv und der Malweise allegorische Anspielungen im Namen der Kunst. Manets Gemälde wird zur Metapher für die neue Lage der Kunst: Wie eine Frau im Freudenhaus ihren Körper zur Schau stellt und zum Kauf anbietet, muss sich moderne Malerei ausstellen, feilbieten. Indem Gemälde auf dem Kunstmarkt zur Schau gestellt werden, müssen sie ebenso ihr Innerstes nach außen kehren und sich ebenso feilbieten.<sup>975</sup>

Dies erreicht Manet durch folgende Strategien: Mit der *Olympia* stellt Manet nicht nur den „konkreten Körper“, sondern auch die „reale Malerei zur Schau“, die miteinander eine subtile Beziehung eingehen.<sup>976</sup> In der flächigen und nüchternen Darstellung des nackten Körpers des Modells bezieht Manet die Materialität der Leinwand mit ein und verweigert sich

---

<sup>972</sup> vgl. Krell 1996, S. 59.

<sup>973</sup> vgl. Krell 1996, s.o. Die Bezeichnung „Prostituierte“ wurde im II. Empire nicht verwendet.

<sup>974</sup> Krell 1996, S. 60. Krell fügt hinzu, dass diese rassistischen Übertreibungen nichts mit Manets *Olympia* gemeinsam haben und Manet diesen Rassismus verachtete.

<sup>975</sup> vgl. Bonnet 2004, S. 87.

<sup>976</sup> vgl. Belting 1998, S. 203.

der Sinnlichkeit des Aktmotivs, das sich traditionellerweise durch Idealismus und Illusionismus auszeichnete. Bei der Präsentation der *Olympia* störten sich Manets Zeitgenossen daher besonders an der „groben Malerei“, die der Sinnlichkeit des Motivs zu widersprechen scheint. Manets Strategie zielte darauf ab, durch die nüchterne und reduzierte Umsetzung des Motivs auf die Sinnlichkeit der realen, bloßen Malerei und der Farben als solche zu verweisen. Das Aufspüren der Gegensätze im Gemälde der *Olympia* führt jedoch nicht zur Auflösung des Rätsels, wie Belting deutlich macht. Die scheinbaren Unvereinbarkeiten betreffen das Motiv – da *Olympia* weder eine ‚Venus‘, noch eine Kurtisane aus Tizians Zeiten darstellt – wie auch die Komposition, da sich der moderne Akt auf ein altes Meisterwerk bezieht. Die Gegensätze zwischen Tradition und Moderne lösen sich jedoch auf, wenn Manets Gemälde als Sinnbild für die „Moderne Kunst“ verstanden wird, wie Belting erklärt.<sup>977</sup>

In der Kunst steht die Frau für Natur. Baudelaire betont jedoch – wie im vielzitierten Essay „Lob der Schminke“ (**Anm. 11**) – die Frau ist nur geschminkt schön, also nur in zivilisierter, artifizieller Darbietung. Manet scheint dasselbe Bild vorzugeben, indem er *Olympia* ungeschminkt zeigt; er spiegelt vor, dass *Olympias* Nacktheit moderne Natur sei, dabei ist sie tatsächlich eine Setzung im Sinne einer artifiziellen Behauptung.

Während Venus als Göttin des Mythos immer als Verkörperung des klassischen Ideals galt, verwendet sie Manet, um ein Gegenbild zu entwerfen, wobei er jegliche Idealisierung des Motivs verweigert. Manets *Olympia* repräsentiert als Inszenierung des Motivs der Aktmalerei eine Allegorie der Kunst beziehungsweise der Malerei. Indem Manet Motiv und Formensprache in die Gegenwart übertrug, verfolgte er eine Modernisierung des Meisterwerkes von Tizian.

---

<sup>977</sup> vgl. Belting 1998, S. 204.



In ihrer sowohl formalästhetisch als auch soziohistorisch argumentierenden Untersuchung zur Darstellung der Frau in der Kunst hat Silvia Eiblmayr („Die Frau als Bild“) die lange Genese und die historischen Metamorphosen nachgewiesen.<sup>978</sup> Sie hat Manets Gemälde einerseits in seiner Bildsymbolik und andererseits in seinem Bildstatus des visuellen Repräsentationssystems der Geschlechterdifferenz zwischen dem „männlichen“ und dem „weiblichen“ Prinzip erforscht. Als Voraussetzung bestimmt sie den Begriff von Weiblichkeit und den Begriff vom weiblichen Körper vor dem Hintergrund der Konstruktion der Geschlechterdifferenz innerhalb des „phallischen Repräsentationssystems“, welches die Frau und ihren Körper nach der Norm des Mannes als mangelhaft definiert. Dabei zeigt sie auf, dass innerhalb des Feminismus nicht nur die Differenzierung der Geschlechter als „phallogozentrisches Repräsentationssystem“ kritisiert wurde, sondern dass sich feministische Theorien auch an der Definition von „Weiblichkeit“ und der Konstitution von Weiblichkeit als dem Geschlecht des „Anderen“ scheiden. Ihren Ausführungen zufolge basiert die metaphorische Gleichsetzung des weiblichen Körpers mit der ästhetischen Struktur des Bildes, wie auch dessen Materialität in der bildenden Kunst, auf dem Repräsentationssystem der Geschlechterdifferenz, das das „männliche“ und das „weibliche“ Prinzip als Entitäten definiert.<sup>979</sup> Ausgehend davon stellt Eiblmayr ihre These zu den ästhetischen Figuren geschlechtsspezifischer Differenzierung zwischen Mann und Frau auf. Dabei fungiert die Figur der Frau als „Krisenfigur“, bei der der männliche Künstler den Körper beziehungsweise das Bild der Frau für seinen Angriff auf das „traditionelle Repräsentationssystem instrumentalisiert“<sup>980</sup>. Im Kontext der Erforschung der allegorischen und

---

<sup>978</sup> Eiblmayr 1993.

<sup>979</sup> vgl. Eiblmayr 1993, S. 17–19.

<sup>980</sup> Eiblmayr 1993, S. 197.

bildsymbolischen Bedeutung von Manets *Olympia* gilt es, auf Eiblmayrs Interpretationsweise der symbolischen und funktionellen Rolle des weiblichen Körpers im Sinne einer „Krisenfigur“ in der Kunst der Moderne hinzuweisen.

#### IV.1.2 Zum Vorwurf von Realismus als „Synonym des Hässlichen“ bei Degas

Klaus Herding wies nach, dass in der Kunst nach 1848 ‚Realismus‘ zum „Synonym des Hässlichen“ wurde, um ihn in seiner Programmatik als moderne Bewegung im 19. Jahrhundert abzugrenzen und zu definieren.<sup>981</sup> Als Courbet in seinen Gemälden Arbeiter, Bauern und einfache Leute zum Gegenstand erhob, wurden seine Bilder als Verbildlichungen der „Ideale der Revolution von 1848“ aufgefasst. Ab den 1860er Jahren erfuhr der ‚Realismus‘ mit der immer stärkeren Neigung zur reinen Faktenbeobachtung eine Annäherung an den ‚Naturalismus‘ Zolas, der seinerseits vom Begriff ‚Realismus‘ wegen der politischen Diffamierungen ab 1865 abrückte.<sup>982</sup> Der Wandel des Realismusverständnisses brachte auch neue Motive mit sich. Es zeichnete sich eine Verlagerung vom ländlichen zum städtischen Milieu ab. Das Prinzip des ‚Realismus‘ im Sinne einer Hinwendung zur Gegenwart und der Aufwertung des Hässlichen, Banalen, Unbedeutenden setzte sich fort.<sup>983</sup>

Anlässlich der VI. Impressionistenschau unterstrichen viele Rezensenten die ideologische Verbindung zwischen den Exponaten verschiedener Künstler und Publikationen von Autoren des Realismus und des Naturalismus. In den Augen der Zeitgenossen thematisierten Raffaëlis Lumpensammler, Degas’ Tänzerinnen und Kriminelle sowie Gauguins

---

<sup>981</sup> vgl. Herding, 1978, S. 17–18.

<sup>982</sup> vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1975, S. 255.

<sup>983</sup> vgl. Callen 1995, S. 28.

Holzskulpturen und Akte das Hässliche, Deformierte und Abstoßende, wie Fronia E. Wissmann in ihrem Essay aufgezeigt hat.<sup>984</sup>

June Hargrove diskutiert das Image von Degas' *Kleiner Tänzerin* auch als Antithese zum klassischen „Musterbild weiblicher Tugend“, der Jungfrau Maria.<sup>985</sup> Dieser Ansatz ist vor allem im Kontext der Frage nach der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit in der Skulptur im Sinne des Realismus hilfreich. Indem Hargrove das „Konzept der Parodie“ mit Degas' Werk in Verbindung brachte, leitete sie auch eine Wendung der bisherigen Degas-Forschung ein. Drei Bilder von Weiblichkeit beherrschten die Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts: die Madonna, die Verführerin, die Muse. Den höchsten Stellenwert hatte die Jungfrau Maria. Trotz des allgemeinen Rückgangs in der populären und gehobenen religiösen Bildkunst wurde dem Bild Mariens im religiösen Kultus des 19. Jahrhunderts zentrale Bedeutung beigemessen. Der Katholizismus des 19. Jahrhunderts prägte das Modell der religiösen Frauenrolle.<sup>986</sup>

Die Erkenntnis der Forschung, dass Degas' *Kleine Tänzerin* das „bürgerliche Idealbild“ junger Mädchen verspottete, könnte auch als weiteres Indiz für die Veränderungen tradierter Bilder der „Weiblichkeit“ im soziohistorischen Zusammenhang verstanden werden. Hargrove gibt zu bedenken, dass mehrere Kritiker die Nähe der *Kleinen Tänzerin* zu religiösen Wachsfiguren Spaniens bemerkten, aber die offensichtliche Verbindung zum damaligen religiösen Kitsch, der im Kontext der Marienverehrung Verbreitung fand, zu übersehen schienen.<sup>987</sup> Auch die Ähnlichkeit mit Reliquiar-Vitrinen des 19. Jahrhunderts ist in dieser Hinsicht bedenkenswert. Die Glasvitrine der *Kleinen Tänzerin* verstärkte

---

<sup>984</sup> vgl. Wissmann 1986, S. 337–356.

<sup>985</sup> vgl. Hargrove 1998, S. 97–105.

<sup>986</sup> vgl. Fraisse/Perrot 1994, S. 304.

<sup>987</sup> vgl. Hargrove 1998, S. 98.

zudem den etwas nekrophilen Effekt, erinnere sie doch auch an die Vitrinen des Louvre, die die antiken Sarkophage bargen. Bereits Theodore Reff machte auf die Morbidität der Skulptur in Haltung und Gestik, Erscheinung und Gestaltung, aufmerksam.<sup>988</sup> Hargrove erinnert auch daran, dass während des Preußisch-Französischen Krieges und des „Horrors der Kommune“ der Marienkult nationale Ausmaße annahm. Besonders verbunden war der Marienkult mit der Kirche Sacré Cœur. Als Zeichen der Fürbitte war es über Jahrhunderte Usus, die Skulpturen der Heiligen mit Stoffen und Schmuck zu drapieren. Die Heiligenfiguren wurden bei Prozessionen in einer Vitrine vorangetragen.<sup>989</sup> Indem Degas in seiner *Kleinen Tänzerin* die Devotionalien nachahmt, parallelisiert er fromme Anbetung und profane Bewunderung und erschafft eine Antithese zum „Musterbild weiblicher Tugend“ der Jungfrau Maria. Degas präsentiert die *Kleine Tänzerin* als „Verkörperung moderner Dekadenz“ und als „biologisch determinierte Repräsentantin degenerativer Entwicklung“.<sup>990</sup> Als Degas 1878 mit den Vorstudien zur Skulptur begann, war sein Modell 14 Jahre alt und befand sich auf der untersten Stufe der Ballettausbildung. Im Alter von 14 Jahren erhielten die Mädchen ihre erste Kommunion.<sup>991</sup> Das Prinzip, den Gegensatz zwischen Tugend und Untugend in Darstellungen der herausgeputzten Mädchen während der feierlichen Kommunion in einer Mischung von Geziertheit und Erotismus zu verbinden, war damals weit verbreitet. Degas verband in der *Kleinen Tänzerin* das binäre Konzept von Heiliger und Hure durch das Mittel der Parodie. Im Paris der Dritten Republik wurde die wuchernde Prostitution als Ursache des Verfalls der Gesellschaft angeführt. Dass sich Degas über

---

<sup>988</sup> vgl. Theodore Reff, The morbid content of Degas' Sculpture, in: 142, Apollo 1995, nr. 402, S. 64–71.

<sup>989</sup> vgl. dazu Corbin in: Perrot 1992, S. 485–487, i. bes. Gemälde von Kreuzwegen, Prozessionen von Émile Charlet und Jules Breton.

<sup>990</sup> vgl. Hargrove 1998, S. 97.

<sup>991</sup> vgl. dazu Perrot 1992, S. 254, 259.

Jahre hinweg mit diesem Phänomen beschäftigte, belegt seine Sicht des Sexhandels als Symbol der Zeit – schließlich präsentierte er die *Kleine Tänzerin* als „Madonna des Lasters“. Hargrove geht darüber hinaus der Frage nach, ob die *Kleine Tänzerin* sogar als Symbol der Dritten Republik gesehen werden könnte.<sup>992</sup> Sie sollte, so wurde festgestellt, das Hässliche, Moderne und das Reale verkörpern und verstörte das Publikum durch ihre Widersprüchlichkeit und Ambivalenz. In Gestalt der *Kleinen Tänzerin* parallelisiert Degas Gegensätze wie Hässlichkeit und Schönheit, Moderne und Antike, Realität und Fiktion. Indem er in der Figur darüber hinaus Unschuld und Unverfrorenheit zusammenbrachte, rief er keineswegs ausschließlich oberflächlich-ablehnende Reaktionen hervor, sondern wohl auch wirkliche Bestürzung.

\*

Degas entzauberte mit seiner *Kleinen Tänzerin* das zeitgenössische Image der kleinen, koketten Ballettratten. Letztendlich bleibt aber die zierliche, unterlebensgroße Gestalt ‚Kunstfigur‘, deutlich erkennbar an der Stilisierung ihrer Gesichtszüge und der Körperhaltung. Durch die Stilisierung büßt die Skulptur an „Lebensnähe“ ein; allein dies erklärt schließlich, warum das Schreitmotiv die Assoziation mit ägyptischen Statuen hervorrief. So kommentiert Degas die Zusammenfügung von Kunst und Leben als Ziel des Modernismus auf ironische Weise, indem er den Widerspruch zwischen Moderne und Tradition ins Extrem führt. Die Widersprüche und Ambivalenzen, die das Werk kennzeichnen, ironisieren und erweitern das dahin ausgebildete Realismusverständnis: Im Sinne des ‚Realismus‘ macht Degas eine unbedeutende Ballettschülerin aus dem Milieu zum Gegenstand der Kunst. Werner Hofmann weist darauf hin, dass die inszenierte Entschiedenheit der *Kleinen Tänzerin* sie nicht als

---

<sup>992</sup> vgl. dazu Hargrove 1998, S. 103–104.

gebrochene Kreatur zeigt, im Gegenteil: sie begegnet dem Betrachter als eine Herausforderung.<sup>993</sup> Das Bild der unsittlichen und verführerischen Tänzerin in allzu freizügiger Kleidung war um die Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Dieses Image wurde durch die Äußerungen sittenstrenger Kritiker zum festen Bestandteil der veröffentlichten Meinung. Degas, der sich in seinem Werk mit dem Auraverlust des Balletts beschäftigte, kritisierte die dort geduldete semi-offizielle Prostitution. Das Ballettkorps galt als „Jagdgebiet“ reicher Herren. Die „habitués“ der Oper, die als Abonnenten Zugang zu Kulissen und Tanzfoyer hatten, verbildlicht Degas als dunkle Gestalten in seinen Gemälden. Seine Zylinderherren zeigen und kritisieren das Rollenverhalten dieser Männer. Degas' Blick ist nicht der eines Voyeurs, er denunziert auch keine Personen, sondern vielmehr das „soziologisch – bedingte“ Rollenverhalten der Zylinderherren<sup>994</sup> (Tafel 34, Abb. 1).

Bei der *Kleinen Tänzerin* nimmt diese „Rolle“ in gewissem Sinn der Betrachter ein. Die Tänzerinnen galten als unterworfenen Objekt des männlichen, sexualisierten Blicks. Sehr oft verschärften die Klassenunterschiede die Ungleichheit der Geschlechter, womit die sexuelle Verfügbarkeit der Tänzerinnen begründet wurde. Durch ihre herausfordernde Haltung trotz der *Kleinen Tänzerin* jedoch diesen Erwartungen. Degas wollte mit seiner Präsentation in einem installierten Zusammenhang mit den *Kriminellen Physiognomien* der jugendlichen Straftäter Fragen nach der Verantwortung beziehungsweise einer gesellschaftlichen Mitschuld aufwerfen. Er wollte bewusst auf die gemeinsame Herkunft respektive die biologischen Determinanten verweisen, die die Modelle beider Werke miteinander zu verbinden scheint. Indem die *Kleine Tänzerin* eine biologische Verwandtschaft mit den

---

<sup>993</sup> Hofmann 2007, S. 187.

<sup>994</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 199.

Verbrechern aufzuweisen schien, brachte Degas ein weitaus komplexeres und bedrohlicheres Thema mit in die Diskussion: Die Wachsf figurine versinnbildlichte die unkontrollierte Prostitution junger Mädchen. Während bei den *Kriminellen Physiognomien* die Schuldzuweisung und die Frage der Täterschaft eindeutig schienen, inszenierte Degas mit der Präsentation der *Kleinen Tänzerin* eine stillschweigende Anklage gegen „potentielle Freier“ unter den Ausstellungsbesuchern, was die heftigen Reaktionen im Publikum erklärt. Im Kontext der Moderne wurde das „Hässliche“ und das „Kreatürliche“, das im Gegensatz zum irrealen konventionellen Schönheitsideal tatsächlich „gegenwärtig“ war, zum Synonym für eine der grundlegenden Facetten der „realistischen“ Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts. Mit der Aufwertung des „Hässlichen“ und „Banalen“ erfuhr die Kunst eine Verweltlichung, die mit einer Demokratisierung einherging. Degas' Blick auf die Frau galt lange Zeit als frauenfeindlich, da er die Frauen in den Augen seiner Zeitgenossen so „hässlich“ darstellte. Das galt besonders für die Ballettratten und Tänzerinnen, die er in selbstverlorenen Momenten nach und während des Trainings mit zusammengekniffenen Gesichtern darstellte. Degas' Blick auf die Frau – jenseits von Ideal und Illusion – war für die damalige Zeit ungewöhnlich und revolutionär. Die neueren Forschungen revidieren diese Sichtweise von Degas' Einstellung als frauenfeindlich, indem sie auf seine zahlreichen Bildwerke hinweisen, die eine vielschichtige und komplexe Sicht auf die Frau in der damaligen Gesellschaft offenbaren, die zwar bisweilen auch ironische und sarkastische Aspekte enthalten kann, aber grundsätzlich eine tiefe Sensibilität und Zugewandtheit zu Frauen deutlich werden lässt. Der Frauenakt galt traditionellerweise als Metapher für die Kunst. Degas setzt diesem Klischee seine modernen Darstellungen von Frauen entgegen, die nicht dem konventionalisierten Schönheitsideal und den damit

vereinbarenden Rollenklischees entsprachen. Er erforscht in seinen Bilderwelten die Rolle der zeitgenössischen Frau in seiner Gesellschaft.

\*

Theodore Reff zufolge haben die Kritiker die *Kleine Tänzerin* wegen ihrer düsteren und morbiden Ausstrahlung – die sich in ihrer Erscheinung insgesamt und speziell durch den Einsatz von realen Stoffen und einer Perücke niederschlägt – als „schrecklich“, „bestialisch“ und „furchteinflößend“ bezeichnet.<sup>995</sup> Degas hat sich mehrfach geradezu obsessiv mit demselben Thema oder Motiv beschäftigt. Reff weist auf einen eklatanten Unterschied hin, den er an Degas' Arbeiten aus Malerei und Skulptur in der Phase zwischen 1878 und 1881 festgestellt hat: „Unlike his painted versions of the same subjects, his sculptures, even in their slightly chromatic wax forms, lack the colourfulness of life, the illusion of movement, the familiar, living context. They are monochromatic, forever static, more remote from the real world than their painted counterparts; or rather ... they are at once more real and more remote – three-dimensional, yet diminished and colourless, and ultimately more poignant.“<sup>996</sup>

Seine monochromen, statischen Plastiken – bis auf die Wachsplastik der *Kleinen Tänzerin* wurden diese zu seinen Lebzeiten nie öffentlich gezeigt – sind allein wegen ihrer Dreidimensionalität der Realität zunächst einmal näher als jede der Fläche verhaftete Malerei oder Zeichnung. Reff differenziert jedoch in diesem Fall dahingehend, dass Degas' Plastiken zugleich näher *und* entfernter von der Realität angesiedelt seien, weswegen er sie als ergreifender und anrührender einschätzt als sein zweidimensionales Werk.

Sowohl die zeitgenössischen Reaktionen zur *Kleinen Tänzerin* als auch gewisse Merkmale der Erscheinung, die sie mit anderen Werken aus dieser

---

<sup>995</sup> vgl. Reff 1995, S. 64–71.

<sup>996</sup> Reff 1995, S. 65.



Schaffensphase teilt, zeigen bei genauerer Betrachtung eine „melancholische und sogar morbide Seite“, auf die in der Forschung bis dahin nicht hingewiesen wurde.<sup>997</sup> Dabei führt Reff die *Kleine Tänzerin* innerhalb des Œuvres als markantes Beispiel für die Verkörperung der Spannung zwischen Leben und Tod an. Obwohl die *Kleine Tänzerin* von den Zeitgenossen als „äußerst energetisch und lebendig“ empfunden wurde, erstaunt es, wie häufig man sich an den Tod oder die Repräsentationen des Todes, innerhalb und außerhalb eines künstlerischen Kontextes, erinnert fühlte.<sup>998</sup> Reff verweist auf bestimmte Merkmale der Werke, die spezifische Assoziationen – im Sinne einer Spannung zwischen Leben und Tod – unter den Zeitgenossen hervorgerufen haben. Wiederum sind es die Dimension, die Materialkombination und die Form der Präsentation im Glaskasten, die zumindest bei einigen Personen Erinnerungen an leidvolle und morbide Vergleichsbeispiele aus gegenwärtigen oder vergangenen Kulturen wachrief. Die Verkleinerung unter Lebensgröße erinnerte an eine geschrumpfte Mumie im Museum, oder, wie schon in anderem Zusammenhang bemerkt, an ein medizinisches Anschauungsobjekt. Gleichzeitig steigerte Degas die Lebensnähe der Figur durch die bereits bekannten Mittel. Kritiker beurteilten den gesteigerten Realismus als grässlich und erschreckend<sup>999</sup>, wobei der ‚Realismus‘ nunmehr einen surrealen Anklang bekam. Reff führt den morbiden Charakter damit auch auf die Kombination der Materialien zurück. Bemalte Holz- oder Wachsfiguren, die mit echter Kleidung kostümiert wurden, kannte man im Kontext religiösen Kunsthandwerks. Beispielsweise wurde seit dem späten Mittelalter in Spanien für den gekreuzigten Christus echte Kleidung und Haare, sowie bemaltes Holz verwendet, um den makabren Eindruck zu

---

<sup>997</sup> vgl. Reff 1995, S. 67.

<sup>998</sup> vgl. Reff 1995, S. 65.

<sup>999</sup> s.o.

steigern. Über diese Gemeinsamkeit waren sich die Kritiker von 1881 einig. Jules Claretie<sup>1000</sup> erinnerte die Tänzerin an spanische polychrome Skulpturen<sup>1001</sup>. Huysmans<sup>1002</sup> verglich sie mit ihrem Röckchen, der Corsage und ihrer Perücke mit dem gekreuzigten Christus aus dem 14. Jahrhundert in der Kathedrale von Burgos, mit echten Haaren, Dornen und Stoff.<sup>1003</sup>

\*

Die Präsentation in einer Vitrine war ungewöhnlich. Üblicherweise wurden Zeugnisse vergangener Kulturen aus der Zeit der Ägypter oder Etrusker im Louvre hinter Glas präsentiert.<sup>1004</sup> Degas setzte in seinem Werk damit gewissermaßen Courbets Realismuskonzept, das Hofmann als „mehrsinnigen Realismus“<sup>1005</sup> definierte, fort, wobei er die Künstlichkeit in seiner Kunst betonte, um die Grenze zwischen Kunst und Realität zu thematisieren. Degas zeichnete außerdem ein kritischer Blick auf seine Zeitgenossen aus; in seinen Gemälden machte er die Randgruppen der Gesellschaft und dieses Milieu zu seinem Thema, womit er ebenfalls den Realismus in der Tradition Courbets fortsetzte. Maßgeblicher Bestandteil des programmatischen ‚Realismus‘ in den 1850er Jahren waren für Courbet und den Kritiker Champfleury deren Engagement für die Bauern und Arbeiter, die Bewohner der urbanen Randzonen.

