

Ausstellungen

MANET, THE EXECUTION OF MAXIMILIAN. PAINTING, POLITICS AND CENSORSHIP, London, National Gallery of Art, 1.7. bis 27.9.1992

MANET, AUGENBLICKE DER GESCHICHTE, Mannheim, Kunsthalle, 18.10.1992 bis 17.1.1993

Für Timothy J. Clark und Robert L. Herbert, die im letzten Jahrzehnt die anspruchsvollsten und meistdiskutierten Arbeiten über Manet und die Impressionisten veröffentlicht haben, waren die Maximilian-Bilder von Manet kein Thema. Den entscheidenden Ansatzpunkt zum Verständnis der impressionistischen Malerei sahen beide Autoren in der Haussmannschen Modernisierung von Paris, der sichtbaren und den Alltag ummodellenden Beseitigung von materialisierter Vergangenheit, der alten architektonischen Strukturen von Paris, an die sich traditionelle Lebensweisen angelagert hatten. Diese Forschungen, denen es um die historische Erfahrung von Modernität ging, waren von Benjamins Sicht des 19. Jahrhunderts angeregt worden. Clark knüpfte darüber hinaus an die Forschungen des Birminghamer Center for Contemporary Cultural Studies an, insbesondere an die Thesen von Stuart Hall, wenn er die Funktion der populären Kultur – die den Impressionisten als „Material“ diente – im Ausgleich oder Überblenden von Klassenkonflikten sah. Diese sozialgeschichtliche Situierung der impressionistischen Malerei blieb quasi unterhalb der Schwelle der großen Politik – als Handlungsebene von Staaten verstanden –, so daß diejenigen Bilder von Manet, die zeitgenössische Historie thematisieren, in diesem interpretatorischen Rahmen keinen Platz fanden.

Doch auch mit ihren Bildern zu politischen Ereignissen, die ihrem eigenen Einfluß entzogen blieben, nahmen die Künstler an der Strukturierung von „Alltagswirklichkeit“ teil, denn auch hier gaben sie Wertorientierungen vor, mittels derer sich die sozialen Eliten definieren und differenzieren konnten. Die Diskussion dieses politischen Ereignisses diente in hohem Maße dazu, Konsens und Dissens dieser sozialen Schicht auszuloten.

Die beiden Ausstellungen haben erstmalig sämtliche bildliche Entwürfe von Manet (die Zeichnungen, die Lithographie und die vier Gemälde in Boston, London, Kopenhagen und Mannheim) zusammengebracht, ferner einige ausgewählte Werke, die Manets Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Historie zusätzlich erhellen sollen. Gut ein Jahrzehnt nach der fotografisch dokumentierenden Ausstellung in Providence (*Edouard Manet and the Execution of Maximilian*, 1981) werden damit die Maximilian-Bilder erneut zur Diskussion gestellt. Sie werden in London und Mannheim erstmalig im Kontext der zahlreichen bildlichen und verbalen Kommentare gesehen, die das politische Ereignis hervorrief. Die monographische Themenstellung hat zu einer intelligent inszenierten, argumentativen Ausstellung geführt, die sehr viel mehr an Erkenntnis ermöglicht als die üblichen Bildershows, deren Aufwand erheblich größer zu sein pflegt.

Der Katalog der Mannheimer Ausstellung ist gegenüber der englischen Version nicht nur um Farbtafeln (deren Bezug zur Ausstellung oder zu den Texten ich allerdings nicht erkennen konnte), sondern auch um eigens für Mannheim geschriebene Beiträge bereichert worden. Informativ wird über die Restaurierungen des Mannheimer Bildes berichtet sowie über seinen Ankauf im Jahre 1910, der ein spannendes Stück Rezeptionsgeschichte der französischen Moderne in Deutschland darstellt. – Stefan Germer versucht, Manets Reflexion „des Historischen“ zu analysieren, wobei er unglücklicherweise dem poststrukturalistischen Axiom zu gläubig folgt, nach dem es auf gar keinen Fall sein darf, daß ein Künstler *Sinn* in die Geschichte bringen wollte (daß der Maler oder sein Auftraggeber dabei das politische Ereignis „konstruiert“, trifft doch wohl für jedes Historienbild zu und ist kein Spezifikum des Manetschen Bildes). Mögen die politischen Deutungen, die in den 70er Jahren gewagt wurden, oftmals „Zwischentöne“ der Bilder, die der politischen Argumentation zuwiderliefen, vernachlässigt haben, so scheint es nun der Ehrgeiz der Interpreten zu sein, am Schluß mit leeren Händen dazustehen, d.h. jegliche Bedeutung durch geschicktes „Dekonstruieren“ eskamotiert zu haben. – Der nachdenkliche Aufsatz von Michael Zimmermann scheint mir der Intention nach über die poststrukturalistischen Negationen linker Gewißheiten (die nicht minder dogmatisch sind als diese) hinauszugehen, indem er für multiperspektivische Forschungen plädiert. Allerdings ist seine Darstellung der Debatten um Manet noch einigermaßen unausgegoren, und es bedürfte erheblicher gedanklicher Klärungen, damit einsichtig wird, wie die unterschiedlichen methodischen und theoretischen Ansätze, denen Zimmermann allzu tolerant gleiche Relevanz zuerkennt, sinnvoll zu koordinieren wären, um ein überzeugendes Forschungsprogramm zu ergeben.

