

Klaus Herding

DIE REKONSTRUKTION DER BILDWELT MANETS

(T. J. CLARK, *Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York 1985)

Was hier zur Debatte steht, sind die methodischen Aspekte dieses vielbeachteten, vielgescholtenen Buches. Worin, das ist die Grundfrage, verändert sich unser Bild von Manet (und seinen Zeitgenossen) und unser Bild von der Situation dieser Malerei innerhalb des *Nouveau Paris* durch Clarks Werk? Nehmen wir einmal an, es herrsche Einvernehmen darüber, daß Manets Malerei zu verstehen sei als ein (bisweilen zynisches) Durchdringen der modernen bürgerlichen Welt, als eine Malerei, die Baudelaires Begriff der *Modernité* voller Skepsis auf die eigene Erfahrung zu übertragen und mit Haussmanns *Modernismus* zu konfrontieren versuchte, so würde sich diese Malerei uns darstellen als die Kunst eines Malers, der am großstädtischen Transformationsprozeß zustimmend beteiligt war und doch zugleich diesem Prozeß in distanzierter Kühle gegenüberstand. Clark bestätigt diese Zwiespältigkeit und widerspricht ihr zugleich. Er hebt das »being bound« von Manet, Monet, Degas und Seurat hervor, gibt aber doch deren »being detached« das Übergewicht: Er beachtet die gesellschaftliche Konditionierung dieser Künstler innerhalb der »nouvelles couches sociales«, respektiert auf der anderen Seite aber die Besonderheit einer Malerei, die mit den Bedürfnissen der aufsteigenden Mittelklasse rechnen mußte und doch damit kaum vereinbar war (lediglich Seurat sieht er an der Schwelle zu einem *modus vivendi*). Signum dieser »uncertainty of class« (S. 239) ist für Clark das *Spektakel*, als das Großstadt und umliegende Natur nun erlebt werden (mit *Stadt* und *Natur* sind immer das von Haussmann umgebaute westliche Paris und die von ihm der industriellen Nutzung zugeführten Brachwiesen in der Umgebung gemeint; unter *Spektakel* versteht Clark die Summe aller Freizeit-Inszenierungen, die dem klein- und mittelständischen Bürger die Gewißheit, sozial »aufzusteigen«, vorspiegeln sollten). Im Ergebnis lautet seine These:

»The two main histories dealt with in this book, the commercialization of leisure and the beginnings of suburbia, are both forms (...) in which the »nouvelles couches sociales« were constructed as an entity apart from the proletariat« (S. 235).

Das bedeutet, daß diese Schicht und ihre Künstler sich mit den 1860er Jahren einer zunehmenden Identitätskrise ausgesetzt sahen. Sie zu überwinden, lag nicht nur im Interesse der Betroffenen, sondern auch im Interesse Haussmanns, den Clark als Charaktermaske des Zweiten Kaiserreichs und Hauptagenten jenes doppelten Spektakels begreift, das die Künstler so faszinierte. Doch worin bestand ihre Rolle? Verschärfen sie den Konflikt (vermochten sie ihn überhaupt zu erkennen?), arbeiteten sie Haussmanns Strategie entgegen, oder beteiligten sie sich sogar daran? Um diese Fragen zu klären, untersucht Clark zum einen die Orte, an

denen das Spektakel inszeniert wird (z. B. den *Salon* von 1865, die Cafés-concert *Alcazar* und *Eldorado* oder die Insel *La Grande-Jatte*), zum anderen die Personen, die das Spektakel aufführen ließen, durchführten, erlebten oder beobachteten. Unter den Beobachtern bilden die Maler, Schriftsteller und Journalisten den Kern der Untersuchung. Das Problem, mit dem Clark diese Gruppen beschäftigt sieht, ist, daß ihr Zeichen- und ihr Wertesystem – paradoxerweise mit ihrer eigenen Hilfe – durch die Neuordnung des Freizeitsektors aus den Fugen geraten (vgl. S. 243 oben). Die künstlerische Bearbeitung dieses Problems bei Manet findet Clark nun nicht etwa in einer schieren Verklärung der Wirklichkeit, sondern gerade umgekehrt in den kompositorischen Lücken, Widersprüchen, Unvereinbarkeiten: Sie fungieren als Entsprechungen zur historischen Konstellation (»that inconsistencies... must have been felt to be somehow appropriate to the social forms the painter had chosen to show«, S. 252).