Verglichen mit den Impressionisten genoss Degas den Status eines Außenseiters. Seine differenzierte und kritische Sicht auf die Gesellschaft brachte ihm den Ruf eines Zynikers ein. Dabei deckte Degas nicht nur die Scheinheiligkeit der Gesellschaft auf, sondern machte auch die

---

<sup>1000</sup> Jules Claretie, *La vie à Paris 1881*, (Paris, n.d.) S. 150–151, in: Charles W. Millard, *Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, The Sculpture of Edgar Degas*, Princeton, New Jersey 1976, S. 119.

<sup>1001</sup> Jules Claretie zit. nach Reff, Reff 1995, S. 71.

<sup>1002</sup> Huysmans 1976, S. 124–126.

<sup>1003</sup> Huysmans zit. nach Reff, Reff 1995, S. 71.

<sup>1004</sup> vgl. Reff 1995, S. 66.

<sup>1005</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 17.

Gespalteneheit des Menschen zu einem Schwerpunkt seiner Arbeit. Die Gemälde präsentieren keine eindeutige, sondern mehrere, unterschiedliche Sichtweisen auf die Wirklichkeit. Ob Degas beabsichtigte, auf die Zweifelhafteigkeit der Wahrnehmung von Wirklichkeit zu verweisen, ist eine der Hypothesen, die im Zusammenhang dieser Arbeit diskutiert wird. Wie schon bemerkt, prägte Edmond Duranty in seinem Künstlerroman „Le Peintre Louis Martin“ den Begriff des „sozialen Helldunkels“, den Werner Hofmann zum „Schlüssel zu Degas’ Welt“ erklärte.<sup>1006</sup> Die Dualität oder Zwiespältigkeit des ‚Realismus‘ beschreibt der Kritiker Champfleury bereits 1847 in dem Roman „Chien-Caillou“, in dem er zwei Spielarten von Realismus, den poetischen und den prosaischen, postuliert.<sup>1007</sup> Champfleury stellt der Poesie des Alltags im städtischen Umfeld die desolate Wirklichkeit des großstädtischen Elends gegenüber.<sup>1008</sup> Nach Hofmann zeige Degas ebenso – der Dualität des Realismus zwischen Poesie und Prosa entsprechend – seine Tänzerinnen sowohl als „Kunstwesen“ des Bühnenspektakels und zugleich auch als das dahinter stehende Individuum. Er macht dies an folgenden Merkmalen der Tänzerinnen fest. Degas fand im Beruf der Tänzerinnen den Gegensatz zwischen der „künstlichen“ und der „natürlichen“ Frau vereint. Diesen Spannungsbogen zwischen Perfektion und Individualität bringt Degas

---

<sup>1006</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 9.

<sup>1007</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 10 f.

<sup>1008</sup> Hofmann führt die Genese des Spannungsfeldes von Realismus zwischen Poesie und Prosa, die Champfleury in seinem Künstlerroman benennt, auf Diderots „Essai sur la peinture“ von 1765 zurück, der damit den Diskurs über Fakt und Fiktion am Beginn der neuzeitlichen Realismus-Debatte ausgelöst hat. Diese historische Debatte berücksichtigend, deutet Hofmann Degas’ Tänzerinnen als Figuren, die das komplexe Realismusverständnis von Degas als eine in sich widersprüchliche ‚Einheit‘ verkörpern. Hofmann fügte allerdings hinzu, dass damals nur Duranty die Kunst von Degas auf die Kriterien von Diderots Essay zurückführte. (vgl. Hofmann 2007, S. 10–14.) Abschließend weist Hofmann darauf hin, dass Diderots Essay bereits die Ideen geliefert hat, deren Verwirklichung allerdings erst in der Kunst des 19. Jahrhunderts versucht wurden. Die einst von Diderot formulierten Regelverstöße gegen Sehgewohnheiten habe jedoch besonders Degas in seiner Kunst im Extrem zur Ausführung gebracht. (vgl. Hofmann 2007, S. 15.)

durch Inszenierung von Haltung und Bewegung zum Ausdruck. Dabei stellt er verschiedene Bewegungsmuster nebeneinander oder gegenüber. Auf der einen Seite zeigt Degas perfekt einstudierte Figuren und Posen der Tänzerinnen, gleichzeitig lassen sich kreatürliche und zufällige Gesten entdecken. In der perfektionierten Künstlichkeit des Tanzes verbergen sich die Mängel individueller Kreatürlichkeit, die es zu überspielen galt.<sup>1009</sup> Besonders in den Bildern von den Proberäumen spürt Degas undisziplinierte, kreatürliche und individuelle Gesten und Haltungen auf. Zudem zeigt er die Tänzerinnen zwischen Anspannung und Entspannung, Standhaftigkeit und Erschöpfung, die den Gegensatz zwischen „künstlichem“ und „natürlichem“ Körper verdeutlichen. Der Bereich hinter der Bühne war dem normalen Publikum verborgen. Degas wurde in die Welt des Opernballetts von einigen Freunden eingeführt. Ludovic Halévy und Graf Lepic waren Stammgäste und hatten als „habitués“ Zugang zu den Räumen der Tänzerinnen hinter der Bühne. Degas erhielt diesen Passierschein erst im Jahr 1885. Dies erstaunt in Anbetracht seiner spontan wirkenden Darstellungen, die genau komponierte Konstrukte, bewusst arrangierte Collagen sind. Degas sah nur die leeren Proberäume und musste die Tänzerinnen zum Posieren in sein Atelier bitten. Die Profanierung des Bühnenspektakels durch den Blick hinter die Kulissen war nicht das maßgebliche Ziel, das Degas verfolgte. Er studierte in seinen Darstellungen der Tänzerinnen den Menschen hinter dem Kunstwesen und hielt, neben den automatisierten Wiederholungen der Übungen, besonders auch intime Gebärden der Tänzerinnen mit ihren Unvollkommenheiten fest. Durch die „Versachlichung“ der unsicheren und unbestimmbaren Gesten und Haltungen der Tänzerinnen drückt Degas nicht nur seine Sympathie für die Tänzerinnen aus, die zur Symbiose wird, wenn der Künstler sich mit seinen

---

<sup>1009</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 169.

Modellen identifiziert. Man wollte in diesem Vorgang des Protokollierens der scheinbar „unperfekten“, individuellen Gesten der Tänzerinnen auch eine Parallele zu seiner künstlerischen Arbeit erkennen, insbesondere hinsichtlich der Entwürfe und Skizzen. Die Parallele kommt in diesem Fall in der noch diffusen „Anfänglichkeit“ zum Ausdruck, die Degas in seinen Zeichnungen und Skizzen suchte.<sup>1010</sup> Ob Degas' Skulptur der *Kleinen Tänzerin*“ sinnbildlich ein Selbstbildnis des Künstlers verkörpert, ist nicht mit Bestimmtheit zu beantworten.

Kendall bringt eine Karikatur von Degas von 1890 ins Spiel, die auf William Rothenstein zurückgeht.<sup>1011</sup> Sie wirkt geradezu wie eine Bestätigung auf diese Frage und zeigt, dass Degas' Skulptur als Sinnbild seiner künstlerischen Reife gesehen wurde.<sup>1012</sup> Degas' *Kleine Tänzerin* spricht weitaus mehr an als die Probleme der zeitgenössischen Gesellschaft hinsichtlich Kriminalität und Prostitution. Die Figur verkörpert große Menschheitsthemen wie die Verbindung zwischen Unschuld und Frevelhaftigkeit, Zivilisierung und Wildheit, sowie noch abstrakter – zwischen Kultur und Natur.

#### **IV.2 Zur Inszenierung des weiblichen Körpers bei Manet und Degas**

Obwohl die Scheinwelt der Demimonde als Motiv für die Kunst des Realismus, die sich der Darstellung des Faktischen verschrieben hat, als bizarr erscheinen mag, nimmt die Figur der Demimondaine – als ästhetische Figur und Allegorie – vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels hinsichtlich der damaligen Krise der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung gerade innerhalb der Kunst des Realismus eine zentrale Rolle ein. Wie eingangs erläutert, liegt der

---

<sup>1010</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 179.

<sup>1011</sup> vgl. Kendall 1998, S. 46, Abb. 21.

<sup>1012</sup> vgl. Kendall 1998, S. 4.

Fokus meiner Untersuchung nicht auf der historischen Rolle der Frau innerhalb der damaligen Gesellschaft, sondern vielmehr auf der Art und Weise der Darstellung eines bestimmten Bildes von Weiblichkeit innerhalb der Kunst des Realismus. Im Mittelpunkt der Erforschung von Motiv und Darstellungsform des weiblichen Körpers wird im Weiteren jene allegorische Zerstörung des Bildes anhand der Parallelisierung von dargestelltem „weiblichen Körper“ mit der Definition des „Bildes“ aufgezeigt. Durch die Versinnbildlichung des Abstiegs einer Göttin zur Prostituierten charakterisiert Manet *Olympia* als ambivalentes Sinnbild für Dekonstruktion, Transformation und Erneuerung.

Im Fall von Degas verweist bereits der Titel *Kleine Tänzerin von vierzehn Jahren* auf die Übergangszeit des Kindes zur erwachsenen Frau, sowie auf den Spannungsbogen zwischen der „künstlichen“ und der „natürlichen“ Frau, die in der Figur der Tänzerin vereint zu sein scheint.<sup>1013</sup>

#### IV.2.1 Zur Rolle der Frau als „Krisenfigur“

In ihrer Untersuchung „Die Frau als Bild“ zeigt Silvia Eiblmayr auf, wodurch am Topos des Bildes der Frau in der fortschrittlichen Kunst des 19. Jahrhunderts die Dekonstruktion oder sogar Zerstörung des Staffeleibildes vollzogen wurde.<sup>1014</sup> Als zentrale These definiert Eiblmayr, inwiefern die Dekonstruktion des Staffeleibildes mit der Funktion und Rolle des weiblichen Körpers in der Kunst der Moderne als sogenannte „Krisenfigur“ verbunden wurde. In der Moderne werde der menschliche Körper – fast ausschließlich der weibliche Körper – strukturell mit dem Staffeleibild selbst verknüpft. Die Suche nach Kriterien der weiblichen Körperrepräsentation muss in ihrer Argumentation auch die Entität des

---

<sup>1013</sup> vgl. Hofmann 2007, S. 169.

<sup>1014</sup> Eiblmayr 1993.

Bildes selbst berücksichtigen, welches als symbolische Form und ästhetische Kategorie in der Kunst des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt wird – Eiblmayr zieht hier unter anderem Courbets und Manets Bilder der Frau in Betracht. Der funktionelle, beziehungsweise auch als symptomatisch bezeichnete Bildstatus der Frau als „Krisenfigur“ verweist erstens auf das problematisch gewordene Verhältnis des Subjekts zwischen Künstler und Betrachter gegenüber dem Kunstwerk, dem damit verbundenen Vorgang der Infragestellung/Problematisierung der traditionellen Kategorien der Kunst, die ihre Eindeutigkeit verloren haben. Zweitens weist die Autorin darauf hin, dass die Infragestellung des Bildes als symbolische Form und ästhetische Kategorie mit der Problematisierung der Beziehung zwischen den Geschlechtern, sowie der Geschlechtsidentität, aber auch mit einer gewissen Dämonisierung des Körpers der Frau verknüpft ist.<sup>1015</sup> Eiblmayr orientiert sich an der Problematisierung der Geschichte der Kunst und der Kunstgeschichtsschreibung im Kontext der Feminismusdebatte und ordnet ihre Erkenntnisse und Fragestellungen in diesen Diskurs ein. Eiblmayr erklärt den Aspekt der systematischen Geschlechterdifferenzierung als Konstrukt des „phallischen Repräsentationsmodells“, das das männliche Geschlecht als Ideal definiert, und das weibliche Geschlecht als dessen Gegensatz als „mangelhaft“ charakterisiert. Sie zeigt, dass diese Theorien zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz erkennbar werden lassen, in welcher Funktion der weibliche Körper in der Kunst der Moderne erscheint. Indem der Frau innerhalb des „phallischen Repräsentationssystems“ eine bestimmte Rolle zugeschrieben wird, in der das weibliche Körperbild nach der Norm des männlichen Körpers als „Mangel“ definiert ist, symbolisiert das Bild der Frau gleichzeitig auch die

---

<sup>1015</sup> vgl. Eiblmayr 1993, S. 53–60.

„Bedrohung der männlich-narzisstischen Vollkommenheitsphantasie“. Eiblmayr erklärt, welche Symptomfunktion das imaginäre Körperbild der Frau innerhalb dieses Systems der Repräsentation des binären Geschlechtermodells einnimmt: „Mit diesem weiblichen Bildstatus verbinden sich nun geschlechtsspezifisch differenzierte ästhetische Figuren. Für den männlichen Künstler fungiert das imaginäre Bild der Frau als ‚Krisenfigur‘, die er für seinen Angriff auf das traditionelle Repräsentationssystem instrumentalisiert.“<sup>1016</sup>

Zugleich verweise die weibliche „Krisenfigur“ immer auch auf die Krise des Künstlers selbst. Nicht nur das Bild als symbolische Form und künstlerische Kategorie wird in Frage gestellt, sondern darüber hinaus wird auch das Verhältnis von Künstler und Betrachter problematisiert. Kennzeichnend hierbei ist, dass die Problematisierung von Bild, Künstler und Betrachter zudem mit der Infragestellung geschlechtlicher Identität verbunden wird. Zuletzt gilt es zu berücksichtigen, dass die Krise des Bildes im 19. Jahrhundert nicht nur in der Kunst, sondern auch generell bezüglich des visuellen Repräsentationssystems stattgefunden hat, dessen Konventionen und Darstellungsmodi durch die Entwicklung neuer Technologien wie der Photographie und der Industrialisierung der Bildproduktion beeinflusst oder umgeworfen wurden.<sup>1017</sup>

Zusammenfassend beurteilt Eiblmayr die zentralen Aspekte der Gegenüberstellung von Staffeleibild mit dem Bild der Frau als symptomatische „Krisenfigur“ durch den männlichen Künstler: „Die Frau wird zum Objekt des voyeuristischen Blicks, aber es ist auch ihr Blick, der als Bedrohung inszeniert wird. (...) Ihr Körper erscheint sowohl als Ursache der Destruktion als auch als jenes materielle Substrat, an dem der Effekt der Zerstörung sichtbar gemacht wird. (...) So verweist ihr Körper

---

<sup>1016</sup> Eiblmayr 1993, S. 197.

<sup>1017</sup> vgl. Eiblmayr 1993, S. 198.



letztlich auf das ‚Medium‘ der Repräsentation selbst, sowohl als ‚Produktionsmittel‘ als auch als Produkt – als Bild, das virtuell in Frage gestellt wird.“<sup>1018</sup>

Für den männlichen Künstler fungiert das imaginäre Bild der Frau demzufolge als „Krisenfigur“, welche er für seinen Angriff auf das traditionelle Repräsentationssystem als Mittel und Strategie seiner fortschrittlichen Kunstauffassung einsetzt. Zur Verdeutlichung dieser „Destruktion und De-konstruktion“ des Staffeleibildes in der Krise der Kunst des 19. Jahrhunderts bezieht sich Eiblmayr auf die Begründung von „Theoretikern der Moderne“. Eiblmayr stellt die Behauptung auf, dass sich der „Tod des Bildes“ in der Kunst der Moderne des 20. Jahrhunderts bereits in der Krise des Bildes im 19. Jahrhundert ankündigte.<sup>1019</sup> Walter Benjamins Kunstkritik und sein Begriff der Moderne laufen in dem Bild der „Zertrümmerung der Aura“ zusammen: Sowohl das Kunstwerk als auch die Figur des Künstlers – also des Subjekts in der Moderne – ist von diesem Blickpunkt aus zu interpretieren. Die Krise des Bildes entspricht der Krise des Subjekts, was Benjamin in seiner Studie zu Baudelaire dargelegt hat. Benjamin gemäß steht im Zentrum des Auflösungsprozesses, der mit der Krise der Wahrnehmung verbunden ist, der „Verlust des Blicks“. Dieser Verlust charakterisiere die Moderne und die sie dominierenden neuen Bildmedien. Der Photoapparat zeichnet das Bild des Menschen auf, ohne den Blick „zurückzugeben“. „Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (die ebensowohl, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann wie an einen Blick im Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. (...)“ Das Subjekt der Moderne muss im Schockerlebnis die Erfahrung

---

<sup>1018</sup> Eiblmayr 1993, S. 198.

<sup>1019</sup> vgl. Eiblmayr 1993, S. 55.

machen, dass die „Erwartung, die dem Blick des Menschen entgegendrängt, leer ausgeht.“<sup>1020</sup>

Eiblmayr zufolge haben die frühen, formalästhetisch orientierten Theoretiker der modernen Malerei, wie Clement Greenberg und Werner Haftmann, die Entwicklung, die zur Auflösung des neuzeitlichen Bildes geführt habe, im Gegensatz dazu damit begründet, dass sich die künstlerische Problematik des Bildes „von seiner bisherigen Abbildfunktion in die malerische Eigengesetzlichkeit des Bildes selbst“ verschoben habe. Dadurch wurde das Bild als solches als „autonom“ betrachtet und habe demzufolge keinerlei Referenz zur äußeren Gegenstandswelt.<sup>1021</sup> Eiblmayr führt einerseits Thesen aus Clement Greenbergs „The Crisis of the Easel Picture“ (1948) und andererseits Werner Haftmann „Die moderne Malerei als Ausdruck eines gewandelten Welt- und Selbstverständnisses des Menschen“ von 1967 an. Diese in der aktuellen Forschung bereits als überholt geltende Sicht der modernen Kunst widerlegt Eiblmayr folgendermaßen. Sie kritisiert diese Darstellungen mit der Behauptung, dass die „Krise des Staffeleibildes“ auf eine „Krise des Menschenbildes“ verweise: In dem Prozess der Transformation der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit vollzieht sich der Autorin zufolge ein Paradigmenwechsel. Eiblmayr erklärt: „In der tendenziellen Transformation neuzeitlicher Seherfahrung und der dieser korrespondierenden Bilder, die in ihrer immanent historischen Entwicklung bis zur Auflösung des neuzeitlichen Bildes geführt hat, vollzieht sich ein Paradigmenwechsel hinsichtlich der Relation von zusehendem Subjekt und dessen Blick auf die Welt“<sup>1022</sup>. Die Autorin fügt ergänzend hinzu: „Die privilegierte Rolle des Auges bei der erkennenden Wahrnehmung und

---

<sup>1020</sup> vgl. Benjamin zit. nach Eiblmayr 1993, S. 57 (Ergänzungen durch Eiblmayr).

<sup>1021</sup> vgl. Eiblmayr 1993, S. 58.

<sup>1022</sup> Eiblmayr 1993, S. 58.

begrifflichen Erfassung der Welt wurde durch Kunst und später auch in der Theorie problematisiert.“<sup>1023</sup> Diese Interpretation Eiblmayrs entspricht wiederum der hier aufgestellten These zur Beurteilung des Realismuskonzeptes von Manets *Olympia* und Degas' *Kleiner Tänzerin*. Auch aus dieser Argumentation geht also hervor, dass beide Fallbeispiele als kritische Stellungnahmen zur Krise der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung des 19. Jahrhunderts konzipiert wurden, was hinsichtlich des Kunstmittels der Ästhetisierung von Wirklichkeitsfragmenten – also hinsichtlich des Bezuges zwischen Kunst und Wirklichkeit – motivisch, im Modus der Darstellung, und im Bild-Betrachter-Verhältnis, bereits aufgezeigt worden ist.

Eiblmayr führt in ihrem Katalogbeitrag „Die verletzte Diva“<sup>1024</sup> anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ihre These aus, dass mit dem Bild der Hysterikerin eine Figur erscheint, die Ende des 19. Jahrhunderts als „pathologisiertes Ausdrucksmedium einer kollektiven Erfahrung der Moderne“ gilt, einer Moderne, die für Walter Benjamin durch das „Chockerlebnis“ charakterisiert wurde.<sup>1025</sup> Als Begleit-Erfahrung der Moderne geht laut Benjamin die „Krise des Subjekts“ auf den allgemeinen Rationalisierungsprozess zurück, dem Produktionsweisen und soziale Lebensformen unterlagen, die sich zugleich auch mit einer Krise der Wahrnehmung verbinden. Eiblmayr zeigt des Weiteren auf, dass der Bruch mit den Konventionen der Repräsentation sich am deutlichsten in der künstlerischen Praxis offenbart, deren Ursachen in der schrittweisen Industrialisierung der Bild- und Schriftproduktion durch moderne

---

<sup>1023</sup> Eiblmayr 1993, S. 58.

<sup>1024</sup> Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., (Hg.) Silvia Eiblmayr, Dirk Snauwaert u.a., Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 4.3. – 7.5.2000 (...) Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 25.6. – 27.8.2000, Köln 2000, S. 11–28.

<sup>1025</sup> vgl. Eiblmayr 2000, S. 13.

Druckverfahren und die Photographie (um die Jahrhundertwende kommt der Film hinzu) zu suchen sind.<sup>1026</sup>

Im Kontext der Industrialisierung der Medien entsteht laut Eiblmayr innerhalb der künstlerischen Praxis des 19. Jahrhunderts ein neues Phantasma von „Weiblichkeit“, welches das bis dahin tradierte Ideal der Venus als Göttin der Weiblichkeit schlechthin auflöst und verändert.<sup>1027</sup>

Eiblmayr begründet ihre Feststellung in einer Form, die den hier vertretenen Ansatz unmittelbar bestätigt: „Die Transformation des mythischen und ästhetischen Ideals (...) vollzieht sich über die Aufspaltung in zwei Figuren (...) in ‚Olimpia‘, den Automaten, und in ‚Olympia‘, die Prostituierte.“

In E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ von 1817 kann die Figur der „Olimpia“ als allegorischer Verweis auf den Pygmalion-Mythos verstanden werden. Das Begehren Pygmalions in Ovids Version des Mythos, in dem sich der Bildhauer in sein eigenes Werk verliebt, wird traditionell als Sinnbild für das Verhältnis des Künstlers zu seiner Schöpfung verstanden, wobei die Konnotationen von Täuschung und Illusionismus auf der Ebene der Kunstbetrachtung eine entscheidende Rolle spielen. Viele Aspekte des hochkomplexen Dreiecks-Verhältnisses zwischen Künstler-Schöpfer, Werk und Rezipienten, das im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht, scheinen in diesem Grundmythos des kreativen Aktes, wie ihn Ovid darstellt, bereits angelegt. Einen speziellen Aspekt sollte man für diese Fragestellung in den Blick nehmen: Bei Ovid kommt dem weiblichen Körper in Form des Kunstwerks eine ambivalente Funktion zu. Zum einen soll sein Kunstwerk die Natur übertreffen, aber auch Natur werden – zur Frau, die von Pygmalion ersehnt wird.<sup>1028</sup> Zugleich kann auch die Figur der Prostituierten

---

<sup>1026</sup> s.o.

<sup>1027</sup> s.o.

<sup>1028</sup> vgl. Eiblmayr 1993, S. 13.

– wie sie in der Kunst des 19. Jahrhunderts begegnet – als Allegorie für Täuschung und Illusionismus verstanden werden. Wie bereits zuvor erwähnt, galt die Figur der Prostituierten auch als Identifikationsfigur für den Künstler im 19. Jahrhundert. Zahlreiche Künstler nahmen dieses Motiv zum Thema ihrer Arbeiten und nicht zuletzt steht dafür die historische Tatsache, dass als Malermodelle für Akte und Aktstudien Prostituierte eingestellt wurden.

Wie bemerkt, wurde unter Manets Zeitgenossen der Titel „Olympia“ als eindeutiger Hinweis des Abstieges der Gottheit des Ideals zur prosaischen, irdischen Lebedame interpretiert, da viele Kurtisanen diesen Namen als Pseudonym verwendeten. Eiblmayr definiert demgemäß das neue Phantasma von Weiblichkeit im 19. Jahrhundert als „Säkularisierung“ des abendländischen Symbols der Schönheit, des weiblichen Aktes, welches seinen Ausdruck in den beiden miteinander verschränkten Phantasien vom menschlichen Körper findet. Demnach verbildlicht sich einerseits in der Figur des Automaten – Olimpia – die Vorstellung vom Körper als Apparat, als mechanisiertes Objekt. Andererseits wiederum versinnbildlicht die Verwandlung von Venus zur Prostituierten die Vorstellung vom Körper als „niedrige Materie“, die sich mit einem formalen Transformationsprozess verbindet.<sup>1029</sup> Eiblmayr erklärt, dass die Abkehr von der „klassischen“ Ästhetik in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts nicht nur formal in maßgeblicher Weise am weiblichen Akt ausgetragen wurde, sondern auch motivisch beziehungsweise symbolisch in einer „Verwandlung und Abwertung des einst göttlichen Vorbildes“ abgehandelt wurde.“<sup>1030</sup> Im Kontext des Symbolcharakters des neuen Phantasmas von „Weiblichkeit“ kommt es zu Übereinstimmungen der Stilfigur des Automaten und der Prostituierten. Die Repräsentationen dieser Phantasien von Weiblichkeit

---

<sup>1029</sup> vgl. Eiblmayr 2000, S. 13.