Konkreter und deutlicher auf die Ausstellung bezogen sind die englischen Katalogbeiträge. Juliet Wilson-Bareau hat die Folge der Entwürfe und der ästhetischen Umformulierungen, die Manet vornahm, von der ersten skizzenhaften Komposition in Öl (Boston) bis zur endgültigen Fassung (Mannheim) präzise erfaßt und damit eine wohl endgültige Geschichte von Manets Arbeitsprozeß an diesen Bildern vorgelegt. Ihren intensiven Recherchen ist es zu verdanken, daß in den Ausstellungen die vielen, meist anonymen Stiche, Zeichnungen und populären Drucke gezeigt werden konnten, durch welche die ersten Vorstellungen von dem Ereignis geprägt wurden. Zugleich hat sie eine nahezu lückenlose Dokumentation der Informationspolitik erarbeitet, mit der die Erschießung Maximilian in Mexiko als ein Ereignis für Paris gesteuert wurde. Offensichtlich wurden die visuellen Informationen in Paris rigider von der Zensur verfolgt als die verbalen Zeitungskommentare. Erst im August 1867 wurde eine gemalte Rekonstruktion der Erschießungsszene bekannt, die auf den Fotografien von Aubert, dem Hoffotografen Maximilians, basierte. Die Aufnahmen dieses Fotografen, die in vielen Reproduktionen vor allem außerhalb Frankreichs verbreitet wurden, sind die dokumentarisch präzisesten bildlichen Quellen. Wenn auch nicht belegt ist, daß Aubert Augenzeuge des Ereignisses war, so hat er doch den Ort der Handlung unmittelbar nach der Exekution fotografiert. Auch die Aufnahmen von dem Er-

schießungskommando, die nach und nach publiziert wurden, gehen auf ihn zurück.

Juliet Bareaux konnte zeigen, wie selektiv Manet mit diesen visuellen Zeugnissen umging, ohne unbedingt eine Angleichung an die Fakten, die nach und nach bekannt wurden, anzustreben. So übernahm er die Information, daß das Erschießungskommando nicht in das populäre Guerillakostüm mit Sombreros gekleidet war, das Manet in seiner Bostoner Fassung noch skizziert hatte. Andererseits ordnete er in allen Fassungen Maximilian in der Mitte an, zwischen Mejia (links) und Miramón (rechts im Bild), den ihm ergebenen Generälen, obwohl bekannt wurde, daß Maximilian rechts außen plazierte war. Die Opfer waren *realiter* wahrscheinlich in weitem Abstand voneinander aufgestellt worden; das hinderte Manet jedoch nicht, sie dicht nebeneinander anzuordnen; der Kaiser hält Miramón bei der Hand. Den Offizier, der das Kommando gab, hat Manet in seiner Mannheimer Fassung (fast) eliminiert, obwohl er tatsächlich zugegen war.

