

# „Saison Courbet“? Zwei Ausstellungen und eine Abschreibung

**Gustave Courbet.** Kat. zur Ausstellung in der Fondation Beyeler, Riehen, 7. September 2014–18. Januar 2015. Hg. Fondation Beyeler/Ulf Küster. Beiträge von Stéphane Guégan, Michel Hilaire, Ulf Küster, Laurence Madeline, Bruno Mottin, James Rubin. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2014. 200 S., 131 Abb. ISBN 978-3-7757-3862-0. € 49,80

**Gustave Courbet. Les années suisses.** Kat. zur Ausstellung im Musée Rath/Musées d'art et d'histoire de Genève, Genf, 5. September 2014–4. Januar 2015. Sous la direction de Laurence Madeline. Beiträge von Paul Chessex, Jean-Luc Mayaud, Marc Vuilleumier, Petra ten-Doesschate Chu, Ségolène Le Men. Versailles/Genève: Art Lys/Musées d'art et d'histoire 2014. 265 S., Ill. ISBN 978-2-8549-5581-1. € 45,00

**Courbet – Daubigny. Das Rätsel der „Schleuse im Tal von Optevoz“.** Kat. zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek, München, 27. November 2014–9. März 2015. Hg. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Beiträge von Côme Fabre, Eva Ortner, Herbert W. Rott. München, Hirmer Verlag 2014. 104 S., 95 Farbabb. ISBN 978-3-7774-2334-0. € 21,90; im Museum € 16,80

dersetzung mit dem Begründer des französischen Realismus fort. Die Basler Fondation Beyeler präsentierte Courbet als Vorläufer der Moderne, während sich das Genfer Musée Rath ausschließlich den letzten Jahren des Malers im Schweizer Exil zuwandte. Unter dem Schlagwort „Saison Courbet“ arbeiteten beide Institutionen marketingstrategisch zusammen, und auch bei den beiden umfangreichen Publikationen hat man kooperiert: So enthält der Genfer Katalog einen Text von Ulf Küster, dem Kurator der Basler Ausstellung, über Courbets frühe Selbstportraits, während Laurence Madeline, die die Genfer Schau verantwortete, vice versa einen Beitrag über Courbets wohl provokantestes Bild, „L'origine du monde“, zum Katalog der Fondation Beyeler beisteuerte, das als Leihgabe des Pariser Musée d'Orsay dort ausgestellt war. Trotz dieser Kooperation hätten die beiden Ausstellungen jedoch kaum unterschiedlicher ausfallen können, gingen sie doch von sehr verschiedenen Ausgangspositionen aus und mit völlig anderen Intentionen an das Werk des französischen Malers heran.

## GRÜNDERVATER DER MODERNE?

In Riehen möchte man Courbet als Begründer der modernen Malerei herausstellen, was man dort vor allem am Grad der Selbstreflexivität des Farbauftrags und der malerischen Auflösung der Bildmotive festmacht: „Das Sujet verliert an Bedeutung, das ‚Wie‘ wird wichtiger als das ‚Was‘ – eine der Grundvoraussetzungen der Abstraktion“, so Ulf Küster und Sam Keller im Vorwort des Kataloges (12). Um Courbet als „wohl wichtigsten Vorläufer der Moderne“ (ebd.) zu charakterisieren, wurde der Fokus auf die Selbstportraits, Landschaften und Seestücke gelegt und Ausstellung wie Katalog thematisch nach Bildthemen gegliedert. Mit einer ikonographischen Klassifizierung einzelner Gattungen hat dies jedoch weniger zu tun, vielmehr trägt die Präsentation von nur einem Bildsujet je

---

**D**em Werk Gustave Courbets widmeten 2014/15 gleich zwei Schweizer Museen große monografische Ausstellungen und setzten damit die seit der Pariser Retrospektive 2008 und der Frankfurter Schau in der Schirn 2010/11 wieder erstarkte Ausein-

Ausstellungsraum zu einer gewissen Homogenisierung der Exponate bei, die so als serielle Variationen eines einzigen Themas präsentiert werden. Dem erklärten Ziel, Courbet als einen Vorläufer der Abstraktion zeigen zu wollen, spielt diese Bündelung zu formal ähnlichen Werkgruppen zu, jedoch um den Preis der Aufhebung der Chronologie.