<sup>1030</sup> Eiblmayr 2000, S. 13–14.

besitzen einige gemeinsame Schnittmengen. Einerseits hinsichtlich des Aspekts der strukturellen Auflösung des menschlichen Körperbildes anhand bildlicher Transformationen des „Signifikanten ‚Körper‘“ in nicht-mimetische Modelle, Figurationen in Fragmente. Andererseits versinnbildlichen beide Repräsentationsmodelle auch das „Phantasma einer erotisch-ekstatischen, entfesselten und dämonisierten ‚Natur‘ die dem ‚Weiblichen‘ zugewiesen wird“. Demzufolge werden in der Figur der Hysterikerin diese Wunsch- und Angstphantasien des Mannes vereint verkörpert. „Genau am Schnittpunkt dieser gegensätzlichen Darstellungsfunktionen (verkörpert durch ‚Olimpia‘ und ‚Olympia‘ C.S.) steht die Hysterikerin als (pathologisiertes) Ausdrucksmedium einer kollektiven Erfahrung des ‚Chockerlebnisses‘ (Benjamin) der Moderne angesichts der allgemeinen Rationalisierung, Technisierung, Mediatisierung der Produktionsbedingungen und sozialen Lebensformen.“<sup>1031</sup>

Das Bild der „entfesselten und dämonisierten Natur des Weiblichen“ in Gestalt der Hysterikerin übernimmt in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts die Funktion als kollektives „Ausdruckssymptom“ für die veränderte Erfahrung von Moderne. Als weiteren Aspekt der Gemeinsamkeiten kommt auch dem „Blick“ in beiden Fällen eine tragende Bedeutung zu. Diesem wird die Funktion als kontrollierende und strafende Instanz zugeschrieben. Eiblmayr führt ihre Argumentation anhand der zuvor erwähnten Stilfiguren aus. Bei Manets *Olympia* kommen dem provokanten Blick der Prostituierten formale und motivische Funktionen zu, während der Automat „Olimpia“ aus der Erzählung E.T.A. Hoffmanns vor den Augen des Beobachters zerspringt, was verschieden gedeutet wurde, jedoch dem Blick ebenfalls eine spezifische Aufgabe und

---

<sup>1031</sup> Eiblmayr 2000, S. 13.

Bedeutung zuschreibt. Über den Blick wird die „Position des immer männlich vorausgesetzten Betrachters“ als Problem benannt.

Zum Motiv des Blicks erklärte Walter Benjamin am Beispiel von Baudelaire, wie die Erfahrung des Verlusts beziehungsweise die Erfahrung der Moderne seine imaginären Figuren – in Gestalt einer Frau – prägt. So vergleicht Benjamin die „spiegelnden, blicklosen Augen von Nixen (...) und Prostituierten, in deren bedrohlichen Bann sich der Dichter begibt“, einerseits mit dem Zustand des „Befremdens“ eines Betrachters „vor seinem eigenen Spiegelbild“, andererseits mit dem „Befremden eines Menschen, der vor der Kamera posiert“.<sup>1032</sup> Aufgrund dieser Beobachtung charakterisiert Eiblmayr die Darstellung der „Frau“ in den Repräsentationen der Moderne als „Symptomfigur“: am Bild des weiblichen Körpers wird die Frau zugleich als „Zerstörerin“ und „Zerstörte“ inszeniert.<sup>1033</sup> „Die ‚Frau‘ symbolisiert auf ambivalente Weise das Bedrohungs- und zugleich auch das innovativ-revolutionäre Potential, mit dem das (männliche) Subjekt der modernen, technologisierten Zivilisation im Allgemeinen und der Künstler durch die spezifische Herausforderung der Fotografie, (...) und der neuen Produktions- und Reproduktionstechniken im Besonderen konfrontiert sind.“<sup>1034</sup>

Eiblmayr schließt ihre Argumentation mit der Anmerkung ab, dass die „lustvolle Dämonisierung der Prostituierten“ in dem Sinne, wie Manets *Olympia* von der zeitgenössischen Kritik verstanden wurde, zugleich auch auf die Selbstreferenzialität der Kunst in der Moderne zurückweist: „Der Foto-Automat ersetzt potentiell den Künstler, der seine Dienste nun öffentlich feilbieten muss. Das Kunstwerk formt sich ‚geheimnisvollerweise‘ von selbst, ein Prozess, der auf den hysterischen,

---

<sup>1032</sup> Eiblmayr 2000, S. 15.

<sup>1033</sup> s.o.

<sup>1034</sup> Eiblmayr 2000, S. 18.

erotisch-exzessiven, weiblichen Körper verschoben wird. Für die ‚Frau‘ wird eine ihr scheinbar eigentümliche, gewaltsame ‚Natur‘ imaginiert, die für diese Entwicklung verantwortlich gemacht wird.“<sup>1035</sup>

Eiblmayr erweist mit der Parallelisierung des Blicks von Manets *Olympia* und der von Baudelaire beschriebenen Erfahrung des unreflektierten Blicks in einen Photoapparat, oder den reflektierenden Blick des eigenen Spiegelbildes, der für ihn ein Charakteristikum der Erfahrung der Moderne darstellt, dass der „Mensch-Maschine“-Dualismus der damaligen Weiblichkeitsphantasie in formalen und motivischen Aspekten in Manets Gemälde der *Olympia* vereint ist. In den Repräsentationen der Moderne wird der „Frau“ die Funktion einer „Symptomfigur“ zugeschrieben, wobei an der Form der Darstellung des Motivs jene „komplexe Verknüpfung von technologischem Fortschritt und inszenierter Geschlechterbeziehung ausgetragen“ wird.<sup>1036</sup> In der Tat kann festgestellt werden, dass die Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederholt neuartige Bilder von Frauen entwirft, anders als bei männlichen Figuren, die zumeist in ihrer ‚Gesellschaftsuniform‘ von Frack und Chapeau Claque dargestellt werden.<sup>1037</sup>

Zur Bedeutung der Verschränkung von Maschine und (hysterischer) Frau in der Kunst der Moderne führt sie weiterhin aus, dass der weibliche Körper „strukturell mit der bild- oder textproduzierenden Maschine verschränkt“<sup>1038</sup> wird, was im Zusammenhang ihrer These zur neuen Weiblichkeitsphantasie eine spezifische Lesart begründet: „Die sexuell-ekstatisch-hysterische Frau‘ wird zum Signifikanten für die Apparatur – die

---

<sup>1035</sup> s.o.

<sup>1036</sup> Eiblmayr 2000, S. 14–15.

<sup>1037</sup> In der Forschung wird die neue Uniformität der Kleidung seit Mitte des 19. Jahrhunderts sowohl auf die Tatsache zurückgeführt, dass hinsichtlich der Verhaltensweisen und äußeren Erscheinung Diskretion und Unauffälligkeit angestrebt wurden. Ein ganz simpler Grund ist allerdings in der Zunahme maschineller Fertigung zu sehen (vgl. Baare 2009, S. 313).

<sup>1038</sup> Eiblmayr 2000, S. 17.



(re)produzierende Maschine – und sie repräsentiert zugleich auch das Produkt, das diese Maschinerie hervorbringt, das ‚Bild‘.“<sup>1039</sup> Innerhalb dieses Systems wird der Hysterikerin eine ambivalente Rolle zugeschrieben, zum einen in jener passiven Rolle des damaligen Frauenbildes, zum anderen aber auch in der Rolle einer aktiven, respektive produktiven Instanz, die anscheinend den kreativen Prozess des Kunstschaffens mit antreibt.

Die Verschmelzung des „Mensch-Maschine“-Dualismus in der Figur der Hysterikerin erschafft ein neues, männliches Phantasma von Weiblichkeit. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Neubewertung von Rolle und Funktion des weiblichen Körpers in der Kunst verwiesen. Während der weibliche Körper in der Geschichte der Kunst traditionell als „naturverbunden“ inszeniert und verstanden wurde, scheint das Bild der Hysterikerin mit dieser Tradition zu brechen, indem der weibliche Körper als symbiotisch mit der Technik verbunden dargestellt wird. Als Indiz für eine negative Lesart der Figur der Hysterikerin wird ein weiteres Argument angeführt. Die „Entdeckung und Erforschung“ der Hysterie war für die Konservativen der Beweis für den Niedergang beziehungsweise die Degeneration der Kultur, sowie der Degeneration der Gesellschaft und behaupteten Minderwertigkeit des „Weiblichen“.<sup>1040</sup> Bei den zeitgenössischen Reaktionen auf Manets *Olympia* und Degas' *Kleiner Tänzerin* ließ sich diese Art spezifischer Konnotationen aufzeigen. Aufgrund der äußeren Erscheinung und der Accessoires wurden Behauptungen über die niedrige soziale Herkunft und die Verflechtung mit dem kriminellen Milieu aufgestellt. Im Kontext der Theorien Eiblmayrs über die Figur der Hysterikerin in der Kunst der Moderne weist die Kopfhaltung von Degas' *Kleiner Tänzerin* Gemeinsamkeiten mit dem als

---

<sup>1039</sup> s.o.

<sup>1040</sup> vgl. Eiblmayr 2000, S. 16.

„ekstatisch“ beschriebenen Bewegungsmuster der sogenannten hysterischen Patientinnen auf, die in den photographischen Studien Jean-Martin Charcots aufgezeichnet wurden.<sup>1041</sup>

Manets *Olympia* und Degas' *Kleine Tänzerin* galten nicht nur im Kontext der kunsthistorischen Tradition aufgrund ihres Realismus als sogenannte Anti-Heroinnen. Die Anti-Heroine ist eine Figur in Kunst und Literatur, die seit der Jahrhundertmitte und vermehrt auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Künstlerkreisen verbreitet war. Darüber hinaus stellen die Darstellungen der Frau bei Degas und Manet ein Gegenstück zum gesellschaftlich anerkannten Frauenbild dar – als (heilige) Jungfrau oder Mutter. Aufgrund des Aspekts der Bedrohung und Gefahr, der von den beiden Figuren auszugehen schien, gilt es zu fragen, inwiefern *Olympia* und die *Kleine Tänzerin* als eine Variante des Motivfeldes der „femme fatale“, also der dämonischen Verführerin, gedeutet werden können.<sup>1042</sup>

Dagegen spricht, dass die Protagonistinnen, die man diesem Motivkreis zuordnen kann, nicht dem alltäglichen Leben entstammen, wie jene in den hier untersuchten exemplarischen Werken des Realismus, sie sind vielmehr Gestalten aus literarischen, biblischen oder auch historischen Zusammenhängen.<sup>1043</sup> Anders als im Fall von Manet und Degas nahmen die Inszenierungen der weiblichen Protagonisten als „femmes fatales“ Bezug auf Themen wie Macht, Sexualität, Tod – während der Mann in der Rolle des Opfers der dämonischen Verführerinnen gezeigt wird.<sup>1044</sup>

\*

---

<sup>1041</sup> vgl. Eiblmayr 2000, S. 16–17.

<sup>1042</sup> Femmes Fatales, 1860–1910, (Ausst.-Kat.), Henk van Os (Hg.), 19.1.2003 – 4.5.2003, Museum Groningen; 17.5.2003 – 17. 8. 2003, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Wommelgem (Belgium) 2002, hierin: Paul Huvenne, Kees van Twist, Vorwort, S. 7–8; Jacqueline Bel, The Femme Fatale in Literature: The Beautiful, Merciless Woman, S. 55–65, hier S. 55.

<sup>1043</sup> vgl. Bel 2002, S. 62–63.

<sup>1044</sup> vgl. Eddy de Klerk, The Femme Fatale and her secrets from a psychological perspective, in: Femmes Fatales, 1860–1910, Groningen, Amsterdam 2002, S. 43–53, hier: S. 44–52.

Abschließend sei ein Fazit gezogen. Für die hier verfochtene These der Veränderung der Darstellung der „Frau“ beziehungsweise des „weiblichen Körpers“ in der modernen Kunst haben sich Eiblmayrs Thesen als hilfreich erwiesen: Die soziohistorischen und kulturhistorischen Hintergründe hat Eiblmayr nachvollziehbar gemacht. Ihre Ergebnisse dienen mir als weitere Referenz bezüglich meiner These: Die beiden von mir gewählten Fallbeispiele sind als Stellungnahmen zur Krise der damaligen Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung zu beurteilen. Die Untersuchungen von Eiblmayr zeigen die Auswirkungen von Modernisierung anhand der veränderten Darstellung des „weiblichen Körpers“ in der modernen Kunst auf. Vor dem Hintergrund der technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften im 19. Jahrhundert zeigt sich der „weibliche Körper“ als ein neues Phantasma von Weiblichkeit, das Wunsch- und Angstphantasien in einer Figur vereinend begründete. Diese Entwicklung stellt Eiblmayr an der Veränderung der „weiblichen Figur“ innerhalb der modernen Kunst dar. Der Akt als tradiertes Symbol für die Natur beziehungsweise Naturverbundenheit der Frau wird in moderner Kunst als Krisensymptom inszeniert, an dem Probleme und Fragen des Verhältnisses des Menschen zur Natur abgehandelt werden.

Durch die Analyse beider Fallbeispiele des Realismus bin ich zu der Überzeugung gelangt, dass der Spannungsbogen zwischen Kunst und Wirklichkeit – gerade weil er in den verschiedenen künstlerischen Ausprägungen des Realismus im 19. Jahrhundert das eigentliche Thema dieser Kunstrichtung darstellt – sehr hoch anzusetzen ist.

Formale und inhaltliche Aspekte der beiden Werke können auf die damalige Wirklichkeit bezogen werden, oder auch als Symbol beziehungsweise Emblem gedeutet werden. Darüber hinaus liefern die beiden Fallbeispiele neben der Erforschung ihres Bezuges zur Wirklichkeit, auch hinsichtlich einer autonomen Betrachtung von Kunst unterschiedliche

Anknüpfungspunkte. Beide Werke betonen die Herausforderungen und Möglichkeiten von Wirklichkeitsdarstellung in der Kunst, die Spannung und das Verhältnis zwischen Kunst und Realität.

Neben formalästhetischen Aspekten verweisen das Experimentieren und Inszenieren der Künstler in ihren Werken mit dem irritierenden Verhältnis zwischen Künstler – Kunstwerk – Betrachter im Rahmen der Rezeption auf spezifische kultur- und medientheoretische, psychologische und soziologische, oder auch philosophische Fragestellungen.

## **V. Schlussbetrachtung: Die Facetten des Realismus. Ein Katalog zur Bestimmung der Kunst des Realismus im 19. Jahrhundert**

### **V.1 Realismus als zeitgemäßes Konzept der Wirklichkeitsaneignung in Kunst und Literatur**

Zur umfangreichen Verwendung des „Problemfeldes Realismus“ in der Kunstgeschichte wurde im ersten Kapitel Stellung bezogen und eine Arbeitsdefinition erstellt. Das Beziehungsgefüge jener Perspektiven wird vom zeitgenössischen Deutungskonzept der Definition von Realismus sowie dem entsprechenden Modus der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit bestimmt und unterliegt damit selbst auch einem Wandel. Realismus und seine historisch bedingte Form der Wahrnehmung und der Form ihrer Darstellung erweist sich damit als Pendant zum Abhängigkeitsverhältnis zwischen Historizität (die historisch abhängige Betrachtungsweise der Geschichte) und Historie.

### **V.2 Die beiden Fallbeispiele als Exempla der Historizität von Realismus**

Im folgenden Abschnitt wird die Historizität von Realismus anhand der beiden Fallbeispiele als künstlerische Stellungnahmen zum Konkurrenzmedium der Photographie aufgezeigt:

Manet betreibt durch die Thematisierung und unmittelbare Bezugnahme auf die Rolle und Funktion zeitgenössischer Photographie eine unübersehbare Medienkritik zugunsten der von ihm vertretenen Malerei. Unverhohlen zeigt er die Schwächen des Konkurrenzmediums hinsichtlich

seiner Möglichkeiten und Charakteristika auf. Die Form, in der Manet die Defizite der Photographie auf- und angreift, lassen vom heutigen Standpunkt Rückschlüsse auf den damaligen Stand der Entwicklung des neuen Mediums zu. Da man nunmehr bereits auf die Entwicklungsgeschichte zurückblicken kann, sind auch Aussagen über die soziohistorischen und formalästhetischen Auswirkungen des Mediums Photographie möglich. Mit diesem Aspekt der Malerei Manets hat sich Wittmann in „Gesichter geben. Edouard Manet und die Poetik des Portraits“<sup>1045</sup> auseinandergesetzt. Dabei hat Wittmann verdeutlicht, dass Manet die historischen Schwächen der Photographie aufgegriffen hat, um auf diesem Weg die „Wahrheit des Ateliers“ zu thematisieren. Die Paradoxie seines Kunstgriffs liegt unter anderem darin begründet, dass ein Photograph zwar aufgrund der langen Belichtungszeit mit den bekannten Schwierigkeiten hinsichtlich steifer Pose, greller Belichtung und häufig eigenartig wirkendem Kostüm zu kämpfen hatte, wodurch der Eindruck einer gewissen „Künstlichkeit“ kaum zu vermeiden war, andererseits aber genau diese Schwierigkeiten für einen Maler eigentlich irrelevant waren. Doch Manet verwendet und nutzt diese Charakteristika der Photographie als Visualisierungsstrategien von Zeit und Bewegung, um auf diese Weise sein fortschrittliches Kunstverständnis zu demonstrieren.<sup>1046</sup>

Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der Photographie gilt Gerald Needhams Aufsatz „Manet, ‚Olympia‘ and pornographic photography“ von 1972 als früheste Position, die darauf hingewiesen hat, dass die *Olympia* Merkmale besitzt, die das Publikum von zeitgenössischen pornographischen Photographien kannte.<sup>1047</sup> Zudem hat auch Farwell auf

---

<sup>1045</sup> Wittmann 2004.

<sup>1046</sup> vgl. Wittmann 2004, S. 53–81.

<sup>1047</sup> vgl. Needham 1973, S. 80–89, hier S. 81 f.). Needham bezeichnet als typisches Merkmal dieser Photographien die erkennbaren Anleihen bei der Aktmalerei des Salons. Die Kombination von exotischer

Parallelen zwischen zeitgenössischen Aktphotographien eines Künstlermodells verwiesen, die eine Frau zeigen, deren Gesicht und Körper deutliche Übereinstimmungen mit Manets Modell Victorine Meurent erkennen lassen, die Manet in mehreren Gemälden porträtiert hat. Infolgedessen starrte also der Salonbesucher beim Anblick der *Olympia* auf eine photoähnliche Darstellung einer nackten Person, die in der Pariser Gesellschaft bekannt war.<sup>1048</sup>

Unter Bezugnahme zu aktuellen Forschungsbeiträgen der Manetforschung zum Verhältnis von Malerei und Photographie wurden verschiedene Sichtweisen vorgestellt. Dabei wurde mittels der Gegenüberstellungen von Manets Gemälde der *Olympia* zur zeitgenössischen Aktphotographie auf den Aspekt formaler und inhaltlicher Gemeinsamkeiten und Unterschiede verwiesen. Im Besonderen wurden bei dem Gemälde der *Olympia* Parallelen zur Photographie in der Flächigkeit der Darstellung, dem starken Hell-Dunkel-Kontrast und der frontalen Lichtsituation gesehen. Vor allem aber wurden der direkte Blick der Dargestellten zum Betrachter, wie auch die zahlreichen orientalisch anmutenden Accessoires, die in Anlehnung an die Traditionen der Malerei hinzugefügt wurden, als Indiz und Hinweis drauf verstanden, dass die dargestellte Situation im Atelier eines Malers oder Photographen entstanden war. Indem Manet den Dokumentcharakter der Photographie in seiner Kunst aufgreift, um diesen in der *Olympia* scheinbar zu imitieren, täuscht er dem Betrachter vor, dass sich die dargestellte Situation des Gemäldes entsprechend zugetragen habe. Die unvermittelte und – in Abgrenzung gegenüber der Aktkonvention der Akademie – entmystifizierte Präsentation der Szene, die eine entblößte

---

Ausstattung mit eher geöhnlich, jedenfalls nicht exotisch aussehenden Frauen markieren jene Spannung, die die Verkleidung der Modelle in den Photographien aufdeckt.

<sup>1048</sup> vgl. Farwell 1981, S. 161 f.

stadtbekannte Prostituierte in einer eindeutigen Situation zeigt, hat bekanntermaßen den Skandal ausgelöst.

Doch im direkten Vergleich zwischen Malerei und Photographie können Unterschiede in der Form der Darbietung von Wirklichkeit deutlich gemacht werden, die gegenüber der Photographie als Medienkritik Manets verstanden werden können. Daher sollen die zentralen Aspekte und Charakteristika von Manets Malerei hier in komprimierter Form noch einmal angesprochen werden: Manets antiillusionistische und antiakademische Malerei ist neben der flächigen und unmodellierten Malweise durch eine grelle Farbigkeit und einen skizzenhaften und bisweilen groben Farbauftrag gekennzeichnet, scheinbar unfertig gestaltete Partien inklusive. Darüber hinaus weisen die räumliche Darstellung, sowie das Verhältnis von Raum und Figur Unstimmigkeiten, Ambivalenzen und Fehler auf. In Abgrenzung zu den Konventionen der Aktmalerei entspricht die Körperdarstellung der Olympia mit dem individualisierten Körperbau des Modells, mit einer knabenhaften Figur, einer schmalen Hüfte und breiten Schultern nicht dem akademischen Schönheitsideal mit ausgeprägt weiblichen Rundungen.

Während in der akademischen Malerei die Technik eines dünnen und gleichmäßigen Farbauftrages gefordert wurde, um den Arbeitsprozess des Malens als solchen zu verbergen und die illusionistische Wirkung des Gemäldes zu steigern, zeichnet sich Manets Malerei durch einen pastosen und gestischen Farbauftrag aus. Die flächige Gestaltung des Körpers wird zudem durch die auf ein Minimum reduzierte Modellierung weiter verstärkt. Zudem wird durch die Art der Ausleuchtung des Körpers der Liegenden, die auf eine frontale Lichtquelle zurückzugehen scheint, verhindert, dass sich deutliche Schattierungen auf ihrem Körper bilden können.



Manets *Olympia* ist offensichtlich als Antithese zu Tizians *Venus von Urbino* zu verstehen. Allerdings entsprechen weder der direkte und fordernde Blick, noch die fest in die Scham gepresste Hand der Olympia der konventionellen Darstellung der *venus pudica*, zu deren Kennzeichen der demütige und verführerische Blick, oder die sorgsame und akkurate Verhüllung der Scham zählt. Nicht naturgetreue Darbietung, oder analoge Wiedergabe der Wirklichkeit wird angestrebt, sondern vielmehr eine Interpretation beziehungsweise Transformation der dargestellten Wirklichkeit durch die subjektive Künstlerpersönlichkeit. Durch den Verweis auf den künstlichen, respektive künstlerischen Aspekt der Darstellung wird das Gemälde als „Re-präsentation“ entlarvt.

Mit dem Gemälde der *Olympia* betont Manet meiner Argumentation nach jene Möglichkeiten und Vorzüge der Malerei, über welche die damalige Photographie nicht verfügte. Besonders sei hier auf die – in diesem Fall – nur zart angedeutete Abwechslung des Farbspektrums der Farbe Weiß oder den demgegenüber auffallenden Variantenreichtum des Farbauftrages in den anderen Passagen verwiesen. Gegenüber der Schwarz-Weiß-Photographie konnte Manet selbst bei seiner reduzierten Farbauswahl noch sein Virtuositentum bei der Angabe diffiziler Farbvariationen unter Beweis stellen. Die Gestaltung von Bettlaken und der alabasterfarbenen Haut der Olympia wurde sowohl von Zeitgenossen, die Manets Malerei befürworteten, als auch in der Forschung hervorgehoben. Die Besonderheit der naturalistischen Gestaltung der Haut von Olympias Körper wird allerdings erst aus nächster Nähe ersichtlich, wo man erkennt, wie die Struktur der Haut, feine Härchen sowie Äderchen mittels des sichtbaren Pinselgestus plastisch nachvollziehbar gemacht wurden. In der Forschung wird vor diesem Hintergrund die Tendenz zum Oberflächen-Realismus in Manets Malerei diskutiert. In jedem Fall gilt, dass die von Manet verwendeten Farbtöne im Vergleich zu dem üblichen bräunlichen

Galerieton oder auch in der Gegenüberstellung zur Photographie, als grell und bunt wahrgenommen wurden.

Die Bestimmung des Grades an Enthüllung durch Selektion oder durch Verschleierung und Ausblendung intimer Details im Gemälde der *Olympia* – Manet zeigt sein Modell ohne sichtbare Brustwarzen – kann auch als Indiz der Medienkritik an der „Darstellungstechnologie“ der Photographie verstanden werden. Zu Lebzeiten Manets galt die Photographie als Mittel zur gleichförmigen, ungefilterten und mechanischen Wiedergabe der Realität. Zur Diskussion um das Medium der Photographie sei auf den historischen Realismustreit verwiesen. Manet wendet sich in seiner Malerei bewusst gegen diese beschriebenen Kennzeichen der Photographie. Wie aufgezeigt wurde, trennen und verbinden die beiden Fallbeispiele der Untersuchung – Manets *Olympia* und Degas' Wachsplastik der *Kleinen Tänzerin* – sowohl in ihrer Komplexität, Widersprüchlichkeit und Ambivalenz mehrere Aspekte bezüglich Kunst- und Realismusverständnis beider Künstlerpersönlichkeiten. Eine Analyse der beiden Fallbeispiele bezüglich ihrer Rezeption durch die Zeitgenossen und die spätere Forschung hinsichtlich Erscheinung, Gestaltung und Präsentation, wurde im II. Kapitel vorgestellt. Darüber hinaus wurde vor allem gezeigt, inwiefern die beiden Werke des Realismus im 19. Jahrhundert als Standortbestimmungen und Stellungnahmen zur veränderten Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit im Zeitalter der Photographie zu verstehen sind.

