

Die französischen und amerikanischen Gender Studies haben sich mit – aber mehr noch gegen – die strukturalistische Anthropologie formiert. Ein zentrales Thema der Anthropologen schien dabei besonders geeignet die Aufmerksamkeit Luce Irigarays oder Judith Butlers zu erregen, jenes des Frauentausches, wie ihn Claude Lévi-Strauss beschrieben hat.¹ In *Les structures élémentaires de la parenté* analysiert er den streng geordneten Tausch der Töchter und Schwestern durch ihre Väter und Brüder als Ursprung des Inzestverbots und – damit so Lévi-Strauss – als Grundlage jeder Form von Kultur.² Während Irigaray und Butler dem Anthropologen vorwarfen, die Folgen seiner These – nämlich die Entstehung einer heterosexuellen Gesellschaft der Männer, die ihre Beziehungen über den Tausch der Frauen regelt – nicht reflektiert zu haben, teilen sie über weite Strecken jene Defizite, die schon Lévi-Strauss anzulasten wären und ihm in jüngster Zeit auch von einzelnen Anthropologinnen angelastet wurden.³ Die elementaren Strukturen der Gesellschaft waren allein aus der Untersuchung der sozialen Transaktionen der Männer untereinander gewonnen worden, während die Tauschverhältnisse zwischen Frauen oder zwischen den Geschlechtern keinerlei Rolle spielten (was keinesfalls heißt, dass sie in den von Lévi-Strauss analysierten Dorfgemeinschaften nicht existiert hätten). Es wurde damit unterstellt, dass die Grenzen und Bedingungen von Weiblichkeit und Männlichkeit wie die soziale Differenz der Geschlechter allein durch die ökonomischen Beziehungen der Männer beschrieben werden könnten; eine Vorstellung, die weder der Vielfalt und Komplexität der Geschlechterverhältnisse noch der historischen Kontingenz ihrer Aushandlung gerecht wird.

Im Folgenden möchte ich an die Forschungen zur Ökonomie der Gabe als Funktion und Mastertrope der heterosexuellen Beziehungen anknüpfen, um ihrer Bedeutung für die Poetik eines Malers nachzugehen, der im Laufe seines Lebens wahrscheinlich kaum weniger Gemälde verschenkt als verkauft hat. Dabei sollen eingangs nicht Manets Werke, sondern jene sozialen Praktiken analysiert werden, die seine Bilder in einen komplexen Kreislauf der ökonomischen und symbolischen Güter hineinziehen. Die Beschreibung der Tauschbeziehungen bereitet keine soziologische Untersuchung im engeren Sinn vor, sie soll vielmehr zeigen, wie die Logik der Gabe so sehr die Form der Gemälde bestimmt, dass sie die tatsächliche Übergabe des Geschenks schließlich obsolet macht. Im Spätwerk werden sich die Gaben Manets so eng auf die Gaben seiner (weiblichen) Modelle beziehen, dass das imaginäre Geschlecht des Malers als Mann zumindest potentiell gefährdet erscheint.

1.

Wenige Jahre vor seinem Tod – im Jahre 1879 – berichtet Edouard Manet seinem Jugendfreund und wichtigsten Biographen Antonin Proust vom Verkauf eines Gemäldes. Es ist ein durchaus seltenes Ereignis im Leben eines Künstlers, der trotz mangelnder Anerkennung in offiziellen Kreisen überdurchschnittlich hohe Preise verlangt, wie ein Händler der sich schlecht verkaufende Ware mit dem Schild »un-

verkäuflich« versieht, um wenigstens symbolischen Gewinn zu erzielen. Auch im Brief an Antonin Proust überwindet der symbolische Wertzuwachs den pekunären, und der Warentausch wird von einer Handlung maskiert, die in kapitalistischen Gesellschaftsformen spätestens seit dem 19. Jahrhundert gerne in Opposition zur Ware verstanden wird: »Puis, j'ai une bonne nouvelle à t'apprendre, j'ai vendu un de mes cafés-concerts à M. Étienne Barroil. C'est Méry Laurent qui m'a fait acheter ce tableau, et comme M. Étienne Barroil est un gentleman, il m'a envoyé de Marseille une caisse de mandarines, un morceau de son soleil. Quand je sort, je prends des tas de ces mandarines, j'en remplis mes poches et j'en donne aux gosses du quartier qui me demandent l'aumône. Ils aimeraient peut-être mieux de l'argent, mais moi je leur donne une part de ce qui me réjouit. Les joies de ce monde! Ah, elles sont faites de choses qui ne sont rien pour les uns, mais beaucoup pour les autres.«⁴

