

## ENTLASSEN AUS DEM MYTHOLOGISCHEN WIE DEM BIBLISCHEN BEREICH: MANETS NYMPHE SURPRISE<sup>1</sup>

CHRISTA SCHWINN

Ende der 1850er Jahre begann Manet, sich auf eine Weise mit dem weiblichen Akt auseinanderzusetzen, die dazu führte, schließlich den weiblichen Leib in seiner Nacktheit zum Thema eines Bildes machen zu können. Einige Werke aus der Zeit um 1860 bezeugen den Prozeß der Abkehr von der Konzeption des weiblichen Aktes der älteren, aber auch der zeitgenössischen Kunst, bis Manet mit der Nymphe surprise endlich das erste Beispiel seiner Auffassung 1861 der Öffentlichkeit vorstellte.

Vorangehende Zeichnungen orientieren sich, auch wenn es sich um Studien nach dem Modell handelt, immer noch an den Maßstäben, die die ältere Kunst gesetzt hatte und die (noch) als gültig anerkannt waren. Beim Betrachten dieser Zeichnungen wird deutlich, daß Manet wohl bald bei seinem Arbeiten klar wurde, daß die Nacktheit der von ihm studierten Figuren der älteren Kunst immer thematisch eingebunden war, daß ihre Gestaltung beanspruchte, zur Deutung von Wirklichkeit und zum Finden von Wahrheit beizutragen - und nicht auf sich selbst zurückverwies. So gehen seine Zeichnungen dieser Zeit, die mit ihrer Körperpflege beschäftigte nackte Frauen zeigen, kraft ihres Stimmungsgehaltes über die Darstellung alltäglicher Verrichtungen hinaus. Die Lichthaltigkeit eines Blattes in Londoner Privatbesitz<sup>2</sup> veranschaulicht z.B. die Teilhabe der Figur an überfigürlichen Bezügen, vereinzelt sie nicht als nur auf seine Verrichtung konzentriertes Wesen. Die seelische Gestimmtheit einiger weiterer Blätter aus der Zeit um 1860 evoziert das Bathseba - Thema,<sup>3</sup> wie es Manet im heute im Louvre aufbewahrten Bild Rembrandts begegnete.<sup>4</sup>

Anläßlich einer Ausstellung in London 1986 mit Werken Manets wurden von einigen Bildern Radiographien veröffentlicht, die erlaubten zu verfolgen, wie der Maler sich eine von ihm als gültig erachtete Konzeption einer nackten weiblichen Figur erarbeitete.<sup>5</sup>

Eine Ölskizze auf Holz in Oslo, Nasjonalgalleriet, gilt als Studie für die Nymphe surprise, aber auch als Skizze für ein schließlich doch nicht ausgeführtes Bild, das die Auffindung des Mosesknaben darstellen sollte. Die sitzende Badende ist die unmittelbare Vorstufe für die

Nymphe surprise; ursprünglich befand sich jedoch auf der Holztafel ein liegender weiblicher Akt, der in der Konzeption übereinstimmt mit zwei tizianesken Rötelzeichnungen, die im allgemeinen als Studien für die spätere Olympia angesehen werden.<sup>6</sup> Zurecht setzt Juliet Wilson Bateau die beiden Blätter vor 1860 an.<sup>7</sup> Die erste - bekannte - Zeichnung einer sitzenden Badenden zeigt ein Detail aus einem Deckenfresko Giulio Romanos im Palazzo del Te in Mantua: Aus dem Zusammenhang einer Bathseba - David - Szene hat Manet allein die Figur der Bathseba mit der Feder skizziert,<sup>8</sup> sie dann in Lebensgröße ausgeführt, denn sie konnte entdeckt werden unter Mlle. Victorine en costume d'espada, einem 1862 datierten Bild in New York, The Metropolitan Museum of Art.<sup>9</sup> In der signierten, 1861 datierten, 1,46 x 1,14m großen Leinwand im Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, hat sich demnach Manets erste monumentale Darstellung einer sitzenden nackten Frau erhalten.