Die Zeitspanne – mehr als eine Dekade – die zwischen der Entstehung der beiden Fallbeispiele liegt, zeichnet sich neben entscheidenden sozialen, historischen und politischen Veränderungen im Paris des 19. Jahrhunderts – vom II. Kaiserreich zur III. Republik – ebenso durch Fortschritte und Entwicklungen in Medizin, Technik und Wissenschaft aus. Gleichzeitig erfuhr die Stadt – seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1900 – jene zuvor

nachgezeichnete, umfassende Transformation zur ersten Metropole der Moderne. Dabei machten nicht nur die fortschrittlich ausgerichteten Künstlergruppierungen die Darstellung beziehungsweise Erfassung und Umsetzung der Erfahrung gegenwärtigen Lebens in der modernen Metropole zur formalen und inhaltlichen Aufgabe ihrer Kunst. Die Großstadt wurde erstmals zum zentralen Motiv in der Kunst. Zum einen haben Künstler des Realismus und Impressionismus mittels neuer Techniken und Perspektiven die rasanten Veränderungen der Epoche veranschaulicht, zum anderen rückten auch Literaten und ebenfalls das noch junge Medium der Photographie diese rasante Entwicklung in ihren Fokus. So entstanden in Gemälden, Photographien und zeitgenössischen Schriften Ausblicke und Auffassungen des steten und unablässigen Treibens auf Plätzen und Boulevards, Bahnhöfen, Metrostationen oder Brücken. Zudem wurden die neue Glas- und Eisenarchitektur für Industrieanlagen und Kaufhäuser zum Inbegriff des Fortschritts, wie auch der Bau des Eiffelturms zum konkreten Sinnbild dieses Wandels wurde.<sup>1049</sup> Darüber hinaus entwickelte sich Paris zum Ziel der neu entstehenden Tourismusindustrie.<sup>1050</sup>

Die Photographie stellte im 19. Jahrhundert nicht nur ein beliebtes Repräsentationsmedium dar, aufgrund des Fortschritts und der Entwicklung hinsichtlich Detailtreue und bis dahin ungekannter Visualisierungsmethoden von Bewegungsabläufen und Fokussierung, oder der industriellen Reproduktion und Distribution, avancierte das moderne Medium zum zentralen Hilfsmittel und Apparatur der Wissenschaften. Folglich wurde die Photographie als Darstellungsmedium auf dem Gebiet

---

<sup>1049</sup> vgl. Bilder einer Metropole, Essen 2010.

<sup>1050</sup> vgl. Bilder einer Metropole, Essen 2010; Peter H. Feist (Hg.), Impressionismus. Die Erfindung der Freizeit. Mit Texten von Baudelaire bis Zola, Leipzig 1993.

der Technik, der Wissenschaften, der Biologie beziehungsweise Medizin – im speziellen für die Evolutionstheorie und Physiognomik – eingesetzt.

Das III. Kapitel behandelt die Kunst des Realismus als Ausdruck der veränderten Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit, der Realität mit ihren ständig neuen Herausforderungen und Eindrücken. Degas verhandelt in Gestaltung, Erscheinung und Präsentation seiner Wachsplastik der *Kleinen Tänzerin* einerseits den Illusionismus der zeitgleichen Wachsfiguren, andererseits verweist er mittels seines „wissenschaftlichen Realismus“ auch auf die neue Rolle der Photographie.

Dabei thematisiert Degas die Inanspruchnahme der Photographie für die Wissenschaften. Im Fall der *Kleinen Tänzerin* verknüpft er seine Kunst mit der Physiognomik und dem sich neu entwickelnden Forschungszweig der Kriminologie, deren zentrales Arbeitsmittel die Photographie darstellte.

Degas veranschaulicht seine Auseinandersetzung mit dem Illusionismus der Wachsfiguren im Stil Mme Tussauds als Abgrenzung und Kritik an der zunehmenden Bedeutung und Wirkung solcher Trugbilder. Zudem kann vor dem Hintergrund der kritischen Hinterfragung oberflächlicher Illusion in der Übersteigerung physiognomischer Merkmale der sogenannten degenerierten Klasse bis an die Grenzüberschreitung zur Karikatur in der Physiognomie der *Kleinen Tänzerin* eine Infragestellung dieser Theorie seitens Degas' erkannt werden. Seine medienkritische Auseinandersetzung mit der Repräsentation äußerlicher Erscheinung oder seine Kritik am Trugbild des Illusionismus verweisen auf die zwiespältige Realität zwischen Schein und Sein, äußerlicher Erscheinung und innerem Wesen.

In der Forschung wird diskutiert, inwiefern Degas selbst die Physiognomie der *Kleinen Tänzerin* mit den Merkmalen versah, die der Theorie der Physiognomik nach dem angeborenen Verbrecher-Typus zugeschrieben wurden. Der Prozess um die Verurteilung und Bestrafung der noch jugendlichen Delinquenten ging als „Abbadie-Affäre“ in die

Kriminalgeschichte ein. Als Besonderheit an diesem Fall galt der Umstand, dass die Grausamkeit des Mordens beziehungsweise des begangenen kriminellen Aktes angesichts der Jugendlichkeit der Täter die Massen polarisierte. Liberale Stimmen forderten Begnadigung, indem sie auf die Möglichkeit der Rehabilitation von Jugendlichen verwiesen. Demgegenüber forderten Konservative die Todesstrafe, um ein Exempel zu statuieren, mit dem Verweis darauf, dass die fehlende Moral ihre Rehabilitation dauerhaft verhindere.<sup>1051</sup> Bezüglich der Abadie-Affaire gab es – wie aufgezeigt – zwei gegensätzliche Theorien, die einerseits mit biologischen und andererseits mit sozialen Ursachen nach Begründungen suchten. Zum einen argumentierte man mit der Theorie zur angeborenen Kriminalität, zum anderen wurde die These herangezogen, nach der das soziale Umfeld bestimmend sei für die Ausprägung einer kriminellen Karriere. Doch keine der Theorien konnte letztlich als Begründung für den historischen Fall herangezogen werden.<sup>1052</sup> Beide Fallbeispiele nehmen auf Funktion und Rolle der Photographie Bezug, wodurch Rückschlüsse auf das Verhältnis der Kunstwerke gegenüber dem Konkurrenzmedium möglich werden.

### **V.3 Zum Problemfeld Realismus in der Kunstgeschichte**

Zur terminologischen und charakteristischen Bestimmung und Eingrenzung der weiteren Verwendung des umfassend gebrauchten Realismusbegriffs wurde festgehalten, dass sich der Begriff im Hinblick auf seine Bedeutungsfelder, die Kunst, Epoche und Stil umgreifen, sinnvariabel verhalten kann.

---

<sup>1051</sup> vgl. Kendall 1998, S. 81–82.

<sup>1052</sup> vgl. Kendall 1998, S. 77–96.

Innerhalb der Geschichte der Kunst werden daher verschiedene Strömungen als „realistisch“ bezeichnet und/oder mit dem Terminus „Realismus“ verbunden. Zur Unterscheidung der Varianten des historischen Realismusbegriffs wird zwischen mimetischen Kunstströmungen und der positivistischen und programmatischen Ausrichtung des Realismus im 19. Jahrhundert unterschieden, die den Weltbezug modern differenzierter Kunst anstrebte. Erste Tendenzen einer solchen Entwicklung sind bereits Ende des 18. Jahrhunderts zu verzeichnen, sie gipfeln jedoch in der Epoche des französischen Realismus im 19. Jahrhundert. Der „Epochenbegriff“ Realismus im 19. Jahrhundert zeichnet sich als Variante des „historischen Realismusbegriffs“ insbesondere dadurch aus, dass er sich von dem ehemals gebräuchlichen Verständnis von Realismus als „Nachahmung“ des Gegenständlichen abgrenzt – was als bloße „Kopierformel“ abgewertet wurde – und sich stattdessen die Wahrnehmung und Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit – also den aktuellen Weltbezug – zur Aufgabe ihrer fortschrittlich orientierten Kunst macht.<sup>1053</sup>

Im Folgenden beziehe ich mich auf eine gängige Praxis innerhalb der Kunstgeschichte, in der zur Überprüfung von eigenen Thesen und Theorien – Methoden und Definitionen aus den Nachbarwissenschaften herangezogen werden. Besonders die Literaturwissenschaften haben sich methodisch hinsichtlich der Erforschung von zeichenhaften Systemen und deren Rezeption als weiterführend für die bildhaften Systeme der Kunstgeschichte erwiesen. Dies gilt insbesondere hinsichtlich der immer wieder neu zu stellenden Frage nach dem Verhältnis von Gegenstand und Abbild.<sup>1054</sup>

---

<sup>1053</sup> vgl. Hofmann / Plumpe 1992, S. 169–178, hier S. 170.

<sup>1054</sup> Beispielsweise haben auf diese Verfahrensweise auch Borchardt, Gephart und Baare in den hier zitierten Beiträgen zurückgegriffen.

Autoren, deren Forschungen die Kunst und Kultur Frankreichs des 19. Jahrhunderts in den Blick nehmen, wobei in der Regel Paris vorrangig behandelt wird, gründen ihre Methodik auf die Tatsache, dass Kunst und Literatur der Zeit in einem engen Wechselverhältnis standen und gemeinsame Ziele bezüglich der Erforschung von Gegenwartsphänomenen verfolgten. Ergänzend zum „historischen Realismusbegriff“ hat bekanntermaßen auch der Linguist, Semiotiker und Philologe Roman Jakobson – bereits im frühen 20. Jahrhundert – den historischen Kontext als Referenz des realistischen Kunstwerks als ausschlaggebenden Faktor hervorgehoben. Dies entspricht sowohl dem heute in der aktuellen Forschung gültigen Realismusverständnis als auch den Ergebnissen meiner exemplarischen Analyse der beiden Fallbeispiele. Beide Fallbeispiele wurden als zwei Spielarten des Realismus im 19. Jahrhundert und als unterschiedliche Stellungnahmen zweier Künstlerpersönlichkeiten zur veränderten Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit im Zeitalter der Photographie vorgestellt.

Wenn Jakobson 1921 darauf hingewiesen hat, dass „nicht das ‚Reale‘ Referenz realistischer Kunst sei, sondern jene Konstrukte, die das historisch sich wandelnde Wirklichkeitsverständnis dirigieren“<sup>1055</sup>, so entspricht dies der hier verfolgten Argumentation sehr weitgehend. Jakobson verdeutlicht, dass die jeweils zeitgenössischen Konstrukte der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung die Auffassung vom aktuellen Realismusverständnis bestimmen. Darüber hinaus gibt Jakobson zu bedenken, dass der Realismusbegriff nicht nur von der Intention des Künstlers, sondern genauso von der individuellen Auffassung des Betrachters abhängig sei. Gerhard Plumpe zitiert in seinem entsprechenden Artikel für das „Historische Wörterbuch der Philosophie“ eine weitere

---

<sup>1055</sup> Roman Jakobson (1969) zit. nach Plumpe 1986, S. 175.

Publikation von Jacobson, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzt. In einem Beitrag von 1956 stellt Jacobson im Zusammenhang seines weitgefassten und kontextualisierenden Realismusverständnisses die weiterführende These auf, dass die Struktur realistischer Kunstwerke mittels des Kunstgriffs der „Metonymie“ charakterisiert werden würde, wobei die „Metonymie“ von der „metaphorischen“ Struktur „romantischer Kunst“ typologisch zu unterscheiden sei. Mit Verweis auf andere Forschungsbeiträge zieht Gerhard Plumpe ergänzend dazu in Betracht, dass die Verwendung des Begriffs Realismus generell eine „Tendenz zur Paradoxierung“ erkennen lässt.<sup>1056</sup>

Wie an Jacobsons Definition von Realismus aufgezeigt, beinhaltet diese Definition Aspekte und Strategien, die in aktuellen Forschungsbeiträgen Entsprechungen finden, welche im Rahmen meiner Arbeit zur Erläuterung meiner These herangezogen wurden. Nach Jacobson bestimmt der historische Kontext hinsichtlich Erscheinung und Rezeption das Realismusverständnis einerseits, andererseits hebt Jacobson auf den Einsatz künstlerischer Stilfiguren in der Gestaltung ab. Die Metonymie – eine rhetorische Stilfigur, die als Ausdrucksform im Allgemeinen auf einem Unterschied zwischen der wörtlichen und der übertragenen Bedeutung beruht – charakterisiert insofern die Struktur, also den Aufbau und die Formation des realistischen Kunstwerks.

Zur abschließenden Verdeutlichung der zuletzt aufgezählten Kriterien des Terminus Realismus gilt es, diese anhand der beiden Fallbeispiele zu prüfen, um damit Fakten und Erkenntnisse zu rekapitulieren: Die beiden Fallbeispiele des französischen Realismus thematisieren, respektive transportieren in einer spezifischen Form von Erscheinung, Gestaltung und Präsentation soziokulturelle und technisch-industrielle Umbrüche der

---

<sup>1056</sup> vgl. Hoffmann / Plumpe 1992, S. 169–178, hier S. 176.



Epoche, was diese gleichsam zu künstlerischen Stellungnahmen der veränderten Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung im Zeitalter der Photographie und der Industrialisierung gemacht hat. Die Kontextualität von Realismus wurde mittels der formalästhetischen wie auch soziohistorischen Analyse der Fallbeispiele in den entsprechenden Kapiteln der Arbeit verdeutlicht.

Das Kunstmittel der „Metonymie“ kann in der symbolischen Bildsprache der beiden Fallbeispiele wiederentdeckt werden, insofern sie als buchstäbliche Sinnbilder für die Kunst des Realismus interpretiert werden.

Vor diesem Hintergrund kann Manets Aktgemälde der *Olympia* buchstäblich als eine Darstellung „nackter Wahrheit“ gedeutet werden. Für diese Interpretation spricht unter anderem Manets Ideenreichtum und sein Gespür für doppeldeutige Wortspiele und Wortwitz, was er auch im Detail bei der Modernisierung der Bildstruktur von Tizians *Venus von Urbino* unter Beweis stellte. Beispielsweise, indem er die Liebesgöttin des Cinquecento in eine Prostituierte des 19. Jahrhunderts verwandelt und das Schoßhündchen in Tizians Bild – ehemals ein Symbol der Treue – durch die Figur einer fauchenden, schwarzen Katze ersetzt, in der Manets Zeitgenossen obendrein zahlreiche Bedeutungen und versteckte Anspielungen – auf Weiblichkeit, Hexerei und Promiskuität – gesehen haben.

Degas' Wachsplastik der *Kleinen Tänzerin* deckt als pars pro toto für sein der Thematik des zeitgenössischen Balletts gewidmeten Œuvres, sozusagen durch die Sichtbarmachung der verborgenen „Welt hinter der Bühne“ für das Publikum eine verdrängte und unbekanntere Seite des Balletts auf.

In Abgrenzung zum traditionellen Realismusverständnis verfolgen und vertreten die fortschrittlich orientierten Künstlergruppierungen des 19. Jahrhunderts ein gewandeltes Realismusverständnis, das das Kunstwerk nicht als Spiegel oder gar Kopie der Realität begreift. Stattdessen

thematisieren sie die Komplexität, Subjektivität und Wandelbarkeit der Erfahrung, Wahrnehmung und Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit, indem sie das Verhältnis von Realismus und Realität als Oxymoron entlarven. Die Sprachfigur des Oxymorons gilt bekanntermaßen als Verweis auf Paradoxien und somit findet sich in der hier vertretenen Interpretation eine Bestätigung von Jacobsons Diagnose hinsichtlich der Tendenz zur Paradoxierung bei der Verwendung des Terminus Realismus.

#### **V.4 Résumé**

Inwiefern Realismus im Verhältnis zur Realität ein Oxymoron darstellt, wurde anhand der Fallbeispiele in erster Linie durch die künstlerisch inszenierte Ästhetisierung von Realitätsfragmenten deutlich gemacht: In den Fallbeispielen wird durch Heterogenitäten und Ambivalenzen der Darstellung das Oxymoron zwischen Realismus und Realität und somit die Paradoxie beziehungsweise der Widerspruch des Verhältnisses zueinander veranschaulicht.

Darüber hinaus manifestiert sich durch die Thematisierung des paradoxen Verhältnisses zwischen Realismus und Realität unter anderem auch der Aspekt der Autonomie moderner Kunst. Im Spannungsfeld zwischen Fakt und Fiktion, Illusion und Wirklichkeit sind die Fallbeispiele insofern als Befragungen von Realität und ihrer Wahrnehmung zu verstehen. Zudem wurde aufgezeigt, inwiefern die motivischen und inhaltlichen Brüche innerhalb der Gestaltung, Erscheinung und Präsentation, oder der Aspekt des Widerspruchs anhand der formalästhetischen und soziohistorischen Analyse dazu dienen, als symbolischer oder metaphorischer Verweis auf die gesellschaftliche und kulturhistorische Umbruchssituation im Paris des 19. Jahrhunderts verstanden zu werden.

Meine Arbeitshypothese, die sich mit der Krise der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung in der Kunst von Manet und Degas auseinandersetzt, habe ich unter Bezug auf aktuelle Forschungsbeiträge, die sich mit der Veränderung von Rezeption und Wahrnehmung innerhalb des 19. Jahrhunderts beschäftigen, dargelegt und erläutert. Die Komplexität einer Kulturgeschichte der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts verdeutlichen unterschiedliche, hier zitierte Beiträge der Forschung, die Veränderungen der Kunst- und Kultur auf formalästhetischen und soziohistorischen Neuerungen begründen.

Crary untersucht in seinen Forschungen zur Kulturgeschichte der Wahrnehmung die komplexe Entwicklung der „Modernisierung“ des Blicks, die mit der Industrialisierung und flächendeckenden Verbreitung visueller Medien einhergeht, wobei damalige Wahrnehmungstheorien und die neue Rolle des Betrachters in den Mittelpunkt gerückt werden. Zudem analysiert Crary die Beziehungen und den Austausch zwischen den Künsten und modernen Technologien der Wahrnehmung innerhalb des beschleunigten Alltags des Großstädtlers.<sup>1057</sup> Demgegenüber rücken Callen und Bernheimer die Aufmerksamkeit auf die Rolle und Position der Frau im Patriarchat der bürgerlichen Gesellschaft und zeigen Anfänge der damaligen Frauenbewegung auf, welche die festen Grenzen des bipolaren Geschlechtermodells zu verändern sucht.<sup>1058</sup>

Ebenso verfolgt Borchardt den Ansatz, die neue Rolle des Künstlers und der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts hinsichtlich der Veränderungen der Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit aufzuzeigen.<sup>1059</sup>

---

<sup>1057</sup> vgl. Crary 2002, Crary 1996.

<sup>1058</sup> vgl. Callen 1995; Bernheimer 1997.

<sup>1059</sup> vgl. Borchardt 2007.

Abschließend soll zusammengefasst werden, welche Perspektiven das Verhältnis zwischen Realismus und Realität in den realistischen Kunstwerken des 19. Jahrhunderts bestimmt. Darüber hinaus wird abschließend ein Blick auf die Facetten der Kunst des Realismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts in ihren ikonologischen und ikonographischen Aspekten geworfen.

#### V.4.1 Zum Verhältnis zwischen dem Epochenbegriff Realismus und der damaligen Realität

*Erstens:* Das Verhältnis zwischen Realismus und Realität stellt ein Oxymoron dar, da sich das Verhältnis von Gegenstand und Abbild in der Kunst des Realismus im 19. Jahrhundert als Paradox erweist. Laut Herding wird der Epochenbegriff des Realismus im 19. Jahrhundert folgendermaßen definiert: „Nicht der Ausdruck gemalter Reduplikation von Wirklichkeit, sondern eine von optisch und haptisch fassbaren Dingen nur *ausgehende*, wahrheitsgetreue Erkenntnis *über* Realität wird als Realismus in der kunsthistorischen Literatur gerechtfertigt.“<sup>1060</sup>

*Zweitens* wird Realismus in seinem Verhältnis zur damaligen Realität als Gegenentwurf beziehungsweise „Widerspruch“<sup>1061</sup> verstanden. Einerseits in seiner formalästhetischen Bedeutung gegen Form und Inhalt der vorherrschenden Kunst der Akademie im 19. Jahrhundert, andererseits in seiner sozialhistorischen Bedeutung als systematisches und programmatisches Ziel des Realismus, auf die jeweilige „Wirklichkeit nicht nur informierend (...) sondern transformierend und aufklärend“ einzuwirken.<sup>1062</sup>

---

<sup>1060</sup> Herding 1984, S. 86, Hervorhebungen durch Herding.

<sup>1061</sup> vgl. Herding 1978.

<sup>1062</sup> vgl. Herding 1984, S.102–103.

*Drittens* zeichnet sich Realismus als Ästhetisierung von Realitätsfragmenten aus. Mit dem Werk der Künstlergruppe der Realisten richtete sich die Moderne auf die subjektive Wahrnehmung und Darstellung gegenwärtiger Wirklichkeit aus, was durch das jeweilige Temperament der Künstlerpersönlichkeit gefiltert respektive geprägt wurde.

*Viertens* ist Realismus als historische Determinierung und auch Vereinbarung und über die Form beziehungsweise Verständigung darüber zu verstehen, wodurch „Wirklichkeit“/„Realität“ in der Kunst wahrgenommen und dargestellt wird. Auf diesen Aspekt hat Herding verwiesen, indem er die Funktion und Wirkweise von Realismus auf die darauf abzielende, ursprüngliche „reale Konfliktsituation“<sup>1063</sup> beschränkt. Zudem hatte Jacobson ebenfalls auf den Aspekt des historischen Kontextes bezüglich der Form und des Inhalt von realistischer Kunst verwiesen.<sup>1064</sup>

Und schließlich wird *fünftens* das Verhältnis zwischen Realismus und Realität durch folgendes Abhängigkeitsverhältnis bestimmt: Realismus wird einerseits als Darstellungsproblem und andererseits als historische Weltsicht definiert, womit dieser Aspekt die vorhergehenden Punkte zusammenfasst.

#### V.4.2 Zu den Facetten der Kunst des Realismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts – hinsichtlich ihrer ikonologischen und ikonographischen Aspekte

Zunächst muss betont werden, dass die Aspekte, die sich mit dem Verhältnis zwischen Realismus und Realität befassen, ebenso die ikonologischen und ikonographischen Motive kennzeichnen. Im Weiteren

---

<sup>1063</sup> Herding 1984, S. 93.

<sup>1064</sup> Jacobson nach Ritter 1986, S. 175.

sollen die Facetten des Realismus im 19. Jahrhundert vor diesem Kontext zusammenfassend bestimmt werden:

*Erstens* wird der Realismus als Oxymoron, einerseits durch die Spannung zwischen – Abbild und Wirklichkeit – Realismus und Realität, sowie andererseits durch den bildimmanenten Spannungsbogen zwischen Fakt und Fiktion, oder Wirklichkeit und Illusion thematisiert. *Zweitens* zeichnet sich die Künstlergeneration des Realismus im 19. Jahrhundert durch den Aspekt des Widerspruchs gleich auf mehreren Ebenen aus: hinsichtlich Form und Inhalt der Darstellung und hinsichtlich des Realitätsbezuges von Abbild und Wirklichkeit. Wie gezeigt wurde, zeichnet die Erscheinung, Gestaltung und Präsentation realistischer Kunstwerke sich durch Ambivalenzen und Unklarheiten aus. Einerseits offenbart sich der Widerspruch zwischen dem Anspruch des Realismus, den Fokus allein auf die Darstellung von Fakten, also gegenwärtige Phänomene zu richten und somit nicht auf fiktionale Aspekte kreativer Bereiche. Andererseits offenbart sich der Widerspruch zwischen Bewahrung und Abkehr, beziehungsweise der Innovation auf der Grundlage von Tradiertem, was durch Zitate aus der Kunstgeschichte erreicht wurde. Der Aspekt des Widerspruchs erweist sich jedoch in der Betonung und dem Verweis auf das Fiktionale der Kunst als durchdachter Kunstgriff, um so auf die Realität der Kunst und des Künstlers zu verweisen. Wie bemerkt, kennzeichnen diese Aspekte den komplexen Realismus der beiden Fallbeispiele, der die Realität der Kunst mit einschließt.

*Drittens* fungieren der formale und inhaltliche Realismus in der Kunst des 19. Jahrhunderts, sowie der Kunstgriff des Widerspruchs als Mittel und Prinzip der Innovation und Betonung der Autonomie moderner Kunst, die auf der subjektiven Wahrnehmung und Darstellung durch den Künstler beruht.

*Viertens* kennzeichnet den Realismus des 19. Jahrhunderts die Vielfalt der Facetten hinsichtlich ihrer Formen und Adaptionsweisen von Wirklichkeit. Zuletzt verweist *fünftens*, jene weitere Facette des Realismus hinsichtlich der Rezeptionssituation realistischer Kunst auf ein neues Bild-Betrachter-Verhältnis. Anhand der beiden Fallbeispiele wurde die neue Rolle der Figur des Betrachters herausgearbeitet. Die neue Funktion der reflektierenden Betrachterrolle kann als Reflexion über die Wahrnehmung auf der Seite der Rezeption und das Kunstwerk als Mittel einer „Schule des Sehens“ interpretiert werden.