Die kleine Erzählung Manets schildert zwei durch eine Kette gebender Gesten verbundene Ereignisse, bei näherer Betrachtung verhalten sich die Begegnungen mit Kunde und Kindern allerdings spiegelbildlich. Der Maler gibt sein Gemälde und erhält dafür eine bestimmte (mit 1.500 Frs recht hohe) Geldsumme, die allerdings absichtsvoll verschwiegen wird, während einer anderen Form der Entlohnung die Vergütung des Kunstwerks übertragen wird.⁵ Der offensichtlich mit den sozialen Spielregeln der bürgerlichen Oberschicht bestens vertraute Fernand (nicht Étienne wie Manet schreibt) Barroil läßt es nicht bei der Bezahlung des Gemäldes bewenden, sondern sendet einen Korb Mandarinen – einfache, aber luxuriöse Gaben der Natur – die den Warentausch, der eben stattgefunden hat, vergessen machen bzw. transzendieren. Fällt Manet zunächst die Rolle des Beschenkten zu, tritt er gleich darauf selbst als Gebender auf, der genau jene Mandarinen verteilt, die er für sein Bild erhalten hat. Allerdings entpuppt sich auch diese Gabe als Verkleidung einer ganz anders gearteten Transaktion; tatsächlich möchten die bettelnden Kinder ein Almosen in der Form von Geld. Wie der Kunde mit Hilfe von Mandarinen die Ware Bild nachträglich in eine willkommene Gabe verwandelt, so verwandelt der Maler durch eben dieselben Mandarinen ein Almosen in eine unerwünschte Gabe. Das Geschenk besetzt in Manets Fabel einen äußerst fragilen Ort zwischen zwei ökonomischen Gesten, der reziproken der Ware und der nicht-reziproken des Almosen, obwohl beide in der Verkleidung der Gabe auftreten. Am Ende der kleinen Erzählung ahnt der Leser, warum Manet dieses zweifache Ablenkungsmanöver treibt. Letztlich geht es nicht um den materiellen Wert der weitergegebenen Dinge, sondern um symbolisches Kapital, um die Freuden, die man mit manchen teilt und mit anderen nicht, wie der Maler im Schlusssatz betont; es geht um die Herstellung von ästhetischem Einverständnis zwischen Geber und Beschenktem, geteilt wird nicht der Gebrauchswert der Früchte, sondern die gemeinsame ideelle Wertschätzung. Manet inszeniert eine Art pervertiertes Parisurteil, er wirft seine Mandarinen ins Publikum und beobachtet wer sie fangen wird. Barroil, der die Kette der Gaben auslöste, wird aus dieser Perspektive erneut zum Beschenkten; schon bevor er die realen Mandarinen an Manet versendet, hat er eine dieser symbolischen Südfrüchte empfangen, indem er durch den Kauf eines Gemäldes seine ästhetische Übereinkunft mit dem Maler bekannte.⁶ Allerdings – und hier verkompliziert sich die scheinbar einfache Fabel Manets erneut – fängt nicht eigentlich Barroil die im geworfenen Früchte, sondern eine Freundin und Komplizin des Malers. Barroil entscheidet sich nicht ganz freiwillig zum Kauf des *Café-concert*, sondern jene Méry

Laurent bringt ihn dazu, die Manet schon drei Jahre zuvor, nämlich 1876, anlässlich einer Einzelausstellung in seinem Atelier – wie Antonin Proust berichtet – als ideale Betrachterin gefeiert hatte.⁷

2.

Die Ermächtigung der Frau zur Kunstkennerin wird von Manets Biographen im Horizont bürgerlicher Gabenökonomie beschrieben.⁸ Méry Laurent geht als Gewinnerin aus dem umgekehrten Parisurteil hervor und spielt künftig die Rolle der Partnerin, Komplizin, ja Initiatorin im Gabentausch. In den folgenden Jahren empfängt sie zahlreiche vom Maler mit Rosen und Früchten versehene Briefe, sie sitzt für mehrere Pastellportraits Modell (Abb. 1) und erhält dafür ein Apfelstillleben mit der Widmung Manets. Wie den Mandarinen in Prousts Anekdote ist auch den für das Spätwerk typischen Gaben an Méry ein klandestiner Tausch vorhergegangen: »C'est chez madame Méry Laurent et sur son conseil que Manet a eu, au Pavillon des Talus, l'idée de faire des fleurs et des fruits, puis de commencer cette série de portraits au pastel dont il a peint le plus grand nombre dans son atelier de la rue d'Amsterdam.«⁹ Für die Entscheidung Manets, sich diesen kleinen, weiblich konnotierten Gattungen zu zuwenden, macht Antonin Proust also erneut Méry Laurent verantwortlich. Die zahlreich verschenkten und verschickten Stillleben, Pastelle und Briefvignetten der Spätzeit können aus dieser Perspektive nicht nur als Huldigung an einen illustren Kreis junger Freundinnen verstanden werden, sie gelten als Gegengabe eine symbolische Schuld ab, die durch die Übernahme typisch »weiblicher« Genres entstanden war.¹⁰ Als signifikant kann in diesem Zusammenhang der Brief an eine weitere elegante Freundin Manets – Isabelle Lemonnier – verstanden werden. 1880 schickt er aus Bellevue – wohin er sich zur Erholung zurückgezogen hatte – einen nicht besonders ansehnlichen Pfirsich mit den Worten: »Ce n'est pas de ma faute si les pêches sont laides à Bellevue, mais la plus jolie fille ne peut donner que ce qu'elle a.«¹¹ Der Maler kann nur geben was *er* hat, er schickt nicht den Pfirsich – wie der Text vorgibt – sondern eine kleine, auf einfache Weise exquisite Malerei. Das kleinformatige Früchtequarell als eine beliebte Gattung weiblicher Amateurmalerinnen verleitet Manet allerdings zur Travestie, indem er sich ironisch als »plus jolie fille« bezeichnet. Was der männliche Maler schenkt, wird hier als immer schon weiblich ausgegeben.

Im Spätwerk verteilt Manet weiterhin Früchte (Abb. 2), die ästhetisches Einverständnis von den Beschenkten einfordern, er tut dies nun aber mit einer Geste der Verausgabung, die jede Ökonomie außer Kraft setzt und darauf hinweist, dass sich der Maler selbst in der Schuld (im außermoralischen, ökonomischen Sinn) vermutet; er beschäftigt sich in den letzten drei Lebensjahren beinahe ausschließlich mit Bildformen, die die Logik der Gabe soweit internalisiert haben, dass sie Geschenkscharakter annehmen, unabhängig davon ob sie tatsächlich verschenkt werden. Die auf Blättern und in Körben gebetteten Pfirsiche, Kirschen und Birnen, die einfachen Wiesenblumensträuße (Abb. 3) und Fundstücke von den Spaziergängen des Malers geben sich in Wahl des Sujets und Präsentation als Gaben der Natur aus.¹²