Clark vermag seine Thesen an wenigen Gemälden zu entfalten (ohne die Werke zu bloßen »Belegen« einer vorgefaßten Hypothese zu degradieren). Im Zentrum stehen drei Bilder: *Olympia* (1865), *Argenteuil, les canotiers* (1874), *Un bar aux Folies-Bergère* (1882). Dieser Rahmen erweitert sich um zwei Bilder Manets aus dem »Nouveau Paris«, um *La musique aux Tuileries* (1862), und *L'exposition universelle de 1867* (1867), zu denen sich aus der Vorort-Thematik noch Seurats *Une baignade à Asnières* (1883–84) und *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte* (1884–86) gesellen. Selbstverständlich erläutert Clark eine Menge anderer Werke (auch solche von weniger beachteten Malern wie Raffaëlli, Goeneutte oder Vollon), aber die genannten Bilder sind es vor allem, mit denen er ringt; zu ihnen finden sich die subtilsten Beobachtungen und die eindringlichsten Beschreibungen.

Die Forschungsgrundlage ist vielfältig. Clark hat Polizeiakten der 1870er und 80er Jahre durchgesehen, politische und erotische Kneipenlieder gesammelt und, wie schon in seinen früheren Büchern,¹ die Salonkritiken, aber auch die zeitgenössische Literatur (z. B. Zola und die Brüder Goncourt) berücksichtigt. Hinzu kommen Quellen aus dem Bereich der Soziologie und Philosophie. Der deutsche Leser wird (bei allem Unwillen über die Bezeichnung von Deutschen als »Hunnen« und die Gleichsetzung von »germanischer Gründlichkeit« mit »Brutalität«) doch befriedigt registrieren, daß Georg Simmel, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Norbert Elias zu Wort kommen. Deutsche kunsthistorische Publikationen seit dem Zweiten Weltkrieg bleiben allerdings, wie üblich, auch bei Clark außerhalb des Blickfelds.²

Das Buch ist in eine Einführung und vier Kapitel unterteilt, an die sich eine Zusammenfassung anschließt – im Grunde ein 5. Kapitel, denn hier erst kommt *La Grande-Jatte* zum Zuge. Die Hauptpunkte dieser Kapitel seien im folgenden kurz referiert.

In der *Einführung* wird der Leser aufgefordert, »to unlearn our present ease with Impressionism« (S. 17). Um dieses Umlernen zu befördern, kehrt Clark zu

den Anfängen der Impressionismus-Forschung, vor allem zu Laforgues *Mélanges posthumes* von 1903, zurück und rekonstruiert das damalige Erschrecken über der Impressionisten »interruptions and paradoxes in perception« (S. 17). Dieses Erschrecken verfolgt Clark auf zwei Ebenen weiter; einmal fragt er, welche Ursachen der Reduktion alles Gegenständlichen auf reine Zweidimensionalität (flatness) zugrunde liegen, zum anderen überlegt er, welche Ursachen jener »informal and spontaneous sociability« (S. 3), die z. B. die Goncourts so liebten, ein Ende bereitet haben. Beide Male geht es um den Zerfall bisher gültiger Wahrnehmungs- und Handlungsgewohnheiten.

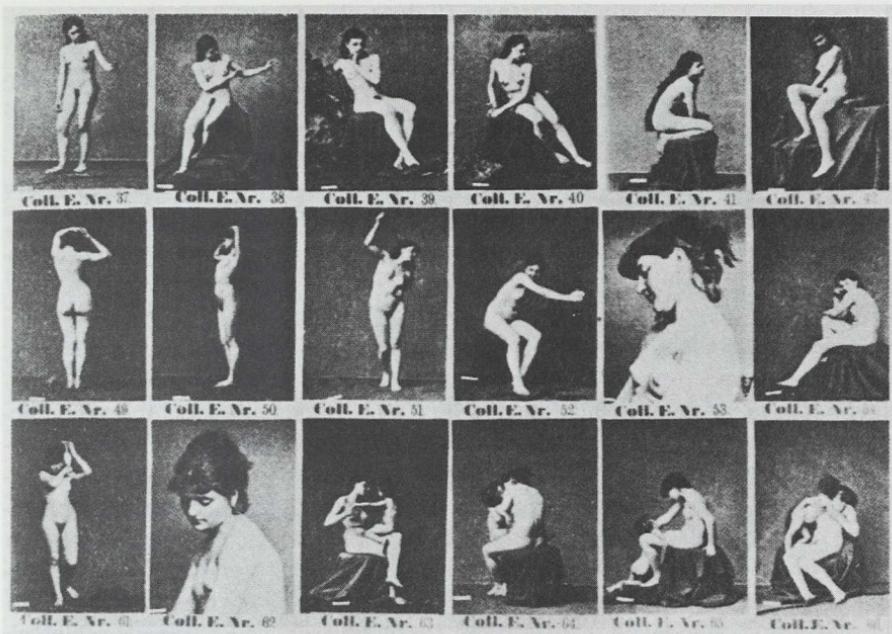
Vorsichtig nähert sich Clark der Frage nach der Historizität der Form. Könnte »flatness« als Barriere gegen den schönen Schein eines naiven Illusionismus gedient haben? Könnte der Zerfall bürgerlicher Verkehrsformen³ etwa mit dem Einbruch »populärer« (d. h. proletarischer) Verhaltensmuster zusammenhängen? Folgerichtig münden diese Fragen in eine Untersuchung darüber ein, welche Schichten in den 60er und 70er Jahren über Cafés, Salons und touristische Aktivitäten neu zueinander fanden bzw. einander entfremdet wurden und was dies für die Transformation der visuellen Wahrnehmung bedeutete.