Den Auftakt der Ausstellung bildete eine imposante Zusammenstellung von etwa einem Dutzend Selbstportraits, darunter „La Rencontre. Bonjour Monsieur Courbet“, das die berühmt gewordene Begegnung zwischen dem Maler und seinem Mäzen Alfred Bruyas darstellt; weiterhin das aufgrund seiner expressiven Drastik in der Tat verstörende „Le fou de peur“, das den Künstler mit aufgerissenen, angsterfüllten Augen zeigt; das ungewöhnliche „Autoportrait sous forme d'une pipe“, ein Selbstbildnis als Pfeife, das Courbet seinen Frankfurter Künstlerfreunden nach seinem Aufenthalt in Deutschland 1858 überließ; sowie zwei frühe Selbstportraits mit Hund, beide aus dem Jahr 1842. Zweifellos spielt das Selbstportrait – wie zuletzt Stephanie Marchal in ihrer umfassenden Studie zu den Selbstbildnissen gezeigt hat (*Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, München 2012; vgl. die Rezension von André Dombrowski in: *Kunstchronik* 66, 2013/9/10, 461ff.) – eine wesentliche Rolle in der Selbststilisierung Courbets. Dass man von ihnen aber als authentischen Ausdrucksformen seiner „künstlerischen Individualität“, der „allein sich Courbet verpflichtet fühlte“ bzw. als Selbstdarstellung des „völlig unabhängigen Künstlers“ (Kat., 23) spricht, stützt zwar die forcierte These der Ausstellung, kann Courbets künstlerischen Habitus aber kaum kritisch im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdbild verhandeln, sondern bekräftigt seine Selbststilisierung als Erneuerer der Malerei lediglich affirmativ. Der die Selbstportraits flankierende Katalogbeitrag von Michel Hilaire zum Verhältnis zwischen Courbet und Bruyas legt hingegen wesentlich differenzierter dar, wie inhomogen die Vorstellungen von einer „Erfindung“ einer modernen Kunst tatsächlich waren, wie sie Bruyas mit seiner

„solution“ und dem Aufbau einer Sammlung vor-schwebten, die er 1868 einschließlich des programmatischen „La Rencontre. Bonjour Monsieur Courbet“ dem Museum in Montpellier überließ.

### DIE MATERIALITÄT DES FARBAUFTRAGS

Im Ausstellungsparcours folgte auf die Selbstportraits eine Auswahl von felsigen Jura-Landschaften der Franche-Comté. Besonderes Augenmerk gilt hier der Deckungsgleichheit von repräsentierter Materie und dem verwendeten Farbmateriale, die insbesondere bei den Darstellungen von Steinformationen schon den Zeitgenossen auffiel. Nicht zuletzt das beeindruckende Steinbruch-Bild „La Roche Pourrie, étude géologique“ von 1864 (*Abb. 1*) veranschaulicht Courbets besondere Fähigkeit, mit Hilfe des Palettmessers die Farbe als körnige, gemauert erscheinende Oberfläche ins Bild zu setzen, die die materiellen Qualitäten des Kalksteins unmittelbar evoziert. Ein erhellender Aufsatz von James Rubin über das Verhältnis von Courbets Materialismus und der „positiven Metaphysik“ des Sozialtheorikers Étienne Vacherot schlägt vor, diese Betonung des physischen Materials nicht im Sinne eines bloßen Positivismus zu verstehen, sondern – mit Vacherot – als Möglichkeit tieferer Erkenntnis und Einsicht, die durch unmittelbare Erfahrung und Empfindung des materiell Gegebenen vermittelt wird. Die Parallele zwischen Vacherots Ideen und der Malerei Courbets, die bereits von Pierre-Joseph Proudhon gezogen wurde, würde damit auch Courbet ein aufgeklärtes Verständnis von Malerei zusprechen, das sich mit der Forderung nach einer demokratischen Gesellschaft verband.