Unmittelbar am Ufer eines sich bis zur Bildtiefe links hinziehenden Gewässers sitzt die Nymphe auf einem Felsvorsprung oder Baumstumpf, der völlig mit ihren abgelegten Kleidern bedeckt ist. Übereinandergeschlagene Beine, vor der Brust verschränkte Arme, sich vorneigender Oberkörper in Profilansicht ergeben einen ununterbrochenen Rückenkontur vom Scheitel bis zum Gesäß, während die Umrißlinie des Körpers links vom aufgesetzten Ballen des rechten Fußes bis zur Schulter immer wieder neu ansetzt - ein Hinweis auf die gegensätzlichen Bewegungsrichtungen einzelner Körperglieder. Der schräg, auch bildeinwärts geführte rechte Unterschenkel zeigt die Fußsohle, der Fuß des linken Beines ist leicht bildauswärts gekehrt, obwohl der entsprechende Oberschenkel bildeinwärts geführt ist. Der linke Unterarm liegt fest auf diesem Oberschenkel auf, der Oberarm preßt sich an die linke Körperseite. Der aus der Bildtiefe herangeführte rechte Unterarm ändert im Handgelenk seine Richtung, so daß die rechte Hand den linken Oberarm umfaßt. Diesem beständigen Richtungswechsel in der Haltung einzelner Gliedmaße entspricht keine in den Umraum der Figur ausgreifende Körperbewegung. Das Badelaken umwickelt den rechten Unterarm und das linke Knie und hängt in einem Zipfel zwischen den Beinen herab. Seine linearen Elemente lassen die körperlich - räumlichen Erstreckungen in der Figur selbst flächenhaft erscheinen, so daß sie im Gesamtumriß parallel zur Bildfläche gesetzt wirkt. Auch die Haltung des Kopfes entspricht diesem Prinzip. Zwar ist er in Drehung und Neigung der leicht schräg rechts in die Bildtiefe gewandten Haltung des Oberkörpers entgegengesetzt geführt, so daß sich das Gesicht fast en face zeigt, der gerade fallende Vorhang der rechten Haarpartie jedoch verbindet sich mit dem Badelaken: Die räumliche Erstreckung von linker Schulter, auf dem Rücken aufliegendem Haar und rechter Gesichtshälfte ist somit wiederum in der Fläche aufgehoben. Der Körper ist nahe-

zu in einer einzigen Bildebene verortet - ein Prinzip, das auch die anatomischen Gegebenheiten bestätigen. Es ist nicht nachzuvollziehen, wie der rechte Oberschenkel in die rechte Gesäßhälfte übergeht, wo das linke Knie ausfindig zu machen wäre, wie der linke Unterarm sich unter dem rechten fortzusetzen hätte. Ein Blick auf die in Zusammenhang mit der Nymphe surprise stehenden Skizzen bestätigt, daß es sich dabei um eine künstlerische Absicht Manets handelt. In der Osloer Skizze ist die Engführung der Gliedmaße weniger stark, der Körper ist bei weitem nicht so gedrungen in seinen Proportionen wie in der Nymphe surprise. Auch eine kleine Skizze in Privatbesitz,<sup>10</sup> die allein die Badende mit ihrer Dienerin zeigt, also nur die rechte Hälfte der Osloer Skizze, unterscheidet sich in dieser Hinsicht ebenfalls von der Nymphe surprise.

Eine Nymphe ist ein in der Natur beheimatetes mythologisches Wesen. Aber diese Nymphe ist nicht in die Natur eingebettet: Teppichartig ist die Baumkulisse hinter ihr in die Höhe gezogen, sie sitzt quasi vor der Natur. Auch die Attribute wie die abgelegten Kleider, der Schmuck - eine Perlenkette am Boden, die doppelte Perlenkette um den Hals, der Ring am kleinen Finger der rechten Hand - sind Hinweise auf eine Frau, die ihren Platz nicht in einer der Natur angehörenden Welt hat, sondern in einer normativ - gesellschaftlich gegliederten. Nicht von ungefähr wächst am unteren linken Bildrand eine (Wasser-) Lilie, deren blaue Farbe, stellenweise in ihrer Intensität abgeschwächt, bis in den Hintergrund des linken Bildteils verschiedentlich aufscheint, bis sie sich im Himmelsausschnitt der oberen linken Bildecke wieder verdichtet. Die Lilie ist ein Hinweis auf den Namen der Susanna in seiner hebräischen Form.<sup>11</sup>