Das selbstironische Schuldbekennnis des Briefes an Isabelle Lemonnier könnte den Potlatsch der letzten Jahre in interessanter Weise kommentieren: Der

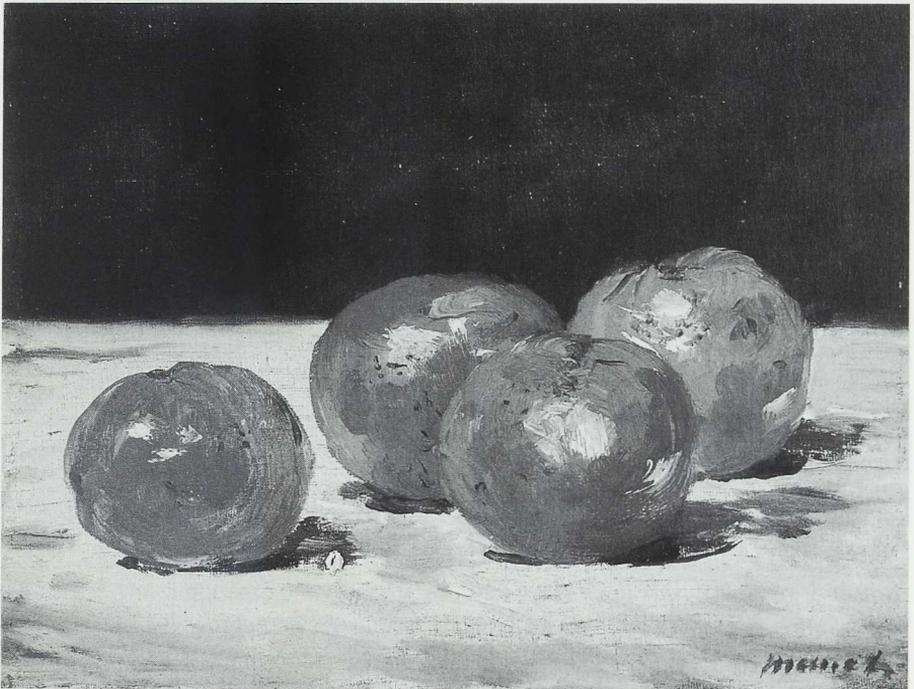


1 Bildnis Méry Laurent mit schwarzem Hut, 1882, Pastel, Musée des Beaux-Arts, Dijon

männliche Maler kann nur geben, was er hat, das allerdings nur in der Verkleidung des anderen Geschlechts. Manets Utopie von der Rezeption und Gabe seiner Kunst als wohlwollend und – wie ich versucht habe zu zeigen – explizit weiblich führt zur spielerischen Anerkennung und Imagination der eigenen Effeminierung. Wenn der ideale Betrachter als weiblich und die beschenkte Betrachterin als Geberin imaginiert wird, erfährt auch die unter diesen Bedingungen entstandene Malerei eine – im Horizont der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts – geschlechtliche Beugung.

Bevor ich näher auf Manets Arbeit an einer »weiblichen« Poetik eingehen kann, wird es notwendig sein, einen kurzen Blick auf seine Gabenpolitik vor 1880 zu werfen. Dem weiblich konnotierten Gabenzyklus des Spätwerks geht der Tausch von Portraits und kunstkritischen Texten zwischen männlichen Mitgliedern der Avantgarde in den 1860er Jahren voraus. Im Unterschied zur Utopie der interesselosen Gabe in Manets letzten Lebensjahren, zeigt dieser »männliche« Zyklus – wie wäre es anders zu erwarten – deutlich antagonistische Züge und dient weniger der Herstellung von symbolischer Übereinkunft, als dem Ausdifferenzieren von unterschiedlichen ästhetischen Positionen innerhalb künstlerischer Allianzen.

Als besonders signifikantes Beispiel für die Funktion des Gabentausches im Beziehungsgeflecht der männlichen Avantgardekünstler kann Manets Freundschaft mit Zola gelten. Als am 1. Januar 1867 die erste umfangreiche Würdigung der Malerei Manets erscheint, bedankt sich der Maler tags darauf überschwenglich beim Autor Zola für dessen »Neujahrsgeschenk«. ¹³ Der Logik des Geschenks entsprechend muss diese Gabe eine Gegengabe finden, mit etwas vergolten werden, das die Schuld aufhebt und den Freund wiederum in neuer Weise verpflichtet. Das *Bildnis Émile Zolas* (Abb. 4) ist jenes Geschenk. ¹⁴ Zolas kunstkritisches Portrait *Édouard Manet, étude biographique et critique* bereitet das gemalte Bildnis vor, das gemalte Bildnis allerdings schließt sein literarisches Gegenstück ein. Das ist



2 Mandarinensstillleben, 1882, Öl auf Leinwand, Pivatsammlung, Chicago.



3 Blumen in einer Kristallvase, um 1882, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington.

buchstäblich gemeint, denn bei der kleinen hellblauen Broschüre, die im Stilleben rechts hinter dem etwas steif posierenden Zola erscheint, handelt es sich um die 1867 herausgebrachte Streitschrift. »Manet« kann man darauf lesen, Titel der Streitschrift und Signatur des Bildes in einem; um den Namen des Autors zu ent-