Die Sujetgruppen „Dunkle Wasser“ und „Grotten“ unterstützten die angestrebte Betonung der immersiven Anlage von Courbets Bildern. In der Ausstellung erwies sich insbesondere die Hängung der drei Gemälde „La jeune Baigneuse“, „Les trois Baigneuses“ und „La Source“, die zwischen 1865 und 1868 entstanden, als aufschlussreich, da sie in der Zusammenschau die allegorische Dimension des Quellenmotivs besonders deutlich hervortreten ließ. Die Selbsterzeugung der Welt, wie sie in dieser Werkgruppe thematisiert wird,



Abb. 1 Gustave Courbet, La Roche Pourrie, étude géologique, 1864. Öl auf Lw., 60 x 73 cm. Musée Max Claudet, Salin-les-Bains. Foto: Henri Bertrand (© Fondation Beyeler Riehen)

hätte es sinnvoll erscheinen lassen, sie in räumlich unmittelbaren Zusammenhang mit dem 1866 gemalten „L'origine du monde“ sowie mit den Grottenbildern zu stellen, was in der Ausstellung jedoch unterblieb, allerdings im Katalog geleistet wird. Neben einem detaillierten Bericht über die übermalten Schichten von „Les trois Baigneuses“ des Restaurators Bruno Mottin widmen sich der bereits erwähnte Aufsatz von Laurence Madeline wie auch der Katalogbeitrag von Stéphane Guégan dem Werkkomplex der Aktdarstellungen. Während letzterer insbesondere die historischen Vorläufer für die Quellenpersonifikationen herausarbeitet, rekonstruiert Madeline den Zusammenhang zwischen Blumenbildern und Frauenakten, der in der Ausstellung durch die Platzierung der „Fleurs sur une banque“ in direkter Nachbarschaft zu „L'origine du monde“ verdeutlicht werden sollte, sonst aber in der Hängung argumentativ nicht weiter verfolgt wurde.

**D**rei weitere Säle waren den Themen Schnee und Meer gewidmet. Sowohl in den verschneiten Landschaften als auch in den großen Wellenbildern wurde Courbets Vermögen durchaus eindrücklich vor Augen geführt, diffuse Materie wie Gischt oder Schnee mittels seiner opaken Malweise bildlich zu fassen. Im letzten Saal waren kleinere Seestücke präsentiert, die durch die horizontale Streifung ihres Bildaufbaus tatsächlich einen stark abstrahierenden Charakter aufweisen. Hier sollte bewusst ein Konnex zu den Streifenbildern Gerhard Richters hergestellt werden, dessen Retrospektive noch kurze Zeit parallel zu Courbet in den unmittelbar angrenzenden Räumen zu sehen war.

#### **COURBET – EIN UNPOLITISCHER?**

Dass Courbet zu den Wegbereitern der Moderne zu zählen ist, sei hier nicht in Abrede gestellt, aller-



Abb. 2 Courbet, Le Château de Chillon, 1873. Öl auf Lw., 54 x 64 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Courbod, Dep. FC 698 (© Musée d'Art et d'Histoire de Genève)

dings erscheint das teleologische Modell, dem die Ausstellung folgte, in seiner Verknappung auf das rein Malerische problematisch. So scheint die Ausstellungskonzeption vor allem an die Vorstellungen von Clement Greenberg oder auch Michael Fried angelehnt, ohne die Kritik, die an deren Moderne-Konzeptionen bereits vielfach geübt wurde, zu berücksichtigen oder an die Vielschichtigkeit bildimmanenter Interpretationen, die Fried zweifellos in seinem Buch *Courbet's Realism* (Chicago 1990) geleistet hat, heranreichen zu können. Ziel dieser Verkürzung ist stattdessen und erklärtermaßen die affirmative Bekräftigung des Mythos Courbet sowie von dessen Rolle als Bahnbrecher der Moderne und weniger die kritische Rekonstruktion der historischen Bedingungen seines Werks und seiner Person.