Manet versuchte also nicht, Faktizitäten nachzustellen, sondern traf eine Auswahl entsprechend seiner eigenen ästhetischen Konzeption. Insofern ist es richtig, daß der Londoner Katalog die Frage nach der empirischen Realitätsentsprechung nicht weiter verfolgt, die im Katalog von Providence (1981) noch im Mittelpunkt stand. Dieser hatte versucht, den ästhetischen Ort der Bilder zwischen „Poesie“ und einer als positivistisch rekonstruierbar gesetzten Realität zu bestimmen, obwohl diese auch von den Fotos nicht zweifelsfrei erreicht wurde. Die Autoren des Londoner Kataloges setzen dagegen voraus, daß Manet ausschließlich auf der Ebene der Fiktionalität operierte, die Fotos und Drucke also lediglich als ästhetisches Material verwendete, nicht anders als die Bildmuster, die er dem Werk Goyas entnahm. Die Realität wird also weniger durch das Bild als einem isolierten semantischen Zeichen anvisiert oder gar erreicht, als vielmehr durch die sozialen, kommunikativen, speziell die ästhetischen Konstellationen, in denen Manets Bild als *ein* Element fungierte und Bedeutung gewann. Dieses Netz der Konstellationen wird durch die Autoren der beiden Ausstellungskataloge erheblich enmaschiger geknüpft, als es um 1981 möglich war.

Ging es Juliet Bareaux um die Verarbeitung der aktuellen bildlichen und sprachlichen Informationen, die dem Künstler verfügbar waren, so untersucht House Manets ästhetische Reaktionen auf die Bildmuster der Historienmalerei, in deren Diskurs sein Bild ja fungieren sollte. Mit der Wahl dieses Genres der Salonmalerei ließ sich Manet nicht nur auf ästhetische Diskussionen der 1860er Jahre ein, sondern automatisch auch auf soziale und politische Probleme, die im Idiom der Historienmalerei seit deren Konstitution artikuliert wurden.

House berücksichtigt bei seiner Analyse nicht nur die moderne Historienmalerei von David, Goya, Géricault, Gros und Delacroix bis Manet, die gemeinhin als eine kunsthistorische Entwicklungslinie gesehen wird, in der die Synthese von avantgardistischer, formorientierter Malerei und bedeutungsvoller Thematik noch gelang. Diese historische Linie war für den Katalog Providence 1981 noch maßgebend. House privilegiert dagegen diese avantgardistische Tradition nicht, sondern sieht Manets Maximilian-Bilder im Kontext „aller“ Konzeptionen von Hi-

storiemalerei um 1860, deren jeweiligen politischen (und ästhetischen) Konformismus bzw. deren Oppositionspotential er nicht von vornherein für ausgemacht hält (wie es bei den Apologetikern der Modernität der Fall zu sein pflegt), sondern sorgfältig neu bestimmt. Er steckt die Skala der ästhetischen und ideologischen Möglichkeiten ab – etwa von den antikischen Idealisierungen der bildlichen Helden durch Bouguereau bis zu der kreatürlichen Dumpfheit der Bauern von Millet –, um in diesem Spektrum Manets Position zu definieren. Versuchten die Autoren des Katalogs Providence 1981 Manets Verhältnis zu Akademismus und Realismus zu bestimmen (auch ideengeschichtlich als „Spannung“ zwischen Idealismus und Materialismus verstanden), so gibt House diesen kategorialen Rahmen der kunsthistorischen Analyse auf. Stattdessen interessieren ihn die Berührungspunkte zwischen ästhetischem und politischem Diskurs, d.h. die soziale Funktion der Diskussionen, die in den 1860er Jahren um die aktuelle Historienmalerei geführt wurden, die in dem Katalog von 1981 noch unerörtert blieben.

Es wurden in diesen ästhetischen Debatten um 1860 soziale Ängste artikuliert, die den Prestigeverlust der Historienmalerei als Indiz für den Niedergang des französischen Staates deuten und die traditionellen Werte (der Salonmalerei) durch das Eindringen des Kapitals in alle gesellschaftliche Sphären gefährdet sahen. Castagnary stellt die hellsichtige Frage, ob der Heroismus einzelner Individuen, der in der traditionellen Historienmalerei die Handlung trägt, überhaupt noch Geschichte repräsentieren könne; ob nicht stattdessen die politische Ökonomie ihre Bewegungen erkläre. Damit entzieht er der Historienmalerei ihr herkömmliches Axiom.

Mit ihren Massenszenen und dem Pathos der kleinen Soldaten hatten die Militärmaler seit der Jahrhundertmitte den Zweifeln an der Repräsentativität der großen Helden bereits Rechnung getragen. Sie setzten eine bildliche Maschinerie in Gang, deren kausale Zusammenhänge und moralische Wertungen kaum noch zu durchschauen waren, so entschieden diese Maler subjektiv auch noch die militärische Macht des Kaiserreichs zu verherrlichen suchten. Blieben diese Schlachtenbilder also ideologisch auch im Rahmen der imperialen Machtdemonstration, so hätten die Massenszenen dennoch ästhetische Ansatzpunkte bieten können, um ein demokratisches Bild von der Geschichte zu entwerfen.