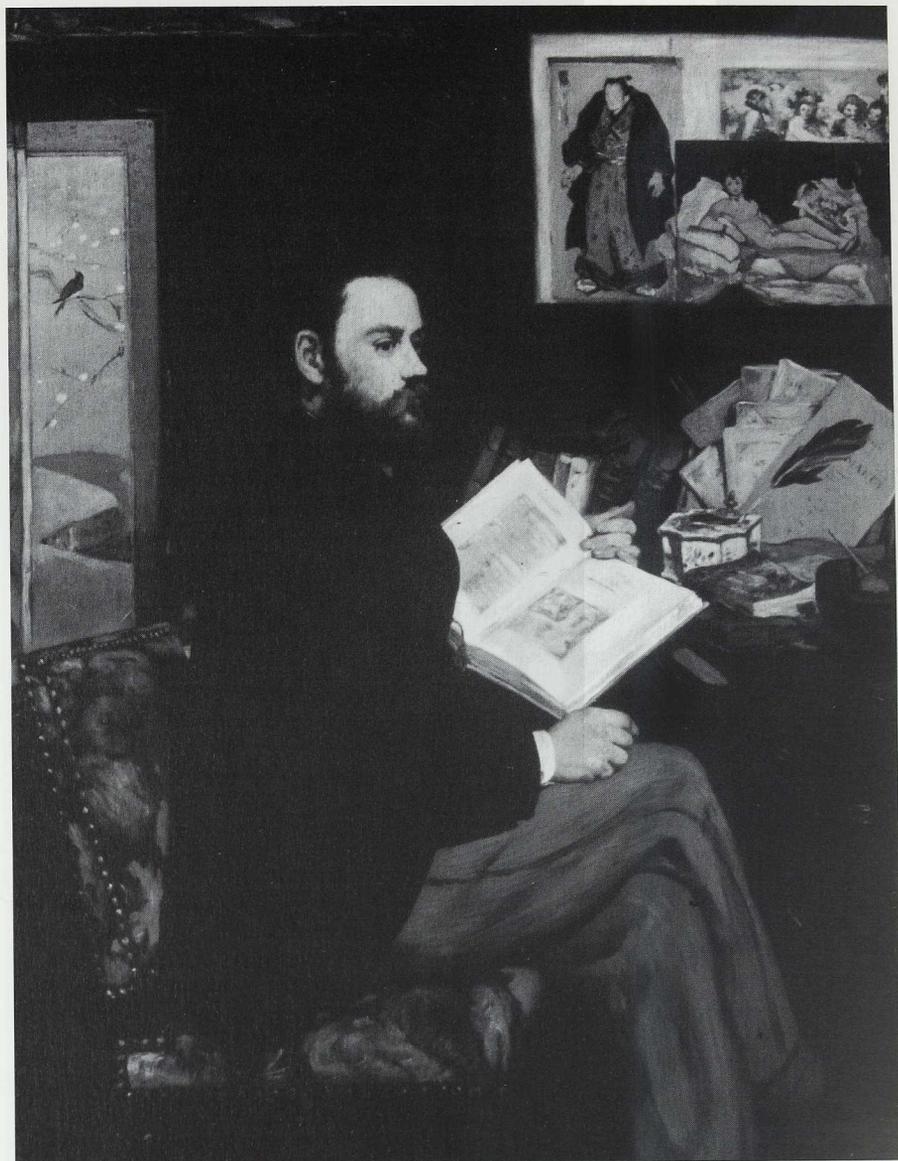
ziffern, müsste man sich dagegen schon den Zwicker ausborgen, der an Zolas Frack baumelt.

Die Miniaturisierung des Autors Zola auf dem Titelblatt prägt auch die Auswahl des Beiwerks. Das literarische Projekt des noch jungen Schriftstellers spielt im Portrait als ganzem – es wurde oft bemerkt – praktisch keine Rolle, obwohl Zola kurz zuvor mit dem *succès scandaleux* der *Thérèse Raquin* in Erscheinung getreten war. Wie eingeklemmt sitzt der Schriftsteller zwischen japanischen und spanischen Graphiken und Kunstgegenständen, die im Zentrum der poetologischen Interessen Manets standen und deren Bedeutung für das Werk des Malers Zola praktisch ignoriert hatte. Während der junge Schriftsteller gedankenverloren über seine spitze Nase hinweg in die Ferne blickt, scheinen die Miniaturfiguren in den Graphiken ihrerseits den Literaten mit Interesse zu beäugen.¹⁵ Diese Animierung des Beiwerks muß Zola recht nachdrücklich daran erinnern haben, dass *Édouard Manet, étude biographique et critique* der Komplexität des Manetschen Werks, insbesondere seiner Zitatpraxis, letztlich nicht gerecht geworden war.

4.

Es liegt in der Logik der Gabe, wie sie seit Marcel Mauss' *Essai sur le don* verstanden wird, dass der Gabentausch – selbst der großzügig interesselose – keineswegs frei von Verpflichtung und Rivalität ist.¹⁶ Schon mit Zolas Gabe an Manet – sein kunstkritisches Eintreten für den Maler – verbanden sich Eigeninteressen. Im Mantel der Kunstkritik gelang es dem noch wenig bekannten Autor, seine ästhetische Position einem großen Leserkreis darzulegen, und damit auf das eigene Projekt vorzubereiten. Auf diese Verteidigung als Vereinnahmung reagiert Manet mit einer ähnlich ambivalenten Gabe, die den *Schriftsteller* Zola nahezu völlig verdrängt und die Hommage des großformatigen Portraits durch die ironische Geschwätzigkeit des Beiwerks bricht. Was wundert es also, dass Zola sein Portrait – obwohl es zumindest in den 1890er Jahren prominent im Zentrum seines Salons hing – nicht besonders gemocht haben soll.¹⁷