Eine Reihe von Werken der älteren Kunst ist als Quelle für die Nymphe surprise herangezogen worden.<sup>12</sup> Von allen in der Literatur diskutierten Vorbildern steht ein Susannenbild Rubens', das in einem Stich von Lucas Vorsterman überliefert ist, dem Bild Manets am nächsten. Die Körperhaltungen beider Frauen sind nahezu identisch, jedoch gibt es zwischen beiden einen wesentlichen Unterschied in der Körperauffassung: Rubens' Susanna zieht sich mit all ihrer Energie zusammen und in sich hinein, voller Anspannung wie eine geballte Faust, die sich kaum öffnen ließe; diese leiblich - seelische Befindlichkeit charakterisiert die ganze Figur, spricht aus der Mimik des Gesichts. Im Augenblick der äußersten Gefährdung bleibt ihr allein die Konzentration auf sich selbst, das völlige Sichzusammenziehen. Der Körper der Figur Manets hingegen hat seine Haltung ohne diese alle Energie fordernde Anspannung eingenommen - entsprechend darf der Fuß des übergeschlagenen Beines frei über die

Wasserfläche hinausragen. Die Körperhaltung der Nymphe surprise resultiert aus einer Verschachtelung der einzelnen Körperteile mit - und gegeneinander, nicht aus einer Aufbietung aller leiblich - seelischen Kräfte, die die Figur in ihrer Gesamtheit bestimmte und sie als eine einzige Gebärde zu verstehen erlaubte. Sieht man nur die formale Verbindung zur Rubens - Susanna und nicht den Wesensunterschied, wirkt der Gesichtsausdruck der Nymphe surprise befremdlich, um es fürs erste relativ unverbindlich zu formulieren. Sie ist offensichtlich aus der ikonographischen Tradition der Susannendarstellungen entlassen - jedoch nicht, weil von den beiden Ältesten des biblischen Berichtes keine Spur auszumachen ist!

Rosalind E. Krauss hat nachgewiesen, daß Manets Bild einen, wohl eigens für eine Ausstellung im September/Oktober 1861 in St. Petersburg flüchtig aufgemalten Satyr- oder Faunkopf im Blattwerk der rechten oberen Bildecke gezeigt habe, der auf Fotografien des 19. Jahrhunderts noch zu sehen ist.<sup>13</sup> Das auf uns gekommene Bild zeigt keinerlei Spuren dieser Art, obwohl Radiographien andere interessante Hinweise für den Malprozeß geben.<sup>14</sup> Eine begleitende Dienerin, ganz ähnlich der in den Skizzen in Oslo und in Privatbesitz, war nahezu fertig gemalt, ehe Manet sich entschloß, sie zu tilgen. Auch eine größere Plastizität des Körpers der Nymphe war angelget, Übergänge von Licht und Schatten modellierten ihn. Die Rundung des linken Brustansatzes wurde ganz zurückgenommen, so daß der linke Oberarm jetzt näher an den Oberkörper gepreßt ist. Das Herauslösen der Figur aus einem szenischen Zusammenhang geht einher mit verminderter greifbarer Plastizität, nichts lenkt mehr von der Wahrnehmung der beschriebenen Flächenbindung des Körpers und des Verschränktheits seiner Gliedmaßen ab. Ob der im Blattwerk einmal auszumachende Satyr- oder Faunkopf den szenischen Zusammenhang hätte „retten“ können, ist fraglich: Er charakterisiert zwar ein der Natur angehörendes mythologisches Wesen, die Natur jedoch erstreckt sich hinter der nackten Sitzenden wie ein Teppich - in den der Kopf des Naturwesens wie ein Ornament eingewirkt gewesen wäre.