Auch durch die Ausblendung seiner politischen Werke wird das Bild eines nahezu apolitischen Malers gezeichnet, der vor allem mit maleireiinternen, ästhetischen Problemen befasst erscheint und weniger mit der sozialen Rolle von Kunst. Dabei hätte der konzentrierte Blick auf die materielle Beschaffenheit der Bilder durchaus auch eine gesellschaftspolitische Dimension entfalten können – der Aufsatz von Rubin deutet dies ja an. So scheinen es gerade die unterschiedlichen Definitionen von Materie zu sein, die nicht nur die naturwissenschaftliche Welt in verschiedene Lager spalteten, sondern auch in der Kunst kontrovers diskutiert wurden. Man hätte sich daher einen etwas weniger emphatischen, dafür aber genaueren Blick vor allem auf diejenigen Bilder gewünscht, die das Phänomen der Materie ausdrück-



Abb. 3 Courbet, Panorama des Alpes, um 1876. Öl auf Lw., 64 x 140 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Genf. Foto: Bettina Jacot-Descombes (© Musée d'Art et d'Histoire de Genève)

lich thematisieren, wie der bereits erwähnte Steinbruch oder aber auch die erstaunlich naturnahe Darstellung einer Windhose („La Trombe“, 1866).

### DER SPÄTE COURBET – NEU GEGEHEN

Einer ganz anderen, ungleich schwierigeren Aufgabe haben sich die Kuratoren in Genf gestellt: Hier galt es, das nur dürftig bearbeitete, generell kaum bekannte und wenig geschätzte Spätwerk Courbets, das in den Jahren zwischen 1873 und 1877 im Schweizer Exil entstanden ist, neu zu beleuchten, also eine tatsächliche Lücke in der Courbet-Forschung zu schließen. Bislang wurde seine künstlerische Produktion in der Schweiz häufig als wenig innovativ oder gar Ergebnis einer größeren, touristisch orientierten Massenproduktion abgetan. Fälschungen, die in der Schweiz noch zu Lebzeiten Courbets auf den Markt gelangten, taten ihr Übriges, um das malerische Œuvre seiner letzten Lebensjahre, die zudem von Krankheit und der schwierigen Exilsituation überschattet waren, zu desavouieren.

Den Genfer Kuratoren ging es dennoch nicht darum, den späten Courbet einseitig zu „rehabilitieren“, sondern auf Grundlage belastbarer Quellen ein differenziertes Bild seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Aktivitäten zu zeichnen. Hierzu wurde auf breiter Basis vor allem in Schweizer Archiven und Sammlungen recherchiert, wie der im Katalog abgedruckte Forschungsbericht von Paul Chessex dokumentiert, der auch eine detaillierte Chronologie der Schwei-

zer Lebensstationen Courbets sowie Kurzbiografien der wichtigsten Personen aus seinem Umkreis bietet. Des Weiteren sind hier zahlreiche, bislang unveröffentlichte Briefe und Dokumente abgedruckt.

Die Ausstellung nahm ihren Anfang mit der Darlegung von Inhaftierung und Verurteilung Courbets, den man nach der Kapitulation der *Commune* als Alleinschuldigen für den Sturz der Pariser Vendôme-Säule verantwortlich gemacht hatte. Es folgte seine Haftstrafe von September bis Dezember 1871 in Sainte-Pélagie, bis man ihn aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes in ein Sanatorium verlegte, um ihm schließlich die Zahlung der Kosten für den Wiederaufbau der Säule aufzubürden, die auf die immense Summe von über 300,000 Francs festgelegt wurden. Um der Pfändung seines Besitzes und seiner Gemälde zu entgehen, setzte sich Courbet 1873 in die Schweiz ab, wo er sich schließlich – nach längeren Reisen – in La Tour-de-Peilz in der Nähe von Vevey am Genfer See niederließ.