Der Gabentausch zwischen Zola und Manet ließ die Zweideutigkeit der Gabe als scheinbar freiwillig, tatsächlich obligatorisch, als scheinbar beziehungsstiftend, tatsächlich antagonistisch sichtbar werden. Eine bedeutende Abhandlung erfuhr dieses zentrale Problem der modernen Anthropologie bereits 1844. Ralph Waldo Emerson weist in seinem kurzen Essay *Gifts* auf die ambivalenten Gefühle von Schuld und Verpflichtung hin, die mit dem Empfang eines Geschenks einhergehen und beschreibt wie die geglückte Gabe von der völligen Verausgabung des Gebers abhängt: »The only gift is a portion of thyself. Thou must bleed for me. Therefore the poet brings his poem; the shepherd, his lamb; the farmer, corn; the miner, gem; the sailor, coral and shells; the painter, his picture; the girl, a handkerchief of her own sewing.«¹⁸ Allerdings dürfen wir nur das schenken, was dem Beschenken schon zuvor gehört hat, das heißt assoziativ bereits mit ihm verbunden war: »Next to things of necessity, the rule for a gift, which one of my friends prescribed, is, that we might convey to some person that which properly belonged to his character, and was easily associated with him in thought.«¹⁹ Emerson macht deutlich, dass die Gabe für den Empfänger von keinerlei ökonomischen Nutzen sein darf, ihr Wert ist als Produkt



4 Bildnis Emile Zola, 1868, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris.



5 Bildnis Irma Brunner (»La Viennoise«), um 1880, Pastel, Musée du Louvre, Cabinet des Dessin, Paris.

intellektueller, künstlerischer oder manueller Arbeit vorrangig symbolischer Natur. Indem das ideale Geschenk von seinem Geber selbst erzeugt worden ist und den Beschenkten imaginär enthält, verbindet die Gabe die Biographie zweier Menschen und bezieht daraus ihre besondere soziale Funktion. Das Geschenk als »Doppel-Portrait« kann den obligatorischen und antagonistischen Charakter der Gabe überwinden, aber nur um den Preis seiner Maskierung als scheinbare Rückgabe fremden Eigentums.

Genau diese Strategie – und damit komme ich zu meinen Eingangsüberlegungen zurück – verfolgt Manets Spätwerk: Manet gibt Méry Laurent und Irma Brunner (Abb. 5) in kleinen gemalten Gaben zurück, was ihnen vermeintlich schon immer gehört hat. Die Charade der Malerei als Rückgabe fremder Besitztümer konnten wir bereits in Manets Umgang mit den weiblich konnotierten Kleinformen der Bildenden Kunst verfolgen. Am Beispiel der späten Pastellportraits sollen die Folgen der Utopie der Malerei als »weiblicher« Gabe für den männlichen Avantgardenkünstler kurz angedeutet werden. Manets Pastelle führen – es ist bereits von Jean Clay und Hans Körner bemerkt worden – die Malerei ins Boudoir.²⁰ Der Maler entwirft von Bild zu Bild nicht nur immer neue Toiletten, er entwirft für seine Modelle auch neue Gesichter. Im Gegensatz zu den ungemein haptischen Oberflächen von Kleidung und Accessoires, scheinen die Gesichter sich von der Leinwand zurückzuziehen. Das Lippenrot schwindet, die Augen wirken wie abgerieben, der viel zu helle Teint verschmilzt mit dem Träger und hinterlässt eine unheimliche Absenz. Das Gesicht entsteht aus jenen Spuren, die seine Schminke am Gemälde hinterlassen hat. Einzig die Ohren gehorchen nicht dieser Logik, vom Weiß des Puders ausgespart behalten sie ihre körperlich fleischige Qualität, während sich das Puder-Antlitz mehr und mehr mit der Leinwand selbst identifiziert.

Wenn Arsène Houssaye, der Freund Baudelaires und Manets, 1881 in einem Modejournal über »L'art de se peindre« – also über Schminke – schreibt, fragt er seine Leserin: »Quelle femme à la mode n'a peint au pastel sur elle-même?«²¹ »Welche modebewusste Frau hat sich noch nicht mit Pastell bemalt?« fragen auch Manets Portraits, aber auch vice versa »Welcher Maler hat noch nicht mit Puder und Lippenrot seine Bilder geschminkt?« Es ließe sich am Ende kaum entscheiden, ob die dargestellte Schminke im Gesicht der Frauen die Aufmerksamkeit auf die strukturelle Analogie von Malen und Bemalen lenkt, oder umgekehrt die verwandte Qualität von Puder und Pastell die Schminkekunst als Malerei auf Frauenhaut deutet.²² Die produktive Verschränkung von Darstellung und darstellerischen Mitteln, von Farbe und Schminke, steht am Ende von Manets Arbeit an einer Malerei als reziproker Gabe. Die Freundinnen Manets geben ihre Zeit und ihr Gesicht. Der Maler nähert zum Dank seine Tätigkeit einer weiblichen Alltagspraxis an und schafft ein ephemeres, leichtes und scheinbar wieder abschminkbares Portrait. Méry Laurent und die anderen modebewussten Damen hinterlassen in den Pastellen Manets ihre Spuren (von Lippenrot und Puder) und schreiben sich gleichsam durch körperliche Berührung in seine Kunst ein. Was die späten Frauenpastelle entgegen ihrer Koketterie zu fast radikalen Gesten macht, ist die hedonistische Auslieferung an die kleinen Gattungen, die gesuchte Selbstverkleinerung des Künstlers qua Feminisierung, seine Verkleidung als Kleinmeister und die damit verbundene (zumindest potentielle) Gefährdung seiner Position als Maler der Avantgarde. Die Aufgabe dieser Position zeigt sich deutlich an der unverkennbaren Nostalgie des Spätwerks für das Rokoko: Wäh-

rend Manet im Werk vor 1880 das kunsthistorische Zitat stets als leere Hülle ausgewiesen und die alten Meister als unwiederbringlich vergangen gekennzeichnet hatte, schmiegen sich die späten Pastelle in Sujet, Inszenierung und Technik förmlich an ihre Vorbilder aus dem 18. Jahrhundert und damit in eine Epoche, die den Zeitgenossen Manets als Interregnum der Frau galt.²³

5.