Die Lilie verweist auf eine Herkunft aus dem biblischen, der Satyr bzw. Faun auf eine aus dem mythologischen Bereich.<sup>15</sup> In beiden Themenbereichen waren in der älteren Kunst nackte weibliche Badende beheimatet, ihre körperliche wie seelische Haltung war motiviert, ihre leibliche Befindlichkeit begründet. Die Nymphe surprise jedoch scheint „unbegründet“, sie ist weder in der Natur zu Hause noch sich in einem Handlungsraum befindend, der sie in einen Geschehensablauf einbände und sie „erklärte“. Verschiedentlich wurde daher versucht, die Ursache für ihr Verhalten außerhalb des Bildes zu vermuten. Rosalind E. Krauss setzt den

Betrachter (auch im englischen Originaltext ist von „viewer“ als „he“ die Rede) an die Stelle der beiden Ältesten, der somit das Bild vollende. Da Manet einen von Einfühlung ausgehenden Zugang zum Bildgegenstand vermeide, sich also im Betrachten und Betrachtetwerden nicht zwei Subjekte begegneten, sondern das Bild als solches ein Objekt sei, sei demnach der Vorgang des Betrachtens eine Art Vergewaltigung durch den Blick.<sup>16</sup> Letzteres hat selten Zustimmung gefunden, die Interpretation des Betrachters als „Voyeur“ hingegen wird in einem Teil der hier genannten Literatur zum Anlaß diesen Gesichtspunkt ergänzender, weiterführender oder auch abschwächender Deutungen genommen,<sup>17</sup> bis Hans Körner das Bild schließlich als ein Spiel mit dem Voyeurismus ansieht...<sup>18</sup>

Julius Meier-Graefe teilt eine Auskunft Léon Koëllas mit, daß dessen Mutter, Suzanne Leenhoff, für die Nymphe surprise posiert habe, fügt aber hinzu, daß diese nicht zu leugnende „gewisse Ähnlichkeit“ keine Naturstudie bedeute.<sup>19</sup> Der Hinweis auf Suzanne Leenhoff - und damit eine mögliche Anspielung im Vornamen auf die Susanna des Alten Testaments - wurde dankbar aufgegriffen. So versteht Beatrice Farwell die Nymphe surprise als Körperporträt der Suzanne Leenhoff: „...is in nearly all respects a portrait of Suzanne Leenhoff“, so daß der Bildtitel lauten könne „Suzanne Leenhoff as a nymph surprised by a satyr“.<sup>20</sup> Persönliche Lebensumstände Manets sind dieser Sicht entsprechend mit diesem Bild angesprochen: Suzanne Leenhoff war zu dieser Zeit Modell und Lebensgefährtin Manets, mit der er 1863 die Ehe einging. Beatrice Farwell betont mit diesem Aspekt die Bedeutung des häuslichen Kreises für Manet; mit der „Beförderung“ des Betrachters (und der Betrachterin?) zum Voyeur wird festgestellt, daß damit ein spielerisches Element im Bild verstärkt werde,<sup>21</sup> daß gar die „biblische Erzählung“ zur „Maskerade für Manets persönliche Lebensumstände“ geworden sei.<sup>22</sup> Michael Fried argumentiert, daß das Bild als solches über den Blick der Nymphe sich uns zuwende; da ihr Körper im Profil gegeben sei, drehten Nymphe und Bild uns sozusagen ihre Seite zu.<sup>23</sup> Diese Deutung, die die Nymphe surprise als Ergebnis der künstlerischen Absichten Manets erklärt, vermeidet zwar die Unangemessenheit mancher der hier referierten Erklärungsversuche, umgeht jedoch die Schwierigkeit, den Blick der nackten Frau mit ihrer Körperhaltung vereinbaren zu können; sie sieht von der Befindlichkeit des dargestellten Leibes ab, letztlich vom Bildinhalt. Wichtig bleibt das Betonen der bildkünstlerischen Mittel, das der dargestellten Figur ihre Monumentalität beläßt.