Die verschiedenen Bedeutungsebenen von Realismus wurden anhand zweier Fallbeispiele aus dem Werk von Manet und Degas einander gegenübergestellt. Die wissenschaftsgeschichtliche Darstellung der Rezeption des Realismus am Beispiel der beiden berühmten Skandalwerke des 19. Jahrhunderts bildete die Grundlage der Untersuchung. Im Hinblick auf die Definitionen von Realismus ergab sich dabei als Ergebnis, dass diese selbst ebenfalls als historische Konstrukte zu verstehen sind. Dies ergab sich schlüssig aus der Analyse der fortlaufenden Diskussionen in der Forschung über einen langen Zeitraum hinweg – angefangen mit den zeitgenössischen Kritiken und Polemiken bis hin zu jüngsten kunsthistorischen Untersuchungen. Erkennbar wurde dabei nicht zuletzt der Irrtum einer vermeintlich wertfreien Realismus-Definition. Realismus in allen seinen Ausprägungen, wie auch ihre jeweiligen Interpretationen, sind sowohl von der Weltanschauung des Künstlers als auch von der des untersuchenden Autors abhängig. Abschließend gilt es festzuhalten, dass die komplexen Realismuskonzepte der beiden Fallbeispiele durch jene Diskrepanz charakterisiert werden, die auf dem Verhältnis zwischen Bildrealität und Betrachterrealität gründet. Der historische Realismusbegriff des 19. Jahrhunderts wurde in der unsicher gewordenen Beziehung des modernen Menschen im Erleben und Erfahren von

Wirklichkeit zum widersprüchlichen und progressiven Kunstprinzip. Manet und Degas lieferten auf der einen Seite Standortbestimmungen innerhalb der damals neuartigen Aufgaben und Möglichkeiten von Kunst; auf der anderen Seite stellen ihre Werke auch eine kritische Positionierung zweier Künstler dar, die in einer sich rasant verändernden Welt die Bedingungen der Möglichkeit von Realitätsdarstellung ausloteten.



## VI. Anmerkungen

### Anmerkung 1

Edouard Manet. Erinnerungen von A. (Antonin) Proust, veröffentlicht von A. Barthélemy, deutsche Ausgabe von M. (Margarethe) Mauthner, Berlin 1917, S. 126: (*Text A*); Proust, 1917, S. 15: (*Text B*):

Sicherlich handelt es sich bei Antonin Prousts subjektiv geschilderten und persönlich gefärbten „Erinnerungen“ an Manet nicht um eine Quelle, welche Aussagen, die auf Manet selbst zurückgehen sollen, zuverlässig belegen kann. Man kann häufig die angebliche Aussage Manets lesen, wonach „er malte, was er sah“, die von Proust in dieser Form kolportiert wird. Zum Realismus-Verständnis Manets hilft diese Aussage aus zweiter Hand nicht weiter; darüber hinaus kann man mit diesem Satzfragment ohne den entsprechenden Kontext nicht wirklich nachvollziehen, was Manet damit tatsächlich gemeint haben kann, da seine charakteristische nicht-naturalistische Malweise mit dieser Aussage nicht zu vereinbaren ist. Unter Zuhilfenahme anderer Aussagen Manets, wie ich sie in Anmerkung 3 zitiert habe und mit dem Wissen, dass er auf seine eigene subjektive Sicht abhob, könnte man die Bedeutung dieser Aussage diskutieren.

Folgende Textstellen habe ich aus den „Erinnerungen“ von Proust ausgewählt, die der Aussage im Sinngehalt aber nur teilweise entsprechen.

Folgende Worte Manets aus Prousts Erinnerungen – Text A und Text B – sind in der deutschen Ausgabe von 1917 zu lesen. Im Gegensatz zu den meist kurzen, aus dem Zusammenhang gerissenen Satzfragmenten wird in den Passagen, in denen Proust über Manet und seine Malerei berichtet, die dahinter stehende Absicht im Kontext deutlich: Proust stilisiert Manet als Genie und Begründer der modernen Malerei.

*Text A:*

„Die Beobachtung war bei ihm völlig uneigennützig: er war unparteiisch. Er malte, was er sah, weil er es sah. Und da sein Auge wunderbar begabt war, so übersetzte seine Hand diese Vision in der richtigsten, geeignetsten und ausdrucksvollsten Weise, mit einer Ehrlichkeit und einer Kühnheit, die den oberflächlichen Beschauer außer Fassung brachte und ihn glauben ließ, daß er, unter der Bestimmtheit und Klarheit seines Stiftes oder Pinselstrichs, Ausgeklügeltes verberge und sich Virtuosenkunststücke und beabsichtigte Kraftproben erlaube. Manet gehört zur Rasse jener leuchtenden, gesunden Genies, die seit dem XIII. Jahrhundert die französische Kunst durch die Geradheit ihres Geistes und die kraftvolle und tapfere Ehrlichkeit ihres Handwerkes zu einer solchen Höhe erhoben haben.“

*Text B:*

*Von Proust überlieferte Aussage Manets:*

„Alles, was unnötig ist, ist mir ein Greuel: aber die Schwierigkeit ist, nur das zu sehen, was notwendig ist. Die Sudelküche der Malerei hat uns verdorben. Wie kann man sich davon frei machen? Wer wird uns die Einfachheit und Helligkeit wieder schenken? Wer wird uns von dem Gekünstelten befreien? Glaube mir, Freund, das einzig Wahre ist, seinen Weg geradeaus zu gehen, ohne sich um die Meinung der anderen Leute zu kümmern.“

## **Anmerkung 2**

Zu Gustave Courbets Kunst- und Realismusverständnis:

Courbet selbst hat sich frei nach der Maxime „Crie fort et marche droit!“ („Schreie laut und gehe deinen Weg!“) über seine Kunst in zahlreichen persönlichen Bemerkungen und Manifesten geäußert. (aus: Borchardt, 2007, S. 131)

Das Realismusmanifest in der französischen Fassung in folgendem Katalog wiederabgedruckt:

Gustave Courbet, „Manifeste du réalisme“, preface du catalogue de l'exposition Courbet de 1855, in: Gustave Courbet, (Ausst.-Kat.), Pierre Valland (Hg.), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 13.10.2007 – 28.1.2008; The Metropolitan Museum of Art, New York, 27.2.2008 – 28.5.2008 u.a., Paris 2007, S. 447)

Le Réalisme: Le titre de réaliste, m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses; s'il en était autrement les œuvres seraient superflues.

Sans m'expliquer sur la justesse plus ou moins grande d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre, je me bornerai à quelques mots de développement pour couper court aux malentendus.

J'ai étudié en dehors de toute esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but aiseux de „l'art pour l'art“. Non, J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.

Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but. (G.C.)

Als Protest gegenüber der offiziellen Weltausstellung von 1855 veranstaltete Courbet seine eigene Einzelausstellung, die er programmatisch als „Le Réalisme“ ankündigte. Parallel dazu veröffentlichte Courbet im Ausstellungskatalog ein kurzes Manifest, in dem er die Ziele seiner Kunst erläuterte. Es wird angenommen, dass der

Text des sogenannten Realismus-Manifests möglicherweise von Champfleury oder Castagnary redigiert wurde (die dt. Übersetzung in Herding, 1978, S. 27). Im Vorwort zum Katalog äußert sich der Maler kritisch gegenüber dem Terminus Realismus, sowie anderen Etikettierungen künstlerischen Schaffens.

„Die Bezeichnung Realist ist mir aufgedrängt worden, so wie den Männern von 1830 die Bezeichnung Romantiker aufgedrängt wurde. Zu keiner Zeit haben Etikette eine richtige Vorstellung von den Dingen gegeben; wäre es anders, so wären die Kunstwerke überflüssig.“(Herding, 1978, S. 27)

Dennoch verwendet Courbet ebendiesen Terminus in seinen Briefen, Reden und Äußerungen über seine Kunst, um damit seine Zielsetzungen und Verfahrensweisen zu artikulieren. In einem offenen Brief an das „Journal des faits“ vom 19. November 1851 bekennt er sich beispielsweise offiziell als Sozialist, Demokrat, Republikaner und Realist. Herding zitiert den in deutscher Übersetzung wiederabgedruckten Brief in voller Länge, aus dem hier nur zentrale Passagen ausgewählt wurden. (Herding 1978, S. 22, 23.) „Herr Garcin nennt mich einen sozialistischen Maler; diese Bezeichnung nehme ich mit Freuden an: ich bin nicht nur Sozialist, sondern auch Demokrat und Republikaner, mit einem Wort, Anhänger der gesamten Revolution und vor allem Realist.“ (Herding, 1978, S. 23)

Courbet proklamiert in seinem „Manifest des Realismus“ als sein Ziel eine „(...) lebendige Kunst zu machen (...)“ und dies nicht nur als „Maler“, sondern auch als „Mensch“ die „(...) Sitten, die Vorstellungen, das Gesicht meiner Epoche nach meinem Dafürhalten zu übertragen (...)“ (Herding, 1978, S. 27). Courbets Kunstverständnis, wie er es hier formuliert, zielt auf eine Verbindung von Kunst und Leben ab und enthält eine weit in das 20. Jahrhundert hinein fortwirkende Umwälzung des seit der Renaissance tradierten Kunstbegriffs (vgl. Herding, 1978, S. 27).

Anlässlich seiner Rede in Antwerpen von 1861 liefert Courbet eine zusammenfassende Stellungnahme zu Kernpunkten realistischer Kunst (dt. Übersetzung wiederabgedruckt in Herding, 1978, S. 28). Zum Kernpunkt realistischer Malerei erklärt Courbet die „Verneinung des Idealen“, was sich in erster Linie gegen das idealistische Kunstverständnis der Akademie richtete. Allerdings fordert Courbet von der Kunst des Realismus auch eine politische Zielsetzung: „Indem ich das Ideal sowie alles ablehne, was daraus folgt, gelange ich zur vollen Selbstbefreiung des Individuums bis hin zur Verwirklichung der Demokratie. Der Realismus ist in seinem Wesen nach die demokratische Kunst“ (Herding, 1978, S. 28).

Des Weiteren fordert Courbet hier auch die Berücksichtigung der „letzten Erkenntnisse der Philosophie“ ein, womit er wahrscheinlich auf die Prinzipien positivistischer Philosophie abzielt. In diesem Zusammenhang kann auch das folgende Zitat verstanden werden, in dem Courbet Prinzipien des Positivismus mit seinen Auffassungen über den Gegenstand der Kunst verbindet:

„Ich halte (...) dafür, daß die Malerei ihrem Wesen nach eine *konkrete* Kunst ist und einzig in der Darstellung der *wirklichen* und *vorhandenen* Dinge bestehen kann. Sie ist eine ganz und gar körperliche Sprache, die sich anstelle von Worten aus allen sichtbaren Dingen zusammensetzt; ein abstraktes, nicht sichtbares, nicht vorhandenes Ding hat in der Malerei nichts zu suchen.“(Courbet nach Herding, 1978, S. 31. Offener Brief vom 25.12.1861 in deutscher Übersetzung wiederabgedruckt als „Eröffnung eines Ateliers – Ablehnung des Kunstunterrichts. Courbets Vorstellungen über Gegenstand und Vermittlung der Kunst“ bei Herding, 1978, S. 29–32.)

Mit dieser Forderung grenzt Courbet das Motivrepertoire realistischer Kunst auf die sicht- und tastbaren Dinge ein. Außerdem lehnt Courbet eine auf die Vergangenheit gerichtete Historienmalerei ab und erläutert dies

folgendermaßen: „Keine Epoche kann anders als von ihren eigenen Künstlern dargestellt werden, das heißt von den Künstlern, die in ihr gelebt haben.“ (Courbet nach Herding, 1978, S. 30.)

Die Forderung nach Gegenwartsbezogenheit spiegelt einen Grundsatz realistischer Kunst des 19. Jahrhunderts wider und verweist auf die Verbundenheit mit und Verpflichtung auf den Positivismus Auguste Comtes (Nochlin, 1990, S. 23.). Den Realisten und Positivisten ging es um die tatsächliche Erscheinung: die einen wollten tatsächliche Erscheinung abbilden, die anderen wissenschaftliche Theorien auf ihr aufbauen.

### **Anmerkung 3**

Michael Fried zitiert im Anhang seines Buches „Manets Modernism“ die beiden Aussagen Manets, die aus dem ersten der beiden 1953 veröffentlichten Bänden „Manet raconté par lui même et par ses amis“ stammen. Diese Selbstaussagen wurden von Pierre Cailler und Pierre Courthion herausgegeben, erschienen in Genf. Das angeführte Zitat ist abgedruckt in Bd. 1, S. 135, vgl. Michael Fried, *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s*, Chicago 1997, S. 467, Anm. 2

„C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression.“

und

„L'artiste ne dit pas aujourd'hui: venez voir des œuvres sans défauts, mais: venez voir des œuvres sincères.“

### **Anmerkung 4**

Emile Zola, *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*, aus dem Französischen von Uli Aumüller, Frankfurt am Main 1988, S. 66–68.

„1865 wird Edouard Manet wieder zum Salon zugelassen. Er stellt *Le Christ aux outrages* (Die Verspottung Christi) aus und sein Meisterwerk, die *Olympia*. Ja, ich habe Meisterwerk gesagt und nehme das Wort nicht zurück. Ich behaupte, daß dieses Gemälde wahrlich das Fleisch und Blut des Malers ist und das er nie wieder etwas Vergleichbares erschaffen wird [...]

Der Körper des Mädchens ist bezaubernd blaß; es ist eine Sechzehnjährige, wahrscheinlich ein Modell, das Edouard Manet einfach so, wie es war, abgemalt hat. Und alles hat aufgeschrieen: man fand diesen nackten Körper unanständig, und das mußte sein, denn der Maler hat ein Mädchen in seiner jugendlichen und schon verblühten Nacktheit auf die Leinwand gebannt. Uns werden nicht mehr die schönen üppigen Frauenkörper dargeboten, die die Maler des 15. Jahrhunderts abmalten, und wenn unsere Künstler eine Venus darstellen, korrigieren sie die Natur, lügen sie. Edouard Manet hat sich gefragt, warum er lügen, warum er nicht die Wahrheit sagen sollte, er hat uns mit *Olympia* bekannt gemacht, diesem Mädchen aus unserer Zeit, das Ihnen auf den Bürgersteigen begegnet und seine schmalen Schultern in einen dünnen Schal hüllt.

Das Publikum hat wie immer nicht daran gedacht zu verstehen, was der Maler beabsichtigte, und einige Leute haben einen philosophischen Sinn in dem Bild gesucht; andere, mit einer etwas schlüpfrigeren Phantasie, hätten nichts dagegen gehabt, eine obszöne Absicht darin zu entdecken. 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 helle, leuchtende Flecken, und Sie haben einen Blumenstrauß eingefügt; 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 Ihnen geglückt ist, das Werk eines Malers, eines großen Malers zu schaffen, nämlich die Wahrheit von Licht und Schatten, die Realität der Dinge und der Lebewesen kraftvoll in eine eigene Sprache zu übersetzen.“

### **Anmerkung 5**

Manet 1832–1883, (Ausst.-Kat.), Winfried Ranke (Hg., Vorwort der dt. Ausgabe, Übersetzungen Matthias Fienbork), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 22.4.1983 – 8.8.1983; The Metropolitan Museum of Art, New York, 10.9.1983 – 27.11.1983, Berlin 1984, S. 179.

Ausschnitt aus dem Gedicht von Zacharie Astruc:

„Wenn Olympias Träumen dann ein

Ende nimmt,

Tritt in der süßen Botin schwarzem

Arm der Frühling ein.

Zur Sklavin war sie in der Liebes-  
nacht bestimmt,

Doch will am Tag sie feiern schönen

Augenschein:

Die hehre Frau, in der die Flamme  
glimmt.“

### **Anmerkung 6**

Jean Ravenel beschreibt die *Olympia* in der Zeitschrift L’Epoque, 1865, zitiert nach:

Timothy J. Clark, „Olympia’s Choice“, in: Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York 1985, S. 79–146, hier S. 88. (Hervorhebungen durch den Autor).

Die komplette Kritik ist in Übersetzung im selben Buch auf den Seiten 139–140 abgedruckt:



„Painting of the school of Baudelaire, freely executed by a pupil of Goya; the vicious strangeness of the little *faubourienne*, woman of the night from Paul Niquet's, from the mysteries of Paris and the nightmares of Edgar Poe. Her look has the sourness of someone prematurely aged, her face the disturbing perfume of a *fleur du mal*, her body fatigued, corrupted, but painted under a single transparent light ...“

### **Anmerkung 7**

Der Kritiker mit dem Pseudonym „Ego“ in „Le Monde Illustré“, zitiert nach Timothy J. Clark 1985, S. 96 und S. 288, Anm. 63.

„L'auguste jeune fille est une courtisane, aux mains sales, aux pieds rugueux; elle est couchée, vêtue d'une babouche et d'une cocarde rouge; son corps a la teinte livide d'un cadavre exposé a la Morgue; ses lignes sont dessinées au charbon, et ses yeux éraillés et verdâtres ont l'air de provoquer le public sous la garantie d'une hideuse négresse. Non, jamais rien de plus ... étrange n'a été appendue aux murs d'un salon artistique“

### **Anmerkung 8**

C. Postwer, in: La Fraternité Littéraire 1865, zitiert nach Timothy J. Clark 1985, S. 87:

„Quels vers! Quel tableau! Olympia s'éveille, lass ... de songer. La nuit a été mauvaise, c'évident. Une insomnie, panachée de coliques, en a troublé la sérénité; son teint l'indique. Il y a deux ‚*messagers noirs*‘: un chat, qu'une circonstance malheureuse a applati entre deux tampons de chemins de fer; une négresse, qui n'a rien de *pareil à la nuit amoureuse*, si ce n'est un bouquet acheté chez la fleuriste du coin, et dont M. Arthur a fait les frais, ce qui m'en apprend très-long sur Olympia. Arthur est certainement dans l'antichambre, qui attend.“

„(...) What a picture! Olympia awakes, weary from ... dreaming. She has had a bad night, that is evident. Insomnia and cholic have disturbed her serenity; her colour indicates as much. There are two *black messengers*: a cat which has unfortunately been flattened between two railway sleepers; a Negress who has nothing about her that *recalls the amorous night* unless it be a bouquet bought at the florist's on the corner, and paid for by Monsieur Arthur, which tells me a great deal about Olympia. Arthur is certainly in the antechamber waiting.“

### Anmerkung 9

Ausschnitt aus dem Gedicht „Les Bijoux“ aus Baudelaires „Les Fleurs du mal“, in: Alan Krell, Manet and the Painters of contemporary Life, Chicago 1996, S. 50.

„La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur, /Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,/ Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur/Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores ... Les yeux fixés sur moi, comme un tigre domté/ D'un air vague et rêveur elle essayait des poses.“

### Anmerkung 10

Baudelaire „Lob der Schminke“ in: Charles Baudelaire, Der Künstler und das moderne Leben. Essays, ‚Salons‘, intime Tagebücher, (Hg.) Henry Schumann, 1. Aufl., Leipzig 1990, S. 290–320, S. 315.

„Wer sieht nicht, daß die Poudre de riz [...], zum Ziel und zum Ergebnis hat (das heißt beabsichtigt und erreicht), alle Flecke, mit denen die Natur in so schmachlicher Art den Teint übersät, verschwinden zu lassen und in der Körnung und Färbung der Haut eine abstrakte Einheit herbeizuführen, welche Einheit – gleich jener, die der Trikot erzeugt – das menschliche Wesen sofort der Statue, das heißt einem göttlichen, höheren Wesen näherbringt? Was das künstliche Schwarz betrifft, das das Auge umkreist,

und das Rot, das die obere Wangenpartie betont, so entspringt ihr Gebrauch demselben Prinzip, nämlich dem Streben, gewissermaßen aus den Grenzen der Natur hinauszutreten, aber das Resultat dient der Befriedigung eines ganz entgegengesetzten Strebens. Das Rot und das Schwarz bedeuten das Leben, ein übernatürliches, sehr stark betontes Leben; dieser schwarze Rahmen macht den Blick tiefer und besonderer, [...] das Rot, das auf dem Äpfelchen der Wange flammt, verstärkt noch die Klarheit der Pupille und fügt zu einem schönen Frauenantlitz die mysteriöse Leidenschaft der Priesterin.“

### **Anmerkung 11**

Reinhart Koselleck, Kritik und Krise. Zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1979 (1956).

In „Kritik und Krise“ (1979) erläutert Reinhart Koselleck vor dem Hintergrund der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts den Zusammenhang zwischen der politischen Krise und der Kritik der Geschichtsphilosophen der Aufklärung. Im 18. Jahrhundert erweiterte sich die bürgerliche Gesellschaft, indem sie sich als die neue Welt verstand. Einerseits propagierte sie geistige Herrschaft und Macht über die ganze Welt, andererseits negierte sie die alte Welt.

Koselleck fasst die Situation folgendermaßen zusammen:

„Die geschichtsphilosophisch konzipierte Einheit der Welt erweist sich heute (...) als eine politisch gespaltene Einheit. (...) Die utopische Einheit der Welt propagiert ihre eigene Spaltung. (...) Im gleichen Maße, als das europäische Bürgertum nach außen die ganze Welt erfasste und sich dabei auf die eine Menschheit berief, sprengte es im Namen derselben Argumentation von innen her das absolutistische Ordnungsgefüge.“  
(Koselleck 1979, S. 2)

Zum Wesen der Krise formuliert Koselleck folgende Beobachtung:

„Es liegt im Wesen einer Krise, daß eine Entscheidung fällig ist, aber noch nicht gefallen. Und es gehört ebenso zur Krise, daß offen bleibt, welche Entscheidung fällt. Die allgemeine Unsicherheit in einer kritischen Situation ist durchzogen von der Gewißheit, daß – unbestimmt wann (...), oder wie (...) – ein Ende des kritischen Zustandes besteht. Die Krise beschwört die Frage an die geschichtliche Zukunft.“ (Koselleck 1979, S. 105.)

### **Anmerkung 12**

„Appropriation, Zitat oder Simulation“ als „markante Strategie“ „postmoderner“ und „zeitgenössischer“ Kunst der Gegenwart, in: Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance, Köln 2004, S. 39.

„Da sich seit der Postmoderne die KünstlerInnen weigern, eine inzwischen als fiktiv erkannte Forschungsgeschichte der Moderne weiterzuführen, und die Kunstgeschichte als Fundus zu nutzen, kann ihr Handeln nicht mehr als Nachfolge- oder Einflussgeschichte beschrieben werden: So wurden z. B. Appropriation und Zitat oder Simulation zu markanten Strategien postmoderner und zeitgenössischer KünstlerInnen. Beim Zitieren und in den Bezugnahmen wird aber nicht – wie oft vorgeworfen – einfach wiederholt, sondern mit der Wiederaufnahme eine Analyse, Anamnese, Reflexion, ja Durcharbeitung des Vergangenen vollzogen.“

### **Anmerkung 13**

Edgar Degas, *Der Künstler in seinem Atelier* (Der Maler und die Puppe) 1879, Öl auf Leinwand, 40 x 28 cm, Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian, in: Werner Hofmann, Degas und sein Jahrhundert, München 2007, S. 97, Abb. 74.

## **Anmerkungen zum Werk**

Das Gemälde *Der Künstler in seinem Atelier* (Der Maler und die Puppe) aus dem Jahr 1879 zeigt ein provisorisch angedeutetes Raumgefüge aus Wänden, Bildern und einem den Raum teilenden Paravent, in welchem die Gestalt eines gegen die Wand gelehnten Mannes, in dunkle Anzughose und weißes Hemd gekleidet, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Laut Hofmann handelt es sich bei dem dargestellten Innenraum, in dem sich neben bemalten Leinwänden, welche die linke Bildhälfte und den Bildhintergrund abschließen, auch Malerutensilien mit aufgeklapptem Farbkasten, mit Palette und Pinsel befinden, offensichtlich um das Atelier der dargestellten Gestalt des Künstlers. In der zentralen Bildfigur von Degas' Gemälde soll gemäß der aktuellen Forschung der Maler Henry Michel-Lévy dargestellt worden sein.



## Literatur

**L'âme au corps, Paris 1993:** L'âme au corps, arts et sciences 1793–1993 (Ausst.-Kat.), Jean Clair (Hg.), Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 19.10.1993 – 24.1.1994, Paris 1993.

**Arce 2009:** Nadia Arroyo Arce, Degas, der Provokateur. Petite danseuse de quatorze ans, (übers. von Andrea Wiethoff), in: Degas. Intimität und Pose (Ausst.-Kat.), Hubertus Gaßner (Hg.), Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 6.2.2009 – 3.5.2009, München 2009, S. 59–63.

**Ariès / Duby 1997:** Philippe Ariès und Georges Duby, Geschichte des privaten Lebens, (Hg.) Michelle Perrot, Bd. 4: Von der Revolution bis zum Großen Krieg, Frankfurt am Main 1992.

**L'Art du nu au XIXe siècle, Paris 1997:** L'Art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle (Ausst.-Kat.), Sylvie Aubenas; Bibliothèque Nationale de France (Hg.), Paris, 14.10.1997 – 18.1.1998, Paris 1997.

**The Artist and the Camera, San Francisco, Dallas 1999:** The Artist and the Camera: Degas to Picasso (Ausst.-Kat.), Dorothy M. Kosinski, (Hg.), San Francisco Museum of Modern Art, Kalifornien, 2.10.1999 – 4.1.2000; Dallas Museum of Art, Texas, 1.2.2000 – 7.5.2000; u.a., New Haven u.a. 1999.

