



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Édouard Manet im Spiegel der Kunstkritiken von
Baudelaire, Zola und Mallarmé“

verfasst von / submitted by

Theresa Grünberger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Lehrveranstaltung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Theresa Grünberger

Wien, 22. Mai 2019

INHALT

EINLEITUNG	5
1. ZUR ENTWICKLUNG DER KUNSTKRITIK IN FRANKREICH	4
1.1 Natur – Ideal – Wirklichkeit: Zentrale theoretische Begriffe des französischen Klassizismus	4
1.2 Zwischen <i>Académie</i> und <i>Atelier</i>	6
1.3 Manet und sein Künstlerkreis	8
1.4 Schriftsteller als Kunstkritiker	10
1.5 Über die Skandalisierung Manets	13
2. CHARLES BAUDELAIRE UND MANET	17
2.1 Zentrale Begriffe in Baudelaires Kunstkritik	19
2.2 <i>Les Fleurs du Mal</i> und Manet	24
3. ÉMILE ZOLA	33
3.1 Zola als Verteidiger Manets	34
3.2 Manets Porträt von Zola	42
3.3 Zolas Malerroman <i>L'œuvre</i>	47
3.3.1. Manet als mögliches Vorbild Claude Lantiers	48
3.3.2. Literarischer Impressionismus versus „écriture artiste“	53
4. STÉPHANE MALLARMÉ UND MANET	57
4.1 Zwei Artikel über Manets Malerei	57
4.2 Das Gemeinschaftsprojekt <i>Le Corbeau</i>	65
4.3 Das Gemeinschaftsprojekt <i>L'Après midi d'un faune</i>	68
4.4 Manets Porträt von Mallarmé	70
5. SCHLUSSBETRACHTUNG	74

6.	ANHANG	80
	Literaturverzeichnis	80
	Abbildungsverzeichnis	86
	Bildnachweis	97
	Abstract deutsch	98
	Danksagung	99

EINLEITUNG

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit der Malerei Édouard Manets und den Kunstkritiken der Schriftsteller Charles Baudelaire, Émile Zola und Stéphane Mallarmé. Im Vordergrund steht eine vergleichende Gegenüberstellung der Kunsttheorien ebenjener Schriftsteller im Hinblick auf Manets Malerei – ein Forschungszweig, der innerhalb der umfangreichen Sekundärliteratur zum Thema der impressionistischen Kunst des 19. Jahrhunderts und Édouard Manet nur geringfügig Gegenstand ist.¹ In dieser Arbeit sollen daher zum einen zentrale Begriffe der jeweiligen Theorien in Zusammenhang mit der klassizistischen Kunstauffassung erläutert werden, und zum anderen vergleichend mithilfe von ausgewählten Werken von Édouard Manet erkennbar gemacht werden. Die Auswahl der drei Schriftsteller erfolgte aufgrund ihres freundschaftlichen Verhältnisses zu Manet einerseits und den teils direkten künstlerischen Verweisen in Manets Malerei andererseits.

Während der Auseinandersetzung mit den kunstkritischen Texten und den jeweiligen schriftstellerischen Werken hat sich zudem die Frage nach möglichen Interferenzen im Hinblick auf Manets Malerei herausgestellt. Der Begriff der Interferenz ist in dieser Arbeit im bildungssprachlichen Sinne und nach der Definition des Dudens als „Überlagerung“ oder „Überschneidung“² zu verstehen. In Bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit meint die Interferenz also gestalterische und methodische Überlagerungen zwischen den jeweiligen künstlerischen Werken der Schriftsteller mit der Malerei Manets. Existieren möglicherweise künstlerische Interferenzen in der Art und Weise, wie Baudelaire, Zola und Mallarmé ihre Texte über die Kunstkritik gestalteten? Und zeigen ihre eigenen Gedichte oder Romane gewisse Analogien mit Manets Umgang mit Farbe oder durch seine Sujetauswahl in seinen Werken? Diese Thesen sollen in den folgenden Kapiteln untersucht und in einen vergleichenden Zusammenhang gesetzt werden.

Die Vorgehensweise ist dabei chronologisch: Das erste einleitende Kapitel beinhaltet die Entwicklung der Gattung der Kunstkritik in Frankreich. Der Fokus liegt hierbei zum einen auf der klassizistischen Kunsttheorie, wie sie von Bellori vertreten wurde und von welcher sich die folgenden Theorien der ausgewählten Schriftsteller grundlegend unterscheiden. Zum anderen wird Manets soziale Position innerhalb des Künstlerkreises erläutert, in dem er sich ab Ende der 1850er Jahre befand. Darüber hinaus wird das Phänomen von Schriftstellern, die als

¹ Siehe Adhémar 1969, Benjamin 1974, Berg 1992, Biele-Wrunsch 2009, Drost 2006, Fischer-Loock 2017, Florence 1986, Fried 1984, Fried 1996, Furst 1972, Hirschberger 1993, Kearns 1998, Schmidt 1999, Venturi 1972, Weisstein 1992, Wittmann 2004. (Auswahl)

² Duden, Fremdwörterbuch 2007, S. 467 (I).

Kunstkritiker tätig waren, analysiert. Die darauffolgenden drei Kapitel befassen sich, ebenfalls in chronologischer Reihenfolge, mit der Analyse der Kunstkritiken von Baudelaire, Zola und schließlich Mallarmé, wobei jeweils dieselbe Methodik angewandt wird: Zuerst werden den jeweiligen Kritiken zentrale Begriffe entnommen und hinsichtlich Manets Malerei verdeutlicht. Anschließend werden künstlerische Interferenzen zwischen den schriftstellerischen Werken und dessen Malerei analysiert. Die Schlussbetrachtung fasst die vorgenommene Forschung über Manet im Spiegel der Kunstkritiken von Baudelaire, Zola und Mallarmé und mögliche Interferenzen in den jeweiligen künstlerischen Werken zusammen und formuliert schließlich die Ergebnisse.

1. ZUR ENTWICKLUNG DER KUNSTKRITIK IN FRANKREICH

1.1 Natur – Ideal – Wirklichkeit: Zentrale theoretische Begriffe des französischen Klassizismus

Natur, Ideal und Wirklichkeit sind nicht nur für die französische, sondern allgemein für die literarische Gattung der Kunstkritik elementare und immer wiederkehrende Begriffe. Wie die Entwicklung der Kunstkritik gezeigt hat, galt das ästhetische Urteil stets als erstrebenswertes Ziel und ein Kunstwerk erst dann als ein solches, wenn es durch die Sinneswahrnehmungen des Betrachters ein Gefühl für das Schöne und Erhabene auslösen konnte. Die Gattungen der Kunstkritik, der Kunsttheorie und -philosophie entwickelten sich als ein Teil der allgemeinen Ästhetik, die als Wissenschaft die Frage nach dem Wesen der Kunst und ihren Prinzipien stellte.³

Seit der Antike beschäftigten sich vor allem Philosophen⁴ mit der Bedeutung der Ästhetik und formulierten Gedanken zur Natur des Schönen, des Erhabenen und der Wirklichkeit. In Frankreich prägten die Schriften Descartes und dessen Erkenntnistheorie zur »universalen Weisheit« den Zeitgeschmack des französischen Klassizismus. In seiner Schrift *Discours de la Méthode* aus dem Jahr 1637 erklärt Descartes, dass, sollte die Aufgabe der Naturwissenschaft das Erforschen der ihr zugrunde liegenden Prinzipien sein, so müsse auch die Kunst als äquivalenter, mit der Natur in Wettstreit tretender Gegenspieler auf einige unveränderliche, allgemeingültige Gesetze bezogen werden können.⁵ Denn das grundlegende Prinzip der Kunst sei die Nachahmung der Natur. Dieser Gedanke wird ebenfalls in *L'Art Poétique* vom französischen Autor Nicolas Boileau im Jahr 1674 erläutert:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Il doit régner par-tout, et même dans la fable:

De toute fiction l'adroite fausseté

Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité [...].⁶

³ Pochat 1986, S. 14.

⁴ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Arbeit die gewohnte männliche Sprachform bei personenbezogenen Substantiven und Pronomen verwendet. Dies impliziert jedoch keine Benachteiligung des weiblichen Geschlechts, sondern soll im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral zu verstehen sein.

⁵ Pochat 1986, S. 14.

⁶ Boileau, *L'Art Poétique*, Paris 1674, zit. nach Pochat 1986, S. 337.

Dieser Gedanke des Wahren in der Kunst ist im französischen Klassizismus des 17. und 18. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung.⁷ Die Fantasie des Künstlers stelle eher ein Hindernis denn eine Inspiration dar, und lediglich die objektiven Gesetze und Normen sowie die Ordnung der Natur würden dem Künstler helfen, Kunst innerhalb dieses definierten Rahmens zu schaffen.

Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) entwickelte diesen Gedanken weiter. Er etablierte in seinem Vortrag *L'idea del Pittore* an der *Accademia di San Luca* im Mai 1664 eine Kunsttheorie, in der er Kunst als ein Stück „gereinigte Wirklichkeit“⁸ definierte.⁹ Nach seiner Auffassung verbessere ein Künstler ein mit seinen Sinnen wahrgenommenes Objekt und reinige es von den durch die Natur behafteten Fehlern.¹⁰ Als Ergebnis entstünde ein Kunstwerk, das frei von natürlichen Fehlern und durch die sinnliche Wahrnehmung des Künstlers idealisiert sei. Für Bellori erwache demnach die Idee der Schönheit eines Objekts in der Seele des Künstlers bei seiner Betrachtung der Natur. Die Arbeit eines Künstlers sei vor allem eine geistige Arbeit, welche die Anschauung der Natur nicht als das einfache Sehen meint, sondern als eine aktive Leistung des Verstandes. Dabei würden die sichtbaren an die inneren vorgestellten Formen des gemalten Objekts angepasst werden. Wenn diese geistige Arbeit bei Bellori ein Synonym für die Fantasie des Künstlers bei Descartes und Boileau ist, unterscheidet sich Belloris Kunsttheorie allerdings grundlegend von jener der französischen Philosophen. Denn im Gegensatz zu der Annahme, dass die Phantasie ein Hindernis für den Künstler sei, entstünde bei Bellori erst durch diese veränderte Sinneswahrnehmung ein Kunstwerk, das eine ‚verbesserte‘ und damit idealisierte Natur darstelle – in Belloris Worten ein Stück „gereinigte Wirklichkeit“¹¹.

Hinsichtlich des Selektionsprozesses und der aus der Erfahrung gewonnenen Idee der Schönheit in der Kunst griff Bellori in seiner Kunsttheorie inhaltlich auf Alberti, Leonardo und Raphael zurück. Auch den von Vasari entwickelten Gedanken der Vorbildlichkeit der Werke der großen Meister nutzt Bellori für seine Argumentation, indem junge Künstler ihr Urteilsvermögen an

⁷ Descartes und Boileau waren nicht die Ersten, die die Bedeutung der Wahrheit in der Kunst betonten. Der Gedanke über Wahrheit, Wirklichkeit und Natur in der Kunst führt bis zu Vitruv und Horaz zurück, die das Schöne mit dem Wahren, Vernünftigen und Natürlichen gleichsetzen (Vgl. Müller-Jentsch 2013, Pochat 1984 sowie Vinturi 1972).

⁸ Giovanni Pietro Bellori, *L'idea del Pittore*, dt. Übersetzung Kurt Gerstenberg, Hrsg. Schriftgiesserei H. Bertold AG, Berlin, 1939.

⁹ Bellori verwendete seine Rede auch als Einleitung seiner kunsttheoretischen Schrift *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* aus dem Jahr 1672.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Giovanni Pietro Bellori, *L'idea del Pittore*, dt. Übersetzung Kurt Gerstenberg, Hrsg. Schriftgiesserei H. Bertold AG, Berlin, 1939.

ihnen üben könnten.¹² Belloris klassizistische Kunsttheorie erhielt in Europa „paradigmatische Bedeutung“, wie Pochat in seinen Ausführungen richtig erwähnt.¹³ Gerade in Frankreich, wo erste Kunstakademien entstanden¹⁴, bildete Belloris Zusammenfassung der klassizistischen Kunstanschauung eine theoretische Grundlage für die europäische Kunstauffassung jener Zeit.

1.2 Zwischen Académie und Atelier

Mit der Etablierung von Belloris Kunsttheorie auf akademischer Ebene galten Maler aufgrund ihrer aktiven Rolle des Geistes in der Malerei als tatsächliche Künstler. Auch wenn Bellori selbst nicht weiter auf diese Differenzierung zwischen Geist, Verstand und ausführender Hand einging, ist dennoch anzunehmen, dass die Malerei ohne diese sinnliche Wahrnehmung des Künstlers und Idee für das Schöne und Wahre in der Natur als eine reine Handwerksform anzusehen wäre.¹⁵

In Paris folgten auf Belloris Kunsttheorie ab dem 19. Jahrhundert einige Schriften französischer Intellektueller über die Rolle der freien Künste (als geistige Arbeit) und der Bedeutung des Kunsthandwerks (als ausführende Arbeit). Paillot de Montabert schrieb in seinem Werk *Traité complet de la peinture*:

[...] les arts qu'on a crus devoir appeler libéraux, sont effectivement ceux dans lesquels l'auteur emploie plus son intelligence que sa dextérité, plus son sentiment que son outil, plus la philosophie que le simple calcul matériel, plus les moyens du génie enfin que l'habileté de la main.¹⁶

Für Montabert sind Intelligenz und (handwerkliches) Geschick, Gefühl und Utensil, Philosophie und Gespür für das Material und die Fähigkeit der Hand nicht allein ausschlaggebend für die Schönheit in den freien Künsten. Er fordert vom Künstler, die Mühen der Hand zugunsten der Hingabe der Seele zu verbergen, da der Schweiß des Arbeiters etwas Missbilligendes, die Anstrengungen des Genies hingegen etwas Bewundernswertes seien. Dass ein Künstler jedoch auch handwerkliches Können benötigt, wird weder von Bellori als

¹² Pochat 1986, S. 345.

¹³ Ebd., S.346.

¹⁴ Die Académie Royale de Peinture et de Sculpture wurde im Jahr 1648 gegründet.

¹⁵ Wie Weisstein in seinem Band über Literatur und bildende Kunst anhand eines Gedichtes von Schlegel aufgezeigt hat, führt die Trennung zwischen Kunst und Malerei bis in die griechische Antike zurück. Da es in dieser keinen Gott und auch keine Muse für die plastischen Künste gäbe (Apollo wäre der Gott für die Dichter), aber so viele, die musizieren oder dichten würden, könne die Malerei und auch die Bildhauerei keine Kunstform sein. (Weisstein 1992, S. 11, Die unpräzise Einteilung der Griechen in ein „System der Künste“ behandelt Kristeller in seinem Aufsatz „The Modern System of Arts“ in: JHI, 12, 1951, S.496-527.) Obwohl die griechische Antike zwischen den musischen und damit von den Musen bewachten Künsten und dem unter dem Sammelbegriff zusammengefassten *techné* (lat. Ars) differenzierte, galt die bildende Kunst mit ihrer primären Intention der Nachahmung durch Form und Farbe eher zum Handwerk, wie O.B. Hardison Jr. in seiner Untersuchung über das erste Kapitel der Poetik von Aristoteles erläutert. (Vgl. Hardison Jr. 1967, S. 5-15, zit. nach Weisstein 1992).

¹⁶ Paillot de Montabert 1829-51, Bd. II, S. 253.

italienischen noch von Montabert als französischen Vertreter der klassizistischen Kunsttheorie in Abrede gestellt.

Die Trennung zwischen Geist und Verstand sowie der Hand wurde in der klassizistischen französischen Kunstausbildung verstärkt. Seit der Gründung der Pariser *École spéciale de peinture, de sculpture et d'architecture* am 20. April 1797 bestand der allgemeine Lehrplan an der Akademie aus einer zweiteiligen künstlerischen Ausbildung – einer praktischen Lehre und einer intellektuellen Bildung. Bis 1863 war die *École des Beaux-Arts* die einzige Institution, die für die theoretische Ausbildung ihrer Studenten verantwortlich war. Hier lernten die angehenden Künstler das *dessin*, anatomisches Wissen und Grundlagen der Perspektive. Mit der Lehrreform von 1863 änderte sich diese Dualität zwar, indem die *École des Beaux-Arts* die künstlerische Praxis ebenso lehrte, theoretischer und praktischer Unterricht blieben jedoch weiterhin getrennt. In einem Malerei-Atelier außerhalb der Kunsthochschule erlernten sie hingegen das Wissen zur künstlerischen Praxis und das Anrühren und Auftragen der Farben sowie die Differenzierungen der Pinselführung.¹⁷ Die Zweiteilung der akademischen Ausbildung blieb auch mit der Lehrreform im Jahr 1863 bestehen. Zwar wurde der *École* nun auch die Aufgabe der handwerklichen Ausbildung zugetragen und die Malpraxis konnte in integrierten Malereiateliers gelehrt werden, dennoch fanden theoretischer und praktischer Unterricht weiterhin getrennt voneinander statt, was sich auch in den Titeln des Lehrpersonals zeigt: *Dessin*, Perspektive und Anatomie lehrten Professoren, die Leiter der Malereiateliers wurden hingegen *patron* genannt.¹⁸

Auch Édouard Manets künstlerische Ausbildung erfolgte in einem der ausgelagerten Malereiateliers. In den Jahren von 1850 bis 1856 war sein Lehrer Thomas Couture, ein Maler im Sinne der französischen klassizistischen Ästhetik, der selbst Schüler von Antoine-Jean Gros

¹⁷ Die Ausgliederung der handwerklichen Praxis an ein externes Atelier lag der Auffassung zugrunde, dass die handwerkliche Seite der Kunst von untergeordneter Bedeutung und diese nicht an einer Akademie zu erlernen sei. Dieser Auffassung war auch der langjährige Präsident der *École des Beaux-Arts*, Jean Auguste-Dominique Ingre (1780-1867). Dessen niedergeschriebenen Gedanken über die besondere Bedeutung der Zeichnung machten ihn bis heute zu einem der vehementesten Vertreter des *dessin* als »wahre« Form der Kunst. Als Präsident der *École* schrieb er im Jahr 1863: L'École des Beaux-Arts, il est vrai, n'a pas d'école de peinture proprement dite, elle n'enseigne que le dessin; mais le dessin est tout, c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très faciles et peuvent être appris en huit heures [...]. (Ingre, Paris, 1863, S. 8., zit. nach Krüger 2007). Ingre misst der Zeichnung die höchste Bedeutung zu, wie dieses Zitat zeigt. Die genannte „materielle Farbe“ umschließe darin jegliches mit der Farbe in Verbindung Stehende: die Herstellung der Farben, das Anreiben und Mischen und schließlich das Auftragen der Farben auf einen Bildträger. Das *dessin* hingegen, die Zeichnung und damit auch der der Malerei vorausgehende Entwurf stelle für Ingre die eigentliche intellektuelle Leistung dar.

¹⁸ Krüger stellt hierbei fest, dass die Formulierung *patron* ein Relikt aus Zeiten des Zunftwesens ist. Generell sei die Tradition der ausgegliederten Malereiateliers auf die Zeiten des Zunftwesens zurückzuführen, da der Kunststudent wie ein Lehrling zuerst mit einfachen Zuarbeiten, wie das Reiben und Anrühren der Farben, beauftragt wurde, bevor er selbst das Arbeiten mit Farbe erlernen konnte. (Krüger 2007, S. 199).

und Paul Delaroche war.¹⁹ Unabhängig von dieser Zwei-Phasen-Ausbildung existierten in Paris zudem unabhängige öffentliche Ateliers, in denen Künstler arbeiten konnten. Manet beispielsweise malte nicht nur in Coutures Atelier, sondern besuchte auch die *Académie Suisse*, ein Gemeinschaftsatelier, in dem er ab den 1860er Jahren auch weitere Maler wie Claude Monet, Camille Pissaro, Frédéric Bazille und Paul Cézanne kennenlernte. Im Folgenden soll die Rolle Manets in diesem Künstlerkreis erläutert werden.

1.3 Manet und sein Künstlerkreis

Immer wieder wurde in der Forschungsliteratur auf Manets polarisierende Rolle innerhalb seines Künstlerkreises verwiesen.²⁰ Ab den frühen 1860er Jahren entstand um Manet ein Freundeskreis, bestehend aus jenen jungen Malern, die der Künstler unter anderem in der *Académie Suisse* kennengelernt hatte.²¹ Der freundschaftliche Umgang der Künstler und Literaten zeigt sich auch in drei zeitgenössischen Gemälden: Zum einen in den zwei Werken Henri Fantin-Latours *Hommage à Delacroix* (1867, Abb. 1) und *Un Atelier aux Batignolles* (1870, Abb. 2), und zum anderen in *L'atelier de Bazille* (1870, Abb. 3) von Frédéric Bazille. In dem Gemälde *Hommage à Delacroix* vereinte Fantin-Latour vor dem Porträt Delacroix‘ im Hintergrund die Maler Louis Cordier, Alphonse Legros, James McNeill, Édouard Manet und Felix Braquemond sowie die beiden Schriftsteller Jules Champfleury und Charles Baudelaire. In Henri Fantin-Latours zweitem Gruppenporträt aus dem Jahr 1870 *Un Atelier aux Batignolles* wird Édouard Manet zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit seiner Freunde. Vor einer Staffelei sitzend, malt er an einem Bildnis des vor ihm sitzenden Kunstkritikers Zacharie Astruc. Hinter diesem stehen die Maler Otto Scholderer, Auguste Renoir, Frédéric Bazille und Claude Monet sowie der Kunstförderer Edmond Maître und der Schriftsteller und Kunstkritiker Émile Zola. In *L'atelier de Bazille* begutachtet Manet eine vor ihm befindliche Leinwand in Bazilles Atelier. Wieder ist er umgeben von befreundeten Künstlern wie Bazille, Maître und – darüber sind sich die Kunsthistoriker bisher nicht einig – möglicherweise Astruc, Renoir und Monet.

¹⁹ In Coutures Malerei-Atelier versammelten sich neben Manet und weiteren französischen Kunststudenten eine Vielzahl internationaler Malerei-Schüler, darunter auch der deutsche Maler Anselm Feuerbach. Vgl. Boime 1980.

²⁰ Bei der Fülle an Sekundärliteratur über Manet seien hier nur die elementarsten Monografien genannt, auf welche sich viele Artikel und Katalogeinträge beziehen: Baare 2009, Düchting 1995, Fried 1996, Hamilton 1954, King 2006, Körner 1996, Reff 1976 und Rubin 1999 sowie Tucker 1998.

²¹ Monet erinnerte sich an die Künstlertreffen, die vor allem in Pariser Cafés wie dem *Café Guerbois* und dem *Café Nouvelle Athènes* stattfanden: „Nichts war interessanter als diese Wortgefechte. Sie schärften unseren Geist, erfüllten uns mit Begeisterung, die wochenlang anhielt, bis eine Idee endgültige Form gewann. Wir verließen das Lokal mit gestärktem Willen, klareren Gedanken und gehobener Stimmung“ (Vgl. Claude Monet, *Entretien*, in: *Le Temps*, 27. November 1900, zit. nach Rewald 1986, S. 128).

Diese Gruppenporträts von Fantin-Latour und Bazille, zwei Malern, die selbst mit Manet in einem freundschaftlichen Verhältnis standen, besitzen zwei Gemeinsamkeiten, die für diese Arbeit von Bedeutung sind: Erstens wird Manet von seinen Künstlerfreunden umgeben und oftmals in einer führenden Position dargestellt. Zwar wird in *Hommage à Delacroix* Delacroix auf dem Gemälde verehrt, allerdings ist er in dem Gemälde nicht selbst als Figur im dargestellten Raum abgebildet, sondern erscheint auf einem an der Wand hängenden Bildträger als ein Vorbild der Vergangenheit. Die Interpretation von Delacroix als Wegbereiter der modernen Malerei wird durch die Anwesenheit Baudelaires verstärkt. Der französische Schriftsteller und Lyriker verehrt Delacroix in seinen Salonbesprechungen 1846 und 1859 sowie in *Le Peintre de la Vie moderne* als schöpferischen Künstler, der seine Motive nicht der Gegenstandsabbildung entnimmt, sondern aus einer subjektiven Ausdrucksweise seiner Gefühle und Gedanken heraus entstehen lässt. Diese Loslösung einer reinen Wirklichkeitswiedergabe, in der Baudelaire ein ästhetisches Programm sieht²², stellt im Vergleich zu Descartes und Bellori einen gedanklichen Umbruch hinsichtlich der Bedeutung von Natur, Ideal und Wirklichkeit dar. Weder dient die Natur bei Delacroix als ein „Wörterbuch“²³, dem der Künstler im Sinne Descartes einzelne Motive entnimmt, noch ist das definierte Ziel des Künstlers, die Wirklichkeit der Natur durch die Seele des Künstlers zu idealisieren, wie es Bellori forderte. Vielmehr geht es um das eigene Sehen und Empfinden der Motive, die auch bei Delacroix der Natur entnommen wurden.²⁴ Für Fantin-Latours Gruppenporträt *Hommage à Delacroix* bedeuten diese Ausführungen, dass jeder abgebildete Künstler, ob Maler oder Schriftsteller, einen schöpferischen Zugang im Sinne Delacroix' zum künstlerischen Schaffensprozess besitzt.²⁵ Manet hebt sich in diesem Porträt dabei noch nicht als ein Vorbild für seine Künstlerfreunde hervor. Dies ändert sich allerdings drei Jahre später in *Un atelier aux Batignolles*. Hier wird Manet bereits eine leitende Bedeutung beigemessen, indem er als ausführender Maler vor der Staffelei sitzt, umgeben von seinen Maler- und Schriftstellerfreunden. Die Tatsache, dass er dabei der einzige agierende Künstler ist, dessen Werk (welches dem Betrachter nicht ersichtlich ist, da die Leinwand rückwärts auf der Staffelei

²² Vgl. Hirschberger 1993, S. 12.

²³ Vgl. Baudelaire, Salonbesprechung von 1859, in der er schreibt: „La nature n'est pas qu'un dictionnaire“ répétait-il [Delacroix] fréquemment. [...]“ (Zit. nach Hirschberger 1993, S. 12).

²⁴ Zur Vertiefung dieser Gedanken ist auf die Literatur über Baudelaire und Delacroix zu verweisen (u.a. Benzina 2019, Genève 1956, Hirschberger 1993). Im Hinblick auf den Umfang dieser Arbeit kann jedoch keine detaillierte Analyse gegeben werden.

²⁵ Auffällig ist das Lichtverhältnis, welches Fantin-Latour in diesem Gemälde wählt: Die Gesichter der Künstler sind nicht nur durch ihre realistische Darstellungsweise und ihre frontale Position deutlich erkennbar, sondern werden zudem durch eine nicht sichtbare obere Lichtquelle beleuchtet. Die Helligkeit wird durch den dunklen Hintergrund verstärkt.

steht) von seinen Kollegen betrachtet wird, akzentuiert dies zusätzlich. In Bazilles Gemälde ist Manet schließlich neben seinen Malerfreunden artikulierend in beratender oder sogar urteilender Pose vor einer Leinwand abgebildet. Es zeigt sich in diesen drei Gemälden also eine Entwicklung hinsichtlich Manets Rolle innerhalb des Künstlerkreises. Am Anfang befindet er sich noch inmitten der Gruppe als einer der Verehrer von Delacroix, anschließend als ausführender Künstler vor seinen Kollegen und schließlich als Berater für ebenjene.

Die zweite Gemeinsamkeit dieser drei Gruppenporträts ist die Darstellung von Malern und Schriftstellern gleichermaßen. Spätestens seit Victor Hugo versammelten sich in Paris ab dem Jahr 1827 Maler, Grafiker, Literaten und Poeten in Künstlerkreisen wie *Le Cénacle*²⁶, um über die neuesten Werke der Literaten und Künstler zu debattieren. Die interdisziplinäre Auseinandersetzung zwischen Schriftstellern und Künstlern hatte zur Folge, dass eine wechselseitige Beziehung entstand: Einerseits im Hinblick auf mögliche Analogien in der künstlerischen Praxis und andererseits als unterstützende journalistische Maßnahme für eine Verteidigung der modernen Malerei. In diesem Zusammenhang soll das folgende Kapitel näher auf Schriftsteller als Kunstkritiker eingehen.

1.4 Schriftsteller als Kunstkritiker

Seit Diderots Salonbesprechungen aus den Jahren 1759 bis 1781 schrieben in Frankreich vor allem Schriftsteller und Poeten über die Kunst und ihre Entwicklung und etablierten somit ein eigenes literarisches Genre: die Kunstkritik. Zu den Schriftstellern, die als Kunstkritiker Artikel und Salonbesprechungen publizierten, zählen nach Diderot im 19. Jahrhundert in Frankreich unter anderem Eugène Fromentin, Joris-Karl Huysmans, Théophile Gautier, die Brüder Edmond und Jules de Goncourt, Prosper Mérimée, Alfred de Musset, Stendhal, Paul Valéry und die für diese Arbeit relevanten Schriftsteller Charles Baudelaire, Émile Zola und Stéphane Mallarmé. Sie haben die Gemeinsamkeit, dass sie weder eine künstlerische (der bildenden Kunst) noch eine kunsthistorische oder -theoretische Ausbildung absolviert haben. Und trotzdem publizierten sie zum Teil regelmäßige Salonbesprechungen in den großen Pariser Tages- und Wochenzeitschriften. Müller-Jentsch stellt in einem Artikel über die Kunstkritik als eigenständige literarische Gattung fest, dass, aufgrund der fehlenden professionellen Grundausbildung, der soziale Status eines Kunstkritikers in jener Zeit noch prekärer als das des

²⁶ Hugo versammelte die Schriftsteller Vigny, Saint-Beuve, Dumas, Musset, Balzac und Deschamps mit den Malern Delacroix und Boulanger sowie mit den Bildhauern, Grafikern und Illustratoren David d'Anger, Devéria und Johannot.

Künstlers gewesen wäre.²⁷ Aufgrund der fehlenden Ausbildung hätte sich zudem nahezu jede Argumentationslinie in den kunstkritischen Artikeln allein auf das subjektive Geschmacksurteil der Kritiker stützen können.²⁸ Auch wenn diesen Schriftstellern eine grundlegende Ausbildung in kunsttheoretischen Schriften und Fachkenntnissen fehlte, besaßen sie als Romanciers und Lyriker dennoch die Fähigkeit, durch Worte in Bildern zu erzählen und detaillierte Bildbeschreibungen von Kunstwerken anzufertigen. Gegenüber dem Künstler könnten die Kunstkritiker jedoch nur als Laien auftreten. Aus diesem Grund waren in Frankreich die frühesten Kunstkritiker ausgebildete Schriftsteller, Literaten und Publizisten, die als Kunstliebhaber und -kenner „mit geschultem Blick und intuitivem Sentiment für ein Laienpublikum öffentlich zur Schau gestellte Kunstwerke beschrieben, erklärten und beurteilten.“²⁹

Ab dem 19. Jahrhundert wurden eine Vielzahl neuer Kunstzeitschriften gegründet, deren Journalisten jene Schriftsteller aber auch Maler und Grafiker waren, die sich in den Pariser Künstlerkreisen kennengelernt hatten. Zu den wichtigsten Zeitschriften zählen *L'Artiste*, *Le Charivari*, *L'Illustration*, *Le Realisme*, *Le Revue des Deux Mondes*, *Le Paris* und die *Gazette des Beaux-Arts*.³⁰ In diesen erschienen ab den 1840er Jahren regelmäßig Salonbesprechungen verschiedener Autoren, oftmals jedoch von Schriftstellern verfasste Artikel. Die Salonbesprechungen in diversen Kunst- oder Tageszeitungen hatten einen großen Einfluss auf den Geschmack der breiten Bevölkerung, und die öffentliche Anteilnahme am Kunstgeschehen förderte auch das Sammeln von Kunst. Tendenziell handelte es sich bei den Salonbesprechungen um mehrseitige, häufig über mehrere Tage oder Wochen publizierte Abhandlungen, in denen verschiedene Werke und künstlerische Entwicklungen besprochen wurden. Die *Gazette des Beaux-Arts* wurde im Jahr 1859 von Édouard Houssaye in Paris gegründet und galt für nahezu 150 Jahre als eines der Standardwerke der französischen Kunstgeschichte.³¹ *Le Charivari* oder auch *Le Tintamarre* verstanden sich weniger als reine

²⁷ Vgl. Müller-Jentsch 2012, S. 550.

²⁸ Ebd., Luhmann ging in seiner Einschätzung über die ‚Laien-Kunstkritiker‘ sogar noch einen Schritt weiter und charakterisierte sie als eine „Reflexionselite – weder adelig noch reich, aber kompetent und mit hohen Erwartungen an sich selbst ausgestattet“ (Vgl. Luhmann 1995, S. 465, zit. nach Müller-Jentsch 2012).

Diese Befürchtung wird sich in Teilen in der Auseinandersetzung mit Émile Zolas Schriften zur Kunst bestätigen. Dies wird in Kapitel 3 dieser Arbeit analysiert.

²⁹ Vgl. Müller-Jentsch 2012, S. 550.

³⁰ von Maur 1966, S. 15-17.

³¹ Ihr erster Chefredakteur war Charles Blanc (1811-1882), der zweimal (1848-50 und 1870-73) Generaldirektor der Abteilung für Schöne Künste im Pariser Innenministerium war. Er selbst verfasste zahlreiche Artikel für die *Gazette des Beaux-Arts*, darunter beispielsweise einen Salonbericht von 1866, in dem er die Verwendung des Substantivs *peintre* (Maler) synonym zum Adjektiv *pateux* (pastos) kritisierte. Blanc, der Ingres' Auffassungen zur Kunst nahestand, setzte sich zudem für einen Fortbestand der tradierten Ordnung der Gattungshierarchie in der

Kunstzeitschriften, sondern berichteten in satirischer Weise über aktuelle Pariser Tagesgeschehnisse. Die Kunstzeitschrift *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts* hingegen war für die Veröffentlichung hochwertiger Drucke und Autoren bekannt, darunter auch Gedichte und Salonrezensionen des französischen Schriftstellers Théophile Gautier.³²

Der Dichter Charles Baudelaire verfasste insgesamt drei Salonbesprechungen in den Jahren 1845, 1849 und 1859, die in Teilen in der *Revue Française* publiziert wurden. Sie beruhen vor allem auf Baudelaires Erinnerungen und Aufzeichnungen über die Pariser Salons. Dabei beinhalten seine Besprechungen nicht nur Bildbeschreibungen über das tatsächlich Gesehene, sondern erlangen eine Freiheit, die über die einfache Wiedergabe hinausgeht. Der Dichter vereint in seinen Werken daher Kunstkritik mit dichterischem Werk und lässt die Disziplinen damit in gewissen Teilen ineinander übergehen.³³

Der Schriftsteller Émile Zola schrieb als Journalist und Kunstkritiker regelmäßige Salonbesprechungen (in den Jahren 1866, 1868 und 1872-76 sowie 1878-81), die vor allem in der Kunstzeitschrift *L'Artiste* publiziert wurden. Als Romancier schrieb er darüber hinaus auch den Malerroman *L'œuvre* (1885/86), welcher einen deutlichen Bezug zur Pariser Kunstszene rund um Manet herstellt.³⁴

Der Dichter Stéphane Mallarmé gilt in Zusammenhang mit der französischen Kunstkritik fälschlicherweise nicht als einer der bedeutendsten Kritiker, vermutlich aufgrund seiner wenigen kunstkritischen Schriften, die hinsichtlich ihrer Quantität nicht mit jenen von Baudelaire oder Zola zu vergleichen sind. Mallarmés Aufsätze über die Kunst sind im Wesentlichen zwei Artikel, die sich insbesondere mit Manets Malerei und dem Impressionismus auseinandersetzen.³⁵ Der zweite der beiden Artikel („The Impressionists and Edouard Manet“) wurde zudem nur in England publiziert und war in Frankreich daher lange Zeit unbekannt.

