

# Öffentliche Privatheit

## Manets Eintritt in das öffentliche Leben und seine Aufhebung der Genremalerei

---

Michael F. Zimmermann

Für Barbara Wittmann

**Abstract** *Unter dem Titel La musique aux Tuileries wurde im März 1863 ein Gemälde Édouard Manets im Pariser Geschäftszentrum ausgestellt. Dem Publikum waren die damals im Garten vor dem Pariser Stadtschloss Napoleons III. ausgerichteten Konzerte, wenn nicht aus persönlicher Erfahrung, so doch aus der illustrierten Presse bekannt. Umso mehr verblüfft, dass in Manets Gemälde überhaupt kein Orchester zu sehen ist. Die Betrachtenden mussten verstehen, dass sie selbst den Platz der Musizierenden einzunehmen hatten, um zu begreifen, warum die von hinten heranwogende Menge in den Vordergrund drängt und dort zu Porträts individualisierte Figuren auf sie blicken, darunter am linken Bildrand Manet selbst. Doch nicht nur durch die Erzählperspektive brach dieser mit akzeptierten Bildstereotypen. Zwei der prominentesten Zeitgenossen sind gar als ihre eigenen Karikaturen zu erkennen, nämlich Charles Baudelaire und Jacques Offenbach. Der Künstler zitiert geläufige Rezeptionserwartungen, jedoch so, dass die damit verbundenen Sinnschichten einander widersprechen. Der schwierigen Suche nach Selbstverortung in der Kunst entspricht Manets Bemühen um Selbstfindung inmitten der Arrivierten. Leitfigur war dabei neben Baudelaire auch Offenbach, der in seiner seit 1858 immer wieder gespielten Oper Orpheus in der Unterwelt die »öffentliche Meinung« auftreten ließ. Als Manet vier Jahre später seinen eigenen Weg in die Öffentlichkeit inszenierte, bat er den populären Komponisten auf seine Bühne...*



Abb. 1: Édouard Manet, *Musik im Park des Tuilerienschlosses (La Musique aux Tuileries)*, 1862, Öl auf Leinwand, 76 x 119 cm. London, National Gallery.

## I. Wo spielt die Musik? Welche Genre-Erwartungen ruft Manet auf den Plan?

*La musique aux Tuileries* (*Musik in den Tuileries*) ist der Titel eines Werks, das Édouard Manet neben vierzehn Gemälden im März 1863 in der Pariser Galerie Martinet ausgestellt hat (Abb. 1).<sup>1</sup> Die Betrachtenden blickten auf eine Menge elegant gekleideter Passant\*innen. Ort und Anlass ihres zufälligen Zusammentreffens waren den meisten Galeriebesucher\*innen vermutlich vertraut: Die Tuileries sind der Park im Herzen von Paris zwischen dem Palais du Louvre und der Place de la Concorde. Der Louvre, der sich heute U-förmig nach Westen auf die Champs-Élysées hin öffnet, wurde damals noch durch einen Querriegel zwischen den beiden Pavillons de Marsan und de Flore zum öffentlichen Garten hin abgeschlossen.<sup>2</sup> Und dieser Querriegel, das im frühen 17. Jahrhundert errichtete Palais des Tuileries, war anders als dahintergelegene Trakte damals kein Museum, sondern seit 1852 die Stadtresidenz des Kaisers Napoléon III. Nach dessen Sturz im preußisch-französischen Krieg im September 1870, während der Aufstände der Pariser Commune im Frühjahr 1871, brannte der Trakt aus, doch erst 1881 entschloss man sich aus politischen Gründen dazu, die verbleibende Ruine abzureißen.<sup>3</sup>

1 Neben der Herausgeberin und dem Herausgeber bin ich Frau Franziska Kleine für ein gründliches Lektorat und höchst anregende Gespräche dankbar. – Der Text resultiert aus einem intensiven Dialog, auch wenn Fehler oder manche Akzentuierungen allein dem Autor anzulasten sind. Vgl. Carol Armstrong, *Manet Manette*, New Haven/London 2002, 99–133.

2 Vgl. Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, Arles 2010, 172–197.

3 Vgl. Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, 198–211.

Im Garten vor diesem Schloss also sammelte sich das elegante *Tout-Paris*, und zwar, wie der Titel des Gemäldes erklärt, aus Anlass einer musikalischen Darbietung.



Abb. 2: Édouard Manet, *La musique aux Tuileries*, Ausschnitt.



Abb. 3: Édouard Manet, *Charles Baudelaire*, 1862, Radierung, 11,4 x 7,4 cm, erster Zustand. Budapest, Museum of Fine Arts



Abb. 4: Édouard Manet, *La musique aux Tuileries*, Ausschnitt.



Abb. 5: Paul Nadar, Jacques Offenbach, Karikatur nach einer Zeichnung von Édouard Riou, in: *Journal amusant*, 18.12.1858, Titelseite, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Doch wo spielt hier die Musik? Es bedarf einiger Reflexion über die dargestellte Situation, um darin Orientierung zu finden: Die vorn stehenden und sitzenden Leute lassen uns mit Blicken in unsere Richtung vor dem Gemälde innehalten. Sobald diese Ansammlung unsere Neugier für einen Augenblick geweckt hat, erkennen wir, dass die hier Versammelten umgekehrt auf »uns« neugierig sind. Und nun finden wir uns auch schon in einer Rolle wieder, die uns die Darstellung zuweist, nämlich in der jener Musizierenden, die dem für die Passant\*innen aufspielenden Orchester angehören. Wir sind da, wo die Musik spielt, und irgendwo in unserem Rücken oder neben uns liegt der Palast des regierenden Kaisers. Die im Titel des Gemäldes genannte, institutionalisierte »Musik«, ist also gar nicht zu sehen, sondern nur ihre Wirkung auf das Publikum.<sup>4</sup>

Haben wir diese ungewöhnliche, nur implizite Darstellung dessen, worum es eigentlich geht, einmal akzeptiert, stellen sich weitere Fragen. Wer ist überhaupt dieses Publikum? Eine anonyme Menge, oder doch bestimmte Persönlichkeiten? Nach einiger Zeit erkennen wir neben ganz flüchtig, nur mit ein paar Pinselstrichen evozierten Spaziergänger\*innen nach allen Regeln der Kunst porträtierte Gestalten, und neben diesen wiederum Berühmtheiten, die geradezu karikiert wurden.<sup>5</sup> Zwei Bäume rahmen einen mittleren Teil der Szene, vor deren Stämmen die Eingeweihten jeweils vielleicht die prominentesten der individuell charakterisierten Persönlichkeiten identifizieren können: zur Linken den ebenso bewunderten wie umstrittenen Dichter Charles Baudelaire, der in seinen Schriften die Karikatur aufgewertet hatte und hier konsequent nur als flüchtige Silhouette, zudem im Schatten nur angedeutet, erscheint (Abb. 2, 3), und rechts den Komponisten Jacques Offenbach, dessen satirische Operetten von einem Massenpublikum besucht wurden (Abb. 4, 5).<sup>6</sup> Über Baudelaires Auftritt in diesem Gemälde wurde viel rasoniert – man hat ihn regelrecht zum Adressaten der Leinwand gemacht –, über den Offenbachs weniger.<sup>7</sup> Der Künstler selbst, der am äußersten linken Bildrand hinzutritt, spannt insgesamt also einen Bogen von Namenlosen, die nur mit ein paar Pinselzügen angedeutet sind, über Porträts bis hin zu Skandalfiguren, die

- 
- 4 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, München 1912, 64; Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre. Avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris 1926, 22; Adolphe Tabarant, *Manet. Histoire catalographique*, Paris 1931, 52–53.
  - 5 Zur Identifikation des Bildpersonals: Meier-Graefe, *Edouard Manet*, 107 (noch Irrtümer); Tabarant, *Manet*, 53; Sandblad, Nils Gösta, *La Musique aux Tuileries. With an Excursus on Manet's portraits of Baudelaire*, in: ders., *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, 17–68 (auf Grundlage Tabarents); Denis Rouart/Daniel Wildenstein, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, Bd. 1, *Peinture*, Lausanne/Paris 1975, 62; Françoise Cachin, *La Musique aux Tuileries*, in: *Manet. 1832–1883* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. Von Françoise Cachin und Charles S. Moffett mit Michel Melot, Paris 1983, 122–126.
  - 6 Vgl. Bettina Full, *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg 2005, 87–111, 128–146, 166–189.
  - 7 Vgl. Sandblad, *Manet. Three Studies*, 50–57, 64–66; Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*, Paris 2013, 501–503. Zur Karikatur Offenbachs aus dem Jahre 1858 (Abb. 5) vgl.: Claudia Schwaighofer, a.v. »Riou, Édouard«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (AKL), Bd. 99, Berlin 2018, 22. Zu Riou's späterer Karriere als Presse-Illustrator: Guy Gauthier, *Edouard Riou, dessinateur. Entre le Tour du Monde et Jules Verne. 1860–1900*, Paris 2008.

bereits von Karikaturen bekannt waren, und als solche nun wie plötzlich im anonymen Gewoge aufscheinen (Abb. 3, 5).

Um zu erschließen, was hier zu bedeutungsvoller Gegenwart zusammenfindet, benötigt man einige Zeit. Schon durch die Uneinheitlichkeit des Pinselduktus verunmöglichte Manet es dem Publikum, gegenüber seiner Leinwand souverän zu bleiben. Obwohl die Bildgestalten sich weitestgehend eine neben der anderen in der vordersten Bildebene aneinanderreihen und dadurch wie auf einem Fries klar lesbar sind, ist es kaum möglich, das Geschehen distanziert zu erfassen und sich davon ein klares Bild zu machen, welches sich der Erinnerung einprägt. Denn der Maler hat die Szene keineswegs durchweg in einer Fleckenmalerei gestaltet, die den Impressionismus vorwegnimmt, wie man gelegentlich in didaktischen Überblickswerken liest. Mal widmet er den Figuren nur beiläufig seine Aufmerksamkeit, mal hält er sie als ganzfigurige Porträts fest. So sind die Betrachtenden gezwungen, vor der Leinwand nicht nur das Dargestellte, sondern das Blicken selbst in seiner Zeitlichkeit nachzuvollziehen. Thema ist also nicht nur eine stadtbekanntes Szene vor den Tuilerien, sondern zugleich auch die Temporalität der schweifenden, mal konzentrierten, mal ganz flüchtigen Aufmerksamkeit.<sup>8</sup> In *Musik in den Tuilerien* werden eher ein Blick-Ereignis und -Verlauf als das Resultat des blickenden Erschließens festgehalten.

Doch damit nicht genug: Wollte man Manets Werk vor dem Hintergrund dessen, was man über die Kunstwelt wusste, einordnen, so stellten sich weitere Fragen. Wurde in dieser Darstellung lediglich eine zufällig zusammengekommene Menge eingefangen, und dabei zwar flüchtig, aber an einem als für das Erleben in und von Paris typisch geltenden Ort charakterisiert? Längst waren zeitgenössische, graphische Illustrationen bekannt, die weithin frequentierte Orte aus dem Stadtleben festhielten (Abb. 6).<sup>9</sup> Die mit dem Impressionismus assoziierte Spontanität der Malweise ebenso wie die Augenblickshaftigkeit seiner Szenarios wurde schon in solchen Bildern evoziert.<sup>10</sup> Für die Wiedergabe vergleichbar instantaner, flüchtiger Szenen der Menge hatte schon die seit zwei Jahrzehnten blühende Presseillustration Verfahren entwickelt. In Ateliers, die arbeitsteilig wie Fabriken organisiert waren, fertigte man nach Skizzen Holzschnitte an, die hernach durch Galvanisierung auf eine Stahlplatte übertragen wurden. Diese konnte man um eine Druckwalze biegen und sie gemeinsam mit dem Text – ein entscheidender Vorteil – in hoher Auflage drucken. *L'illustration*, im März 1843 nach dem Vorbild der seit dem Vorjahr erscheinenden *The Illustrated London News* gegründet, avancierte rasch zur führenden illustrierten Wochenzeitschrift in Frankreich.<sup>11</sup> Bisweilen versuchten die Illustratoren, in dem neuen Medium die rasch mit Fettkreide angefertigten Zeichnungen, die seit weniger als fünfzig Jahren als Lithographien schnell und in großer Auflage reproduziert

8 Vgl. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/MA/London, 81–148.

9 Sandblad, Manet. Three Studies, 49–50 u. Abb. nach 49.

10 Zu *Musique aux Tuileries* im Verhältnis zu früheren Darstellungen von Menschenmengen, z.B. bei Delacroix: Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996, 38–55.

11 Vgl. Karl Schottenloher, *Flugblatt und Zeitung. Ein Wegweiser durch das gedruckte Tagesschrifttum*, Berlin 1922, 440–451. Zur Technik: R. Margaret Slythe, *The Art of Illustration. 1750–1900*, London 1970, 78–131; Anthony Dyson, *Pictures to Print. The Nineteenth-Century Engraving Trade*, London 1984, 113–144.

wurden, nachzuahmen. Durch solche Instantaneität suggerierenden Presseillustrationen fand das Tagesgeschehen überhaupt erst Eingang in ein kollektives Bildbewusstsein. Obwohl politische Aktualität meist nur in Form von dynastischen Zeremonien oder Erfolgen vorkam, konstituierte eine ebenso national wie übernational informierte Öffentlichkeit sich nun auch aufgrund visueller Medien.<sup>12</sup> Sucht man in den umfangreichen Bänden der reich bebilderten *L'Illustration* Darstellungen musikalischer Darbietungen, so kann man nicht nur den Stich eines Publikums, das einer offenbar irgendwo im Hintergrund Militärmusik spielenden Kapelle zuhört, mit Manets Gemälde in Zusammenhang bringen (Abb. 6). Tatsächlich wurden an verschiedenen Stellen des Parks, etwa anlässlich öffentlicher Feste des Kaiserhauses, aufwändige Programme auch anderer Musik aufgeführt – und dabei auch anspruchsvolle Bühnen errichtet. Im Jahre 1856 führte ein Illustrator das bei einer solchen Gratis-Präsentation anwesende, kleinbürgerlich saturierte Publikum vor, und wusste es durch pausbäckige Gestalten im Vordergrund diskret zu karikieren (Abb. 7).<sup>13</sup>

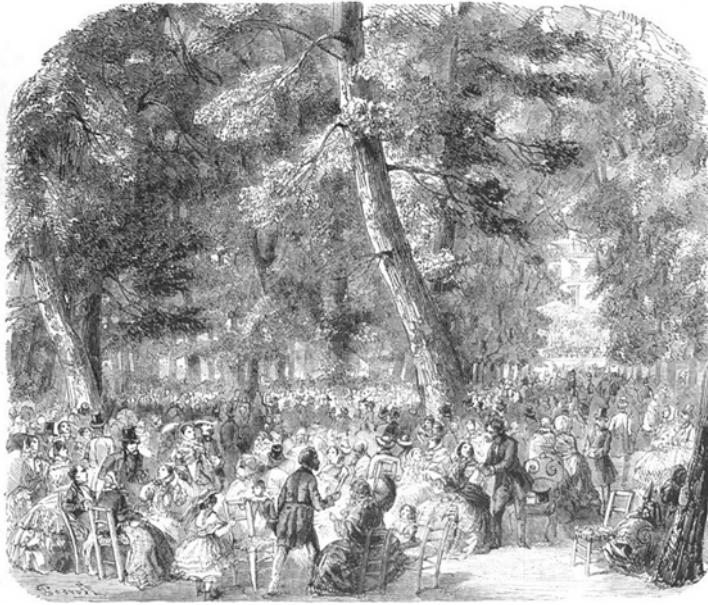


Abb. 6: Eugène Provost, Militärkonzert im Garten des Tuilerienpalasts (*Concerts militaires dans le Jardin du Palais des Tuileries*), Holzstich, in: *L'Illustration* XXXII, Nr. 803, 17.07.1858, 36, »*Courrier de Paris*«.

- 
- 12 Vgl. Joseph Pennell, *Die moderne Illustration* [*Modern Illustration*, London 1895], Leipzig 1895, 79–95; Thomas Smits, *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842–1870*, London/New York 2020, 21–66.
- 13 Die Szenen aus *L'Illustration* finden sich online im *Répertoire International de la Presse Musicale* (ripm), URL: <https://illustration.ripm.org/illustrations?indextag=67> (letzter Zugriff: Oktober 2022).

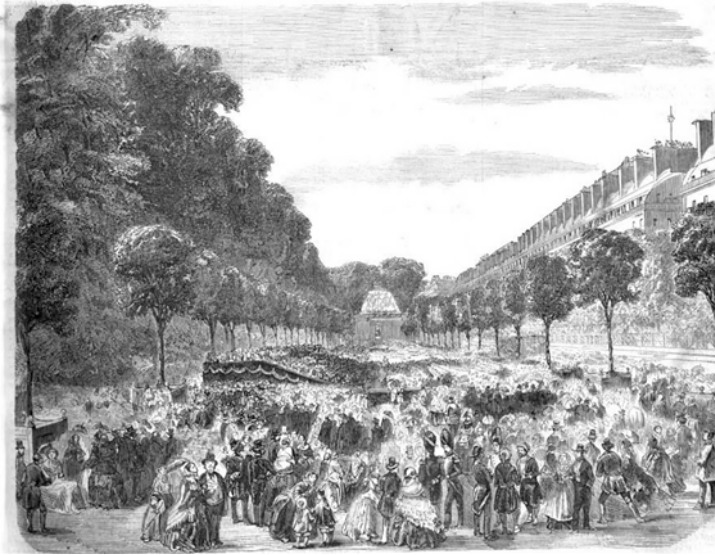


Abb. 7: Anon., Feste am 15. August 1856. Konzert in der großen Galerie, gen. des Meleager, in den Tuileries (Fête du 15 août 1856. Concert dans la grande allée dite de Méléagre, aux Tuileries), Holzstich, in: *L'Illustration* XXVIII, Nr. 704, 23.08.1856, 113 (Titelseite), »Histoire de la Semaine«.

Daneben hatten sich Mitte der 50er Jahre schon seit einigen Jahrzehnten so genannte »Concerts aux Tuileries« als eine Institution etabliert, die sich zweimal wöchentlich offenbar auch an eine anspruchsvollere Sparte der Öffentlichkeit wandte.<sup>14</sup> Anders als die bisher einzig bekannte Illustration zu derartigen Aufführungen nahelegt (Abb. 6), handelte es sich nicht um Militärmusik. So wurden, um ein Beispiel zu geben, am 25. März 1862, teils Auszüge aus Opern von Verdi, Rossini, Aubert, Gounot sowie aus Fromental Halévy's Oper *La Juive* u. a. gespielt, wobei auch Arien und Duette vorgetragen wurden.<sup>15</sup> Es verwundert vor diesem Hintergrund kaum, dass sich dabei auch ein Komponist wie der Halévy eng verbundene Offenbach einfand – aber davon später mehr. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass das Szenario derartiger musikalischer Darbietungen nicht nur zum Alltag des gehobenen Publikums gehörte, sondern auch durch ein visuelles Leitmedium, das z. B. in Caféhäusern durchgeblättert wurde, bekannt gemacht worden war.