Das Kapitel *The View from Notre-Dame* beschäftigt sich mit der Frage, warum die neue Malerei das »Neue Paris« zunächst mied. Mit Recht weist Clark darauf hin, daß Manet keinen einzigen von Haussmanns Boulevards dargestellt hat; dagegen wurden entweder schmale Straßen (wie die rue Mosnier) oder die neuralgischen Zonen an der Peripherie der Großstadt, also das Niemandsland zwischen den Industrieanlagen am Stadtrand und den umgebenden Feldern thematisiert (wozu auch Argenteuil zählt). Warum aber wurden gerade die unwirtlichen, auch im Sinne des Kapitals noch unbewältigten Randzonen ausgewählt? Offenbar, weil dies Zonen des Umbruchs waren, die (anders als die westliche Innenstadt von Paris) unrepräsentativ wirkten, so daß hier die Kapitalisierung von Grund und Boden unbeschönigt zutage trat. Allerdings bleibt offen, warum van Gogh noch in den 80er Jahren diese Zonen als unfertige, heterogene Zwischenbereiche schilderte, wenn doch schon 1869 galt: »The factories were working on the plaine Saint-Denis. The edge of Paris was an image already« (S. 45).

Aber nicht nur der Stadtrand, auch die Innenstadt wurde bekanntlich umgepflügt – auf Naturmetaphern dieser Art legt Clark Wert; er weist nach, daß die »haussmannisation« tatsächlich »like a force of nature«, als gewaltig und gewalt-sam zugleich, erlebt wurde (S. 37). Bilder von der Umwandlung des Viertels »La Petite Pologne« wirken denn auch wie Courbets wilde Wogenbilder. Die Argumente gegen das »Neue Paris« – es begünstige die Oberschichten, sei kalt und langweilig, lasterhaft usw. – kamen von seiten der Kleinbürger, die den Verlust des »Paris pittoresque« befürchteten⁴ und sich ihrer identifikationsstiftenden quartiers beraubt sahen. Von daher ergeben sich zwei Definitionen von Modernität: einmal die Baudelaires, die dem klassenspezifisch nicht mehr fest verankerten Individuum die Rolle einer Randfigur zuweist, und die Haussmanns, die sozial und

visuell auf technizistische Überschaubarkeit hinarbeitet.⁵ Im ersten Fall wird die Stadt als freies Feld willkürlicher und rätselhafter Zeichen begriffen, im zweiten als ein gebundenes, festgelegtes Zeichensystem, faßbar z. B. in Haussmanns vereinheitlichten Buslinien und den von ihm ins Leben gerufenen Kaufhäusern mit einheitlichem Warenangebot. Hat man diese doppelte Zeichenstruktur im Blick, so erschließen sich auch Manets Bilder neu: Zwischen 1862 (*La musique aux Tuileries*) und 1867 (*L'exposition universelle de 1867*) zeigt sich das Zerbrechen der alten Codes; im ersten Bild werden noch klar umgrenzte, bestimmbare und besondere Charaktere gesucht, im zweiten Bild finden wir ein huschiges, summarisches All over, wie Clark sagt. Daher ist das Tuilerienbild für ihn »hardly a picture of modernity at all, as it is sometimes supposed to be, but rather a description of ›society's‹ resilience in the face of empire« (S. 64), während es vom zweiten Bild mit Recht heißt: »These people want the Paris that goes with such transparent citizens . . . These things are all part of the same disembodied flat show, the same spectacle« (S. 62f.). Man möchte daraus folgern: Die Malerei mußte sich entscheiden, ob sie Erfüllungsgelhilfe Haussmanns oder aber sein Widerpart sein wollte. Den Widerpart zu spielen, scheiterte indes an der Möglichkeit, eine wirksame Gegenposition zu dieser frivol-modernen Unterhaltungsstrategie zu konzipieren.