Kunst ein. Mit der *Histoire des peintres de toutes les écoles* gab Blanc zudem nicht nur die bis dahin umfangreichste Geschichte der Malerei heraus (1861-76, 14 Bde.), sondern tat sich auch als Verfasser kunsttheoretischer Standardwerke hervor, darunter in der *Grammaire des arts du dessin* (1867).

³² Gautier publizierte als Journalist zahlreiche Artikel in unterschiedlichen französischen Tageszeitungen. Bereits im Jahr 1831 erschienen erste Artikel im *Mercure de France*. Von 1855 bis 1871 schrieb Gautier außerdem als Literatur- und Kunstkritiker für den *Moniteur universel*. Diese Tageszeitung war seit ihrer Gründung im November 1789 ein konservatives, der Regierung eher nahestehendes Blatt, das stets einen berühmten Feuilleton-Teil beinhaltete, in welchem Gautier auch mehrere Salonbesprechungen veröffentlichte (vgl. Heicker 2015, S. 95-96).

³³ Im Folgenden Kapitel dieser Arbeit sollen Argumente für diese These vor allem am Beispiel von *Le Peintre de la Vie moderne* herausgearbeitet werden. Ein früheres Beispiel hierfür bildet aber bereits die Salonbesprechung von 1859. Eine detaillierte Analyse bietet hier die Literatur von Drost 2006.

³⁴ Dies wird in Kapitel 3.3. dieser Arbeit analysiert werden.

³⁵ Vgl. Hirschberger 1993, S. 32.

Im Allgemeinen kann über Schriftsteller, die als Kunstkritiker tätig waren, gemutmaßt werden, dass sie aufgrund ihrer eigenen künstlerisch schöpferischen Tätigkeit einen anderen Zugang zur Malerei und den bildenden Künstlern hatten als berichtstattende Journalisten. Dabei ist die Tatsache, dass ein künstlerischer Anspruch für einen Text existiert, ein grundlegendes Unterscheidungskriterium. Die Einarbeitung von subjektiven Kunstauffassungen ist daher auch in einen Zusammenhang mit der Definition der eigenen Persönlichkeit als Künstler zu setzen. Wie Baudelaire war Mallarmé ein Poet und hielt damit an dem von Diderot begründeten Stil des Dichters als Kunstkritiker fest, der „durch *sebsibilité* die ästhetischen Intentionen der Malerei nachvollziehen kann“³⁶. Dass Schriftsteller diese Kritiken möglicherweise auch nutzten, um nicht nur ihre eigene Kunstästhetik zu formulieren, sondern diese auch gleich mithilfe des Textes umzusetzen versuchten, soll in dieser Arbeit analysiert werden.

1.5 Über die Skandalisierung Manets

Bevor die Analyse bezüglich der einzelnen Schriftsteller und deren jeweiligen kunstkritischen Umgang mit Manet vorgenommen wird, sollen grundlegende Aspekte der Skandalisierung von Manet und seiner Malerei aufgeführt werden sowie Parallelen zu dem kunstkritischen Umgang mit Gustave Courbet hergestellt werden.

Manet ist in der Forschungsliteratur zur französischen Kunstkritik einer der prägnantesten Persönlichkeiten. Als Maler, der regelmäßig Skandale sowohl innerhalb des Fachpublikums als auch unter den allgemeinen Salonbesuchern auslöste, finden sich zudem bereits eine Vielzahl zeitgenössischer Zeitungsartikel und Salonbesprechungen über seine vehement diskutierten Gemälde sowie die Bedeutung und Entwicklung seiner Malweise. Erstmals stellte Manet im Jahr 1861 mit dem Porträt seiner Eltern und dem Gemälde *Le chanteur espagnol* (1860) im Pariser Salon aus. Das spanische Sujet begeisterte die zeitgenössischen Kunstkritiker zu großen Teilen, da sie eine Nähe zur spanischen Malerei wie Goya und Velasquez zu erkennen glaubten.³⁷ Théophile Thoré, der ab 1855 unter dem Pseudonym William Bürger schrieb, sah nicht nur eine Nähe zu Goya und Velasquez, sondern fühlte sich bei dem Anblick von Manets *Le Christ mort et les anges* auch an einen Einfluss von El Greco erinnert.³⁸ Manets offensichtliche Bezüge zur spanischen Kunst führten in der zeitgenössischen Kritik auch dazu,

³⁶ Hirschberger 1993, S. 33.

³⁷ Gautier etwa schrieb: „Caramba! Voilà un Guitarero qui ne vient pas de l’Opéra-Comique, et qui fait mauvaise figure sur une lithographie de romance; mais Velasquez le saluerait d’un petit clignement d’œil amical, et Goya lui demanderait du feu pour allumer son papelito. [...] Il y a beaucoup de talent dans cette figure de grandeur naturelle, peinte en pleine pâte, d’une brosse vaillante et d’une couleur très-vraie“ (Gautier, 1861, S. 264-65).

³⁸ Vgl. Thore 1870, Bd. 1, S. 98-100.

dass hinsichtlich seiner klassischen Ausbildung weitestgehend vermittelnd über ihn geschrieben wurde. Der klassizistische Stil seines Lehrers Coutures ließ Manets malerische Herkunft und traditionelle Ausbildung daher kaum infrage stellen.³⁹ Bekanntermaßen begann die Skandalisierung von Manets Malweise spätestens mit der Ausstellung des *Déjeuner sur l'herbe* (Abb. 4) auf dem *Salon de Refusées*. Das Sujet einer nackten Frau inmitten einer Waldlichtung, die keine Heilige darstellte und von zwei bekleideten Herren umgeben war, löste auf dem Salon einen Skandal aus und veranlasste zahlreiche Kritiker, Manets Malweise infrage zu stellen. Dabei stand vor allem die Bedeutung von Sujet und der Umgang mit Natur im Fokus der zeitgenössischen Artikel.⁴⁰ Eine ähnliche Vorwurfskette erhielt Manets *Olympia* (Abb. 5), die zwei Jahre später ausgestellt wurde.⁴¹ Die Kritik galt dabei eher der Darstellung des Sujets und Manets Umgang mit Ideal und Wirklichkeit⁴², und weniger der tatsächlichen Art des Malens. Hier kann im Hinblick auf die Reaktionen der Kunstkritiker eine Parallele zu Gustave Courbets Malerei gezogen werden. Der Realist sah sich mit ähnlichen und zum Teil denselben Vorwürfen konfrontiert, wie wenige Jahre später auch Manet.⁴³ In *L'Artiste* erschienen ab den 1850er Jahren zahlreiche Salonbesprechungen und Rezensionen auch über Courbets Malerei. Kaum ein Kunstkritiker ließ den Künstler unbeachtet. Die meisten sahen sich dazu genötigt, in irgendeiner Form auf Courbets Realismus zu reagieren, sei es mit ausdrücklicher

³⁹ Manets Lehrer Thomas Couture wurde zudem seit der Ausstellung des Gemäldes *Die Römer der Verfallszeit* auf dem Salon von der Kritik gefeiert.

⁴⁰ Bemerkenswerterweise besitzen die Kritiken über Manets *Déjeuner sur l'herbe* keinerlei Verweise auf seine traditionelle Ausbildung oder seine Anwendung von kompositorischen Zitaten alter Meister. Theophil Thoré, der zuvor noch Manets Umgang mit der spanischen Malerei und dessen Bezüge zur Malereitradition lobte, erwähnte die direkten Zitate Manets im *Déjeuner sur l'herbe* nicht. Stattdessen schrieb er über das Gemälde: „La femme nue n'est pas de belle forme, malheureusement, et on n'imaginerait rien de plus laid que le monsieur entendu près d'elle et qui n'a pas même eu l'idée d'ôter, en plain air, son horrible chapeau en bourrelet“ (Vgl. Thoré 1870, Bd. 2, S. 425). In dieser Arbeit kann auf diese Argumente nicht eingegangen werden. Eine detaillierte Zusammenfassung der Kritiken sowie eine Interpretation über diese bietet jedoch die Literatur von King 2006, Wilson-Bareau 2007 sowie Lassoë 2005.

⁴¹ Auch hier soll auf weiterführende Literatur bezüglich der allgemeinen Kritik verwiesen werden, u.a. auf Clark 1984.

⁴² Über den Salon von 1865, in dem Édouard Manet sein Gemälde *Olympia* ausstellte, verfasste Gautier beispielsweise am 24. Juni eine Rezension, in der er Manet vorwirft, sich als Formel für die Kunst den Satz der Hexen aus *Macbeth* vorgenommen zu haben: „Fair is foul and foul is fair“.⁴² Er warf ihm zudem vor, nicht die Wirklichkeit des Hässlichen, sondern das idealisierte Hässliche zu malen und dass die Besucher ausschließlich über Manets Gemälde lachen würden.

⁴³ Gautier wandte seinen Macbeth-Vergleich bereits zehn Jahre zuvor bei Courbet an. In der Zeitung *La Presse* schrieb er über den Maler Gustave Courbet: „Si l'on veut avoir une idée d'un parterre égayé, il faut se placer devant les toiles de M. Courbet.“ (Vgl. Théophile Gautier, *La Presse*, 15. Februar 1853, zit. nach: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/courbet-dossier/reception-of-courbets-work.html> (25.09.18)). Auch der Vorwurf, absichtlich das Hässliche zu malen, entstand nicht erstmals bei Édouard Manet und seinen ausgestellten Werken auf den Pariser Salons, sondern ebenfalls bei Courbets realistischen Darstellungen. Gautier schrieb dort über Courbet: [...] tandis que les réalistes simples se contentent du fac-similé de la nature telle qu'elle se présente, notre jeune peintre parodiant à son profit le vers de Nicolas Boileau Despréaux, paraît s'être dit: Rien n'est beau que le laid, le laid seul est aimable“ (Vgl. Ebd.).

Nichtbeachtung, Kritik oder auch Begeisterung.⁴⁴ Obwohl die meisten Kritiker mit Courbets Realismus den Untergang der französischen Malerei befürchteten, würdigten einige wenige trotz allem seine kraftvolle Malweise und seine technischen Fertigkeiten.⁴⁵ Eine ganz ähnliche Argumentationsstruktur weisen auch die Kritiken über Manet auf.⁴⁶ Beide Maler reagierten in ähnlicher Weise auf die Vielzahl der negativen Kritiken und ergriffen die Maßnahme einer eigenen Ausstellung. Courbet veranstaltete im Jahr 1855 als Reaktion auf die Ablehnung von drei im Salon eingereichten Werken die Gegenausstellung *Du réalisme* in einem extra dafür errichteten Pavillon gegenüber dem *Palais des Beaux-Arts* mit den künstlerischen Exponaten der Weltausstellung. Das in der Broschüre abgedruckte Vorwort „Le réalisme“ sah der Kunstkritiker Jules Champfleury (1821-1889) als ein „Manifest“ und schrieb einen begleitenden Artikel, der in Form eines Briefes an Georges Sand in *L'Artiste* erschien.⁴⁷ Manet hingegen wählte eine subtilere Maßnahme und stellte seine Werke 1867 in einer Ausstellung neben jenen seiner „follower[s]“⁴⁸ aus. Zola verfasste für diese Ausstellung das Vorwort des Kataloges. Er verteidigte Manets neue Malweise und prophezeite, dass sich dieser zukünftig noch viele weitere Maler anschließen würden.

Möglicherweise trug die Vehemenz der Kritiken über Manet und seine *peinture* dazu bei, dass sich befreundete Schriftsteller aufgerufen fühlten, auf diese – aus ihren Augen ungerechtfertigte Kritik – zu reagieren. Dadurch entstand innerhalb der Pariser Kunstkritik ab spätestens 1863 eine Verteidigungsdiskussion über Manets Malweise und die moderne Malerei.⁴⁹ Zola und

⁴⁴ Der Kunstkritiker Henri de Laborde (1811-1899) nimmt in seinem Salonbericht von 1853 in seiner expliziten Verweigerung nicht einmal den Namen Courbets in den Mund: „Quant à certaines toiles, où la méthode réaliste est appliquée à des scènes d'un autre ordre, nous ne croyons pas, malgré le bruit qui se fait autour d'elles, que ce soit pour nous un devoir de nous y arrêter et de les décrire.“ (de Laborde, Salon de 1853, zit. nach Bouillon [u.a.] (Hg.) 1990, S. 33).

Ein ähnlicher Umgang ist wenige Jahre später auch bei Édouard Manet festzustellen.

⁴⁵ Nähere Ausführungen sind u.a. bei Bouillon 1990, S. 21 zu finden.

⁴⁶ Die Rezeption mit den Vorwürfen der Hässlichkeit, der fehlenden Aufwertung sowie der Zusammenhangslosigkeit des Dargestellten findet sich bei beiden Künstlern. Doch anders als bei dem realistischen Künstler wird Manet ein besonderes Temperament zugestanden. Zacharie Astruc beispielsweise, der nach Jaques Lethève Manets *Déjeuner sur l'herbe* als einziger Kunstkritiker verteidigt hatte, schrieb, er sei „[u]n des plus grands caractères artistique du temps“ (Vgl. Astruc 1863, S. 5, vgl. Lethève 1959, S. 24-25.) und auch Théophile Gautier war vom künstlerischen Talent Manets überzeugt, hatte er jedoch für Manets im Jahr 1865 im Salon ausgestellte *Olympia* keinerlei Verständnis (Vgl. Hamilton 1954, S. 54-55. und Heicker, 2015, S. 92-94).

⁴⁷ Darin zitierte er folgende Klarstellung Courbets: « 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 de choses: s'il en était autrement les œuvres seraient superflues ». (Vgl. Champfleury, *Du réalisme*, *L'Artiste*, 02.09.1855, S. 2.),

⁴⁸ Vgl. Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*.

⁴⁹ Obwohl Manets Talent und sein Temperament in der zeitgenössischen Kritik nahezu ausschließlich positiv besprochen wurden, sind kompositorische, motivische und formale Aspekte seiner Werke äußerst kontrovers diskutiert worden. Wie Hamilton zusammenträgt, sah der Journalist Marius Chaumelin in Manets absichtlicher Wahl vulgärer Themen und der Charakterlosigkeit seiner Figuren eine Provokation (vgl. Vgl. Hamilton 1954, S. 131-32). Auch der französische Journalist und Kunstkritiker Jules-Antoine Castagnary schrieb ab 1863 in *L'Artiste*, dass bei Manet alles dem Zufall überlassen werde, er unsicher und unpräzise sei und es dem Maler an

Mallarmé formulierten in den 1860er bzw. 1870er Jahren aufgrund der hitzigen Debatten über Manets Malerei eigene Artikel, die teilweise in Salonkritiken eingebettet und publiziert wurden oder sogar als selbstständige Essays herausgebracht wurden. In ihnen versuchten sie, Manets Zugang zu dargestellten Sujets, seine Gedanken hinsichtlich Modernität, Wahrheit und Zeitgeist in Worte zu fassen und seinen Umgang mit Farbe zu ergründen. Ihre jeweilige freundschaftliche Beziehung zu dem Maler führte zudem dazu, den Fokus weg von seinen ausgestellten oder abgelehnten Werken und hin zu seiner Persönlichkeit und seinem Bestreben nach moderner Kunst zu lenken. In gewisser Weise können sie daher auch als eine Art Persönlichkeitsstudie Manets aufgefasst werden. In dieser Arbeit sollen in den folgenden Kapiteln zum einen diese Studien über Manet hinsichtlich seiner Malerei analysiert werden. Zum anderen sollen mögliche künstlerische Interferenzen zwischen Manets Malerei und dem künstlerischen Werk von Baudelaire, Zola und Mallarmé analysiert werden.

Überzeugung und Aufrichtigkeit mangeln würde.⁴⁹ An Manets zeitgenössischem erfolgreichsten Werk *Le bon bock*, welches er im Salon von 1873 ausstellte, lobte Castagnary hingegen die Sujetauswahl, und auch der Kunstkritiker Paul Mantz stellte fest: „Ce qu’il a trouvé [...], c’est la vérité parfaite de l’attitude, la représentation d’un tempérament typique: il a exprimé un moment qui résume toute une vie.“ (Vgl. Mantz, *Le Salon*, *Le Temps* (24.05.1873), S. 1. zit. nach Dadaş, 2018, S. 58).

2. CHARLES BAUDELAIRE UND MANET

Zu den Kunstkritiken, die der französische Dichter Charles Baudelaire (* 1821, Paris, † 1867, ebd.) verfasste, zählen an erster Stelle seine Salonkritiken aus den Jahren 1845, 1846 und 1859 sowie sein berühmtes Essay *Le Peintre de la Vie moderne* aus dem Jahr 1863. Die darin formulierten ästhetischen Konzepte bezog der Dichter jedoch nicht allein auf die bildende Kunst, sondern machte sie gleichermaßen auch für ‚seine eigene‘ Disziplin der Dichtung geltend. Denn obwohl er in den Salonbesprechungen äußerst detaillierte Werkbeschreibungen der ausgestellten Gemälde verfasste, setzte er seine Beurteilungen nicht nur in einen kunsthistorischen, sondern auch in einen allgemeinen ästhetischen Kontext.⁵⁰ Wie Wolfgang Drost in einer Abhandlung über Baudelaire als Kunstkritiker herausgearbeitet hat, ist das Hauptmerkmal in Baudelaires kritischen Schriften dessen bewusst subjektive Auseinandersetzung mit der Kunst.⁵¹ Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit wird mit der Bestimmung von Kunst als einen Schöpfungsakt und nicht als eine Wirklichkeitsabbildung beantwortet. Dies bezieht sich bei Baudelaire aber auch auf seine eigene Dichtungsästhetik, welche von Hirschberger daher treffenderweise als „als Kunsttheorie formulierte Dichtungstheorie“ bezeichnet wurde.⁵² Mit der These, dass Kunst ein Schöpfungsakt sei, dessen Ziel eher die Überwindung der Wirklichkeit sei, distanziert sich Baudelaire von der klassizistischen Kunsttheorie, wie sie auf Descartes zurückzuführen ist. Und anders als Bellori erwähnt Baudelaire in seinen Schriften auch nicht, dass das Ziel der Kunst die Darstellung des Ideals sein müsse. Vielmehr müsse die Individualität des Künstlers in einem Kunstwerk deutlich hervortreten und dessen Gedanken widerspiegeln.

Baudelaire und Édouard Manet verband eine enge Freundschaft, die aufgrund des frühen Todes Baudelaires im Jahr 1867 verfrüht endete.⁵³ Trotz des freundschaftlichen Verhältnisses zwischen den beiden Künstlern existieren nur wenige direkte Verweise über den Austausch ihres künstlerischen Schaffens sowie über ihre Einschätzungen und Kritiken der Werke des Anderen. Baudelaires Salonkritiken enthalten zudem kaum Verweise auf Manet und dessen umstritten diskutierte Malerei. Doch die ästhetischen Parallelen, die sich in den Werken der

⁵⁰ Vgl. Hirschberger 1993, S. 10.

⁵¹ Drost 1976, S. 441.

⁵² Hirschberger 1993, S. 10.

⁵³ Wie lang ihre Freundschaft tatsächlich bestand, ist unklar. Über den Zeitpunkt des Beginns ihrer Freundschaft werden unterschiedliche Meinungen vertreten: In der ersten Biografie über Manet von Antonin Proust wird das Jahr 1859 angegeben. (Vgl. Proust, *Edouard Manet. Souvenirs*, S. 23-25.) In der Sekundärliteratur lassen sich aber immer wieder verschiedene Datierungen feststellen: Hiddleston datiert das Kennenlernen der beiden Künstler in das Jahr 1862, während beispielsweise Brownness und auch Fried dieses in die 1850er Jahre einordnen. (Hiddleston 1992, Brownness 1994, Fried 1984, S. 511). Fried schreibt über die Freundschaft der beiden Künstler zudem: „Baudelaire’s friendship with Manet is legendary.“ (Vgl. Fried 1996, S. 8).

beiden Künstler finden lassen, haben in der Forschung eine Kontroverse hervorgerufen. Einerseits belegen Beiträge aus der romantischen Forschung die These, dass die Freundschaft Baudelaires und Manets auf einer rein privaten Ebene basiere. Rebeyrol beispielsweise äußerte erstmals die Frage, warum Baudelaire in seinem berühmten Essay *Peintre de la vie moderne* nicht Manet anstelle von Constantin Guys zum modernen Maler seiner Zeit ernannte. Die Absenz Manets fiel besonders auf, da Baudelaire seinen Artikel zwar im Herbst 1859 verfasste, ihn aber erst vier Jahre später, 1863, publizierte; zu einer Zeit, in der Manet bereits ambivalent von zeitgenössischen Kunstkritikern diskutiert und verteidigt wurde.⁵⁴ Des Weiteren fehle eine direkte Position des Kunstkritikers zu Manets Misserfolgen bei der Ausstellung seiner Werke im Pariser Salon.⁵⁵ Als Manets Werke *La Musique aux Tuileries* (1862, Abb. 6) und *Lola de Valence* (1862, Abb. 7) im März 1863 in der Pariser Galerie *Martinet* ausgestellt wurden, schwieg Baudelaire, obwohl er jene Werke zuvor noch als „plusieurs tableaux de lui empreints de la saveur espagnole la plus forte et qui donnent à croire de la génie espagnol s’est réfugié en France“ angepriesen habe.⁵⁶ Die zweite Haltung dieser Kontroverse geht andererseits von der Forschung über Manet aus. Diese sieht die Freundschaft zwischen dem Maler und dem Dichter als begründet und ermittelt die Bildwelten Manets nach Baudelaires Schriften.⁵⁷ Aufgrund des Zusammenhangs zwischen Baudelaires Modernitätsbegriff und Manets malerischer Umsetzung wurde *Le Peintre de la Vie moderne* in der Kunstgeschichte eine neue Bedeutung zugemessen. Zum einen wurden semantische Parallelen auf Manets modernisierte Darstellungen der Stadt Paris als Bildsujets gezogen, zum anderen wurde Manets Malerei fortan selbst semantisch „als Verwirklichung einer durch das moderne Paris vorgeprägten Großstadterfahrung“⁵⁸ verstanden und Baudelaires Aufsatz über den Maler Constantin Guys als „theoretische Konzeption des „flaneur-realisme“ Manets“⁵⁹ interpretiert. In jüngeren Studien wurden zudem methodische Analysen zwischen Baudelaire und Manet vorgenommen, indem Parallelen hinsichtlich der Verwendung von überlieferten Kompositionsregeln sowie „ihre ironische Gestaltung von Motiven der Tradition“ aufgezeigt wurden.⁶⁰

⁵⁴ Vgl. Fischer-Looock 2007, S. 223.

⁵⁵ Gerade in den frühen 1860er Jahren entfachte Manet mit Werken wie *Dejeuner sur l’herbe* (1863), *Jésus insulté par les soldats* (1865), und *Olympia* (1865) Skandale, die die Bedeutung der modernen Malerei infrage stellten.

⁵⁶ Zit. nach Fischer-Looock 2007, S. 224.

⁵⁷ Erstmals: Thiis 1945 und folgende Studien: Vgl. Reff 1975 und Darragon 1989 sowie Körner 1996.

⁵⁸ Fischer-Looock 2007, S. 225.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

Diese Zusammenfassung über die Kontroverse in der Baudelaire-Manet-Forschung soll einen Einblick in die bereits bestehende Vielschichtigkeit und Komplexität dieser besonderen Künstlerfreundschaft geben. Der Fokus in dieser Arbeit soll zunächst auf die Analyse von zentralen Begriffen aus Baudelaires kunstkritischem Essay *Le Peintre de la Vie moderne* und deren Bedeutung für Manets Malerei gelegt werden. Anschließend wird der Versuch unternommen, Parallelen zwischen Baudelaires Gedichtband *Les Fleurs du Mal* und einigen Werken Manets aufzuzeigen und zu interpretieren. Ziel ist, die Interferenzen von Manets Malerei und Baudelaires kunstkritischen Äußerungen einerseits und seiner eigenen Dichtkunst andererseits zu verdeutlichen.

2.1 Zentrale Begriffe in Baudelaires Kunstkritik

Wie bereits erwähnt, setzen sich Baudelaires kritische Schriften aus dessen drei Salonbesprechungen aus den Jahren 1845, 1846 und 1859 sowie dem Essay *Le Peintre de la Vie moderne* aus dem Jahr 1863 zusammen. Aufgrund des Umfangs der folgenden Kapitel sollen in diesem zwei zentrale Begriffe Baudelaires Kunstkritik exemplarisch analysiert werden. Die Auswahl ist damit zu begründen, dass sich die Begriffe auf Manets Malerei beziehen lassen und sich zudem Parallelen in der Argumentationsweise mit den Schriftstellern, die in dieser Arbeit folgen, ergeben. Diese zentralen Begriffe sind zum einen die *imagination*, die in der Salonkritik von 1859 von Baudelaire genannt wird und zum anderen die *modernité*, welche aus *Le Peintre de la Vie moderne* entnommen wurde.

Im Jahr 1859 schreibt Baudelaire erstmals von der *imagination* in Bezug auf die Kunst:

C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne.⁶¹

Für Baudelaire steht die *imagination* vor dem eigentlichen Schöpfungsprozess des Künstlers. Sie habe den Menschen gelehrt, den moralischen Sinn der Farbe, Kontur, Klang und Parfum wahrzunehmen. Der Künstler arbeite demnach wie ein Demiurg mit all seinem schöpferischen, nahezu gottgleichen Potential, zerlege das Geschaffene in seine Bestandteile und erschaffe aus den Materialien eine neue Welt, die eine Wahrnehmung für das Neue ermögliche. Anstelle einer bloßen Reproduktion von bereits Bestehendem, müsse der Künstler demnach zuerst seine schöpferische Gestaltungskraft einsetzen, um etwas völlig Neues entstehen zu lassen. Die

⁶¹ Baudelaire 1975, Bd. I, S. 1038.

Imagination, die „reine des facultés“, wie sie Baudelaire auch nennt, sei für ihn allerdings nicht mit dem Begriff der Fantasie zu verwechseln:

„Imagination hat für mich nicht lediglich den diesem so vielfach missbrauchten Wort beigelegten Sinn Phantasie, vielmehr den der schöpferischen Phantasie, die auf einer sehr viel höheren Ebene wirksam wird und die, da der Mensch ein Ebenbild Gottes ist, eine entfernte Beziehung zu jenem erhabenen Vermögen bewahrt, aus dem heraus der Schöpfer sein Universum konzipiert, erschafft und erhält“⁶²

Wenn dieser Definition die damalige zeitgenössische klassizistische Kunstdefinition gegenübergestellt wird, ist eine deutliche Abspaltung erkennbar. Denn Baudelaire negiert die bloße Wirklichkeitsabbildung, die von Descartes gefordert wurde schon aufgrund der Existenz einer Imagination. Bellori setzte der Kunst darüber hinaus eine schöpferische Komponente hinzu, indem er vom Künstler forderte, mithilfe seiner sinnlichen Wahrnehmung eine idealisierte Wirklichkeitsdarstellung zu kreieren. Baudelaire definiert zwar auch die Sinne des Menschen als Mittel des schöpferischen Prozesses, jedoch beschreibt er weder die Wirklichkeit noch das Ideal als das Ziel der Kunst, sondern das, was durch die Imagination in der Seele des Künstlers neu kreiert werde. Diese neu entstandene Welt ‚gehöre‘ damit auch allein dem Künstler, da dessen subjektive Imagination allein die neuen Farben, Konturen Klänge und Parfums kreiert habe. Sie würde auch allein von ihm regiert werden. Baudelaire betont mithilfe der *imagination* also auch die Individualität des Künstlers. Erst durch die Darstellung seines Temperaments könne ein modernes Kunstwerk entstehen.

In Bezug auf die Malerei von Édouard Manet kann hier eine Entsprechung festgestellt werden. Das Gemälde *Absinthtrinker* (Abb. 8), das aus demselben Jahr wie Baudelaires Salonkritik stammt, zeigt einen Umgang mit der Malerei, der in solcher Weise noch nicht existierte. Auch wenn das Gemälde von der Salonjury unter anderem mit der Begründung der Unvollendung abgelehnt wurde, ist die Begeisterung Delacroix‘ für das Werk bis heute bekannt.⁶³ An dieser Stelle könnte zum einen eine Verbindung des Werkes zu Baudelaire über Delacroix hergestellt werden.⁶⁴ Zum anderen kann allein aufgrund von Manets gewähltem Sujet und seiner angewandten Technik eine Analogie zu Baudelaires *imagination* bestätigt werden. Wie Baudelaire forderte, schuf Manet mithilfe seiner schöpferischen Fantasie ein Werk, das seine

⁶² Baudelaire 1859, Zit. nach Venturi 1972, S. 240.

⁶³ Laut Proust sagte Manet über die Ablehnung im Salon: „Ah, er [Couture] ist an meiner Zurückweisung schuld. Schöne Dinge muß er da vor den Bonzen seines Gelichters gegen mich ausgesagt haben. Aber eines tröstet mich: daß Delacroix es gut findet. Denn das ist mir ganz fest versichert worden, Delacroix hat es gut gefunden.“ (Vgl. Proust 1917, S. 30).

⁶⁴ Baudelaire sah in Delacroix‘ eine Entsprechung seines formulierten ästhetischen Konzepts. Es kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht detailliert auf diese Beziehung eingegangen werden. Allerdings bietet die Literatur von Hirschberger eine sehr genaue Analyse über die ästhetischen Parameter bei Baudelaire und in Delacroix‘ Malerei. (Vgl. Hirschberger 1993, S. 11-26).

subjektive Imagination offenbarte. Das Sujet mag zwar von Velázquez' *Aesop* und *Menippos* übernommen sein⁶⁵ und bekanntermaßen gab es für das Gemälde auch ein Modell. In der Reduzierung der Darstellung (der Absinthtrinker befindet sich allein vor einem dunklen Hintergrund, lediglich das Absinthglas neben ihm und die leere Flasche zu seinen Füßen sind weitere Objekte des Sujets) und der Verflächung (Manet modelliert nur wenig, die Hose des Trinkers weist kaum natürlich fallende Falten oder leichte Ebenenverschiebungen auf) kann auf Manets Imagination verwiesen werden. Hier zeigt sich Manets eigene Interpretation der mit seinen Sinnen wahrgenommenen Elementen. Zudem ist Manets Auswahl der Farben sehr reduziert. Schwarze, graue und braune Nuancen mischen sich ineinander, kontrastieren dabei kaum und wirken dumpf und anorganisch.⁶⁶ Nach Baudelaires Worten zerlegte Manet in dem Gemälde also bisherige ähnliche kompositorische Darstellungen in ihre einzelnen Bestandteile und setzte sie neu zusammen, wobei er seine eigenen Sinneswahrnehmungen in das Gemälde hineinarbeitete, ungeachtet bisheriger traditioneller Malereiregeln. Er erschuf damit ein neues Stück Kunst, dessen Grundlage seine *imagination* war.

Der zweite zentrale Begriff in Baudelaires Kunstkritik ist der der *modernité*. Er wird von Baudelaire in seinem Essay *Le Peintre de la Vie moderne* in Teil 4 (von insgesamt 13) definiert und in einen ästhetischen Kontext gesetzt. Das Essay wurde in der früheren Forschungsliteratur häufig als eine Art ‚Manifest der Moderne‘ betitelt.⁶⁷ Hülk merkt in ihrer Studie über die Bewegung der Mythologie der Moderne bei Baudelaire an, dass *Le Peintre de la Vie moderne* Baudelaires Essenz seiner über 15 Jahre währenden Tätigkeit als Kunstkritiker darstelle und auch die „poetologische Quintessenz“ seines Œuvres sei.⁶⁸ In diesem „Gründungsmanifest der ästhetischen Moderne“⁶⁹ wird der Begriff der Moderne erstmals deutlich aufgeführt, nachdem ihn Edgar Allan Poe 1840 in seinem Gedicht *The Man of the Crowd* erwähnte. Baudelaire, selbst großer Verehrer von Poe und auch Übersetzer seiner Werke ins Französische, verwendete den Begriff hier auch erstmals im Zusammenhang mit der Kunst- und Kulturkritik. *La Modernité* ist für Baudelaire „le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable“⁷⁰ – das Flüchtige, Vorübergehende, und das Zufällige und die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist. Unmittelbar auf diese

⁶⁵ Über den Zusammenhang des Absinthtrinkers und Velázquez sowie Watteau siehe Fried 1996, S. 3-135.

⁶⁶ Über die Wirkung von Manets dunklen Farben siehe Kapitel 2.2. dieser Arbeit.

⁶⁷ Vgl. bspw. Clark, 1984 und Hülk 2012. Es wurde in drei Teilen in wöchentlichem Abstand im November und Dezember 1863 in *Le Figaro* publiziert.

⁶⁸ Vgl. Hülk 2012, S. 15-16.

⁶⁹ Zit. ebd.

⁷⁰ Baudelaire, *Le Peintre de la Vie moderne*, Zit.: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html (25.03.19 und 12.5.19).

Definition folgend, nennt Baudelaire das Beispiel der in den modernen Gemälden abgebildeten Mode. Er bemängelt, in dieser keine der Stoffe, Schnitte sowie Fabrikate seiner Zeit wiederfinden zu können und wirft den Malern Faulheit vor, weil sie ihre Figuren in historische Kostüme kleiden würden.⁷¹ Modernität bedeutet bei Baudelaire folglich die Akzeptanz einer zeitlich bedingten ästhetischen Veränderung und deren Darstellung in all ihren Ausprägungen in der modernen Malerei (bis hin zur sich geänderten Mode und ihrer Darstellung).⁷² Erst durch diese Veränderung entstehe eine neue Form von Schönheit, die ihre jeweilige Zeit definiere:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.⁷³

Hinsichtlich Manets Malerei und dem bereits zuvor angeführten Beispiel des Absinthtrinkers findet sich Baudelaire's ästhetische Entsprechung hier im Sujet. Indem Manet einen Lumpensammler (als ein Phänomen der Großstadt) zum Mittelpunkt seiner Darstellung deklariert, integriert er ein neues, zeitgenössisches und modernes Element in seine künstlerische Arbeit. Auch das Absinthgetränk, Modegetränk ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris, ist ein solches modernes Darstellungselement.

Obwohl Baudelaire Manet in dieser Schrift nicht erwähnt (es ist der Maler Constantin Guys, in dem er einen Maler der Moderne erkennt – und das im Jahr 1863, als Manets *Déjeuner sur l'herbe* für einen Skandal im Salon sorgte und eine Debatte unter Kunstkritikern über moderne Malerei und dargestellte Motive entfachte) existieren zwischen seiner Argumentation der Abbildung moderner Sujets und Manets Malerei weitere Interferenzen. Wie Clark erstmals analysiert hat, zeigen sich diese insbesondere in Manets zweitem Skandalbild, der *Olympia* aus dem Jahr 1865.⁷⁴ Die lebensgroße Darstellung der Olympia, die auf einem weißen Bett nackt ausgestreckt und mit rotbraunem hochgesteckten Haar ihren Blick direkt dem Betrachter zuwendet, stellte eine Provokation dar. Ihre Haltung ist halb aufgerichtet, ihr rechter Arm stützt ihren zum Betrachter gedrehten Oberkörper, ihre linke Hand ruht auf ihrem Schoß. Begleitet wird die Szene von einer dunkelhäutigen Kurtisane, die hinter ihr positioniert ist und Olympia in leicht vorgebeugter Haltung einen Strauß mit weißen Blumen reicht. Zu Füßen der Olympia steht eine schwarze Katze, die sich ebenso wenig vom dunklen Hintergrund abhebt, wie die

⁷¹ Baudelaire, *Le Peintre de la Vie moderne*, zit.: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html (25.03.19 und 12.5.19).