Bietet Manet also einen Einblick in das ›typische‹ Pariser Leben, wie ihn das Publikum aus Zeitschriften wie *L'Illustration* kannte, zumal die Presseillustration Szenen aus dem ›modernen Leben‹ im Stadtraum als eine neue Art großstädtischer Genremalerei etabliert hatte? Dafür spräche, dass er die Musik im Park als wiederkehrende Episode aus dem Stadt-Interieur auch im Detail mit genrehaften Beobachtungen von sitzenden

14 Vgl. Duret, *Histoire d'Édouard Manet*, 18.

15 Vgl. das Programmheft *Palais des Tuileries, Concert du Mardi 25 Mars 1862*, vgl.: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvtb530243116.r=Palais%20des%20Tuileries%20Concert?rk=193134;0>. [letzter Zugriff: Oktober 2022]

Damen, grüßenden Herren und (ganz flüchtig dargestellten) spielenden Kindern ange-reichert hat. Dadurch hat er den Charakter des Geschehens als Episode der Alltagser-fahrung unterstrichen. Die Leser\*innen der führenden Illustrierten und anderer Publi-kationen erwarteten dies von derartigen Bildern. Zwar kommt Manet dieser Erwartung entgegen, allerdings nur, um sie mit anderen auf eine widersprüchliche Weise zu kombi-nieren – etwa nach Art einer paradoxen Montage. Denn in einem Genrebild hätten Por-träts ebenso wenig zu suchen wie Karikaturen berühmter Zeitgenossen.<sup>16</sup>

Indirekt findet auch das soziale Ereignis des Malens, von dem Manets Jugendfreund Antonin Proust berichtet, inmitten des beliebten Parks Eingang in Manets Gemälde (Abb. 1). Tatsächlich konnte dieser die Bildmotive vor Ort studieren. Proust berichtet lang nach dem Tod des Künstlers von den täglichen Tuilerien-Besuchen des elegant gekleideten Malers, der dort am frühen Nachmittag malend die Aufmerksamkeit »eines kleinen Hofes« von Neugierigen auf sich zog.<sup>17</sup> Motiviert waren seine Besuche durch die Absicht, dort das Publikum von Konzerten malerisch festzuhalten, die auch ihm aus den Bildmedien bekannt waren. Im Hause Manet hatte man sich das damals sehr teure Abonnement von *L'illustration* geleistet.<sup>18</sup> Zwischen der Unmittelbarkeit des Erlebens und der Vermittlung – eben durch Medien – besteht kein Widerspruch: Auch damals lebte man, um einen Begriff Régis Michels aufzugreifen, bereits im *Im-medium*.<sup>19</sup> Vermutlich gehörten ja einige der Berühmtheiten, die in Manets Gemälde auftreten, zu der »petite cour«, die Proust erwähnt – ein weiterer Aspekt des *Immediums*: Denn berühmt waren diese Leute natürlich durch ihre mediale Präsenz. Wenig später sollten Gemälde, in denen Anhänger einer künstlerischen Tendenz nicht, wie in *La musique aux Tuileries*, wie zufällig zusammenkamen, sondern programmatisch in einem Gruppenporträt ver-sammelt wurden, als öffentliche Manifeste ausgestellt werden. Auf dem Salon des Jahres 1864 stellte Henri Fantin-Latour seine *Hommage à Delacroix* (Paris, Musée d'Orsay) aus, ein Gruppenporträt, in dem neben anderen Bewunderern des kürzlich verstorbenen Meisters auch Baudelaire und Manet zu sehen sind. Dieser nahm, wie Bridget Alsdorf gezeigt hat, im Vorjahr diese Art der öffentlichen Präsentation privaten Umgangs unter Gleichgesinnten vorweg.<sup>20</sup>

Genredarstellungen, die dank der Presseillustrationen auf das städtische Erleben ausgriffen, Gruppenporträts – hat Manet sich also in der Typologie seiner Darstellung

16 Zur Karikatur: Wolfgang Brassat/Thomas Knieper, Die Karikatur, in: Wolfgang Brassat (Hg.), *Hand-buch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin/Boston 2017, 773–796. Anregungen verdankt der Autor auch dem Gespräch mit Wolfgang Brassat. Auf frühere Gattungshybride kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. Vgl. David Nelting/Valeska von Rosen (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisie-rungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Heidelberg 2022, 7–17, 203–239.

17 Vgl. Antonin Proust, *Édouard Manet. Souvenirs* [1897], Caen 1988, 29.

18 Vgl. Tabarant, Manet, 162.

19 Mit Régis Michel im Gespräch entwickelt.

20 Vgl. Bridget Alsdorf, *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton/Oxford 2013, 56–61.

geirrt?<sup>21</sup> Ganz offensichtlich hat er verschiedene Bildgattungen miteinander kombiniert, und dabei die Erwartungen an jede durch die nächst andere durchkreuzt: Ist es ein Genrebild, das gemäß einer nur allzu geläufigen Bestimmung des Begriffs, der übrigens erst im 18. Jahrhundert aufkam, zeigen würde, was an einem bestimmten Ort und in einem mehr oder weniger klar umrissenen Milieu typisch ist, was also dem Empfinden der Zeitgenossen nach immer wieder geschieht?<sup>22</sup> Oder ein Gruppenbildnis, das die Frage nach dem »who is who« ebenso wie diejenige danach aufbringt, warum sich die Porträtierten überhaupt in einer Situation zusammenfinden?<sup>23</sup> Die mit diesen Gattungen verbundenen Erwartungen treten in ein mehrdeutiges Verhältnis zueinander.<sup>24</sup> Die Ambiguität ist letztlich nicht aufzulösen.<sup>25</sup>

Zwar verhindert Manet durch das Patchwork von verschiedenen Codes, dass das Gemälde im Rahmen der Normen einer einzigen Gattung entschlüsselt werden kann, doch ergibt das dissonante Zusammenspiel der diversen Genreerwartungen auf einer zweiten Ebene doch Sinn. Als allegorische Lektüre bietet sich ein Narrativ an, durch das sich die Kreise dann doch schließen würden.<sup>26</sup> Man kann die Schwierigkeiten der oder des Betrachtenden, sich hier in der Menge zurechtzufinden, auf die biographischen Herausforderungen übertragen, zu sich selbst – und damit zu einer Rolle in der Gesellschaft – zu finden: Wie jede\*r andere stand schließlich auch der am linken Rand zu sehende Künstler vor der Aufgabe, etwas aus sich zu machen, von irgendwem zu jemandem zu werden, und zwar nicht nur im soziokulturellen Feld der Kunst, um das es hier zunächst einmal geht. Seitdem die Französische Revolution den Ständestaat mindestens aufgeweicht und sich die Gesellschaft in unterschiedliche Klassen geschichtet sowie darüber hinaus in ideologisch verschieden ausgerichtete Lager gespalten hatte, war die Selbstverortung für alle, die zunächst einmal neu in die Gesellschaft hineinwachsen, bevor sie darin ihren Platz suchten, eine besondere Herausforderung. Den Leser\*innen naturalistischer Romane war dies zur Selbstverständlichkeit geworden. Beispielfhaft seien

- 
- 21 Vgl. mit Blick auf Manets *Jeune dame en 1866/Junge Dame im Jahre 1866*, New York, Metropolitan Museum of Art: Arden Reed, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge 2003, 92–174.
- 22 Zum späten Aufkommen des Begriffs bei Diderot u.a.: Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei*, Berlin 2002, 11. Vgl. auch: Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- 23 Zum Gruppenbildnis und seinen soziologischen Voraussetzungen klassisch: Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931, 1–6.
- 24 Zur Gattungspoetik überwiegend in den Literaturwissenschaften: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010, bes. 7–46 (vgl. jedoch dort 274–277: Ulrich Pfisterer, *Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung*). Hier wird unter Gattung im weiteren Sinne eine übergeordnete, stillschweigende Übereinkunft (und nur in diesem Sinne als Konvention) verstanden, die für bestimmte Sprechakte und die Situationen, in denen sie vorkommen, den fiktionalen Rahmen abgibt. Dazu: Michail Bachtin, *Sprechgattungen*, Berlin 2017 (dort auch: Renate Lachmann/Sylvia Sasse, *Dialogische Obertöne – Nachwort*, 173–207).
- 25 Vgl. Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien 2010, 13–49.
- 26 Vgl. Craig Owens, *The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism*, in: *October* 12 (1980), 67–86; Ulla Haselstein in Zusammenarbeit mit Friedrich Teja Bach/Bettine Menke/Daniel Selden (Hg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin 2016.

nur Stendhals *Le rouge et le noir. Chronique du XIXe siècle* (1830, dt. *Rot und Schwarz. Chronik aus dem 20. Jahrhundert*)<sup>27</sup> und Gustave Flauberts *Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* (1869, dt. zuletzt als *Lehrjahre der Männlichkeit. Geschichte einer Jugend*)<sup>28</sup> genannt. Beide erzählen, wie man heute sagen würde, das Coming-of-Age junger Männer. Stendhals Held Julien Sorel träumt als einnehmender, aber körperlich schwächelnder Sohn eines Sägemühlenbesitzers noch in den späten 1830er Jahren davon, wie er ein bonapartistischer Offizier werden könnte. Sein Aufstieg aus der Provinz führt ihn jedoch zuerst in ein ganz anderes, nämlich kirchliches Milieu, in dem er sich verstellt, und schließlich in Pariser Adelszirkel. In jedem dieser Gesellschaftskreise verrät er nicht nur seine anfänglichen Überzeugungen, sondern auch zwei Frauen. Sorel scheitert schließlich, als diese seine Lebenslügen aufdecken. Wie sehr ein solcher Roman nachwirkte, zeigt sich in Flauberts Hauptfigur Frédéric Moreau, der, hin- und hergerissen zwischen Gefühl und Kalkül, erneut die unterschiedlichen Pariser Milieus durchquert und sich dabei selbst verliert. Moreau erlaubt es dem Erzähler nicht nur, die zerrissene Gesellschaft umfassend darzustellen, sondern auch den Kulturbetrieb: Der Held scheitert an dem angestrebten Künstlertum – während sein Autor durch diesen letzten seiner zu Lebzeiten veröffentlichten Romane wiederum dazu findet.<sup>29</sup>

Manet selbst, dreißigjährig, erscheint nur ein einziges Mal in der Bildfiktion der Werke, die er öffentlich ausstellte, indem er sich vom Rand aus zu den Zuhörer\*innen der *Musique aux Tuileries* gesellt (Abb. 2). Da er dem Publikum der Werkschau bei Martinet als hoffnungsvolles Talent bekannt war, sah es in seinem Selbstporträt sicherlich nicht nur einen von vielen Zuhörern, sondern verstand ihn natürlich auch als Urheber, dem diese Fiktion überhaupt geschuldet war. Als solcher führt er das Bildpersonal wie ein Impresario der Szene vor. Doch im Bild selbst zeigt er sich verhalten bei dem Versuch, aus der anonymen Masse hervorzutreten und dabei Zugang zu jenen Prominenten zu finden, die er als Maler wie zufällig an diesem Ort versammelt. Aber geht es nur um seine eigenen Ambitionen, mit denen er hier zugleich (als Bildgestalt) zum Publikum hinstößt und mit denen er es (als Erfinder der Szene) konfrontiert? Oder hat er diese, wie eine allegorische Lektüre nahelegen würde, nicht zugleich zu jenen Ambitionen verallgemeinert, die jede\*r, die oder der nach Status strebte, in der zeitgenössischen Gesellschaft, insbesondere unter den besonderen historischen Bedingungen des Second Empire, entwickeln musste? Im Bildgeschehen, in der Diegese (um einen in der Narratologie geläufigen Ausdruck heranzuziehen), ist er ja nur einer der vielen, die hier entweder inmitten der Menge zu erkennen sind oder aber anonym bleiben.<sup>30</sup> Die Szene lässt sich aber auch als Allegorie lesen, indem man die fiktionale, im Gemälde vorgeführte Situation auf die damals aktuellen Herausforderungen an die Sozialisation bezieht. In dieser Lesart entspräche die Emergenz nur einiger Individuen aus der Masse nicht allein der schwebenden Aufmerksamkeit des eingebundenen Blicks von Passant\*innen. Mit gemeint wäre

27 Hingewiesen sei auf die Übersetzung von Elisabeth Edl, München 2004.

28 Zu Recht gepriesen die Übersetzung von Elisabeth Edl, München 2020.

29 Vgl. Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg 2000, 196–244; Barbara Vinken, *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a.M. 2009, 226–349.

30 Vgl. Gérard Genette, *Discours du récit*, in: ders., *Figures*, Bd. 3, Paris 1972, 67–268, hier 183–224.

auch die Selbstfindung in einer von Antagonismen durchzogenen, pluralistischen Gesellschaft, mit der im Publikum – in und vor der Leinwand – jede\*r beauftragt war.

Angeboten wird eine solche Lesart nicht als des Rätsels Lösung: Denn die Allegorie stellt den Prozess der visuellen Erschließung nicht in einem ausgedeuteten Bild ab. Vielmehr überschreibt sie die suchende Betrachtung in ihrer Zeitlichkeit lediglich mit der gleichermaßen unabschließbaren Suche nach Identität unter dem Diktat des *principium individuationis*. So wenig wie die Beteiligten selbst sich ein Bild von der Menge, in der sie sich wiederfinden, machen können, kommt auch deren Selbstfindung zu einem Ende. Und ebenso wenig kann man einen Schlusstrich unter den Sinn machen, der in der Deutung nach vorn drängt.<sup>31</sup> Die Schwierigkeiten, sich im visuellen Feld, das zugleich ein soziales vorführt, zurechtzufinden, werden durch eine allegorische Lesart als Schwierigkeiten der Subjektivierung im sozialen Feld lediglich auf einer zweiten Ebene, nämlich der der Narration, verdoppelt. Jeder Versuch, die sozialen Bezüge in dieser Darstellung nachzuvollziehen, bleibt unabgeschlossen. Eine Warte, von der aus wir den Inkohärenzen zwischen den hier miteinander montierten Genreerwartungen beikommen können, haben wir also auch auf der allegorischen Ebene nicht erreicht.<sup>32</sup> Nicht nur aufgrund der Pinselführung, sondern auch in thematischer Hinsicht bleibt *La musique aux Tuileries* eine Skizze, wie unten weiter auszuführen sein wird. Den Zeitgenossen war diese Skizze allzu bunt. Ein Kritiker namens Hippolyte Babou schrieb 1867 mit milder Ironie von der »Manie, in Flecken zu sehen« (»manie de voir par taches«), die er dabei inkorrekt von der »tache Baudelaire« auf diejenige von Gautier und Manet selbst ausdehnte. Paul de Saint-Victor hatte schon 1863 drastischer geschimpft, das Gemälde »kratzt die Augen aus, wie die Musik auf den Kirmessen die Ohren bluten lässt« (»écorche les yeux comme la musique des foires fait saigner l'oreille«).<sup>33</sup> Die Schwierigkeiten, zu einem abschließenden Verständnis zu gelangen, bezeugen auch die durchaus zahlreichen Kritiken von Werken wie dem *Frühstück im Grünen* (Abb. 13) und später der *Olympia* (Abb. 14). 1863 wurde Manet von den Feuilletons also durchaus beachtet, gerade weil man es liebte, das Befremden über seine Werke in Worte zu fassen.<sup>34</sup>

Ohne Zweifel trug Manets Strategie, die oder den Betrachtende\*n als Teil des Geschehens auf dieses blicken zu lassen, erheblich zur Verwirrung bei, gerade weil diese

---

31 Aufschlussreich die von Nietzsche ausgehende Diskussion über das *principium individuationis*, vgl. einführend: Ingo Christians, Selbst, sowie Christian Schüle, Apollinisch-dionysisch, beide in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche Handbuch*, Stuttgart 2000, 187–190, 321–324. Vgl. auch: Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts* [2000], Tübingen 2010, 131–142.

32 Zum methodischen Hintergrund dieser Argumentation: Anselm Haverkamp/Bettine Menke, Allegorie, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* [2000], Stuttgart 2010, Bd. 1, 49–104; Bettine Menke, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, Weimar 2001, 207–310; dies., *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010, 53–58, 169–176.

33 Hippolyte Babou, Les dissidents de l'exposition. Mr Édouard Manet, in: *Revue libérale* 2 (1867), 284–289, zit. 289; Paul de Saint-Victor, Beaux-Arts, in: *La Presse*, 27.04.1863; zit. nach. Cachin, *La Musique aux Tuileries*, 126.

34 Vgl. George H. Hamilton, *Manet and His Critics* [1954], New Haven/London 1986, 38–51. Zahlreiche Kritiken zu Gemälden aus dem Jahre 1863 in: Tabarant, Manet, 92–110. *Musique aux Tuileries* dort, 52–53, auf 1860 datiert.

von vielen Kritiker\*innen nicht durchschaut wurde. Regelmäßig ergeben Manets Bildszenen erst Sinn, wenn man sich als implizite Bildgestalt auf das Szenario einlässt, und dieses so aus einer Perspektive der Teilhabe statt der Distanz liest. Dies verlangt, dass man beständig zwischen Distanz und Eingebundenheit wechselt, eine Haltung, die bis heute den Sehgewohnheiten widerspricht.<sup>35</sup> Manet brachte diese Strategie seither den Vorwurf narrativer Inkohärenz ein.<sup>36</sup> Die Uneinheitlichkeit von Stil und Pinselführung, und damit auch des malerischen Jargons, des visuellen Idioms desjenigen, der hier sozusagen – gar nicht notwendig nur mit eigener Stimme – »spricht«, trug zur Verwirrung bei. Die zeitgenössischen Betrachter\*innen der *Musique aux Tuileries* kamen zudem kaum umhin, auch die Situation, in der sie dem Gemälde damals begegneten, in Bezug zu derjenigen zu setzen, mit der Manet sie konfrontierte.

Der 1814 geborene Historienmaler Louis Martinet hatte nach einer Karriere in der staatlichen Kunstverwaltung seit 1859 mit einer Galerie zusammengearbeitet, deren Leiter er zwei Jahre später wurde. Deren luxuriösen Säle lagen an einem der »Grands Boulevards« der Rive droite, nämlich am Boulevard des Italiens, 26. Fußläufig waren der Bahnhof St. Lazare, die Pariser Passagen, die frühesten Kaufhäuser und die Börse zu erreichen. Die Schauräume konnten gegen Eintritt besichtigt werden. Im Gegenzug verkaufte Martinet die Werke der Künstler, die er ausstellte, ohne Kommission. Seit 1861 gab er auch eine Zeitschrift *Courrier Artistique* heraus. 1862 gründete er mit dem – übrigens in Manets Gemälde wohl mit dargestellten – Schriftsteller Théophile Gautier die *Société Nationale des Beaux-Arts*, die sich bis 1865 dafür einsetzte, dass Künstler die Vermarktung ihrer Werke mit organisierten und auch am Gewinn für die Reproduktion eigener Arbeiten beteiligt wurden.<sup>37</sup> In seinen eleganten Sälen wurde das Gemälde Manets im Frühjahr 1863 auf einer ersten, monographischen Präsentation einer Werkauswahl des Malers gezeigt.<sup>38</sup> Ohne Zweifel zeigte sich in der jungen, engagierten Galerie am modernen Boulevard das gleiche Publikum wie auf den Konzerten in den Tuileries.

Dass die Betrachtenden in Manets Gemälde potenziell sich selbst gegenüberstanden, trug also zum Befremden über diese Präsentation des an sich doch Bekannten bei. Wer zudem mehr über den Künstler wusste, konnte nicht umhin, auch dessen Vertraute in dem Gemälde auszumachen, darunter seinen anderthalb Jahre jüngeren Bruder Eugène, der links vor einem weiteren Baum den Hut lüpfte, um im Vorbeigehen eine Dame zu

35 Vgl. dazu: Dominik Brabant, Grenzerkundungen eines Genremalers: Überlegungen zu Adriaen Brouwers transgressiver Kunst, in: Barbara Kuhn/Ursula Winter (Hg.), *Grenzen: Annäherung an einen transdisziplinären Gegenstand*, Würzburg 2019, 315–345. Ein Buchprojekt Brabants ist dem Thema *Empathie und Distanzierung. Die Genremalerei und die Entstehung des sozialanalytischen Sehens* gewidmet.