Der nahezu sich verknotende Körper der nackten Frau ist Ausdruck äußerster Bedrängnis, der Ausdruck des Gesichts spiegelt weder Ängste noch Gefährdung, der Blick ist beobachtend,

vorsichtig - interessiert, aktiv, hebt sich von der Befindlichkeit des Körpers ab. Die doppelte Perlenkette, die klaren Konturlinien des Gesichts, die es vom aufgelösten Haar trennen und es ebenso über die markante Begrenzungslinie der Schulter setzen, veranschaulichen eine Trennung der Befindlichkeit des Körpers von der des Gesichts - eigentlich: des Kopfes. Entlassen aus dem biblischen und mythologischen Bereich, verbleibt der nackten Frau eine Körperhaltung, die existenzielle Bedrohung (und nicht Schamhaftigkeit) veranschaulicht, die Manet in seinem Bild nicht begründet. Das heißt: diese Körperhaltung charakterisiert weibliche Nacktheit grundsätzlich als unfrei, sich in sich verkrampfend, sie bedarf keiner Erklärung und ist ohne die Möglichkeit einer Lösung. Ihre Körperlichkeit bestimmen Bedingungen der Fläche, ein künstlerisches Prinzip, das diese Körperhaltung ebenfalls als unveränderbar zu verstehen gibt, wie für immer festgeschrieben - daher auch die Monumentalität der Figur!<sup>24</sup> Etwas Allgemeines wird ausgesagt über das Verhältnis der Frau zu ihrem Körper. Allein vom Kopf der dargestellten Frau kann eine Aufhebung dieser Unabänderlichkeit ausgehen, da er im Ausdruck des Gesichts und im raumgreifenden Blick (aus dem Bild heraus) über den Körper hinausgeht, ohne von ihm getrennt zu werden, ohne ihn zu leugnen. (Der Oberkörper wendet sich nach rechts bildeinwärts, der Kopf nach links bildauswärts, das eine kann nur in Relation zum anderen erkannt werden). In der Nymphe surprise ist eine nur von der Frau selbst zu erarbeitende, von ihr allein zu wollende freie Entfaltung der nackten körperlichen Erscheinung als Möglichkeit angelegt, die keinerlei Legitimationen bedürfe. Dieses „Versprechen“ löst die auf dem Boden hockende Frau im Déjeuner sur l'herbe ein: Sie hat aus eigenem Entschluß ihre Kleider ausgezogen, ohne thematische Vorgaben, ohne als Badende gemeint zu sein, ohne sich an den übrigen Figuren des Bildes zu orientieren. Im Bild selbst ist das nicht als Anstoß erregend und nicht als eine Gefährdung der weiblichen Person dargestellt, sondern als sein selbstverständlicher Bestandteil. So ist die Nymphe surprise als Hinweis auf eine Utopie zu verstehen - deren Verwirklichung im außerkünstlerischen Bereich nicht möglich scheint.



Abb.1



Abb.2

*Abbildungen:*

*Abb.1 Edouard Manet, Nymphe surprise, 1861. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (F. Cachin, Manet, Köln 1991, S.33)*

*Abb.2 Lucas Vorsterman nach Peter Paul Rubens, Susanna und die Ältesten (Corpus Rubenianum, III The Old Testament, London/New York 1989, Abb.162)*

---

<sup>1</sup> Die folgenden Überlegungen verstehen sich als Fortführung meiner Beschäftigung mit Susannendarstellungen in der älteren Kunst. Der Text ist die ungekürzte Fassung meines Beitrags „Manets ‚Nymphe surprise‘ oder: Kann eine Frau selbstbestimmt sich ihrer Kleider entledigen?“ in der Kunstchronik (Heft 11, November 2000, S.561-565).

<sup>2</sup> Denis Rouart und Daniel Wildenstein: Edouard Manet. Catalogue raisonné. 2Bde. Lausanne und Paris 1975; hier: Bd. II, Nr. 362. - Eine Variante befindet sich in Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen. Siehe Ausstellungskatalog: Manet, Fondation Pierre Gianadda. Herausgeb. von Ronald Pickvance. Martigny 1996. Nr. 7.

<sup>3</sup> Rouart und Wildenstein (wie Anm. 2): Bd. II, Nr. 358, 360, 361 und 363.