⁷² Baudelaire betont in diesem Zusammenhang auch die Errungenschaften, welche das maschinelle Fabrikat mit sich bringt. Gewebetexturen würden nicht mehr mit jenen der Vergangenheit übereinstimmen. Dieser Verweis auf die Industrialisierung ist auch auf die Modernität zu beziehen.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Clark 1984, S. 79-173.

anderen sekundären Elemente des Gemäldes. Der Hintergrund lenkt den Blick des Betrachters auf die durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast fast leuchtend erscheinende Olympia, deren Haut flächig und nahezu ohne Modellierungen oder Schattierungen gemalt wurde. Schnell kam in den Kritiken zur Sprache, dass es sich bei der Darstellung der Olympia um eine Prostituierte handle.⁷⁵ Doch die Darstellung einer nackten nicht-heiligen Frau, die in Paris zum Zeitpunkt des Salons tatsächlich existiert haben könnte und damit ein reales Modell war, ist direkt mit Baudelaires Forderung nach der Darstellung wahrer und moderner Sujets in Zusammenhang zu bringen. Baudelaire schreibt in *Le Peintre de la Vie moderne* zwei Jahre vor der Ausstellung der *Olympia*:

Parmi celles-là, les unes, exemples d'une fatuité innocente et monstrueuse, portent dans leurs têtes et dans leurs regards, audacieusement levés, le bonheur évident d'exister (en vérité pourquoi ?) Parfois elles trouvent, sans les chercher, des poses d'une audace et d'une noblesse qui enchanteraient le statuaire le plus délicat, si le statuaire moderne avait le courage et l'esprit de ramasser la noblesse partout, même dans la fange ; d'autres fois elles se montrent prostrées dans des attitudes désespérées d'ennui, dans des indolences d'estaminet, d'un cynisme masculin, fumant des cigarettes pour tuer le temps, avec la résignation du fatalisme oriental ; étalées, vautreées sur des canapés, la jupe arrondie par derrière et par devant en un doubl éventail, ou accrochées en équilibre sur des tabourets et des chaises ; lourdes, mornes, stupides, extravagantes, avec des yeux vernis par l'eau-de-vie et des fronts bombés par l'entêtement.⁷⁶

Baudelaire schreibt in diesem Zitat von der Umsetzung des Malers Guys, jegliche Klassen von Frauen in seine Malerei zu integrieren. Unabhängig von ihrer Schönheit im klassizistischen Sinne, suche der Maler die Schönheit in der Modernität und damit auch in deren sozialen Ausprägungen. Selbst wenn ein moderner Bildhauer diese Schönheit⁷⁷ im Schlamm suche, könne er sie finden und zur Darstellung bringen. In Bezug auf Manets *Olympia* heißt das, dass die Prostituiertenabbildung eine ebenso bedeutsame und wahre Schönheit besäße, wie eine klassizistische Darstellung und somit eine Berechtigung zur Abbildung gegeben sei.

Olympia wirkt aufgrund ihrer hellen blassen Haut in ihrer Erscheinung einerseits zwar seltsam abwesend und latent, aber der Farbauftrag auf der Leinwand unterstreicht andererseits ihre zweifellose und selbstbewusste Existenz. Mit der Malweise lässt sich auch wieder eine Interferenz zu Baudelaires Wunsch nach einer Individualität feststellen. Manet malte mit einem fast schon pastos wirkenden Farbauftrag und verzichtete, wie schon in Ansätzen bei dem *Absinthtrinker* auch hier auf eine Modellierung der Flächen. Dieses Alleinstellungsmerkmal in

⁷⁵ Über den Diskurs in der zeitgenössischen Kunstkritik zur *Olympia* und der Auffassung, dass Manet eine Prostituierte abgebildet habe, siehe u.a. Reff 1876 und Clark 1984, S. 79-146 sowie Heicker 2015.

⁷⁶ Baudelaire, *Le Peintre de la Vie moderne*, zit nach: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html (26.03.19). (Textpassage zit. nach Clark 1984, S. 85.)

⁷⁷ Baudelaire schreibt in dem Zitat „la noblesse“, was mit dem Erhabenen zu übersetzen ist. Damit betont Baudelaire den Wunsch nach einer ästhetischen Darstellung. (Vgl. Baudelaire, *Der Maler des Modernen Lebens*: <http://www.signaturen-magazin.de/charles-baudelaire--der-maler-des-modernen-lebens,-12.html> (13.05.2019).

seiner Malerei offenbart jene Seele, die der Dichter in Bezug auf die *imagination* erwähnte und die das Temperament des Künstlers in seiner Malerei zeigt.

2.2 *Les Fleurs du Mal* und Manet

Nachdem der Fokus auf die Interferenz zwischen Manets Malerei und Baudelaires kunstkritische Schriften gelegt wurde, sollen anschließend jene in Bezug zu Baudelaires eigenem künstlerischen Werk, seiner Dichtkunst, analysiert werden. Hierbei dienen die Gedichte aus Baudelaires berühmten Gedichtband *Les Fleurs du Mal* als Interpretationsgrundlage. Dieser entstand in den Jahren 1857 bis 1868 und enthielt in seinen drei Fassungen einen jeweils unterschiedlichen Umfang. Bis heute bildet es in der Literaturgeschichte aufgrund seiner Großstadtsujets und Baudelaires neuartigem dichterischem Stil den Beginn der modernen europäischen Lyrik. Während der Auseinandersetzung mit Baudelaires Gedichten und Manets Gemälden haben sich zwei unterschiedliche Methodiken hinsichtlich ihrer Interferenzen gezeigt: jene der Motive und jene der sprachlichen bzw. bildnerischen Mittel.

Die Interferenz der Motive meint die Überschneidungen von Baudelaires sprachlichen Bilder mit Manets gemalten Bildmotiven. Schon allein aufgrund der engen Freundschaft zwischen den beiden Künstlern ist davon auszugehen, dass Manet Baudelaires Gedichte kannte. Die Manet-Forschung⁷⁸ konnte bereits auf eine Vielzahl dieser motivischen Interferenzen verweisen, deren Analyse hier im Einzelnen jedoch zu umfangreich wäre. Daher sollen nur jene erläutert werden, die sich in den bereits im vorigen Kapitel besprochenen Werken wiederfinden lassen sowie ein weiteres Gemälde Manets, *Baudelaires Mistress, Reclining* (Abb. 9), das besonders vielschichtig interpretiert werden kann.

Das Motiv in Baudelaires Gedicht *Le Vin des chiffonniers* (Der Wein der Lumpensammler) könne erste Assoziationen für Manets Darstellung seines Absinthtrinkers geweckt haben. In dem 1857 entstandenen Gedicht beschreibt der Dichter in 32 Versen einen betrunkenen Lumpensammler, der als ein modernes Phänomen des Pariser Großstadtlebens torkelnd durch die Stadt zieht. Baudelaire vergleicht ihn mit einem Dichter, der sich, als gescheiterte Künstlerexistenz, die inmitten der Großstadt einen Unterschlupf findet, vom Wein berauscht, eine ebensolche Identität aufbaut. Baudelaire übertrug das Motiv des trunkenen Lumpensammlers auf seine Sprache, die von Gegensätzen geprägt ist, so wie sie der Protagonist

⁷⁸ Vor allem Clark 1984 und Fried 1996.

in seinem Rausch in seiner Umgebung wahrnimmt.⁷⁹ Mit der Gleichsetzung des *chiffonniers* als Dichter prägte Baudelaire den Begriff des „chiffonier-artiste“⁸⁰. Manet schrieb über seinen Absinthtrinker, dass er einer von „Four Philosophers“⁸¹ sei. In der Gestalt eines Trinkers oder eines tatsächlich existierenden Pariser Lumpensammlers⁸² wäre die Doppeldeutigkeit seiner Identität damit auch auf Baudelaires Gedicht zurückzuführen.

Eine direktere motivische Interferenz zeigt sich am Beispiel der *Olympia*. Bereits der damalige zeitgenössische Kunstkritiker Jean Ravenel erkannte das motivische Zusammenspiel zwischen Manet und Baudelaire. Er schrieb am 7. Juni 1865 in *L'Epoque* über *Olympia*:

Peinture de l'école de Baudelaire, exécutée largement par un élève de Goya; l'étrangeté vicieuse de la petite faubourienne, fille des nuits de Paul Niquet, des mystères de Paris et des cauchemars d' Edgar Poe. Son regard a l'âcreté d'un être prématuré, son visage le parfum inquiétant d'une fleur du mal; le corps fatigué, corrompu, mais peint sous une lumière unique et transparente, les ombres légères et fines, le lit et l'oreiller sont observés dans le gris des modelés moelleux. La négresse et les fleurs insuffisantes dans leur exécution, mais d'une réelle harmonie, l'épaule et le bras droit solidement affermis dans un jour franc et pur.— Le chat qui fait dros dos porte le visiteur à rire et à se défendre; c'est ce qui sauve M. Manet d'une exécution populaire.⁸³

Ravenels Feststellung, dass Manet nach einer Baudelaire'schen Schule male, manifestiert sich in dem im weiteren Verlauf des im Zitat angeführten Gedicht Baudelairs *Le chat* aus seinem Gedichtband *Les Fleurs du Mal*. In der zweiten und dritten Strophe des aus insgesamt 14 Versen bestehenden Gedichts schrieb Baudelaire von einer Katze, die gestreichelt und liebkost würde, sodass der Protagonist sich schließlich an seine Frau erinnert fühle. „Lorsque mes doigts caressent à loisir/Ta tête et ton dos élastique/Et que ma main s'enivre du plaisir/De palper ton corps électrique/Je vois ma femme en esprit. Son regard/Comme le tien, aimable bête/Profond et froid, coupe et fend comme un dard [...]“⁸⁴ Ravenel bezieht diese Verse auf Manets dargestellte Katze in *Olympia*, weil sie diese ebenso umschmeicheln würde und somit wie in Baudelaires Gedicht eine assoziative erotische Beziehung zwischen ihr und dem lyrischen Ich des Gedichts oder *Olympia* hergestellt werden könne. Gleichzeitig liege der Szene etwas Lächerliches und Amüsierendes inne. Ravenels betont dies ebendort, indem er davon schreibt, dass die Katze den Besucher zum Lachen bringen würde. Clark merkte in Bezug auf Ravenel jedoch zurecht an, dass dieser hierbei zwei verschiedene Ebenen zusammenbrachte: Einerseits abstrahiert Ravenel das Sujet von der Malweise, betont jedoch andererseits gleichzeitig die

⁷⁹ Für eine detaillierte literarische Analyse des Gedichts siehe Wild 2002, S. 104-107.

⁸⁰ Vgl. Wild 2002, S. 106.

⁸¹ Vgl. Fried 1996, S. 34.

⁸² Möglicherweise hat Manet als Modell auch den Pariser Lumpensammler Colardet, den er vor dem Louvre kennengelernt haben soll, für sein Gemälde engagiert.

⁸³ Jean Ravenel, zit. nach Clark 1984, S. 296, Anm. 144.

⁸⁴ Baudelaire, *Le chat*, in: *Les Fleurs du Mal* 2014, S. 104.

Farbtöne von Olympias Haut, die mit einem Schatten, „*légères et fines*“⁸⁵ modelliert wurde.⁸⁶ Auch wenn Ravenels Überlegungen durchaus plausibel erscheinen, muss jedoch angemerkt werden, dass allein der Beweis, dass Baudelaire ein Gedicht mit dem Titel *Le chat* verfasste, nicht automatisch Manets Abbildung rechtfertigt. Aber das evozierte Bild, welches Baudelaire durch das Einbringen der Frau erzeugt, erscheint in Bezug auf Olympia wiederum eine Entsprechung zu finden.

Am deutlichsten wird die motivische Interferenz jedoch am Beispiel von Manets Gemälde *Baudelaires Mistress, Reclining*. Das Ölporträt ist auf das Jahr 1862 datiert, und damit vermutlich drei Jahre vor *Olympia* entstanden. Es zeigt die junge Kreolin und langjährige Geliebte Baudelaires Jeanne Duval auf einem dunkelgrünen Sofa sitzend.⁸⁷ Manet ordnete sie in der Bildfläche diagonal an: Ihre in schwarze Damenschuhe und weiße blickdichte Strümpfe gekleideten Beine positionieren sich im vorderen linken Bildteil, der Blick des Betrachters wandet über diese hinauf zu ihrem Gesicht, das in der oberen rechten Bildhälfte angeordnet ist und von schwarzem dichten schulterlangen Haar gerahmt wird. Ihre rechte Hand ruht auf der Sitzlehne des dunkelgrünen Sofas, ihre linke Hand hält einen ebenso dunkelgrünen Fächer, der auf ihrem Schoß ruht. Die braune Wand im Hintergrund wird von einem leicht transparenten Spitzenvorhang verdeckt, dessen verstärkter Saum teilweise die Lehne des Sofas überdeckt. Doch das markanteste Element des Porträts ist Duvals Gewand, welches nahezu fünfzig Prozent der gesamten Bildfläche für sich beansprucht. Ihr riesiger aufgebauschter knöchellanger Rock erstreckt sich dabei in der genau umgekehrten Diagonale wie Duval selbst, und zwar von rechts unten bis hinüber in die linke Bildmitte. Die Farbe des schwer anmutenden Stoffes ist weiß und mit weißen, teils blauen vertikalen Strichen durchzogen (möglicherweise ein in den Stoff eingewebtes Muster, dessen Elemente im Licht bläulich schimmern) und setzt sich damit stark von dem dahinter liegenden dunkelgrünen Sofa ab.

Manet stellte das Porträt nur einmal im Jahr 1865 in der Galerie *Martinet* aus⁸⁸ und hielt es danach bis zu seinem Tod 1883 in seinem Privatbesitz. Dass es nicht in Baudelaires Besitz

⁸⁵ Jean Ravenel, zit. nach Clark 1984, S. 296, Anm. 144.

⁸⁶ Clark 1984, S. 141.

⁸⁷ Die Literatur ist sich weitestgehend darüber einig, dass es sich bei der dargestellten Person um Jeanne Duval handelt. Nur Jean Adhémar zweifelte 1983 ihre Identität aufgrund der Datierung des Porträts mit 1863 an. Zu diesem Zeitpunkt waren Baudelaire und Duval bereits nachweislich getrennt und folglich sah Adhémar keinen Grund dafür, dass Manet als einer der engsten Freunde Baudelaires seine Geliebte erst zwei Jahre später porträtieren würde. Spätere Artikel über das Gemälde ignorierten Adhémars Zweifel fast vollständig, bis auf Dolans Essay über das Porträt. Doch auch sie kommt schließlich zu dem Schluss, dass es sich bei der abgebildeten Frau um Jeanne Duval handeln müsse. (Vgl. Jean Adhémar 1983 und Dolan 1997.)

⁸⁸ In dieser hatte er bereits die Werke *Le vieux musicien* und *Musique aux Tuileries* ausgestellt. In Letzterem hielt er auch Baudelaires Gesicht fest, indem er ihn als einen der zahlreichen Besucher porträtierte.

übergegangen war, kann an der für den Dichter schmerzhaften Trennung von Duval 1861 liegen, wie Dolan bereits vermutete.⁸⁹ In ihrem Essay erklärt Dolan zudem, dass zwischen Manets Bild und Baudelaires Kunstverständnis ein Zusammenhang bestehe und das Bild überdies hinaus weitere Zeugnisse der beiden Künstler offenbare:

I believe that Manet layered this image of a reclining woman with representational codes that allude to his understanding of Baudelaire's literary and artistic writings and signal his own ideas involving the role of woman in French life of the times. [...] Strange as it [the portrait] is—and perhaps deliberately so—this portrait provides further testimony to the relationship between the painter and the poet at an important point in both men's careers.⁹⁰

Mit der Betonung des wichtigen Karrierezeitpunktes der beiden Künstler zielt Dolan auf Manets turbulente Erfahrungen zu Beginn der 1860er Jahre ab, im Hinblick auf Baudelaire auf dessen vor allem um 1860 publizierte Essays, wie beispielsweise seine letzte Salonkritik. Doch was sind die „representational codes“ und „further testimony“, von denen Dolan schreibt, die in diesem Manetporträt mit Baudelaire in Zusammenhang gesetzt werden können? Und wie genau können dabei die stilistischen Mittel der Künstler beschrieben und interpretiert werden?

Um die Argumente nachzuvollziehen, ist es von Bedeutung, die Beziehung zwischen Baudelaire und seiner Maîtresse Jeanne Duval zu verstehen. In der Literatur wird aufgrund der zahlreichen überlieferten Briefe zwischen dem Liebespaar, das sich 1842 in Paris kennenlernte, immer wieder dessen Leidenschaftlichkeit betont.⁹¹ Trotz mehrerer Trennungsversuche und zahlreichen Konflikten trennte sich Baudelaire von seiner „Venus noir“⁹², wie er sie in seinen Briefen nannte, fast zwanzig Jahre später, im Jahr 1861. Duval hinterließ im künstlerischen Werk des Dichters zahlreiche Spuren, unter anderem auch im Gedichtband *Les Fleurs du Mal*. Am häufigsten wird in diesem Zusammenhang Baudelaires Gedicht *Le Serpent qui danse* angeführt.⁹³ Bereits im dritten Vers schreibt Baudelaire von einem „étouffe vacillante“⁹⁴, der den schönen Körper umschmiegen würde. Und fährt ab Vers fünf fort:

Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns.⁹⁵

⁸⁹ Dolan 1997, S. 611.

⁹⁰ Dolan 1997, S. 611-12.

⁹¹ Siehe Baudelaire 1973, S. 124-26.

⁹² Ebd.

⁹³ Beispielsweise analysiert Pasinetti in seinem Artikel Jeanne Duvals Einflüsse in Baudelaires *Les Fleurs du Mal*. (Vgl. Pasinetti 1948, S.113-115.)

⁹⁴ Baudelaire 2014, S. 88.

⁹⁵ Ebd.

Hier kann auch eine Parallele zu Manets Gemälden gezogen werden. Die Darstellung von Duvals Gesicht in Manets Porträt scheint auf den ersten Blick in grober Malweise gefertigt. Aus der Ferne lassen sich kaum feine Züge oder individuelle Merkmale auffinden. Markant hingegen erscheint das tiefschwarze Haar Duvals, das sich aufgrund des Mittelscheitels und der angedeuteten Stirnfransen wie ein dichter Rahmen um ihr Gesicht legt. Das tiefe dumpfe Schwarz, mit dem Manet das Haar coloriert, setzt einen starken Kontrast zum hellen, leicht rosigen Hauto des Gesichts. Weiter schreibt Baudelaire ab Vers dreizehn von der Erscheinung und Wirkung Duvals Augen:

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.⁹⁶

Baudelaire empfindet Duvals Augen als einen Schmuck aus Stahl und Gold, in welchem nichts erstrahlt und welche kalt wie Geschmeide seien. Manets Darstellung von Duvals Augen heben sich von ihrem Gesicht ebenfalls aufgrund ihres starken farbigen Kontrastes zum Gesicht ab. Die Fläche von ihren dunklen Augenbrauen über ihr Augenlid, ihren Augapfel bis hin zur Haut unter den Augen ist gänzlich mit einem dunklen dichten Braun gefüllt, in dem nur ihre schwarzen großen Augen vom Untergrund absetzen. Ihre ebenso wie die Haare schwarz gemalten Augenbrauen bilden dabei die obere Begrenzung dieser Fläche.⁹⁷ Ein weiteres Beispiel für eine solche Parallele ist Baudelaires Gedicht *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*. Bereits im ersten Vers sieht Dolan einen Hinweis für Manets voluminöse Darstellung von Duvals Rock.⁹⁸ Auch wenn dieser Zusammenhang eher ambivalent zu betrachten ist, da ein einzelner Vers nicht repräsentativ sein kann, so findet sich in Baudelaires 1861 der ersten Ausgabe von *Les Fleurs du Mal* hinzugefügtem Gedicht *Le Fantôme* ein weitere Ähnlichkeit. In den letzten beiden Strophen des ersten Sonnetts *Les Ténèbres* schreibt Baudelaire von einer Gestalt, die dem sich in tiefer Trauer befindenden lyrischen Ich begegnet:

Par instants brille, et s'allonge, et s'étale
Un spectre fait de grâce et de splendeur.

⁹⁶ Baudelaire 2014, S. 88.

⁹⁷ Baudelaires Umgang mit Schminke und der künstlichen Verdunkelung der Augen beschreibt er außerdem in *Le Peintre de la Vie moderne*. Mit der um das Auge gezogenen schwarzen Linie würde das Auge einer Frau noch an Tiefe gewinnen, „ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini“ (Baudelaire, *Le Peintre de la Vie moderne*, zit. nach https://www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html. (28.03.19)), und es wäre keine Schande, wenn man die Spuren dieser „peinture“ auch deutlich erkennen würde.

⁹⁸ Dolan 1994, S. 614.

À sa rêveuse allure orientale,

Quand il atteint sa totale grandeur,

Je reconnais a belle visiteuse:

C'est Elle! Noire et pourtant lumineuse.

Das Gespenstische im ersten Vers könne als Verweis für Duvals Gestalt stehen, die in ein weißes langes und voluminöses Gewand gekleidet ist. Auch ihr blasser Hautton verweist auf diese Assoziation.⁹⁹ Der Glanz, der in Baudelaires Gedicht von dieser Gestalt ausgeht, zeigt sich im Bild zudem durch die starke Leuchtkraft des weißen Gewands. Und schließlich sei das Schwarz, von dem Baudelaire im letzten Vers über seine »Venus noir« schreibt, dennoch strahlend. Dieses Beispiel zeigt, dass sich die Farbkombination, die Baudelaire hier nennt, weitestgehend mit Manets Darstellung von Duval in seinem Porträt gleicht. Auch seine Beschreibungen von Stofflichkeiten lassen sich mit dem Gemälde vereinen. Im Sonnett *Le Cadre* beschreibt der Dichter, wie *elle* ihren wollüstigen nackten Leib in Leinen und Seide tauchte und nichts ihren Glanz („clarité“¹⁰⁰) überstrahlen könne, was auf das strahlende Gewand im Gemälde und seine Stofflichkeit bezogen werden kann.

Ein direkter Verweis auf Baudelaires Einfluss in Manets Malerei ist eine Radierung Manets aus dem Jahr 1863 mit dem Titel *Lola de Valence* (Abb. 10), die dem gleichnamigen Gemälde vorausging. Unterhalb dieser im Stil der spanischen Malerei gefertigten Darstellung einer jungen spanischen Tänzerin befinden sich vier Verse des gleichnamigen Gedichts von Baudelaire aus *Les Fleurs du Mal*:

Entre tant de beautés que partout on peut voir,

Je comprend bien, amis, que le désir balance;

Mais on voit scintiller en Lola de Valence

Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Wie bereits in den zuvor angeführten Zitaten Baudelaires kommt auch hier wieder die Farbe Schwarz zum Ausdruck. Das rosa-schwarze Funkeln der Gestalt von *Lola de Valence* gleiche dem eines Juwels. Manets Radierung ist zwar aufgrund der gewählten Technik der Radierung schwarz/weiß, allerdings gestaltet Manet den Hintergrund mit feinen, dicht beieinander liegenden Strichen, sodass sich diese zu einem dunklen Ton verdichten und einen schwarzen Hintergrund bilden. Auch der knielange Glockenrock von *Lola de Valence* setzt sich aus zahlreichen nah beieinander gesetzten Strichen zusammen, die sich verdichten und eine

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Baudelaire 2014, S. 116.

schwarze Fläche bilden. Schließlich spiegelt sich ihr Schatten auf dem weißen Boden wider, der in derselben Technik gefertigt wurde. Diese schwarzen Flächen nehmen den größten Teil der Bildfläche ein, wodurch ein dunkler mystischer Eindruck entsteht, der sich auch in Baudelaires Gedicht äußert.¹⁰¹

Die Analyse dieser drei Gemälde hat die motivische Interferenz zwischen den beiden Künstlern gezeigt. Der andere methodische Umgang hinsichtlich der Interferenzen zwischen Dichtkunst und Malerei zeigt sich in den angewandten sprachlichen und malerischen Mitteln der beiden Künstler. Wie bereits angedeutet, übertrug Baudelaire seine kunstkritischen Forderungen auch auf seine eigene Kunst. Hierfür soll auf die Literatur der romanischen und literaturwissenschaftlichen Forschung verwiesen werden. Manets malerische Mittel in den Gemälden, die motivische Interferenzen mit *Les Fleurs du Mal* besitzen, können jedoch auf die Stimmungen bezogen werden, welche Baudelaire mithilfe seiner sprachlichen Mittel erzeugt. Dazu soll zunächst die immer wiederkehrende und am spürbarsten vermittelte Stimmung in dem Gedichtband definiert werden. Nach neueren Forschungsergebnissen wird *Les Fleurs du Mal* als ein Zykluswerk gesehen, in welchem sich ein Baudelaire'scher Dichter¹⁰² aufgrund der ihm gegebenen Wirklichkeit durch die Macht des Satans von allem Bösen, Ekel- und Sündhaften angezogen fühlt, Verbrechen begeht und dabei ständig vom Tod und endgültigem Untergang bedroht ist. Dabei stellt der Ennui das furchtbarste Laster der Menschheit dar. Wild beschrieb den Ennui wie folgt:

[Der Ennui] bedeutet Überdruß, Verödung, ein Gefühl der sinnlosen Existenz. Im allgemeinen, das macht der Zyklus der *Fleurs du Mal* deutlich, wird der Überdruß von der banal empfundenen Wirklichkeit erzeugt, aber auch von der Erfahrung der Begrenztheit der Menschen, der

¹⁰¹ Einen Monat vor seinem Tod formulierte Baudelaire in einem Brief an Théophile Thoré in der Zeitschrift *L'Indépendance Belge* Manets stilistische Nähe zu Goya. In diesem widersprach er Thoré, der Manet als „pasticheur de Velasquez et Goya“ (Thoré über Manet, zit. nach Locke 2000, S. 74) genannt hatte und schrieb: The word ‚pastiche‘ is unjust. M. Manet has never seen Goya. [...] So much has been said about his ‚pastiches‘ and Goya that now he is endeavoring to see some works of Goya.“ (Ebd.) Baudelaire war ein großer Verehrer Goyas und schrieb auch in *Les Fleurs du Mal* über ihn. Die motivische und kompositorische Ähnlichkeit von Manets *Lola de Valence* und Goyas 1797 entstandener *Herzogin von Alba* wurde in der Manet-Goya-Forschung stets als berühmtes Beispiel genannt. In dieser Weise ist auch Baudelaires Gedicht *Lola de Valence* auf Goyas Gemälde zu beziehen und kann als ‚Brücke‘ zwischen Manet und Goya interpretiert werden.

Auch Manets Gemälde *Das Begräbnis* weist kompositorische Gemeinsamkeiten mit Goyas Werk *The Meadow of St. Isidro* auf. (Locke nennt zudem Courbets *Burial at Ornans* als mögliche Vorlage Manets. Siehe dazu: Locke 2000, S. 74-76). Manet fertigte das Gemälde an, als Baudelaire im Jahr 1867 im Alter von 46 Jahren in Paris vermutlich an den Folgen der Syphilis und seinem langjährigen Drogenkonsum starb. Er stellte es jedoch nie fertig. Die genaue Datierung ist nicht gesichert, da Manet das Werk nie vollendete. (Vgl. Locke 2000, S. 69). Da kaum Details ausgearbeitet wurden, lässt sich schwer belegen, dass es sich bei dem dargestellten Begräbnis tatsächlich um das von Baudelaire handelt.

¹⁰² Vgl. Wild 2002, S. 73.

Unfähigkeit das Absolute zu erreichen. Die Niedergeschlagenheit, die aus Illusionsverlust, Erschöpfung, Ekel, Lähmung und Schrecken gemacht ist, nennt Baudelaire Ennui.¹⁰³

Dieser trostlosen Stimmung wird in Gedichten wie *Le Vin des chiffonniers* Ausdruck verliehen und durch möglicherweise assoziative fotorealistische Beschreibungen dargestellt¹⁰⁴. Im Umgang mit Manets Malerei kann an dieser Stelle die Verwendung der Farbe Schwarz interpretiert werden. Die Art, wie Manet diese Nicht-Farbe einerseits auf die Leinwand bringt und andererseits erscheinen lässt, stellt ein Alleinstellungsmerkmal seiner Malerei dar. Der *Absinthtrinker* ist fast vollkommen in dunklen Tönen gemalt. Die *Olympia* besitzt einen ähnlich dunkel gehaltenen Hintergrund und die Hautfarbe der dunkelhäutigen Kurtisane ist gänzlich schwarz, ebenso das Fell der Katze. Und auch die *Baudelaires Mistress, Reclining* sitzt auf einem im Hintergrund immer dunkler werdenden Sofa und besitzt schwarzes Haar. Manet nutzt das Schwarz jedoch nicht, wie es sich vielleicht vermuten lässt, um beispielsweise Lichtquellen darin reflektieren zu lassen. Vielmehr scheint er mit dem Schwarz konturierte Flächen regelrecht auszumalen und nur bestimmte Sequenzen durch grobe Schatten zu modellieren. Die Flächen wirken dabei eigenartig matt, dumpf und anorganisch – Manets Schwarz atmet nicht und lässt auch kein Sich-in-der-Tiefe-verlieren zu.¹⁰⁵ Dittmann beschrieb die Wirkung von Manets Schwarz als eine „Stromunterbrechung“,¹⁰⁶ die Erzeugung eines völligen Stillstandes, einer Nicht-Fläche.

Diese Interpretation könnte in weiterführenden interdisziplinären Studien mit der Literaturwissenschaft und Romanistik im Hinblick auf Baudelaires dichterische Mittel vertieft werden. Hinsichtlich der weiteren Schriftsteller und ihren jeweiligen Analogien mit Manets Malerei in dieser Arbeit können hier jedoch keine weiteren Aspekte der Interferenzen künstlerischer Mittel analysiert werden.

Die Analyse von Baudelaire und Manet und ihren kunstkritischen und künstlerischen Überlagerungen konnte zeigen, dass es diese durchaus im Werk der beiden Künstler gegeben hat. Baudelaire entwickelte eine neuartige Kunsttheorie, die ihre ausformulierte Entsprechung zwar in dem Maler Guys fand, dessen Argumente jedoch ebenso treffend auf Manets Malerei

¹⁰³ Vgl. Wild 2002, S. 74. Siehe über ihre weiteren Ausführungen auch in Bezug auf Baudelaires Begriff Spleen auch S. 75-83.

¹⁰⁴ Hier ist auf das Negativ und seine Farben bzw. Nicht-Farben in einem Fotolabor zu verweisen.

¹⁰⁵ Anders als zum Beispiel bei Goya, der von Manet verehrt wurde. Ein Vergleich zeigt sich in Manets späteren Gemälde *Der Balkon* (1868/69) und Goyas *Majas auf einem Balkon* (1810). Obwohl die Werke eine ähnliche Kompositionsstruktur aufweisen, bilden die schwarzen Flächen der Gemälde eine jeweils vollkommen andere Stimmung und sind im Grunde nicht miteinander zu vergleichen. Bei Manet findet sich wieder die dumpfe, anorganische Verflächung des Schwarz, bei Goya hingegen erscheint es leicht transluzent und fast dreidimensional, voluminös; das Schwarz scheint am oberen Bildrand wegzukippen und in der Mitte den Betrachter hineinzuziehen.

¹⁰⁶ Vgl. Dittmann 2005, S. 226 („[...] Anders als bei Manet, wo das Schwarz wie eine Stromunterbrechung wirkt und den Farben doch noch, wie von anderswo herkommend, entgegensteht.“).

angewendet werden können. Wie dieses Kapitel gezeigt hat, stellt sich die Beziehung zwischen Baudelaire und Manet als äußerst komplex und vielschichtig dar. Die Interpretation der künstlerischen Interferenzen hat dies nur in Ansätzen verdeutlichen können. Nichtsdestotrotz konnte anhand der ausgewählten Aspekte ein Teil dieser Vielschichtigkeit und besonderen Struktur gezeigt werden.

3. ÉMILE ZOLA

Die Kunstkritiken des Schriftstellers Émile Zola (*1840, Paris, †1902, ebenda) über Manet sind im Vergleich mit jenen von Baudelaire und Mallarmé die umfangreichsten. Zola widmete Manet zahlreiche Artikel und Erwähnungen, darunter unter anderem in den Salonbesprechungen von 1866 bis 1868 und 1875 sowie 1879. Darüber hinaus verfasste er Katalogeinträge und Essays, in denen er Manets Malerei erwähnte. Zola nutzte diese publizierten Artikel jedoch nicht ausschließlich zur Erklärung und Verteidigung von Manets Malweise, sondern auch, um darin sein eigenes Kunstverständnis zu formulieren. Besonders die in den 1860er Jahren veröffentlichten Schriften zeigen eine Kunsttheorie, die seine persönliche Meinung offenbaren. Damit bestätigt sich die im ersten Kapitel formulierte Vermutung, dass Schriftsteller aufgrund ihrer fehlenden professionellen Ausbildung über Kunsttheorie und ästhetische Schriften dazu neigen würden, ihre subjektive Wahrnehmung in die Kunstkritik einfließen zu lassen. Die folgende Analyse von Zolas Salonbesprechungen und Artikel wird dies zusätzlich bestätigen. Hierfür sollen zu Beginn Zolas Kritiken über Manets *peinture*¹⁰⁷ in chronologischer Reihenfolge hinsichtlich dreier Begriffe analysiert werden: des *tempérament*, der *nature* und des *naturalisme*. Alle drei Wörter durchziehen mehrere von Zolas Kritiken und bilden darüber hinaus dessen argumentative Grundlage zur Verteidigung von Manets Malweise einerseits und seiner eigenen schriftstellerischen Praxis andererseits. In einem nächsten Schritt soll der Versuch unternommen werden, Interferenzen mit dem künstlerischen Werk Manets aufzuzeigen. In Manets Porträt von Zola finden sich jene Aspekte in Teilen verbildlicht, die Zola in seinen Kritiken formuliert hatte. Gerade im Vergleich mit anderen Schriftstellerporträts, wie dem von Mallarmé, ist ein wechselnder Malstil von Manet zu beobachten. Doch nicht nur Manet besaß einen heterogenen künstlerischen Schaffensprozess. In Zolas 1883 erschienenem Malerroman *L'œuvre* können ebenfalls Interferenzen zwischen seinem Schreibstil und Manets Zugang zur Malerei festgestellt werden. Hier offenbart sich also eine ‚umgekehrte‘ analogische Auseinandersetzung, denn anders als in dem Verhältnis zu Baudelaire orientierte sich Manet nicht an dem Schriftsteller, sondern der Schriftsteller Zola hat sich möglicherweise Manet als künstlerisches Vorbild genommen. Dies soll im letzten Teil dieses Kapitels analysiert werden.

¹⁰⁷ Zolas 1867 erschienener Artikel über Manets Malweise trägt den Originaltitel „Une nouvelle manière en peinture. Edouard Manet“. Der Begriff „peinture“ ist, anders als die deutsche Übersetzung („Malweise“) umfangreicher zu deuten. In „Malweise“ schwingt vor allem der materielle handwerkliche Aspekt der bildenden Kunst mit, „peinture“ hingegen assoziiert eine grundlegende mitschwingende Geisteshaltung zur Kunst.

3.1 Zola als Verteidiger Manets

Die Begriffe *tempérament*, *nature* und *naturalisme* sind in Zolas Kunstkritik von zentraler Bedeutung, da sie eine ständige Verwendung hinsichtlich der Verteidigung von Manets Malerei als eine Malerei der Moderne finden. Das *tempérament* erwähnt Zola erstmals in der Salonkritik von 1866, den Umgang mit der *nature* und der Wirklichkeit ebenfalls in dieser Kritik und den Begriff *naturalisme* zwei Jahre später in der Salonbesprechung von 1868. In ebendieser Reihenfolge sollen die Begriffe im Folgenden analysiert werden und im Hinblick von Zolas Anwendung auf Manet hinterfragt werden.