36 Vgl. Hamilton, *Manet and His Critics*, 1986; anhand eines Beispiels ausgeführt: Michael F. Zimmermann, *Manets »Atelierfrühstück«: Malerei aus der Mitte des Lebens*, in: Kristin Marek/Martin Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*, Bd. 3, *Moderne*, München 2015, 77–112.

37 Vgl. Jérôme Poggi, *Les galeries du boulevard des Italiens à Paris, antichambre de la modernité*, in: 48/14. *La revue du Musée d'Orsay* 27 (2008), 22–33, 92. Siehe auch dessen Notiz: Louis Martinet (1814–1895), in: *Société d'histoire du Vésinet* (Oktober 2003), online: <http://histoire-vesinet.org/martinet-bio.htm>. [letzer Zugriff: Oktober 2022]

38 Vgl. Armstrong, *Manet Manette*, 2002, 113–114.

grüßen, aber auch, am linken Rand in grauer, mit einem Streifen versehener Hose gekleidet und uns durch sein Monokel anblickend, den Ateliergenossen Charles Monginot. In dieser Ansammlung von Personen, die unter der Hand zugleich eine Versammlung von für den Künstler interessanten Persönlichkeiten ist, wird also neben dem öffentlichen zugleich auch privates Erleben nachvollziehbar gemacht. Warum aber wurden die Betrachtenden im Jahre 1863 an die Schnittstelle zwischen beiden Bereichen geführt, warum wird so etwas wie öffentliche Privatheit hier in so rätselhafter Weise inszeniert?

Einer Antwort kommen wir näher, wenn wir uns Jacques Offenbach zuwenden, in dessen Paris sich der Maler hier wiederfindet (Abb. 4, 5). Offenbach bringt, um es vorwegzunehmen, eine deutlich politische Ebene in das Bedeutungsgeflecht der Szene ein. Öffentliche, politische Meinungsbildung wurde unter dem Second Empire durch die Zensur geknebelt. Wenn Manet Figuren aus dem Kulturbetrieb vor den Tuileries versammelte, so verwies er damit auch auf die Abdrängung der Öffentlichkeit in die zugleich geförderte und wenigstens dem Anschein nach liberale Welt der Unterhaltung. Diese Strategie verfolgte das Second Empire, während es dem Zeremoniell um Kaiser und Staat einen unvergleichlich spektakulären Charakter gab.<sup>39</sup> Darauf, dass Offenbach in Manets Gemälde auftaucht, konnte man sich bislang kaum einen Reim machen. Der Komponist bediente in seinen Operetten zwar den Unterhaltungsbetrieb, machte aber gleichzeitig das pompöse Hofzeremoniell zum Gegenstand indirekter Satire – doch ohne dabei offen in Opposition zu Napoleon III. zu gehen, wie gelegentlich übertreibend nahegelegt wird. Die Debatte um eine geknebelte politische wie eine gleichzeitig boomende kulturelle Öffentlichkeit bringt auch Manet in *La musique aux Tuileries* ins Spiel, wenn er dem Komponisten dort einen Auftritt gönnt, so die These, die hier plausibel gemacht werden soll. Indirekt wirft das Bildpersonal, das ja offensichtlich für das *Tout-Paris* stehen soll, die Frage auf, was oder wer die Öffentlichkeit im Second Empire überhaupt noch ausmachte. In seiner Szene aus den Tuileries wie auch in anderen Werken, die bei Martinet sowie gleichzeitig im *Salon des refusés* zu sehen waren, etwa dem berühmten *Frühstück im Grünen* (Abb. 13), rückt Manet von gängigen Stereotypen ab, an denen man gesellschaftliches Verhalten maß. Manets Gesellschaftsbilder können als kritische Antwort darauf verstanden werden, dass die öffentliche Selbstwahrnehmung der Gesellschaft – und des *Tout-Paris* – aus den Fugen geraten war. Es wird zu zeigen sein, dass Offenbach dafür ein besonders geeigneter Kronzeuge war.

## II. Zwei Anwesende, Baudelaire und Manet, und drei Abwesende, Constantin Guys, Gustave Courbet und Diego Velázquez

Als Kronzeuge für die Deutung wurde in der kunsthistorischen Literatur stets Charles Baudelaire aufgerufen. Er avancierte in der Rezeption zur Hauptfigur des Gemäldes, ja

39 Vgl. Xavier Mauduit, *La fête impériale et la comédie du pouvoir. Une histoire politique du Second Empire*, in: *Spectaculaire Second Empire* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Guy Cogeval et al., Paris 2016, 36–51; Laure Cabanne, *Les triomphes de l'aigle. Les grandes fêtes et cérémonies et leur décor*, in: ebd., 64–72. Zum kulturgeschichtlichen Rahmen: Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris 2010, 113–224.

er wurde als eigentlicher Adressat seines Malerfreundes gewertet. Erst Ende November und Anfang 1863 erschien im *Figaro* in drei Folgen dessen bis heute berühmter Text *Le peintre de la vie moderne*.<sup>40</sup> Doch hatte der Dichter und Kunstkritiker bereits seit 1859 daran gearbeitet, und seit dieser Zeit war er auch mit Manet befreundet. Man darf davon ausgehen, dass der Künstler mit den Ideen des Dichters und Kritikers vertraut war.<sup>41</sup> Das Publikum bei Martinet konnte allerdings noch nichts davon wissen.

Hinter dem Helden von Baudelaires Text, »Monsieur G.«, verbirgt sich der Aquarellist Constantin Guys, der verschiedene, schnelles Arbeiten ermöglichende Techniken miteinander kombinierte, und zwar so, dass seine Vorlagen mit den damals geläufigen graphischen Verfahren auch als Presseillustrationen gedruckt werden konnten. Guys belieferte verschiedene illustrierte Zeitschriften, darunter auch die weltweit gelesenen Londoner Blätter. Es gelang ihm, darin das charakteristische Verhalten einzelner Gruppen oder auch der Menge in verschiedenen, öffentlichen Situationen festzuhalten, statt es nur durch die Anhäufung einzeln charakterisierter Figuren zu evozieren. Wenn er sich einmal einzelnen Gestalten widmete, so präsentierten sich diese als schnell erfasste Sozialporträts (Abb. 8).



Abb. 8: Constantin Guys, *Begegnung im Park*, um 1860, Feder und braune Tinte, mit grauer, blauer und schwarzer Farbe aquarelliert, 21,7 x 30 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

40 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (zuerst in: *Figaro*, 26./29.11., 3.12.1863), in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Bd. 2, Paris 1976, 683–724.

41 Julien Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts*, Paris 2019, 191–254; Wolfgang Drost, *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*, Heidelberg 2019, 256–260.

Vor allem aber brillierte er bei der Charakterisierung der Masse, ihrer Bewegungen und ihres unverwechselbaren Auftretens. Richtet man die Aufmerksamkeit auf einzelne Figuren darin, so kann man seine Darstellung leicht für etwas unbeholfen, ja naiv halten.<sup>42</sup> Baudelaire hatte zuvor von Edgar Allan Poe dessen 1840 erschienene Erzählung *The Man of the Crowd* übersetzt und in Frankreich berühmt gemacht. Sie handelt von einem Flaneur, der es liebt, sich in der Menge zu verlieren, und sich dieser dabei in seinem Verhalten anzupassen. Nachdem er von einer längeren Krankheit genesen ist, hat er sich dem Stadtraum, der ihm zuvor wohlvertraut war, ausreichend entfremdet, um verschiedene Ambientes in seiner bereits ferner gerückten Erinnerung nur umso besser erfassen zu können.<sup>43</sup> Für Baudelaire war sein »Monsieur G.« stets in der Lage eines solchen Konvaleszenten, ja er schrieb ihm sogar die Neugier eines Kindes zu. Allerdings verfügt dieser Illustrator augenscheinlich nicht über die Fähigkeiten, die man von einem akademisch ausgebildeten Künstler erwartete. Dies ist sicher ein Grund dafür, dass der Dichter ihn nicht mit seinem vollen Namen nennt.

Sein Text ist das berühmteste Manifest der »modernité«, des ästhetischen Sinns der Gegenwart, wie er sich nur in glücklichen Momenten zeigen kann, in denen Abstand und Nähe einander die Waage halten.<sup>44</sup> So war es naheliegend, dass man von Nils Gösta Sandblad bis zu dem Soziologen Pierre Bourdieu Manets Gemälde stets als malerische Umsetzung oder mindestens als Kommentar jener Haltung verstanden hat, die der Dichter und Zeitanalytiker auf seinen »Monsieur G.« projizierte.<sup>45</sup> Ja, man empörte sich geradezu darüber, dass Baudelaire seinen Künstlerfreund damals nicht mindestens als einen weiteren, vielleicht sogar als den eigentlichen »peintre de la vie moderne« akklamierte. In der Literatur zu Baudelaire und Manet wird bis heute über deren Verhältnis zueinander gestritten.<sup>46</sup> Im anonymen Gewoge der Menge, die in *La musique aux Tuileries* von hinten herandrängt, zitierte er jedoch nicht nur Guys, sondern vorwegnehmend auch, was Baudelaire über diesen schreiben sollte.

Neben Baudelaire und Baudelaires »C.G.« machen auch andere Figuren sich bei Manets öffentlichem Auftritt geltend. Bereits ein anderer Künstler hatte sein Verhältnis zur Öffentlichkeit seiner Zeit in einem Gemälde zusammengefasst, in dem er Baudelaire dargestellt und ihn dabei sicherlich noch mehr als Manet als Gewährsmann für seine eigenen Ideen ins Spiel gebracht hatte. In dem gigantischen Gemälde *Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* / *Das Atelier des Künstlers. Reale Allegorie oder eine Periode von sieben Jahren meines künstlerischen Lebens* (359 x 598 cm, Paris, Musée d'Orsay) führt Gustave Courbet Zeitgenossen und enigmatische Gestalten, die auf historische Schlüsselfiguren anspielen, zusammen, jedoch nicht an einem öffentlichen Ort, sondern in seinem Atelier, wo er in aller Ruhe an einem

42 Vgl. Claude Pichois, Baudelaire et Constantin Guys, in: *Constantin Guys. Fleurs du mal* (Ausst.-Kat. Musée de la Vie Romantique, Paris), hg. von Daniel Marchesseau, Paris 2002, 17–28.

43 Vgl. Zanetta, Baudelaire, 236–237.

44 Vgl. Karin Westerwelle, *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*, München 2020, 347–407 (ausführliche Diskussion von Baudelaires Text).

45 Vgl. Sandblad, Manet. Three Studies, 50–57; Bourdieu, Manet, 501–503.

46 Vgl. Drost, Der Dichter, 267–277, unterstreicht Baudelaires kritisches Verhältnis zu dem Maler; Westerwelle, Baudelaire und Paris, 409–445, sieht Dichter und Maler doch in großer Nähe zueinander.

Landschaftsgemälde arbeitet.<sup>47</sup> Den Abschluss der illustren Versammlung bildet auf der rechten Seite der in ein Buch versunkene Baudelaire. Courbet kopierte ihn aus einem Porträt, das er mehr als sieben Jahre zuvor gemalt hatte, als sein Verhältnis zu dem Dichter noch enger gewesen war. 1855 blickte der Maler in einem aus Anlass der Pariser Weltausstellung errichteten Pavillon bereits auf sein Schaffen als Hauptmeister des Realismus zurück.<sup>48</sup> Das ebenso rätselhafte wie bald berühmte Atelierbild war nur als Metalektüre zu anderen Gemälden überhaupt lesbar, die Courbet gleichzeitig ausstellte. Sie galten marginalen Gestalten fernab von Fortschritt und Industrialisierung. Obwohl auch Baudelaire derartige Randfiguren feierte, konnte er sich durch Courbet durchaus vereinnahmt sehen. Jedenfalls bestand er darauf, dass ein Bildnis seiner Geliebten, das der Künstler ihm beigegeben hatte, übermalt wurde.<sup>49</sup> Der Dichter, der in mancher Hinsicht der Ästhetik einer schwarzen Romantik verhaftet blieb, distanzierte sich nämlich von Courbets für ihn allzu prosaischem Realismus just aus Anlass der Weltausstellung des gleichen Jahres.

Wenn Manet ihn wie beiläufig in der Menge erscheinen lässt, die er in *La musique aux Tuileries* inszeniert, so vermeidet er sichtlich, ihn in gleicher Weise als Figur aus seinem Freundeskreis vorzuführen. Damit distanziert er sich ebenso diskret wie deutlich von Courbet, der den Dichter zu jener Gesellschaft kooptiert, die er in sein Atelier einberufen hat, um sich selbst in deren Zentrum zu setzen. Als Gestalt in der Bilderzählung tritt Manet dagegen kaum aus dem anonymen Gewoge heraus, während er als Erzähler Zugang zu jenem *Tout-Paris* beansprucht, das er wie zufällig in den Tuileries versammelt. Anders als Courbet 1855 stand er 1883 freilich noch am Anfang seiner Karriere. Er präsentiert dem Publikum also eine Szene, in der dieses sich selbst, rund um prominente Gestalten des kritischen Kunstbetriebs, in deren Nähe sich auch Manet positioniert, wiederfinden konnte. Statt seinen Kreis in sein Atelier zu zitieren, wo ihm alles als Studienobjekt oder als Inspirationsquelle unterworfen ist, verortet er seinen Arbeitsplatz ins Freie. Nicht allein Baudelaire ist also der Adressat des Gemäldes, sondern zunächst vor allem die Öffentlichkeit, wie sie sich zuerst in den Tuileries, dann bei Martinet in Manets Werkschau versammelte. Damit tritt eine zweite, karikierte Figur in den Vordergrund, nämlich der Komponist und Theaterunternehmer Jacques Offenbach, in der Komposition regelrecht ein Pendant Baudelaires.

Neben Guys und Courbet sei *en passant* noch ein dritter Abwesender genannt, nämlich Diego Velázquez. In der Ausstellung in der Galerie Martinet ließ Manet keinen Zweifel daran, dass er sich in manchen seiner Werke auf den spanischen Künstler zurückbezog. Dieser war nicht nur das wichtigste, auch von den Zeitgenossen gepriesene Vorbild für eine nicht der Zeichnung verpflichtete, genuin malerische Malerei. Vielmehr nahm der junge Pariser Künstler in manchen seiner Leinwände sogar Themen und Motive des Hofmalers aus dem 17. Jahrhundert wieder auf, und zwar so unmissverständlich, dass

47 Vgl. Ségolène Le Men, *Courbet*, Paris 2007, 184–204.

48 Vgl. Petra ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton/Oxford 2007, 102–107; Stephanie Marchal, *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, München 2012, 235–265.

49 Vgl. Valéry Bajou, *Courbet et Baudelaire ou comment Baudelaire n'a pas compris Courbet*, in: Andreas Beyer/Guy Cogeval (Hg.), *Courbet à neuf!*, Paris 2010, 145–164.

man ihn als den Velázquez des Paris seiner Zeit auffassen konnte.<sup>50</sup> Auch in Gemälden, in denen Manet sich nicht auf die wesentlich durch die Kaiserin Eugénie geb. de Montijo inspirierte Spanienmode bezog oder direkt Sujets seines spanischen Vorbilds zitierte, griff er auf dessen Kompositionen zurück.<sup>51</sup> Ebenfalls *La musique aux Tuileries* referiert auf ein Vorbild, das damals trotz oder vielleicht gerade wegen seines schlechten Erhaltungszustands Velázquez selbst zugeschrieben wurde, heute aber als ein Werk aus dessen Umkreis gilt (Abb. 9). Zu sehen ist eine Gruppe stehender Maler, darunter, wie man damals meinte, links der Künstler, für dessen Werk Manet das Gemälde hielt, sowie eine Reihe von Maler-Kollegen, darunter neben ihm Murillo.



Abb. 9: Werkstatt des Diego Velázquez (evtl. Juan Bautista Martínez del Maso), Versammlung adeliger Herren, 47,2 x 77,9 cm. Seit 1851 in Paris, Louvre.

Dem Publikum blieb der Rückbezug nicht verborgen, stellte Manet doch eine der Kopien, die er in verschiedenen Techniken davon angefertigt hatte, auch bei Martinet aus (Abb. 10).<sup>52</sup> Doch konnte man das neuartige Gemälde der Menge vor den Tuileries auch auf dieses Vorbild nicht reduzieren. Durch den Vergleich, den die Velázquez-Kopie in seiner Werkschau ermöglichte, demonstrierte er, dass seine Aneignung des Stils, der Sichtweisen und der damit verbundenen Blickregime des spanischen Meisters an Persi-

50 Vgl. Juliet Wilson-Bareau, Manet and Spain, in: *Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Gary Tinterow et al., New Haven/London 2003, 202–257, hier 206–208. Vgl. auch den Katalogeintrag von Portús Pérez, Javier, zu Abb. 9, 457–458, und den von Wilson-Bareau zu Abb. 10 (jeweils im hier vorliegenden Aufsatz), 483–484.

51 Vgl. Zimmermann, Manets ›Atelierfrühstück‹.

52 Vgl. Armstrong, Manet Manette, 113.

flage grenzte, und somit nur ein Aspekt seiner Suche nach einer eigenen Position war.<sup>53</sup> Wenn Manet sich bei der Konzeption seines ›Aufnahmestücks‹ für die Pariser Öffentlichkeit von Courbets Vorlage distanzierte, so kam ihm dabei die Berufung auf Velázquez gerade recht. Wie dieser hat sich Manet nicht als Zentrum, sondern als Teil des Kreises, als der er öffentlich wahrgenommen werden wollte, mit auf die Bühne seines Gemäldes gebracht (Abb. 1).



Abb. 10: Édouard Manet, *Die kleinen Kavaliere (Les petits cavaliers)*, Kopie nach Velázquez, um 1860, Öl auf Leinwand, 47 x 78 cm. Norfolk VA, Chrysler Museum of Art.

Neben Baudelaire und Offenbach gibt es also drei Künstler, die in diesem Gemälde zwar nicht zu sehen, aber doch latent mit zugegen sind: Guys, vor dem Manet sich mit Baudelaire verneigt, Courbet, von dem er sich abgrenzt, und Velázquez, den er als Vorbild an die Stelle Courbets treten lässt, für dessen Realismus ihn die Kritiker ansonsten leicht hätten vereinnahmen können.<sup>54</sup> Mitbewesende und unausgesprochen Hinzugebetene tragen jeweils ihre Perspektive auf das Geschehen mit in das Kunstwerk. Zwischen den vielfältigen, gegenwärtigen und historischen Blickpunkten changiert auch die Deutung, die den Betrachtenden durch die hier präsenten oder auch nur evozierten Persönlichkeiten jeweils nahegelegt wird. Letztlich steigern die Abwesenden jedoch nicht nur die Polysemie der Darstellung. Ihre Macht ist die der Latenz: Sie sind zunächst verborgen, doch ist man einmal auf sie gestoßen, verwischt ihre Emergenz historische Ord-

53 Vgl. Michael F. Zimmermann, *Künstlerische Selbstfindung jenseits von Einflüssen. Manet und Velázquez, ›Maler der Maler‹*, in: Ulrich Pfisterer/Christine Tauber (Hg.), *Einfluss–Strömung–Quelle. Aquatische Metaphern in der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2019, 97–137.