**Aubenas 1997:** Sylvie Aubenas, Modèles de peintre, Modèles de photographe, in: L'Art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle. (Ausst.-Kat.), auteurs Sylvie Aubenas; Bibliothèque Nationale de France (Hg.), 14.10.1997 – 18.1.1998, Paris 1997, S. 42–65.

**Baare 2009:** Heike Baare, Edouard Manets Gruppendarstellungen der 1860er Jahre zwischen Innovation und Tradition. Momentbilder einer modernen Gesellschaft, Hamburg 2009.

**Barck 2003:** Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. (Hg.) Karlheinz Barck, Stuttgart 2003.

**Barthes 1985:** Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (übers. von Dietrich Leube), Frankfurt am Main 1985 (1980).

**Barthes 2006:** Roland Barthes, Das Rauschen der Sprache, Kritische Essays IV, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 2006.

**Bataille 1955:** Georges Bataille, Manet (Biographisch-kritische Studie), New York, 1955.

**Bätschmann 1990:** Oskar Bätschmann, Olympia und Jésus insulté: Edouard Manet im Salon von 1865, in: Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht, (Hg.) Beat Wyss, Zürich und München 1990, S. 21–29.

**Bätschmann 1997 (II):** Oskar Bätschmann, Édouard Manet, Paul Cézanne: Maler des modernen Lebens?, in: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, (Hg.) Monika Wagner, 2 Bde., hier Bd. 1, Hamburg 1997, S. 135–174.

**Bätschmann 1997:** Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

**Baudelaire 1990:** Charles Baudelaire, Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, intime Tagebücher, hg. und mit einem Nachw. von Henry Schumann, 1. Aufl., Leipzig 1990, S. 290–320.



**Baudelaire 1999:** Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in: Charles Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, bearbeitet und kommentiert von Francis Moulinat, Paris 1999, S. 503–552.

**Beale 1998:** Arthur Beale, *Little Dancer Aged Fourteen: The search for the lost modèle*, in: *Degas and the little Dancer*, New Haven und London 1998, S. 97–108.

**Bel 2002:** Jacqueline Bel, *The Femme Fatale in Literature: The Beautiful, Merciless Woman*. in: *Femmes Fatales, 1860–1910*, (Ausst.- Kat.), Henk van Os (Hg.), 19.1.2003 – 4.5.2003, Museum Groningen; 17.5.2003 – 17. 8. 2003, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Wommelgem (Belgium) 2002, S. 55–65.

**Belting 1998:** Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

**Benjamin 1978:** Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Teil 2, (Hg.) Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1978 (1974), S. 435–467 (erste Fassung) und S. 471–505 (zweite Fassung).

**Bernheimer 1997:** Charles Bernheimer, *Manet's Olympia: The Figuration of Scandal*, in: Charles Bernheimer, *Figures of ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth Century France*, Durham, London 1997, S. 89–128.

**Bilder einer Metropole, Essen 2010:** *Bilder einer Metropole – Die Impressionisten in Paris*, (Ausst.-Kat.), Hartwig Fischer (Hg.), Museum Folkwang, Essen, 2.10.2010 – 30.1.2011, Göttingen 2010.

**Blühm 1996:** Andreas Blühm, In living colour. A short history of colour in the 19th century, in: *The Colour of Sculpture 1840–1910*, Zwolle 1996, S. 11–60.

**Bonnet 1999:** Anne-Marie Bonnet, ‚Die‘ Moderne (Eine Einführung), in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter, Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt*, Bd. 3, Köln 1999.

**Bonnet 2001:** Anne-Marie Bonnet, Akt bei Dürer, in: *Atlas – Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung: Bd. 4*, (Hg.) Barbara Schellewald, Köln 2001.

**Bonnet 2004:** Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance, Köln 2004.

**Borchardt 2007:** Stefan Borchardt, Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler, Berlin 2007.

**Bourdieu 1982:** Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982.

**Bourdieu 2013:** Pierre Bourdieu, Manet. Une Révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000) suivis d’un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu. Édition établie par Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, Paris 2013.

**Brody 1999:** Jennifer DeVere Brody, Shading meaning, in: *Performing the body*, (Hg.) Amelia Jones und Andrew Stephenson, London, New York 1999, S. 89–106.

**Bryson 2001:** Norman Bryson, Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, München 2001.

**Büttner 2009:** Nils Büttner, „Realismus“ in: Enzyklopädie der Neuzeit, (Hg.) Friedrich Jaeger, Bd. 10 Physiologie – Religiöses Epos, Stuttgart, Weimar, 2009, S. 673–675.

**Buschhoff-Leineweber 2002:** Petra Buschhoff-Leineweber, Das Künstlerbild als Form der Selbstbespiegelung, in: Edouard Manet und die Impressionisten (Ausst.-Kat.), Ina Conzen, Petra Buschhoff-Leineweber (Hg.), Staatsgalerie Stuttgart 21.9.2002 – 9.2.2003, Ostfildern-Ruit 2002, S. 159–179.

**Cachin 1984:** Françoise Cachin, Katalog, Nr. 64: Olympia, in: Manet 1832–1883, 1984, S. 174–183.

**Callen 1993:** Anthea Callen, Anatomie et physionomie: „La Petite Danseuse de quatorze ans“ de Degas, in: L’âme au corps, arts et sciences 1793–1993 (Ausst.-Kat.), Jean Clair (Hg.), Galeries nationales du Grand Palais 19.10.1993 – 24.1.1994, Paris 1993, S. 360–373.

**Callen 1995:** Anthea Callen, The Spectacular Body. Science, Method, and Meaning in the Work of Degas, New Haven and London 1995.

**Childs 1999:** Elizabeth C. Childs, Habits of the Eye: Degas, Photography, and Modes of Vision, in: The Artist and the Camera: Degas to Picasso (Ausst.-Kat.), Dorothy M. Kosinski, (Hg.), San Francisco Museum of Modern Art, Kalifornien, 2.10.1999 – 4.1.2000; Dallas Museum of Art, Texas, 1.2.2000 – 7.5.2000; u.a., New Haven u.a. 1999, S. 73–87.

**Chu 1996:** Gustave Courbet. Correspondance, (Hg.) Petra ten-Doesschate Chu, Paris 1996.

**Chu 2007:** Petra-ten-Doesschate Chu, The most arrogant man in France. Gustave Courbet and the nineteenth century media culture, Princeton 2007.

**Claretie 1976:** Jules Claretie, La Vie à Paris 1881, S. 150–151, in: Charles W. Millard, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, The Sculpture of Edgar Degas, Princeton, New Jersey 1976.

**Kenneth Clark 1958:** Kenneth Clark, Das Nackte in der Kunst, dt. Übersetzung, 1958 (1953).

**Timothy J. Clark 1980:** Timothy J. Clark, Preliminaries to a possible treatment of Olympia in 1865, Screen, vol. 21, nr. 1, Frühjahr 1980, S. 18–41.

**Timothy J. Clark 1985:** Timothy J. Clark, „Olympias Choice“, in: Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers, New York 1985, S. 79–146.

**Cogeval / Pludermacher 2013:** Guy Cogeval, Isolde Pludermacher, „Venere di Urbino“ e „Olympia“: due donne scandalose, in: Manet. Ritorno a Venezia. Milano 2013, S. 22–29.

**Coke 1978:** Van Deren Coke, The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol, Albuquerque 1978.

**The Colour of sculpture 1840–1910, Amsterdam, Leeds 1996:** The Colour of sculpture 1840–1910, (Ausst.-Kat.), Andreas Blühm (Hg.), Van Gogh Museum, Amsterdam, 26.7.1996 – 17.11.1996; Henry Moore Institute, Leeds, 13.12.1996 – 6.4.1997, Zwolle 1996.

**Conzen 2002:** Ina Conzen, Eine neue Welt. Edouard Manet und die Impressionisten, in: Edouard Manet und die Impressionisten (Ausst.-Kat.), Ina Conzen, Petra Buschhoff-Leineweber (Hg.), Staatsgalerie Stuttgart 21.9.2002 – 9.2.2003, Ostfildern-Ruit 2002, S. 13–157.

**Courbet reconsidered, New York, Minneapolis, New Haven 1988:**

Courbet reconsidered (Ausst.-Kat.), Sarah Faunce und Linda Nochlin (Hg.), The Brooklyn Museum, New York, 4.11.1988 – 16. 1.1989; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, 18.2.1989 – 30.4.1989, New Haven, Connecticut u.a. 1988.

**Correspondance inédite:** Correspondance inédite, in: Degas inédit, actes du Colloque Degas Musée d'Orsay 18.4.1988 – 21.4.1988, Paris 1989, S. 354–513.

**Courtine / Haroche 1994:** Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, Physique populaire, physique bourgeois: un partage des visages au XIXe siècle, in: Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup> – début XIX<sup>e</sup> siècle), Paris (1988) 1994, S. 269–275.

**Crary 1996:** Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Basel 1996 (1990).

**Crary 2002:** Jonathan Crary, Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho, Frankfurt am Main 2002 (1999).

**Cuno 2004:** James Cuno, Manet. Face to Face, in: Manet Manet – Zwei Bilder im Dialog. London/München 2004, S. 27–54.

**Daumier, Heidelberg 2008:** Daumier. Provocation et finesse (Ausst.-Kat). Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig 13.10.2008 – 4.1.2009; Käthe-Kollwitz-Museum Köln, 22.1.2009 – 5.4.2009; Museum Villa Stuck, München 23.4.2009 – 28.6.2009, Heidelberg 2008.

**Degas and the Dance, Philadelphia 2002:** Degas and the Dance (Ausst.-Kat.) Jill DeVonyar and Richard Kendall (Hg.), Detroit Institute of Arts, 20.10.2002 – 12.1.2003; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania, 12.2.2003 – 11.5.2003, New York 2002.

**Degas and the Little Dancer, Omaha, Williamstown, Baltimore 1998:** Degas and the Little Dancer (Ausst.-Kat.), Richard Kendall (Hg.), with contributions by Douglas W. Druick and Arthur Beale, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, 7.2.1998 – 3.5.1998; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts 30.5.1998 – 8.9.1998; The Baltimore Museum of Art, Maryland, 4.10.1998 – 3.1.1999, New Haven und London 1998.

**Degas, Hamburg 2009:** Degas. Intimität und Pose (Ausst.-Kat.), Hubertus Gaßner (Hg.), Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 6.2.2009 – 3.5.2009, München 2009.

**Degas inédit Paris 1988:** Degas inédit, 1988: Correspondance inédit: Lettres à James Tissot. (acq. 15499), in: Degas inédit, actes du Colloque Degas Musée d'Orsay 18.4.1988 – 21.4.1988, Paris 1989, S. 357–366.

**Degas, Paris, Ottawa, New York 1988:** Degas, (Ausst.-Kat.), Jean Sutherland Boggs (Hg.), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 9.2.1988 – 16.5.1988; National Gallery of Canada, Ottawa 27.6.1988 – 28.8.1988, The Metropolitan Museum of Art, New York, 27.9.1988 – 8.1.1989, Paris 1988.

**Degas Sculptures, Mexico City, New York 2002:** Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes (Ausst.-Kat.), Joseph S. Czestochowski, Anne Pingeot (Hg.), Museo Nacional de San Carlos, Mexiko City, 10.6.2002 – 15.9.2002; Memorial Art Gallery, University of Rorchester, New York, 10.10.2002 – 12.1.2003, u.a., Memphis 2002.

**Degas' method, Kopenhagen 2013:** Degas' method, (Ausst.-Kat.), Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, 7.6.2013 – 1.9.2013, Kopenhagen 2013, S. 13–125.

**DeMont 1976:** Elie DeMont, L'Exposition du Boulevard de Capucines, La Civilisation, 21.4.1881, S. 1, in: Charles W. Millard, *The Sculpture of Edgar Degas*, Princeton, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, New Jersey 1976, S. 120–121.

**Dittmann 1971:** Lorenz Dittmann, Courbet und die Theorie des Realismus, in: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.* (Hg.) Helmut Koopmann und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bd. 12/1, Frankfurt am Main 1971, S. 215–239.

**Doetsch 2007:** Hermann Doetsch, Momentaufnahmen des Flüchtigen, Skizzen zu einer Lektüre von *Le Peintre de la vie moderne*, in: Karin Westerwelle, *Charles Baudelaire, Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 139–162.

**Drost 1996:** Wolfgang Drost, Colour, sculpture, mimesis. A 19<sup>th</sup> century debate, in: *The Colour of sculpture 1840–1910*, (Ausst.-Kat.), Andreas Blühm (Hg.), Van Gogh Museum, Amsterdam, 26.7.1996 – 17.11.1996; Henry Moore Institute, Leeds, 13.12.1996 – 6.4.1997, Zwolle 1996, S. 61–72.

**Druick / Zegers 1988:** Douglas W. Druick und Peter Zegers, *Le Réalisme Scientifique 1874–1881*, in: *Degas*, (Ausst.-Kat.), Jean Sutherland Boggs (Hg.), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 9.2.1988 – 16.5.1988; National Gallery of Canada, Ottawa 27.6.1988 – 28.8.1988, The Metropolitan Museum of Art, New York, 27.9.1988 – 8.1.1989, Paris 1988, S. 197–211.

**Druick 1988:** Douglas W. Druick, La petite danseuse et les criminels: Degas moraliste?, in: Degas inédit, actes du Colloque Degas Musée d'Orsay 18.4.1988 – 21.4.1988, Paris 1989, S. 225–250.

**Edgar Degas, Hamburg 2009:** Edgar Degas. Intimität und Pose. (Ausst.-Kat.), Hubertus Gaßner (Hg.), Hamburger Kunsthalle, 6.2.2009 – 3.5.2009, München 2009.

**Edouard Manet, Mannheim 1992:** Edouard Manet, Augenblicke der Geschichte (Ausst.-Kat.), Manfred Fath und Stefan Germer (Hg.), Städtische Kunsthalle Mannheim, 18.10.1992 – 17.1.1993, München 1992.

**Edouard Manet und die Impressionisten, Stuttgart 2002:** Edouard Manet und die Impressionisten (Ausst.-Kat.), Ina Conzen, Petra Buschhoff-Leineweber (Hg.), Staatsgalerie Stuttgart 21.9.2002 – 9.2.2003, Ostfildern-Ruit 2002.

**Eiblmayr 1993:** Silvia Eiblmayr, Die Frau als Bild: Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

**Eiblmayr / von Braun 2000:** Silvia Eiblmayr, Christina von Braun, in: Die verletzte Diva, Köln 2000, S. 11–28.

**Ephrussi 1976:** Charles Ephrussi, „Exposition des artistes indépendants“, La Cronique des arts et de la curiosité, 16.4.1881, S. 126, in: Charles W. Millard, The Sculpture of Edgar Degas, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, Princeton, New Jersey 1976, S. 119–120.

**Faunce / Nochlin 1988:** Courbet reconsidered (Ausst.-Kat.), Sarah Faunce und Linda Nochlin (Hrsg.), The Brooklyn Museum, New York, 4.11.1988 – 16. 1.1989; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, 18.2.1989 – 30.4.1989, New Haven and Connecticut, (u.a.) 1988.



**Failing 1979:** Patricia Failing, The Degas Bronzes Degas never knew, Art News, Bd. 4 (April), 1979, New York, S. 28–41.

**Farwell 1981:** Beatrice Farwell, Manet and the Nude. A Study in Iconography in Second Empire, New York and London 1981 (1973).

**Faszination Venus, Köln, München 2000:** Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel (Ausst.-Kat.), Ekkehard Mai unter Mitarbeit von Ursula Weber-Woelk, (Hg.), Wallraf-Richartz Museum, Köln, 14.10.2000 – 7.1.2001; Alte Pinakothek München 1.2.2001 – 2.4.2001 u.a., Köln 2000.

**Feist 1993:** Impressionismus. Die Erfindung der Freizeit. Bilder und Texte ausgewählt von Peter H. Feist, mit Texten von Baudelaire bis Zola, Leipzig 1993.

**Femmes Fatales, 1860–1910, Groningen, Amsterdam 2002:** Femmes Fatales, 1860–1910, (Ausst.-Kat.), Henk van Os (Hg.), 19.1.2003 – 4.5.2003, Museum Groningen; 17.5.2003 – 17. 8. 2003, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Wommelgem (Belgium) 2002.

**Font-Réaulx 2007:** Dominique de Font-Réaulx, Le Nu. La Tradition Transgressée, in: Gustave Courbet, (Ausst.-Kat.), Pierre Valland (Hg.), Galeries Nationales Du Grand Palais, 13.10.2007 – 28.1.2008; The Metropolitan Museum of Art, New York, 27.2.2008 – 28.5.2008 u. a., Paris 2007, S. 337–387.

**Fried 1968/1969:** Michael Fried, Manet's Sources: Aspects of his Art 1859–1865, in: Artforum 7, 1968/1969, S. 28–82.

**Fried 1990:** Michael Fried, Courbet's Realism, Chicago und London 1990.

**Fried 1997:** Michael Fried, Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s, Chicago u.a. 1997.

**Friedrich 1994:** Otto Friedrich, Edouard Manet und das Paris seiner Zeit, aus dem Amerikanischen von Bernd Rüter und Barbara Scriba-Sethe, Köln 1994.

**Frisby 1984:** David. P. Frisby, Georg Simmels Theorie der Moderne; in: Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, (Hg.) Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1984, S. 9–79.

**Frisby 1989:** David Frisby, Georg Simmel. Fragmente der Moderne, Rheda-Wiedenbrück 1989.

**Der frühe Vermeer, Dresden 2010:** Der frühe Vermeer (Ausst.-Kat.), Uta Neidhardt (Hg.), 3.9.2010 – 28.11.2010, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Berlin, München 2010.

**Gephart 1998:** Werner Gephart, Bilder der Moderne, Studien zu einer Soziologie der Kunst- und Kulturinhalte, Opladen 1998, S. 172–188.

**Germer 1991:** Stefan Germer, Alte Medien – neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert, in: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, (Hg.) Monika Wagner, 2 Bde., hier Bd. 1, Hamburg 1991, S. 94–114.

**Graber 1940:** Hans Graber, Edgar Degas. Eigene Zeugnisse, Fremde Schilderungen, Basel 1940.

**Green 1990:** Nicolas Green, The Spectacle of Nature: Landscape and bourgeois Culture in nineteenth Century France, Manchester 1990.

**Greenberg 1992:** Clement Greenberg, Modernist Painting; in: Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. (Hg.) Charles Harrison und Paul Wood, Oxford 1992.

**Greenberg 1966:** Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresden 1966.

**Groh / Lordick 2010:** Rainer Groh und Daniel Lordick, Reverse Painting – Anmerkungen zur Rekonstruktion des Raumes in Vermeers Gemälde „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“ in: Der frühe Vermeer (Ausst.-Kat.), Uta Neidhardt (Hg.), 3.9.2010 – 28.11.2010, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Berlin, München 2010, S. 99–107.

**Gustave Courbet (1819–1877), Paris, London 1977:** Gustave Courbet (1819–1877), (Ausst.-Kat.), Alan Bowness (Hg.), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 30.9.1977 – 2.1.1978; Royal Academy of Arts, London, 18.1.1978 – 19.3.1978, Paris 1977, S. 234–271.

**Gustave Courbet, Paris, New York 2007:** Gustave Courbet, (Ausst.-Kat.), Pierre Valland (Hg.), Galeries Nationales du Grand Palais, 13.10.2007 – 28.1.2008; The Metropolitan Museum of Art, New York, 27.2.2008 – 28.5.2008 u. a., Paris 2007.

**Halévy 1960:** Daniel Halévy, Degas parle, Paris und Genf 1960.

**Hamilton 1954:** George Heard Hamilton, Manet and his critics, New Haven 1954.

**Hargrove 1998:** June Hargrove, Degas's Little 14-year-old Dancer: Madonna of the Third Republic? In: The Sculpture Journal II (1998), S. 97–105.

**Hazan 2006:** Eric Hazan, Die Erfindung von Paris. Kein Schritt ist vergebens, Zürich 2006.

**Hedström 2011:** Per Hedström, The The Peredvizhniki. Pioneers of Russian Painting (Ausst.-Kat.), David Jackson und Per Hedstöm, (Hg.),

29.9.2011 – 22.1.2012, Nationalmuseum Stockholm, Värnamo 2011, S. 40–53.

**Helmholtz 1959:** Hermann von Helmholtz, Die Tatsachen in der Wahrnehmung. Zählen und Messen. Erkenntnistheoretisch betrachtet, Darmstadt 1959 (Erstauf. Berlin 1879).

**Herding 1978:** Klaus Herding (Hg.) Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt am Main 1978.

**Herding 1978:** Klaus Herding, Das Atelier des Malers – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung, in: Klaus Herding, Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt am Main 1978, S. 223–247.

**Herding 1984:** Klaus Herding, Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Realismus in der bildenden Kunst, in: Zeichen und Realität, (Hg.) Klaus Oehler, Tübingen 1984.

**Herding 1985:** Klaus Herding, Realismus, in: Funkkolleg Kunst (Hg.) Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Studienbegleitbrief 12, Studieneinheit 28, Weinheim und Basel 1985, S. 11–60.

**Herding 1987:** Klaus Herding, Realismus, (27), in: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, (Hg.) Werner Busch, Bd. II, München 1987, S. 730–764.

**Herding 1997:** Klaus Herding, Die Moderne. Begriff und Problem, in: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, (Hg.) Monika Wagner, 2 Bde., Hamburg 1997, Bd. 1, S. 175–196.

**Herding 2010:** Klaus Herding, Der andere Courbet, in: Courbet – Traum der Moderne, (Ausst.-Kat.) Klaus Herding und Max Hollein (Hg.) Schirn

---

Kunsthalle, Frankfurt am Main 15.10.2010 – 30.1.2011, Ostfildern 2010, S. 10–18.

**Higonnet 1994:** Anne Higonnet, Frauenbilder – Images of Woman, in: Geschichte der Frauen. Das 19. Jahrhundert, (Hg.) Geneviève Fraisse und Michelle Perrot, Bd. 4, Frankfurt am Main 1994, S. 313–365.

**Hoffmann / Plumpe 1992:** Fritz Hoffmann und Gerhard Plumpe, Realismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie (Hg.) Joachim Ritter u. a., 13 Bde., hier Bd. 8 (R–Sc), Darmstadt 1992, S. 169–178.

**Hofmann 1987:** Werner Hofmann, Nana. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1987.

**Hofmann 1991:** Werner Hofmann, Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1991 (1960).

**Hofmann 2007:** Werner Hofmann, Degas und sein Jahrhundert, München 2007.

**Honnet 2006:** Klaus Honnet, Neues Sehen in der Fotografie, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt, Bd. 5, Köln 2006, S. 73–82.

**Hopp 1968:** Gisela Hopp, Edouard Manet, Farbe und Bildgestalt, Berlin 1968.

**House 1986:** John House, Manet's Naïveté, in: Juliet Wilson Barea, The Hidden Face of Manet, in: The Burlington Magazine 1986, Vol. CXXVII, London 1986, S. 1–19.

**House 2004:** John House, Le déjeuner und Un bar aux Folies-Bergère – eine Gegenüberstellung, in: Manet Manet – Zwei Bilder im Dialog. Edouard Manet, Le Dejeuner – Un Bar aux Folies-Bergère (Ausst.-Kat.),

James Cuno und Joachim Kaak (Hg.), Courtauld Institute of Art Gallery, London, 14.10.2004 – 9.1.2005; Neue Pinakothek, München, 20.1. – 10.4.2005, London/München 2004, S. 55–82.

**Howard 1977:** Seymour Howard, Early Manet and Artful Error. Foundations of Anti-Illusion in Modern Painting, in: Art Journal 37, 1977/78, S. 14–21.

**Huvenne / van Twist 2002:** Paul Huvenne, Kees van Twist, Vorwort, in: Femmes Fatales, 1860–1910, (Ausst.-Kat.), Henk van Os (Hg.), 19.1.2003 – 4.5.2003, Museum Groningen; 17.5.2003 – 17.8.2003, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Wommelgem (Belgium) 2002, S. 7–9.

**Huysmans 1976:** Joris-Karl Huysmans, L'exposition des indépendants en 1881, L'art moderne (Paris, 1908), S. 250–255, in: Charles W. Millard, The Sculpture of Edgar Degas, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, Princeton, New Jersey 1976, S. 124–126.

**Jung 1990:** Werner Jung, Georg Simmel zur Einführung, Bd. 60 der Reihe „Zur Einführung“, Hamburg 1990.

**Kaak 2004:** Joachim Kaak, Edouard Manet – Le déjeuner, in: Manet Manet – Zwei Bilder im Dialog. London / München 2004, S. 99–128.

**Kahane 2002:** Martine Kahane, Little Dancer, Aged Fourteen – The Model, in: Degas Sculptures. Catalogue raisonné of the Bronzes, (Hg.) Joseph S. Czestochowski, Anne Pingeot, Mailand 2002, S. 101–108.

**Kanz 1993:** Roland Kanz, Dichter und Denker im Porträt, München 1993.

**Kanz 2008:** Roland Kanz, Naturalismus, in: Enzyklopädie der Neuzeit, Friedrich Jaeger (Hg.), Bd. 8, Manufaktur – Naturgeschichte, Stuttgart und Weimar 2008, S. 1166–1168.

**Kemp 1983:** Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.

**Kendall / Pollock 1992:** Dealing with Degas. Representations of women and the politics of vision, Richard Kendall, Griselda Pollock, (Hg.), New York 1992.