Der erste Saal der Genfer Schau versammelte eine Auswahl von während der Inhaftierung entstandenen Gemälden, darunter das bekannte „Autoportrait à Sainte-Pélagie“, anthropomorphe Früchtestillleben sowie Blumendarstellungen und Landschaften. Hervorzuheben sind hier drei Forellenbilder, insbesondere das monumentale „Nature morte aux trois truites de la Loue“ (Kunstmuseum Bern), das drei tote Fische an einem Baum aufgehängt zeigt. Wie in den Apfel-

stillleben erscheint der Maßstab der Fische im Vergleich zu der sie umgebenden Natur so groß, so dass die Forellen menschliche Dimensionen annehmen. Courbet spielte in diesen Bildern ganz offen auf seine persönliche Notlage an: So trägt das Zürcher Forellensbild die Inschrift „in vinculis faciebat“ als direkten Verweis auf seine Inhaftierung. Dies ist durchaus auch als gezielte Inszenierung zu verstehen, wie Jean-Luc Mayaud darlegt, mit der Courbet an die Popularität anzuknüpfen suchte, die er während der Zeit der Pariser *Commune* genoss.

### SELBSTSTILISIERUNG ÜBER DIE SAMMLUNG

Der zweite Raum der Ausstellung widmete sich der sogenannten „Galerie Courbet“, der privaten Kunstsammlung Courbets, die er in seinem Haus Bon Port in La Tour-de-Peilz im August 1875 eröffnete und dem Publikum zugänglich machte. Diese umfasste eigene Werke und Kopien nach alten Meistern, die er sich aus Frankreich nachschicken ließ. Die Titel der etwa 130 dort ausgestellten Gemälde lassen sich anhand der nach seinem Tod am 30.12.1877 angefertigten Inventare rekonstruieren. In Genf wurde mit einer Auswahl von etwa 20 Bildern die Grundausrichtung dieser Galerie anschaulich gemacht. Hochinteressant ist, welche seiner eigenen Werke Courbet Zeit seines Lebens behielt und ihnen damit als Dokumenten seiner künstlerischen Entwicklung einen besonders hohen Stellenwert beimaß. Darunter waren einige der frühen Selbstportraits wie das tizianeske „L’homme à la ceinture de cuir“ oder auch sein Selbstbildnis „Le fou de peur“, das allerdings, wie auch die frühen Selbstportraits mit Hund, in Basel und nicht in Genf ausgestellt war, wo es konzeptuell ebensogut hingepasst hätte.

Als Glanzstück der „Galerie Courbet“ kann damals wie heute das Bildnis „Jo. La belle Irlandaise“ gelten (heute in Stockholm), das nicht nur aufgrund seiner technischen Finesse, sondern auch wegen der persönlichen Erinnerungen, die Courbet mit der Freundin Whistlers verband, in seinem Besitz verblieb. Doch nicht weniger interessant erweisen sich auch die Werke alter Meister, die

Courbet seinen eigenen Bildern zur Seite stellte. Diese Kopien zweifelhafter Provenienz wurden von ihm selbst offenbar für Originale gehalten und dienten dazu, sein eigenes Werk in eine Genealogie mit Tizian, Rembrandt, Frans Hals und van Dyck zu stellen, wie Laurence Madeline in ihrem Aufsatz darlegt. Zu bedauern ist, dass im Katalog nur eine Liste der eigenen Werke Courbets aus der „Galerie“ abgedruckt ist, nicht aber die Bestände der Kopien alter Meister verzeichnet sind.

Die „Galerie Courbet“ diente dem Maler nicht zuletzt dazu, auch in der Schweiz öffentliche Aufmerksamkeit zu erlangen und damit neue Auftraggeber zu gewinnen: So wurde deren Eröffnung über eine Annonce in der örtlichen Tageszeitung bekannt gemacht. Auch die Stiftung der Büste einer „Helvetia“ für den Kirchplatz von La Tour-de-Peilz kann als öffentlichkeitswirksame Maßnahme interpretiert werden: So schenkte Courbet die von ihm gefertigte Frauenbüste der Gemeinde aus Dankbarkeit für seine freundliche Aufnahme und erntete dafür nicht nur mediales Echo, sondern auch Folgebestellungen in Fribourg, Martigny, La Chaux-de-Fonds und Interlaken – Zentren des „radicalisme suisse romand“, wo der Ex-Kommunarde Courbet ein gern gesehener Gast war. Zwar musste die „Helvetia“ zu einer „Liberté“ entschärft werden, dennoch zeigt der Erfolg seines Projektes, dass Courbet im Exil neue Geschäftspraktiken entwickelte, um sich als Künstler in der Schweiz besonders in den Kreisen der „radicaux“ und der zahlreichen französischen Exilanten zu positionieren, wie Marc Vuilleumier in seinem Aufsatz „Courbet, les radicaux suisses et les réfugiés de la Commune“ herausarbeitet.