54 Zum Verhältnis von Künstler\*innen zu möglichen Vorbildfiguren: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London/Oxford/New York 1973.

nungen. Das Bild führt nicht nur ein Netzwerk persönlicher Beziehungen vor Augen, ihm liegt auch ein transhistorischer Dialog mit anderen Künstlerfiguren zugrunde. Hinter den sichtbaren Kronzeugen stehen verschiedene Figuren des Anderen, die verwischt werden, von deren Vorbild der Künstler abweicht, deren künstlerischen Jargon er im Pastiche verbirgt. Man kann darin auch ein Spiel mit der Kraft der Verdrängung sehen.<sup>55</sup> Guys, nun als Konkurrent in der Gunst Baudelaires lesbar, Courbet als naheliegende Vaterfigur, Velázquez als Ersatz dafür – explizit drängt sich keine dieser Figuren auf; doch sobald man die Spuren der einen oder anderen erkennt, legen diese jeweils eine andere, mit der vorhergehenden kaum kompatible Sichtweise nahe. Gemeinsam mit Baudelaire und Offenbach beglaubigen sie die zunächst einmal anonyme Szene des Malers. Doch anders als die beiden im Gemälde karikierten Gestalten beruft sich Manet auf die künstlerischen Zeugen zwar implizit, verdrängt aber zugleich die eine durch die andere und tritt letztlich an die Stelle des wichtigsten dieser Abwesenden, an die von Velázquez.

### III. Offenbachs »opinion publique« als Adressatin von Manets Malerei

Warum aber tritt Offenbach in Manets Gemälde auf – und zwar in der öffentlichsten aller Kunstformen, nämlich zur Karikatur reduziert? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir uns auf den Stand bringen: was verbanden die Zeitgenossen mit dem Komponisten? – Am 21. Oktober 1858 hatte dieser in seinem Theater Bouffes Parisiens seine bis heute berühmteste *opéra bouffe* *Orphée aux Enfers* (*Orpheus in der Unterwelt*) zur Aufführung gebracht (Abb. 11, 12).<sup>56</sup> Es handelt sich um die Persiflage jenes Stoffs, in dem der mythische Sohn der Kalliope, der Muse der epischen Dichtung, erster unter allen Sängern und Dichtern, seine Frau, die er durch einen Schlangenbiss verloren hat, aus der Unterwelt wieder hervorholen möchte. Dem Mythos nach war die treue Nymphe Eurydike vor den Nachstellungen des Aristaios, Gott der ländlichen Tätigkeiten wie der Bienenzucht, geflohen. Der Sänger, dem schließlich gewährt wird, in die Unterwelt hinabzusteigen, um seine Gattin zurückzuholen, darf sich beim Aufstieg nicht nach ihr umwenden, eine Auflage, der er, unsicher darüber geworden, ob die Schweigsame ihm überhaupt folge, sich bekanntlich nicht gewachsen zeigt.<sup>57</sup> In einer der populärsten Opern aller Zeiten, Christoph Willibald Glucks 1762 in Wien uraufgeführten *Orfeo ed Euridice*, in

55 Vgl. Anselm Haverkamp, *Figura Cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002. Die Figur der Latenz schlägt Brücken zwischen Postmoderne und Moderne; Manet würde so gesehen nicht als Vaterfigur der Moderne erscheinen, sondern als Vorläufer einer immer schon mit der Moderne einhergehenden postmodernen Fragmentarik. Verdrängung ist dabei mit im Spiel – das Verdrängte wirkt untergründig und gegebenenfalls subversiv weiter.

56 Hier wird dieser Ausdruck für die komische oder satirische Oper weiterverwendet, da die verkleinernde Bezeichnung Operette zu sehr die leichte, frivole, bedeutungslos unterhaltsame Seite dieser in ihrem weiteren historischen Verlauf keineswegs einheitlichen Gattung hervorhebt. Vgl. Pauline Girard/Bérengrère de l'Épime, *Rire ou subversion. L'Opérette sous le Second Empire*, in: Jean-Claude Yon (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, 317–327.

57 Vgl. Hermann Jung, *Orpheus und die Musik – Metamorphosen eines antiken Mythos in der europäischen Kulturgeschichte*, Berlin 2018. Die Figur scheint seit jeher Parodien inspiriert zu haben: Christoff Neumeister, *Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids* (Ov., Met. X 1–XI 66 und Verg., Georg. IV 457–527), in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 12 (1986), 169–181.

Paris als »tragédie musicale« bezeichnet, reagiert der Held darauf mit einem herzzerreißenden Klagelied.<sup>58</sup> Es war so bekannt, dass Offenbach mit dem Gelächter des Publikums rechnen konnte, als er es weniger als einhundert Jahre später zitierte.

Gluck ließ das Drama mit einem Dialog des Helden mit Amor beginnen, von dem er Linderung seines Schmerzes über den ersten, noch vorläufigen Verlust der vergifteten Gemahlin erbittet. Bei Offenbach führt eine andere Figur in das Geschehen ein, die »opinion publique« (die öffentliche Meinung). Als weibliche, allegorische Gestalt stellt sie sich in eingängigen Stabreimen gleich zu Anfang vor: »Qui je suis? – Du théâtre antique/j'ai perfectionné le chœur./Je suis l'opinion publique/Un personnage symbolique/Ce qu'on appelle un raisonneur« (»Wer bin ich? – Des antiken Theaters/Chor habe ich perfektioniert./Ich bin die öffentliche Meinung/Eine symbolische Person/Und das, was man eine Hinterfragende nennt«). Anders als der Chor der Antike erkläre sie die Handlung jedoch dem Publikum nicht, was ohnehin meist unnötig sei, sondern greife selbst ein: »De la palme ou de l'anathème/Je fais la distribution.« (»Was die Palme oder die Verdammnis angeht,/so übernehme ich die Verteilung.«) Sie warnt untreue Frauen wie Männer, und verschwindet dann, vor dem Auftritt Eurydikes, versichert dem Publikum aber zuvor: »Je suis toujours là.« (»Ich bin stets anwesend.«)<sup>59</sup>

Im ersten Akt fragt Orpheus seine Gemahlin, für wen denn ein Strauß Blumen bestimmt sei, den sie gerade vor seiner Ankunft noch rasch in den Wind geworfen hatte. Beide gestehen sich bald, dass ihre Liebe erkaltet ist. Eurydike macht sich über die »songs classiques« (»klassische Träume«), die Hexameter und das langweilige Geigenspiel ihres Gatten lustig, der ihre Vorhaltungen durch sein letztes Violinkonzert entkräften möchte: »c'est le comble de l'art/Il dure une heure et quart« (»es ist der Gipfel der Kunst/es dauert eine und eine Viertelstunde«).<sup>60</sup> Um sich dies zu ersparen, gesteht Eurydike sodann umstandslos, ihr Geliebter sei Aristée, der hier also nicht wie im Mythos darauf aus ist, die Heldin zu vergewaltigen. Die Gestalt dieses Bienenzüchters ist bei Offenbach vielmehr nur eine Verkleidung Plutos, des Gottes der Unterwelt. Die Nymphe bringt auch ihren bigotten Mann dazu, einzuräumen, dass er sich mit einer Schäferin herumtreibt. Sie bittet um Trennung, doch Orpheus gibt zu bedenken, er sei Sklave der öffentlichen Meinung: »J'ai besoin du monde/je ne veux pas le heurter.« (»Ich brauche die öffentliche Welt/sie möchte ich nicht vor den Kopf stoßen.«)<sup>61</sup> In einer »chanson pastorale« erklärt Aristée der Nymphe nicht nur seine Liebe, sondern auch, dass sie ihm nun in die Unterwelt folgen müsse. Als sie Orpheus – wiederum umstandslos – ihren Tod mitteilt, freut dieser sich heimlich, doch hat er die Rechnung ohne die »opinion publique« gemacht:

58 Über eine Aufführung von Christoph Willibald Glucks *Orpheus* am 18. Nov. 1859 im Pariser Théâtre Lyrique: Flora Wilson, *Classic Staging: Pauline Viardot and the 1859 Orphée Revival*, in: *Cambridge Opera Journal* 22, (3/Nov. 2010), 301–326.

59 *Orphée aux enfers. Opéra buffon en deux actes et quatre tableaux, paroles de M. Hector Crémieux; musique de M. Jacques Offenbach; représenté pour la première fois sur le Théâtre des bouffes-parisiens, le jeudi 21 octobre 1858*, Paris 1858, 1. Online zugänglich unter: [https://www.loc.gov/resource/mussch\\_atz.11520.0/?sp=4&r=-0.119,-0.134,0.877,0.349,0](https://www.loc.gov/resource/mussch_atz.11520.0/?sp=4&r=-0.119,-0.134,0.877,0.349,0). [letzter Zugriff: Oktober 2022] Übersetzung Verf. Vgl. auch: Peter Hawig/Anatol Stefan Riemer, *Musiktheater als Gesellschaftssatire. Die Offenbachiden und ihr Kontext*, Fernwald 2018, 79–94.

60 *Orphée aux enfers*, 2.

61 Ebd., 3.

Sie droht mit Skandal, wenn er seiner Frau nicht in die Unterwelt folge, und drängt ihn in einem zugleich martialischen und delikaten Duett zum Aufbruch.

Wird in diesem ersten Tableau die mythische Liebe als Bigotterie entlarvt, nur mit Rücksicht auf die Öffentlichkeit erfunden, so werden im zweiten gleich alle himmlischen – und mit ihnen die irdischen – Autoritäten aufs Korn genommen. Offenbach führt das Publikum in den Olymp, einen Ort gebildeter Langeweile. Diana beklagt sich, dass sie ihren geliebten Aktäon nicht mehr finde, und Jupiter teilt ihr schnöde mit, er habe ihn in einen Hirsch verwandelt, damit sie sich mit ihm nicht kompromittiere: »Sauvons les apparences, au moins. [...] Tout est là« (Wahren wir wenigstens den Anschein. [...] Das ist doch alles, was zählt).<sup>62</sup> Die versammelten Götter und Göttinnen kreiden ihm daraufhin einhellig seine Tyrannei an. Sodann gerät Pluto ins Visier, dem Jupiter die unpassende Anwesenheit Eurydikés in der Unterwelt vorwirft. Seine Verteidigung wird von Minerva, Amor, Venus und Diana unterstützt, die »Jupin« nun umgekehrt vorhalten, dass er selbst sich ja oft verwandle, um seinen Liebesabenteuern nachzugehen. Ihrer Empörung verleihen sie zur Melodie der *Marseillaise* Ausdruck. Kaum ist das Revolutionslied verklungen, wird die Ankunft des Orpheus in Begleitung der »opinion publique« angekündigt. Heuchlerisch reklamiert der Held, dass man ihm seine Frau zurückgeben möge, doch ist es nun Diana, die zur von Glucks Oper bekannten Melodie singt »On lui ravit son Eurydice« (»Man entführt ihm seine Eurydike«), und damit Pluto meint.<sup>63</sup> Konsterniert erlebt Orpheus nun, dass die Klänge der inzwischen zur Schnulze gewordenen Melodie ihre Wirkung nicht verfehlen. Jupiter gewährt ihm seine Bitte, kündigt aber listig an, er selbst wolle Eurydike aus der Unterwelt holen. Die Götter bestehen darauf, ihn zu begleiten, und als er dies wider Erwarten akzeptiert, bricht man unter den bald weit über Paris hinaus berühmt-berüchtigten Klängen eines »infernaln Galopps« auf.

Die Offenbachiade wäre nicht komplett, ginge man nicht auf eine Figur ein, die den Club der in Konkurrenz zu dem gehörnten Gatten um Eurydikés Gunst werbenden Freier zu einem Trio erweitert – zahlreich wie die Klienten einer Kurtisane. Als das Libretto bereits fertiggestellt war, hat Offenbach für den berühmten Sänger Bache noch die Episode des personifizierten Styx eingefügt, der hofft, dass Eurydike Überfahrt begehre, und diese Gelegenheit zu nutzen gedenkt, um sich an sie heranzumachen.<sup>64</sup> In der *opéra bouffe* wird er zu »John Styx«, einem betrunkenen Lebemann, der bessere Zeiten beklagt, zu denen er als König Böotiens regiert hatte. Doch dieses Intermezzo leitet nur zu einer Szene über, in der Jupiter selbst sich Eurydike in Gestalt einer Fliege nähert. Allerdings begehrt der eifersüchtige Styx, seinerseits durch den nun gleichermaßen eifersüchtigen Pluto lächerlich gemacht, immer wieder mit seiner Erinnerung auf und intoniert: »Quand j'étais roi de Boétie...« (»Als ich noch König von Bötien war...«).<sup>65</sup>

62 Ebd., 5.

63 Ebd., 10.

64 Vgl. Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris 2000, 209.

65 Orphée aux enfers, 11.



Abb. 11: Edmond Morin (Zeichner), Henry Linton (Stecher), Das Höllenbachanal am Ende von Jacques Offenbachs opéra bouffe *Orpheus in der Unterwelt*, Vignette zum »Vierten Tableau«, »Les enfers«, Holzstich, in: Hector Crémieux, *Orphée aux enfers*. Nouvelle édition, Paris 1858, 75 (zweite Ausgabe des Libretto, illustriert mit acht kleinen Illustrationen).

Höhe- und Zielpunkt ist das vierte Tableau, das durch einen infernalischen Chor eröffnet wird. Jupiter verwandelt Eurydike in eine Bacchantin, und ein Menuett, das er mit ihr tanzt, artet in jenen Can-can aus, der zu einem Erkennungsmerkmal der *opéra bouffe* wurde. Sodann spielt Orpheus erneut Glucks Melodie – für Eurydike »Ce chant qu'il trouve large et que je trouve long« (»Diesen Gesang, den er als weit und ich als lang empfinde«).<sup>66</sup> Erwartungsgemäß befiehlt der listige »Jupin« ihm, Eurydike zurückzubegleiten, sich jedoch nicht nach ihr umzuwenden. Die »opinion publique« mahnt den Sänger, diesem Befehl auch Folge zu leisten. Glaubhaft, doch mit geheuchelter Dankbarkeit, zeigt dieser sich als hoffnungslos gefügig. Der Götterfürst droht damit, ihn mit einem Blitz zu erschlagen, lässt aber nur im richtigen Augenblick seinen Donner ertönen, sodass Orpheus sich umwendet. Alle sind glücklich, dass Eurydike als Bacchantin in der Unterwelt bleibt, und tanzen mit ihr weiter den wilden Can-Can, der sogleich weit

<sup>66</sup> Ebd., 13.

über Paris hinaus berühmt – und international zur Fanfare von Paris als Sündenbabel wurde (Abb. 11).

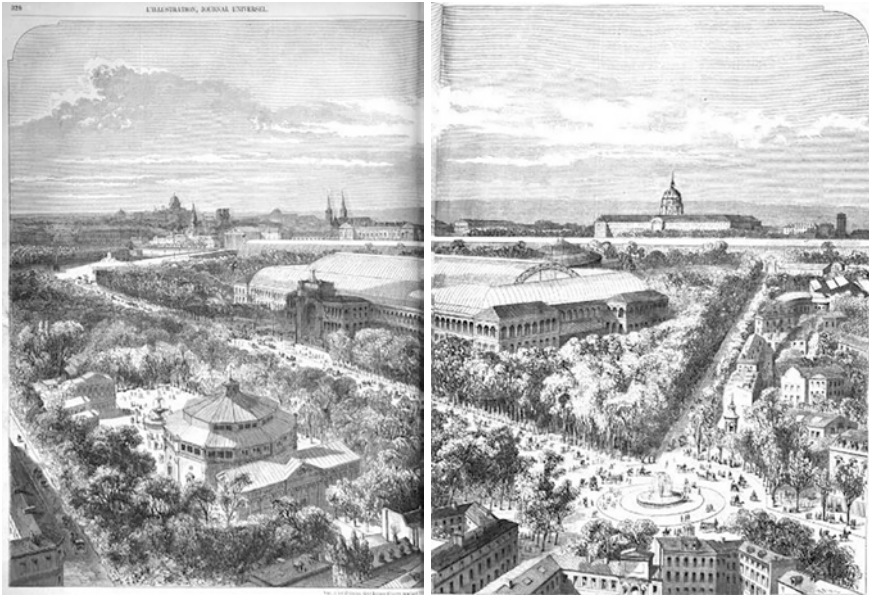


Abb. 12: Anon., Luftperspektive der Champs-Élysées während der Weltausstellung im Jahre 1855 (*Vue, à vol d'oiseau, des Champs-Élysées à Paris – exposition*), Holzstich, in: *L'Illustration* XXVI, Nr. 664, 17.11.1855, 328–329. In der Mitte am linken Rand gegenüber dem Palais de l'Industrie und hinter dem Cirque d'Hiver das kleine Theater des Zauberkünstlers Lacaze, ab 1855 Aufführungsort von Offenbachs *Bouffes-Parisiens*.

Offenbach erreichte mit dieser *opéra bouffe* einen Höhepunkt seiner Karriere. Sein *Théâtre des Bouffes Parisiens* hatte er im Juli 1855 anlässlich der den ganzen Sommer über laufenden Weltausstellung eröffnet (Abb. 12). Zuerst gewann er für die riskante Neugründung die Salle Lacaze, die für den Anlass günstig an den Champs-Élysées gegenüber dem Hauptgebäude der Pariser Weltausstellung, dem Palais de l'Industrie, gelegen war. Der Raum fasste dreihundert Zuschauende und war damit recht klein. Der Wirkung der Einakter mit höchstens drei Schauspielern, die er zuerst nur aufführen durfte, war dies zuträglich. Für die Einnahmen stellte sich dies jedoch bald als ungünstig heraus.<sup>67</sup> Zudem waren die Champs-Élysées damals noch eine ungepflasterte Allee und daher in der kalten Jahreszeit nicht attraktiv. Daher mietete Offenbach sein Theater für den Winter in einem Saal ein, der in der Rue Monsigny nahe der Passage de Choiseul im kommerziellen Zentrum der Hauptstadt gelegen war. Als Komponist arbeitete er frenetisch, während er als Theaterdirektor gegen ein wachsendes Defizit ankämpfte. Finanziell setzte er mit

67 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 2000, 128–207.

dem teuren Stück *Orphée aux enfers* alles auf eine Karte. Nachdem die öffentliche Kulturverwaltung 1858 für die kleinen, satirischen Theater die Restriktionen hinsichtlich der Anzahl der Darstellenden sowie Umfang und Dauer der Darbietungen aufgehoben hatte, konnte in diesem, damals als Bouffes d'hiver bezeichneten Saal auch *Orphée aux enfers* aufgeführt werden. Ein Jahr später siedelten die Bouffes Parisiens ganz in das nun in Théâtre Choiseul umbenannte Haus um, das dann 1862 vergrößert wurde.<sup>68</sup> Der *Orphée* blieb jahrelang auf dem Programm.