Die ästhetischen Probleme, die mit der Entwicklung einer weiblich gebeugten Kunst einhergehen, sind allerdings nicht zu übersehen: Die metaphorische Beziehung von Pastell und Schminke ist per se zu eng, im Gebrauch Manets werden die beiden Substanzen schließlich identisch, weshalb die späten Pastelle die spröde Ästhetik und spannungsreiche Bildstruktur der frühen Portraits einbüßen. Manets Suche nach der mimetischen Verschränkung von Darstellung und darstellerischen Mitteln führt schließlich in den Exzess. Wie bereits erwähnt, drohen die Frauengesichter hinter ihrer künstlich-kunstvollen Bemalung zu verschwinden. Die anorganisierende Macht der Mode überwindet den organischen Körper. Was bleibt ist eine sinnliche Oberfläche, die auf bloße Absenz verweist; ein Partialobjekt, das den Schein der Totalität mit sich trägt; das Idol eines Totenkultes, dem sich der Maler unterwirft.

Die Pastelle Manets sind reiner Götzendienst an der Frau, aber sie sind es unter neuen Vorzeichen. Der Maler führt die neuzeitliche Idolatrie für den weiblichen Körper und seine Ornamente zwar fort, aber er weiß, dass ihr eine Lüge zugrunde liegt; eine Lüge insofern, als in den Nachwehen der Französischen Revolution (befördert durch die einsetzende Frauenemanzipation) deutlich zutage tritt, dass sich reale Machtlosigkeit und symbolische Apotheose der Frau in der Geschichte der Neuzeit meist indirekt proportional zueinander verhielten. Wie Horkheimer und Adorno in der »Dialektik der Aufklärung« analysieren, führt die »christliche Ehrfurcht vor dem Weibe« als Versuch, die Unterdrückung des Geschlechts ideologisch zu kompensieren, in ein Dilemma, weil diese Idolatrie mit tatsächlicher Machtlosigkeit der Frau einhergeht und mit heimlichem Groll gegen sie quittiert wird: »Der Affekt, der zur Praxis der Unterdrückung paßt, ist Verachtung, nicht Verehrung.«²⁴ Indem Manet ins Boudoir zurückkehrt und sich wie Herkules bei Omphale in weiblichen Kulturtechniken übt, invertiert er genau diese Logik der Affekte. Wenn die Verehrung der machtlosen Frau eine Lüge ist, dann kann der Maler die Idolatrie des neuzeitlichen Bildes nur mehr um den Preis der eigenen symbolischen Unterwerfung fortführen.

Die Effeminierung Manets bzw. seines Spätwerks hat daher wenig mit der parasitären Verweiblichung des Künstlers zu tun, wie sie Christina von Braun am Beispiel verschiedener Dichter des 19. Jahrhunderts beschrieben hat.²⁵ Die Nachahmung »weiblicher« Affekte und Krankheitsbilder, wie der Hysterie durch Flaubert oder Baudelaire, tritt gepaart mit kaum verborgener Verachtung für die reale Frau auf. Die männliche Avantgarde übt sich in der Assimilation weiblicher Symptome, in der Einübung auf ein »eigenes, ›besseres‹ Frau-Sein«, das die reale Frau zu ersetzen und zu überwinden trachtet. Freilich steht auch Manets Verwandlung weiblicher Kulturtechniken unter den Vorzeichen einer vampiristischen Aneignung, sie unterscheidet sich von Baudelaires und Flauberts Effeminierung aber in zwei wesentlichen Punkten: Erstens sucht Manet Weiblichkeit dort auf, wo sie sich bereits selbst

fetischisiert, nämlich in den Praktiken der Selbstverwandlung der Frau in ein anorganisches Kunstwerk durch Mode und Schminke (seine Malerei macht sich damit zum Surrogat eines Surrogats). Zweitens betrifft der Manetsche Vampirismus nicht nur die dargestellten Modelle, sondern auch die eigene Malerei, die sich unter seinen Händen in blutleere Kosmetik ohne Körper verwandelt. Die Ästhetik der geliehenen Schminke trennt die späten Pastelle vom »eigentlichen« Œuvre der 1860er und 1870er Jahre und bezeichnet eine (im Verhältnis zur Arbeit des männlichen Avantgardekünstlers) »andere« Poetik als Differenz im eigenen Werk.

Das Spätwerk Manets schafft so einen imaginären Raum, wo der männliche Künstler bei Omphale spinn und schminkt, wo wesentliche Erwartungen der Avantgarde kurzfristig suspendiert werden. Der Götzendienst der späten Pastelle legitimiert sich durch diese symbolische Unterwerfung der malerischen Mittel unter weibliche Kunstgriffe, durch die Erfindung eines zweiten Rokoko, das in Méry Laurent seine zweite Madame de Pompadour erkennt.²⁶

Anmerkungen

* Vorliegender Text versteht sich als Zusammenfassung und Verdichtung von Thesen, die ich im Rahmen meiner 1999 abgeschlossenen Dissertation entwickelt habe. Für eine detaillierte Argumentation und eingehendere Analysen des Materials siehe »Gesichter geben. Edouard Manet und die Poetik des Portraits«, erscheint 2003.