Diese Versuche, die wesentlichen Träger der geschichtlichen Auseinandersetzungen im Volk, unterhalb der Führungseliten zu entdecken, griff Manet jedoch nicht auf. Er bleibt daher auch hinter Courbet zurück, der die Moderne nicht nur ästhetisch, sondern auch sozial radikal bestimmen wollte. Manet läßt sich stattdessen auf das alte Muster der Historienmalerei ein, in dem die Eliten die Geschichte bestimmen, um dieses Muster zu „dekonstruieren“. House zeigt, daß Manet durch seinen Verzicht auf die übliche emotionale und moralische Rhetorik, durch die schon oft bemerkte kühle Indifferenz und das „detachment“ seiner Konzeption eine eindeutige Bewertung des politischen Ereignisses verweigert. Die Soldaten führen die Exekution als einen fremden Befehl aus, ohne eigene moralische Verantwortung. Maximilian, den die französische Propaganda als Messias des mexikanischen Volkes bezeichnet hatte, ist wie Christus zwischen die bei-

den Mitangeklagten plaziert. Mit dem Sombrero, den er trägt, deutet Manet einen Nimbus an und negiert doch zugleich diese Deutung durch die Trivialität des semantischen Zeichens. Er führt die Ideologisierung an, die des Kaisers Funktion in Mexiko durch die Pariser Medien erfuhr, und widerspricht ihr zugleich.

Die kritische Konzeption der Maximilian-Bilder reicht meines Erachtens noch darüber hinaus. Mit der Amalgamierung mexikanischer und französischer Merkmale bei den Uniformen der Soldaten und der Zurücknahme folkloristischer Momente, die die Bostoner Fassung noch aufweist, hat Manet nicht nur auf die Exotik und Leidenschaftlichkeit eines fernen und fremden Ereignisses verzichtet, mit der manche triviale Darstellungen der Salonmalerei lediglich an die Sensationslust appellierten. Manet verdeutlicht durch diese Modifikationen vor allem, daß es die französische Politik ist, die in Mexiko ausgetragen wird, daß Frankreich an der Erschießung Maximilians beteiligt war.

Mit seiner unüberschaubaren Referenz auf Goyas berühmtes Bild „Die Erschießungen am 3. Mai 1808“ deckt Manet darüber hinaus ein Stück Geschichte und Logik des europäischen Kolonialismus auf. War es in Goyas Bild die französische Kolonialmacht, die die spanischen Partisanen hinrichten läßt, so schlägt in Manets Bild die „Dritte Welt“ zurück. Die französischen Truppen waren nicht zuletzt durch die mexikanische „guerrilla“ besiegt worden, die Juárez unterstützte. – Seine Kenntnis dieser Zusammenhänge macht Manet eine Heroisierung der europäischen Geschichte zusätzlich unmöglich.

Es ist bekannt, daß Manet vor allem von Velázquez fasziniert war, mehr noch als von Goya, als er deren Werke 1865 in Madrid studieren konnte. Das wird gemeinhin mit der Affinität seiner Malerei zu Velázquez' „impressionistischem“ Malduktus erklärt. Bei Manets intensiver Beschäftigung mit der Historienmalerei, die ihn gerade in den 1860er Jahren nicht losließ, dürfte sein Interesse an Velázquez jedoch mehrschichtiger gewesen sein. Velázquez unterscheidet in seinen Bildern zwischen der höfischen Funktion seiner königlichen Protagonisten und deren menschlicher „Substanz“. Auf diese Weise artikuliert sich seine humanistische Distanz vom Hof, nicht jedoch von den königlichen Personen. Vor allem seine Portraits der Infanten und Infantinnen haben diese latente Diskrepanz zum künstlerischen „Subthema“: Die königlichen Kinder posieren bereits in ihren künftigen Rollen, obwohl ihre fragilen Gestalten und ihre kindliche Ahnungslosigkeit, die Velázquez einfühlsam erfaßt, dieser Einbindung in die höfische Etikette entgegenstehen. Genauso scheint Manets Maximilian das Format für seine historische Rolle zu fehlen. Die Gestik und das bedeutsame Mienenspiel, die charaktervollen Gesichtszüge, die im traditionellen Historienbild die Identität der handelnden oder leidenden Person mit ihrem historischen Geschick suggerieren, bleiben bei Manet undeutlich und ausdruckslos.