**Kendall 1998:** Richard Kendall, in: Degas and the little Dancer, New Haven and London 1998.

**Kendall 2004:** Degas by himself. Drawings, prints, paintings, writings, (Hg.) Richard Kendall, London 2004.

**King 2006:** Ross King, Zum Frühstück ins Freie. Manet, Monet und die Ursprünge der modernen Malerei, aus dem Englischen von Stefanie Kremer, 1. Aufl. Köln 2006.

**Klein 2003:** Wolfgang Klein, Realismus, in: Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, (Hg.) Karlheinz Barck, Bd. 5, Postmoderne – Synästhesie, Stuttgart 2003, S. 149–196.

**Klerk 2002:** Eddy de Klerk, The Femme Fatale and her secrets from a psychological perspective, in: Femmes Fatales, 1860–1910, Groningen, Antwerpen 2002, S. 43–53.

**Klinger 2002:** Cornelia Klinger, Modern/Moderne/Modernismus, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, (Hg.) Karlheinz Barck, Bd. 4. Medien – Populär, Stuttgart und Weimar 2002, S. 121–157.

**Körner 1996:** Hans Körner, Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München 1996.

**Körner 1997:** Hans Körner, Anstößige Nacktheit: Das Frühstück im Freien und die Olympia von Edouard Manet, in: Streit um Bilder von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 181–199.

**Koselleck 1979:** Reinhart Koselleck, Kritik und Krise. Zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1979 (1956).

**Kosinski, 2000:** Dorothy M. Kosinski, in: The Artist and the Camera: Degas to Picasso, New Haven u.a. 1999.

**Kozloff 1964:** Courbet's „L'Atelier“. An interpretation, in: Art and Literature. An international Review, Bd. 3, Lausanne 1964, S. 162–183.

**Kramme / Rammstedt 1995:** Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, 2 Bde., hier Bd. 1, (Hg.) Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Ottheim Rammstedt, Frankfurt am Main 1995.

**Krell 1996:** Alan Krell, Manet and the Painters of Contemporary Life, Chicago 1996.

**Krems 2005:** Eva-Bettina Krems, Der Fleck auf der Venus, 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso, 2. Aufl. München 2005.

**Lacambre 1982:** Geneviève Lacambre, Toward an Emerging Definition of Naturalism in French Nineteenth-Century Painting, in: Gabriel P. Weisberg (Hg.), The European Realist Tradition, Bloomington, 1982, S. 229–241.

**Lemoisne 1984:** Paul-André Lemoisne, Degas et son œuvre, 4 Bde., Paris 1946–1949.

**Lipton 1975:** Eunice Lipton, Manet: A radicalized female imagery, in: Artforum Bd. 13, 1975, S. 48–53.

**Lipton 1986:** Eunice Lipton, Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life, Berkeley u.a. 1986.



**Lipton 1992:** Eunice Lipton, *Alias Olympia. A woman's search for Manet's notorious model & her own desire*, London 1992.

**Locke 2001:** Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Oxford u.a. 2001.

**Locke 2011:** Nancy Locke, *The Social Character of Manet's Art*, in: *Manet*, Paris 2011, S. 71–83.

**Lüthy 2003:** Michael Lüthy, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003.

**Mai 2000:** Ekkehard Mai, *Entzauberung und Mystifikation. Wechselbilder der Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne*. in: *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel (Ausst.-Kat.)*, Wallraf-Richartz-Museum Köln, (Hg.) Ekkehard Mai, Gent 2000, S. 183–195.

**Mainardi 1987:** Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven 1987.

**Mainardi 1993:** Patricia Mainardi, *The end of the Salon. Art and the state in early Third republic*, Cambridge u.a. 1993.

**Mallarmé 2002:** Stéphane Mallarmé, *Die Impressionisten und Edouard Manet*; in: *Edouard Manet und die Impressionisten (Ausst.-Kat.)*, Ina Conzen, Petra Buschhoff-Leineweber (Hg.), Staatsgalerie Stuttgart 21.9.2002 – 9.2.2003, Ostfildern-Ruit 2002, S. 191–201.

**Manet 1832–1883, Paris, New York 1984:** *Manet 1832–1883*, (Ausst.-Kat.), Winfried Ranke (Hg., Vorwort der deutschen Ausgabe), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 22.4.1983 – 8.8.1983; The Metropolitan Museum of Art, New York, 10.9.1983 – 27.11.1983, Berlin 1984.

**Manet by himself 2004:** Manet by himself. Correspondance & conversation. Painting, Pastels, prints & drawings, (Hg.) Juliet Wilson-Bareau und Sarah Chapman, London 2004.

**Manet Manet, London, München 2004:** Manet Manet – Zwei Bilder im Dialog. Edouard Manet, Le Dejeuner – Un Bar aux Folies-Bergère (Ausst.-Kat.), James Cuno und Joachim Kaak (Hg.), Courtauld Institute of Art Gallery, London, 14.10.2004 – 9.1.2005; Neue Pinakothek, München, 20.1. – 10.4.2005, London/München 2004.

**Manet, Paris 2011:** Manet: The Man who invented Modernity (Ausst.-Kat.), Stéphane Guégan (Hg.), Musée d'Orsay, Paris, 5.4.2011 – 3.7.2011, Paris 2011, S. 71–83.

**Manet raconté par lui-même 1945:** Manet, raconté par lui-même et par ses amis. 2 Bde., hier Bd. 1: Regards sur soi-même. Manet et ses contemporains, (Hg.) Pierre Courthion und Pierre Cailler, Genf 1945.

**Manet. Ritorno a Venezia, Venedig 2013:** Manet. Ritorno a Venezia, (Ausst.-Kat.) A cura di Stéphane Guégan. Una mostra ideata e progettata da Gabriella Belli e Guy Cogeval, Palazzo Ducale, Venedig, 24.4.2013 – 18.8.2013, Mailand 2013.

**Mantz 1976:** Paul Mantz, „Exposition des œuvres des artistes indépendants“, Le Temps, 23.4.1881, S. 3. in: Charles W. Millard, The Sculpture of Edgar Degas, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881, Princeton, New Jersey 1976, S. 121–122.

**Marx 2000:** Karl Marx, Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie (Der Produktionsprozess des Kapitals), Nachdr., ungekürzte Ausg. nach der 2. Aufl. von 1872, Köln 2000.

---

**Mathieu 2010:** Carolin Mathieu, Die moderne Stadt, Paris 1850–1900, in: Bilder einer Metropole, Göttingen 2010, S. 25–34.

**McPherson 1983:** Heather McPherson, Manet: Reclining woman of Virtue and Vice, in: Gazette des Beaux-Arts, vol. 115, no. 1452, Jan. 1984, S. 34–44.

**Meier-Graefe 1912:** Julius Meier-Graefe, Edouard Manet, München 1912.

**Metzger 2004:** Rainer Metzger, Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne, Köln 2004.

**Millard 1976:** Charles W. Millard, The sculpture of Edgar Degas, Princeton 1976.

**Millard 2002:** Charles W. Millard, The Development of Degas's Sculptural Style, in: Degas Sculptures, Catalogue Raisonné of the Bronzes, Joseph S. Czestochowski und Anne Pingot (Hg.), Memphis 2002, S. 67–73.

**Moffit 1987:** John F. Moffit, Art and Politics, An underlying Pictorial-Political Topos in Courbet's Real Allegory, in: Artibus et Historiae Bd. 8, 1987, Nr. 15, S. 183–193.

**Needham 1973:** Gerald Needham, Manet's Olympia and the pornographic photography, in: Woman as a Sex Object. Studies in Erotic Art 1730–1970, (Hg.) Thomas B. Hess und Linda Nochlin, London 1973, S. 81–89.

**Neidhardt 2010:** Uta Neidhardt, Johannes Vermeers „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“. Ein begabter junger Maler orientiert sich, in: Der frühe Vermeer (Ausst.-Kat.), Uta Neidhardt (Hg.), 3.9.2010 – 28.11.2010, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Berlin, München 2010, S. 67–82.

**Nerdinger 1987:** Die Montage der Wirklichkeit, in: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, (Hg.) Werner Busch, Bd. II., München 1987, S. 765–792.

**Nipperdey 1988:** Thomas Nipperdey, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Berlin 1988.

**Nochlin 1990:** Linda Nochlin, Realism. Style and Civilization, London (1971) 1990.

**Nochlin 1991:** Linda Nochlin, The Invention of Avant-Garde: France 1830–1880, in: Linda Nochlin, The politics of vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society, London 1991, S. 1–18.

**Ohlsen 2010:** Nils Ohlsen, Realismus – das Abenteuer der Wirklichkeit, in: Realismus – Das Abenteuer der Wirklichkeit (Ausst. Kat.), Christiane Lange und Nils Ohlsen (Hg.), Kunsthalle Emden, Emden 23.1.2010 – 24.5.2010; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 11.6. – 5.9.2010, München 2010, S. 14–41.

**Osterhammel 2009:** Jürgen Osterhammel, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.

**Palmbach 2001:** Barbara Palmbach, Paris und der Impressionismus, Weimar 2001.

**Pedersen 2013:** Line Clausen Pedersen, Degas' method, in: Degas' method, (Hg.) Line Clausen Pedersen, with contributions by Elizabeth Steele, Kopenhagen 2013, S. 13–125.

**The Peredvizhniki, Stockholm 2011:** The Peredvizhniki. Pioneers of Russian Painting (Ausst.-Kat.), David Jackson und Per Hedstöm, (Hg.), 29.9.2011 – 22.1.2012, Nationalmuseum Stockholm, Värnamo 2011.

---

**Platon 1940:** Platon, Sämtliche Werke, 3 Bde., hier: Bd. II, X. Buch, übersetzt von Wilhelm Wiegand, Berlin. 1940, S. 366–407.

**Plumpe 1986:** Gerhard Plumpe, Realismus. IV. Literatur und Kunst, in: (Hg.) Joachim Ritter u.a. Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Darmstadt 1986 ff., hier Bd. 8, R–Sc, 1992, S. 147–178.

**Reff / Brame 1984:** Theodore Reff und Philippe Brame, Degas et son œuvre. A supplement, New York 1984.

**Reff 1963:** Theodore Reff, The Meaning of Titian's Venus of Urbino, in: Pantheon, 21, 1963, S. 362–363.

**Reff 1964:** Theodore Reff, The Meaning of Manet's Olympia, Gazette des Beaux-Arts, LXIII, 1964, S. 111–122.

**Reff 1976:** Theodore Reff, Manet: Olympia, New York 1976.

**Reff 1976 (II):** Theodore Reff, The notebooks of Edgar Degas. A catalogue of the thirty-eight notebooks in the Bibliothèque Nationale and other collections, 2 Bde., Oxford 1976.

**Reff 1976 (III):** Theodore Reff, The Artist's Mind, New York 1976.

**Reff 1995:** Theodore Reff, The morbid content of Degas' Sculpture, in: Apollo, 1995, vol. 142, nr. 402, S. 64–71.

**Reff 2002:** Theodore Reff, To Make Sculpture Modern, in: Degas Sculptures, Catalogue Raisonné of the Bronzes, Joseph S. Czestochowski und Anne Pingeot (Hg.), Memphis 2002, S. 49–65.

**Röhrl 2003:** Boris Röhrl, Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen, Hildesheim u.a. 2003.

**Röhrl 2013:** Boris Röhrl, Realismus in der bildenden Kunst. Europa und Nordamerika 1830–2000, Berlin 2013.

**Rubin 1980:** James H. Rubin, Realism and social vision in Courbet and Proudhon, New York 1980.

**Rubin 1994:** James H. Rubin, Manet's silence and the poetics of Bouquets, London 1994.

**Rubin 1996:** James H. Rubin, Realism, in: Dictionary of Art, Jane Turner (Hg.) New York 1996, S. 52–53.

**Sandblad 1954:** Nils G. Sandblad, Manet, Three Studies in Artistic Conception, Lund 1954.

**Scharf 1969:** Aaron Scharf, Art and Photography, London 1969.

**Schmidt 1966:** Georg Schmidt, Zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. Naturalismus und Realismus, in: Georg Schmidt, Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963, Olten 1966 (1959), S. 27–36.

**Schmölders 1995:** Claudia Schmölders, Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin 1995.

**Schmoll gen. Eisenwerth 1975:** J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe, in: Städel-Jahrbuch 5, 1975, S. 247–266.

**Schölzel 2010:** Christoph Schölzel, Zur Entstehung des Gemäldes „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“ von Johannes Vermeer, in: Der frühe Vermeer (Ausst.-Kat.), Uta Neidhardt (Hg.), 3.9.2010 – 28.11.2010, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, Berlin, München 2010, S. 82–97.

**Sennett 1983:** Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 1983.

**Simmel 1995:** Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben. in: Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, 2 Bde., Bd. 1, (Hg.) Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Ottheim Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 116–131.

**Simmel 1998:** Georg Simmel, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas, Berlin 1998.

**Smith 1995:** Paul Smith, Impressionismus, Köln 1995.

**Spickernagel 1986:** Ellen Spickernagel, Geschichte und Geschlecht: Der feministische Ansatz; in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, (Hg.) Hans Belting, u.a., Berlin 1986, S. 264–282.

**Stalnaker 1999:** Nan Stalnaker, Manet's realism in Déjeuner sur l'herbe, in: Word & Image, vol. 15, 1999, No 3, S. 234–261.

**Stierle 1987:** Karlheinz Stierle, Imaginäre Räume, Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Helmut Pfeiffer u.a. (Hg.), Art social und art industriel, Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, München 1987, S. 281–308.

**Stuckey 1981:** Charles-F. Stuckey, What's wrong with this picture?, in: Art in America, 69, 1981, 7, S. 96–107.

**Tahinci 2004:** Anna Tahinci, Edgar Degas 1834–1917, in: The Encyclopedia of Sculpture, Vol. 1, A–F, (Hg.) Antonia Boström, New York und London 2004, S. 414–415.

**Täuber 2000:** Rita M. Täuber, Die Verwandlungen der Venus. Perspektiven und Projektionen. Von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg, in: *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel (Ausst.-Kat.)*, Ekkehard Mai unter Mitarbeit von Ursula Weber-Woelk, (Hg.), Wallraf-Richartz Museum, Köln, 14.10.2000 – 7.1.2001; Alte Pinakothek München 1.2.2001 – 2.4.2001 u.a., Köln 2000, S. 197–205.

**Thürlemann 1990:** Felix Thürlemann, Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990.

**Toussaint 1977:** Hélène Toussaint, L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique, in: *Gustave Courbet (1819–1877), (Ausst.-Kat.)*, Alan Bowness (Hg.), Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 30.9.1977 – 2.1.1978; Royal Academy of Arts, London, 18.1.1978 – 19.3.1978, Paris 1977, S. 243–271.

**Trianon 1976:** Henry Trianon, „Sixième Exposition de peinture par un groupe d'artistes“, *Le Constitutionnel*, 24 April 1881, S. 2, in: Charles W. Millard, *The Sculpture of Edgar Degas, Appendix. Critical Reaction to the Exhibition of the Little Dancer in 1881*, Princeton, New Jersey 1976, S. 123.

**Valéry 1940:** Paul Valéry, *Erinnerungen an Degas*, Zürich 1940.

**Varnedoe 1980:** Kirk Varnedoe, The ideology of time: Degas and the photography, in: *Art in America*, 68, 1980, 6, S. 96–110.

**Väth 1981:** Henriette Väth, Photographie contra Realismus: Courbets Realismusbegriff und die Photographie. in: *lendemains, Zeitschrift für Frankreichforschung + Französischstudium*, 6. Jg., Heft 23, Juli 1981, S. 71–87.



**Die verletzte Diva, München, Baden-Baden 2000:** Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, (Ausst.-Kat.), Silvia Eiblmayr, Christina von Braun (Hg.), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 4.3.2000 – 7.5.2000; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 25.6.2000 – 27.8.2000, Köln 2000.

**Vogt 2000:** Marion Vogt, Zwischen Ornament und Natur: Edgar Degas als Maler und Photograph, Hildesheim, u.a. 2000.

**Von Houdon bis Rodin, Karlsruhe 2007:** Elegant – Expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts (Ausst.-Kat.), Siegmund Holsten (Hg.), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 28.4.2007 – 26.8.2007, Heidelberg 2007.

**DeVonyar / Kendall 2002:** Jill DeVonyar und Richard Kendall, in: Degas and the Dance, New York 2002.

**Wagner 1997:** Monika Wagner, Das Problem der Moderne, in: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Monika Wagner (Hg.), 2 Bde., Hamburg 1997, Bd. 1, S. 15–29.

**Weber 1992:** Max Weber, Wissenschaft als Beruf 1917/19. Politik als Beruf 1919. in: Max Weber-Gesamtausgabe, Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter (Hg.), Abteilung I: Schriften und Reden, Bd. 17, Tübingen 1992.

**Weinberg 1937:** Bernhard Weinberg, French Realism: The Critical Reaction, 1830–1870, New York und London, 1937.

**Wissmann 1986:** Fronia E. Wissmann, Realists among the Impressionists, in: The New Painting: Impressionism 1874–1886, Charles S. Moffett (Hg.), Oxford 1986, S. 337–352.

**Wittmann 2004:** Barbara Wittmann, *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004.

**Zeitler 1966:** Rudolf Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11., Berlin 1966.

**Zimmermann 1992:** Michael Zimmermann, „Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui amuse.“ Zum Stand der Debatte um Manet, in: *Edouard Manet, Augenblicke der Geschichte (Ausst.-Kat.)*, Manfred Fath und Stefan Germer (Hg.), Städtische Kunsthalle Mannheim, 18.10.1992 – 17.1.1993 München 1992, S. 132–148.

**Zola 1976:** Emile Zola, *Paradies der Damen*. Ins Deutsche übertragen von Hilda Westphal nach der von Maurice Le Bond besorgten Gesamtausgabe. München 1976.

**Zola 1988:** Emile Zola, *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*. Aus dem Französischen von Uli Aumüller, Frankfurt am Main 1988, S. 66–68.

## **Tafeln / Abbildungen**



Tafel 1



Abb. 1: „Olympia“, 1863, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 1: „Begräbnis in Ornans“, 1849, Gustave Courbet, Öl auf Leinwand, 315 x 663 cm, Musée du Louvre, Paris.

Tafel 3



Abb. 1: „Venus von Urbino“, 1538, Tizian (Tiziano Vecellio), Öl auf Leinwand, 118 x 167, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 2: Kopie nach Tizians Venus von Urbino, 1853, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 24 x 37 cm, Private Sammlung, Paris.



Abb. 1: „Nana“, 1877, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 154 x 115 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 2: „Frühstück im Freien“, 1863, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 208 x 264, Musée d'Orsay, Paris.



Tafel 5



Abb. 1: „Große Odaliske“, 1814, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Öl auf Leinwand, 91 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 2: „Odaliske mit Sklaven“, 1842, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Öl auf Leinwand, 71,1 x 100 cm, Walters Art Gallery, Baltimore.



Abb. 3: „Nackte Maja“, um 1800, Francisco de Goya, Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 1: „Verspottung Christi“, 1864-1865, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 190,8 x 148,3 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.



Abb. 2: „Die Badenden“, 1853, Gustave Courbet, Öl auf Leinwand, 227 x 193 cm, Musée Fabre, Montpellier.

## Tafel 7



Abb. 1: Zeitgenössische Photographie der staatlichen Kunstankäufe aus dem Salon von 1865, darunter (oben links) *L'Origine du dessin* von Louis Lamothe und (oben rechts) *Europe enlevée par Jupiter* Louis- Frédéric Schutzenberger, Bibliothèque national de France, Paris.

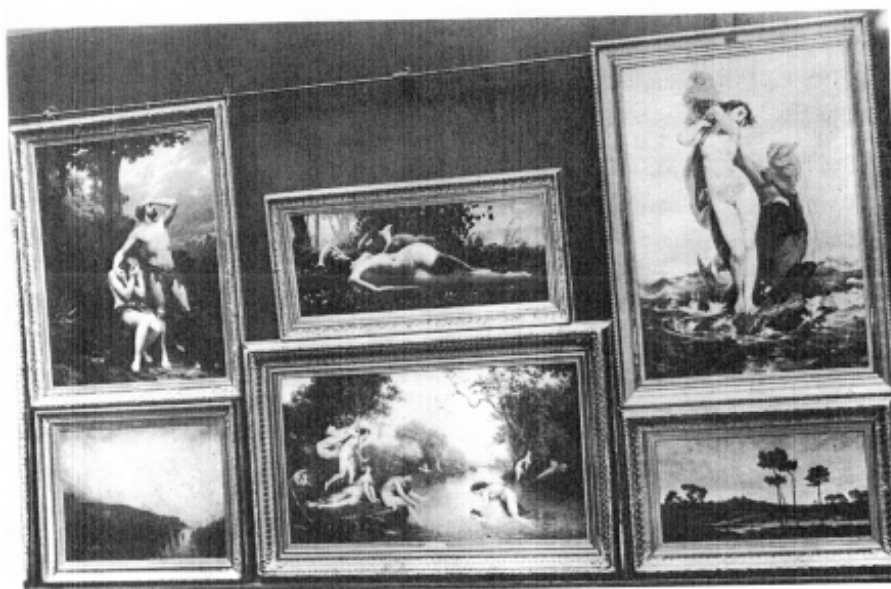


Abb. 2: Zeitgenössische Photographie der staatlichen Kunstankäufe aus dem Salon von 1865, darunter (oben links) *La Chute d'Adam* von Françoise Lemud, (oben Mitte) *Le Sommeil de Vénus* von Firmin Girard, (oben rechts) *L'Enlèvement d'Amymoné* von Félix-Henri Giacomottis, sowie (unten Mitte) *L'Enfance de Bacchus* von Joseph-Victor Ranvier, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 1: „Le Coucher“, (Victorine Meurent?), Jaques-Antoine Moulin, 1853, Photographie, Salzpapierabzug, albuminiert, nach Glasnegativ im Kollodiumverfahren, 35 x 27 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 2: „Nu féminine debout, vêtements épars“, (Victorine Meurent?), 1852, Jaques-Antoine Moulin, Photographie, Salzpapierabzug, albuminiert, nach Glasnegativ im Kollodiumverfahren, 35 x 28 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Tafel 9



Abb. 1: „La courtesane moderne“, 1873, Thomas Couture, Öl auf Leinwand, 130,8 x 190 cm, Academy of the Fine Arts, Philadelphia.



Abb. 2: „Manette, ou la femme de l'ébéniste, par Manet“, 1865, Bertall, Holzstich in: Le Journal Amusant, 27. Mai 1865.



Abb. 3: „La naissance du petit ébéniste“, 1865, Cham, Holzstich in: Le Charivari, 14. Mai 1865, Photo: The British Library, London.



Abb. 1: Vergrößerter Ausschnitt aus „Olympia“, vgl. Tafel 1, Abb. 1.



Abb. 2: „Odalisque“, Jean-Achille Benouville, Musée des Beaux-Arts, Pau.

Tafel 11



Abb. 1: „Odalisque“, 1854, Eugène Durieu, Photograph, George Eastman Museum, Rochester, New York.



Abb. 2: „Étude no 531“, 1855, Louis-Camille d'Olivier, Photographie, Salzpapierabzug nach Glasnegativ im Kollodiumverfahren, 24,5 x 31,5 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 3: „Étude no 535“, 1855, Louis-Camille d'Olivier, Photographie, Salzpapierabzug nach Glasnegativ im Kollodiumverfahren, 24,5 x 31,5 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York.



Abb. 1: „Reclining Prostitute“, 1850-1860, Constantin Guys, Holzschnitt, Photo: Columbia University Library, New York.



Abb. 2: „Geburt der Venus“, 1863, Alexandre Cabanel, Öl auf Leinwand, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Tafel 13



Abb. 1: „Bildnis Victorine Meurent“, 1862, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 43 x 43 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 2: „Die Straßensängerin“, 1862, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 175 x 108, 5 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Boston.



Abb. 1: „Die Römer der Verfallszeit“/ „Die Dekadenz der Römer“, 1847, Thomas Couture, Öl auf Leinwand, 473,7 x 787,4 cm, Musée d’Orsay, Paris.



Abb. 2: „La queue du chat, ou la chorbonnaire des Batignolle“, Bertall, Holzstich in L’Illustration, 3. Juni 1865, Photo: British Library, London.

Tafel 15



Abb. 1: „Kleine Tänzerin von 14 Jahren“, 1878-1881, Edgar Degas, Originale Wachsfigurine: Wachs und verschiedene Materialien (Haare, Haarband, Leinenweste, Seideschuhe, Tutu aus Musselin, Holzbasis), 99,2 x 34,7 x 25,1, seit 1999 National Gallery of Art, Washington, D.C., aus dem Nachlass Mr.& Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia.



Abb. 1: „Kleine Tänzerin von 14 Jahren“/„Petite danseuse de quatorze ans“, Bronzeguss 1922-1937 oder später, Original aus Wachs von Edgar Degas, Bronze der Gießerei Hébrard, Paris; hergestellt von Albino Palazzolo (1883-1973), (Editionen der Abgüsse: 29 bekannte und lokalisierte Versionen), vorliegender Guss nach dem Modell: 95,6 x 33,5 x 25,2 cm, Norton Simon Museum of Art, Pasadena, Kalifornien.



Abb. 2: „Schulmädchen“, Original aus Wachs ca. 1880-1881, Edgar Degas, Bronze, 29, 9 x 11,7 x 14,6 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia, Schenkung Harry Brooks.

Tafel 17



s.u.