Das Theater war damals das suggestivste – und auch daher populärste – Medium und stach neben anderen literarischen, musikalischen und bildkünstlerischen Formen der Fiktion hervor. Die Spielstätten konkurrierten untereinander durch aufwändigste Kulissen und durch teure Kostümierungen, in denen der Historismus ins Phantastische gesteigert wurde. Obwohl Offenbach erfolgreich darin war, ein breites, an Unterhaltung mehr als an Bildung interessiertes Publikum zu gewinnen, wetteiferte er in der Ausstattung mit der historisch-romantischen Oper. Er gewann Gustave Doré dafür, Kostüme für *Orphée aux enfers* zu entwerfen.<sup>69</sup> Durch die historistische Illusionskunst ersten Ranges wurden die Anspielungen auf Zeitgenössisches nur um so pikanter. Doch nicht sogleich. Abgelenkt durch den pompösen Apparat, verstand das Publikum die Ironien des Stücks zuerst kaum. Dies änderte sich mit dem Verriss des Kritiker-Fürsten des konservativen *Journal des débats*, Jules Janin, der dabei auch noch zugab, die Operette nur vom Hörensagen zu beurteilen. Dies schlachteten Offenbach und sein Librettist Hector Crémieux aus. Dieser demonstrierte im *Figaro*, dass der Kritiker ungewollt sich selbst heruntergeputzt hatte. Denn um die Langeweile im Olymp zu suggerieren, hatte Crémieux einige schwülstige Zeilen Janins zitierend verarbeitet. Im *Figaro* folgte ein Schlagabtausch, an dem sich auch Offenbach beteiligte, der dabei gezielt sein eigenes schlechtes, von Germanismen durchsetztes Französisch verballhornte.<sup>70</sup> Paris amüsierte sich – und war bald neugierig auf diese Parodie.

Die Idee für den Stoff ist Crémieux wohl nicht allein zuzuschreiben. Als Mitautor seiner Libretti hatte Offenbach schon 1855 den jungen Beamten Ludovic Halévy, einen Neffen seines vormaligen Gönners Jacques Fromental Halévy, gewonnen. Dieser war seinerseits eine Berühmtheit. 1835 hatte er großen Erfolg mit seiner Oper *La Juive* gehabt, die damals anhand eines historischen Stoffs aus der Zeit des Konzils von Konstanz wie keine andere den damals schon grassierenden Antisemitismus infrage stellte.<sup>71</sup> Unter dem Pseudonym »J. Servières« komponierte nun Ludovic Halévy für Offenbach u. a. die

68 Kurzfassung früherer Forschung in dt. Sprache auch in: Jean-Claude Yon, Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette, in: Peter Ackermann/Ralf-Olivier Schwarz/Jens Stern (Hg.), *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005* (Jacques-Offenbach-Studien, 1), Fernwald 2006, 27–50.

69 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 190–225.

70 Vgl. ebd., 211–214. Offenbachs Leserbriefe wie auch Crémieux' Zuschrift an den *Figaro* sind abgedruckt in: *M. Offenbach nous écrit. Lettres et autres propos*, hg. von Jean-Claude Yon, Arles 2019, 90–105. Kritisch gegenüber diesem Narrativ, dabei Aufwertung von Offenbachs eigener Rolle bei der Pressekampagne: Michael Klügl, Zweimal *Orphée*, in: Elisabeth Schmierer (Hg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Laaber 2009, 221–237.

71 Vgl. *La famille Halévy. 1760–1960* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Henri Loyrette, Paris 1996, 136–193.

»chinoiserie musicale« *Ba-Ta-Clan*.<sup>72</sup> Der Komponist sollte mit ihm vierundzwanzig Jahre lang zusammenarbeiten. Später wurde Halévy bekannt dafür, dass er Degas mit der Welt vor und hinter den Kulissen der Theater vertraut machte, bis es im Zuge der Dreyfus-Affäre zum Bruch mit dem Künstler kam. Mitte der 1850er Jahre verfolgte er seine administrative Karriere und zeichnete weiterhin gelegentlich mit Pseudonymen für die Libretti verantwortlich, die er für Offenbach schrieb.<sup>73</sup> Diese waren in den meisten Fällen das Ergebnis einer Zusammenarbeit, bis 1881 oft mit dem Schriftsteller Henry Meilhac, mit dem er die Libretti einiger der berühmtesten Bühnenwerke Offenbachs verantwortete. Dieser war zeitweilig als Journalist und von 1852 bis 1855 als Karikaturist des *Journal pour rire* tätig, galt aber vor allem als Boulevardier und Bonvivant. Diese Reputation kam seiner Tätigkeit für Offenbach zweifellos zugute, und stand auch seinem späteren Aufstieg zu höchsten akademischen Ehren nicht entgegen.<sup>74</sup> Mit von der Partie war sicherlich stets der Komponist selbst, der noch bei den Proben in die Libretti eingriff. Wer als Autor zeichnete, war auch eine politische Frage. Auch weil Halévy 1858 zum Leiter des Büros für Algerien im Ministerium der Kolonien ernannt wurde, erschien sein Name nicht auf dem Libretto von *Orphée aux enfers*. Als Autor sprang der damals dreißigjährige Librettist Hector Crémieux ein, der dabei jedoch auf Halévys Ideen zurückgriff.<sup>75</sup> Wie auch immer es im Einzelnen gewesen sein mag – die Erarbeitung der Libretti war ein soziales Ereignis, an dem Amateure ebenso wie mehr oder weniger professionelle Dramenschriftsteller beteiligt waren.

Auch allerhöchste Kreise fanden hier ihr Amusement. Halévy wurde sowohl als Beamter als auch als Autor durch Auguste de Morny gefördert, illegitimer Abkömmling etlicher Royalitäten, Enkel Talleyrands, Halbbruder Napoleons III. und seit 1862 Herzog. Morny war ebenso als Offizier bei der Eroberung Algeriens wie als Produzent von Rübenzucker hervorgetreten, bevor er – obschon er als orleanistisch gesonnener Politiker, also als liberaler Anhänger einer Nebenlinie der Bourbonen, bekannt war – zum Organisator des Putsches vom 2. Dezember 1851 wurde, durch den der *prince-président* Louis Napoléon die gesetzgebende Nationalversammlung ausschaltete und sich am 20. und 21. Dezember per Plebiszit einstweilen für zehn Jahre die Präsidentschaft sicherte. Dieser Staatsstreich, gefolgt von blutigen Aufständen, zu denen u. a. Victor Hugo aufgerufen hatte – für Morny lediglich eine »opération de police un peu rude« (»eine etwas rohe Polizeioperation«) –, war der Auftakt dafür, dass der Senat am 7. November 1852 das Empire wieder einrichtete und ein weiteres Plebiszit noch am 21. und 22. des gleichen Monats für das »rétablissement de la dignité impériale en la personne de Louis Napoléon« votierte.<sup>76</sup> Morny war Innenminister, als sein Halbbruder das Recht zur Wahl des Staatsoberhaupts abschaffte, obwohl er doch ein Jahr zuvor den Staatsstreich mit der beab-

72 Vgl. Ralph-Günther Patocka, »Reden Sie nicht chinesisches...!« oder *Ba-Ta-Clan* – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte, in: Ackermann/Schwarz/Stern, Jacques Offenbach, 113–132.

73 Vgl. La famille Halévy, 156–177 (Aufsätze von Jean-Pierre Halévy und Jean-Claude Yon).

74 Vgl. Marcel Achard, *Rions avec eux. Les grands auteurs comiques*, Paris 1957, 49–81; Kurt Gänzl, *Encyclopedia of Musical Theatre*, Bd. 2, Oxford 1994, 966–968; Ludovic Halévy/Henri Meilhac, *Théâtre de Meilhac et Halévy*, Paris 1909–1912.

75 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 206–207.

76 Mauduit, La fête impériale et la comédie.

sichtigten Einführung des universalen Stimmrechts gerechtfertigt hatte.<sup>77</sup> Heute würde man diese Strategie der Durchsetzung einer plebiszitären Diktatur als populistisch bezeichnen, und populistisch war auch ihre Begleitung durch einen boomenden Unterhaltungsbetrieb. Morny war ihr Strippenzieher. Auch als Financier und Schlüsselfigur des Kapitalismus des Second Empire profitierte er davon. Ende der 1850er Jahre hatte er die Aufgabe, den *corps législatif*, die gesetzgebende Versammlung, als deren Präsident zu neutralisieren.<sup>78</sup> Offenbach und seinem Kreis war er eng verbunden. Unter dem Pseudonym Monsieur de Saint-Rémy fungierte er als Mitautor einiger seiner Operetten.<sup>79</sup>

Mit den kommerziellen Stücken sollte das Wohlwollen jenes Publikums gewonnen werden, welches Morny und sein Halbbruder wenige Jahre zuvor politisch weitgehend entmachtet hatten. Wenn darin die Ideale jener Kreise verballhornt wurden, die sich selbst als seriös einschätzten, so war auch dies im Sinne des Regimes. Es hielt die Orleanisten ebenso wie die Legitimisten, denen die Hauptlinie des Hauses Bourbon als einzig herrschaftsberechtigt galt, gleichermaßen auf Distanz. In der staatlichen Kulturförderung huldigte man einerseits dem Bildungsbürgertum, wie man andererseits goutierte, dass dieses auch herabgewürdigt wurde. Es ging darum, populär zu sein: Im Sinne der plebiszitären Ideologie zeigte der angeblich vom Volk erwählte Kaiser auch Sympathien für die republikanische Tradition der Revolution, ja sogar für sozialistische Ideen, ohne dabei jedoch je die staatliche Förderung eines kapitalistischen Booms aus den Augen zu verlieren. In diesem ersten Regime, das weithin sichtbar auf Wahlmanipulation beruhte, war auch der Pomp des Spektakels – ebenso wie der der Mode – keineswegs anrühlich.<sup>80</sup>

Im Olymp wie in den Tuileries lebte man in einer Farce und wusste den Schein zu wahren. Der Kaiser selbst wohnte einer Aufführung von *Orphée aux enfers* am 2. Dezember 1858 bei.<sup>81</sup> Der Untergrabung der Autorität Jupiters – und damit auch der des Kaisers, mit der das Stück spielt – zollte dieser selbst seinen Beifall. Wohl auch, weil die Autoren am Ende noch die Kurve kriegen: »Jupin« kann schlussendlich seiner Rolle als weiser Herrscher doch gerecht werden, gerade weil er das Doppelspiel zwischen höfisch-höllischem Vergnügen und getäuschter »opinion publique« aufrechterhält.

Offenbach konnte es durchaus noch weitertreiben. Ein Beleg dafür ist die *opéra bouffe Barkouf*, die am Weihnachtsabend 1860 uraufgeführt wurde, dieses Mal in der prestigevolleren *Comédie Française*. Zwar griff die Zensur routinemäßig ein, konstatierte gar, eine erste Version sei die »dérision perpétuelle de l'autorité souveraine de tous les temps, de tous les pays« (»andauernde Preisgabe der souveränen Autorität aller Zeiten, aller Länder, an die Lächerlichkeit«), doch wurde die kritische Stoßrichtung des Stoffs daraufhin nur abgeschwächt: Da das Volk von Lahore die lästige Gewohnheit angenommen habe,

77 Vgl. Jean-Marie Rouart, *Morny. Un voluptueux au pouvoir*, Paris 1995, 125–175; Michel Carmona, *Morny. Le vice-empereur*, Paris 2005, 170–215.

78 Vgl. Carmona, *Morny*, 365–372, 241–278; Agnès Agnion-Barros, *Morny: le théâtre au pouvoir*, Paris 2012, 95–114.

79 Vgl. Carmona, *Morny*, 341–364, 432–441.

80 Zu Napoleon III. und seinem Verhältnis zum Spektakel ausführlich Jean-Claude Yon (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010. Vgl. Gilles Grandjean, *Parés, masqués, costumés*, in: *Spectaculaire Second Empire*, 74–81.

81 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 214.

seine Vizekönige aus dem Fenster zu werfen, berief der Großmogul seinen Hund auf diesen Posten. Allerdings war das Tier so wild, dass nur seine ehemalige Eigentümerin, die Blumenhändlerin Maïma, es mäßigen konnte. Diese wurde kurzerhand zur Sekretärin ernannt. Sie regiert weise und rettet einen Xailoum vor dem Todesurteil, ein »enfant du peuple, le *titi* de Paris, je veux dire de Lahore [...], l'opposition toujours en mouvement« (»Kind des Volks, der Irgendwer von Paris, ich will sagen von Lahore [...], die Opposition in steter Bewegung«). Barkouf findet ein glorreiches Ende, als er einen Tartarenangriff pariert, und wird durch den künftigen Ehemann Maïmas ersetzt.<sup>82</sup> Wiederum sind die Anspielungen auf den Kaiser unübersehbar, dieses Mal sogar auf die politische Rolle seiner Maitresses wie der Contessa di Castiglione.<sup>83</sup> Solange das Second Empire Bestand hatte, blieb Offenbach bei diesem Muster. *Le roi carote*, Ende der 1870er Jahre konzipiert, ist die Geschichte einer Karotte, die das unzufriedene Volk zum König macht. Als das Wurzelgemüse sich als noch lusterner als sein Vorgänger erweist, holt man diesen, nun erst sensibel für seine Vorzüge, zurück.<sup>84</sup> Das Stück war bei seiner Uraufführung Mitte Januar 1872 bereits ein Anachronismus, allenfalls Zeugnis von Nostalgie: Napoleon III. war im September 1870 abgesetzt worden.

*Orphée aux enfers* wurde zum Ausgangspunkt nicht nur für derartige Verballhornungen »aller Autoritäten«, sondern auch für Offenbachs gesamtes Musiktheater. Heute können wir in umfangreichen Publikationen voller gut recherchierter Details dem Leben des Komponisten fast von Tag zu Tag folgen.<sup>85</sup> Doch schon 1909 hat der Musikkritiker, Komponist und Dirigent Paul Becker in einem immer noch lesenswerten Büchlein die beispielhafte Wirkung des *Orphée* erfasst. »Im ›Orpheus‹, in der ›Helena‹, im ›Blaubart‹ und in der ›Großherzogin‹ finden wir das gleiche Rezept: den karikierten Operntenor, der bald gefühlsschwelgerische Romanzen, bald übermütige Galoppaden vom Stapel lässt, die Koloraturprimadonna – musikalisch meist am reichsten und charaktervollsten ausgestattet, den Babuffo als Komiker und die Soubrette als pikante Beigabe.«<sup>86</sup>

Der berühmte Kultur- und Mediensoziologe Siegfried Kracauer hat Jacques Offenbach in einem 1937 in Amsterdam in deutscher Sprache erschienenem Buch als *den* künstlerischen Exponenten des Second Empire vorgestellt.<sup>87</sup> Für Kracauer waren seine Stücke geradezu Symptom einer Gesellschaft, welche die im Zuge der Revolutionen von 1789 und 1848 errungenen demokratischen Rechte dem wirtschaftlichen Fortkommen geopfert hatte. Der Autor war für das Thema sensibilisiert. Bis 1933 war er als erfolgreicher Filmkritiker und -historiker, bald auch als Feuilletonchef der *Frankfurter Zeitung* einer der

82 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 233–235, 239–241, zit. 239, 241. Vgl. zur Zensur im Second Empire: Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris 2012, 93–102.

83 Vgl. Nicole G. Albert, *La Castiglione: vies et métamorphoses*, Paris 2011.

84 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 440–446.

85 Vor Yons monumentaler Studie *Jacques Offenbach* u. a. André Martinet, *Offenbach. Sa vie et son œuvre*, Paris 1887.

86 Paul Becker, *Jacques Offenbach*, Berlin 1909, 86.

87 Vgl. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], hg. von Ingrid Belke, unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel, in: Siegfried Kracauer, *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Bd. 8, Frankfurt a.M. 2005, zu *Orphée aux Enfers*: 185–191.

sichtbarsten öffentlichen Intellektuellen der Weimarer Republik.<sup>88</sup> Als freundschaftlicher Mentor Theodor Wiesengrund Adornos war er auch mit Georg Lukács, Ernst Bloch, Walter Benjamin und den Intellektuellen um das in Frankfurt gegründete Institut für Sozialforschung bekannt oder befreundet.<sup>89</sup> Seine kritische Einstellung und seine jüdische Herkunft machten ihn zu einem der prominentesten Gegner des Nazi-Regimes, und so emigrierte er sofort nach Hitlers Machtergreifung nach Paris. Eben noch gut bestallter Chefredakteur, fand er sich nun nahezu übergangslos in einer prekären Lage wieder.<sup>90</sup> Sein Werk wurde nach dem Erscheinen jedoch von seinen Freunden kritisiert, und darauf beruft sich die spezialisierte Forschung, wenn sie oft pauschal dessen Bedeutung bestreitet. So wird ihm vorgeworfen, er habe die Gestalt Hitlers auf Napoleon III. und seine eigene Lage als jüdischer Exilant auf Offenbach projiziert.<sup>91</sup> Dabei hatte Kracauer ein durchaus differenziertes Bild der Entwicklung von Staaten und Gesellschaften im 19. Jahrhundert, in denen verschiedene Interessengruppen mehrfach versuchten, die politischen Systeme regelrecht zu überwälzigen.<sup>92</sup> Ihm war natürlich klar, dass sich die Antagonismen von der Weimarer Republik zum Naziregime weiter zugespitzt hatten als in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhundert. Manche, die ihn offen als Marxisten desavouieren oder ignorieren, sind ohnehin an kultursoziologischen Fragestellungen gar nicht interessiert.

Ernster zu nehmen sind die kritischen Reaktionen Adornos und Benjamins. Kracauer hatte sich auch angesichts seiner finanziellen Lage dazu durchgerungen, ein unterhaltsames Buch zu schreiben – einen historischen Roman, der nur zwischen den Zeilen als soziologische Studie lesbar ist. In den Augen der kompromisslosen Geister der Kritischen Theorie opferte er damit genau jener kapitalistischen Unterhaltungskultur, die es doch zu bekämpfen galt. Daher akzeptierten sie allenfalls Kracauers Schlussteil über Offenbach, der zu Zeiten der Dritten Republik, also in den 1870er Jahren, zwar weiterhin frenetisch aktiv blieb, jedoch auch zu einer melancholischen Distanz vom Betrieb fand.

In seinen Briefen an Adorno empörte sich Benjamin über den vormals mächtigen Feuilletonchef, der nun in Paris geradezu Seite an Seite mit ihm, doch ohne den Kontakt zu suchen, über die gleiche Epoche wie er selbst gearbeitet hatte. Für ihn war Kracauers *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* auch deswegen problematisch, weil die Monographie seinen eigenen Arbeiten zu Baudelaire und seinem großen Projekt, dem *Passagenwerk*, in zentralen Fragestellungen und im Grundsatz durchaus nahe war.<sup>93</sup> Dies verdeutlicht eine Bemerkung Kracauers zu den Maitressen, Flaggschiffe des Klatsches und der Mode:

88 Vgl. Jörg Später, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 2016, 52–66, 141–168, 257–278.

89 Vgl. ebd., 67–87, 88–101, 121–131, 238–256.

90 Vgl. ebd., 286–320.

91 So leider auch Yon, Jacques Offenbach, 2000, 657–662. Vgl. für eine differenziertere Darstellung, in der allerdings ebenfalls herausgearbeitet wird, dass Kracauer den subversiven Aspekt von Offenbachs Werk vielleicht allzu sehr betont: Harald Reil, *Siegfried Kracauers Jacques Offenbach. Biographie, Geschichte, Zeitgeschichte*, New York u.a. 2003, 51–86.

92 Vgl. auch: Inka Mülder-Bach, Mancherlei Fremde. Paris, Berlin und die Exterritorialität Siegfried Kracauers, in: *Juni* 3 (1989), 61–72.