<sup>4</sup> Kathleen Adler: Manet. Oxford 1986. S. 31 macht darauf aufmerksam, daß Rembrandts Gemälde 1860 in einer Pariser Galerie ausgestellt war. - Den Zusammenhang mit dem Bathseba - Thema hat Manet in seiner Radierung La Toilette (Edouard Manet. Das graphische Werk. Ingelheim 1977. S. 49, Nr. 8) verstärkt: Dem allgemeinen Bilddunkel im Hintergrund angeglichen blickt eine Dienerin, wie fragend, über ihre Schulter hinweg zur gewichtig hellen, vor sich hinsinnenden Sitzenden im Vordergrund. Durch diese Hell - Dunkel - Gestaltung, die nicht durch eine räumliche Situation bedingt ist, erschöpft sich das Sujet der Radierung nicht in der Darstellung einer alltäglichen, zweckbestimmten Tätigkeit.

<sup>5</sup> Juliet Wilson Bareau with an introductory essay by John House: The Hidden Face of Manet. An investigation of the artist's working processes. In: The Burlington Magazine. Bd. 128. 1986. Nach S. 315 (Anhang zum April - Heft, mit eigener Seitenzählung).

<sup>6</sup> Rouart und Wildenstein (wie Anm. 2): Bd. II, Nr. 376, nicht ohne Einschränkung 1863 datiert, und Nr. 377, datiert 1863. Ebenso Françoise Cachin in: Manet. 1832 - 1883. Paris 1983. S. 183 - 185 mit der Datierung 1862/63.

<sup>7</sup> Wilson Bareau (wie Anm. 5): S. 42.

<sup>8</sup> Rouart und Wildenstein (wie Anm. 2): Bd. II, Nr. 71. - Den Hinweis auf Giulio Romano gab Cachin in: Manet (wie Anm. 6), S. 88, unter Nr. 21.

<sup>9</sup> Wilson Bareau (wie Anm. 5): S. 32 macht auf diesen Zusammenhang aufmerksam.

<sup>10</sup> Rouart und Wildenstein (wie Anm. 2): Bd. I, Nr. 38 und Pickvance (wie Anm. 2): Nr. 10. - Françoise Cachin: Manet. Köln 1991. S. 149, Abb. 1 führt eine Holztafel fast gleicher Maße an, deren Verbleib jedoch unbekannt sei. A. Tabarant: Manet et ses oeuvres. Paris 1947. S. 43 nennt eine weitere Skizze, eine nur in unbedeutenden Details von der Osloer abweichende, die aber anscheinend nicht mehr nachweisbar ist. Beatrice Farwell: Manet's Nymphe Surprise. In: The Burlington Magazine. Bd. 117. 1975. S. 225 - 229, hier: S. 226 diskutiert die unterschiedlich dokumentierte Überlieferung der einzelnen Skizzen. S. 226.

<sup>11</sup> Ein Bild Paolo Veroneses mit der Darstellung der Susanna und den beiden Ältesten im Wiener Kunsthistorischen Museum zeigt einen der alten Männer mit einer Lilie in der Hand -

---

die beiden falschen Richter haben mit ihrer erpresserischen Vorgehensweise Susanna sozusagen in der Hand!

<sup>12</sup> Einen Überblick gibt Michael Fried: *Manet's Sources. Aspects of his Art, 1859 - 1865*. In: *Artforum*. Bd. 7. 1969. S. 28 - 82. In seinem Buch: *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago und London 1996 ist dieser Aufsatz mit geringfügigen Änderungen und Ergänzungen als erstes Kapitel wiederabgedruckt; im zweiten Kapitel „Manet's Sources Reconsidered“ sichtet er neuere Beiträge zu dieser Frage, betont und verstärkt teilweise seine 1969 formulierten Thesen. - Vergl. auch Theodore Reff: *Manet's Sources. A. Critical Evaluation*. In: *Artforum*. Bd. 8. 1969. S. 40 - 48.