### KEINE TOURISTISCHE MASSENPRODUKTION

Wie nun sah aber das malerische Œuvre Courbets in seinen Schweizer Jahren aus? Was die Frage der Mitarbeit seiner „Schüler“ Cherobino Pata, André Slomczynski und Marcel Ordinaire betrifft, kann nicht ausgeschlossen werden, dass sie sich – wie bereits in Ornans – an einer kollektiven Bilderproduktion beteiligt haben. Von einer Massenproduktion zu sprechen, ist jedoch, wie Laurence Madeli-

**Abb. 4 Charles-François Daubigny, Schleuse im Tal von Optevoz, um 1855. Öl auf Lw., 63,5 x 84,5 cm. Neue Pinakothek München, Inv.Nr. 8584. Foto: Sibylle Forster (© Bayerische Staatsgemäldesammlungen München)**



ne argumentiert, wenig sinnvoll, da der Schweizer Markt für die Bilder des Franzosen ohnehin nicht sehr groß war. Zwar wiederholt Courbet immer wieder die gleichen Motive, darunter das Schloss Chillon (*Abb. 2*) sowie Ansichten des Genfer Sees mit Bergpanorama. Darin jedoch eine ausschließlich auf touristische Bedürfnisse ausgerichtete Bilderproduktion sehen zu wollen, griffe zu kurz.

So weist Petra ten-Doesschate Chu nach, dass Courbets Gemälde des bereits damals für den Tourismus bedeutenden Schlosses Chillon von den konventionellen Darstellungen durchaus abweichen und Courbet vor allem auf die Einkerkung von François Bonivard im 16. Jahrhundert anspielt, die durch Lord Byron literarisch bekannt wurde. Dies ließ sich mit seiner eigenen Exilsituation parallelisieren: Zahlreiche Ansichten von Chillon befanden sich in den Sammlungen von Freunden und Anhängern Courbets und nicht bei „Touristen“. Auch die Kulisse des Genfer Sees, die Courbet in zahllosen Bildern variierte, ist, wie Ségolène Le Men darlegt, weniger als Verlegenheitsmotiv zu bewerten denn als gezielte ikonografische Anknüpfung an die Seestücke, die in den 1860er Jahren in der Normandie entstanden. Diese Kon-

tinuität wurde auch in der Ausstellung anschaulich, indem dort Meer- und Seebilder verschiedener Epochen zusammen zu sehen waren.

Nicht zuletzt gelang es der Ausstellung zu zeigen, wie Courbet mittels des Motivs der Schweizer Alpen auch eine politische Aussage transportierte, die sich gegen die konservative Politik der dritten Republik in Frankreich richtete. Dass Courbet hier malerisch noch einmal zur Hochform aufläuft, belegen zwei großformatige Alpenpanoramen – eine beschnittene Fassung des „Panorama des Alpes“ konnte erst jüngst von den Genfer Museen aus Privatbesitz erworben werden (*Abb. 3*). Diese monumentalen Bilder, die Courbet für die Weltausstellung 1878 in Paris, die er nicht mehr erlebte, vorgesehen hatte, geben Zeugnis von einer kraftvollen und malerisch innovativen Annäherung an das Motiv des Hochgebirges – das insbesondere Hodler, dessen Courbet-Rezeption im Katalog ebenfalls nachgegangen wird, zu seinen Bildfindungen anregte. So konnte die Genfer Ausstellung trotz der schwierigen Ausgangslage nicht nur mit sorgfältig zusammengetragenen Informationen, sondern auch mit einigen bemerkenswerten Neuentdeckungen aufwarten.