Die 1866 publizierte Salonkritik handelt in erster Linie von dem Versagen der Salonjury und konzentriert sich weniger auf eine allgemeine Ausstellungskritik.¹⁰⁸ Zudem widmet sie sich der Malerei Manets, dessen Werke jedoch nicht zum Salon zugelassen worden waren.¹⁰⁹ Damit stellte Zolas erste Kritik nicht nur die Kompetenzen der Jury infrage, sondern propagierte darüberhinaus einen Künstler, dessen Werk erst im Jahr zuvor einen Skandal ausgelöst hatte und nun nicht mehr im Salon vertreten war. Es ist daher davon auszugehen, dass Zola den Artikel bewusst genutzt hat, um Manets *peinture* zu verteidigen.

Zola fordert, sich von der klassizistischen Malerei abzuwenden und anstelle der ‚gezielt schmeichelhaften und gepuderten Bilder‘, wie sie Alexandre Cabanel in den Salons ausstellte¹¹⁰, individuelle und kraftvolle Werke zu zeigen, die eine starke Natur sowie einen originellen Geist und damit die tatsächliche zeitgenössische Kunst Frankreichs zum Ausdruck bringen würden:

Le mot "*art*" me déplaît ; il contient en lui je ne sais quelles idées d'arrangements nécessaires, d'idéal absolu. Faire de l'art, n'est-ce pas faire quelque chose qui est en dehors de l'homme et de la nature ? Je veux qu'on fasse de la vie, moi ; je veux qu'on soit vivant, qu'on crée à nouveau, en dehors de tout, selon ses propres yeux et son propre tempérament. Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau. Il y a, selon moi, deux éléments dans une œuvre : l'élément réel, qui est la nature, et l'élément individuel, qui est l'homme.¹¹¹

¹⁰⁸ Zola schrieb mit ausdrucksstarken Metaphern über das Versagen der Salonjury bei der Auswahl der auszustellenden Gemälde: Mais, avant de juger les artistes admis, il me semble bon de juger les juges. [...] Un salon, de nos jours, n'est pas l'œuvre des artistes, il est l'œuvre d'un jury. [...] Pour moi, un Salon n'est jamais que la constatation du mouvement artistique ; la France entière, ceux qui voient blanc et ceux qui voient noir, envoient leurs toiles pour dire au public : "*Nous en sommes là, l'esprit marche et nous marchons ; voici les vérités que nous croyons avoir acquises depuis un an.*" Or, il est des hommes qu'on place entre les artistes et le public. De leur autorité toute-puissante, ils ne montrent que le tiers, que le quart de la vérité ; ils amputent l'art et n'en présentent à la foule que le cadavre mutilé" (Vgl. Zola, *Les Écrits sur l'art*, in: *Les Cahiers naturalistes*: Emile Zola (Hg. Jean-Pierre Le Fustec), Société littéraire des Amis d' Emile Zola, 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/27-04-66.html>. (26.02.19)

¹⁰⁹ Manet hatte für den Salon im Jahr 1866 die Gemälde *Le fifre* und *L'acteur tragique* eingereicht. Beide Werke wurden jedoch abgelehnt.

¹¹⁰ Zola schreibt in Zusammenhang mit Cabanel von „la poudre de riz de M. Cabanel“, Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/27-04-66.html>. (26.02.2019)

¹¹¹ Zola 2014, <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/04-05-66.html>. (26.02.19)

In diesem Zitat verwendet Zola erstmals den Begriff des *tempérament*. Ein Kunstwerk besteht demnach aus zwei Elementen: einem realen und damit unveränderlichen Element aus der Natur und einem individuellen Element, welches durch die Individualität des Künstlers entstehe und Ausdruck seines *tempérament* sei. Erst durch dieses könne der Künstler ein lebendiges Stück Kunst erschaffen. Zola fand jenes Temperament in der Persönlichkeit Manets und dessen künstlerischen Ausdruck in seiner Malerei. Indem Manet, einer mimetischen Ästhetik folgend, tradierte Maltechniken ablehne, würde er einen neuartigen Ansatz für die Darstellung eines Sujets verfolgen – den der exakten Naturbeobachtung:

Le talent de M. Manet est fait de simplicité et de justesse. Sans doute, devant la nature incroyable de certains de ses confrères, il se sera décidé à interroger la réalité, seul à seule ; il aura refusé toute la science acquise, toute l'expérience ancienne, il aura voulu prendre l'art au commencement, c'est-à-dire à l'observation exacte des objets. Il s'est donc mis courageusement en face d'un sujet, il a vu ce sujet par larges taches, par oppositions vigoureuses, et il a peint chaque chose telle qu'il la voyait. Qui ose parler ici de calcul mesquin, qui ose accuser un artiste consciencieux de se moquer de l'art et de lui-même ? Il faudrait punir les railleurs, car ils insultent un homme qui sera une de nos gloires, et ils l'insultent misérablement, riant de lui qui ne daigne même pas rire d'eux. Je vous assure que vos grimaces et que vos ricanements l'inquiètent peu.¹¹²

Zola schreibt, dass Manet sein erworbenes Wissen und seine Erfahrung gänzlich ausgeschlagen hätte und somit an den Ausgangspunkt der Malerei zurückgekehrt sei: der exakten Beobachtung der Gegenstände. Diese Vorgehensweise sei einfach und genau, und biete Manet darüber hinaus die Möglichkeit, die Wahrheit mit dem eigenen Blick und mit seinem Temperament zu sehen. Nicht nur in diesem, sondern auch in späteren Artikeln argumentiert Zola in dieser Weise und formuliert aus diesen Gedanken seine Kunstformel „une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament“¹¹³. Das *tempérament* ist demnach als eine unbegrenzt veränderliche Komponente in der modernen Malerei zu verstehen. Um sichtbar zu werden, muss der Künstler darzustellende Objekte mit seinem Auge und durch seinen individuellen Blick wahrnehmen und dieses mithilfe seines Temperaments zur Darstellung bringen. Somit würde ein Stück *création* entstehen, ein schöpferisches Werk.¹¹⁴ Anders als bei Baudelaire, dessen Aspekt der *imagination* ein Kunstwerk als ein schöpferisches entstehen lasse, ist das *tempérament* bei Zola ein „physiologischer und psychologischer Mechanismus der Wahrnehmung“¹¹⁵. Und in Bezug auf die klassizistische Kunsttheorie nach Bellori, sei die

¹¹² Zola 2014, <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/07-05-66.html>. (26.02.19)

¹¹³ Zola 2014, <http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/Proudhon.html>. (30.4.19)

¹¹⁴ Auf der einen Seite seiner Kunstformel steht die Definition von Kunst als Schöpfung, auf der anderen das Temperament. Doch wie Lüthy treffend bemerkt hat, ist insbesondere das ‚gehen durch‘ („vu à travers“) das Bindeglied, welches die Begriffe zu einem Kunstwerk macht. Er begründet dies mit Zolas in früheren Artikeln formulierter „Filter-Theorie“, bei der ein Künstler sein Kunstwerk wie durch einen Filter in einem geöffneten Fenster wahrnehme. Siehe für eine detaillierte Erläuterung Lüthy 1999.

¹¹⁵ Vgl. Lüthy 1999.

Natur nicht zu idealisieren, sondern mithilfe der individuell gesehenen Wirklichkeit durch ein Temperament abzubilden.

Zola schreibt, dass erst mit der Abkehr von bisher Dargestelltem ein solches schöpferisches und lebendiges Kunstwerk durch das Temperament kreiert werden könne. Damit negiert der Schriftsteller im Hinblick auf Manet jedoch dessen gesamte Pasticcio-Malerei. Denn obwohl Manets Gemälde direkte Zitate hinsichtlich ihrer Komposition aufweisen und diese auch von zeitgenössischen Kritikern als solche erkannt werden, geht Zola weder an dieser Stelle noch zu einem späteren Zeitpunkt ausführlich auf diesen bedeutenden Aspekt ein oder nutzt ihn für die Argumentation seiner Kunsttheorie. Zola unterlässt es außerdem, das Temperament Manets im Konkreten auf seine *peinture* zu beziehen. Zwar erläutert er wiederholt dessen naiv wirkenden Zugang zur Darstellung eines Sujets, die Analyse von Anwendungsbeispielen fehlt in Zolas Salonbesprechungen jedoch. Lediglich im Vergleich mit Gemälden der akademischen Maltradition (vor allem von Cabanel) nennt Zola einige Unterscheidungsmerkmale hinsichtlich seiner formulierten Kunstformel. Zum einen sehe Manet seine Motive „par larges taches“ – in „großen Farbflecken“¹¹⁶. Auch wenn Manets frühe Bilder noch nicht jenen flüchtigen Pinselduktus aufweisen, der später vor allem mit Claude Monets impressionistischen Werken in Verbindung gebracht wird, lassen sich dennoch spezifische Farbfelder mit sichtbarem Pinselstrich ausfindig machen.¹¹⁷ Zum anderen betont Zola Manets Mut der ungeschönten Wirklichkeitsdarstellung, die sich in der neuartigen Darstellungsweise einer Landschaft wie im Gemälde *Déjeuner sur l'herbe* und auch im Verzicht auf eine Idealisierung der weiteren Bildmotive wie beispielsweise der schwarzen Katze in *Olympia* zeige. Dem gegenüber würde die traditionelle Beharrlichkeit Cabanels stehen, dessen Malerei keine ungeschminkten Wahrheiten auf einem Bildträgern ertragen würde.¹¹⁸ Doch auch an dieser Stelle verzichtet Zola auf den Verweis möglicher Vorbilder für Manet. Die kompositorische Vorlage des Raimondi-Stichs für das *Déjeuner sur l'herbe* lässt der Schriftsteller ebenso unerwähnt wie die historischen Bezüge der *Olympia* zu Giorgione, Tizian, Goya oder Benouville.¹¹⁹ Lediglich ein kurzer Kommentar berücksichtigt Manets traditionellen Einfluss. In Zusammenhang mit der

¹¹⁶ Übersetzung nach Zola 1988, S. 27.

¹¹⁷ Wie zum Beispiel in der Ausführung des Kopfhaares des toten Toreros in dem um 1864 entstandenen Gemälde *The Death Toreador*.

¹¹⁸ So heißt es z.B. im Zusammenhang mit Manets *Olympia* mit sarkastischem Unterton: „Si, au moins, M. Manet avait emprunté la houppe à poudre de riz de M. Cabanel et s'il avait un peu fardé les joues et les seins d'Olympia, la jeune fille aurait été présentable.“, Zola, <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/07-05-66.html>. (27.02.19)

¹¹⁹ Direkte Vorbilder für Manet bei der Darstellung der *Olympia* waren Giorgiones *Schlummernde Venus* (1510) und Tizians *Venus von Urbino* (1538). Ebenso malte Goya in seinem Gemälde *Die nackte Maja* (1795-1800) bereits jenen fordernden Blick, den auch Manets *Olympia* aufweist. Die Zusammenstellung einer weißen Frau und einer dunkelhäutigen Kurtisane findet sich zudem in Benouvilles *Esther* oder *Odaliske* (1844).

Aufzählung seiner Werke stellt Zola fest, „[O]n est toujours fils de quelqu'un“¹²⁰ und glaubt, eine gewisse Parallele zwischen früheren Malstilen und Manets Werken, beispielsweise *Knabe mit Schwert* (1861), zu erkennen. Die Modellierung des Kopfes in diesem Bild etwa sei „une merveille de modelé et de vigueur adoucie“¹²¹ und weise charakteristische Eigenschaften der spanischen Malerei auf. Dies ist allerdings der einzige Verweis Zolas auf Manets Pasticcio-Malerei. Er unterlässt es, eine konkrete Analyse hinsichtlich Manets Temperament oder einen bestimmten Vergleich zu einem seiner Vorbilder vorzunehmen.

Der zweite zentrale Begriff in Zolas Salonkritiken über Manet und seine damit verbundene persönliche Kunsttheorie ist der der *nature* und in diesem Zusammenhang auch der der Wirklichkeitswiedergabe. Wie bereits zuvor analysiert wurde, stellt die Natur eine Komponente eines Kunstwerkes dar, das es mithilfe des individuellen Blickes zu subjektivieren gilt. Immer wieder betont Zola die Bedeutung für einen Maler, sich an der Natur zu orientieren und diese genau zu studieren. Der Künstler, der das darzustellende Objekt in seinem natürlichen Ursprungszustand wahrnimmt, transformiere dieses mittels seines Blickes – und seines Temperaments – und lasse somit ein originelles Kunstwerk entstehen. Wieder findet Zola in Manet seine exemplarische Verwirklichung. Dass Manet seine eigene „langue“¹²², seine Malweise fand, erklärt Zola wie folgt:

Voici comment je m'explique la naissance de tout véritable artiste, celle d'Edouard Manet, par exemple. Sentant qu'il n'arrivait à rien en copiant les maîtres, en peignant la nature vue au travers des individualités différentes de la sienne, il aura compris, tout naïvement, un beau matin, qu'il lui restait à essayer de voir la nature telle qu'elle est, sans la regarder dans les oeuvres et dans les opinions des autres. [...] Il fit effort pour oublier tout ce qu'il avait étudié dans les musées ; il tâcha de ne plus se rappeler les conseils qu'il avait reçus, les oeuvres peintes qu'il avait regardées. Il n'y eut plus là qu'une intelligence particulière, servie par des organes doués d'une certaine façon, mise en face de la nature et la traduisant à sa manière. L'artiste obtint ainsi une oeuvre qui était sa chair et son sang. [...] Désormais, Edouard Manet avait trouvé sa voie, ou, pour mieux dire, il s'était trouvé lui-même : il voyait de ses yeux, il devait nous donner dans chacune de ses toiles une traduction de la nature en cette langue originale qu'il venait de découvrir au fond de lui.¹²³

Nur wenn der Betrachter von Manets Werken die „sogenannten Regeln“ und die „reichen Schätze der Museen“¹²⁴ vergesse und ausschließlich die Natur vor seinem inneren Auge sehe, könne er Manets Gemälde tatsächlich betrachten – mit einer seinem (Manets) Temperament

¹²⁰ Zola 2014, <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-01-67.html>. (27.02.19)

¹²¹ Ebd.

¹²² Zola 2014, <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-01-67.html>. (26.02.19)

¹²³ Zola 2014, <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-01-67.html>. (26.02.19)

¹²⁴ Zola 1988, S. 51-52.

entsprechenden Wiedergabe der Natur.¹²⁵ Von zentraler Bedeutung ist nach dieser Theorie zum einen die Fähigkeit des Malers, seine bisherigen Malereistudien zu verwerfen und mit seinen eigenen Augen und durch sein Temperament eine eigene Wirklichkeit der Natur zu entdecken. Zum anderen benötigt auch der Betrachter die Fähigkeit, bisherige Darstellungen auszublenden, und mittels seiner Augen und folglich auch durch sein Temperament jene originelle Wirklichkeit als eine solche erkennen zu können.

Zolas Betonung von Natur und Wirklichkeit kann in direkten Zusammenhang mit seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit gesetzt werden. Seine Salonbesprechungen zeigen, wie das Genre der Salonkritik für ihn definiert ist: als eine individuelle Einschätzung von Kunst, die (hier) von einem Schriftsteller ausgeht. Anders als in seinen Romanen, in denen das lyrische Ich nicht mit Zola selbst gleichzusetzen ist, ist er in der Verteidigungsschrift untrennbar mit dieser verbunden. Auch das lyrische Ich in einem Gedicht, wie beispielsweise bei Baudelaire, besitzt eine andere Gewichtung als in Zolas Salonkritiken, da das Gedicht selbst ein künstlerisches Werk ist. Die Salonkritiken hingegen haben zunächst eine berichtende Funktion und sind daher in erster Instanz der journalistischen Arbeit zuzuordnen. Doch nicht nur die Tatsache, dass Zola seine eigenen Einschätzungen und Definitionen über die Kunst einfließen lässt, sondern auch der Umstand, dass er Manet als Beispiel für die Legitimierung dieser Definition nutzt, lässt schlussfolgern, dass Zola mit dieser Verteidigung auch seine eigene Kunst rechtfertigt. Als einer der bedeutendsten Schriftsteller des Naturalismus vertrat er einen Kunststil, der eine naturgetreue Darstellung der Wirklichkeit in all ihren facettenreichen Ausprägungen anstrebte und der auf jegliche Stilisierung verzichtete. Hinsichtlich dieser Ablehnung lässt sich auch eine gewisse Ähnlichkeit in der Argumentation von Baudelaire feststellen, der, wie bereits in Kapitel 2.1. analysiert, ebenfalls ein natürliches Sujet einem stilisierten und mit diversen Attributen ausgestatteten vorzieht. Als ein Beispiel für die ungeschönte und naturgetreue Wirklichkeitswiedergabe in Manets Malerei nennt Zola dessen ambivalent diskutiertes Gemälde *Déjeuner sur l'herbe*. Zwar erwähnt Zola auch den Skandal, den das Gemälde während seiner Ausstellung im *Salon de Refusés* im Jahr 1863 auslöste. Vor allem aber betont er, dass das Sujet für Manet, die Darstellung einer nackten Frau gegenüber von zwei angekleideten Herren umgeben von Laub, Bäumen und einem Fluss, nur ein Vorwand zum Malen sei, um seine eigene Wirklichkeitswiedergabe aufzuzeigen:

¹²⁵ An dieser Stelle ist es noch einmal wichtig zu betonen, dass Zola den Begriff des Temperaments, wie Krüger feststellt, zum Schlüsselbegriff seiner Kunstkritik macht und definierte, dass sich ein Kunstwerk aus zwei Komponenten zusammensetze: der Natur einerseits, die als *élément réel* eine feste Größe ausmache und dem Temperament andererseits, das als *élément individuel* eine Variable darstelle. (Vgl. Zola, *Mon Salon*, Krüger 2007, S. 161).

Les peintres, surtout Edouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère ; c'est cette chair ferme, modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes, et surtout cette délicieuse silhouette de femme en chemise qui fait, dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes ; c'est enfin cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendue avec une simplicité si juste, toute cette page admirable dans laquelle un artiste a mis les éléments particuliers et rares qui étaient en lui.¹²⁶

Das Argument der beliebigen Sujetauswahl nutzt Zola auch, um den gängigen Vorwurf der Beliebigkeit und Zusammenhangslosigkeit des Dargestellten in Manets Bildern zu negieren, wie er von mehreren zeitgenössischen Kritikern, bspw. Mantz und Castagnary geäußert wurde.¹²⁷ Vielmehr solle der Betrachter seinen Blick auf die luftige Komposition und auf das mit derartig schlichter Genauigkeit wiedergegebene Stück Natur richten. Nicht im Sujet selbst, sondern erst in dieser *simplicité* würden sich alle dem Künstler eigenen Elemente offenbaren.

Ein Jahr nach der Erscheinung dieses Artikels publizierte Zola die Salonkritik von 1868 in *L'Artiste*. Unter der Überschrift „Mon Salon“ attackiert er seinen Kunstkritiker-Kollegen Arsène Houssaye, der in *L'Artiste* folgendes über Manet geschrieben hatte: „Manet wäre ein einzigartiger Künstler, wenn er seine Hand nutze [...] Es reicht keineswegs aus, eine Stirn zu haben, die denkt, ein Auge, das sieht: man muß auch eine Hand haben, die spricht.“¹²⁸ Zola nutzte „Mon Salon“, um Houssaye scharf zu entgegnen, dass er als „le galant épicurien du XVIIIe siècle“¹²⁹ einem so genauen und ernsthaften Maler wie Manet, wohl gern „einige Schönheitspflästerchen und einen Hauch Reispuder unterschieben“¹³⁰ wollen würde:

Je répondrai au poète : " Ne désirez pas trop que le maître original et personnel dont vous parlez ait une main qui parle plus qu'elle ne le fait, plus qu'elle ne le doit. Voyez au Salon ces tableaux de curiosités, ces robes en trompe-l'oeil. Nos artistes ont les doigts trop habiles, ils font joujou avec des difficultés puériles. Si j'étais grand justicier, je leur couperais le poignet, je leur ouvrerais l'intelligence et les yeux avec des tenailles. ".¹³¹

¹²⁶ Vgl. Zola, *Mon Salon*, Krüger 2007, S. 161.

¹²⁷ Auch an dieser Stelle im Artikel lässt Zola Bildreferenzen ungenannt, die Manet bei der Auswahl dieses Sujets zitierte, wie Raffaels *Urteil des Paris* nach Marcantonio Raimondis Stich im *Déjeuner sur l'herbe* oder auch Tizians *Venus von Urbino* bei der *Olympia*.

¹²⁸ Zola 1988, S. 97.

¹²⁹ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/10-05-68.html>. (26.02.19)

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd. Dass Zola Manet mit solch starkem Selbstbewusstsein und in dieser Vehemenz verteidigen kann, liegt an der Tatsache, dass seit Manets Einzelausstellung während der Pariser Weltausstellung vereinzelt positive Kritiken über den Künstler publiziert wurden und sich Zola somit von diesen bestätigt fühlte. Auch stellt er fest, dass das Publikum den Maler nicht mehr verspottete, ihn zwar noch nicht mit bewunderndem Blick wahrnahm, aber „von der fremdartigen Eleganz der Werke des Meisters angezogen [wurde]“ (Vgl. Zola 1988, S. 99).

In demselben Artikel aus dem Jahr 1868 bezeichnet Zola Manet erstmals als Naturalisten¹³². Damit wird der dritte Begriff – der *naturalisme* – erläutert, der für Zolas Kunstkritik im Umgang mit Manet von zentraler Bedeutung ist. Ein Naturalist ist Manet für Zola insbesondere aufgrund seiner persönlich gefärbten Einfachheit, mit der dieser Objekte wahrnehme, da er mit seiner Malerei trotz bestehender Traditionen eine neue Wirklichkeitswiedergabe erzeuge. In diesem Sinne stellt Zola Manet 1875 in einem Artikel für die russische Zeitung *Vestnik Evropy* als Pionier einer neuen Malschule und als Verkünder der neuen Kunst des Naturalismus dar.¹³³ Die zeitgenössische Genremalerei unterteilt er dabei in zwei Parteien: zum einen die ‚konservative‘ rund um den Maler Alexandre Cabanel und zum anderen die ‚progressive‘, die sich ab den 1860er Jahren um Manet formierte. Diese Unterteilung ist als eine plakative einzustufen, auch wenn sie hinsichtlich der Malstile durchaus nachvollziehbar scheint. In der weiteren Analyse mit Zolas Schriften wird sich jedoch herausstellen, dass Zola seine Meinung im Laufe der Jahre änderte. Daher ist die Gegenüberstellung zwischen Cabanel und Manet eher im weiteren Sinne zu verstehen. Zola schreibt:

À côté de Cabanel j'inscrirai le nom d'Édouard Manet. Il est intéressant d'établir un parallèle entre lui et Cabanel. Depuis vingt-cinq ans, Manet se débat pour gagner les sympathies du public. Il a eu le même sort que Decamps, Delacroix, Courbet, tous des talents originaux dont les oeuvres étonnèrent et effrayèrent la foule par le jour nouveau sous lequel ils représentaient la nature. Le jury refuse ses peintures, le public éclate de rire à la vue de son visage. Il est un objet de raillerie pour la critique et partant pour tout Paris. Il va sans dire que Manet n'a jamais reçu ni récompense ni décoration, ni médaille. Enfin il ne sera jamais membre de l'Académie ; jamais l'idée ne lui viendrait de solliciter des commandes du gouvernement, et il ne vend ses toiles qu'à grand-peine à des amateurs. Manet a autant de malchance que Cabanel a de chance.¹³⁴

Diese starke Gegenüberstellung zwischen Cabanel und Manet wurde, wie bereits zuvor angedeutet, im kunsthistorischen Diskurs immer wieder aufgegriffen.¹³⁵ So bleibt Zola bei seiner leidenschaftlichen Verteidigung für Manet, die er mit ähnlichem Vokabular schon in den 1860er Jahren formulierte:

Le plus difficile est de faire comprendre l'originalité dans l'art. Le temps seul peut forcer les gens à rendre justice aux artistes originaux. Il est nécessaire que les yeux s'habituent à l'étrangeté

¹³² Dem Maler Pissaro widmet Zola in diesem Artikel zudem einen eigenen Absatz mit der Teilüberschrift „Les naturalistes“. Zola erwähnt in dem Artikel jedoch keine anderen innovativen Landschaftsmaler, von denen Kunstkritiker bereits ab den 1830er Jahren als Naturalisten berichteten.

¹³³ Laut Dadaş wurden die Artikel, die Zola in den Jahren 1875 bis 1879 für die russische Zeitung schrieb, von Hemmings entdeckt. (Vgl. Dadaş 2018, S. 102, Anm. 418) Da jedoch keinerlei Manuskripte überliefert worden waren, liegt derzeit lediglich die französische Rückübersetzung vor, die mit entsprechend kritischem Abstand betrachtet werden muss. (Vgl. Furst 1972, S. 171-72 und Ehrard 1974, S. 37). Hemmings beschreibt außerdem seine Vermutung, dass Zola seine Artikel vor allem aufgrund seiner begrenzten Publikationsmöglichkeiten in Russland veröffentlichte. Die Umstände, die zu den Publikationsproblemen in Paris führten, stellen dabei mögliche weiterführende Forschungsschwerpunkte dar.

¹³⁴ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-75.html>. (26.02.19)

¹³⁵ So beispielsweise bei Krüger 2006, S. 122-131, Körner 1996, S. 77 und auch Clark, 1984, S. 122-136.

de leur facture. Manet est un artiste moderne, un réaliste, un positiviste. Il a cherché à accomplir, pour le visage et la figure, la même révolution qui s'est produite pour le paysage dans les trente dernières années. Il peint les gens comme il les voit dans la vie, dans la rue ou chez eux, dans leur milieu ordinaire, habillés selon notre mode, bref en contemporains.¹³⁶

Auch wenn der literarische Stil der Zola'schen Tradition in der Kunstkritik über Manet unverändert scheint, ist auffällig, dass Zola dem gemalten Sujet nun eine größere Bedeutung zumisst als er es noch in früheren Kritiken tat, in denen der dargestellte Gegenstand als reiner Vorwand zum Malen und damit zur Nebensache deklariert wurde. Dies erklärt sich zum einen daraus, dass Manet in diesem Artikel das realistisch progressive Lager verkörpern soll, das sich der Akademiemalerei entgegenstellt, zum anderen auch aus dem Vergleich mit der Gattung der Landschaftsmalerei und der stilistischen Weiterentwicklung. Nichtsdestotrotz bleiben die zentralen Begriffe *tempérament*, *nature* und *naturalisme* für Zola die wichtigsten Komponenten seiner Kunsttheorie und im Umgang mit Manets Malerei. Zudem sind sie auch der Grund dafür, dass formale Innovationen wie die Erschaffung einer neuen Form für ein Sujet entstehen, wie er mit folgenden Worten im Hinblick auf Manet begründet: „D'abord, Manet a le souci de la vérité de l'impression générale, et non de l'achevé de détails qu'on ne saurait distinguer à quelque distance. Il fait preuve en outre d'une élégance naturelle ; il est un peu sec, mais beau, le sens du moderne est toujours fort développé chez lui [...]“¹³⁷.

Die Auseinandersetzung mit Zolas Salonkritiken und Artikeln über Manet hat gezeigt, dass diese nicht nur eine Verteidigungsschrift für Manets Malerei darstellen, sondern auch Zolas persönliche Kunstauffassung widerspiegeln, die sich aus seinen Begriffen des *tempérament*, der *nature* und des *naturalisme* konstituiert. Dass sich im Zuge seiner Erklärungen hinsichtlich Manets künstlerischer Praxis Widersprüche bilden, blendet der Schriftsteller dabei jedoch aus. Neben der Negation von tradierten Sujets in Manets Werken kann auch Zolas Argumentation über Manets Zugang zur Malerei angezweifelt werden. Zola schreibt beispielsweise, dass Manet Objekte mit seinem künstlerisch geschulten Auge wahrnehme und diese so male, wie er sie sehe.¹³⁸ Große Farbflächen werden als solche auf den Bildträger übertragen. Der Hand würde somit jedoch eine untergeordnete Rolle zukommen, da sie lediglich eine ausführende Funktion übernehme.¹³⁹ Wenn ein Künstler aber aufgrund dieser Einfachheit eine neue

¹³⁶ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-75.html>. (26.02.19)

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. Zola, 1988, S. 27-28.

¹³⁹ In diesem Zusammenhang gewinnt auch der Aspekt des externen Ateliers eine wiederkehrende Bedeutung für dieser Arbeit. Ursprünglich wurde in den Ateliers die Auffassung von Malerei als Handwerk vertreten (siehe dazu auch Kapitel 1.2. in dieser Arbeit). Manet lernte seinerzeit in dem der *Académie des Beaux-Arts* ausgelagerten Atelier von Thomas Couture. Auch wenn jene Auffassung bereits weitestgehend überholt war, soll die Herleitung an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden.

Wirklichkeitswiedergabe erzeuge und für Zola somit ein Naturalist sei, stimmt dies nicht mit Werken überein, in denen Manet von früheren Malern beeinflusst worden war (besonders nicht mit jenen vom Salon abgelehnten Bildern, auf die Zola seine Kunsttheorie bezieht). Vielmehr beweisen die Gemälde *Le fifre* und *L'acteur tragique*, dass sich Manets Malerei nicht nur auf sein Temperament, die Natur, Wirklichkeit und Naturalismus bezieht, sondern allein aufgrund ihres kompositorischen Vorbildes von Velázquez eine gedankliche Auseinandersetzung mit der Malereitradition voraussetzt. Die vielschichtigen Aspekte dieser Malerei erfordern dabei nicht nur ein studiertes Auge, sondern auch ein hohes Können der Hand. Diese Diskrepanz erwähnt Zola nicht. In einem Werk von Manet lassen sich Zolas Forderungen jedoch deutlich wiedererkennen. Es ist das Porträt des Schriftstellers, welches Manet als Dank für dessen Verteidigungsschrift anfertigte. Im folgenden Kapitel sollen die künstlerischen Interferenzen zwischen Manets Malerei und Zolas kunstkritischer Argumentation anhand des Schriftstellerporträts analysiert werden.

3.2 Manets Porträt von Zola

Im Jahr 1868 äußert sich Zola erstmals kritisch gegenüber Manets Malerei, als dieser ein Portrait von ihm anfertigte und es ein Jahr später im Salon ausstellen ließ. Ursprünglich hatte Manet das Gemälde als Dank für seine Verteidigungsschrift aus dem Jahr 1867 angefertigt. Nach einer detaillierten Bildbeschreibung des Gemäldes folgt die Analyse unter der These, dass Manet bewusst nach Zolas Kunstauffassung malte. Abschließend wird Zolas Kritik an dem Gemälde thematisiert und in einen kunstkritischen Kontext gesetzt.

Das großformatige Sitzporträt des Literaten (146,5 x 114cm, Abb. 11) enthält zahlreiche symbolische Attribute, die Zola als gelehrten Schriftsteller und Kunstkenner inszenieren. Es zeigt Zola auf einem mit floralen Mustern bezogenen Stuhl im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt sitzend, ein aufgeschlagenes Buch auf dem linken Arm. Der dunkel gehaltene Hintergrund hebt zwei Kunstwerke hervor: einen farbigen Steckrahmen an der rechten oberen Ecke des Gemäldes sowie einen Wandschirm mit japanischen Elementen, dessen äußerstes Glied im rechten Bildrand erkennbar ist. Innerhalb des Steckrahmens befinden sich die Abbildungen eines Sumo-Ringers – einem japanischen Holzschnitt von Kuniaki II – und einer Reproduktion von Velasquez' Gemälde *Die Trinker*, die zum Teil von einer darunter befestigten Darstellung von Manets *Olympia* verdeckt wird. Auf Zolas Schreibtisch befinden sich Bücher in allen Positionen, gestapelt und aufgeschlagen. Eine blaue Broschüre hebt sich

hinter einem Gänsekiel hervor, der in einem polygonalen japanischen Tintenfass steckt. Auf ihr ist der Name Manet zu erkennen.¹⁴⁰

Die formale Bildkomposition des Porträts setzt sich aus hierarchischen Strukturen zusammen. Sie ist mithilfe vertikaler und horizontaler Achsen organisiert und grenzt somit den unteren Teil des Bildes vom oberen ab. Von den abgebildeten Büchern bis hinab zu Zolas angedeuteten Schuhen ‚gehöre‘ dieser Teil der Literatur; oberhalb dieser Bücher entfalte sich die Malerei durch die Figurenbilder einerseits und die hinter Zolas gelegene ‚Landschaft‘ andererseits.¹⁴¹

Der zeitgenössische Pariser Kunstkritiker Théophile Thoré hebt in Zusammenhang mit Manets Bildnis von Zola die Eigenart des Künstlers hervor, Figurenbilder nach den Gesetzmäßigkeiten des Stilllebens zu malen. Er kritisiert die mangelnde Differenzierung von belebten und unbelebten Gegenständen in der malerischen Behandlung. Als Maler wäre es Manets Pflicht gewesen, sich als menschlich zu erweisen und sich dem Ausdruck eines menschlichen Charakters zu widmen, anstatt die Detailkonzentration auf die umliegenden Gegenstände zu richten. Manet malte demnach bewusst im Sinne von Zolas Kunstauffassung, und übertrug die Gegenstände – nach Zolas Wortwahl – so auf die Leinwand, wie er sie sah.¹⁴² Farbflächen, die der Maler mit seinem Auge wahrnehme, würde er demnach direkt und ohne weitere Stilisierung

¹⁴⁰ Biele-Wrunsch und auch Wittmann gehen davon aus, dass es sich um Manets Verteidigungsschrift handele. Biele-Wrunsch 2009, S. 80., Wittmann 2004, S. 89-90.

Manet hatte den Bücherfächer ursprünglich etwas anders konzipiert. Röntgenaufnahmen des Gemäldes haben gezeigt, dass die Anzahl der Exemplare reduziert wurde, sodass eine größere Fläche für die blaue Broschüre entstehen konnte. (Siehe auch Schmidt 1999, S. 34. sowie Biele-Wrunsch 2009, S. 80.)

Der Schriftzug stellt gleichzeitig auch die Signatur des Bildes dar. Überlegungen zur Zuschreibung des hell aufgeschlagenen Buches auf Zolas Arm beschäftigen bis heute die Forschungsexperten. Theodore Reff stellte 1975 in seinem Aufsatz „Manet’s Portrait of Zola“ die These auf, dass es sich um Charles Blancs „Histoire des peintres“, insbesondere um den Band über die spanische Malerei, handele. Schmidt bestreitet diese Annahme jedoch, indem sie auf die Abweichung hinsichtlich der Seitengestaltung hinweist. Vielmehr handele es sich um die Kunstzeitschrift *Gazettes des Beaux-Arts. Courrier Européen de l’art et de la curiosité*. Eine endgültige Einigung ist bisher noch nicht getroffen worden. Auch über die Bücher auf dem Schreibtisch gibt es Überlegungen zur Autorschaft. Robert Kopp erkennt beispielsweise Zolas Werke *Contes à Ninon* und *Confession de Claude* in ihnen, sowie den Feuilleton-Roman *Les Mystères de Marseille* oder auch *Thérèse Raquin*.