Das Kapitel über *Olympia* bewegt sich vom Stadtrand zu gesellschaftlichen Randbezirken. »Olympia« war ein geläufiger Dirnennamen. Mit Recht stellt Clark die Fiktion der *Kurtisane*, d. h. einer *noblen* Dienerin der Lust, den Fassaden des Neuen Paris zur Seite: So erst versteht man den Satz, Manet habe Olympia (die »Antikurtisane«) gewählt, »to represent the truth of the city Haussmann had built« (S. 78). Die Analyse der Salonkritiken ist in diesem Fall besonders ergiebig: Offenbar war es kaum skandalträchtig, daß *Olympia* dicht unter *Jésus insulté par les soldats* hing; was den Skandal auslöste, war vor allem die als anstößig erlebte, zugleich Selbstbewußtsein und potentielle Verweigerung ausdrückende Gebärde der Hand, des »Feigenblatts«. Aber wenn die Kritiker *Olympia* »informe« oder »indéchiffable« nannten, so muß sie darüber hinaus etwas geängstigt haben, »which eluded their normal frame of reference«. Clark nimmt diese Ängste auf, wenn er von einem »shifting, inconsequential circuit of signs« spricht (S. 79). Von heute her gesehen ist schwer einzusehen, daß das Bild einer Dirne den ganzen Sprengstoff des Klassenkonflikts in sich bergen konnte. Aber Clarks Quellen lassen keinen Zweifel daran, daß dieses Sujet für die (sich von ihrer Freizeit her definierenden) männlichen Mitglieder der »nouvelles couches sociales« von erheblicher Bedeutung war, weil es in ihnen die Illusion unbegrenzter Lustbarkeit nährte, d. h. die Fiktion eines Aufstiegs zur Oberschicht. Manets Bildform nun arbeitete dieser Fiktion geradewegs entgegen, was diese Schichten völlig verunsichern mußte. Olympia ist mit allem ausgestattet, was zum traditionellen Cliché der Kurtisane gehörte (Blumen, Vorhang, Dienerin), aber die unglaubliche Direktheit des Bildes zerstört jede Illusion dieser Art. Dabei ist der entlarvende Charakter des Bildes, indem es den Mann ausschließt (altmodisch gesagt: den *Betrachter* ins



Anonym, Aus einem Fotoalbum um 1860. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek

Bild lockt) von ganz anderer Art als bei *Nana*, wo es um eine voyeuristische Dreiecksbeziehung (Hofmann) innerhalb der bürgerlichen *Oberschicht* geht – der Vergleich mit *Nana* hätte hier nicht fehlen dürfen.

Manet »proletarisiert« das Image der Prostitution, ohne sozialkritisch eindeutig zu argumentieren. Er zerstört die semantische Einheit durch Bruch der semiotischen Eindeutigkeit (vgl. S. 100). Was Clark in diesem Zusammenhang über Erotik und ideale Nacktheit und über die Zerstörung sexueller Identifikationsmuster schreibt, gehört zum dichtesten Teil des Buches.⁶ Subtil ist auch die Verbindung der Salonkritik von Ravenel (= Sensier) mit der eigenen Analyse (S. 88, 99, 141 ff.). Schon Sensier bemerkte, daß in dieser »Vorstadtdame« Goya sich mit Poe und Sue verbinde und Manet mit dieser Baudelaireschen Verknüpfung erstmals *gemalte Normkritik* am noblen Bild der Kurtisane und exotischen Reiz der Odaliske übe. Vielleicht wäre es nützlich gewesen, die Rolle der zeitgenössischen Aktfotografie in diesen Kontext einzubeziehen. Ein schönes Beispiel für die Auflösung normativer Positionen bietet eine um 1860 entstandene Fotoserie (Abb. 1), die wie ein Kommentar zu Clarks Ausführungen wirkt, weil sie triviale Liebesstellungen statt nobler Kurtisanensphäre zeigt.

Im Zentrum des dritten Kapitels steht die Analyse von *Argenteuil, les canotiers*, gedeutet als Versuch einer Bewältigung der beschriebenen Identitätskrise. Aber Manets »effort to put things together« (S. 163) mißlingt offenbar, denn »signs,

things, shapes (...) do not fit together« (S. 166). Wieder ist Clark da am überzeugendsten, wo er auf das Bild selbst eingeht (S. 164 z. B.). Auch der Gegensatz zu Monet, der Industrie- und Freizeitlandschaft amalgamiert, ist luzide gefaßt. Klarer als irgendwo sonst zeigt sich in den Fragen, die Clark an Monet richtet, daß *Form nur über Geschichte verständlich wird*:

»Was there a way now for landscape to admit the new signs of man in the countryside – the chimneys, the villas, the apparatus of pleasure? Could the factory be added to the series which went from wilderness to working river? (And if not, why not?) Was the city with determinate edge to be joined, in painting, by the city without one? How much of inconsistency and waste could the genre include and still keep its categories intact? So landscape was to be modern; but if it was (...) – would the landscape not be robbed of what the painters valued most in it?« (S. 184–186).