<sup>13</sup> Rosalind E. Krauss: *Manet's Nymph Surprised*. In: *The Burlington Magazine*. Bd. 109. 1967. S. 622 - 627; hier: S. 624. Farwell (wie Anm. 10): S. 226 weist nach, daß Manet nicht selbst diese Zutat seines auch noch in seinem Nachlaß nachweisbaren Bildes getilgt hat. - Eine 1636 datierte, kleine Holztafel Rembrandts im Mauritshuis in Den Haag mit einer Susannendarstellung zeigt an einer vergleichbaren Bildstelle wie der des verschwundenen Satyrkopfes in Manets *Nymphe surprise* die Köpfe der beiden Ältesten, versteckt im Laubwerk, am rechten Rand der oberen Bildhälfte. Es ist wahrscheinlich, daß Manet Rembrandts Bild gekannt hat, worauf zuerst Germain Bazin hingewiesen hat: *Manet et la tradition*. In: *L'Amour de l'art*. 1932 (Mai). S. 152 - 163; hier: S. 155 und 157.

<sup>14</sup> Giovanni Corradini: *La Nympe surprise de Manet et les rayons X*. In: *Gazette des Beaux - Arts*. Bd. 54. 1959. S. 149 - 154. Ob diese Dienerin wie ihre Vorgängerinnen in den angeführten Skizzen von dunkler Hautfarbe war - damit in einer bestimmten venezianischen Tradition stehend - vermag ich nach den Radiographien nicht zu entscheiden.

<sup>15</sup> In der älteren Kunst können die beiden Ältesten, die Susanna bedrängen, mit satyresken Zügen ausgestattet sein. Ein in der Galleria Borghese in Rom aufbewartes Bild Peter Paul Rubens' zeigt einen Ältesten mit betont satyresken Zügen. In der verwandten Komposition im Stockholmer Nationalmuseum sind diese Züge weniger stark ausgeprägt, und letztlich sind sie immer noch zu bemerken in den zwei weiteren auf uns gekommenen Fassungen des Themas: Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, und München, Alte Pinakothek. - Naturwesen wie Satyre gehören einem vormoralischen Weltverständnis außerhalb der Kategorien von Schuld und des Reflektierens der eigenen Handlungsabsichten an. Rubens hat somit der biblischen (christlichen) Erzählung einen mythologischen Aspekt hinzugefügt, der seine Interpretation der Textvorlage nicht mehr nur nach den Gepflogenheiten der Rechtssprechung zu einem guten Ausgang der Geschichte führen kann.

<sup>16</sup> Krauss (wie Anm. 13): S. 624. Anne Coffin Hanson: *Manet and the Modern Tradition*. New Haven und London 1977. S. 96 schließt sich der Interpretation Krauss' an.

<sup>17</sup> Diesen Aspekt diskutiert Farwell (wie Anm. 10): S. 229. In diesen Zusammenhang gehören die früheren, jedoch erst 1981 veröffentlichten Überlegungen dieser Autorin: *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire* (Diss 1973). New York und London 1981. S. 29, 67, 95 und 270 ff. - Siehe auch Adler (wie Anm. 4): S. 31 und Wilson Bateau (wie Anm. 5): S. 36.

<sup>18</sup> Hans Körner: *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*. München 1996. S. 33.

<sup>19</sup> Julius Meier-Graefe: *Edouard Manet*. München 1912. S. 38.

<sup>20</sup> Farwell 1981 (wie Anm. 17): S. 76 und 77. Eine Rötzelzeichnung in der Pariser Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes - Rouart und Wildenstein (wie Anm. 2): Bd. II. Nr. 356 - zeigt einen weiblichen Kopf im Profil nach rechts, der als Porträt Suzanne Leenhoffs angesehen werden kann, so daß ihn Wilson Bateau, ihre 1986 (wie Anm. 5): S. 31 formulierte Einordnung aufnehmend, ausdrücklich im Zusammenhang mit den Studien Manets für die *Nymphe surprise* sieht. In: Mikael Wivel: *Manet*. Kopenhagen 1989. S. 168.

<sup>21</sup> Eric Darragon: *Manet*. Paris 1991. S. 74.

<sup>22</sup> Körner (wie Anm. 18): S. 35.

---

<sup>23</sup> Fried 1969 (wie Anm. 12): S. 69 Anm. 27 und S. 72 Anm. 98; ohne nennenswerte Änderungen übernommen in die Buchveröffentlichung 1996 (wie Anm. 12): S. 479 Anm. 96 und S. 513 Anm. 39.

<sup>24</sup> Deshalb verharmlost die Deutung des Bildes unter dem Aspekt des Voyeurismus die Bildaussage.