Die Tatsache, dass sich die Kunstwerke und einige der Bücher identifizieren lassen, veranlasst Theodore Reff zu der Aussage, dass das Arrangement des Porträts nicht nur ein Ambiente darstelle, die Vorstellung von intellektueller Arbeit verbildliche, sondern dass die dargestellten Objekte in charakteristischen geometrischen Formen angeordnet wurden. Unter den gelben und grünen Heften sticht die erwähnte blaue Broschüre hervor, die Zola im Frühjahr 1867 als Verteidigungsschrift für Manet veröffentlicht hatte. Reff behauptet auch, Manet habe absichtlich dieses Kolorit gewählt, um die Bedeutsamkeit dieses Heftes für ihn zu betonen. Auch Manets Wahl, diese Broschüre zugleich als Signatur seines Gemäldes zu verwenden, liegt dieser Annahme nicht fern.

¹⁴¹ Schmidt 1999, S. 35. Maurer erwähnt hinsichtlich der Bildkomposition auch das Wechselspiel zwischen organischen und geometrischen Formen. Das Gesicht und die Hände Zolas isolieren sich vor dem dunklen Bildhintergrund. Steckrahmen und Paravent werden dagegen durch eine strenge orthogonale Geometrie hervorgehoben. Des Weiteren enthält die Schwärze des Bildhintergrundes keine perspektivischen Indikatoren und suggeriert somit keine dreidimensionale Räumlichkeit eines Ateliers oder Studierzimmers. Der Porträtierte würde demnach vielmehr in einem „Denk-Raum, umringt von einer Collage kunsttheoretischer Zeichen“ sitzen. (Vgl. Maurer in: Schmidt 1999, S. 147).

¹⁴² Zola, 1988, S. 27.

mittels Farbe in ‚Oberflächen‘ übertragen. Somit male Manet nach Zolas Beschreibung wie ein Naturalist.

Zudem offenbare die Beschreibung von Manets Porträtsitzungen dessen Vorliebe für „stilllebenhafte und antiliterarische“ Malerei.¹⁴³ Zola berichtet 1868 über die Porträtsitzungen mit Manet von seiner eigenen Verwandlung in ein Stilleben: Er beschreibt, wie seine Gliedmaßen während der langen Porträtsitzungen allmählich einschlafen, sein Blick ermüdet, seine Gedanken abschweifen und er sich für den in Arbeit versunkenen Maler in ein beliebiges menschliches Wesen verwandelt, das es genauestens zu studieren gilt.¹⁴⁴ Wie schon in früheren Artikeln formuliert, betont Zola auch hier die analytische Vorgehensweise des Malers und dessen systematische Zerlegung einzelner Objekte. Offensichtlich beschränkt sich diese Vorgehensweise – ob zur Überraschung Zolas kann nur gemutmaßt werden – nicht nur auf leblose Objekte, sondern auch auf Subjekte. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese lediglich Modell für ein kontextualisiertes Sujet (wie beispielsweise bei *Le fifre*) stehen oder aber Charaktere darstellen.

Das Porträt wurde auf dem Pariser Salon im Jahr 1868 ausgestellt. Zola äußerte sich selbst zu seinem Porträt und dem Verhältnis zwischen Person und Stilleben folgendermaßen:

Le portrait qu'il a exposé cette année est une de ses meilleures toiles. La couleur en est très intense et d'une harmonie puissante. C'est pourtant là le tableau d'un homme qu'on accuse de ne savoir ni peindre ni dessiner. Je défie tout autre portraitiste de mettre une figure dans un intérieur, avec une égale énergie, sans que les natures mortes environnantes nuisent à la tête. Ce portrait est un ensemble de difficultés vaincues ; depuis les cadres du fond, depuis le charmant paravent japonais qui se trouve à gauche, jusqu'aux moindres détails de la figure, tout se tient dans une gamme savante, claire et éclatante, si réelle que l'œil oublie l'entassement des objets pour voir simplement un tout harmonieux.¹⁴⁵

Besonders lobt Zola Manets Ausführung der Hand und übt gleichzeitig auch erstmals Kritik an Manets Malweise, indem er schreibt: „Enfin ! voilà donc de la peau ! de la peau vraie, sans trompe-l'œil ridicule. Si le portrait entier avait pu être poussé au point où en est cette main, la foule elle-même eût crié au chef-d'œuvre.“¹⁴⁶ Mit der jedoch weitestgehend positiven Kritik stellt sich Zola erneut gegen zeitgenössische Kritiken über das Porträt. Im *Paris Magazin* wurde über das Gemälde beispielsweise folgendes geschrieben: „[D]as Bild zeichnet sich durch dieselbe Abwesenheit von Entwurf, Geschmack und Komposition aus, durch dieselbe

¹⁴³ Zola, 1988, S. 27.

¹⁴⁴ Er schreibt: „Par moments, au milieu du demi-sommeil de la pose, je regardais l'artiste, debout devant sa toile, le visage tendu, l'œil clair, tout à son œuvre. Il m'avait oublié, il ne savait plus que j'étais là, il me copiait comme il aurait copié une bête humaine quelconque, avec une attention, une conscience artistique que je n'ai jamais vue ailleurs.“ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/10-05-68.html>. (27.02.19)

¹⁴⁵ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/10-05-68.html>. (26.02.19)

¹⁴⁶ Ebd.

Geringschätzung aller Regeln, die bis heute den Werken Manets als Signatur dienen konnte“.¹⁴⁷ Es zeigt sich im Vergleich mit anderen Porträts, die Manet von seinen Schriftsteller-Freunden anfertigte, dass Manet den als leblos kritisierten Stil keineswegs übertrug, sondern vielmehr einen gänzlich anderen Zugang zu diesen Porträts pflegte. In seinem Porträt von dem Schriftsteller Stephane Mallarmé (1876) beispielsweise finden sich weder zahlreiche Attribute, die auf die Fähigkeiten des Porträtierten hinweisen, noch solche, die auf Manets Wissen über Malereitradition anspielen.¹⁴⁸

Elf Jahre später, im Jahr 1879, übt Zola in seinem Salonbericht allerdings mit deutlicheren Worten Kritik an Manet:

Je n'ai pas nommé Edouard Manet, qui était le chef du groupe des peintres impressionnistes. Ses tableaux sont exposés au Salon. Il a continué le mouvement après Courbet, grâce à son œil perspicace, si apte à discerner les tons justes. Sa longue lutte contre l'incompréhension du public s'explique par la difficulté qu'il rencontre dans l'exécution, je veux dire que sa main n'égale pas son œil. Il n'a pas su se constituer une technique ; il est resté l'écolier enthousiaste qui voit toujours distinctement ce qui se passe dans la nature mais qui n'est pas assuré de pouvoir rendre ses impressions de façon complète et définitive. C'est pourquoi, lorsqu'il se met en route, on ne sait jamais comment il arrivera au terme ni même s'il y arrivera seulement. Il agit au jugé. Lorsqu'il réussit un tableau, celui-ci est hors ligne : absolument vrai et d'une habileté peu ordinaire ; mais il lui arrive de s'égarer, et alors ses toiles sont imparfaites et inégales. Bref, depuis quinze ans on n'a pas vu de peintre plus subjectif. Si le côté technique chez lui égalait la justesse des perceptions, il serait le grand peintre de la seconde moitié du XIXe siècle.¹⁴⁹

In der Forschungsliteratur werden diese Zeilen immer wieder als Bruch mit Manets Malweise gedeutet.¹⁵⁰ Dabei handelt es sich keineswegs um einen völligen Meinungsumschwung, denn auch, wenn Manet für Zola nicht mehr der Meister seiner Zeit ist, so ist er in seinen Augen noch immer der beste Maler.¹⁵¹ Allerdings gibt Zola zu, was er noch vor einigen Jahren bei Houssaye kritisierte: dass Manets manuelle Fertigkeiten in Bezug auf seinen Blick nicht das volle Potential zu entfalten imstande seien. Jedoch belässt es Zola bei dieser Aussage und nennt keine detaillierten Gründe. Wie schon in früheren Salonschriften biete Zola erneut keine

¹⁴⁷ »Salon de 1868«, in: Paris Magazin, 10. Mai 1868, S. 10-11. Zit. nach: Schmidt (Hrsg.), Manet, Zola, Cézanne. Das Porträt des modernen Literaten, Basel 1999, S. 190.

¹⁴⁸ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Mallarmé-Porträt findet sich in dieser Arbeit in Kapitel 4.4.).

¹⁴⁹ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-07-79.html>. (26.02.19)

¹⁵⁰ Schon der zeitgenössische Journalist Adolphe Racot schrieb von Zolas Worten sogleich im Figaro: „M. Zola vient de rompre avec M. Manet.“ (Vgl. Hemmings 1957, S. 386). Zur kritischen Auseinandersetzung siehe Adhémar 1969 und Furst 1972. In ähnlicher Weise geht Zola auch in Bezug auf seine Auseinandersetzung mit den Impressionisten vor, die nach frühen Lobpreisungen in den 1860er Jahren in Äußerungen mit gewissen Vorbehalten ab den 1870er Jahren münden. (Für eine detaillierte Zusammenfassung der Quellen siehe Dadaş 2018, S. 105-114.)

¹⁵¹ Im Salonbericht von 1875 erklärte Zola, dass allein Manet es wage, die Malerei zu revolutionieren, wie er es bereits in der Landschaftsmalerei wenige Jahre zuvor vollzogen habe: „Manet est un artiste moderne, un réaliste, un positiviste. Il a cherché à accomplir, pour le visage et la figure, la même révolution qui s'est produite pour le paysage dans les trente dernières années. (Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-75.html>. (26.02.19))

nachvollziehbare, sondern eine lückenhafte Argumentation. Darüber hinaus ist die Kritik wieder subjektiv. Auch in seiner letzten Schrift zu Manet, die als Vorwort für den Katalog anlässlich der posthumen Ausstellung von Manets Werken im Jahr 1884 verfasst worden ist, behält Zola seinen allgemeinen Stil hinsichtlich kritischer Worte bei und bleibt subtil:

Les doigts n'obéissaient pas toujours aux yeux, dont la justesse était merveilleuse. S'il se trompait, ce n'était pas par défaut d'étude, comme on le prétendait, car aucun peintre n'a travaillé avec autant d'acharnement ; c'était simplement par nature, il faisait ce qu'il pouvait, et il ne pouvait pas faire autre chose.¹⁵²

Wenn Zola mit diesen Worten auch die gängige Kritik über Manet aufgreift, so unterlässt er es jedoch, anders als bei seinen Lobpreisungen für Manet, diese dem Leser an einem bestimmten Werk nachvollziehbar zu machen. Wie Dadaş anmerkt, ist diese Kritik mit der Verhaftung an traditionelle mimetische Darstellungsformen zu erklären, wie sie Manet durch seine flächige und detaillose Malweise zu revolutionieren suchte und welche Zola fünfzehn Jahre zuvor noch verteidigt hatte.¹⁵³ Zudem zeige sich, Zolas früheren Argumentationsketten folgend, in dieser Malweise das Temperament des Künstlers – lehnt Zola diese ab, müsste er konsequenterweise den ganzen Künstler ablehnen.¹⁵⁴ Dennoch stellt Manet für Zola auch nach seinem Tod einen der wichtigsten zeitgenössischen Künstler dar, sodass er seine Bedeutung in diesem Vorwort, dem Anlass entsprechend, mit jener Ingres, Delacroix und Courbet gleichsetzt.¹⁵⁵

In Bezug auf Manets Porträt von Zola hat dieser Exkurs in Zolas spätere Kritiken über Manet gezeigt, dass sich Manet in dem Zola-Porträt an die künstlerischen Forderungen des Schriftstellers angleicht, diese sogar umzusetzen versucht, und somit eine künstlerische Interferenz existiert. Zola, der Manets Zugang zur Malerei stets über die Natur zu argumentieren versuchte, erkannte in dem Künstler jenen Naturalisten, nach welchem er in seinen Salonkritiken stets forderte. Es ist dabei allerdings auffällig, dass Zola nie direkte Bezüge zu den Naturalisten nannte, obwohl er auch über die Impressionisten schrieb und Manet stets als Vorreiter der Bewegung ansah. Dies kann auch im Zusammenhang mit Zolas eigener Definition als naturalistischen Künstler angesehen werden.

¹⁵² Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-00-84.html>. (26.02.19)

¹⁵³ Vgl. Dadaş 2018, S. 105.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ So schreibt Zola: „Si vous voulez vous rendre un compte exact de la grande place que Manet occupe dans notre art, cherchez à nommer quelqu'un après Ingres, Delacroix et Courbet. Ingres reste le champion de notre école classique agonisante ; Delacroix flamboie pendant toute l'époque romantique ; puis vient Courbet, réaliste dans le choix de ses sujets, mais classique de ton et de facture, empruntant aux vieux maîtres leur métier savant. [...] seulement je cherche un novateur, un artiste qui ait apporté une nouvelle vision de la nature, qui surtout ait profondément modifié la production artistique de l'époque ; et je suis obligé d'en arriver à Manet, à cet homme de scandale, si longtemps nié, et dont l'influence est aujourd'hui dominante. L'influence est là, indéniable, s'affirmant davantage à chaque nouveau Salon. (Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-00-84.html>. (26.02.19)).

So wie die Analyse des Porträts zeigen konnte, dass Manet sich an Zola orientierte, kann auch eine ‚umgekehrte‘ Interferenz in Zolas Romanwerk festgestellt werden. Im folgenden Kapitel soll diese anhand seines Malerromans *L'œuvre* erläutert werden und in Bezug zu Manets Vorbildfunktion innerhalb seines Künstlerkreises interpretiert werden.

3.3 Zolas Malerroman *L'œuvre*

Zolas Roman *L'œuvre* ist im Folgenden Gegenstand der Analyse über die Interferenz hinsichtlich Zolas künstlerischen Schaffens und Manets Umgang mit Malerei. Nach einer kurzen inhaltlichen Zusammenfassung sollen drei Verweise zusammengetragen werden, welche die These bestätigen, dass Manet ein Vorbild für den Malerroman war. Anschließend wird Zolas künstlerische Praxis, sein Schreibstil, im Zusammenhang mit impressionistischen Techniken der bildenden Kunst interpretiert.

Zwischen den Jahren 1885 und 1886 wird Zolas Roman *L'œuvre* in einzelnen Kapiteln zuerst im Feuilleton des *Gil Blas* publiziert, 1886 schließlich in Buchform bei Charpentier. Der „Malerroman“¹⁵⁶ erscheint als vierzehnter Band des Romanzyklus *Rougon-Macquart – Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Zolas zwanzigbändigem sozialgeschichtlichen Zyklus über das Leben zweier Familien und deren sozioökonomische Verhältnisse unter Berücksichtigung ihrer Erbanlagen zur Zeit des zweiten Kaiserreichs (1852-1870).

Im Zentrum von *L'œuvre* steht der Pariser Protagonist Claude Lantier, ein Maler, dessen Leben von Geldnot und Krankheit gezeichnet ist und dessen Krisen ihn schließlich zugrunde richten. Ihm zur Seite steht sein Künstlerfreund Santoz, der als Pariser Schriftsteller an einer Romanserie arbeitet, die wie bei Zola selbst eine unverfälschte physiologische Darstellung zweier Familien in ihren Milieus behandeln soll. Die beiden Freunde treffen sich regelmäßig mit weiteren Künstlerfreunden im Pariser Café *Baudequin*, diskutieren über die moderne Malerei und die Jury der Pariser Salons und helfen einander bei zu publizierenden kunstkritischen Artikeln, in denen etwa Lantier als Begründer einer neuen Schule der Malerei – der *plein air* – ernannt werden soll. An Lantiers Seite steht zudem Christine, die zu Beginn noch Modell und Geliebte, schließlich Mutter ihres gemeinsamen Sohnes Jaques und Ehefrau Lantiers wird. Allgemein durchzieht Claudes Kunst unterschiedliche Prozesse, und neben seinen immensen Selbstzweifeln, die ihn zur ständigen ‚Verschlimmbesserung‘ seiner Gemälde antreiben, entwickelt sich mit der Frauenfigur Christine eine genrelle Konfrontation von Leben

¹⁵⁶ Dadaş 2018, S. 212.

und Kunst. Zum einen Claudes Liebe zu Christine, mit der er zurückgezogen in einem Landhaus in Bennecourt lebt, zum anderen seine bedingungslose Hingabe zur Kunst, die sich in seiner zunehmenden Versunkenheit der künstlichen Welt seines letzten Gemäldes manifestiert, und die schließlich zu einem heranwachsenden Realitätsverlust Claudes führt. Der Versuch Christines, ihn in die Wirklichkeit zurückzuholen, scheitert und endet mit dem Selbstmord Claudes.

3.3.1. Manet als mögliches Vorbild Claude Lantiers

Immer wieder ist in der reichlich vorhandenen Forschungsliteratur zu Zolas *L'œuvre* der Begriff des ‚Schlüsselromans‘ angewandt worden.¹⁵⁷ Diese Annahme beruht auf der Bestimmbarkeit der im Roman dargestellten Künstler mit realen Vorbildern, obgleich eine eindeutige Zuordnung nicht möglich ist.¹⁵⁸ Es überwiegt die Annahme, es handle sich bei Zolas Protagonisten um Paul Cézanne, mit dem Zola seit frühester Kindheit befreundet war und dessen Biographie einige Parallelen zu Claude Lantier aufweist. Schober und Niess merken jedoch an, dass die Rolle, die Zolas Held in der neuen Schule spielt, um vieles mehr der Stellung Manets innerhalb der Impressionisten entspräche als die Cézannes. Bei der Literatur, die ihre Argumentation auf dieser Zuordnung aufbaut, ist jedoch von entscheidender Bedeutung, dass diese Assoziation lediglich auf die Person Lantiers als Künstler zutreffend ist. Die Person hinter diesem Künstler entspricht mit ihrem ungezügelter Temperament und ihren labilen, zur Depression neigenden Charakterzügen nicht dem Wesen Manets, das als elegant, redegewandt, sympathisch und umgänglich beschrieben wird.

Zusammenfassend formuliert, gehen drei grundlegende Thesen aus der Forschungsliteratur hervor, die Manets Vorbildfunktion für den Protagonisten Lantier aufzeigen¹⁵⁹:

1. Manet war Wegbereiter der Impressionisten und hatte eine führende Rolle innerhalb der Künstlergruppe inne. Schober konstatiert, dass sich Manet selbst allerdings eher im Hintergrund hielt.¹⁶⁰ Manets relative Absonderung würde, wenn man die notwendigen Modifikationen der literarischen Umsetzung betrachtet, ungefähr Lantiers Rolle innerhalb des Romans entsprechen. Denn auch dieser sah sich nicht als repräsentativen Vertreter einer neuen Malweise.

¹⁵⁷ Vor allem die Monografien von Brady 1967 und Niess 1968 bezeichnen *L'œuvre* als „roman le clef“. Rieger fertigte zudem eine Auflistung aller möglichen Vorbilder der Rolle Claude Lantiers an (Vgl. Rieger 2000, S. 316).

¹⁵⁸ Siehe Dadaş 2018, pp. 239-41.

¹⁵⁹ Vgl. Brady 1967; Niess 1968; Schober 1970, Rieger 2000.

¹⁶⁰ Schober 1970, S. 607.

2. Claude Lantiers im Roman geäußerter Wunsch, ganz Paris zu malen, stimmt mit jenem Manets überein. „Ach, alles sehen und alles malen!“, ruft Claude verzweifelt aus, „[m]eilenlange Gemäuer über und über bemalen, die Bahnhöfe, die Markthallen, die Bürgermeistereien ausschmücken, alles, was man bauen wird“.¹⁶¹ Mit dem Vorschlag, die Wände des neuen Rathauses zu bemalen, wandte sich Manet im Jahr 1879 an leitende Mitglieder der Pariser Stadtverwaltung.¹⁶²

3. Lantiers wichtigstes Gemälde trägt den Titel *Plein air*, – *Im Freien*, und weist bezüglich des Dargestellten Ähnlichkeiten zu Manets Gemälde *Déjeuner sur l'herbe*, *Frühstück im Freien* auf. Die deutsche Übersetzung des Titels betont die Ähnlichkeit aufgrund der Wortwiederholung zudem noch stärker.

Zola wiederholte mittels der Protagonisten teilweise wortwörtlich seine Kunstforderungen, die er bereits im Zusammenhang mit Manet formuliert hatte. Im Folgenden sollen die markantesten Gegenüberstellungen genannt werden.

Zola beschreibt Lantiers Gemälde *Plein Air* und ermöglicht dem Leser mithilfe einer detaillierten Bildbeschreibung eine deutliche Vorstellung des Werkes¹⁶³, wie im Folgenden zitiert:

[...] C'était une toile de cinq mètres surtrois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière, très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttaient en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe.¹⁶⁴

¹⁶¹ Zola, *Das Werk*, S. 479.

¹⁶² Manets Projekt, den ‚Bauch von Paris‘ für den geplanten neuen Sitzungssaal des niedergebrannten Rathauses zu malen, stützt sich unmittelbar auf Zolas gleichnamigen Roman. In einem Brief an den Präfekten von Paris beschreibt Manet diese Wortgruppe wie folgt: „[...] die verschiedenen Berufe, das öffentliche Leben, der Handel unserer Zeit. Ich denke an die Markthallen, die Eisenbahn, den Hafen, das unterirdische Paris der Pferderennen und der Gärten.“, (Zit. nach Perruchot, Manet: *Eine Biographie*, Berlin, Darmstadt, Wien 1962, S. 303.) Von jenen neuen großstädtischen Architekturphänomenen handelt auch Zolas 1873 publizierter Roman *Le ventre de Paris*.

¹⁶³ Hier muss Dadaş eindeutig widersprochen werden, die schreibt, dass Zola im allgemeinen eher vage Bildbeschreibungen gibt, in denen technische und kompositorische Details fehlen würden. Nicht nur die Beschreibung von Lantiers Gemälde beweist das Gegenteil, sondern auch weitere zahlreiche Ausführungen anderer Gemälde und gesellschaftlicher Ereignisse sowie Gefühls- und Lichistimmungen in dem Roman. Vgl. Dadaş 2018, S. 240.

¹⁶⁴ Zola 1983, S. 53-54.

In der Gegenüberstellung von Zolas Verteidigungsschrift in Zusammenhang mit Manets *Déjeuner sur l'herbe* und den hier wiedergegebenen Zeilen werden die Gemeinsamkeiten deutlich. Denn in der Verteidigungsschrift schreibt Zola bereits einige Jahre zuvor:

Le Déjeuner sur l'herbe est la plus grande toile d'Edouard Manet, celle où il a réalisé le rêve que font tous les peintres : mettre des figures de grandeur naturelle dans un paysage. On sait avec quelle puissance il a vaincu cette difficulté. Il y a là quelques feuillages, quelques troncs d'arbres, et, au fond, une rivière dans laquelle se baigne une femme en chemise ; sur le premier plan, deux jeunes gens sont assis en face d'une seconde femme qui vient de sortir de l'eau et qui sèche sa peau nue au grand air.¹⁶⁵

Beide Gemälde weisen in Bezug auf die Darstellung von Farbkontrasten offensichtlich eine ähnliche Methodik auf: Die leuchtenden Fleischtöne der nackten Frauenkörper werden in Kontrast mit den kompakten dunklen Flächen der Samtjacken der männlichen Figuren im Vordergrund gestellt.¹⁶⁶

Auch die Reaktionen, die beide Gemälde in der Öffentlichkeit auslösten, weisen Übereinstimmungen auf. „Cette femme nue a scandalisé le public, qui n'a vu qu'elle dans la toile. Bon Dieu ! quelle indécence : une femme sans le moindre voile entre deux hommes habillés ! Cela ne s'était jamais vu.“¹⁶⁷, schrieb Zola 1867 über die Reaktionen auf Manets Gemälde und argumentierte im gleichen Zuge mit der Selbstverständlichkeit, mit der zahlreiche Bilder des *Louvre* nichts außer bekleidete neben nackten Figuren zeigen würden.¹⁶⁸ Fast wortwörtlich spiegeln sich diese Auseinandersetzungen im Roman *L'œuvre* wider. Während einer Unterhaltung zwischen Claude, Sandoz und dem befreundeten Künstler Dubuche, der die Meinung des bürgerlichen Durchschnittspublikums vertritt, legt Zola diesem folgende Worte in den Mund: „Seulement, c'est ce monsieur, tout habillé, là, au milieu de ces femmes nues... On n'a jamais vu ça.“¹⁶⁹, worauf ihm die beiden anderen sofort entgegnen: „Est-ce qu'au Louvre, il n'y avait pas cent tableaux composés de la sorte?“¹⁷⁰ Doch Dubuche prophezeit ihnen, dass das Publikum es nicht verstehen werde. Das Publikum sehe in einem Bild zunächst nur ein Sujet. Und auch hier findet sich in Claudes Kunstästhetik Zolas eigener Anspruch an die Kunst wider. Denn als Claudes Schriftstellerfreund Sandoz den Titel *Plein air* als nichtssagend kritisiert, erwidert Claude, dieser Titel brauche nichts zu sagen, und personifiziert damit Zolas eigene

¹⁶⁵ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-01-67.html>. (26.02.19)

¹⁶⁶ Vgl. Schober, S. 610.

¹⁶⁷ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-01-67.html>. (26.02.19)

¹⁶⁸ Zola, Schriften zur Kunst, S. 66-67.

¹⁶⁹ Zola 1983, S. 86-87.

¹⁷⁰ Zola 1983, S. 87.

Kunstauffassung, die er 1867 formulierte, indem er in Manets Verteidigungsschrift äußerte, dass das Sujet lediglich ein „Vorwand zum Malen“ sei.¹⁷¹

Niess geht in seiner Argumentation sogar noch einen Schritt weiter und hebt hervor, dass Claudes Gemälde *Plein air* den gleichen bedeutenden Stellenwert in seiner Künstlerkarriere einnehme wie Manets *Déjeuner sur l'herbe* in dessen Entwicklung, denn für beide Künstler sei es das erste große Werk, in dem eine neue Malweise angewendet wird, die sich von der akademischen Tradition abwendet.¹⁷² Mit der Ausstellung auf dem *Salon des Refusés* entfachte Manet einen Skandal und wurde zum Mittelpunkt der allgemeinen Belustigung des Publikums. Ebenso erging es auch Claude Lantier auf dem *Salon des Refusés*. Das zunehmende Gelächter, das sich offenbar in dem Saal ausbreitete, „das Toben einer hochgehenden Flut“ einer „riesige[n], durcheinanderwimmelnde[n] Masse, die sich vor seinem Bild schier zerquetschte“, ließ Claude „grausame Enttäuschung“ verspüren, schreibt Zola.¹⁷³

Die tragische Entwicklung Lantiers im weiteren Verlauf des Romans äußert sich schließlich während seiner letzten Ausstellung. Als Sandoz das letzte Bild von Claude, *L'enfant mort*, auf dem Salon sieht, bringt er seine Meinung, Claude sei ein Vorläufer einer neuen Malerei, mit folgenden Worten zum Ausdruck:

Et, regarde! tu devrais être fier, car c'est toi le véritable triomphateur du Salon, cette année. [...] Regarde, regarde! en voilà encore un de Plein Air, en voilà un autre, et ici, et là-bas, tous, tous! [...] En effet, le coup de clarté, peu à peu introduit dans la peinture contemporaine, éclatait enfin. L'ancien Salon noir, cuisiné au bitume, avait fait place à un Salon ensoleillé, d'une gaieté de printemps. [...] De loin, à chaque pas, on voyait un tableau trouer le mur, ouvrir une fenêtre sur le dehors. Bientôt, les murs tomberaient, la grande nature entrerait, car la brèche était large, l'assaut avait emporté la routine, dans cette gaie bataille de témérité et de jeunesse. [...] Ah! ta part est belle encore, mon vieux! continua Sandoz. L'art de demain sera le tien, tu les as tous faits.¹⁷⁴

Auch dieses Beispiel zeigt, dass Zola seinen Protagonisten die gleichen Worte in den Mund legte, die er schon zuvor in den Salonschriften nutzte, um seine eigene Meinung zu formulieren. Die Metapher der hellen Bilder, welche die Wände durchbohren würden, verwendet Zola beispielsweise bereits für Manets Porträt von Zola. Auch der prophezeiende Ausspruch von Sandoz findet sich in Zolas Schriften zur Kunst wieder. Im Jahr 1867 schrieb Zola in Manets Verteidigungsschrift: „Demain, si ce n'est aujourd'hui, il sera compris et accepté [...]“. ¹⁷⁵ In

¹⁷¹ Schober 1970, S. 610-11. Manet änderte den Titel des *Dejeuner sur l'herbe* nachträglich (1863 trug es noch den Titel *Le bain*).

¹⁷² Vgl. Niess 1968, S. 113-15.

¹⁷³ Zola, *L'œuvre*, S. 196.

¹⁷⁴ Zola 1983, S. 628-29.

¹⁷⁵ Zola 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-01-67.html>. (26.02.19)

seinem Vorwort des Ausstellungskataloges zu Manets Einzelausstellung im Jahr 1884 schrieb Zola über Manet zudem, „que Manet y a joué. Il a été un des instigateurs les plus énergiques de la peinture claire, étudiée sur nature, prise dans le plein jour du milieu contemporain, qui peu à peu a tiré nos Salons de leur noire cuisine au bitume, et les a égayés d'un coup de vrai soleil“.¹⁷⁶

Bei diesen aufgezeigten Argumentationsketten muss schließlich angemerkt werden, dass Zola zwar für die konstitutiven Teile der Romanhandlung authentisches Material nutzte, es allerdings entsprechend der Notwendigkeiten seiner künstlerischen Fiktion abwandelte.¹⁷⁷

Laut Schober scheint Zola eine für die impressionistische Schule typische Thematik für Claudes Gemälde im Sinn gehabt zu haben, die jedoch eine direkte Übernahme eines wirklich vorhandenen Gemäldes vermeiden sollte. Dieser Gedanke lässt sich auch allgemein auf den von Zola entworfenen Künstlerbegriff innerhalb des Romans übertragen. Indem er mehrere Künstler ineinander verschmelze, würde Zola die Repräsentanz für alle wahren, sie sogar vergrößern und damit allgemeingültig für das Schicksal früherer moderner Künstler machen.¹⁷⁸ Somit bietet auch die Zuschreibung von Manet auf Claude Lantier nur eine weitere Möglichkeit, den für die kunsthistorische Forschung des Impressionismus wichtigen Malerroman zu interpretieren.

Diese Gegenüberstellungen konnten zeigen, dass Zola Manet als Person und dessen Wirkung auf befreundete Maler zum Vorbild für den Roman *L'œuvre* nahm. Indem der Schriftsteller seine Einschätzungen und sein persönliches Kunstverständnis, welcher er mittels Manets Malerei zu erklären versuchte, teilweise wortwörtlich in seinen Roman einfließen ließ, bilden sich Interferenzen im künstlerischen Werk Zolas, die vor allem mit Manets gesellschaftlicher Rolle innerhalb seines Künstlerkreises übereinstimmen¹⁷⁹. Anders als in Manets Porträt findet die Interferenz hier aber umgekehrt statt: Nicht Manet orientierte sich an Zola, sondern Zola an Manet, wenn auch eher an der Inszenierung seiner Person. Inwieweit nicht nur in diesem Sinne,

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Schober 1970, S. 613.

So stellt Manets Original im Hintergrund eine in ein Hemd gekleidete badende Frau, umgeben von Laubwerk und Bäumen dar. Im Vordergrund sitzen drei Personen bei einem Picknick im Gras: eine nackte Frau und zwei bekleidete Herren. Neben ihnen liegen auf einem blauen Tuch die Reste von Essensvorräten. Claudes Bild hingegen zeigt einen in Samtweste gekleideten Herrn, neben dem eine, den einen Arm unter den Kopf geschobene, nackte Frau liegt, deren Augen geschlossen sind. Im Hintergrund ringen oder spielen zwei weitere nackte Frauen miteinander. Es ist daher nicht auszuschließen, dass sich Zola auch anderweitig Inspiration für das Motiv holte. Die erotisierende Note der zentralen nackten Frau könnte auf Cézannes *Die moderne Olympia* (1873) deuten, die spielenden Frauen im Hintergrund könnten ebenso der Gruppe aus Cézannes *Liebeskampf* (1875-76) entnommen sein.

¹⁷⁸ Schober 1970, S. 612-15.

¹⁷⁹ Die Rolle Manets in diesem Kreis wurde bereits in Kapitel 1.3. dieser Arbeit behandelt.

sondern auch im Hinblick auf Zolas künstlerische Gestaltung des Romans Interferenzen mit Manets Malweise erkennbar sind, soll im Folgenden analysiert werden.

3.3.2. Literarischer Impressionismus versus „écriture artiste“¹⁸⁰

In der Analyse von Zolas eigenem künstlerischen Schaffen, besonders bezüglich seines Schreibstils, lassen sich ebenfalls Interferenzen zur modernen Malerei, dem Impressionismus und auch Manet feststellen. Einige Gemälde von Claude Lantier weisen eindeutige Züge einer impressionistischen Malweise auf. Aufgrund dessen hat die Forschung nicht nur in Zolas Protagonisten einen Impressionisten gesehen, sondern auch in Zola selbst.¹⁸¹ Im Zusammenspiel mit Manet ist diese Herleitung insofern plausibel, als dass Zola den Maler als einen Wegbereiter der modernen Malerei und damit auch des Impressionismus ansah.¹⁸² Diese zwei Aspekte, die Verwendung von modernen Sujets einerseits und die impressionistische Gestaltungsweise andererseits, werden in diesem Kapitel erläutert und interpretiert.

Die erste Gemeinsamkeit von impressionistischen Malern allgemein und Zolas naturalistischem Roman ist das motivische Interesse an der zeitgenössischen Realität und insbesondere die Darstellung und Dokumentation des großstädtischen Alltagslebens. In dem Roman *L'œuvre* sind es die wiederkehrenden Beschreibungen der Großstadt Paris. Hier lässt sich eine Parallele zu Baudelaire ziehen, dessen Begriff der Modernität und die Forderung nach der Darstellung moderner und zeitgenössischer Sujets in der Kunst in *Le Peintre de la Vie moderne* definiert wurden und in seinem Gedichtband *Les Fleurs du Mal* eine entsprechende Anwendung fanden.¹⁸³

Auch wenn *L'œuvre* in der romanistischen Forschung nicht zu den impressionistischen Romanen zählt¹⁸⁴, ist von Carles und Desgranges dennoch eine impressionistische Gestaltung des Romans aufgezeigt worden. Dies ist die zweite Gemeinsamkeit von Zolas Roman mit einer impressionistischen Gestaltungsweise. So weisen die beiden genannten Forscherinnen beispielsweise auf die Ähnlichkeit zwischen folgendem Zitat und den Bildern *Le quai du Louvre* (1867, Abb. 12) und *Le Pont Neuf* (1872, Abb. 13) von Claude Monet hin:

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs, bordée d'une file de péniches encore pleines, où grouillait un

¹⁸⁰ Dadaş 2018, S. 241.

¹⁸¹ Vgl. bspw. Niess 1960, S. 244-45.

¹⁸² Vgl. vor allem Zolas Vorwort des Kataloges zur Ausstellung von Manets Werken aus dem Jahr 1881.

¹⁸³ Dies wurde in Kapitel 2.1. dieser Arbeit erläutert.