Mir scheint, daß Clark (der Monet nicht liebt) der erste ist, der ihm gerecht wird.

Das Café-concert enthüllt sich im letzten Kapitel als das eigentliche Gelenkstück jener genialen Freizeitstrategie, die Clark Haussmann zuschreibt. Die begrenzte Teilnahme am Spektakel verleiht der unteren Mittelklasse ein Stück Identität; im Café-concert erlebt sich der Besucher als Teil des Spektakels: »Nous aimons à poser, à nous donner en spectacle, à avoir un public, une galerie, des témoins de notre vie« (S. 304). Alles vermengt sich dort: Ordinäre Subkultur wird im guten Anzug genossen, Arbeiter und Angestellte, Großbürger, Zuhälter, respektable Leute treffen aufeinander. Nur im Unterhaltungsbereich ist »a mingling of the classes« noch möglich. Darum kann *Un bar aux Folies-Bergère* als Schlüsselbild dieser Gesellschaft begriffen werden. Die Bildanalyse ist faszinierend; hier kann nur ein kleiner Ausschnitt zitiert werden:

»Behind the girl is a mirror (...) A mirror it palpably is: one has only to notice the edge of the marble counter reflected in it, or the back view of the bottle of pink liqueur, for the illusion to be inescapable (...) Looking out at us, the woman is symmetrical, upright, immaculate, composed; looking in at him, the man in the mirror, she seems to lean forward a little too much, too close, while the unbroken oval of her head sprouts stray wisps of hair (...) It is perfectly possible, in fact, to imagine the barmaid's face as belonging to a definite state of mind or set of feelings: that of patience perhaps, or boredom and tiredness, or self-containment. We might even have it be »inexpressive« (...) But the problem is that all these descriptions fit so easily and so lightly, and none cancels out or dominates the rest; so that I think the viewer ends by accepting – or at least by recognizing – that no one relation with this face and pose and way of looking will ever quite seem the right one (...) the equation fails to add up« (S. 249–251).

Kann man sagen, daß Baudelaires Vision der Moderne sich in *Un bar aux Folies-Bergère* erfüllt? Fast scheint es so, hätte nicht Manet hier eine neue Aura erzeugt: Baudelaires Begriff des »Immuable« läßt sich von nun an auch auf die Moderne beziehen, statt nur auf »l'autre moitié de l'art«, die alte Kunst. Nicht zuletzt diese neue Aura unterscheidet Manets Bild so fundamental von früheren Bearbeitungen des Themas, etwa von Daumiers Lithographie *La Muse de la Brasserie* von 1864 (Abb. 2).

Überraschend ist der Schluß des Buches. Hatte Clark in Seurats *Asnières* noch die Isolation der Badenden, entsprechend der Ambiguität der sie umgebenden »Fabrik-Natur«, artikuliert, so sieht er in *La Grande-Jatte* die Sonntagsspaziergänger (die Kleinbürger) mit den Montagsbesuchern (den Arbeitern) der Insel



La Muse de la Brasserie

Lith. Daumier del. Paris 1864

Honoré Daumier, La Muse de la Brasserie (Le Charivari, 21. Januar 1864). Bremen, Staatliche Kunsthalle

vereint; für gewöhnlich wurden die beiden Klassen auch bildlich getrennt (etwa bei Roger Jourdain, Abb. 117/118). Seurats Resultat ist ein ironisch gespaltenes Beieinandersein, ein Paradox, in dem Clark aber gerade die Gegenwartsadäquanz dieses Bildes erblickt. Man muß sich, so die Quintessenz, mit der »kleinen Freiheit« zufriedengeben, so beschränkt sie auch sein mag; was bleibt, ist immer noch voller Vitalität. Ein leicht resignativer Zug des Autors schlägt hier fast lebensphilosophisch durch.

Clarks Buch ist in amerikanischen Medien ungewöhnlich schroff behandelt worden. Die wenigen Einwände zur Sache wurden von dieser Kritik kaum benannt; so sollen sie wenigstens hier berücksichtigt werden: Es leuchtet kaum ein, daß Victor Hugo Haussmanns Vision des Neuen Paris vorwegnahm (S. 32). Hugo war dem Pittoresken und Grotesken des mittelalterlichen Paris verhaftet; zwischen ihm und Haussmanns ahistorischem Technizismus liegen Welten. – Der *Salon des Refusés* wurde 1863 vom Kaiser selbst eingerichtet;⁷ ein dort ausgestelltes Bild war daher nicht »officially beyond the pale of Art« (S. 94). – Vieles von dem, was Clark als Zeugnis verbaler und visueller Kritik der *environs de Paris* anführt, hat bereits