- 1 Luce Irigaray: Frauenmarkt, in: Das Geschlecht das nicht eins ist, Berlin 1979 (erst. Paris 1977), S. 177-198; Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991 (erst. London 1990), S. 68-74.
- 2 Claude Lévi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, Frankfurt a. M. 1981 (erst. Paris 1949).
- 3 Lisette Josephides: The Production of Inequality: Gender and Exchange among the Kewa, London 1985; Rena Lederman: What Gifts Engender: Social Relations and Politics in Mendi, Highland Papua New Guinea, Cambridge 1986; Marilyn Strathern: The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia, Berkeley 1988.
- 4 »Ich habe eine gute Neuigkeit für Dich, ich habe eines meiner *Café-concert* Bilder an M. Etienne Barroil verkauft. Méry hat ihn dazu gebracht, und weil M. Etienne Barroil

ein Gentleman ist, hat er mir eine Kiste voller Mandarinen aus Marseilles geschickt [...]. Wenn ich ausgehe, nehme ich soviele Mandarinen wie ich in die Taschen stecken kann, und gebe sie den Kindern des Viertels, die um Almosen betteln. Wahrscheinlich würden sie Geld vorziehen, aber ich teile mit ihnen lieber etwas, das mir gefällt. Die Freuden dieser Welt! Sie bestehen aus Dingen, die für manche nichts und für andere viel bedeuten.« Antonin Proust: Édouard Manet. Souvenirs, Paris 1996 (erst. in: La Revue blanche, Februar-Mai 1897), S. 59-60; Übersetzung der Autorin.

- 5 Es handelt sich – nach einer Identifizierung Tabarants – um das sich heute in der National Gallery/London befindliche *Café-concert de Reichshoffen* (1878/79); Abb. s. Ausst. Kat. Manet. 1831-1883, Grand Palais, Paris 1983, S. 419. Dass Manet gerade auf diesen Verkauf besonders angewiesen war, weil er sich aufgrund seiner Krankheit (die schließlich zum Tod führen wird) einer kostspieligen Kur unterziehen mußte, belegt ein Brief aus dem Juni (?) 1880 an die Vermittlerin des Verkaufs, Méry Laurent; s. Manet by himself, hrsg. von Juliet Wilson-Bareau, London u. Sydney 1991, S. 247; zum Verhältnis von Gabe und Ware im 19. Jahrhundert vgl. James G. Carrier: Gifts and Commodities: Exchange and Western

- Capitalism since 1700, London u. New York 1995.
- 6 Wie berechtigt Manets Sorge um die Herstellung ästhetischer Übereinkunft war, zeigt sich schließlich am Ausgang der Transaktion: Barroil wird – angeblich auf Betreiben seiner Frau – das soeben erworbene *Cafés-concert* wieder zurückbringen und gegen ein anderes (*Au café*, 1878, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur; Abb. s. Kat. Manet 1983, S. 420) umtauschen; s. Adolphe Tabarant: *Manet: Histoire catalographique*, Paris 1931, S. 333.
 - 7 Proust, Édouard Manet, S. 43.
 - 8 Auf das verstärkte Eindringen der kapitalistischen Ökonomie in die familialen und freundschaftlichen Beziehungen antwortet das Bürgertum seit Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Entwicklung und Aufwertung einer genuin privaten Gabenpolitik, die ihren deutlichsten Ausdruck in der Etablierung der Weihnachtsfeier als institutionalisiertem Gabenfest findet. In Opposition zur Ware entwickelt sich das Ideal einer nicht-industriell erzeugten Gabe, die eine archaische »anti-ökonomische Ökonomie« des Tausches ohne finanziellen Nutzen initiieren und damit die verdinglichende Wirkung der Ware zumindest kurzfristig aufheben soll. Vgl. Carrier, *Gifts and Commodities*.
 - 9 »Es war Madame Méry Laurent und ihr Rat, die Manet [...] auf die Idee brachten, Blumen und Früchte zu malen, außerdem eine Serie von Portraits in Pastell zu beginnen, die er schließlich in großer Zahl [...] anfertigte.« *Ibd.*, S. 44.
 - 10 Zur »Effeminierung« des Manetschen Spätwerks vgl. Carol Armstrong: *Facturing Femininity: Manet's Before the Mirror*, in: *October*, 74, Herbst 1995, S. 75-104.
 - 11 »Es ist nicht meine Schuld, wenn die Pfirsiche in Bellvue häßlich sind, aber auch das schönste Mädchen kann nur geben, was es hat.« Abb. in: *Ausst. Kat. Manet*, S. 457, Kat. Nr. 196.
 - 12 Abb. in Robert Gordon u.a.: *The Last Flowers of Manet*, New York 1999; *Ausst. Kat. Manet: Les natures mortes*, hrsg. von Henri Loyrette u. George L. Mauner, *Musée d'Orsay*, Paris 2000.
 - 13 Émile Zola, Édouard Manet, *étude biographique et critique*, in: *Écrits sur l'art*, hrsg. von Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris 1991, S. 137-169; Brief vom 2. Januar 1867, s. *Ausst. Kat. Manet*, S. 520.
 - 14 Das *Portrait Émile Zolas* ist eines der am besten erforschten Bildnisse Manets; siehe S. Lane Faison, *Manet's Portrait of Zola*, in: *Magazine of Art*, 42, 1949, S. 162-168; Gisela Hopp, *Edouard Manet. Farbe und Bildgestalt*, Berlin 1968, S. 40-44; Theodor Reff, *Manet's Portrait of Zola*, in: *Art Bulletin*, 117, 1975, S. 35-44; Harry Rand, *Manet's Contemplation at the Gare Saint-Lazare*, Berkeley, Los Angeles, London 1987, S. 49-55; Nicole Savy, *Aut pictura, poesis: Baudelaire, Manet, Zola*, in: *Romantisme*, 66, 1989, S. 41-50; Richard Brilliant, *Portraiture*, Cambridge 1991, S. 82-83; James H. Rubin: *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*, London 1994, S. 60-61; Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge 1996, S. 112-114; Carola Muysers, *Edouard Manets Bildnis »Emile Zola«*. Über den Zusammenhang von bürgerlicher und moderner Kunstauffassung im Paris des Second Empire, in: *Pantheon*, 54, 1996, S.102-108; sowie sämtliche Aufsätze des Ausstellungskatalogs *Manet. Zola. Cézanne. Das Porträt des modernen Literaten*, hrsg. von Katharina Schmidt, *Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel 1999, Ostfildern-Ruit 1999*.
 - 15 Vgl. Gérard Genette: *Le regard d'Olympia*, in: *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, hrsg. von Philippe Hamon u. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris 1992, S. 474-484.
 - 16 Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1989, Bd. 2, S. 11-144; zur Rezeption und Kritik von Mauss' Text siehe: Claude Lévi-Strauss: *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in: *Marcel Mauss: Sociologie et anthropologie*, Paris 1950; Jacques Derrida: *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993 (erst. Paris 1991); *The Logic of the Gift. Towards an Ethic of Generosity*, hrsg. von Alan D. Schrift, New York u. London 1997; Maurice Godelier: *Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte*, München 1999 (erst. Paris 1996).
 - 17 »Huysmans, qui tient le chacoir de la méchanceté, passe de ce pauvre Maurice de