93 Vgl. Später, Siegfried Kracauer, 321–332, 341–345.

Die Kurtisanen des Zweiten Kaiserreichs nahmen deshalb eine so mächtige Position ein, weil das im Börsenspiel erbeutete Geld ihrer bedurfte. Dieses Geld saß wie jeder Spielgewinn locker und wollte sofort genossen werden; sie, die Kurtisanen, waren Genussmittel ersten Ranges und sorgten durch einen ausschweifenden Luxus dafür, dass das Geld nirgends kleben blieb. In einer Epoche des Spekulationsfiebers stellten sie diejenige Ware dar, die der Konsument auf dem Liebesmarkt vorzugsweise erfragte. Und wenn sie ihre Käufer skrupellos schröpften, um sie dann links liegen zu lassen, handelten sie nicht so sehr aus besonderer Fühllosigkeit als unter dem starken Einfluss des unbarmherzigen Gegaukels von Hausse und Baisse. Geschöpfe des Geldes, richteten sie sich nach den Eigenschaften, die dieses jeweils entwickelte.<sup>94</sup>

Benjamin sieht in seiner Lektüre Baudelaires die Dingwelt durch die Allegorie entwertet, da sich in ihr die Objekte nur noch als Zeichen für Anderes geltend machen. Noch weiter abgewertet ist die Ware, gerade weil sie mit leeren Versprechungen aufgeladen ist, sich durch den Konsum jedoch als Fetisch entlarvt. Die Prostituierte stellte Benjamin als die perfekte aller Waren heraus, vollkommen gerade dadurch, dass sie um ihren Warencharakter und damit ihre Scheinhaftigkeit weiß.<sup>95</sup> So war sie für ihn zugleich Verkörperung und Allegorie der stets täuschenden Verlockungen des Kapitalismus. Diesen lebenden Fetisch übersteigert Kracauer zur Kurtisane, Symptom nicht nur des Kapitalismus, sondern darüber hinaus – man denke an den politischen Einfluss berühmter Maitresen auf den Kaiser – eines durch das Kapital und seine männlichen Protagonisten (man denke an den berüchtigten Jockey Club) bereits überwältigten Staats.

Benjamin und Adorno überlegten 1937, ob sie mit Kracauer brechen müssten, verzichteten aber darauf. Öffentlich bezog Adorno in einer Rezension Position. Statt dem Autor Blindheit gegenüber dem Charakter seines eigenen Werks als Ware vorzuwerfen, hielt er ihm eine entsprechende Fehleinschätzung der Musik Offenbachs vor. Tatsächlich hatte Kracauer sich mehr mit den Libretti als mit der harmonisch anspruchslosen Musik befasst, deren Wirkung auf eingängigen, rasch hingeworfenen und daher skizzenhaften Melodien beruht. Die »Skizze, die mit Offenbach erstmals als musikalische Form sich installierte«, vereine in sich

jene höchste Promptheit und Bereitschaft zur Reaktion auf den Augenblick, die ihre Dauer stiftete, mit der ephemeren Ungediegenheit und zugleich Starrheit im Klischee, die sie eben zur Ware machte und jene Depravation der späteren Operette in Offenbach selbst vorbereitete, vor welcher Kracauer eifrig ihn retten will, anstatt zu erkennen, dass seine dämonische oder magische Aura gerade dem Fetischcharakter seiner

94 Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, 221.

95 Vgl. Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire [1939], Das Paris des Second Empire bei Baudelaire [1937], Zentralpark [1938], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhauser, Frankfurt a.M. 1972–1989, 605–653, 511–604, 655–690, bes. 660. Vgl. zu Benjamins Buchprojekt: Christine Schmider/Michael Werner, Das Baudelaire-Buch, in: Burkhard Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Weimar 2006, 567–584; zum breiteren Kontext: Nicola Behrmann, Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der literarischen Moderne, in: Sabine Grenz/Martin Lücke (Hg.), *Verhandlungen im Zwielicht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld 2015, 223–236.

Ware sich verdankt, und in Offenbachs Werk den Ursprung des Kitschs zu exhumieren: des Kitschs, dessen Name nicht umsonst von der Skizze sich herleitet.

Auch die Klangfarbe eines Berlioz habe Offenbach, so Adorno weiter, in eine merkantile Form gebracht: »Zur musikalischen Zeitungsskizze hat er das musikalische Buntdruckverfahren hinzugefügt.«<sup>96</sup> Ob man der vorgeschlagenen Etymologie des Kitsches nun folgen mag oder nicht, so lässt doch die Parallele zum skizzenhaften Charakter von Manets Malerei aufhorchen. Oben wurde argumentiert, dass *La musique aux Tuileries* (Abb. 1) nicht nur aufgrund des Pinselduktus eine Skizze ist. Auch als fiktives Szenario, das mit Kronzeugen wie Baudelaire und Offenbach, Guys, Courbet und Velázquez viele Deutungsperspektiven auf den Plan ruft, bleibt es eine Skizze. Und selbst, wenn man es als Allegorie der schwierigen Subjektivierung im Second Empire las, schlossen sich die Kreise so wenig, wie man sich mit dem Regime abfinden konnte: so kam denn die allegorische Lektüre ebenso wenig zu einem Ende wie die Versuche der Betrachtenden, ein durchdefiniertes Bild von einem sinnvollen Geschehen zu gewinnen. Nicht nur in stilistischer, sondern auch in thematischer Hinsicht ist die Skizze also Programm. Skizzenhaft ist es jedoch nicht im Sinne von Kitsch und Kommerz. Anders als Offenbach, folgt man der etwas moralisierenden Lesart Adornos, opfert Manet nicht dem Begehren des Massenpublikums nach Neuem, Eingängigem und Spektakulärem. Ihm wird weniger darum zu tun gewesen sein, seine Leinwände als Ware attraktiv zu machen, als darum, komplexe Anspielungen auf zeitgenössische Öffentlichkeit hinter einem nur dem ersten Augenschein nach leichten, spontanen Vortrag zu verbergen. Mit skizzierendem Duktus erschließt er einerseits psychologisch die schwebende Aufmerksamkeit eines Flaneurs und damit das Erleben unter den Bedingungen der explodierenden Warenwirtschaft; andererseits kann das Skizzieren soziologisch als Metapher der erschweren Selbstwerdung in einer pluralistischen Gesellschaft verstanden werden, die zudem von den Antagonismen sozialer Klassen und politischer Einstellungen zerrissen war.<sup>97</sup>

Wenn Kracauer auch darauf verzichtete, seinen ohne Zweifel wichtigsten Kronzeugen, nämlich Karl Marx, prominent ins Spiel zu bringen, so schonte er auch dadurch die Nerven einer eher liberalen Leserschaft, die er neben einer radikaleren sicherlich gewinnen wollte. Wieder kann das Motiv der Prostitution und ihrer Allegorisierung als Leitfaden dienen, um Kontinuitäten aufzuzeigen. Marx hatte schon 1852 *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* in der New Yorker Zeitschrift *Die Revolution* veröffentlicht,

96 Theodor W. Adorno, Rez. zu: Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (3/1937), 697–698, zit. 698 (online veröffentlicht von der Zeitschrift Kritiknetz, *Zeitschrift für kritische Theorie der Gesellschaft*: [https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Zeitschrift\\_fuer\\_Sozialforschung\\_6\\_1937.pdf](https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Zeitschrift_fuer_Sozialforschung_6_1937.pdf)). [letzer Zugriff: Oktober 2022]

97 Insofern antizipiert Manet nicht nur den »blasierten«, Waren- und Genusswerte taxierenden Blick des Flaneurs, sondern vermittelt damit Aspekte der Selbstwerdung/Subjektivierung. Vgl. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* [1903], in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. I.7, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1995, 116–131, sowie dazu: Rolf Lindner, *Die Großstädte und das Geistesleben*. Hundert Jahre danach, in: Walter Siebel (Hg.), *Die europäische Stadt*, Frankfurt a.M. 2004, 169–178.

eine umfassende Studie des Staatsstreichs.<sup>98</sup> Der Titel spielte auf den 18. Brumaire des Jahres VIII des Französischen Revolutionskalenders an, nach gregorianischer Zählung der 9. November 1799, an dem Napoleon I., damals noch General, sich zu einem – dem mächtigsten – von drei Konsuln geputscht hatte. Berühmt ist Marx' indirekte Kritik des Historismus, nach der sich die Geschichte wiederholen könnte – jedoch »das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce«. Er nahm dabei darauf Bezug, dass das antike Rom, erinnert als Republik, zuerst der Französischen Revolution, und dann, erinnert als Kaiserreich, Napoléon I. als Vorbild diente, bevor Napoleon III. erneut darauf zurückgriff. Die Bourgeoisie habe darauf verzichtet, ihre Herrschaft im Parlament und damit ihre Freiheiten zu verteidigen, »damit sie nun vertrauensvoll unter dem Schutze einer starken und uneingeschränkten Regierung ihren Privatgeschäften nachgehen könne«. <sup>99</sup> Dies interpretiert Marx als Prostitution der Nation an den so installierten Emporkömmling, die er ihr anlastet – und dabei den Widerspruch hinnimmt, dass sie dabei vergewaltigt worden war: »Es genügt nicht zu sagen, wie die Franzosen tun, dass ihre Nation überrascht worden sei. Einer Nation und einer Frau wird die unbewachte Stunde nicht verziehen, worin der erste beste Abenteurer ihnen Gewalt antun konnte.«<sup>100</sup> Dieser Abenteurer erwies sich als ebenso gönnerhaft wie wankelmütig:

Bonaparte als die verselbständigte Macht der Exekutivgewalt fühlt seinen Beruf, die ›bürgerliche Ordnung‹ sicherzustellen. Aber die Stärke dieser bürgerlichen Ordnung ist die Mittelklasse. Er weiß sich daher als Repräsentant der Mittelklasse und erlässt Dekrete in diesem Sinne. Er ist jedoch nur dadurch etwas, dass er die politische Macht dieser Mittelklasse gebrochen hat und täglich von neuem bricht. Er weiß sich daher als Gegner der politischen und literarischen Macht der Mittelklasse. [...] Diese widerspruchsvolle Aufgabe des Mannes erklärt die Widersprüchlichkeit seiner Regierung, das unklare Herumtappen, das bald diese, bald jene Klasse bald zu gewinnen, bald zu demütigen sucht.<sup>101</sup>

Man mag das Motiv der Prostitution als *ultima ratio* des Kapitalismus als moralisierend und dadurch seinerseits etwas bigott belächeln, doch ist wohl kein Zweifel darüber erlaubt, dass Offenbach seinerseits versucht hat, die Prostitution als vermeintlich unvermeidliche Folge des menschlichen Begehrens zu naturalisieren. Jegliche Skepsis gegenüber der Selbstvermarktung aller Teilnehmer\*innen am Liebesmarkt, wie sie die »opinion publique« geltend macht, führt er in seinen Stücken als ebenso verlogen wie aussichtslos vor. Wie aber stellt Manet sich zu dieser Welt, in der noch eine gute Partie als Kalkül galt? Es ist kein Zufall, dass sich eine neomarxistische Kunstgeschichte seit den 1980er Jahren dieser Frage gewidmet – und dabei nur die polemischen Parallelen, die frühere Zeiten zwischen Kapitalismus und Prostitution gezogen haben, erneuert –

98 Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte [1852], in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, Bd. IV, *Geschichte und Politik*, hg. von Iring Fetscher, Frankfurt a.M. 1990, 33–119.

99 Marx, Der achtzehnte Brumaire, 33, 99.

100 Ebd., 37.

101 Ebd., 117.

hat.<sup>102</sup> Moralisierende Kapitalismus-Kritik, so berechtigt sie sein mag, ist heute an ihre Grenzen gekommen. Mit Blick auf den Populismus unserer Zeiten und die Versuche verschiedener Akteur\*innen, die öffentliche Meinung zu kaufen, hat es sich als wenig wirksam erwiesen, nur moralisch dagegen anzupredigen. Vergleichbar mit heutigen Populisten ist der des Second Empire nicht nur aufgrund der Rolle, die Wahlmanipulationen spielten, auch nicht nur wegen des Verrats der nationalen Gesellschaft durch den Kaiser, die Marx ihm hellsichtig so früh anlastet, oder heute durch immer mächtiger werdende Oligarchen. Vertraut mutet auch die Herrschaft des Spektakels an, die im Second Empire zu ihrer kapitalistischen Form fand. Damals wie heute wurde und wird versucht, politische Teilhabe durch die Fiktion kultureller Partizipation zu ersetzen, und dabei das Politische, ja sogar Wahlen, medial zu inszenieren. Der Macht des Spektakels entkommt in einer zunehmend dadurch vereinnahmten Öffentlichkeit letztlich niemand, auch diejenigen nicht, die dabei anfangs unangefochten die Strippen ziehen.<sup>103</sup> Vielleicht ist Manet einer der ersten, die gegen die Dominanz des vermarkteten Spektakels mitsamt der dabei kommerzialisiert überhöhten Stereotypen anmalen. In dieser Hinsicht tat er einen wichtigen Schritt, indem er nicht nur in der Kunst das Publikum von Kunst zum Thema machte, sondern es dadurch auch herausforderte: Sobald die Betrachtenden des Gemäldes sich und andere als Öffentlichkeit erkannten, sahen sie sich dazu aufgerufen, sich als »opinion publique« auch geltend zu machen – und dies, obwohl den Ansprüchen der Öffentlichkeit im zensierten Kultur- und Medienbetrieb allzu oft nur durch List und Betrug Genüge getan wurde.

#### IV. Aufhebung der Genremalerei: Manets Durchkreuzung von öffentlich und privat

Auch in einer weiter gefassten Problemgeschichte der Kunst-Öffentlichkeit wäre Manets *La musique aux Tuileries* (Abb. 1) ein Schlüsselbild. Eine solche müsste auf der systematischen Unterscheidung zwischen dem Kunstpublikum und der Öffentlichkeit basieren. Mit ersterem ist in den Kunstwissenschaften meist lediglich der Kreis der jeweiligen Rezipierenden von Kunst gemeint. Dem Publikum von der Antike bis zur Neuzeit, seinen sozialen und institutionellen Grundlagen in unterschiedlichen historischen Kontexten ebenso wie seinen Wandlungen wurden zahlreiche Spezialstudien gewidmet. Systematisch ebenso wie historisch muss davon die Öffentlichkeit in ihren Stadien und Transformationen unterschieden werden, dessen Teilnehmer\*innen nicht nur passiv an Kultur interessiert sind, allenfalls beistimmend dem akklamieren, was ihnen geboten wird, sondern darüber auch mittels geeigneter Medien miteinander kommunizieren, dabei

102 Vgl. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton/NJ 1984, 79–146.

103 Vgl. Timothy Snyder, *Der Weg in die Unfreiheit. Russland, Europa, Amerika*, München 2018, und die Kontroverse darüber u.a. die Rezension von Friedrich Münkler, am 6.10.2018 in der FAZ (online unter: [https://www.buecher.de/shop/buergerbeteiligung/der-weg-in-die-unfreiheit/snyder-timothy/products\\_products/detail/prod\\_id/52037949/#reviews](https://www.buecher.de/shop/buergerbeteiligung/der-weg-in-die-unfreiheit/snyder-timothy/products_products/detail/prod_id/52037949/#reviews)) [letzter Zugriff: Oktober 2022]; Tom McDonough (Hg.), *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge/MA/London 2002.

für ihre Meinungen kämpfen und schließlich, sobald sich Konsens oder Mehrheiten herauskristallisieren, dafür auch Geltung beanspruchen.

Jürgen Habermas, ein wesentlicher Begründer der modernen Theorie der Öffentlichkeit, hat zu zeigen versucht, dass sich Öffentlichkeit in diesem Sinne zuerst um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit Blick auf die Literatur ausgeprägt hat.<sup>104</sup> Zahlreiche kultur- und sozialwissenschaftliche Studien haben die Fruchtbarkeit seiner Fragestellungen und Thesen herausgestellt, selbst wenn man seine nur als Regulativ gemeinte Idee einer idealtypischen Kommunikation, nämlich des herrschaftsfreien Dialogs, mitunter als Konstrukt angegriffen hat.<sup>105</sup> Wie Habermas herausarbeitet, hat man zuerst in englischen und bald auch in französischen Romanen über jeweils neuere Lebensformen und soziale Entwicklungen reflektiert.<sup>106</sup> Bereits in diesem neuen literarischen Genre schob sich zwischen den intimen, häuslichen und den öffentlichen Bereich staatlicher Repräsentation ein zwar auf die Gesellschaft hin ausgerichteter, doch dabei noch privater Bereich. Als eigentliches Ambiente des Sozialen war dies der Raum, in dem die persönliche Lebensführung öffentlich zur Schau und bald auch zur Diskussion gestellt wurde. Als das Intime, das von öffentlichem Belang ist, also den jeweiligen Souverän angeht, ist das Soziale für Habermas jener Bereich, in dem Individuen, Paare und Familien einerseits auf die staatliche Garantie ihrer ökonomischen Existenzsicherheit angewiesen sind, und andererseits daran Interesse haben, dass der Staat den Rahmen für das psychisch gelingende, persönliche Leben schafft.<sup>107</sup> Sobald dieser Zusammenhang zu Bewusstsein gelangte, wurde über Werte und Erziehungsfragen diskutiert, und dabei auch deren Wandel betrieben.

Dass die zugleich psychischen und sozialen Lebensbelange nicht nur in der Literatur, sondern auch in den bildenden Künsten in den Vordergrund drängten, zeigt ein Blick auf das Schaffen William Hogarths.<sup>108</sup> Zeitlich veranlasst der Blick auf die visuelle Kultur je-

104 Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Darmstadt/Neuwied 1983.

105 Oft wurden diese dabei mit Hannah Arendt vermittelt, aktuell weniger wegen ihrer Idealisierung der klassisch griechischen Demokratie als aufgrund ihrer originellen Marx-Lektüre, die sie veranlasst, sozusagen diesseits der deliberativen Öffentlichkeit eine durch Kooperation begründete zu veranschlagen. Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958], München 1967; vgl. Juliane Rebentisch, *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Berlin 2022, 195–233. Hier können lediglich theoretische Schriften genannt werden, die zur Revision von Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* geführt haben: Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, in: Craig Calhoun (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge/MA 1992, 109–143; Sheila Benhabib, *The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton/NJ 2002, 133–146; Chantal Mouffe, *Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism* [1969], in: Jostein Gripsrud et al. (Hg.), *The Idea of the Public Sphere. A Reader*, Lanham u.a. 2010, 270–278. Habermas selbst hat die Kritik aufgenommen, vgl. Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a.M. 1992, 399–467; ders., *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Berlin 2022, 9–29.

106 Vgl. Habermas, *Strukturwandel*, 42–111.

107 Vgl. Habermas, *Strukturwandel*, 172–216; Jürgen Habermas, *The Public Sphere: An Encyclopedia Article* (1964), in: Gripsrud et al. (Hg.), *The Idea of the Public Sphere*, 114–120.

108 Vgl. Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip: Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977; Robin Simon, *Hogarth, France and British Art: The Rise of the Arts in Eighteenth-Century Britain*, London 2007.

doch dazu, hinter Habermas – und Hogarth – zurückzugreifen: Denn schon im 17. Jahrhundert hatte sich die niederländische Genremalerei vereinzelt nicht nur fremden Milieus, sondern auch Verhalten und Sitten jener Kreise zugewandt, denen die Rezipierenden selbst angehörten, und zwar gleich ob sie reformierten oder katholischen Bekenntnisses waren. Dass die Nation der Vereinigten Niederlande zu sich selbst fand, war erst durch einen auf Tugenden beruhenden Stolz möglich, der über die dominant calvinistischen Kreise hinaus die Konfessionen halbwegs zusammenführte. Auch im britischen Empire avancierten Werte, für die jenseits der Konfessionsgrenzen Geltung beansprucht wurde, bald nach den Religionskriegen zum Hauptthema einer vorwiegend auf sozialtypologische Charakterisierungen bedachten, oft moralisierenden Kunst.<sup>109</sup> In der Genremalerei wurden überkonfessionelle gesellschaftstragende Sitten gefeiert – sicherlich eine Triebkraft für ihre Etablierung, noch bevor sie als eigene Gattung diskutiert wurde. Wie später durch den englischen und französischen Roman bildete sich auch durch Genrebilder ein Kunstpublikum jenseits von der sog. »Hoföffentlichkeit« heran, das sein eigenes Privatleben von dem vergangener Generationen oder benachbarter Nationen absetzte und es so zum Gegenstand kritischer Einschätzung machte.