Daumier artikuliert; es ist ein wenig schade, daß stattdessen späte und zweitrangige Karikaturen ausgewählt sind (z. B. S. 151 f.), während etwa Daumiers Serie *Les bons bourgeois* ähnliche Phänomene schon zwanzig Jahre vorher beschreibt. – Daß der Künstler beim Gang aufs Land in eine doppelte Krise gerät (er kann draußen weder malen noch lieben), wird gleichfalls schon um die Jahrhundertmitte bemerkt.⁸ Auch der Versuch, Industrie als »part of landscape« zu fassen, ist m. E. nicht erst bei Manet und Guillaumin, sondern schon bei Bonhommé und Chr. Fr. Gille zu greifen.⁹ – Manets Inkongruenz und Kontingenz sind schon bei Courbet angelegt, dessen *Lutteurs* vor einigen Jahren daraufhin untersucht worden sind.¹⁰ – Männer in Hüten stehen nicht für Vulgarität (so S. 216), sondern für Volksverbundenheit; auch Courbet behielt im Café Andler den Hut auf. Und wenn Trimolet um 1850 Leute mit Hüten vor einer Pariser Kneipe versammelt, so schildert er nichts anderes als das von Clark beschriebene »mingling of classes«. ¹¹ Vor diesem Hintergrund der *alten* Inszenierung von Freizeit wäre die *neue* Inszenierung Manets schärfer hervorgetreten. – All dies läßt zugleich Zweifel aufkommen, ob die Identitätskrise der *nouvelles couches sociales* wirklich allein der »haussmannisation« geschuldet ist. Ist die Identitätskrise (mit allen Folgen einer Epochenschwelle) nicht schon 1857 perfekt?¹² Haben sich die Impressionisten mit der Bearbeitung dieser Krise also »verspätet«? Und wenn dies zutrifft: Warum? Wie erklärt es sich, daß erst 1886, durch van Gogh,¹³ der Blick auf die Schornsteine von Paris aufgegriffen wird, den Randon in einer Karikatur schon 1853 darzustellen vermochte?¹⁴

Ein Einwand eher grundsätzlicher Art betrifft den Umgang mit dem Material: Aufwand und Ergebnis klaffen oft auseinander. So sind z. B. die beiden Fassungen von Monets *Le boulevard des Capucines* S. 70/71 groß abgebildet, ohne daß der Autor darüber mehr als einen negativen Halbsatz zu sagen hätte.

Häufig sind den Bildanalysen umfangreiche Abschnitte soziologischen Inhalts vorgeschaltet. Ein solches Verfahren hat seine Berechtigung: Der heute wieder gängigen Fiktion, man könnte aus der *unmittelbaren Einfeldung* in ein Bild schon gültige Einsichten gewinnen, kann dadurch begegnet werden. Indes führen nicht alle historischen Details zu bildrelevanten Folgerungen. Grundsätzlich bleibt die Frage, ob nicht gerade ein historisch-kritischer Forscher besser führe, wenn er sich – aller Einfühlungsästhetik zum Trotz – zunächst auf den visuellen Befund einlasse. Keineswegs sind alle Fragen, die Clark aufwirft, aus historischem Material deduziert. Als induktive Fragen aber lassen sie sich vom Bild aus stellen. Es erscheint mir zweckmäßiger, erst dann nach der Geschichte zu fragen, wenn wir mit der bloßen Faktizität eines Bildes analytisch ins Stocken geraten.

Ein anderer Einwand betrifft die Auffassung, Monet, Degas, Caillebotte, Pissarro und Seurat seien bloße »Nachfolger« Manets. Eine solche These unterschlägt zuviel Eigenes bei diesen Künstlern. Die Krise der sozialen Kondition und der Zerfall des bildlichen Zeichensystems brauchen zwar nicht bis in alle Verästelungen belegt zu werden, aber die Antwort auf diese doppelte Herausforderung

fiel doch sehr unterschiedlich aus. Auch bei Manet selbst stellt sich die Frage, ob sein künstlerischer Standpunkt im Verhältnis zum »Neuen Paris« hinreichend dargestellt werden kann, wenn man auf Bilder wie *Le déjeuner dans l'atelier*, *Le balcon*, *Nana*, oder *La serre* ganz verzichtet.