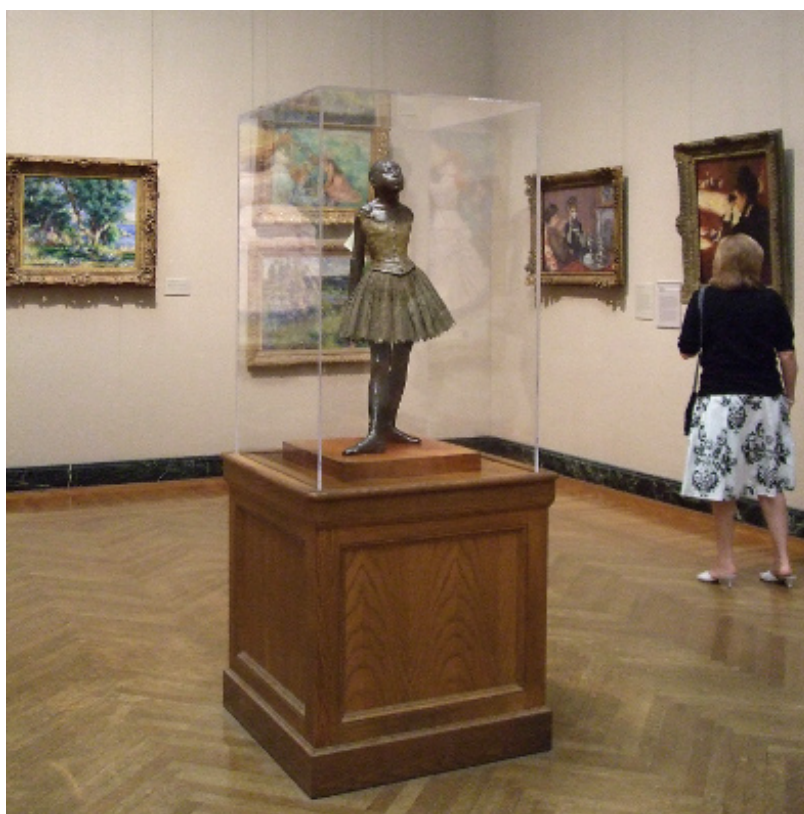


Abb. 1: „Kleine Tänzerin von 14 Jahren“/ „Little Fourteen-Year-Old Dancer“, Guss nach 1921, Edgar Degas, Bronze, 99 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Photo privat.



Abb. 1: „Ein Waggon dritter Klasse“/ „Un wagon de troisième classe“, 1862-1864, Honoré Daumier, Öl auf Leinwand, 65,4 x 90,2 cm, H.O. Havemeyer Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York, aus dem Nachlass von Mrs. H.O. Havemeyer, 1929.



Abb. 2: „Die Steinklopfer“, 1848-1850, Gustave Courbet, Öl auf Leinwand, 159 x 259 cm, ehemals Gemäldegalerie Dresden (1945 verbrannt).

Tafel 19



Abb. 1: „Das Atelier des Malers“, 1854-1855, Gustave Courbet, Öl auf Leinwand, 359 x 589 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 1: „Tanzprobe“/ „Dance Rehearsal“, ca. 1875-1876, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 40,5 x 54,5 cm, Private Collection, Schenkung The Phillips Collection, Washington, D.C.



Abb. 2: „Drei Studien einer Tänzerin in der Vierten Position“, ca. 1878-1881, Edgar Degas, Kohle- und Pastellzeichnung mit schwarzer Tuschepinselzeichnung, 48 x 61,5 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, Schenkung Adele R. Levy.



## Tafel 21



Abb. 1: „Fanny Essler“, 1837, J.-A. Barre, Bronze, versilbert, H. 42,9 cm, The Fine Museums of San Francisco, San Francisco, Kalifornien.



Abb. 2: „Marie Taglioni in `La Sylphide`“, 1837, J.-A. Barre, Bronze, H. 45 cm, Musée des Arts Décoratifs, Paris.

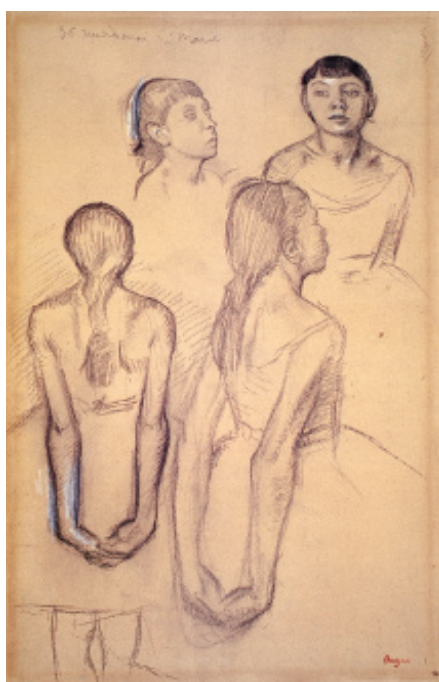


Abb. 3: „Vier Studien einer Tänzerin“, ca. 1878-1881, Edgar Degas, Kreide- und Kohlezeichnung, 48,9 x 32,1 cm, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques: Fonds du Musée d'Orsay, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 1: „Die Eisenbahn“, 1872-1873, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 93,3 x 111,5 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.



Abb. 2: „Mlle Victorine im Kostüm eines Torrero“, 1862, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 165,1 x 127, 6 cm, H.O. Havemeyer Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Tafel 23



Abb. 1: „Ballettprobe (auf der Bühne)“, 1874, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 1: „Der Absinthtrinker“, 1859, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 178 x 103 cm, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 2: „Der Pflaumenschnaps“, 1872-1878, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 37,6 x 50,2 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Tafel 25



Abb. 1: „Das Konzert in den Tuilleries“, 1862, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 76 x 118 cm, National Gallery, London.



Abb. 1: „Die Bar in den Folies-Bergère“, 1881-1882, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm, Courtauld Institute of Art, London.



Abb. 2: „Toter Christus mit Engeln“, 1864, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 179,5 x 150 cm New York, Metropolitan Museum of Art, New York.

Tafel 27



Abb. 1: „Brieflesendes Mädchen“, 1657-1659, Johannes Vermeer, Öl auf Leinwand, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresden.



Abb. 1: „Graf Lepic und seine Töchter, Place de la Concorde“, ca. 1875, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 79 x 118 cm, Sammlung Gerstenberg, Berlin (derzeit Eremitage, St. Petersburg).



Abb. 2: „Miss Lala im Zirkus Fernando“, 1879, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 116,8 x 77,5 cm, National Gallery of Art, London.



## Tafel 29



Abb. 1: „Mahomet Running“, 1879, Eadweard Muybridge, Sequence Motion Photography, Mammoth plate photograph, 50,8 x 61 cm, Stanford Museum of Art, Kalifornien.



Abb. 2: „Athlete Running“, 1878-1883, Eadweard Muybridge, Sequence Motion Photography, Mammoth plate photograph, 50,8 x 61 cm, Stanford Museum of Art, Kalifornien.

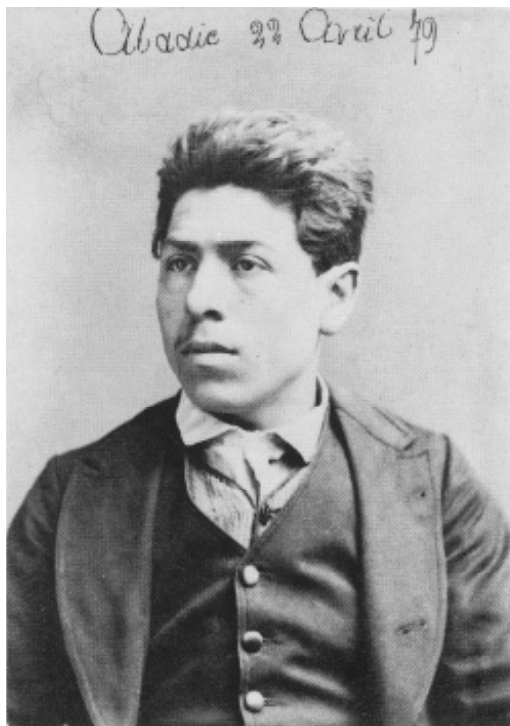


Abb. 3: Polizeiphotograph von Emile Abadie, 1879, Polizeiarchiv (APP), Paris.

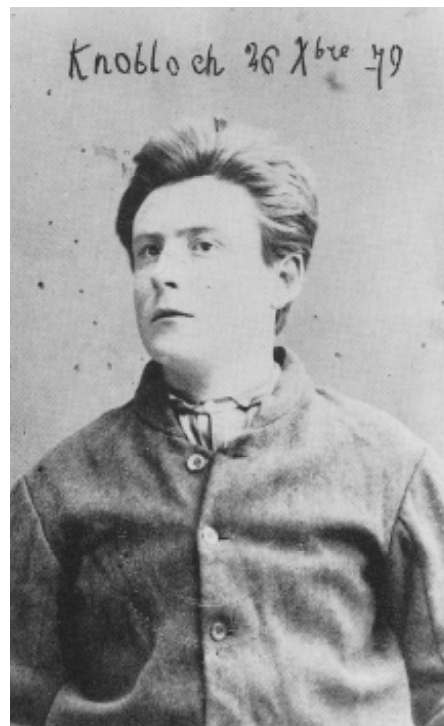


Abb. 4: Polizeiphotograph von Michel Knobloch, 1879, Polizeiarchiv (APP), Paris.



Abb. 1: Detailausschnitt „Kleine Tänzerin von 14 Jahren“, 1878-1881, Edgar Degas; vgl. Tafel 15, Abb.1.



Abb. 2: „Physionomie de criminels“/„Kriminelle Physiognomien“ (Emile Abadie, links, Michel Knobloch, rechts), ca.1880-1881, Edgar Degas, Pastel, 48 x 63 cm, Privatsammlung.

Tafel 31



Abb. 1: Wachsmannequin für medizinische Illustrationen aus dem Musée Dupuytren, spätes 19. Jahrhundert, Schenkung Roger-Viollet, Paris.



Abb. 2: Wachsmannequins von Tätern und ihren Opfern aus dem Musée Dupuytren, spätes 19. Jahrhundert, Schenkung Roger-Viollet, Paris.



Abb. 1: Skizze zu Café-Concert, 1877, Edgar Degas.



Abb. 2: „Cafe Concert/ Das Chanson vom Hund“, 1875-1877, Edgar Degas, Gouache und Pastell auf Papier, 51,8 x 42,6 cm, Privatbesitz.

Tafel 33



Abb. 1: „Der Künstler in seinem Atelier (Der Künstler und die Puppe)“, 1879, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 40 x 28 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon.



Abb. 2: „Cafésängerin“, ca. 1878, Edgar Degas, Pastell auf Leinwand, 51,4 x 40 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Boston.



Abb. 1: „L'Étoile (Der Star)“, ca. 1876-1877, Edgar Degas, Pastell, 58 x 42 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 2: „Im Café (Der Absinth)“, 1875-1876, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 92 x 68 cm, Musée d'Orsay, Paris

# Abbildungsverzeichnis

## **Tafel 1**

Abbildung 1:

„Olympia“, 1863, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d’Orsay, Paris.

## **Tafel 2**

Abbildung 1:

„Begräbnis in Ornans“, 1849, Gustave Courbet, Öl auf Leinwand, 315 x 663 cm, Musée d’Orsay, Paris.

## **Tafel 3**

Abbildung 1:

„Venus von Urbino“, 1538, Tizian (Tiziano Vecellio), Öl auf Leinwand, 118 x 167 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Abbildung 2:

Kopie nach Tizians Venus von Urbino, 1853, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 24 x 37 cm, Privatsammlung, Paris.

## **Tafel 4**

Abbildung 1:

„Nana“, 1877, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 154 x 115 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

Abbildung 2:

„Frühstück im Freien“, 1863, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm, Musée d’Orsay, Paris.

### **Tafel 5**

Abbildung 1:

„Große Odaliske“, 1814, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Öl auf Leinwand, 91 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris.

Abbildung 2:

„Odaliske mit Sklaven“, 1842, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Öl auf Leinwand, 71,1 x 100 cm, Walters Art Gallery, Baltimore.

Abbildung 3:

„Nackte Maja“, um 1800, Francisco de Goya, Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm, Museo del Prado, Madrid.

### **Tafel 6**

Abbildung 1:

„Verspottung Christi“, 1864–1865, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 190,8 x 148,3 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Abbildung 2:

„Die Badenden“, 1853, Gustave Courbet, Öl auf Leinwand, 227 x 193 cm, Musée Fabre, Montpellier.

### **Tafel 7**

Abbildung 1:

Zeitgenössische Photographie der staatlichen Kunstankäufe aus dem Salon von 1865, darunter (oben links) *L'Origine du dessin* von Louis Lamothe und (oben rechts) *Europe enlevée par Jupiter* von Louis-Frédéric Schutzenberger, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abbildung 2:

Zeitgenössische Photographie der staatlichen Kunstankäufe aus dem Salon von 1865, darunter (oben links) *La Chute d'Adam* von Françoise Lemud, (oben Mitte) *Le Sommeil de Vénus* von Firmin Girard, (oben rechts) *L'Enlèvement d'Amymoné* von Félix-Henri Giacomottis, sowie (unten Mitte) *L'Enfance de Bacchus* von Joseph-Victor Ranvier, Bibliothèque nationale de France, Paris.

**Tafel 8**

Abbildung 1:

„Le Coucher“, (Victorine Meurent?), 1853, Jaques-Antoine Moulin, Photographie, Salzpapierabzug, albuminisiert, nach Glasnegativ im Kollodiumverfahren, 35 x 27 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Abbildung 2:

„Nu féminine debout, vêtements épars“, (Victorine Meurent?), 1852, Jaques-Antoine Moulin, Photographie, Salzpapierabzug, nach Glasnegativ im Kollodiumverfahren, 35 x 28 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France, Paris.

**Tafel 9**

Abbildung 1:

„La courtesane moderne“, 1873, Thomas Couture, Öl auf Leinwand, 130,8 x 190 cm, Academy of the Fine Arts, Philadelphia.

Abbildung 2:

„Manette, ou la femme de l'ébéniste, par Manet“, 1865, Betrall, Holzstich in: *Le Journal Amusant*, 27. Mai 1865.

Abbildung 3:

„La naissance du petit ébéniste“, 1865, Cham, Holzstich in: *Le Charivari*, 14. Mai 1865, Photo: The British Library, London.

### **Tafel 10**

Abbildung 1:

Vergrößerter Ausschnitt „Olympia“, 1863, Edouard Manet, vgl. Tafel 1, Abb. 1.

Abbildung 2:

„Odalisque“, 1844, Jean-Achille Benouville, Musée des Beaux-Arts, Pau.

### **Tafel 11**

Abbildung 1:

„Odaliske“, 1854, Eugène Durieu, Photographie, George Eastman Museum, Rochester, New York.

Abbildung 2:

„Étude no 531“, 1855, Louis-Camille d'Olivier, Photographie, Salzpapierabzug nach Glasnegativ im Kollodiumverfahren, 24,5 x 31,5 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Abbildung 3:

„Étude no 535“, 1855, Photographie, Louis-Camille d'Olivier, Salzpapierabzug nach Glasnegativ im Kollodiumverfahren, 24,5 x 31,5 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York.

### **Tafel 12**

Abbildung 1:

„Reclining Prostitute“, 1850–1860, Constantin Guys, Holzschnitt, Photo: Columbia University Library, New York.

Abbildung 2:

„Geburt der Venus“, 1863, Alexandre Cabanel, Öl auf Leinwand, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris.

### **Tafel 13**

Abbildung 1:

„Bildnis Victorine Meurent“, 1862, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 43 x 43 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Abbildung 2:

„Die Straßensängerin“, 1862, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 175 x 108,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

#### **Tafel 14**

Abbildung 1:

„Die Römer der Verfallszeit“/„Die Dekadenz der Römer“, 1847, Thomas Couture, Öl auf Leinwand, 473,7 x 787,4 cm, Musée d’Orsay, Paris.

Abbildung 2:

„La queue du chat, ou la charbonnière des Batignolles“, 1865, Bertall, Holzstich in: L’Illustration, 3. Juni 1865, Photo: British Library, London.

#### **Tafel 15**

Abbildung 1:

„Kleine Tänzerin von 14 Jahren“, 1878–1881, Edgar Degas, Originale Wachsfigurine: Wachs und verschiedene Materialien (Haare, Haarband, Leinenweste, Seidenschuhe, Tutu aus Musselin, Basis Holz), 99,2 x 34,7 x 25,1 cm, seit 1999 National Gallery of Art, Washington, D.C., aus dem Nachlass Mr. & Mrs. Paul Mellon Upperville, Virginia.

#### **Tafel 16**

Abbildung 1:

„Kleine Tänzerin von 14 Jahren“/„Petite danseuse de quatorze ans“, Bronzeguss 1922–1937 oder später, Original aus Wachs von Edgar Degas, Bronze der Gießerei Hébrard, Paris; hergestellt von Albino Palazzolo (1883–1973), (Editionen der Abgüsse: 29 bekannte und lokalisierte Versionen), vorliegender Guss nach dem Modell: 95,6 x 33,5 x 25,2 cm, Norton Simon Museum of Art, Pasadena, Kalifornien.

Abbildung 2:

„Schulmädchen“, Original aus Wachs, um 1880–1881, Edgar Degas, Bronze, 29,9 x 11,7 x 14,6 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia, Schenkung Harry Brooks.

### **Tafel 17**

Abbildung 1:

„Kleine Tänzerin von 14 Jahren“/„Little Fourteen-Year-Old Dancer“, Guss nach 1921, Edgar Degas, Bronze, H. 99 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Photo privat.

### **Tafel 18**

Abbildung 1:

„Ein Waggon dritter Klasse“/„Un wagon de troisième classe“, 1862–1864, Honoré Daumier, Öl auf Leinwand, 65,4 x 90,2 cm, H. O. Havemeyer Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York, aus dem Nachlass Mrs. H. O. Havemeyer, 1929.

Abbildung 2:

„Die Steinbrecher“, 1848–1850, Gustave Courbet, Öl auf Leinwand 159 x 259 cm, ehemals Gemäldegalerie Dresden (1945 verbrannt).

### **Tafel 19**

Abbildung 1:

„Das Atelier des Malers“, 1854–1855, Gustave Courbet, Öl auf Leinwand, 359 x 589 cm, Musée d’Orsay, Paris.

### **Tafel 20**

Abbildung 1:

„Tanzprobe“/„Dance Rehearsal“, um 1875–1876, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 40,5 x 54,5 cm, Privatsammlung, Schenkung The Phillips Collection, Washington, D.C.

Abbildung 2:

„Drei Studien einer Tänzerin in der Vierten Position“/„Three Studies of a Dancer in Fourth Position“, um 1878–1881, Edgar Degas, Kohle- und Pastellzeichnung mit schwarzer Tuschepinselzeichnung auf gräulich-hellbraunem Büttenpapier mit blauen Fasern; unterlegt mit grauem Velinpapier, 48 x 61,5 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, Schenkung Adele R. Levy.

## **Tafel 21**

Abbildung 1:

„Fanny Essler“, 1837, Jean-Auguste Barre, Bronze, versilbert, H. 42,9 cm, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, Kalifornien, Schenkung Mrs. Alma de Bretteville Spreckels.

Abbildung 2:

„Marie Taglioni in ‚La Sylphide‘“, 1837, Jean-Auguste Barre, Bronze, H. 45 cm, Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Abbildung 3:

„Vier Studien einer Tänzerin“/„Four Studies of a Dancer“, um 1878–1881, Edgar Degas, Kreide- und Kohlezeichnung, Hervorhebungen mit grauweißer Tuschepinselzeichnung auf cremefarbenen Velin, 48,9 x 32,1 cm, Département des Arts Graphiques: Fonds du Musée d’Orsay, Musée du Louvre, Paris.

## **Tafel 22**

Abbildung 1:

„Die Eisenbahn“, 1872–1873, Edouard Manet, Öl auf Leinwand, 93,3 x 111,5 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., Schenkung Horace Havemeyer.

Abbildung 2:

„Mlle V. im Kostüm eines Stierkämpfers“/„Mlle V. en costume d’Espada“, 1862, Edouard Manet, Öl auf Leinwand 165,1 x 127,6 cm, H. O. Havemeyer Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York, aus dem Nachlass Mrs. H. O. Havemeyer, 1929.

## **Tafel 23**

Abbildung 1:

„Ballettprobe auf der Bühne“/„Ballet Rehearsal on Stage“, 1874, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Musée d’Orsay, Paris.

## **Tafel 24**

Abbildung 1:

„Der Absinthtrinker“, 1859, Edouard Manet, Öl auf Leinwand,  
178 x 103 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen.

Abbildung 2:

„Der Pflaumenschnaps“, 1872–1878, Edouard Manet, Öl auf Leinwand,  
37,6 x 50,2 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

## **Tafel 25**

Abbildung 1:

„Musik in den Tuileries“, 1862, Edouard Manet, Öl auf Leinwand,  
76 x 118 cm, National Gallery, London.

## **Tafel 26**

Abbildung 1:

„Die Bar in den Folies-Bergère“, 1881–1882, Edouard Manet, Öl auf  
Leinwand, 96 x 130 cm, Courtauld Institute of Art, London.

Abbildung 2:

„Toter Christus mit Engeln“, 1864, Edouard Manet, Öl auf Leinwand,  
179,5 x 150 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

## **Tafel 27**

Abbildung 1:

„Brieflesendes Mädchen“, 1657–1659, Johannes Vermeer, Öl auf  
Leinwand, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister,  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden.

## **Tafel 28**

Abbildung 1:

„Graf Lepic und seine Töchter, Place de la Concorde“, um 1875, Edgar  
Degas, Öl auf Leinwand, 79 x 118 cm, Sammlung Gerstenberg, Berlin  
(derzeit Eremitage, St. Petersburg).

Abbildung 2:

„Miss Lala im Zirkus Fernando“, 1879, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 116,8 x 77,5 cm, National Gallery of Art, London.

### **Tafel 29**

Abbildung 1:

„Mahomet Running“, 1879, Eadweard Muybridge, Sequence Motion Photography, Mammoth plate photograph, 50,8 x 61 cm, Stanford Museum of Art, Stanford, Kalifornien.

Abbildung 2:

„Athlete Running“, 1878–1883, Eadweard Muybridge, Sequence Motion Photography, Mammoth plate photograph, 50,8 x 61 cm, Stanford Museum of Art, Stanford, Kalifornien.

Abbildung 3:

Polizeipfoto von Emile Abadie, 1879, Polizeiarchiv (APP), Paris.

Abbildung 4:

Polizeipfoto von Michel Knobloch, 1879, Polizeiarchiv (APP), Paris.

### **Tafel 30**

Abbildung 1:

Detailausschnitt „Kleine Tänzerin von 14 Jahren“, 1878–1881, Edgar Degas; vgl. Tafel 15, Abb. 1.

Abbildung 2:

„Physionomie de criminels“/„Kriminelle Physiognomien“ (Emile Abadie, links, Michel Knobloch, rechts), um 1880–1881, Edgar Degas, Pastell, 48 x 63 cm, Privatsammlung.

### **Tafel 31**

Abbildung 1:

Wachsmannequin für medizinische Illustrationen aus dem Musée Dupuytren, spätes 19. Jahrhundert, Schenkung Roger-Viollet, Paris.

Abbildung 2:

Wachsmannequins von Tätern und ihren Opfern für die Kriminalistik aus dem Musée Dupuytren, spätes 19. Jahrhundert, Schenkung Roger-Viollet, Paris.

**Tafel 32**

Abbildung 1:

Skizze zu Café-Concert, 1877, Edgar Degas.

Abbildung 2:

„Café-Concert / La chanson du chien“, 1875–1877, Edgar Degas, Gouache und Pastell auf Papier, 51,8 x 42,6 cm, Privatbesitz.

**Tafel 33**

Abbildung 1:

„Der Künstler in seinem Atelier (Der Künstler und die Puppe)“, 1879, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 40 x 28 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon.

Abbildung 2:

„Cafésängerin“, um 1878, Edgar Degas, Pastell auf Leinwand, 51,4 x 40 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Boston.

**Tafel 34**

Abbildung 1:

„L'Étoile (Der Star)“, um 1876–1877, Edgar Degas, Pastell, 58 x 42 cm, Musée du Louvre, Paris.

Abbildung 2:

„Im Café (Der Absinth)“, um 1875–1876, Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 92 x 68 cm, Musée d'Orsay, Paris.



## **Bildnachweis:**

*(T Abkürzung Tafel)*

Bildarchiv des Kunsthistorischen Institutes der  
Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn:

T 1,1; T 2,1+2; T 4,1+2; T 5, 1+2+3; T 6,1+2; T 7,1+2; T 8,1+2;  
T 9,1+2+3; T 10,1+2; T 11,2; T 12,1+2; T 13,1+2; T 14,1+2; T 17,1;  
T 18,1+2; T 19,1; T 20,1+2; T 21,3; T 22,1+2; T 23,1; T 24,1+2; T 25,1;  
T 26,1+2; T 27,1; T 28,1+2; T 29,1+2+3; T 30,2; T 31,1+2; T 32,1+2;  
T 33,1+2; T 34,1+2.

George Eastman Museum, Rochester, New York: T 11, 1+3.

National Gallery of Art, Washington D.C.: T 15; T 16,2; T 24,2; T 30,1.

Norton Simon Art Foundation: T 16,1.

redlist.com: T 21,1+2.

Privatarchiv der Autorin: T 17,1+2.