### COURBET ODER DAUBIGNY?

Dass die Courbet-Forschung nicht zuletzt durch neue Zu- und Abschreibungen in Bewegung bleibt, zeigt auch das jüngst als Fälschung aufgedeckte Courbet-Gemälde „Die Schleuse von Op-tevoz“ in der Neuen Pinakothek in München (Abb. 4). So konnte durch restauratorische Untersuchungen nachgewiesen werden, dass es sich um ein Ende des 19. Jahrhunderts übermaltes Gemälde von Charles-François Daubigny handelt.

Bereits 1996 war bei einer Infrarotreflektogramm-Untersuchung aufgefallen, dass das mit Courbet signierte Bild in einer darunterliegenden Schicht auch die Signatur von Daubigny aufwies. Man ging daher zeitweise von einer gemeinschaftlichen Arbeit daran um 1854 bzw. einer Nachbearbeitung des Motivs durch Courbet aus. Dies kann nun, nach Abschluss aufwendiger Restaurierungsmaßnahmen, die von Eva Ortner am Doerner-Institut durchgeführt wurden, ausgeschlossen werden. Das Schleusenbild, das seinerseits bereits eine Übermalung darstellt, da in der untersten Schicht eine weitere Landschaft entdeckt wurde, die die erwähnte Signatur Daubignys trägt, wurde mehrfach verändert und übermalt: Bereits zwischen 1860 und 1890 wurde es auf der linken Seite beschnitten und durch Umschlagen der bemalten Bildränder über den Keilrahmen verkleinert. Nach 1894 wurde diese Verkleinerung rückgängig gemacht, was anhand der verwendeten Anstückungen aus Zeitungspapier zeitlich genau bestimmt werden kann. Außerdem wurden Himmels- und Landschaftsdarstellung in einem dunkleren und raueren Farbauftrag, wie er für Courbet typisch ist, übermalt sowie mit dessen Signatur versehen. Diese letzte Schicht wurde nun entfernt, so dass das Bild wieder in seiner ursprünglichen, wesentlich leuchtstärkeren Farbgebung zu sehen ist.

Eine Studioausstellung in der Neuen Pinakothek stellt dem restaurierten Bild jetzt drei weitere Fassungen der Schleuse, die nachweislich von Daubigny stammen, gegenüber. Dabei fällt auf, dass die Münchner Fassung sowohl in Malweise als auch in der Motivik leicht von diesen abweicht: So bleibt trotz der Entfernungen der Übermalun-

gen ein etwas rauerer Duktus erhalten, außerdem zeigt das Bild als einziges fließendes Wasser; auch fehlen Staffagefiguren, die Daubigny sonst gerne einsetzte. Dies führt den verantwortlichen Konservator, Herbert Rott, in seinem Katalogbeitrag zu der Annahme, dass es sich wahrscheinlich um eine erste, skizzenhafte Annäherung Daubignys an das Thema handeln könnte. Abschließend geklärt seien Zuschreibung und Datierung jedoch noch nicht.

Neue Fragen wirft die Restaurierung auch im Hinblick auf die Provenienz auf, die bisher als erstklassig galt: Das Bild stammt aus der Sammlung des Kunstschriftstellers und Courbet-Biografen Theodore Duret, der mit dem Maler noch persönlich bekannt war und von dem es Hugo von Tschudi 1909 für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erwarb. Wie Côme Fabre im Katalog darlegt, waren finanzielle Gründe wohl kaum ausschlaggebend für die Anbringung der Courbet-Signatur, da Daubignys Marktwert damals um ein Vielfaches höher lag als der Courbets. Vielleicht sollte mit dem Bild die von Duret in seiner Courbet-Biografie beschriebene Künstlerfreundschaft und Zusammenarbeit von Courbet und Daubigny authentifiziert werden.

Es zeigt sich damit ein weiteres Mal, welche grundlegende Rolle restauratorische Untersuchungen spielen, um zu einer differenzierten Bewertung von Courbets stilistisch und qualitativ durchaus heterogenem Gesamtwerk gelangen zu können und die oft verwickelten Fragen nach Autorschaft und Provenienz zu klären.

---

**DR. DANIELA STÖPPEL**  
 Aberlestr. 15, 81371 München,  
 d.stoeppel@gmx.de