Warum hat dieses Buch solch heftige Reaktionen hervorgerufen? Vielleicht deshalb, weil die meisten Kunsthistoriker von der Kunstgeschichte wie von der Kunst selbst eben das erwarten, was Manets Kunstbegriff zuwiderlief: Unterhaltung und Erbauung (entertainment and edification, S. 11). Daß ein Kunsthistoriker die Frage nach dem *Warum* stellt, also die Frage nach den historischen Bedingungen der Form (und nicht nur nach der historischen Verankerung von »Rahmenthemen« wie Bialostocki), das ist immer noch Ketzerei, wohl besonders in einem Land, in dem so viele Kunsthistoriker von inhaltlichen Fragen abstrahieren. Es kommt hinzu, daß der Versuch, noch das geringste Bildzeichen als bedeutungsgeladen zu sehen, d. h. darin eine bewußte Setzung des Künstlers zu lesen, heute wie ein Relikt aus der weltweit rationalistisch-theoretischen Denkphase der späten 60er Jahre wirken mag. Schließlich: Begreift jemand einen Maler auch als kritischen Zeugen seiner Zeit, dann ist das Maß voll, der mangelnde Kunstsinn des Autors bewiesen: die Funktion des Kunstwerks besteht für alteingeschworene Modernisten hüben wie drüben in seiner schieren Funktionslosigkeit.¹⁵

So einfach die erkenntnisleitende Frage Clarks ist (wodurch wurden Bürger ihrer Lebensgewohnheiten beraubt und wie haben Maler hierzu Stellung genommen?), so weitverzweigt ist das methodische Netz. In ihm haben sich die Gegner verstrickt. Hätte Clark nur über Prostitution und Proletariat gehandelt – die Fachwelt hätte betreten geschwiegen. Aber so wütend verbissene, alle Fakten verkehrende Attacken wie die von Hilton Kramer oder von Françoise Cachin, Tiraden wie die im Apollo Editorial oder auch Richard Shiffs Behauptung, Clark habe den Künstler nirgends im Blickfeld gehabt¹⁶ – all das erklärt sich nur aus der Tatsache, daß Clark sowohl *Sozialkritik* als auch *Strukturanalyse* betreibt, *Semiotik* ebenso wie *Ikonographie*, *farbsemantische Fragen* so ernst nimmt wie den Schock der Zeitgenossen vor Manets *Verletzung inhaltlicher Normen*. Gewisse Aggressionen hat auch der semiotische Ansatz geweckt (von dem nur verhalten Gebrauch gemacht wird). Er ist jedoch der behandelten Zeit adäquat, denn nach den französischen »idéologues« der Revolutionsepoche hat sich vor allem Baudelaire mit dem Begriff des Zeichens auseinandergesetzt. Die Abwehr gegen Clarks Bezeichnung der Großstadt als »free field of signs« (S. 49, ähnlich S. 63) ist im Computerzeitalter kaum mehr begreifbar. Ungewohnter mag sein, daß auch Streiks (S. 53) oder das großstädtische Handeln überhaupt (S. 63) semiotisch gefaßt werden. Man versteht dies besser, wo der neue »circuit of signs« und dessen innere Widersprüchlichkeit erläutert werden (z. B. S. 139 und 166). Erst die Verbindung von Zeichentheorie und Geschichtsreflexion erlaubt es Clark, diese Methode spurensichernd auch auf die Analyse von Bildern wie *Olympia* und *Un bar aux Folies-Bergère* anzuwenden.

Die Polemik gegen Clark erklärt sich nicht zuletzt aus der unkonventionellen Diktion des Autors. Die eigenwillige Anschaulichkeit dieser »Alltagssprache« scheint die Konventionen vieler Kunsthistoriker zu verletzen. Aber es dürfte sich bei Clark ähnlich verhalten wie bei Jules Vallès, der entgegen allem Anschein lange daran arbeitete, seiner Sprache den Anstrich spontaner Unmittelbarkeit zu verleihen.

Insgesamt hat sich die Kritik auf das Niveau der Salonkritiker von 1865 beigegeben; sie verfährt mit Clarks Buch wie seinerzeit Louis Leroy mit *Olympia*: »Allez, si jamais j'écris une ligne à la louange de l'*Olympia*, je vous autorise à m'exposer quelque part avec ce bout d'article au cou.«¹⁷

In Wirklichkeit sind historischer Kontext und künstlerische Eigenleistung bei Clark so dicht und schlüssig miteinander verzahnt, daß der Leser zum ersten Male mit den Interessen konfrontiert wird, die Manets und der Impressionisten Bildwelt bestimmten. Modernität – das zeigt nicht zuletzt die Reaktion auf dieses Buch – ist das Aushalten einer marginalen Position.