¹⁸⁴ Laut Newton zählen *La curée*, *Le ventre de Paris*, *La faute de l'abbé Mouret*, *Une page d'amour* und *Nana* zu den „véritables toiles impressionnistes de Zola“ (Newton 1967, S. 48).

peuple de débardeurs, que dominait le bras gigantesque d'une grue de fonte; tandis que, de l'autre côté de l'eau, un bain froid, égayé par les éclats des derniers baigneurs de la saison, laissait flotter au vent les drapeaux de toile grise qui lui servaient de toiture. Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre, avec des petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentellenoire, animé du perpétuel va-et-vient des piétons, une chevauchée de fourmis, sur la mince ligne de son tablier. En dessous, la Seine continuait, au loin; on voyait les vieilles arches du Pont-Neuf, bruni de la rouille des pierres; une trouée s'ouvrait à gauche, jusqu'à l'île Saint-Louis, une fuite de miroir d'un raccourci aveuglant; et l'autre bras tournait court, l'écluse de la Monnaie semblait boucher la vue de sa barre d'écume. Le long du Pont-Neuf, de grands omnibus jaunes, des tapisseries bariolées [...] Tout le fond s'encadrait là, dans les perspectives des deux rives: sur la rive droite, les maisons des quais, à demi cachées par un bouquet de grands arbres [...] sur la rive gauche, une aile de l'Institut, la façade plate de la Monnaie, des arbres encore, en enfilade. Mais ce qui tenait le centre de l'immense tableau, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité, cette proue de l'antique vaisseau, éternellement dorée par le couchant. En bas, les peupliers du terre-plein verdissaient en une masse puissante, cachant la statue. [...] Plus haut, le soleil opposait les deux faces, éteignant dans l'ombre les maisons grises du quai de l'Horloge, éclairant d'une flambée les maisons vermeilles du quai des Orfèvres, des files de maisons irrégulières, sinettes, que l'œil en distinguait les moindres détails, les boutiques, les enseignes, jusqu'aux rideaux des fenêtres. [...] Plus haut, plus haut encore, par-dessus les tours jumelles de Notre-Dame, d'un ton de vieil or, deux flèches s'élançaient, en arrière la flèche de la cathédrale, sur la gauche la flèche de la Sainte-Chapelle, d'une élégance si fine, qu'elles semblaient frémir à la brise, hautaine mât du vaisseau séculaire, plongeant dans la clarté, en plein ciel.

Zurecht stellt Dadaş fest, dass diese Szene wie ein Bild beschrieben wird.¹⁸⁵ Die genaue Einteilung in Vorder- und Hintergrund, rechte und linke Seite und die metaphorische Beschreibung der *Cité* als ein alter Schiffsbug, welcher sich in dem Vergleich mit der Kirchturmspitze bis hinauf zu einem Schiffsmast zieht, veranschaulicht Zolas literarische Bildlichkeit. Zola setzt diese Metapher wiederholt ein und vor allem das goldene Licht der untergehenden Sonne, die Paris eine neue Farbigkeit verleiht, findet vermehrt Verwendung. In einer anderen Textpassage heißt es dort:

Quatre heures sonnaient à peine, le soleil oblique enfilait les Champs-Élysées; et tout flambait, les queues serrées des équipages, les feuillages neufs des arbres, les gerbes des bassins qui jaillissaient et s'envolaient en une poussière d'or. [...] Mais, après les quatre rangées de marronniers, au-delà de cette bande d'ombre verdâtre, ils avaient devant eux la chaussée ensoleillée de l'avenue, ils y voyaient passer Paris à travers une gloire, les voitures aux roues rayonnantes comme des astres, les grands omnibus jaunes plus dorés que des chars de triomphe, des cavaliers dont les montures semblaient jeter des étincelles, des piétons qui se transfiguraient et resplendissaient dans la lumière.¹⁸⁶

Während in Zusammenhang mit der von Zola beschriebenen leuchtenden Farbigkeit und den vom Licht durchfluteten Plätzen in den zitierten Textpassagen allgemein kein konkreter Zusammenhang mit der impressionistischen Malerei oder speziell Manets Malerei definiert

¹⁸⁵ Vgl. Dadaş 2018, S. 265.

¹⁸⁶ Zola 1983, S. 276-77.

werden kann¹⁸⁷, sind die iterativen Deskriptionen, mit welchen Zola die lichtdurchströmten Plätze in Paris beschreibt, durchaus mit impressionistischer Malerei in Verbindung zu bringen. Denn durch die „narrative Sukzession unterschiedlicher Erscheinungsweisen“¹⁸⁸ desselben Gegenstandes zu unterschiedlichen Tages- und Nachtzeiten entsteht der Eindruck der Serialität.¹⁸⁹ Auch in der impressionistischen Malerei lassen sich mehrere Serien mit demselben Bildmotiv als Momentaufnahme finden, wie beispielsweise Monets Bahnhofsdarstellungen, in denen bereits erste situationsbedingt variierende Motive eines immer gleichen Sujets dargestellt werden. Spätere Serien wie jene der Kathedrale von Rouen von Monet, der Kirche von Moret-sur-Loing von Sisley oder auch des Boulevard Montmartre von Pissaro entstehen zwar nicht zeitgleich mit Zolas Roman, sprechen aber trotzdem für eine künstlerische Parallele zum impressionistischen Gefühl der Maler einerseits und Zola andererseits. Von zentraler Bedeutung in diesem Gefühl scheint der Aspekt der (natürlichen) Transformation ein und desselben Objektes bzw. Sujets zu sein. Wenn auch nicht in direktem Bezug zu Manet, findet hier jedoch eine künstlerische Interferenz zwischen Zola und der impressionistischen Malweise im Allgemeinen statt.

Die Forschungsliteratur hat weitere unterschiedliche Verweise bezüglich Zolas Malerroman und dessen möglichen Parallelen zur impressionistischen Malerei beschrieben, die hier aufgrund ihrer umfassenden und ambivalenten Deutungsweisen nicht weiter ausgeführt werden sollen¹⁹⁰. Darüber hinaus hatte Zola den Mangel an Detailgenauigkeit in der impressionistischen Malerei vor allem in seinen späten Artikeln als Argument für seine Verteidigung von Manets Malerei verwendet, der naturalistisch male. Inwieweit er die genaue Darstellungsweise jedoch duldete und wie fortgeschritten sie sein musste, damit er sie ablehnte, definierte Zola – wie viele weitere kunsttheoretische Grundlagen – erneut nicht im Konkreten. Welche malerische Darstellungsweise die Zeitlichkeit eines Moments angemessen verkörpern könne, war vermutlich eine medienspezifische Aufgabe, die nicht in das Feld der Literatur gehörte. Die detaillierten Beschreibungen in *L'œuvre* sind daher nicht als direkte Anklage gegenüber einem der wichtigsten Merkmale der impressionistischen Malerei zu verstehen,

¹⁸⁷ Obwohl Newton in Zolas Vokabular („les flots dansants“, „poussière du soleil“ oder „une gloire“) durchaus eine indirekte Parallele zu impressionistischen Bildwerken erkennt, setzt Fernandez Zolas gütigen Pariser Sonnenuntergängen eher ein ‚Faible für das Mittelalter‘ entgegen. (Vgl. Newton 1967, S. 136 und Fernandez 1997, S. 28.)

¹⁸⁸ Dadaş 2018, S. 267.

¹⁸⁹ In Zolas Roman ist die Cité-Insel ein immer wiederkehrendes Motiv. Claude begegnet der Szenerie sowohl tagsüber als auch nachts, wobei sich das Motiv in immer unterschiedlichen Licht- und Stimmungsverhältnissen präsentiert.

¹⁹⁰ Zur Vertiefung empfiehlt sich Van Hooff 1992, Albers 2002 sowie Melmoux-Montaubin 1999, deren Argumente von Dadaş treffend zusammengefasst werden. (Vgl. Dadaş 2018, S. 263-273.)

sondern vielmehr als eine Methodik, die allein auf ein „auf die Malerei begrenztes Darstellungsverfahren“¹⁹¹ angewandt werden kann.

Die Analyse zwischen Manets und Zolas Werken konnte zeigen, dass gewisse Parallelen in der jeweiligen künstlerischen Arbeit existieren. Die Überschneidungen zwischen Zolas Malerroman *L'œuvre* und Manet als Maler der Moderne und Schlüsselfigur innerhalb seines Freundeskreises belegen die aufgestellte These. Hinsichtlich der angewandten Methodik muss jedoch festgehalten werden, dass sich Zola weniger an Manet, sondern eher an der impressionistischen Malerei allgemein orientiert haben könnte. Seine seriellen Beschreibungen der modernen Großstadt zu verschiedenen Tageszeiten wecken Assoziationen zu Monets Serien der Kathedrale von Rouen oder auch seine berühmten Getreideschober-Serien, die in etwa zur gleichen Zeit wie sein Roman entstanden. In diesem Zusammenhang gibt es ein Verhältnis, das einer Interferenz ähnlich ist, das jedoch durch die bereits beschriebenen Umstände auch Lücken aufweist.

¹⁹¹ Vgl. Dadaş 2018, S. 272.

4. STÉPHANE MALLARMÉ UND MANET

Stéphane Mallarmés (*1842, Paris, † 1898, Valvins) literarischer Umgang mit Manets Malerei zeigt sich nicht wie bei Zola in einer Vielzahl von Salonbesprechungen und Katalogartikeln, sondern im Wesentlichen in zwei Texten, die auch zu den vollständigsten Aufsätzen des Dichters zur Kunstkritik im engeren Sinne zählen.¹⁹² Der Artikel „Le Jury de peinture et M. Manet“ erschien als erster von diesen zweien am 12. April 1874 in *La Renaissance artistique et littéraire* und beschäftigt sich mit jenen Gemälden Manets, die von der Jury nicht zum Pariser Salon von 1874 zugelassen worden waren.¹⁹³ Der zweite Artikel mit dem Titel „The Impressionists and Edouard Manet“ erschien zwei Jahre später, im September 1876 und existiert heute nur in der englischen Übersetzung aus der Zeitschrift *The Art Monthly Review*, welche Mallarmé, der selbst einige Jahre Englisch an einer Pariser Schule unterrichtete, als „excellente traduction“ benannte.¹⁹⁴ Im Unterschied zu Zola, dessen Verteidigung von Manets Malerei sich vor allem auf die 1860er Jahre konzentrierte und die Entwicklung jener spätestens ab 1879 zunehmend kritisierte, lobte Mallarmé Manets Stil und beschrieb seine Fortsetzung als logische Konsequenz von Manets künstlerischem Anspruch.¹⁹⁵ Der in diesem Kapitel zu untersuchende Zeitraum konzentriert sich auf die Zeitspanne zwischen 1874 und 1876, nicht nur aufgrund der geschriebenen Artikel über Manet, sondern auch aufgrund der Veröffentlichung des von Mallarmé überarbeiteten Gedichts *L'Après-midi d'une faune*, welches einen entscheidenden Umbruch in seinem Schaffen darstellte. Zudem arbeiteten Mallarmé und Manet in diesen Jahren auch künstlerisch zusammen: Der Dichter und der Maler fertigten die Übersetzungen bzw. Illustrationen zu den Gedichten *The Raven* von Edgar Allan Poe und Mallarmés *L'Après-midi d'une faune* an. So entstanden von Manet vier Lithografien und vier Holzschnitte, die in direktem Zusammenhang mit Mallarmés künstlerischem Schaffen stehen.¹⁹⁶

4.1 Zwei Artikel über Manets Malerei

Mallarmé verfasste zwei Artikel über Manet. Der erste heißt „Le Jury de peinture et M. Manet“ und wurde, wie bereits erwähnt, 1874 publiziert. Da jedoch der zweite Artikel, „The

¹⁹² Ein posthum veröffentlichter Katalogeintrag von Berthe Morisot ist im Zusammenhang mit Mallarmé und der Kunstkritik noch zu nennen. Weiterführende Literatur zu Mallarmés Kunstkritik siehe Austin 1972, Durand 1998, Florence 1986, Kearns 1989 und Yves Peyré 1998.

¹⁹³ Es waren die Gemälde *Maskenball in der Oper* und *Die Schwalben*.

¹⁹⁴ Vgl. Durand 1998, S. 4, zit. nach Wittmann 2004, S. 208.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu Harris 1964, S. 559.

¹⁹⁶ Einer detaillierten Studie zur Entwicklung des *L'Après-midi d'une faune* in Zusammenhang mit Manets poetologischen Interessen widmet sich Kearns 1989, S. 89-120.

Impressionists and Edouard Manet“, wesentlich umfangreicher und hinsichtlich einer kunstkritischen Auseinandersetzung mit Manets Malerei auch von einer anderen Qualität ist, sollen die Inhalte des früheren Artikels im Folgenden nur kurz erläutert werden. Anschließend wird Mallarmés zweiter Artikel hinsichtlich Manets Umgang mit Natur und der Wirklichkeitsdarstellung analysiert und auch mit den kunstkritischen Schriften von Baudelaire und Zola kontextualisiert werden. Mallarmé erklärte Manet in diesem Artikel auch zum Begründer der *Plein-air*-Malerei. In einem zweiten Teil dieser Analyse sollen Mallarmés Ausführungen darüber erläutert und interpretiert werden.

In „Le Jury de peinture et M. Manet“ geht es in erster Linie um die kritisch zu betrachtende Rolle der Salonjury und ihren Umgang mit Manets Malerei. Mallarmé beschreibt die Salonjury als eine Art Vermittler zwischen Künstler und Publikum und widerlegt anhand verschiedener Werke Manets deren Kritik sowohl gegenüber seiner Persönlichkeit als auch der *Plein-air*-Malerei.¹⁹⁷ Von den vier von Manet eingereichten Gemälden für den Salon von 1874 wurden *Hirondelles* und *Bal masqué à l'Opera* abgelehnt, *Le chemin de fer* und das Aquarell *Punchinello* hingegen zugelassen. Hamilton und Harris mutmaßten, dass diese vor allem aufgrund ihrer eher konservativen Erscheinung ausgestellt wurden.¹⁹⁸ Mallarmé schreibt über die Entscheidung der Jury:

Affaire du compte rendu qui sera fait ici-même du Salon: quand aux deux œuvres refusées, revenues demain aux galeries particulières où les attend leur place, il ya à les discuter, non pas avec le jury qui me dicterait au besoin mes appréciations, mais devant le public manquant de toute base pour asseoir sa conviction.¹⁹⁹

Nach Mallarmé stelle nicht nur die Jury eine Behinderung am Verständnis der neuen Malerei dar, sondern auch das Publikum. Wenn eine Jury ausschließlich versuche, das Publikum vor neuen und herausfordernden Werken zu schützen, könne sich das Publikum nie an eine neue Malweise gewöhnen. Da Kunst jedoch immer auf den Betrachter abziele, könne schließlich nur das Publikum entscheiden, welcher Künstler Talent habe.²⁰⁰ Hier unterscheidet sich Mallarmés Argumentation grundlegend von Zola, der das sich amüsierende Publikum stets als unreflektierte Betrachter beschrieb, denen jegliches Gespür für wahre Malerei fehle. „M. Manet, pour une Académie [...] est, aus point de vue de l'exécution non moins que de la

¹⁹⁷ Florence schreibt von der Jury als ein „Mediator“. (Florence 1986, S. 19.)

¹⁹⁸ Vgl. Hamilton 1954, S. 175-76 und Harris 1964, S. 559.

¹⁹⁹ Mallarmé, in: Florence 1986, S. 20.

²⁰⁰ Vgl. Rubin 1994, S.133.

conception de ses tableaux , un danger. [...]“, stellt Mallarmé fest und schließt, ähnlich wie schon Zola mit einer zukunftsweisenden Vermutung über den Erfolg von Manets Malerei.²⁰¹

Der zweite kunstkritische Artikel von Mallarmé behandelt, anders als der erste, eine Vielzahl von Aspekten über Manets Malerei. Drei dieser Aspekte sollen im Folgenden detailliert erklärt werden: Erstens, die Neuerungen, die Manets Malerei und jene der Impressionisten durch ihre Malerei im Gegensatz zu den klassizistischen Werken zeigten. Zweitens Manets Umgang mit der *Plein-air*-Malerei und drittens Mallarmés Ausführungen über den Begriff des *Aspects*.

Zuerst beschreibt Mallarmé die bisherigen Entwicklungen und Versuche: Erste Neuerungen in den Ausstellungen stelle Gustave Courbet dar. Mit ihm beginne, ähnlich wie es die „Romantic school“ mit ihren „landscape painters“²⁰² bereits vormachte, ein neuer Wandel in der Malerei. Nach Courbet folge Manet. Der Maler ordne sich mit seinen Gemälden in diese Tradition ein, indem er seinen eigenen Stil mit einzigartiger Beständigkeit proklamierte.²⁰³ Dass sich Charles Baudelaire – in Mallarmés Augen „our last poet“²⁰⁴ – als erster mit Manets Malerei beschäftigte, beschreibt Mallarmé anschließend mit folgenden Worten:

These strange pictures at once won his [Baudelaire's] sympathy; an instinctive and poetic foresight made him love them; and this before their prompt succession and their sufficient exposition of the principles they inculcated had reveal their meaning to the thoughtful few of the public many. But this enlightenment amateur died too soon to see these, and before his favorite painter had won a public name.²⁰⁵

Nach Baudelaire folgte der junge Zola in den 1860er Jahren mit seinen Verteidigungen gegenüber Manet. Zola habe das aufgehende Licht in Manets Malerei erkannt und es als naturalistisch bezeichnet, wie auch die Analyse innerhalb der vorliegenden Arbeit gezeigt hat. Mallarmé schreibt, dass Manet ein Naturalist „not from that reality which impresses itself in its abstract form on all“, sondern „from a direct sentiment of nature“ sei.²⁰⁶ So heißt es über seine Vorgehensweise:

One of his habitual aphorisms then is that no one should paint a landscape and a figure by the same process, with the same knowledge, or in the same fashion; nor what is more, even two landscapes or two figures. Each work should be a new creation of the mind. The hand, it is true, will conserve one of its acquired secrets of manipulation, but the eye should forget all else it has seen, and learn anew [sic!] from the lesson before it. It should abstract itself from memory,

²⁰¹ Er schreibt: „Le jury a préféré se donner ce ridicule de faire croire, pendant quelques jours encore, qu'il avait charge d'âmes.“ (Mallarmé, in: Florence 1986, S. 21.)

²⁰² Mallarmé, in: Florence 1986, S. 12.

²⁰³ Mallarmé schreibt über Manet als einen Prediger, der „persistent in his reiteration“ und „unique in his persistency“ war. (Mallarmé, in: Florence 1986, S. 12.)

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Mallarmé, in: Florence 1986, S. 12.

²⁰⁶ Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, in: Florence 1986, S. 27.

seeing only that which it looks upon, and that as for the the [sic!] first time; and the hand should become an impersonal abstraction guided only by the will, oblivious of all previous cunning.²⁰⁷

Die Entwicklung von Manets Malerei wird als ein Versuch beschrieben, subjektive Empfindungen und Gefühle zugunsten der Darstellung der Natur zu unterdrücken, damit die Hand als eine „impersonal abstraction guided only by the will“²⁰⁸ arbeiten könne. Zudem müsse die Kunst von ihrem Ursprung her neugestaltet werden, was ausschließlich durch die Einbindung der Natur in die Kunst realisierbar wäre. Dabei geht es Mallarmé nicht allein um die Malerei eines Naturalisten, sondern vielmehr um die Depersonalisierung des Malers in der Natur selbst.²⁰⁹ Nach Belloris klassizistischer Kunsttheorie zeigt sich hier, nach Baudelaire und Zola, ein noch weiter entwickelter Gedanke über Ideal, Natur und Wirklichkeit. Im Vergleich mit Baudelaires Ausführungen zur Modernität und Kunst muss die *imagination* des Künstlers bei Mallarmé nicht mehr sichtbar sein. Und anders als bei Zola, der Manet als einen Maler beschrieben hatte, der die Natur genau studiert, sie beobachtet und seine eigene Interpretation dessen durch sein *tempérament* auf einer Leinwand verbildlicht, sehe Mallarmé den Maler mit der Natur verschmelzen.²¹⁰ Um einen Stil wie Manets zu erreichen, seien zudem mehrere Schritte notwendig, die sich als ein Prozess gestalten.²¹¹ Dass sich Manets Malerei nicht einfach kopieren lässt, sondern über einen längeren Zeitraum studiert werden müsse, lässt Mallarmé schlussfolgern, dass auch die frühe Anlehnung an die traditionelle Malerei (Velázquez, Raimondi) von essentieller Bedeutung für Manets Stil war. Hier unterscheidet sich Mallarmé ebenfalls von Zola, der diesen Aspekt fast vollständig ignorierte und stattdessen den revolutionären Charakter Manets Malerei betonte, obwohl dieser Motive der alten Meister übernahm. Mallarmé hingegen schreibt, dass Manet, selbst wenn er ein „copyist“ sei, immerhin die „wonderful atmosphere which enshrouds the composition“ eines Velásquez und die „brilliant tones which glow from the canvases“ der flämischen Maler studiert hätte, welche seinen Bildern Wahrheit „instead of rendering them the baseless fabric of abstracted and obscure dreams“ verleihen würden.²¹² Erst die Auseinandersetzung mit vergangenen Malern und der Maltradition ver helfe einem modernen Maler zu besonderen Fähigkeiten der Hand,

²⁰⁷ Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, in Florence, 1986, S. 12.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Mallarmé schreibt „he seeks to lose his personality in nature herself“. (Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, in Florence 1986, S. 13.)

²¹⁰ Rubin 1994, S. 126. Rubin schreibt „Whereas Zola saw Manet as an external eye analyzing nature in its personal way, Mallarmé saw the painter *immersed* in nature to such a degree that he became the impersonal organ of its underlying idea or philosophical conception.“ (Rubin 1994, S. 126.)

²¹¹ Mallarmé schreibt: „Such a result as this cannot be attained all at once. To reach it the mast must pass through many phases ere this self-isolation can be aquired, and this new evolution of art be learnt.“ (Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, in: Florence 1986, S. 13.)

²¹² Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, in: Florence 1986, S. 15.

führe zu einer positiven Wahrnehmung durch das Auge und schlussendlich auch zu einer bedeutenden Bildungsfunktion.

Überdies ist der zweite wichtige Aspekt in „The Impressionists and Edouard Manet“ der Umgang Manets mit der *Plein-air* Malerei. Mallarmé fragt, warum es überhaupt wichtig sei, Luft etwa in einem Garten darzustellen, und beantwortet seine rhetorische Frage im darauffolgenden Satz mit dem Argument, dass sich das reflektierende Licht in der Atmosphäre eines Raumes verändere, sich mit anderen Tönen vermische, gebrochen werde und so zum Beispiel fleischliche Töne einer Person verfärbe. Die Darstellung dieser Atmosphäre bringe Künstler an die Grenzen ihrer Möglichkeiten, da keine Farbe transparente Töne hervorbringen könne. Um dieses Defizit – die den Maler umgebende Luft darzustellen – zu kompensieren, muss der Künstler auf die Mittel der Pinselschrift („by lightness or heaviness of touch“²¹³) zurückgreifen, die einzelnen Farbtöne abschätzen und die Spannung zwischen Bildfläche und -tiefe auszugleichen versuchen. Künstliches Licht, ob Gas- oder Kerzenlicht, hingegen würde die Komplexität und die „special beauty which springs from the very source of life“²¹⁴ verändern. Tageslicht aber erzeuge Raum allein durch die Transparenz von Licht und weite dieses auf alle umliegenden Objekte aus, ohne dabei sichtbar zu sein. Für Mallarmé zeige sich dieses besondere Phänomen der Darstellung der Atmosphäre in Manets Gemälde *La Linge* (1875, Abb. 14). Obwohl die Leinwand lediglich eine in ein blaues Kleid gekleidete Frau und ein kleines Mädchen beim Aufhängen der Wäsche zeigt, sei das ganze Gemälde von Licht durchflutet. Er schreibt:

It [This picture] is deluged with air. Everywhere the luminous and transparent atmosphere struggles with the figures, the dresses, and the foliage, and seems to take to itself some of their substance and solidity; thilst their contours, consumed by the hidden sun and wasted by space, tremble, melt, and evaporate into the surrounding atmosphere, which plunders reality from the figures, yet seems to do so in order to preserve their truthful aspect. Air reigns supreme and real, as if it held an enchanted life conferred by the witchery of art; [...] Open air: –that is the beginning and end of the question we are now studying. [...] Now Manet and his school use simple colour, fresh, or lightly laid on, and their results appear to have been attained at the first stroke, that the ever-present light blends with and vivifies all things. As to the detail of the picture, nothing should be absolutely fixed in order that we may feel that the bright gleam which lights the picture, or the diaphonous shadow which veils it, are only seen in passing, and just when the spectator beholds the represented subject, which being composed of a harmony or reflected and ever-changing lights, cannot be supposed always to look the same, but palpitates with movemet, light, and life.²¹⁵

²¹³ Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*“ in: Florence 1986, S. 15.

²¹⁴ Ebd., S. 14.

²¹⁵ Ebd., Mallarmés Ausdruck von „Witchery of art“ wird in einem, laut Wittmann vermutlich um 1880 entstandenen Text mit dem Titel *Magie* wiederholt, wo er das ideale Gedicht als einen Zauberspruch und den Dichter als Magier oder Fee bezeichnet, „der durch Evokation und Allusion eine flimmernde Illusion schafft, einen „Zauberbehälter“, der der tatsächlichen Schöpfung nahe kommt.“ (Wittmann 2004, S. 210.)

Mallarmé nennt an dieser Stelle des Artikels jedoch nicht ausschließlich Manet als *Plein-air*-Maler, sondern auch weitere Zeitgenossen und Nachkömmlinge dieser Strömung, wie Monet, Morisot, Renoir, Whistler und Degas, und schließt mit einem manifestischen Ausblick des Impressionismus als ein „delight of having recreated nature touch by touch“. Mit den Mitteln der metaphorischen Sprache erläutert er, sich zufriedenzustellen, indem er „reflecting on the clear and durable mirror of painting, that which perpetually lives yet dies every moment, which only exists by the will of Idea, yet constitutes in my domain the only authentic and certain merit of nature – the Aspect.“ Der *Aspect* ist das dritte Element, welches hinsichtlich Mallarmés Artikel im Folgenden konkreter betrachtet werden soll. Nur wenn der Maler seine materiellen Mittel vollständig ausschöpfe, könne er den *Aspect* der Dinge als externe Ansicht freilegen, somit einen neuen Blick auf die ihn umgebende Welt werfen und die Atmosphäre ins Bild setzen. Über die Bedeutung dieses *Aspect* führt Rubin die französische Übersetzung des *Littre's Dictionaire* von 1863 an, in dem dieser als „state of being before the eye“²¹⁶ definiert werde. Demnach sei der Begriff der Erscheinung gemeint, stellt Rubin fest, führt aber auch den Vorschlag der Visualität als Synonym an. Der Unterscheid zwischen *Aspect* und *View* sei jedoch, dass das eine objektiv, das andere, der *View* immer nur subjektiv sein könne.²¹⁷ Mallarmé fährt fort, indem er die Stimme des Malers selbst ergreift, und schließt seinen Artikel mit dem Satz: „It is through her that when rudely thrown at the close of an epoch of dreams in front of reality, I have taken from it only that which properly belongs to my art, an original and exact perception which distinguishes for itself the things it perceives with the steadfast gaze of a vision restored to its simplest perfection.“²¹⁸ Nach einer Epoche voller Träume würde Mallarmé (beim Betrachten der Werke von Manet) nun schließlich in einer Realität ankommen, in der es um eine genaue und ursprüngliche Wahrnehmung der Dinge gehe, der Darstellung einer Wirklichkeit in ihrer einfachsten Vollkommenheit.

Es stellt sich die Frage, wie zuverlässig Mallarmés Ausführungen über Manet in diesem Artikel sein können, da die beiden Künstler eine enge Freundschaft verband und sie vor allem im Jahr 1876 zusammenarbeiteten. Der Einfluss, den der damals mittvierzigjährige Manet auf den jüngeren einunddreißigjährigen Mallarmé gehabt haben könnte, mag einen entscheidenden Impuls für Mallarmé gegeben haben. Problematisch an dieser Analyse ist allerdings, dass kein Referenztext existiert; Manet hat die seiner Malerei zugrunde liegenden Prinzipien nie formuliert. Jegliche Theorien über seine Malweise wurden ausschließlich über Zeitzeugen

²¹⁶ Rubin 1994, S. 140.

²¹⁷ Zur Vertiefung empfiehlt sich Rubins Analyse zu dem Terminus *Aspect* in: Rubin, 1994, S. 140-41.

²¹⁸ Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*“ in: Florence 1986, S. 18.

vermittelt. Mallarmés Artikel unterscheiden sich von den Kunstkritiken von Baudelaire oder Zola jedoch insofern, als dass sie eine hohe Präzision in ihrer Terminologie aufweisen. Der Vorwurf der Einarbeitung subjektiver Kunstauffassungen ist bei Mallarmé unbegründet. Er verwendet in seinen Kritiken ein Vokabular, das eher der Malerei als der Literatur entnommen ist.²¹⁹ Ferner wendet Mallarmé eine Klarheit und Präzision in seiner Sprache an, die zeigt, dass er Manets ästhetischen Anspruch der Malerei nicht nur verstanden hat, sondern ihn selbst in seinem sprachlichen Ausdruck angewandt und seine Kunst damit ein Stück weit verinnerlicht hat. Dies zeigt sich zum Beispiel in Sätzen wie: „peindre non la chose, mais l’effect qu’elle produit“²²⁰, in denen der Effekt mit der Darstellung der Atmosphäre in der Malerei gleichgesetzt werden kann. Dies ist auch ein Hinweis auf eine erste künstlerische Interferenz zwischen Mallarmés Schreibstil und Manets Malerei. Im Allgemeinen ist sich die Forschungsliteratur jedoch einig, dass „The Impressionists and Edouard Manet“ aufgrund seiner fachlichen Verknüpfung zwischen kunsthistorischen und -theoretischen Ausführungen sowie Mallarmés Theorie der Sprache von besonderer Bedeutung ist.²²¹

Hinsichtlich der Interferenzen, welche zwischen diesem Artikel und Manets Malerei im Allgemeinen festgestellt werden können, sollen im Folgenden noch einige Gedanken formuliert werden.

Die Interferenzen sind anhand zweier Beispiele zu beobachten: Zum einen durch das Bewusstsein, dass ein Kunstwerk eine Materialität besäße und idealerweise frei von dem subjektiven Blick des Künstlers sei. Indem Mallarmé den *Aspect* der Dinge als eine objektive und äußere Ansicht freilege, würde er einen freien Blick auf die Umwelt erhalten – so frei, dass die Kunst den Betrachter erkennen ließe, dass sie aus „oils and colours“²²² oder Wörtern bestehe²²³. Zum anderen zeigt sich der Einfluss in der Auseinandersetzung mit dem

²¹⁹ Vgl. Harris 1964, S. 562.

²²⁰ Mallarmé, zit. nach: Harris 1964, ebd.

²²¹ Sowohl Harris und Rubin als auch Florence stellen dies fest und schreiben über die Zusammenhänge von Mallarmés theoretischen Ausführungen über Kunst (bildlich wie sprachlich). (Vgl. Harris 1964, S. 562-63, Rubin 1994, S. 126-156, Florence 1986, S. 40-45. Siehe auch: *Manet and Mallarmé*, Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 62, no. 293, 1967, S. 213–234.

²²² Zit. nach *Manet and Mallarmé*, Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 62, no. 293, 1967, S. 9, Fußnote 12. Mit diesem Zitat argumentierte auch der deutsch-französische Galerist und Kunsthistoriker Kahnweiler Mallarmés Einfluss auf die Kubisten in seinem Artikel „Mallarmé and Painting“, wo er schrieb: „It was the reading of Mallarmé that gave the Cubist painters the audacity freely to invent signs, in the conviction that sooner or later these things would, in the eyes of the spectator, be the objects signified. Faithful to the teaching of Manet and Mallarmé, the Cubist painter painted 'with oils and colours'. (Kahnweiler, Mallarmé and Painting, zit. nach *Manet and Mallarmé*, Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 62, no. 293, 1967, S. 219.)

²²³ Mallarmé schrieb dazu circa zwanzig Jahre später, im Jahr 1897, in seinem Gedicht „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“: „the pure work implies the elocutory disappearance of the poet, who cedes the initiative to words, through the clash of their mobilized inequalities.“ (Zit. nach Stark 2015, S. 2. Zur weiterführenden Analyse zur Theorie von Mallarmés Spiel von Absenz und Sprache siehe auch S. 3f.)

Unverhofften, Spontanen und Zufälligen, was Mallarmé in „The Impressionists and Edouard Manet“ in den Kunstwerken von Manet bewundert. Harris fasst diese Überschneidungen im Werk der beiden Künstler treffend mit folgenden Worten zusammen:

(...) These are precisely the qualities which Mallarmé understood and admired in Manet's mature paintings—sureness and spontaneity, combined to produce an experience of “the effect produced“ by the interaction between solids and space, or what Mallarmé calls the Aspect. It seems plausible to conclude then, that the similarity between Mallarmé's personal poetic theory and Manet's art helped to make the poet exceptionally sensitive to the painter's aims and able to interpretate them with justice.²²⁴

Verbildlicht wird diese Spontanität, von der Mallarmé schreibt, vor allem in Manets früheren Werken aus den 1860er Jahren. Die Anordnung der Personen in Gemälden wie *Vieux Musicien* (1862) oder *Plage du Bologne* (1869) scheint zufällig gewählt. Das Gemälde *Déjeuner* (1868, Abb. 15) aus der Sammlung der Münchner Pinakothek mit dem nahen, frontalen und sich fast über die gesamte Bildhöhe gestreckten Porträt des Léon Leenhoff ist beinahe subjektlos gemalt. Der Blick der Hauptfigur ist melancholisch, blasiert und geht an dem Betrachter vorbei, seine Umgebung ist auf den jungen Mann hin komponiert, hebt ihn hervor und lenkt zugleich von ihm ab.

Wie dieses Kapitel gezeigt hat, weist Mallarmés kunstkritischer Artikel von 1876 eine Vielzahl origineller Aspekte über Manets Umgang mit Malerei und seiner Annäherung an ein Sujet auf. Im Vergleich mit den Schriften von Baudelaire und Zola wird einerseits die fachliche Kompetenz Mallarmés als Kunstkritiker deutlich, da er auf subjektive Einschätzungen verzichtet und sein Schreibstil keine Assoziationen zu einer möglichen Wut über die Inakzeptanz von Manet und seiner Malerei offenbart.²²⁵ Andererseits ist der Umfang und auch die Komplexität der Argumentationsführung nicht mit den Schriften von Baudelaire und Zola zu vergleichen. Mallarmé geht äußerst analytisch vor, definiert eine These, kontextualisiert diese und führt schließlich direkte Beispiele mithilfe von Manets Gemälden an. Eine solche Vorgehensweise ist in anderen Kunstkritiken von mit Manet befreundeten Schriftstellern nicht vorzuweisen. Dies ist jedoch nicht die einzige Besonderheit in dem Verhältnis zwischen Mallarmé und Manet. Mallarmé ist auch der einzige der drei Schriftsteller, der direkt mit Manet künstlerisch zusammenarbeitete. Diese Projekte umfassen zwei Gedichte und deren Illustrationen und sollen in den beiden folgenden Kapiteln analysiert werden.

²²⁴ Harris 1964, S. 562.

²²⁵ Anders als bei Zola, der in seinen Salonkritiken den Unmut über die Salonjury vehement formuliert und auch nicht mit seinem Missverständnis gegenüber des Salonpublikums zurückhält.

4.2 Das Gemeinschaftsprojekt *Le Corbeau*

Über die Umstände und den Beginn der künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Mallarmé und Manet ist wenig bekannt. Im Jahr zwischen der Veröffentlichung von Mallarmés Artikeln, 1875, entstanden jedoch vier Lithografien zu Mallarmés französischer Übersetzung Edgar Allan Poes Gedicht *The Raven*, *Le Corbeau*. Für beide Künstler warf dieses Projekt einen Blick in die Vergangenheit, denn wie bekannt war, ist Baudelaire, den Mallarmé zeitlebens sehr verehrte, ein Bewunderer Poes gewesen.²²⁶ Die Ausgabe der beiden Künstler war allerdings, trotz ihres Vergangenheitsbezugs weder konservativ noch rückwärtsgewandt. Schon die Darstellung des Rabenkopfs auf dem Einband zeigte keine ornithologische Studie eines Raben sondern war durch die „anthropomorphischen“²²⁷ Züge eher als ein *Alter Ego* von Mallarmé zu verstehen. In diesen Illustrationen existieren gewisse Analogien im Hinblick auf Mallarmés Übersetzung des Gedichts. Anhand einer Gegenüberstellung von Text und Bild werden diese im Folgenden erläutert.