Wo das Private zum Gegenstand zeitgeschichtlichen Bewusstseins wird, sieht Habermas regelrecht den Ursprung des Sozialen, lang vor der Institutionalisierung der Soziologie zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die so etwas überhaupt erst zu konzeptualisieren erlaubte. In einem ersten Stadium wurde das Private zur öffentlichen Angelegenheit gemacht, doch auf dieser Grundlage seinerseits durch übergreifende Diskurse auch überformt. Im gleichen Zuge verfestigte sich die Kunst-Öffentlichkeit durch Institutionalisierung. Unlängst wurde in einer Studie über das Publikum der öffentlichen Kunstsalons in Frankreich und England herausgearbeitet, wie sich eine Öffentlichkeit, deren Meinungsbildung die Vertreter der Akademien nicht mehr als laienhaft von der Hand weisen konnten, mit dem Salon ihre Institution und mit der sich vorsichtig etablierenden Kunstkritik auch ihre Medien schuf. »Aufklärung« ist in diesem Zusammenhang mehr als ein Epochenstichwort, nämlich ein komplexer, historischer Prozess, durch den die öffentliche Meinung erst zur gefürchteten Instanz wurde.<sup>110</sup>

Die Genremalerei war also das Medium, in dem Altadelige ebenso wie bald auch bürgerliche Rezipient\*innen seit dem 18. Jahrhundert zuerst fremden Milieus wie bäuerlichen Unterschichten, dann auch ihren eigenen Milieus begegneten. Mitte des 19. Jahrhundert erweiterte sich der Kreis der Gattungen und auch der Medien, in denen dies möglich war. Zwar erlebte die Genremalerei während des gesamten Second Empire eine besondere Blüte. Doch neben Interieurs als dem Bereich weiblicher Sorge wurde bald auch der Stadtraum zu einem Thema, in dem das Verhältnis von öffentlich und privat mitsamt den überkommenen Geschlechterrollen neu ausgehandelt wurde.<sup>111</sup> Vor allem

109 Vgl. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 239–328; Cynthia Ellen Roman (Hg.), *Hogarth's Legacy*, New Haven/London 2016.

110 Vgl. Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle der Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011, 121–146.

111 Michaël Vottero, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes 2012; ders., *La peinture de genre. Miroir de la société impériale?*, in: *Spectaculaire Second Empire*, 116–127; Ewa Lajer-Burchardt/Beate Söntgen (Hg.), *Interiors and Interiority*, Berlin 2015.

in Paris wurden die Szenarios der Gesellschaftsmalerei aus den Salons mit ihrer privat-öffentlichen Geselligkeit auf die Boulevards gebracht. Mehr und mehr wurde der Stadtraum als soziale Topographie entdeckt, in dem schichtspezifische Bereiche markiert wurden. Mittlerweile lernte etwa die Leserschaft von Balzacs »Physiognomien«, zwischen den verschiedenen Milieus fein zu unterscheiden.<sup>112</sup> Karikaturisten wie Honoré Daumier übertrugen die in der Literatur durchleuchteten, klassenspezifischen Blickregime in den Bereich des Visuellen, und Maler wie Manet folgten ihnen.<sup>113</sup> Auch in der illustrierten Presse, die, ausgehend von London und Paris, seit den 1840er Jahren industriell hergestellt und verbreitet wurde, mischte sich weibliches und männliches Publikum aller Schichten, ja, die in immer aufwändigere Mode gekleideten Frauenfiguren wurden geradezu zum notwendigen Dekor der Boulevarddarstellungen (Abb. 6, 7, 8).<sup>114</sup>



Abb. 13: Édouard Manet, *Das Frühstück im Grünen* (*Le déjeuner sur l'herbe*), 1863 auf dem Pariser Salon des Refusés ausgestellt als *Das Bad* (*Le Bain*), 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm. Paris, Musée d'Orsay.

112 Zu Balzacs Physiognomien: Richard Sennett, *The Fall of Public Man* [1974], New York/London 2017, 187–242. Pragmatizistische Lektüre dieses Werks: Dominik Skala, *Urbanität als Humanität. Anthropologie und Sozialethik im Stadtdenken Richard Sennetts*, Paderborn 2015, 111–164.

113 Vgl. Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris 2008.

114 Michelle Sturm-Müller arbeitet an einer Dissertation über die »Parisienne« – und in diesem Zusammenhang auch über Frauen, die etwa im Impressionismus nicht nur im häuslichen Bereich, sondern im Zuge der Haussmannisierung auch im Pariser Stadtraum gezeigt werden.

Anders als viele Illustratoren bediente Manet jedoch nicht den meist süffisant inszenierten männlichen Voyeurismus, und es ging ihm auch nicht darum, von augenzwinkernd beistimmenden Betrachtenden als besonders treffender Satiriker akzeptiert zu werden. Er lud seine Zeitgenoss\*innen nicht nur zu einer tieferen Reflexion über ihren eigenen Habitus und ihr Ethos ein, sondern damit auch über ihren Zusammenhalt als reflektierende Öffentlichkeit. Im gleichen Jahr, 1863, als er *La musique aux Tuileries* (Abb. 1) zeigte, stellte er – damals noch unter dem durchaus Erwartungen an Genreszenen wachrufenden Titel *Le Bain* (Das Bad) – seine später zum *Déjeuner sur l'herbe* umbenannte Leinwand aus (Abb. 13).<sup>115</sup>



Abb. 14: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, ausgestellt auf dem Salon 1865, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Die Kategorien ›öffentlicher Raum‹ und ›privates Szenario‹ hätte er kaum provozierender durchkreuzen können. Skandal machte das Gemälde nicht nur, weil eine nackte Dame, die sich soeben ihrer eleganten Mode entledigt hat, in intimer Begleitung zweier Männer – einer davon wiederum der Bruder des Künstlers – zu sehen ist. Als empörend wurde auch empfunden, dass diese etwas verloren auf die Betrachter\*innen blickt, die dadurch in die Rolle von vertrauten Mitbewohnenden gedrängt werden. Drei Jahre später sollte das gleiche Modell Victorine Meurent als *Olympia* durch ihren Blick den Betrachter (sogar eine Betrachterin!) in die Rolle ihres Kunden drängen, dessen Blumen

115 Vgl. Cachin, *La Musique aux Tuileries*, 165–173; Paul Tucker (Hg.), *Manet's Déjeuner sur l'herbe*, Cambridge/New York 1998.

die Schwarze Bedienstete soeben überreicht (Abb. 14).<sup>116</sup> Hatte Manet 1863 mit der verstörend zwanglosen Szene des *Bades* nur sehr indirekt auf die Prostitution angespielt, so machte er sie nun zum Thema.<sup>117</sup>

Doch auch jenseits der Welt käuflicher Liebe beleuchtete er die Wandlungen des Verhältnisses von Intimität und Ökonomie. In einer Gesellschaft, in der Männern außereheliche Verhältnisse im Rahmen sozialer Machtgefälle verziehen wurden, Frauen, die als respektabel gelten wollten oder mussten, jedoch nicht, hatte sich das Privatleben längst der stets noch zur Schau gestellten Wohlanständigkeit entwunden. Umso mehr musste Manets Ausstellung von Privatem irritieren: Seit der Künstler öffentlich wahrgenommen wurde, führte er dem Publikum wiederholt Personen aus seinem eigenen Intimbereich in seinen Werken vor. Neben Victorine Meurent stellte er immer wieder seine niederländische Frau Suzanne geb. Leenhoff und deren Sohn dar.<sup>118</sup> Dem Aufwachsen von Léon Leenhoff im Hause Manet, der den Maler als seinen Patenonkel bezeichnete, konnte das Kunstpublikum von der Kindheit bis ins junge Erwachsenenalter folgen.<sup>119</sup> Wir wissen nicht, in welcher Beziehung der Künstler zu diesem Kind stand. Seine Schülerin, die Malerin Berthe Morisot, die später seinen Bruder heiratete, faszinierte ihn als Modell, und sie posierte nicht einfach, sondern inszenierte dabei wohl auch fiktionale Ebenen des Verhältnisses zum malenden Gegenüber, indem sie seinen männlichen Blick antizipierte.<sup>120</sup> Manet jedenfalls lässt in seiner Malerei keinen Zweifel an seinem von erotischer Faszination geprägten Blick. Gerade wegen seiner absoluten Diskretion musste die Präsenz von Gestalten aus seinem engsten Umfeld in seinen Gemälden Fragen an seine Privatsphäre aufwerfen – und damit generell an die öffentliche Verborgenheit des Privaten. Die öffentliche Inszenierung von Einblicken in die Intimsphäre avancierte zugleich zu einer der erfolgreichsten Strategien, die Künstler zur Gewinnung des Publikumsinteresses einsetzten.<sup>121</sup>

Der prekäre Status, in den die Öffentlichkeit im Second Empire durch ihre Unterdrückung als politische gelangt war, war seinerseits, folgt man Habermas, nur die Konsequenz einer Krise, die sich bereits seit den 1830er Jahren bemerkbar gemacht hatte.

- 
- 116 Vgl. Cachin, *La Musique aux Tuileries, 174–183*; Theodore Reff, *Manet. Olympia*, New York 1976. Über Victorine Meurent: Margaret Mary Armbrust Seibert, *A Biography of Victorine-Louise Meurent and Her Role in the Art of Edouard Manet*, Ph.D.Diss., Ohio State University, 1986, online unter: [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1217266489](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1217266489); Eunice Lipton, *Alias Olympia. A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire*, [1992] Ithaca/London 2013. Zu Allegorien des Betrachtens in Manets Gemälden nach Victorine Meurent: Reed, *Manet, Flaubert*, 92–174.
- 117 Vgl. Clark, *The Painting of Modern Life*, 79–103.
- 118 Vgl. Ton van Kempen/Nicoline van de Beek, *Madame Manet. Muziek en Kunst in het Parijs van de Impressionisten*, Culemborg 2014.
- 119 Vgl. zu Léon Leenhoff: Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton/NJ 2001, 114–134; Zimmermann, *Manets ›Atelierfrühstück‹*, 2015.
- 120 Vgl. Anne Higonnet, *Berthe Morisot. Une biographie*, Paris 1989, 62–77; *Berthe Morisot* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Sylvie Patry, Paris 2019, 13–35; dies., *Malen und gemalt werden. Berthe Morisot und die Rolle des Modells*, in: *Close up. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker, Lotte Laserstein, Frida Kahlo, Alice Neel, Marlene Dumas, Cindy Sherman, Elizabeth Peyton* (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Basel), hg. von Theodora Vischer, Ostfildern 2021, 30–51.
- 121 Vgl. *Scènes de la vie impressionniste. Manet, Renoir, Monet, Morisot...* (Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts, Rouen), hg. von Sylvain Amic, Paris 2016.

Schon zwei Jahrzehnte vor der plebiszitären Diktatur Napoleons III. wurde die Presse immer mehr kapitalisiert und industrialisiert – und gelangte so in die Hände finanzkräftiger Interessengruppen. Zugleich wurde sie von einem immer stärker institutionalisierten und bürokratisierten Staat vereinnahmt, während dieser seinerseits unter den Einfluss konkurrierender Lobbys geriet.<sup>122</sup> Diese Zangenbewegung von Kommerzialisierung und Anpassung an staatliche Autoritäten ist auch in Studien zur Geschichte des Kunstmarkts nachzulesen. Doch hat man sie mit Blick auf den Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts noch nicht systematisch studiert.<sup>123</sup> Die zirkuläre Abhängigkeit des Kunstbetriebs vom Staat und des Staats vom Betrieb wäre auch im Rahmen einer Geschichte medialer Systeme und Lebensformen ein Forschungsthema. Zu untersuchen wäre dabei auch, dass sich neben dem mehr oder weniger staatsnahen Markt ein freier entwickelte, der gerade zu Zeiten, in denen die politische Öffentlichkeit zensiert war, neue, subversive Tendenzen fördern und am Leben halten konnte. Martinet war ohne Zweifel einer seiner Akteure.

Die öffentliche Privatheit von Manets Sujets war auch deswegen nicht akzeptabel, weil er dadurch für die Kunst eine kritische Rolle beanspruchte, die das System der Kompensation des Mangels an einer politischen Öffentlichkeit durch das Aufrufen einer künstlerischen sprengte. Pierre Bourdieu hat die neue Freiheit, die sich die Kunst hier herausnahm, mit Blick auf die Literatur 1992 in seinem Werk *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes/Les règles de l'art. Genèse et structures du champ littéraire* herausgearbeitet.<sup>124</sup> Das Beispiel seiner Darlegungen ist Flauberts oben bereits erwähnter Roman *Éducation sentimentale* (1869). Indem Flaubert sämtliche der Milieus, durch die der Weg seines Helden führt, distanziert und teils mit leichter Ironie charakterisierte, ohne sich doch mit einem zu identifizieren – auch nicht mit dem der kritischen Intellektuellen, dem er nahestand –, hat er das gesellschaftliche Leben von der Warte der Kunst statt von der irgendeiner ideologischen Position aus geschildert und darauf zurückgewirkt. Engagierte, autonome Kunst eröffnet Reflexionsräume jenseits vorgezeichneter Standpunkte in bestehenden Diskussionsarenen. Auf dieser ungeheuerlichen Anmaßung einer politischen Funktion beruht Bourdieu zufolge die Autonomie der Kunst – nicht auf der Abkoppelung der Kunst von der Gesellschaft. Denn gerade als Ware können Literatur und Kunst sich erst vom Mäzenatentum der unterschiedlichen Interessengruppen emanzipieren. Autonomie bedeutet also nicht den Rückzug der Kunst auf sich selbst, sondern umgekehrt deren Engagement – gemäß ihren eigenen Regeln. In einer Öffentlichkeit, die zugleich ein Markt ist, der sich durch seine Freiheit auch gegen politische Unfreiheit Geltung verschaffen kann, konnte die Kunst auch im Second Empire neue Dimensionen der Autonomie erobern, trotz der

122 Vgl. Habermas, Strukturwandel, 1983, 217–277.

123 In den 1990er Jahren und im ersten Jahrzehnt des dritten Jahrtausends boomende Forschungen, etwa zum Kunsthandel Goupil, haben wenig Fortsetzung gefunden; vgl. Stephen Bann, *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, London 2013.

124 Vgl. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structures du champ littéraire*, Paris 1992; Jens Kastner, *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien 2009. Kritische Weiterentwicklung zu einer pragmatischen Soziologie: Luc Boltanski, *De la critique. Pré-cis de sociologie de l'émancipation*, Paris 2009, 39–41; dazu: Tanja Bogusz, *Zur Aktualität von Luc Boltanski. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden 2010, 13–70.

allgegenwärtigen Zensur. Offenbach und Manet fanden dazu gegensätzliche, doch analoge Wege – ungeachtet der Tatsache, dass der Komponist sich dem Regime trotz aller Frivolität doch anbot, der Maler dagegen systematisch bekannte Republikaner\*innen auftreten ließ. Gegen Ende seines öffentlichen Wirkens hat Bourdieu exemplarisch Manet die gleiche Leistung wie Flaubert zugeschrieben, nämlich die, seiner Kunst in diesem Sinne zur Autonomie verholfen zu haben.<sup>125</sup>

Schon in Flauberts Romanen erreicht die Kunst Autonomie nur dadurch, dass sie sich über alle Schichten und Fraktionen des öffentlichen und privaten Lebens stellt. Dabei ging er, wie bekanntlich auch Baudelaire, auch über Tabus hinweg: man denke auch an den Skandal, den er 1856 durch *Madame Bovary* erregte, bevor Baudelaire für die *Fleurs du Mal* (*Blumen des Bösen*) ein Jahr später verurteilt wurde. Es ging, wie noch einmal ein Jahr später auch bei Offenbach, der jedoch ein listigeres Spiel mit der Zensur trieb, um öffentliche Sittlichkeit. Darum ging es auch in der im Second Empire boomenden Genremalerei, die jedoch die Welten des Intimen derart in die Öffentlichkeit spiegelte, dass die Gesellschaft sich darin ihres moralischen Fundaments – aber auch der Geschlechterrollen und Hegemonien, auf denen sie beruht – vergewissern konnte. Manet teilt, wie Carol Armstrong überzeugend dargelegt hat, stärker den weiblichen Blick mit.<sup>126</sup> Zwar bleiben die hierarchisch voneinander abgegrenzten Rollenmuster z. B. der Geschlechter bei ihm noch erkennbar; sie werden nicht bruchlos amalgamiert oder in einem sozialen Leben jenseits solcher Diskontinuitäten verschliffen. Doch wenn er, wie im *Frühstück im Grünen* (Abb. 13), Genderstereotype vorführt, so gerade nicht gemäß der Konvention einer Genremalerei, die private Existenz stets im Einklang mit der öffentlichen Ordnung vorführt. Manet zitiert Erwartungen an die Genremalerei herbei, ohne sie zu erfüllen. Intimität inszeniert Manet nicht mittels der Darstellung von wohlbekanntem Rollenmodellen, sondern durch die Einbindung flüchtiger, und dabei um Standards ganz unbekümmertes Blicke in unterschiedliche soziale Sphären, die dabei durch das private Erleben gefiltert werden. In *La musique aux Tuileries* (Abb. 1) treten zahllose Persönlichkeiten auf, die sich entweder in ihrem Werk oder in ihrer eigenen, öffentlichen Privatheit über jene Konventionen hinwegsetzten, welche bei Offenbach die »opinion publique« einfordert. Die auf den ersten Blick subtile Stellungnahme erweist sich auf die zweiten Blicke als entschlossen.

Es ist wohl auch der Allgegenwärtigkeit der Zensur geschuldet, dass die Ambivalenz, die sich aus Manets Spiel mit dem subjektivierten Blick und mit den Gattungsnormen ergibt, von der Kunstkritik zu Manets Zeiten nur lauthals bedauert, und in ihrer Politizität nicht verstanden wurde. Doch vielleicht wirkten solche Gemälde nicht trotz, sondern gerade aufgrund der Verständnisschwierigkeiten weiter – als nachhaltige Herausforderungen, denen sich die Betrachtenden bei jeder Ausstellung, an der Manet beteiligt war, immer wieder zu stellen hatten. Manet blieb der Öffentlichkeit, die er herausforderte, zugleich auch treu: bis zu seinem Lebensende reichte er seine Gemälde zum staatlichen Salon ein, statt sich an den seit 1874 ausgerichteten Ausstellungen der erst später einheitlich so benannten Impressionisten zu beteiligen. Die Genremalerei lebt darin in Zitate, nicht als respektierte Gattung fort; ihre Gattungskonventionen werden nicht vergessen,

125 Vgl. Bourdieu, Manet, 13–16, 615–646, 679–703.

126 Vgl. Armstrong, Manet Manette, 2002.

sondern sie bleiben als durchkreuzte mit präsent. Später lebte die Genremalerei besonders in psychologisierenden Medien fort, in denen es auch um das kollektive Unbewusste geht, im Surrealismus ebenso wie in Foto und Film, z. B. in Hollywood-Komödien. Auch dabei werden stereotype Alltagsszenen aus vermeintlich typischen Lebensformen herbeizitiert, und zwar besonders dann, wenn es um die Affirmation oder umgekehrt um die Infragestellung überkommener Normen geht. Dies dürfte noch das Erbe der Genremalerei in unserer Medienwelt sein, wo sie z. B. als Art Memes in den Social Media wiederverwertet wird.<sup>127</sup> Sie ist darin überwunden im Sinne von Aufhebung, nicht im Sinne von Abschaffung.<sup>128</sup> Latent setzt sich ihre Tradition fort, immer dann, wenn die Ambiguitäten des Alltäglichen auf den Plan gerufen werden.