Anmerkungen

- 1 Vom Rezensenten besprochen in: Kunstchronik 30, 1977, S. 438–452 (*Image of the People*) und in: Kritische Berichte N. F. 6, 1978, H. 3, S. 39–50 (*The Absolute Bourgeois*).
- 2 Es wäre ganz im Sinne von Clarks Argumentation gewesen, wenn er z. B. Karl Hermann Usener, »*Edouard Manet und die Vie moderne*«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 9–32 herangezogen hätte (einen Vortrag, der am Institut für Sozialforschung in Frankfurt gehalten wurde!), oder auch Werner Hofmann, *Nana*, Köln 1973.
- 3 Vgl. Jürgen Hofmann, *Die Versachlichung der Personen als Personifizierung der Sachen. Hypothesen zu einer Theorie des unterhaltenden Verkehrs im Kapitalismus*, Berlin (Selbstverlag) 1974.
- 4 Zum Verhältnis von Neuem und Altem Paris vgl. jetzt: Margret Kampmeyer, *Paris in der Druckgraphik des Second Empire*, Dissertation Hamburg 1985.
- 5 Haussmanns systemimmanente Fortschrittsidee wurde oben, in Abgrenzung zu Baudelaire, *Modernismus* genannt; jedoch läßt sich dieser Begriff nicht immer scharf von dem der *Modernität* abgrenzen. Vgl. hierzu auch: Benjamin Buchloh (und andere Hrsg.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, Halifax 1983.
- 6 Freilich hätte man sich auch hier gewünscht, andere Stimmen zu hören, z. B. Werner Hofmann, »*Courbets Wirklichkeiten*«, in: Kat. *Courbet und Deutschland*, Hamburger Kunsthalle 1979, S. 589–613.
- 7 Vgl. Geneviève Lacambre in: Kat. *L'art français sous le Second Empire*, Paris, Grand Palais, 1979, S. 294.
- 8 Vgl. etwa Daumiers Lithographie D. 1519 (1847); zur Interpretation siehe u. a. meinen Beitrag in: Kat. *Daumier*, Berlin, NGBK, 1974, S. 101–126, und in: *Nouvelles de l'Estampe* 1982 (partiell unterschiedliche Texte). – Zum Dilemma des Künstlers, der Paris verläßt, vgl. z. B. die Lithographie von E. de Beaumont: *Ayant quitté Paris...*, in: *Le Charivari*, 5. 9. 1851.
- 9 François Bonhommé, *Vue de Fourchambault*, um 1838; vgl. Kat. *La représentation du travail*, Le Creusot 1977/78, S. 12; Chr. Fr. Gille, *Die Brühlsche Terrasse in Dresden*, 1862; vgl. Kat. *Die Gemälde des 19. u. 20. Jhs. in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, München 1973, Abb. 298.
- 10 *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 22, 1977, S. 137–174.
- 11 Zum Café Andler vgl. Margret Stoffmann, *Courbet. Zeichnungen*, in: Kat. *Courbet und Deutschland*, Hamburger Kunsthalle 1979, S. 341, Abb. 311. – Die Zeichnung Trimolets habe ich in *October* 37, 1986, publiziert.
- 12 Zur Frage der Epochenschwelle um 1857 vgl. jetzt Georg Maag, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen*, München 1985. – Der Rezensent hatte sich ähnlich geäußert in: *Städler-Jahrbuch* 5, 1975, S. 159–199.

- 13 Basel, Öffentliche Kunstsammlungen; vgl. *Propyläen Kunstgeschichte* Bd. 11, 1966, Abb. 225 a.
- 14 Abb. in: *Kritische Berichte* N. F. 8, 1980, H. 1/2, S. 11.
- 15 Vgl. Gottfried Boehm, *Kunstgeschichte ohne Kunst*, in: *Merkur*, Dezember 1984; Willibald Sauerländer, *Kunst ohne Geschichte?*, in: *Kritische Berichte* N. F. 13, 1985, Heft 4, S. 61–65.
- 16 Vgl. Hilton Kramer, *T.J. Clark and the Marxist critique of modern painting*, in: *The New Criterion*, vol. 3., no. 7, März 1985, S. 1–8; Richard Schiff, *Radicalizing Impressionism*, in: *New York Times* (Book Review), 3. März 1985, S. 16; Denys Sutton, ›*Leftspeak*‹ at Harvard, in: *Apollo*, vol. CXXII, no. 285, 1985, S. 326f. (editorial); Françoise Cachin, *The Impressionists on Trial*, in: *The New York Review of Books*, 30. Mai 1985, S. 24–30 (eine besonders infame Kritik, weil sie Clarks Begründungen einfach fortläßt); Adrian Rifkin, *Marx' Clarkism*, in: *Art History*, vol. 8, H. 4, 1985, S. 488–495. – Ausgewogenere Rezensionen: John Gross, *Books of the Times*, in: *New York Times*, 15. Jan. 1985; Eugen Weber, *Equivocal Pleasure*, in: *TLS*, 9. Aug. 1985, S. 882. – Unter Leitung von Beatrice Farwell ist den neuen Forschungen über Manet ein ganzes Heft des *Art Journal* gewidmet: vol. 45, no. 1, 1985.
- 17 In: *Le Charivari*, 3. Mai 1865.