Die Distanzierung von offiziellen Wertungen und Identifikationen, die Manets Kompositionen so erkennbar zur Schau stellen, entspricht, wie House darlegt, dem Habitus des liberalen, gebildeten Bürgertums. Dieser kulturellen Avantgarde der Bourgeoisie mußte daran gelegen sein, die ideologische Macht des Staates zu verringern. Sie nahm hingegen das Eindringen des kapitalistischen Warenverkehrs

auch in die wertkonservativen Bastionen des Salons, durch das die Geltung der alten akademischen Gattungen der Malerei bedroht wurde, mit Gelassenheit hin.

Manet selbst hat die Kritik am Staat und seiner Politik, die seinen Bildern abzu-lesen war, nicht bestätigt, sondern hat darauf bestanden, daß sie allein mit künstlerischen Problemen befaßt seien. Baudelaire hat diese Selbstinterpretation bestärkt. Man kann darin – wie House es tut – eine Strategie der Schutzbehauptungen sehen, durch die Manet der Zensur entgehen wollte. Durch die Ambivalenzen, den Verzicht auf semantische Eindeutigkeit habe sich Manet politisch unangreifbar machen wollen. Allerdings waren es gerade diese ästhetischen Irritationen und Zweideutigkeiten, die das Salonpublikum ablehnte. Es führt also m.E. weiter, wenn man davon ausgeht, daß Manets Präokkupation tatsächlich der Ästhetik galt – Ästhetik jedoch im umfassenden Sinne als Theorie der Wahrnehmung verstanden –, und daß hier auch der Schlüssel für sein Interesse an der Historienmalerei liegt.

Manet war erkenntnistheoretisch weniger radikal oder – anders gesehen – weniger naiv als die Impressionisten. Diese hatten sich ausschließlich modernen Sujets zugewandt und die alten Gattungen der Salonmalerei weitgehend ignoriert, weil sie den visuellen Konvenus mißtrauten und meinten, allein auf die empirische, aktuelle Wahrnehmung setzen zu können. Manet erkannte hingegen, daß in der aktuellen Wahrnehmung die Sinneseindrücke nie voraussetzungslos registriert werden, sondern daß ein Seheindruck stets durch vorherige und historische Seherfahrungen vorstrukturiert wird. Diese überkommenen und übernommenen Wahrnehmungsmuster können modifiziert und negiert, jedoch nicht als quasi in-existent ausgeschaltet werden. Manets Interesse an der Historienmalerei (das gemeinhin als seine zeitweilige künstlerische „Rückständigkeit“ im Vergleich zu den Impressionisten interpretiert wird) schließt also eine Kritik an der Malerei seiner impressionistischen Kollegen mit ein oder zumindest eine reflektierte Distanz zu ihren erkenntnistheoretischen Prämissen. Die Anerkennung historischer Voraussetzungen und ihre gleichzeitige „Dekonstruktion“ sind der Punkt, in dem Manets ästhetische Strategien und seine politische Ideologiekritik konvergieren.

Jutta Held

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Claus-Peter Echter (Hrsg.): *Das geschichtliche Bild der Städte. Großstadt und Denkmalpflege*. Beiträge: Jochen Bunse, Ursula Dampleff-Uelner, Claus-Peter Echter, Helmut Engel, Hiltrud Kier, Paul Müllejjans, Bernd Reiff, Manfred Schempp, Franz v. Stillfried. Berlin, Deutsches Institut für Urbanistik 1991. 182 S. mit 91 s/w Abb., DM 56,-.
- Leonie von Wilckens: *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500*. München, Beck 1991. 428 S. mit 403 Abb., davon 55 in Farbe. DM 298,-.
- John Wilmerding: *American Views. Essays on American Art*. Princeton University Press 1991. XX, 357 S. mit 29 Farb- und 224 s/w Abb., \$ 65.00; £ 49.50.
- Sabine Windecker: *Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des „Blauen Reiter“*. Berlin, Reimer 1991. 225 S. und 22 s/w Abb., DM 68,-.
- Yolanta Zakuska: *Manuscrits enlumines de Dijon*. Avec la collaboration de Marie-Françoise Damongeot, France Saulnier et Guy Lanoë. Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1991. XV, 388 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., FF 550.
- Christiane Zangs: *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*. Aachen, Mainz 1992 (Zugl. Aachen, TH Diss. 1987). 475 S. mit zahlr. s/w Abb.