Die blattgroße Ausgabe umfasste sowohl die englische Originalfassung als auch Mallarmés französische Übersetzung auf der daneben liegenden Seite. Manets Illustrationen wurden auf eingefügten Seiten gedruckt und zeigen verschiedene Momente der Handlung, die von Rubin aufgrund ihrer fehlenden Betitelung nachträglich treffend den einzelnen Versen zugeordnet wurden und im Folgenden konkretisiert werden sollen:²²⁸

1. « Once upon a midnight dreary [...] » (Abb. 16) : Zu Beginn des Gedichts sitzt ein Poet über Büchern, in tiefer Trauer über den Verlust seiner Geliebten, als er plötzlich Geräusche hört, (« [a]s of someone gently rapping, rapping at my chamber door »). Manets Darstellung dieser Szene umfasst nach dieser Zuordnung die ersten sechs Strophen. Die Lithografie ist geprägt vom dunklen Schatten des Raumes, der düsteren Mitternachtsstimmung und der Melancholie des Dichters, der in sich versunken und über seinen Schreibtisch gebeugt liest. Die einzige Lichtquelle bietet eine Schreibtischlampe, deren scharf gezeichneter Lichtkegel nahe umliegende Bücher beleuchtet.
2. « Open here I flung the shutter [...] » (Abb. 17) : Nachdem der Poet die Geräusche vernommen hat, in der Hoffnung, es sei seine verstorbene Geliebte Lenore, öffnet er das Fenster und ein Rabe fliegt hinein. Diese zweite Lithografie zeigt inhaltlich nur drei

²²⁶ Dies wird auch teilweise in den beiden Artikeln deutlich. In demselben Jahr der Entstehung von *The Raven* (1845) übertrug Baudelaire zudem bereits erstmals Erzählungen des amerikanischen Lyrikers und publizierte auch in den folgenden Jahren weitere Erzählungen Poes.

²²⁷ Rubin 2004, S. 144.

²²⁸ Vgl. Rubin 2004, S. 145.

Verse der sechsten Strophe. Manet malt den Poeten in dem Moment, in dem er das Fenster öffnet und ihm der Rabe aus dem Mitternachtshimmel erscheint. Seine Erschrockenheit wird durch seine vom Körper weggestreckte Hand und den voneinander gespreizten Fingern verbildlicht, die die Szene durch den scharfen Schwarz-Weiß-Kontrast dominieren.

3. « Perched upon a bust of Passas [...] » (Abb. 18) : Der bizarre Vogel, der dem Poeten wie eine Traumfigur erscheint, platziert sich auf der Büste der Athene im Raum des Poeten. Im Gedicht umfasst dieses Geschehen lediglich einen Vers, den Manet in seiner dritten Illustration darstellt. Im Vordergrund hat sich der Poet auf einen Sessel gesetzt und scheint den Raben fassungslos anzusehen. Im Hintergrund ist der Umriss einer Büste über einer Flügeltür zu erkennen, auf dessen Kopf der schwarze Vogel sitzt. Der Raum ist weiterhin düster, allerdings scheint es eine Lichtquelle zu geben, die einen besonders dominanten Schlagschatten des Vogels an die Wand wirft. Grobe schwarze Pinselstriche, die schnell und diagonal durch das Bild gezogen werden, verbildlichen den Gemütszustand des Poeten, der sich in einer Traumwelt zu befinden glaubt, und unterstreichen die schummrige Stimmung des Raumes.
4. « [And my soul fromout that] shadow that lies floating on the floor [...] » (Abb. 19) : Schlussendlich verbleibt ein dunkler Schatten am Boden, der die Seele des Poeten erheben lässt – « Nevermore » (« Jamais plus » nach Mallarmés Übersetzung²²⁹). Manets Szene zeigt diesen letzten Vers des Gedichts. In dem nun weißen Raum, der allein durch seine Dreidimensionalität mit wenigen Linien angedeutet wird, hat der Schatten lebendige Form angenommen. Auf dem Boden ist der dunkle kräftige Schatten des oberhalb des Raumes sitzenden Raben sichtbar. Sein Schatten geht in einen weiteren Schatten über, der sich über die gesamte Bildfläche hinaufzieht und in kräftigen schnellen, dichten und dunklen Pinselstrichen strudelartig dargestellt wurde. Die Form deutet eine menschliche Silhouette an – die des Poeten. Der Stuhl, auf dem der Poet zuvor noch gesessen hat, ist nun leer. Seine Leere betont Manet zum einen durch die seitliche Darstellung des Stuhls, und zum anderen mit wenigen dichten schwarzen Pinselstrichen, die den Raum füllen, den eigentlich der sitzende Poet eingenommen hätte. Auch der Stuhl wirft einen starken schwarzen Schlagschatten auf den Boden.

Bei der Betrachtung von Manets Illustrationen im Zusammenhang mit Mallarmé als Person ist eine deutliche Ähnlichkeit zwischen dem dargestellten Poeten und Mallarmés Gesichtszügen

²²⁹ Mallarmé, Le Corbeau, 1875 [https://en.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_\(Mallarm%C3%A9\)](https://en.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_(Mallarm%C3%A9)). (14.03.2019)

erkennbar. Des Weiteren ist die abgebildete Stadtansicht im zweiten Bild höchstwahrscheinlich jene der Stadt Paris.²³⁰ Doch von besonderer Bedeutung sind die Darstellungen drei und vier. In diesen lassen sich Mallarmés Beobachtungen und Formulierungen zu Manets Malerei aus seinen Artikeln, vor allem aus „The Impressionists and Edouard Manet“, ablesen.²³¹ Obwohl die Szene des Bildbeispiels, welches Mallarmé in seinem Artikel heranzieht (*La Ligne*), im Freien, also *en plain-air* dargestellt ist und all diese Illustrationen zu Poes Gedicht in einem geschlossenen, dunklen Raum bei künstlichem Licht gemalt sind, befinden sich beide dennoch in Licht und Luft bzw. Atmosphäre. Durch das Medium der Lithografie dominieren die Kontraste des tiefen sowie ‚schwarzen‘ Schwarz und den wenigen weißen Flächen, und erzeugen eine eigene Interpretation von Leere und Schwere, die sich in dem Raum auszubreiten scheint.²³² In der vierten Illustration malt Manet die Abwesenheit des Poeten, der in der vorigen Illustration noch auf dem nun verlassenen Stuhl saß. Mallarmé schrieb von der Herausforderung, das Nicht-Sichtbare zu malen und von dem Wunsch, nicht die Sache an sich, sondern ihren Effekt sichtbar zu machen; Atmosphäre zu malen. Dies kommt in dieser vierten Illustration zum Ausdruck: Mit prägnanten schnellen Pinselstrichen füllt Manet jene Luft, die der Poet mit seinem Körper gefüllt hätte, säße er auf dem Stuhl.

Die Zusammenarbeit, wie sie zwischen den beiden Künstlern stattgefunden hat, ist in Manets künstlerischem Werk beispiellos. Denn bei Manet und Baudelaire kann hinsichtlich ihrer künstlerischen Überschneidungen nicht von einer Zusammenarbeit gesprochen werden. Zwar bezog sich Manets Werk *Lola de Valence* auf einen Vierzeiler aus Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, doch geschah dies nach der Entstehung des Gedichts. Auch mit Zola ergab sich kein vergleichbares gemeinsames künstlerisches Projekt. Zolas Wünsche über Illustrationen von Manet zu seinem Werk *Contes à Ninon* ließ der Maler unbeantwortet. Eine Gemeinsamkeit in Manets und Zolas Werk stellt allein Manets Gemälde *Nana* dar, bei dem sich Manet an Zolas Protagonistin aus dem gleichnamigen Roman orientierte. Eine tatsächlich schöpferische Zusammenarbeit blieb jedoch aus.

²³⁰ Vgl. Rubin 2004, S. 147f.

²³¹ Vgl. Rubin 2004, S. 148.

²³² Vgl. ebd.

4.3 Das Gemeinschaftsprojekt *L'Après midi d'un faune*

Im darauffolgenden Jahr, 1876, veröffentlichten Mallarmé und Manet ihr zweites gemeinsames Projekt.²³³ Mallarmés symbolistisches Gedicht *L'Après midi d'un faune* gilt als sein berühmtestes Werk und greift den antiken Mythos von Pan und Syrinx auf, der in der Dichtung und Malerei immer wieder dargestellt wurde. Es beschreibt das sinnliche Erleben eines Fauns, der von einem nachmittäglichen Schlaf erwacht, sich an seinen erlebten Morgen erinnert und von diesem in einem rauschhaften Monolog erzählt. Wie schon bei Poe hadert der Protagonist des Werkes auch hier mit der Zuordnung zwischen Traum und Wirklichkeit, denn der Faun ist sich zuweilen nicht sicher, was er geträumt hat und welche seiner Erinnerungen tatsächlich erlebt wurden. Mallarmé zielte dabei jedoch nicht auf die narrative Wiedergabe einer Handlung ab, sondern versuchte vielmehr eine poetische Erfassung von erotischem Verlangen zu erzeugen.²³⁴ Er wandte eine Vielzahl von sprachlichen und auch visuellen Mitteln an, um die oszillierenden Gefühlsregungen des Fauns zwischen Vision und Realität zum Ausdruck zu bringen.²³⁵ Die satztechnische Form des Gedichts umfasst Zeileneinschübe als Pausenzeichen und zahlreiche Wechsel zwischen Normal-, Kursiv- und Versalschrift. „His use of typography and the positioning of words and phrases on the page could be called 'painterly'“²³⁶, stellt Rubin in diesem Zusammenhang fest und erläutert die Bezugnahme zu Mallarmés Artikel über Manet und seine darin formulierten ästhetischen und künstlerischen Ansprüche treffend, sodass sie im Folgenden zitiert werden sollen:

The essay appears schematic next to the poem, because it attempts resolution rather than an exploration and enoumeration of those contradictions [between art and poetry]. But a principal theme of both is the idea of vision as a paradigm of a complex, multivalent perception; and their shared conception of the artistic process lies in the artist's attempt to capture and perpetuate experience by exploring his ambiguous vision from the inside, which is to say both inside the world and inside the mind. 'L'Après midi d'un faune' reuses the traditional guise of bucolic poetry and casts its treatment of sensuous experience in sexual terms. Underlying those poetic strategies, however, is the same question about relationship of reality, perception and art that is to be found in the critical essay on Manet.²³⁷

²³³ Mallarmé schrieb insgesamt drei Versionen des Gedichts und hatte Schwierigkeiten, eine Veröffentlichungsmöglichkeit zu finden. Die Dichter-Zeitschrift *Le Parnasse contemporain*, welcher Mallarmé zugehörte, lehnte eine Publikation ab. Seine dritte und letzte Fassung wurde schließlich in Kombination mit Manets Illustrationen lediglich für einen kleinen Liebhaberkreis gedruckt.

²³⁴ Rubin 2004, S. 154.

²³⁵ Sprachliche Mittel sind beispielsweise Polyseme, Onomatopoesie sowie Wortfelder. Weiterführende Literatur siehe Zilonka, Anthony, *L'Après-midi d'un faune: Towards the Total Work of Art*, in: *L'Esprit Créateur*, Vol. 40, No. 3, Re-casting Mallarmé / Rejouer Mallarmé, 2000, S. 14-24., Edouard Manet as an Illustrator, *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 62, No. 293, Edouard Manet (Apr. - Jun., 1967), S. 222-235 und Illouz, Jean-Nicolas, *L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts: Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski*, in: "Arts de lecture." *Littérature*, 2012 Dec, Vol. 168, S.3-20.

²³⁶ Rubin 2004, S. 154.

²³⁷ Ebd., S. 154.

Die vier Holzschnitte, welche Manet für dieses Gedicht anfertigte, sind aufgrund ihrer Leichtigkeit und ihres fragmentarischen Charakters von besonderer Bedeutung. In ihnen lassen sich Interferenzen zu Mallarmés dichterischer Kunst aufzeigen, welche im Folgenden thematisiert werden sollen.

Die erste Illustration zeigt eine Wiese mit wilden Blumen und wurde auf das Titelblatt gedruckt. Zwei weitere beinhalten direkte Szenen der Handlung des Gedichts (Abb. 20, 21): In der ersten sitzt der nackte Faun, dessen Gestalt halb Mensch halb Ziegenbock ist, auf einem kleinen Erdhügel in nach vorn gebeugter Haltung. Sein Kopf wendet sich vom Betrachter ab, sein Blick scheint in die Ferne zu münden. Im Hintergrund wachsen dicht beieinander Gräser, deren Halme sich, vermutlich durch eine Windböe, stark nach links biegen. In der zweiten Illustration wird eine ähnliche Vegetation gezeigt; inmitten von dichtem Gebüsch und hochwachsenden Gräsern spielen drei nackte Nymphen. Manet hat sie in unterschiedlichen Positionen dargestellt, eine sitzt mit dem Rücken zum Betrachter und streckt ihren rechten Arm im rechten Winkel von ihrem weißen Körper ab. Im Kontrast zu ihrer unbemalten Haut stehen ihre schwarzen Haare, deren Materialität durch einen kompakt gebundenen Dutt betont wird. Die zweite Nymphe bückt sich gerade zum Boden, wendet ihren Kopf diagonal über ihre Schulter und blickt zur dritten Nymphe, die schräg hinter dieser abgebildet ist. Sie steht frontal zum Betrachter, erwidert den Blick der zweiten Nymphe und kämmt ihr helles langes Haar. Die letzte Illustration Manets zu *L'Après midi d'un faune* stellt einen knöchrigen Zweig dar, an dem eine Rebe mit dunklen runden Trauben hängt. Wie schon in den Illustrationen zu Poe verzichtet Manet auch hier auf eine Rahmung der einzelnen Darstellungen.

Auch wenn der von Leichtigkeit geprägte fragmentarische Stil dieser Illustrationen möglicherweise auf die Technik des Holzschnitts zurückzuführen ist, spiegeln sich die feinen durchgezogenen Linien in Mallarmés teilweise fragmentarisch angeordneter Dichtung wider. Des Weiteren kommt in ihnen auch Manets Faszination für die japanische Malerei zum Ausdruck, denn als Vorlage sollen ihm Holzschnitte des japanischen Künstlers Hokusai gedient haben.²³⁸ Nichtsdestotrotz erfassen Manets Grafiken die leichte Verskomposition Mallarmés, die unmittelbar neben diesen gedruckt wurde, und verbildlichen somit Mallarmés Umgang mit den Wörtern. Es ist also eine deutliche Interferenz im künstlerischen Schaffen der beiden Künstler erkennbar.

²³⁸ Die Illustration der Blumen, welche auf das Titelblatt gedruckt wurden, ist ein direktes Zitat von einem Holzschnitt Hokusais. (Vgl. Rubin 2004, S. 156.)

4.4 Manets Porträt von Mallarmé

Zuletzt soll Manets Porträt von Mallarmé (Abb. 22) im Zusammenhang mit der Analyse möglicher Interferenzen thematisiert werden. In dieser Arbeit ist es das zweite Schriftsteller-Porträt von Manet.²³⁹ Doch obwohl die Gattung des klassischen Dichterporträts derselbe ist, unterscheidet sich Manets Mallarmé-Porträt grundlegend von dem zehn Jahre früheren Zola-Porträt. Zum einen reduzierte Manet bei Mallarmé die Anzahl an Schriftsteller-Attributen, die in Zolas Porträt noch in einer Vielzahl vorhanden sind. Zum anderen scheint sich die gesamte Malweise verändert zu haben. Nach einer Bildbeschreibung soll die Analyse ansetzen und schlussendlich die These bestätigen, dass Manet seine Malerei an die Kunsttheorien der porträtierten Schriftsteller anpasste.

Das Porträt von Mallarmé entstand zeitgleich mit der Veröffentlichung von *L'Après midi d'une faune*. Wie bereits bei Zolas Porträt von Manet, bedankte sich der Maler vermutlich auch in diesem Beispiel bei dem Dichter für die Veröffentlichung seines positiven Artikels über ihn. Das 27,5 x 36 cm große Ölporträt des Dichters zeigt ihn in einem leicht nach links gedrehten Dreiviertelprofil und mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Sofa sitzend. Seinen Rücken lehnt er gegen die Lehne des Sofas. Die legere Haltung Mallarmés wird von der Haltung seiner Hände unterstrichen: Während er die linke Hand in die Rocktasche gesteckt hat, stützt sich die rechte in leicht gebeugter und vom Körper gestreckter Haltung auf mehrere lose Papiere. Zwischen seinem Mittel- und Ringfinger klemmt eine rauchende Zigarre. Diese Hand führt in der Verlängerung seines Arms zu einer von links unten nach rechts oben verlaufenden Bilddiagonalen, die von der schrägen Haltung seiner Schultern zusätzlich unterstrichen wird. Mallarmés Blick geht am Betrachter vorbei, seine Lider scheinen nicht gänzlich geöffnet zu sein und betonen den abwesenden Ausdruck seines Gesichts. Das dichte dunkelbraune Haupthaar scheint durch einen seitlich angedeuteten Scheitel nur schwer zu bändigen zu sein, und seine buschigen konvexen Augenbrauen führen den Blick des Betrachters über die Nase hin zu seinem vollen „gallischen Schnauzer“²⁴⁰, der die Unterlippe freilegt, die ein „O“ formt. Der Dichter ist in einen tiefschwarzen zugeknöpften Gehrock gekleidet, sodass bis auf das Gesicht und die Hand keinerlei Haut sichtbar ist. An den Enden seiner Ärmel ist der Saum eines weißen Hemdes sichtbar. Seine übereinandergeschlagenen Beine, die von der unteren Bildkante unterhalb des rechten Knies abgeschnitten werden, sind in eine dunkelgraue Hose gekleidet. Der Hintergrund ist dicht hinter Mallarmé, womöglich befindet er sich vor einer Tapiserie oder

²³⁹ Siehe hierzu Kapitel 3.2. über Manets Porträt von Zola.

²⁴⁰ Wittmann 2004, S. 197.

einem Wandteppich, der auf einer erdtonigen Fläche ein unregelmäßiges filigranes und nur angedeutetes Muster von Blättern und Zweigen trägt. Auch das Sofa besitzt eine solche Musterung, jedoch scheint es eine Variation an Farben zu geben: Vereinzelt sind leicht rötlichbraune Elemente, möglicherweise Blütenblätter, zu erkennen.

Wie Wittmann festgestellt hat, ist der Typus dieses Porträts als ein klassisches Dichterporträt ambivalent zu betrachten²⁴¹: Obwohl im zentralen Blickfeld Dichterkopf und Dichterhand sowie das wohl elementarste Medium des Dichters, das Papier, stehen, hält der Dichter anstelle einer Schreibfeder eine qualmende Zigarre zwischen seinen Fingern.²⁴² Eine weitere Störung in der klassischen Ordnung ist das Fehlen eines Tintenglases. Dass Manet jedoch eine solch klassische Darstellung ebenfalls malte, zeigt Zolas Porträt, in dem auf dessen Tisch nicht nur ein Federkiel, sondern auch weitere Schreibutensilien eines Literaten abgebildet waren. Zudem ist die Art, wie Manet Mallarmé zeigt, nicht im Moment der dichterischen Inspiration. Dies stellte 1884 bereits der symbolistische Lyriker und Freund Mallarmés Paul Valaire mit folgenden Worten fest:

Manet a peint Mallarmé dans une attitude et à une âge immémoriaux en dépit du cigare et veston qu'affectionait, pour ses portraits d'hommes, le grand artiste moderniste, si intuitif et si fin, sous le dandysme et la bonhomie. Ici le poète et en quelque sorte apothéosé, *immortalisé*. Serait-ce aller trop loin que de se souvenir de *Chérubini* d'Ingres? La Muse n'est pas visible bénissant le génie, mais elle est là tout de même, et c'est une bien autre Muse, pour un bien autre génie! [...]²⁴³

Valaire vergleicht das Porträt mit Ingres Porträt des italienischen Komponisten Cherubini aus dem Jahr 1780. In dessen Darstellung befindet sich hinter dem Porträtierten eine klassizistisch abgebildete Muse, die ihre Hand über den Kopf des Komponisten hält und ihn somit inspiriert. Ingres bildet also, anders als Manet bei Mallarmé, genau jenen Moment der Künstlerinspiration ab. Valaire argumentiert jedoch, dass Mallarmé trotz allem, wie Cherubini, seine Muse hätte, wenngleich nicht direkt sichtbar. Worauf deutet der Lyriker mit dieser Aussage? Inwiefern wird Mallarmés Muse in dem Gemälde personifiziert?

Die qualmende Zigarre, welche Mallarmé statt eines Schreibutensils zwischen seinen Fingern hält, produziert keine verbildlichten Worte auf einem weißen Blatt Papier, sondern weißgrauen Rauch, der aus ihr empor steigt und sich in dem dahinter liegenden ockerfarbenen Wandbehang auflöst. Oberhalb dieser Verschmelzung von Rauch und Wandbehang fliegt ein kleiner

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Über den Zusammenhang zwischen dem rauchenden Mallarmé und dessen künstlerischem Werk hat Wittmann zudem eine umfassende Analyse eines von Mallarmé nach diesem Porträt geschriebenen Gedicht verfasst, welche in dieser Arbeit jedoch aufgrund des nach Manets Porträt entstandenen Datums nicht weiter beachtet werden soll. (Siehe Wittmann 2004, S. 200-204.)

²⁴³ Verlaine 1884, in: Luctès, März 1884, zit. nach: Wittmann 2004, S. 198, Anm. 410.

Schmetterling, der sich kaum vom Wandbehang hervorhebt, da dessen grüne und ockerfarbene Dekorelemente eine ähnliche Form und Haptik besitzen, wie die zarten Flügel des kleinen Schmetterlings. Wittmann hat in diesem eine Verwandlung der weißen Blätter, auf denen Mallarmés Hand ruht, gesehen und diese mit Mallarmés Faszination für „Bedeutungsüberschuss“²⁴⁴ begründet. Die Flügel des Schmetterlings würden zudem nicht nur der Form der weißen Blätter gleichen (Verflächung), sondern auch seine Bewegung in der Luft würde dem Blättern in einem Buch ähneln.²⁴⁵ Die Anordnung dieser weißen Blätter formiert sich zu einem Fächer und damit zu einer Darstellung, wie sie Manet bereits in früheren Werken anwandte, beispielsweise in Zolas Porträt, wo die Broschüren auf seinem Schreibtisch einen Fächer bildeten, oder auch im Gemälde *Veilchenstrauß mit Fächer*, einem Stilleben als Geschenk für Berthe Morisot. Die Anwendung dieser Form im Zusammenhang mit Mallarmé bekommt jedoch eine persönliche Bedeutung, denn Mallarmé setzt die Metapher des Fächers in seinem Werk immer wieder ein, ebenso alle metaphorisch ähnlichen Worte wie Falte, Feder, Flügel oder Flug.²⁴⁶ Der in Gedanken verloren dargestellte Mallarmé könnte mit seiner auf den Papieren ruhenden Hand diese übereinander schieben, sie auffächern, und so in ihrer Position nach einer richtigen Form seines Werkes suchen. In gleichwertiger Entsprechung kann der freischwebende zarte „papillon“ bereits für eine mögliche Geste des noch nicht realisierten Gedichtbandes stehen. Der Rauch der qualmenden Zigarre wird somit in ein kleines visuelles Gedicht an der Wand verwandelt und findet seine Entsprechung als Metapher für Mallarmés fehlenden Stift, der seine poetischen Worte zu Materialität werden lässt. Manet arbeitet in diesem Porträt folglich mit weitaus subtileren Metaphern als es beispielsweise bei Zola der Fall war. Dort setzte er klare Attribute, die in Zusammenhang mit Zola als Schriftsteller einerseits und mit Manet als ernstzunehmenden Maler andererseits gesetzt werden können (Schreibutensilien und Hefte für Zola in seinem Beruf als Schriftsteller oder die im Hintergrund gemalten Kleinformaten, die auf die großen Meister und andere Vorbilder für Manet als Maler verweisen sollen).²⁴⁷

Die Untersuchung zu Mallarmé und Manets gemeinsamen künstlerischen Projekten sowie Mallarmés Artikeln über Manet konnte zeigen, dass die Werke der beiden Künstler eine Vielzahl an Interferenzen besitzen, allerdings vorrangig in einseitiger Weise. Denn die

²⁴⁴ Wittmann 2004, S. 199.

²⁴⁵ Ebd., Überdies bildet die morphologische Ähnlichkeit des französischen „papillon“ und der „papiès“ eine weitere mögliche Zugehörigkeit.

²⁴⁶ Vgl. Wittmann 2004, S. 199., Die Metapher des Fächers nutzte Mallarmé für seine Idee des ‚totalen Buches‘, einer Sammlung all seiner Lyrik und Prosa, die als Basis seiner poetologischen Überlegungen dienen sollte, jedoch nie realisiert wurde.

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 3.2. dieser Arbeit.

Gegenüberstellung von Mallarmés Versen (nach Poe) und Manets Illustrationen zu *Le Corbeau* zeigt eher eine Annäherung Manets an die poetologische Komposition der Wörter und auch ihre bildliche Sprache. Die Mystik und die extreme Verdunkelung des Hintergrundes beispielsweise lässt derlei Interpretationen durchaus zu. Zudem führte einerseits die Analyse von Manets Porträt von Mallarmé zu dieser Schlussfolgerung, die insbesondere durch einen Vergleich mit dem Porträt von Zola noch deutlicher wird. Andererseits bilden die gemeinsamen Projekte der beiden auch zahlreiche Anknüpfungspunkte für weiterführende Studien zu diesem Thema. Unter der Berücksichtigung der weiteren befreundeten Schriftsteller Baudelaire und Zola konnte in dieser Arbeit darauf nicht weiter eingegangen werden. Allerdings wurden grundlegende Prinzipien ihrer künstlerischen Vorgehensweise dargestellt und ihr jeweiliger Umgang analysiert. Mallarmé schrieb über Manet, dass es ihm mithilfe der *Plein-air* gelungen sei, Atmosphäre zu verbildlichen, ein künstlerisches Ziel, dass für den Poeten selbst von Bedeutung gewesen sein könnte, wenn man seine symbolistische Prosa in den späteren Jahren berücksichtigt.

5. SCHLUSSBETRACHTUNG

In dieser Masterarbeit wurden im Zusammenhang mit Édouard Manet zwei Themenschwerpunkte gesetzt: Zum einen wurden die Kunstkritiken der Schriftsteller Charles Baudelaire, Émile Zola und Stéphane Mallarmé über Édouard Manet analysiert.²⁴⁸ Zum anderen wurden mithilfe deren künstlerischer Werke Interferenzen mit Manets Malerei im jeweiligen künstlerischen Schaffensprozess ermittelt und interpretiert. Die der Arbeit zugrunde liegende Forschungsfrage nach den künstlerischen Interferenzen zwischen dem Maler und den Schriftstellern konnte somit positiv beantwortet werden.

Im ersten Kapitel wurde die Entwicklung der Kunstkritik in Frankreich erläutert und das Phänomen der kunstkritischen Tätigkeit von Schriftstellern analysiert. Entsprechend dem allgemeingültigen Geschmacksurteil des französischen Klassizismus, welches von der *Académie* und der Salonjury vertreten und verbreitet wurde, dient in diesem ersten Kapitel ein Exkurs zu Belloris 1664 verfasstem Urteil über Kunst zum vertiefenden Verständnis jener Doktrin, anhand derer die ‚alternativen‘ Kunstauffassungen, wie sie von Baudelaire, Zola und Mallarmé verfasst wurden, in der Forschungsliteratur gemessen wurden. Die Begriffe Natur, Ideal und Wirklichkeit standen dabei im Mittelpunkt der Analyse und waren darüber hinaus Bezugspunkt für die darauffolgenden Auseinandersetzungen mit den ausgewählten Schriften Baudelaire, Zolas und Mallarmés. Die disziplinäre Nähe der Schriftsteller zum Verfassen und Publizieren von Artikeln veranlasste spätestens ab dem 19. Jahrhundert zahlreiche Schriftsteller, auch über zeitgenössische Künstler und ihre Werke, die auf den Pariser Salons ausgestellt wurden, zu schreiben. Der Vorwurf der Einarbeitung subjektiver Geschmacksurteile in die Kritiken wurde in der Forschungsliteratur bereits angedeutet und bestätigte sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit besonders in Bezug auf Zolas Auseinandersetzungen mit Manets Malerei. Das persönliche Verhältnis aller drei Schriftsteller zu Manet wurde mithilfe dreier Gruppenporträts von Malern und Schriftstellern gezeigt, und Manets vorbildliche Rolle als ein Maler der Moderne für seine Künstlerfreunde in den Porträts interpretiert.

Die Analyse des zweiten Kapitels über den Poeten Charles Baudelaire konnte zeigen, dass das Verhältnis von Maler und Poet im Vergleich mit Zola und Mallarmé vornehmlich indirekt zum Ausdruck kommt. Da keine expliziten Kunstkritiken von Baudelaire über Manet und seine Malerei existieren, beruht die Interpretation von Baudelaire's ästhetischem Urteil auf seinem Essay „Le Peintre de la Vie moderne“. Die zentralen Begriffe der *imagination* und *modernité*

²⁴⁸ Im Hinblick auf Baudelaire wurden sein Essay „Le Peintre de la Vie moderne“ analysiert, das zwar nicht auf Manet bezogen ist, in der Literatur jedoch stets als ein gleichwertiger kunstkritischer Artikel über Manet und seine Malerei interpretiert wurde.

wurden dabei im Hinblick zur vergleichenden Analyse mit Belloris Kunsttheorie gewählt und mithilfe von Manets Werken veranschaulicht. Dabei kann zusammenfassend festgestellt werden, dass der Maler einen neuen Umgang mit der Darstellung von Wirklichkeit pflegte, bei dem die Idealisierung der Wirklichkeit keine Bedeutung mehr hatte. Manet übertrug seine Motive jedoch auch nicht einfach auf eine Leinwand, sondern zerlegte sie – nach Baudelaires Formulierung – vielmehr in ihre Einzelteile, bevor er sie unter Berücksichtigung seiner eigenen empfundenen Sinneswahrnehmungen neu zusammensetzte. Die *imagination* stellte dabei die Grundlage für seine Erschaffung eines neuen Kunstwerkes dar. Die *modernité*, die von Baudelaire erstmals in einen ästhetischen Kontext gesetzt wurde, ist in Manets Malerei insofern erkennbar, als dass er nicht davor zurückschreckte, zeitgenössische Motive in seine Darstellungen einfließen zu lassen, sei es durch die Darstellung einer Prostituierten in *Olympia* oder aber den Lumpensammler in dem Gemälde *Absinthtrinker*. Auch in der Untersuchung von Baudelaires poetischem Hauptwerk *Les Fleurs du Mal* (1857) stellten sich im Zusammenhang mit Werken von Manet künstlerische Interferenzen heraus. Nicht nur klare Bezüge zwischen Baudelaires Gedichten *Le Vin des chiffonniers* und Manets *Absinthtrinker* oder *Le chat* und dem Gemälde der *Olympia* haben diese zeigen können, sondern auch die Analyse von Baudelaires Gedichten über Jeanne Duval und Manets Darstellung von *Baudelaire's Mistress, Reclining* konnten zum einen direkte Verweise feststellen, zum anderen aber auch Analogien zwischen Baudelaires Dichtkunst und Manets Malweise in diesen Gemälden aufzeigen.

Im darauffolgenden Kapitel wurde das Maler-Schriftsteller-Verhältnis zwischen Manet und Émile Zola analysiert. Der naturalistische Schriftsteller Émile Zola wurde in der Forschung über Manet zurecht als vehementester Verteidiger des Malers betitelt.²⁴⁹ Im Vergleich mit anderen Kritikern ist er nicht nur derjenige Kritiker, der eine Vielzahl an Artikeln über Manet publizierte, sondern auch derjenige, dessen persönliches Geschmacksurteil am deutlichsten formuliert wird, was sich in zahlreichen Metaphern über die Jury des Salons bereits in frühen Kunstkritiken gezeigt hat. Zolas Definition eines Kunstwerkes, „une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers d'un tempérament“²⁵⁰, bezog er auf Manet, der als ein Künstler von wahren Temperament und in Besitz einer Individualität beschrieben wird. Mithilfe dieses *tempéraments* gelang es Manet demnach, alltäglichen Sujets eine neue Darstellung zu geben. Anders als zahlreiche zeitgenössische Pariser Maler, wie zum Beispiel Cabanel, arbeite Manet mit einer ungeschönten Wirklichkeitswiedergabe, die die Objekte in seinen Gemälden so erscheinen ließ, wie sie von Natur aus seien und wie sie durch den Blick des Künstlers und sein Temperament

²⁴⁹ Vgl. Dadas 2018, Heicker 2015, Biele-Wrunsch 2009, King 2006, Conzen 2003.

²⁵⁰ Vgl. hier Neumann 1999, S. 172.

wahrgenommen würden. Bei dieser Analyse wurde jedoch auch festgestellt, dass Zola möglicherweise ganz bewusst auf wichtige Aspekte in Manets Malerei verzichtete, um seine eigene Kunsttheorie als eine wahre zu propagieren. Diese sind zum Beispiel Manets Pasticcio-Malerei, die Zola in sämtlichen seiner Kritiken nahezu unkommentiert ließ. Zudem zeigte sich hinsichtlich Manets Porträt von Zola²⁵¹, dass der Maler anders malte, als in dem späteren Schriftstellerporträt von Mallarmé. Bestückt mit zahlreichen Attributen, die Zola als intellektuellen Schriftsteller inszenieren und auch Verweise auf Manet als seriösen Maler mit einer tradierten Malereivergangenheit aufzeigen, erscheint diese These als begründet und offenbart eine künstlerische Interferenz, die sich vor allem in Manets Malerei zeigt. Eine ‚umgekehrte‘ Interferenz ist jedoch auch in Zolas eigenem künstlerischen Schaffen erkennbar. Zolas Malerroman *L'œuvre* (1885/86) wurde im letzten Teil dieses zweiten Kapitels herangezogen, um einerseits Ähnlichkeiten zwischen dem Romanprotagonisten mit Manet und den Roman-Gemälden mit Manets *Déjeuner sur l'herbe* aufzuzeigen, und andererseits, um methodische Übereinstimmungen der Impressionisten und den seriellen Beschreibungen Zolas von der modernisierten Pariser Großstadt zu verschiedenen Tageszeiten und Lichtverhältnissen herauszuarbeiten. Zolas literarischer Impressionismus konnte daher gehend mit der impressionistischen modernen Malerei als ein Beispiel einer solchen Interferenz interpretiert werden.

Im letzten Kapitel dieser Arbeit wurde das dritte Literaten-Künstler-Verhältnis analysiert, jenes zwischen dem symbolistischen Poeten Stéphane Mallarmé und Manet. Mallarmé verfasste zwei kunstkritische Artikel, in denen Manet eine bedeutende Rolle für die Entwicklung der impressionistischen Malerei zugeschrieben wurde. In „The Impressionists and Edouard Manet“ schrieb er beispielsweise von Manets *Plein-air*-Malerei und dessen zugrunde liegendem Wunsch, auf seinen Bildträgern Luft materiell darzustellen. Mallarmé erklärte dies im Zusammenhang mit dem „aspect of things“²⁵², wonach erst mit der Depersonalisierung des Künstlers in der Natur ein Objekt in seine natürlichen Teile zerlegt werden könne, und von dem Künstler anschließend in einem neuen Blick in die Darstellung von Atmosphäre münde.