## Literatur

- ACHARD, Marcel, *Rions avec eux. Lens grands auteurs comiques*, Paris 1957.
- ADORNO, Theodor W., Rez. zu: Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (3/1937), 697–698, (online veröffentlicht von der Zeitschrift Kritiknetz. *Zeitschrift für kritische Theorie der Gesellschaft*) URL: [https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Zeitschrift\\_fuer\\_Sozia lforschung\\_6\\_1937.pdf](https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Zeitschrift_fuer_Sozia lforschung_6_1937.pdf) [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- AGNIO-BARROS, Agnès, *Morny: le théâtre au pouvoir*, Paris 2012.
- ALBERT, Nicole G., *La Castiglione: vies et métamorphoses*, Paris 2011.
- ALSDORF, Bridget, *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton/Oxford 2013.
- ARENDT, Hannah, *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958], München 1967.
- ARMBRUST SEIBERT, Margaret Mary, *A Biography of Victorine-Louise Meurent and Her Role in the Art of Edouard Manet*, Ph.D. Diss., Ohio State University 1986, URL: [http://rave.ohi olink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1217266489](http://rave.ohi olink.edu/etdc/view?acc_num=osu1217266489) [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- ARMSTRONG, Carol, *Manet Manette*, New Haven/London 2002.
- BABOU, Hippolyte, Les dissidents de l'exposition. Mr Édouard Manet, in: *Revue libérale* 2 (1867), 284–289.
- BACHTIN, Michail, *Sprechgattungen*, hg. von Rainer Grübel und Sylvia Sasse, Berlin 2017.
- BAJOU, Valéry, Courbet et Baudelaire ou comment Baudelaire n'a pas compris Courbet, in: Andreas Beyer/Guy Cogeval (Hg.), *Courbet à neuf!*, Paris 2010, 145–164.
- BANN, Stephen, *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, London 2013.
- BAUDELAIRE, Charles, Le peintre de la vie moderne (zuerst in: *Figaro*, 26./29.11., 3.12.1863), in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Bd. 2, Paris 1976, 683–724.

127 Vgl. Dirk von Gehlen, *Meme*, Berlin 2020.

128 Zum Begriff der Aufhebung bei Hegel und Marx: Siegfried Blasche, Aufhebung, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2005, 286; Pirmin Stekeler, *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar*, Bd. 2, Hamburg 2014, 16–19.

- BECKER, Paul, *Jacques Offenbach*, Berlin 1909.
- BEHRMANN, Nicola, Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der literarischen Moderne, in: Sabine Grenz/Martin Lücke (Hg.), *Verhandlungen im Zwielicht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld 2015, 223–236.
- BENHABIB, Sheila, *The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton/NJ 2002.
- BENJAMIN, Walter, Über einige Motive bei Baudelaire [1939], Das Paris des Second Empire bei Baudelaire [1937], Zentralpark [1938], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972–1989, 605–653, 511–604, 655–690.
- Berthe Morisot* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Sylvie Patry, Paris 2019.
- BLASCHE, Siegfried, Aufhebung, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2005, 286.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London/Oxford/New York 1973.
- BOGUSZ, Tanja, *Zur Aktualität von Luc Boltanski. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden 2010.
- BOLTANSKI, Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris 2009.
- BOURDIEU, Pierre, Les règles de l'art. Genèse et structures du champ littéraire, Paris 1992.
- BOURDIEU, Pierre, Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000), Paris 2013.
- BRABANT, Dominik, Grenzerkundungen eines Genremalers: Überlegungen zu Adriaen Brouwers transgressiver Kunst, in: Barbara Kuhn/Ursula Winter (Hg.), *Grenzen: Annäherung an einen transdisziplinären Gegenstand*, Würzburg 2019, 315–345.
- BRASSAT, Wolfgang/KNIEPER, Thomas, Die Karikatur, in: Wolfgang Brassat (Hg.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin/Boston 2017, 773–796.
- BUSCH, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- BUSCH, Werner, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip: Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977.
- CABANNE, Laure, Les triomphes de l'aigle. Les grandes fêtes et cérémonies et leur décor, in: *Spectaculaire Second Empire* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Guy Cogeval et al., Paris 2016, 64–72.
- CACHIN, Françoise, La Musique aux Tuileries, in: *Manet. 1832–1883* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Françoise Cachin und Charles S. Moffett mit Michel Melot, Paris 1983, 122–126.
- CARMONA, Michel, *Morny. Le vice-empereur*, Paris 2005.
- CHRISTIANS, Ingo, Selbst, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche Handbuch*, Stuttgart 2000, 187–190.
- CLARK, Timothy J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton/NJ 1984.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/MA/London 2001.
- DROST, Wolfgang, *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*, Heidelberg 2019.
- DURET, Théodore, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre. Avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris 1926.

- DYSON, Anthony, *Pictures to Print. The Nineteenth-Century Engraving Trade*, London 1984.
- FONKENELL, Guillaume, *Le Palais des Tuileries*, Arles 2010.
- FRASER, Nancy, Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, in: Craig Calhoun (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge/MA 1992, 109–143.
- FULL, Bettina, *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg 2005.
- GAEHTGENS, Barbara (Hg.), *Genremalerei*, Berlin 2002.
- GÄNZL, Kurt, *Encyclopedia of Musical Theatre*, Oxford 1994.
- GAUTHIER, Guy, *Edouard Riou, dessinateur. Entre le Tour du Monde et Jules Verne. 1860–1900*, Paris 2008.
- GEHLEN, Dirk von, *Meme*, Berlin 2020.
- GENETTE, Gérard, Discours du récit, in: ders., *Figures*, Bd. 3, Paris 1972, 67–268.
- GIRARD, Pauline/DE L'ÉPIME, Bérengère, Rire ou subversion. L'Opérette sous le Second Empire, in: Jean-Claude Yon (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, 317–327.
- GRANDJEAN, Gilles, Parés, masqués, costumés, in: Jean-Claude Yon (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, 74–81.
- HABERMAS, Jürgen, *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Berlin 2022.
- HABERMAS, Jürgen, The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964), in: Jostein Gripsrud et al. (Hg.), *The Idea of the Public Sphere. A Reader*, Lanham u.a. 2010, 270–278.
- HABERMAS, Jürgen, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a.M. 1992.
- HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Darmstadt/Neuwied 1983.
- HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri, *Théâtre de Meilhac et Halévy*, Paris 1909–1912.
- HAMILTON, George H., *Manet and His Critics* [1954], New Haven/London 1986.
- HASELSTEIN, Ulla et al. (Hg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin 2016.
- HAVERKAMP, Anselm/Menke, Bettine, Allegorie, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* [2000], Bd. 1, Stuttgart 2010, 49–104.
- HAVERKAMP, Anselm, *Figura Cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002.
- HAWIG, Peter/RIEMER, Anatol Stefan, *Musiktheater als Gesellschaftssatire. Die Offenbachianen und ihr Kontext*, Fernwald 2018.
- HIGONNET, Anne, *Berthe Morisot. Une biographie*, Paris 1989.
- JUNG, Hermann, *Orpheus und die Musik – Metamorphosen eines antiken Mythos in der europäischen Kulturgeschichte*, Berlin 2018.
- KASTNER, Jens, *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien 2009.
- KERNBAUER, Eva, *Der Platz des Publikums. Modelle der Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011.
- KLÜGL, Michael, Zweimal Orphée, in: Elisabeth Schmierer (Hg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Laaber 2009, 221–237.
- KÖRNER, Hans, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996.
- KRACAUER, Siegfried, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], hg. von Ingrid Belke, unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel, in: Siegfried Kracauer, *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Bd. 8, Frankfurt a.M. 2005.

- KRIEGER, Verena/MADER, Rachel (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien 2010.
- La famille Halévy. 1760–1960* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Henri Loyrette, Paris 1996.
- LACHMANN, Renate/SASSE, Sylvia, Dialogische Obertöne – Nachwort, in: Michail Bachtin, *Sprechgattungen*, hg. von Rainer Grübel und Sylvia Sasse, Berlin 2017, 173–207.
- LAJER-BURCHARDT, Ewa/SÖNTGEN, Beate (Hg.), *Interiors and Interiority*, Berlin 2015.
- LE MEN, Ségolène, *Courbet*, Paris 2007.
- LE MEN, Ségolène, *Daumier et la caricature*, Paris 2008.
- LINDNER, Rolf, Die Großstädte und das Geistesleben. Hundert Jahre danach, in: Walter Siebel (Hg.), *Die europäische Stadt*, Frankfurt a.M. 2004, 169–178.
- LIPTON, Eunice, *Alias Olympia. A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire* [1992], Ithaca/London 2013.
- LOCKE, Nancy, *Manet and the Family Romance*, Princeton/NJ 2001.
- MARCHAL, Stephanie, *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, München 2012.
- MARTINET, André, *Offenbach. Sa vie et son œuvre*, Paris 1887.
- MARX, Karl, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte [1852], in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, Bd. IV, *Geschichte und Politik*, hg. von Iring Fetscher, Frankfurt a.M. 1990, 33–119.
- MAUDUIT, Xavier, La fête impériale et la comédie du pouvoir. Une histoire politique du Second Empire, in: *Spectaculaire Second Empire* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Guy Cogeval et al., Paris 2016, 36–51.
- MCDONOUGH, Tom (Hg.), *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge/MA/London 2002.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Edouard Manet*, München 1912.
- MENKE, Bettine, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010.
- MENKE, Bettine, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, Weimar 2001.
- MOUFFE, Chantal, Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism [1969], in: Jostein Gripsrud et al. (Hg.), *The Idea of the Public Sphere. A Reader*, Lanham u.a. 2010, 270–278.
- MÜNKLER, Herfried, Der Aggressor sitzt im Kreml, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.10.2018, URL: [https://www.buecher.de/shop/buergerbeteiligung/der-weg-in-die-unfreiheit/snyder-timothy/products\\_products/detail/prod\\_id/52037949/#reviews](https://www.buecher.de/shop/buergerbeteiligung/der-weg-in-die-unfreiheit/snyder-timothy/products_products/detail/prod_id/52037949/#reviews) [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- NELTING, David/von Rosen, Valeska (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Heidelberg 2022.
- NEUMEISTER, Christoff, Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids (Ov., Met. X 1–XI 66 und Verg., Georg. IV 457–527), in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 12 (1986), 169–181.
- Op'hée aux enfers. Opéra buffon en deux actes et quatre tableaux, paroles de M. Hector Crémieux; musique de M. Jacques Offenbach; représenté pour la première fois sur le Théâtre des bouffes-parisiens, le jeudi 21 octobre 1858*, Paris 1858, 1, URL: <https://www.loc.gov/resource/muschatz.11520.o/?sp=4&r=-o.119,-o.134,o.877,o.349,o> [letzter Zugriff: Oktober 2022].

- OWENS, Craig, The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism, in: *October* 12 (1980), 67–86.
- PATOCKA, Ralph-Günther, »Reden Sie nicht chinesisch...!« oder Ba-Ta-Clan – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte, in: Peter Ackermann/Ralf-Olivier Schwarz/Jens Stern (Hg.), *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005* (Jacques-Offenbach-Studien, 1), Fernwald 2006, 113–132.
- PATRY, Sylvie, Malen und gemalt werden. Berthe Morisot und die Rolle des Modells, in: *Close up. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker, Lotte Laserstein, Frida Kahlo, Alice Neel, Marlene Dumas, Cindy Sherman, Elizabeth Peyton* (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Basel), hg. von Theodora Vischer, Ostfildern 2021, 30–51.
- PENNELL, Joseph, *Die moderne Illustration [Modern Illustration]*, London 1895], Leipzig 1895.
- PICHOIS, Claude, Baudelaire et Constantin Guys, in: *Constantin Guys. Fleurs du mal* (Ausst.-Kat. Musée de la Vie Romantique, Paris), hg. von Daniel Marchesseau, Paris 2002, 17–28.
- POGGI, Jérôme, Les galeries du boulevard des Italiens à Paris, antichambre de la modernité, in: 48/14. *La revue du Musée d'Orsay* 27 (2008), 22–33.
- POGGI, Jérôme, Louis Martinet (1814–1895), in: *Société d'histoire du Vésinet* (Oktober 2003), URL: <http://histoire-vesinet.org/martinet-bio.htm> [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- Programmheft *Palais des Tuileries, Concert du Mardi 25 Mars 1862*, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530243116.r=Palais%20des%20Tuileries%20Concert?rk=193134;0> [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- PROUST, Antonin, *Édouard Manet. Souvenirs* [1897], Caen 1988.
- REBENTISCH, Juliane, *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Berlin 2022.
- REED, Arden, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge 2003.
- REFF, Theodore, *Manet. Olympia*, New York 1976.
- REIL, Harald, *Siegfried Kracauers Jacques Offenbach. Biographie, Geschichte, Zeitgeschichte*, New York u.a. 2003.
- Répertoire International de la Presse Musicale* (ripm), URL: <https://illustration.ripm.org/illustrations?indextag=67> [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- RIEGL, Alois, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931.
- ROMAN, Cynthia Ellen (Hg.), *Hogarth's Legacy*, New Haven/London 2016.
- ROUART, Denis/Wildenstein, Daniel, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, Bd. 1, *Peinture*, Lausanne/Paris 1975.
- ROUART, Jean-Marie, *Morny. Un voluptueux au pouvoir*, Paris 1995.
- SAINT-VICTOR, Paul de, *Beaux-Arts*, in: *La Presse*, 27.04.1863.
- SANDBLAD, Nils Gösta, La Musique aux Tuileries. With an Excursus on Manet's portraits of Baudelaire, in: ders., *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, 17–68.
- Scènes de la vie impressionniste. Manet, Renoir, Monet, Morisot...* (Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts, Rouen), hg. von Sylvain Amic, Paris 2016.
- SCHMIDER, Christine/Werner Michael, Das Baudelaire-Buch, in: Burkhard Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Weimar 2006, 567–584.

- SCHNEIDER, Norbert, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- SCHOTTENLOHER, Karl, *Flugblatt und Zeitung. Ein Wegweiser durch das gedruckte Tagesschrifttum*, Berlin 1922.
- SCHÜLE, Christian, Apollinisch-dionysisch, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche Handbuch*, Stuttgart 2000, 321–324.
- SCHWAIGHOFER, Claudia, a.v. »Riou, Édouard«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (AKL)*, Bd. 99, Berlin 2018, 22.
- SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg 2000.
- SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man* [1974], New York/London 2017.
- SIMMEL, Georg, Die Großstädte und das Geistesleben [1903], in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. I.7, Frankfurt a.M. 1995, 116–131.
- SIMON, Robin, *Hogarth, France and British Art: The Rise of the Arts in Eighteenth-Century Britain*, London 2007.
- SKALA, Dominik, *Urbanität als Humanität. Anthropologie und Sozialethik im Stadtdenken Richard Sennetts*, Paderborn 2015.
- SLYTHE, R. Margaret, *The Art of Illustration. 1750–1900*, London 1970.
- SMITS, Thomas, *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News. 1842–1870*, London/New York 2020.
- SNYDER, Timothy, *Der Weg in die Unfreiheit. Russland, Europa, Amerika*, München 2018.
- SPÄTER, Jörg, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 2016.
- STEKELER, Pirmin, *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar*, Hamburg 2014.
- TABARANT, Adolphe, *Manet. Histoire catalographique*, Paris 1931.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton/Oxford 2007.
- TUCKER, Paul (Hg.), *Manet's Déjeuner sur l'herbe*, Cambridge/New York 1998.
- VAN KEMPEN, Ton/VAN DE BEEK, Noline, *Madame Manet. Muziek en Kunst in het Parijs van de Impressionisten*, Culemborg 2014.
- VINKEN, Barbara, *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a.M. 2009.
- VOTTERO, Michaël, La peinture de genre. Miroir de la société impériale?, in: *Spectaculaire Second Empire* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Guy Cogeval et al., Paris 2016, 116–127.
- VOTTERO, Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes 2012.
- WESTERWELLE, Karin, *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*, München 2020.
- WILSON, Flora, Classic Staging: Pauline Viardot and the 1859 Orphée Revival, in: *Cambridge Opera Journal* 22, (3/Nov. 2010) 301–326.
- WILSON-BAREAU, Juliet, Manet and Spain, in: *Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Gary Tinterow et al., New Haven/London 2003, 202–257.
- YON, Jean-Claude (Hg.), *M. Offenbach nous écrit. Lettres et autres propos*, Arles 2019.
- YON, Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris 2012.
- YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris 2010.

- YON, Jean-Claude (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010.
- YON, Jean-Claude, Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette, in: Peter Ackermann/Ralf-Olivier Schwarz/Jens Stern (Hg.), *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005* (Jacques-Offenbach-Studien, 1), Fernwald 2006, 27–50.
- YON, Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris 2000.
- ZIMA, Peter V., *Theorie des Subjekts* [2000], Tübingen 2010.
- ZIMMERMANN, Michael F., Künstlerische Selbstfindung jenseits von Einflüssen. Manet und Velázquez, ›Maler der Maler‹, in: Ulrich Pfisterer/Christine Tauber (Hg.), *Einfluss – Strömung – Quelle. Aquatische Metaphern in der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2019, 97–137.
- ZIMMERMANN, Michael F., Manets ›Atelierfrühstück‹: Malerei aus der Mitte des Lebens, in: Kristin Marek/Martin Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*, Bd. 3, *Moderne*, München 2015, 77–112.
- ZYMNER, Rüdiger (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 2, 4: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/MANET\\_-\\_M%C3%BAsica\\_en\\_las\\_Tuller%C3%ADas\\_%28National\\_Gallery%2C\\_Londres%2C\\_1862%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/MANET_-_M%C3%BAsica_en_las_Tuller%C3%ADas_%28National_Gallery%2C_Londres%2C_1862%29.jpg) [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 3: <https://www.mfab.hu/artworks/portrait-of-charles-baudelaire-in-profile/> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 5: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques\\_Offenbach\\_by\\_%C3%89douard\\_Riou\\_%26\\_Nadar.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Offenbach_by_%C3%89douard_Riou_%26_Nadar.jpg) [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 6: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c046857811&view=1up&seq=48> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 7: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000359261&view=1up&seq=119> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 8: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337279> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 9: <https://www.pubhist.com/w13494> [letzter Zugriff: 03.12.2022]. Auch in: *Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Gary Tinterow et al., New Haven/London 2003, 207.
- Abb. 10: <https://chrysler.emuseum.com/objects/23477> [letzter Zugriff: 03.12.2022]. Auch in: *Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Gary Tinterow et al., New Haven/London 2003, 207.
- Abb. 11: Hector Crémieux, *Orphée aux enfers. Nouvelle édition*, Paris 1858, 75 (zweite Ausgabe des Libretto, illustriert mit acht kleinen Illustrationen).
- Abb. 12: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000359262&view=1up&seq=343> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 13: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/%C3%89douard\\_Manet\\_-\\_Le\\_D%C3%A9jeuner\\_sur\\_l%27herbe.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg) [letzter Zugriff: 03.12.2022].

Abb. 14: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Edouard\\_Manet\\_-\\_Olympia\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg) [letzter Zugriff: 03.12.2022].