- Fleury, dont la femme a l'air de jouer le rôle de dame d'honneur de Mme Zola, au mobilier dudit Zola, à son chandelier pascal, où le cerge, simulant un cerge cassé, éclaire son maître avec un jet de gaz, puis au vitrail représentant Dailly dans *Mes Bottes*, et dit que dans cette maison qui ne possède qu'un objet d'art, le portrait de Zola par Manet, on l'a relégué dans l'antichambre.« Edmond-Jules Goncourt: *Journal*, hrsg. von Robert Ricatte, Paris 1989, Bd. 3, S. 484, Eintragung vom 26. Oktober 1890.
- 18 Ralph Waldo Emerson: *Gifts*, in: *The Logic of the Gift*, S. 25-27, hier S. 26; dazu: Richard A. Grusin: »Put God in Your Debt«: Emerson's Economy of Expenditure, in: *PMLA*, 103, Januar 1988, S. 35-44; Gary Shapiro: *The Metaphysics of Presents: Nietzsche's Gift, the Debt to Emerson, Heidegger's Values*, in: *The Logic of the Gift*, S. 274-291.
- 19 *Ibid.*, S. 26.
- 20 Jean Clay: *Ointments, Make Up, Pollen*, in: *October*, 27, 1983, S. 3-44; Hans Körner: *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996.
- 21 Arsène Houssaye: *L'art d'être belle, III: L'art de se peindre*, in: *L'art de la mode*, 2, Mai 1881, S. 75. Houssaye bezieht sich in seinem Lob der Schminke offensichtlich auf Baudelaires berühmte »Éloge du maquillage«. Mit der Abkehr vom morbiden, blassen Schönheitsideal der Romantiker wird in der literarischen Theorie der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Faszination für die Schminke wirksam, die in Théophile Gautier und Charles Baudelaire ihre zwei einflussreichsten Theoretiker fand; s. Théophile Gautier, *De la mode*, Paris 1858; Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*. Kap. XI: *Éloge du maquillage*, in: Charles Baudelaire. *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, hrsg. von Claude Pichler, Paris 1992, S. 374-378.
- 22 Zum Verhältnis Malerei und Schminke s. Jean-Claude Lebensztejn: *Au beauty parlour*, in: *Traverses*, 7, 1977, S. 74-94; Jacqueline Lichtenstein: *Making up Representation: The Risks of Femininity*, in: *Representations*, 20, Herbst 1987, S. 77-87; dies.: *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989; Wolfram Pichler: *Schmutz und Schminke. Über Goyas Malerei*, in: *Neue Rundschau*, 110, 1999, S. 112-130; ders.: *Schminke/Leinwand// Caravaggio/Goya: Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus in Farbe*, ungedruckte Dissertation, Wien 1999; bes. dem Autor der beiden letztgenannten Titel verdanke ich wichtige Hinweise und Einsichten.
- 23 Besonders Jules und Edmond de Goncourt trugen mit ihren wohl recherchierten Büchern über Mme de Pompadour, über die Kunst, die Frau und die Liebe im 18. Jahrhundert viel zu diesem modernen Mythos bei; Edmond u. Jules de Goncourt: *L'art au dix-huitième siècle*, Paris 1859-1875; dies.: *La femme au dix-huitième siècle*, Paris 1862; dies.: *L'amour au dix-huitième siècle*, Paris 1875; dies.: *Madame de Pompadour*, Paris 1878; vgl. Deborah L. Silverman: *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style*, Berkeley 1989, S. 17-39.
- 24 Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Juliette oder Aufklärung und Moral*, in: *Dialektik der Aufklärung*, S. 88-127, hier S. 118.
- 25 Christina von Braun: *Nicht ich. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a. M. 1985, S. 324-357; dies.: *Männliche Hysterie – weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel in den Geschlechterrollen*, in: Christina von Braun, Barbara Sichtermann u.a.: *Bei Lichte betrachtet wird es finster. FrauenSichten*, hrsg. vom Psychoanalytischen Seminar Zürich, Frankfurt 1987, S. 41-80.
- 26 Prousts biographische Notiz, die Méry Laurent als Erfinderin des Manetschen Spätwerks benennt (s. o.), weist vielleicht nicht zufällig eine frappante Parallele zur Bedeutung Mme de Pompadours für Boucher auf. In der 1880 erschienenen Boucher-Biographie von Paul Mantz wird berichtet, dass die Marquise den Maler dazu angeregt habe, sich der Portraitmalerei zuzuwenden (um ihr Bildnis zu malen); s. Paul Mantz: *Francois Boucher, Lemoyne et Natoire*, Paris 1880, S. 137-140. Jüngst hat Ewa Lajer-Burcharth Bouchers Bildnisse der Madame de Pompadour als Dokumente der wechselseitigen »Einschreibungen« von Künstler und Auftraggeberin analysiert: Ewa Lajer-Burcharth: *Pompadour's Touch: Difference in Representation*, in: *Representations*, 73, 2001, S. 54-88.