Das Verhältnis zwischen Mallarmé und Manet weist im Vergleich mit Baudelaire und Zola vor allem ein Alleinstellungsmerkmal auf – die zwei gemeinsamen künstlerischen Projekte *Le Corbeau* (1875) und *L'Après midi d'un faune* (1876). In dem früheren fertigte Mallarmé die französische Übersetzung des Gedichts von Poe an und Manet malte vier Illustrationen. In *L'Après midi d'un faune* gestalteten sie gemeinsam die erste Ausgabe von Mallarmés

²⁵¹ welches Manet als Dank für Zolas vehemente Verteidigung von dessen Malerei anfertigte.

²⁵² Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*“ in: Florence 1986, S. 16.

berühmtestem poetischen Werk. Mittels einer genauen Gegenüberstellung von Mallarmés Versen und Manets Illustrationen wurde gezeigt, dass sich an dieser Stelle auch Manet an Mallarmé im Hinblick auf die gestalterische Umsetzung seiner Wortkomposition orientiert zu haben scheint. Die fragmentarische Verskomposition von Mallarmé wird durch Manets von Leichtigkeit geprägte Strichanordnung zum Ausdruck gebracht. Auch in dem zweiten behandelten Literaten-Porträt Manets von Mallarmé wurde der Versuch unternommen, diese ‚umgekehrte Interferenz‘ mittels Dargestelltem und explizit-nicht-Dargestelltem zu interpretieren. Gerade der Vergleich mit Manets Porträt von Zola lässt schlussfolgern, dass Manet seine Malweise entsprechend der Kunstauffassung des Porträtierten angepasst hat und somit einen heterogenen und ambivalenten Umgang mit Porträtmalerei pflegte.

Diese inhaltliche Zusammenfassung diente dazu, einen groben Überblick über das komplexe Thema von Manets Malerei und den Kunstkritiken seiner befreundeten Schriftsteller Baudelaire, Zola und Mallarmé zu geben. Abschließend soll im Folgenden eine Gegenüberstellung in Bezug auf das Sujet skizziert werden²⁵³, bevor die künstlerischen Interferenzen zusammengefasst und interpretiert werden.

Bei der Betrachtung des Umgangs mit dem Sujet hat sich in Baudelaires *Peintre de la Vie moderne* gezeigt, dass ein auf einem Bildträger abgebildetes Sujet heterogen und variabel sein müsse, damit das Werk als moderne Malerei anerkannt werden könne. Nur wenn die zeitgenössische Welt mit ihren sozioökonomischen Phänomenen und modernisierten Produkten auch tatsächlich in der Malerei zum Ausdruck käme, sei demnach eine neue Epoche in der Malereitradition möglich. Wie in der Arbeit argumentiert wurde, zeigt sich dies, durch die *modernité*, bereits in der Kleidung der dargestellten Personen. Ein Maler sei erst dann ein moderner Maler, wenn er erkenne, dass im damaligen zeitgenössischen Alltag keine der ‚historischen Kostüme‘ wie in Historienmalereien des *Louvre* abgebildet wurden, zum Tragen mehr kämen, sondern sich die Mode wie auch die Bedeutung von Schönheit mit ihrer jeweiligen Zeit veränderte und dementsprechend auch in den Kunstwerken ihren Platz finden müsse. Das Sujet selbst bekomme demnach etwas Natürliches und Konventionelles²⁵⁴, indem es nicht mehr

²⁵³ In weiterführenden Studien können weitere einzelne Aspekte herausgearbeitet werden, die den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen würden. Daher wurde an dieser Stelle jener Aspekt des Sujets exemplarisch gewählt, da er der elementarste für Manets Malerei ist.

²⁵⁴ Baudelaire schreibt in *Le Peintre de la Vie moderne* am Beispiel von Guys, dass dieser als Maler der Moderne jene Situationen als Quelle seiner Darstellung nehme, in denen sich der natürliche und der konventionelle Mensch in einer seltsamen Schönheit zeige, in der die Leidenschaft für sein Auge Modell stehen würde. („partout où une passion peut poser pour son œil, partout où l'homme naturel et l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre“.)

Zit. Baudelaire, *Le Peintre de la Vie moderne*, https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html (09.4.2019).

mit diversen allegorischen Verweisen und Attributen aufgeladen werde, sondern pur und real zum Ausdruck komme (eine Herangehensweise, die im Grunde auch von den von Baudelaire wenig geschätzten Realisten praktiziert wurde). Der Künstler, als ein Mann von Welt²⁵⁵, werde von seiner Neugier angetrieben. Er analysiere und zerlege das Objekt in seine einzelnen Bestandteile, bevor er es schließlich zu Papier bringe.²⁵⁶ Hier setzt Zolas Kunstauffassung über den Umgang mit dem Sujet an. Auch er schrieb knapp fünfzehn Jahre später, dass ein Künstler, im Expliziten Manet, das Sujet so male, wie es sei. Allerdings liegt hier nicht der rein wissenschaftlich analytische Zugang zum darzustellenden Objekt zugrunde, sondern ein subjektiver. Denn wie in dieser Arbeit im Kapitel über Zola gezeigt wurde, plädiert der Schriftsteller auf eine Individualität, die sich in einem Kunstwerk widerspiegeln müsse. Demnach zerlege Manet die Objekte zwar in seine Einzelteile, setze sie dann aber so zusammen, wie *er* sie sieht. Erst mit dieser Herangehensweise komme das *tempérament* des Künstlers zum Ausdruck. Mallarmé ging hingegen acht Jahre nach Zola vor allem auf Manets Neuerung ein, das Objekt nicht mehr von künstlichem Licht beleuchten zu lassen, sondern das gesamte Sujet in die Natur zu verlagern, um so das natürliche Licht in die Gemälde einzubinden. Er betont, dass das Sujet erst in der natürlichen Atmosphäre seine Leuchtkraft erhalte. Allerdings geht es dabei nicht um die bloße Deplatzierung der Objekte in die Natur. Vielmehr müsse sich der Künstler in der Natur zuerst „depersonalisieren“, um anschließend mit dieser zu verschmelzen. Was dann entsteht, nennt Mallarmé den „aspect of things“.

Obwohl die drei Kunsttheorien so vielschichtig und ambivalent zu interpretieren sind, zeigt sich also, dass ihnen allen der Wunsch nach Wirklichkeit in der Kunst zugrunde liegt. Doch anders als Bellori, der nach der Idealisierung der Wirklichkeit durch den Künstler verlangt, fordern Baudelaire, Zola und Mallarmé in diesem Kunstwerk auch den Künstler wiederzuerkennen und somit einen Moment der Überraschung durch den neuen Blickwinkel zu erleben. Zwei der drei Schriftsteller haben für diese Erklärungen direkt Manet und dessen Malerei herangezogen. Außerdem wurden Baudelaire's indirekte Verweise analysiert. Dass sich diese Forderungen schließlich auch in der künstlerischen Praxis der drei Männer selbst widerspiegeln, ist dabei nur konsequent.

Bei der Auseinandersetzung mit Baudelaire wurde gezeigt, dass sich Manet auf dessen Werke bezogen hat. Der von düsteren Bildmetaphern durchzogene Gedichtband *Les Fleurs du Mal*

²⁵⁵ Baudelaire definiert den modernen Maler als „Homme du Monde, qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ; *artiste*, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe“. Vgl. Baudelaire *Le Peintre de la Vie moderne*, Zit. nach https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html. (10.4.2019)

²⁵⁶ In dieser Arbeit wurde auch auf Baudelaire's Vergleich der Natur mit einem Wörterbuch im Hinblick auf die Anwendung für einen Künstler thematisiert (siehe Kapitel 2.1).

erzeugte im Maler möglicherweise eine Stimmung, die dieser in seinen Gemälden auszudrücken versuchte. Die Untersuchung der Beziehung von Zola und Manet hat ergeben, dass Zolas Kunsttheorie eindeutig in Manets Porträt verbildlicht wurde, das sich durch seinen stilllebenhaften Charakter und seine dumpfe Anordnung diverser Attribute fast schon zu vehement als ein ernstzunehmendes Kunstwerk zu verteidigen scheint – ebenso wie es Zola für Manet mit Worten tat. Bei Mallarmé und Manet könnte jedoch nicht nur der Begriff der künstlerischen Interferenz angewandt werden, sondern auch der Begriff der Symbiose. Das Zusammenleben von Lebewesen verschiedener Arten zu gegenseitigem Nutzen wird in der Duden-Definition unter Symbiose verstanden.²⁵⁷ Wenn für diese Argumentation die gemeinsamen künstlerischen Projekte der beiden Künstler herangezogen würden, ist eine solche Interpretation durchaus logisch. Von verschiedener Art wären die „zwei Lebewesen“ aufgrund ihrer unterschiedlichen künstlerischen Praxis, der eine ein Poet, der andere ein Maler. „Zu gegenseitigem Nutzen“ entspräche dem Projekt *L'Après midi d'un faune*: Während Mallarmé Bilder durch Wortkompositionen erschafft, fügt Manet Bilder durch Strich- und Farbkompositionen hinzu, wodurch deren gemeinsames Ziel, eine illustrierte Ausgabe von *L'Après midi d'un faune* entsteht. Da in dieser Arbeit jedoch vor allem der Begriff der Interferenz, also der Überlagerung oder Überschneidung von künstlerischer Praxis analysiert wurde, ist dieser in jedem Falle vornehmlich geltend, was auch die Analyse des vierten Kapitels bestätigt.

Die vorliegende Masterarbeit konnte somit zeigen, dass Interferenzen sowohl zwischen Manets Malerei und den Kunstkritiken der Schriftsteller Baudelaire, Zola und Mallarmé als auch ihrem jeweiligen künstlerischen Werk existieren. Es wurden zudem allgemeine Überlegungen über eine mögliche Adaption von Manets künstlerischer Methodik und auch der der Impressionisten, die Manet maßgeblich prägte, auf die Schriftsteller formuliert, die jedoch aufgrund der interdisziplinären umfangreichen Auseinandersetzung in dieser Arbeit nicht weiter ausgeführt werden können. Eine weiterführende Analyse und Interpretation der romanistischen Wissenschaft, aber auch eine an diese Arbeit anknüpfende kunsthistorische Vertiefung von Manets bildlichem Umgang mit zeitgenössischer Kunstkritik würde dazu beitragen, diesem bisher wenig erforschten Aspekt in der umfangreichen Forschung über Manet und die Impressionisten nachzugehen.

²⁵⁷ Duden, Fremdwörterbuch 2007, S. 1010 (II).

6. ANHANG

Literaturverzeichnis

PRIMÄRTEXTE UND QUELLEN:

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, [Bd.] I, 1975.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*, Französisch/Deutsch, Reclam, Stuttgart 2014.

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance I*, ed. Claude Pichois und Jean Ziegler, Paris 1973.

BELLORI, Giovanni Pietro, *L'idea del Pittore*, dt. Übersetzung Kurt Gerstenberg, hg. Schriftgiesserei H. Bertold AG, Berlin 1939.

CASTAGNARY, Jules-Antoine, *Salons. 1857-1870*, 2 Bde., Paris 1892.

CHAMPFLEURY, Jules, *Du réalisme*, L'Artiste, 02.09.1855.

GAUTIER, Théophile, *Critique d'art. Extraits des Salons (1833-1872)*, hg. von Marie-Hélène Girard, Paris 1994.

INGRE, Dominique, *Réponde au rapport sur l'Ecole Impériale des Beaux-Arts*, Paris 1863, p.8.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Esquisses en vue d'une histoire du Salon*, Paris 1986.

MALLARME, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard 1945.

PAILLOT DE MONTABERT, Jaques-Nicolas, *Traité complet de la peinture*, 9 Bde., Paris 1829-1851.

PROUST, Antonin, *Édouard Manet: Erinnerungen*. veröffentlicht von A. Barthelemy, Berlin 1929.

THORE, Théophile, *Salons de W. Bürger (1861-1868)*, 2 Bde., Paris 1870.

ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, hg. v. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris 1991.

ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, hg. v. Jean-Pierre Leduc-Adine, dt. Übersetzung Uli Aumüller, Frankfurt am Main 1988.

ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, hg. v. Henri Mitterand, Paris 1983.

ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Ins Deutsche übertragen von Hans Balzer nach der von Maurice Le Blond besorgten Gesamtausgabe. Mit einem Nachwort von Rita Schober und Anmerkungen, Rütten & Loening, Berlin.

SEKUNDÄRLITERATUR:

ADHÉMAR, Jean u. Hélène, *Le critique d'art*, in : Zola, hg. V. Jean u. Hélène Adhémar [u.a.], Paris 1969, pp. 53-70.

ADHÉMAR, Jean, *A propos de La Maitresse de Baudelaire par Manet (1863), un problème*, Gazette des Beaux-Arts CII, Nov. 1983, S. 178.

ALBERS, Irene, *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Emile Zolas*, München 2002.

ARMSTRONG, Carol, *Manet Manette*, New Haven: in: *Yale University Press*, 2002.

BAARE, Heike, *Edouard Manets Gruppendarstellungen der 1860er-Jahre zwischen Tradition und Innovation. Momentbilder einer modernen Gesellschaft*, Hamburg 2009.

BECKER Colette, *Manet*, 1983, dt. Übersetzung in: *Manet 1832-1883*, Berlin 1984, Brief Nr. 1.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (Über einige Motive bei Baudelaire)* [1939], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. ½, Frankfurt 1974, S. 605-53.

BERG, William J., *The Visual Novel. Émile Zola and the Art of His Times*, in: *University Park, PA*, 1992.

BIELE-WRUNSCH, Manuela, *Die Künstlerfreundschaft zwischen Édouard Manet und Émile Zola. Ästhetische und gattungsspezifische Berührungen und Differenzen*, 2. Auflage, 2009.

BLASCHKE, Bernd (Hrsg.), *Umwege. Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*, Bielefeld 2008.

BOIME, Albert, *Thomas Couture and the elctic vision*. In: *Yale University Press*, New Haven 1980.

BOURDIEU, Pierre, *Manet. Eine symbolische Revolution, Vorlesungen am Collège de France 1998-2000 Mit einem unvollendeten Manuskript von Pierre und Marie-Claire Bourdieu*, hg. v. Pascale Casanova [u.a.], Berlin 2015.

BRADY, Patrick, *L'Œuvre de Émile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genf 1967.

BUSCH, Werner, *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. C.H. Beck, München 1993.

CARLES, Patricia/DESGRANGES, Béatrice, *Émile Zola et ses peintres. Essai de critique génétique*, in: *Lire/Dé-lire Zola*, hg. V. Jean-Pierre Leduc-Adine u. Henri Mitterand, Paris 2004, S. 35-59.

CENERELLI, Bettina B., *Dichtung und Kunst. Die transposition d'art bei Théophile Gautier*, Stuttgart, Weimar 2000.

CLARK, T.J., *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his followers*, London 1984.

CONZEN, Ina (Hrsg.), *Édouard Manet und die Impressionisten*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Stuttgart vom 21. September 2002 bis 9. Februar 2003, Hatje Catz Verlag, Ostfildern-Ruit 2003.

CUGINI, Carla, *„Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck“. Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik*, Basel 2006.

DADAŞ, Şirin, *Von Bildern reden. Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, hg. von Guido Menschig [u.a.], Bd. 41., Stuttgart 2018.

DITTMANN, Lorenz, *Die Kunst Cézannes, Farbe, Rhythmus, Symbolik*, Köln 2005.

DOLAN, Theresa, *Skirting the Issue: Manet's Portrait of Baudelaire's Mistress, Reclining*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 4 (Dec., 1997), S. 611-629.

DROST, Wolfgang, *Kriterien der Kunstkritik Baudelaires*, in: Alfred Noyer-Weidner (Hg.), *Baudelaire*, Darmstadt 1976, S. 410-442.

DROST, Wolfgang, *Charles Baudelaire: Salon de 1859. Texte de la Revue française établi avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur Baudelaire critique de l'art contemporain par Wolfgang Drost avec la collaboration de Ulrike Riechers*, Paris: Editions Honoré Champion 2006

DURAND, Pascal, *Crises. Mallarmé via Manet*, Leuven 1998.

DÜCHTING, Hajo, *Manet: Pariser Leben*, München: Prestel, 1995.

EHRARD, Antoinette, *Introduction*, in : Émile Zola, *L'œuvre*, hg. Antoinette Ehrard, Paris 1974, S. 26-52.

EHRARD, Antoinette, *L'esthétique de Zola – étude lexicologique de ses écrits sur l'art*, Cahiers naturalistes 58, 1984, S. 133 – 150.

FEIST, Peter, *Französischer Impressionismus. 1860-1920*, Köln, 1995.

FERNANDEZ, Dominique, *Un italien en Paris*, in : ders., *Le musée d'Émile Zola. Haines et passions*, Paris 1997, S.7-58.

FISCHER-LOOCK, Xenia, *Baudelaire und Manet*, in : *Charles Baudelaire, Dichter und Kunstkritiker*, hg. Karin Westerwelle, Würzburg 2007, S. 211-242.

FLORENCE, Penny, *Mallarmé, Manet and Redon visual and aural signs and the generation of meaning*, Cambridge University Press 1986.

FRIED, Michael, *Painting Memories : On the Containment of the past in Baudelaire and Manet*, Critical Inquiry, Vol. 10, No. 3 (March 1984), S. 510-542.

FRIED, Michael, *Manet's Modernism or, The face of painting in the 1860's*, The University of Chicago Press, London 1996.

FURST, Lilian R., *Zola's Art Criticism*, in: *French Nineteenth-Century Painting and Literature – International Symposium*, hg. Ulrike Finke, Manchester 1972, S. 164-181.

GOMBRICH, E.H., *Die Geschichte der Kunst*. Erweiterte, überarbeitete und neu gestaltete 16. Ausgabe, Phaidon Verlag Berlin 1996.

HAMILTON, George Heard: *Manet and his Critics*, New Haven 1954.

HARRIS, Jean C., *A little known Essay on Manet by Stéphane Mallarmé*, *The Art Bulletin*, Vol. 46, No. 4 (Dec., 1964), S. 559-563.

HEDDLESTON, J.A., *Baudelaire, Manet, and Modernity*, *The Modern Language Review*, Vol. 87, No. 3, 1992, S. 567-575.

HEICKER, Dino, *Manet, ein Streit und die Geburt der modernen Malerei. Ein Lesebuch zum Pariser Salon von 1865*, Berlin 2015.

HEICKER, Dino (Hrsg.), *Émile Zola Paul Cézanne. Portrait einer Männerfreundschaft*, Berlin 2015.

HIGONNET, Anne, *Manet and the Multiple*, Grey Room, 48 (2012), S. 102-116.

HIRSCHERGER, Elisabeth, *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*, Tübingen 1993.

HOFMANN, Werner, *Nana: Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1999.

HÜLK, Walburga, *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine und Valéry*, Bielefeld 2012.

JABLINSKI, Manfred, *Theodor W. Adorno. „Kritische Theorie“ als Literatur- und Kunstkritik*, Bonn 1976.

KEARNS, James, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, London 1989, S. 89-120.

KERLEN, Dietrich, *Der Verlag. Lehrbuch der Buchverlagswirtschaft*. 13. Auflage. Verlag Dr. Ernst Hauswedell & Co., Stuttgart 2005.

KING, Ross, *Zum Frühstück ins Freie. Manet, Monet und die Ursprünge der modernen Malerei*, Aus dem Engl. Von Stefanie Kremer, München 2006.

KLOOCK, Kurt, Nachwort zu: *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*, französisch/deutsche Ausgabe, Reclam 2014, S. 621-643.

KÖRNER, Hans, *Édouard Manet: Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996.

KRAWITZ, Henry, *Writers on Painting. A Study of the Theory and Criticism of the Visual Arts in Zola, Wilde, James and Proust and its Relevance to their Fiction*, Ann Arbor, Mich. 1976.

KRÜGER, Matthias, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*, München Berlin 2007.

LACAMBRE, Genviève, *Manet - Velázquez, la manière espagnole au XIXe siècle*: Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002 - 5 janvier 2003 ; New York, the Metropolitan Museum of Art, 24 février - 8 juin 2003, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002.

LAMER, Annika, *Die Ästhetik des unschuldigen Auges – Merkmale impressionistischer Wahrnehmung in den Kunstkritiken Émile Zolas, Joris-Karl Huysmans und Félix Fénéon*, Würzburg 2009.

LASSOE, Rolf, *Manet's « Le Dejeuner sur l'herbe » as a Veiled Allegory of Painting*, in : *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No. 51, S. 195-220.

LECOMTE-HILMY, Anne, *L'artiste de tempérament chez Zola et devant public – essai d'analyse lexicologique et sémiologique* in : *Émile Zola and the Arts. Centennial of the Publication of L'œuvre*, hg. Jean -Max Guieu u. Alison Hilton, Washington 1988. S. 85-98.

LOCKE, Nancy, *Unfinished Hommage. Manet's „Burial“ and Baudelaire*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 1 (Mar., 2000), S. 68-82.

LÜTHY, Michael, *Das Fleisch des Malers. Manet malt Zola, Zola schreibt über Manet*, in: *Magazin der Basler Zeitung*, Nr. 13, 3.4.1999, S. 6-7.

MÜLLER-JENTSCH, Walther, *Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise; De la critique d'art comme genre littéraire. Les conditions sociales de son apparition, de son essor et de sa crise*, in : *Berliner Journal für Soziologie*, 2013, Vol.22(4), S. 539-568 [Peer Reviewed Journal].

- VON MAUR, Karin, *Französische Künstler des XIX. Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt. Eine Studie zur Kunstkritik und Kunstanschauung in Frankreich von 1850 bis 1896*, Stuttgart 1966.
- NEUMEYER, Harald, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg 1999.
- NEWTON, Joy, *Émile Zola impressionniste (I et II)*, Cahiers naturalistes 33 (1967), S. 39-52.
- NIESS, Robert Judson, *Zola, Cézanne and Manet. A Study of L'Œuvre*, Ann Arbor, Mich. 1968.
- PASINETTI, P.M., *The „Jeanne Duval Poems in Les Fleurs du Mal*, in: Yale University Press, Yale French Studies, No. 2, Modern Poets: Surrealists, Baudelaire, Perse, Laforgue (1948), S. 112-118.
- PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, *Manet and Mallarmé*, Philadelphia Museum of Art Bulletin, Vol. 62, No. 293, Edouard Manet (Apr. - Jun., 1967), S. 213-221+234.
- POCHAT, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.
- REFF, Theodore, *Manet. Olympia*, London, 1976.
- REWALD, John, *Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk einer großen Epoche der Kunst*, 2. Aufl., Köln 1982.
- RIEGER, Angelica, *Alter ego – der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*, Köln/Weimar/Wien 2000.
- ROUART, Denis (hg.), *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris 1950.
- RUBIN, James H., *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*, London 1994.
- RUBIN, James H., *Impressionism*, London 1999.
- RUBIN, James H., *Manet. Initial M, Hand and Eye*, Paris 2010.
- SCHARBERT, Gerhard, *Dichterwahn. Über die Pathologisierung von Modernität*, München 2010, S. 247-56.
- SCHMIDT, Katharina (hg.), *Manet, Zola, Cézanne - das Porträt des modernen Literaten* [anlässlich der Ausstellung *Manet, Zola, Cézanne - das Porträt des Modernen Literaten* im Kunstmuseum Basel, 6. Februar bis 21. Juni 1999]
- SCHÖBER, Rita, *Zola, sein Roman Das Werk und der französische Impressionismus*, in: dies., *Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Aufsätze zur Theorie und Praxis des Realismus in der französischen Literatur*, Berlin/Weimar 1970, S. 214-247, 432-437.
- SCHULZE, Stefan, *Die Selbstreflektion der Kunst bei Baudelaire. Eine literaturgeschichtliche Untersuchung*, Heidelberg 1999.
- STAHL, Elisabeth Susanne, *Correspondances ein forschungsgeschichtlicher Überblick zum Bildbegriff Charles Baudelaires*,
- STARK, Trevor, *The Hope of an anonymous art : Picasso, Mallarmé, Papier collé*, Revoir Picasso's Symposium, 25. März 2015.
- TIETENBERG, Anne-Christin, *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, Münster 2013, S. 86-123.
- TUCKER, Paul Hayes (hg.), *Manet's Le Dejeuner sur L'Herbe*, in : Cambridge Univ. Press 1998.

VAN HOOFF, Dominique, *Émile Zola et l'impressionnisme ou la révolution positiviste en peinture*, Excavatio I, 1992, S. 73-83.

VINTURI, Lionello, *Geschichte der Kunstkritik*, [Originaltitel: *Storia della critica d'Arte*], Übersetzung: Paula Keutner, [Turin 1964], München, 1972.

WEINBERG, Bernard, *French Realism. The Critical Reaction 1830—1870*, New York 1937.

WEISSSTEIN, Ulrich (Hg.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992.

WILD, Ariane, *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*, Königshausen & Neumann 2002., S. 55-116.

WILSON-BAREAU, Juliet, *The Salon des Refusée of 1863: A New View*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 149, No. 1250 (French Art) May 2007, S. 309-319.

WITTMANN, Barbara, *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004.

ONLINE-QUELLEN

Zola, *Les Écrits sur l'art*, in: *Les Cahiers naturalistes: Emile Zola* (Hg. Jean-Pierre Le Fustec), Société littéraire des Amis d' Emile Zola, 2014 <http://www.cahiers-naturalistes.com/>. (zuletzt 20.05.2019)

Baudelaire, *Le Peintre de la Vie moderne*:
https://www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html. (zuletzt 20.05.2019)

SACHBÜCHER

Duden, *Die deutsche Rechtschreibung*, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion (Dr. Matthias Wermke, Dr. Kathrin Kunkel-Razum, Dr. Werner Scholz-Stubenrecht), 25. Auflage, Bd.1, Mannheim 2009.

Duden, *Das Fremdwörterbuch*, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion (Dr. Matthias Wermke, Dr. Kathrin Kunkel-Razum, Dr. Werner Scholz-Stubenrecht), 9. Aktualisierte Auflage, Bd. 5, Mannheim 2007.

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, Öl auf Leinwand, 160 x 250 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 2: Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870, Öl auf Leinwand, 204 x 273,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 3: Frédéric Bazille, Das Atelier des Künstlers in der Rue de la Condamine, 1870, Öl auf Leinwand, 99 x 119,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 4: Édouard Manet, Dejeuner sur l'herbe, 1863, Öl auf Leinwand, 84,2 x 106,2 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 5: Édouard Manet, Olympia, 1865, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 6: Édouard Manet, Musik im Tuileriengarten, 1862, Öl auf Leinwand, 1098 x 686 cm, National Galerie, London.



Abb. 7: Édouard Manet, Lola de Valence, 1862-63, Öl auf Leinwand, 123 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 8: Édouard Manet, Der Absinthtrinker, 1858-59, Öl auf Leinwand, 181 x 106 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen.



Abb. 9: Édouard Manet, Baudelaire's Mistress, Reclining, 1862, Museum of Fine Arts, Budapest.



Abb. 10: Édouard Manet, Lola de Valence, 1862, Radierung und Aquatinta, 26 x 18 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 11: Édouard Manet, Émile Zola, 1868, Öl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 12: Claude Monet, Le Quai du Louvre, 1867, Öl auf Leinwand, 96,7 x 124,5 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.



Abb. 13: Claude Monet, Le Pont Neuf, 1873, Öl auf Leinwand, 51,6 x 72,4cm, Dallas Museum of Art.



Abb. 14: Édouard Manet, La Linge, 1875, Öl auf Leinwand, 145,4 x 114,9 cm, Barnes Foundation, Philadelphia.



Abb. 15: Édouard Manet, Le Déjeuner, 1868, Öl auf Leinwand, 118,3 x 154 cm, Die Pinakotheken, München.



Abb. 16: Édouard Manet, The Raven (Le corbeau): Once upon a Midnight Dreary (sous la lampe), 1875, Lithografie auf Velin, 27,5 x 37 cm, Davison Art Center, Wesleyan University.



Abb. 17: Édouard Manet, The Raven (Le corbeau): Open Here I Flung the Shutter, 1875, Lithografie auf Velin, 38,5 x 30 cm, Davison Art Center, Wesleyan University.



Abb.18: Édouard Manet, The Raven (Le corbeau): Perched upon a Bust of Pallas, 1875, Lithografie auf Velin, Davison Art Center, 47,5 x 31,6 cm, Wesleyan University.



Abb. 19: Édouard Manet, The Raven (Le corbeau): The Shadow That Lies Floating on the Floor, 1875, Lithografie auf Velin, 29 x 27,6 cm, Davison Art Center, Wesleyan University.



Abb. 20: Édouard Manet, Zeichnung aus dem Gedichtband L'Après-midi d'un faune (Stéphane Mallarmé), 1876. Holzschnitt, 4,8 x 7,8 cm, The New York Public Library.



Abb.21: Édouard Manet, Zeichnung aus dem Gedichtband *L'Après-midi d'un faune* (Stéphane Mallarmé), 1876, Holzschnitt, 3,0 x 6,3 cm, The New York Public Library.



Abb.22: Édouard Manet, Stéphane Mallarmé, 1876, Öl auf Leinwand, 27,5 x 36 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Bildnachweis

- Abb.1: Rubin, James H., Manet. Initial M, Hand and Eye, Paris 2010, S. 190, (fig. 1).
- Abb.2: Rubin, James H., Manet. Initial M, Hand and Eye, Paris 2010, S. 193 (fig. 5).
- Abb.3: Rubin, James H., Manet. Initial M, Hand and Eye, Paris 2010, S. 192 (fig. 4).
- Abb.4: Ina Conzen: Edouard Manet und die Impressionisten, AK Staatsgalerie Stuttgart: Hatje Cantz, 2002, S.15, (bpk/ RMN/ Gerard Le Gall).
- Abb.5: Ina Conzen: Edouard Manet und die Impressionisten, AK Staatsgalerie Stuttgart: Hatje Cantz, 2002, S.21, (bpk/ RMN/ Gerard Le Gall).
- Abb.6: Ausst. Kat.: Manet, Paris/New York/Berlin 1983/84, S. 123.
- Abb.7: Rubin, James H., Manet. Initial M, Hand and Eye, Paris 2010, S. 119 (Abb.9).
- Abb.8: Rubin, James H., Manet. Initial M, Hand and Eye, Paris 2010, S. 23 (Abb.9).
- Abb.9: Rubin, James H., Manet. Initial M, Hand and Eye, Paris 2010, S. 53 (Abb.13).
- Abb.10: Public Domain of Metropolitan Museum of Art
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337576>).
- Abb.11: Ina Conzen: Edouard Manet und die Impressionisten, AK Staatsgalerie Stuttgart: Hatje Cantz, 2002, S.22, (bpk/ RMN/ Gerard Le Gall).
- Abb.12: Gemeentemuseum Den Haag - bequest Mr. and Mrs. G.L.F. Philips-van der Willigen, 1942.
- Abb.13: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Le_Pont_Neuf_-_Claude_Monet.jpg.
- Abb.14: Artbook: Manet, Portraying Life
(https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:%C3%89douard_Manet_-_Le_Linge.jpg
- Abb.15: Rubin, James H., Manet's Silence and the Poetics of Bouquets, London 1994, S. 75.
- Abb.16-19: Open Access Image from the Davison Art Center, Wesleyan University (photo: M. Johnston):
<http://daccollection.wesleyan.edu/Prt66?sid=25845&x=5693991&display=POR>
- Abb.20,21: Rubin, James H., Manet's Silence and the Poetics of Bouquets, London 1994, S. 156, ((Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs; Astor, Lenox and Tilden Foundations.)
- Abb.22: Rubin, James H., Manet. Initial M, Hand and Eye, Paris 2010, S. 155 (Abb. 3).

Abstract deutsch

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit der Malerei Édouard Manets und den Kunstkritiken der Schriftsteller Charles Baudelaire, Émile Zola und Stéphane Mallarmé. Im Vordergrund steht eine vergleichende Gegenüberstellung der Kunsttheorien ebenjener Schriftsteller im Hinblick auf Manets Malerei. Außerdem werden anhand der künstlerischen Gestaltung der Texte Interferenzen zwischen den schriftstellerischen Werken und Manets Malweise aufgezeigt.

Ausgehend von Belloris Kunsttheorie, welche ein Kunstwerk als ein Stück idealisierte Natur und Wirklichkeit definiert, wird im ersten Kapitel der neuartige Umgang der Kritiken und ästhetischen Forderungen in chronologischer Reihenfolge von Baudelaire, Zola und Mallarmé und im Hinblick auf Manets Malerei deutlich gemacht, der mit den ästhetischen Grundprinzipien des französischen Klassizismus und den etablierten staatlichen Künstlerinstitutionen bricht.

Anschließend zeigen die Forschungsergebnisse des zweiten Kapitels, dass sowohl im Hinblick auf zentrale Begriffe aus Baudelaires kunsttheoretischem Essay *Le Peintre de la Vie moderne* in Manets malerischer Umsetzung eine Anwendung finden, als auch Interferenzen zwischen seinem eigenen künstlerischen Stil, der Poetik seines Gedichtbands *Les Fleurs du Mal*, und einer Auswahl von Manets Gemälden wie z.B. *Absinthtrinker*, *Olympia* oder *Baudelaire's Mistress, Reclining* existieren.

Die Analyse der Kunstkritiken von Zola über Manet im dritten Kapitel konzentriert sich insbesondere auf Zolas Begriff des *tempéraments* und Manets künstlerischer Entsprechung in dessen Werken. Dabei stellt sich heraus, dass Zola Manet möglicherweise nutzte, um sein persönliches Kunstverständnis zu formulieren und in seinen Salonbesprechungen zu publizieren. Darüber hinaus wird anhand von Manets Porträt von Zola festgestellt, dass Manet seine Malweise entsprechend der Kunsttheorie des Porträtierten anglich. Eine weitere Interferenz zeigt schließlich auch die Analyse von Zolas Malerroman *L'œuvre*, sowohl hinsichtlich des Sujets als auch Zolas künstlerischem Schreibstil.

Die Ergebnisse des vierten Kapitels zeigen zum einen, dass Mallarmé in den beiden Kunstkritiken über Manet die Kunsttheorien von Bellori, Baudelaire und Zola weiterentwickelte, indem er den *Plein-air*-Begriff auf Manets Malerei anwendete. Zum anderen zeigt die Analyse der zwei Gemeinschaftsprojekte von Mallarmé und Manet, dass eine künstlerische Interferenz zwischen Mallarmés poetischem Schreibstil und Manets Illustrationen für diese Gedichte existiert.

Danksagung

Ich möchte vor allem meinem Betreuer Herrn Prof. Dr. Sebastian Egenhofer für seine wertvollen Anregungen und Gedanken während der Entstehung meiner Masterarbeit aufrichtig danken.

In Gedenken an Dr. Werner Kitlitschka bin ich für die zahlreichen Anregungen während meines gesamten kunsthistorischen Studiums in Wien dankbar. Zuletzt gab er mir im Rahmen seines Privatissimums wertvolle Hinweise, die ich in meine Arbeit einfließen lassen konnte. Leider ist es ihm nicht mehr möglich gewesen, die Ergebnisse meiner Arbeit zu lesen.

Mein besonderer Dank gilt meiner Schwester Clara Schüler für ihre unermüdliche und zuverlässige Hilfe bei der Korrektur meiner Arbeit und der Weiterentwicklung meiner Ideen.

Nicht zuletzt sei meinen Eltern für ihr Vertrauen, ihre Geduld und jede Art von Unterstützung während meines Studiums sowie im Allgemeinen gedankt.

Schließlich danke ich auch meinem Mann Lukas für seine Unterstützung zu jeder Tages- und Nachtzeit und seinen stetigen Zuspruch vor allem in den letzten Zügen dieser Arbeit.

Ihnen allen möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen.