

einmalige Chance, die brandneue These noch vor dem Erscheinen des Corpus-Bandes an allen Originalen zu überprüfen, was ihr unter allen Rubens-Veranstaltungen dieses Jahres ein besonderes Gewicht gibt.

Den Vorteil einer thematischen Begrenzung wird auch die Kölner Ausstellung mit „Rubens in Italien“ bieten. Die anderen großen Veranstaltungen, in London, Paris und Berlin, von denen noch zu berichten sein wird, gehen in ihrer Planung sinnvollerweise jeweils vom eigenen oder leicht erreichbaren Besitz aus.

Konrad Renger

COURBET IM GRAND PALAIS

Zur Pariser Ausstellung 30. 9. 1977—2. 1. 1978

(Mit 2 Abbildungen)

Großartiger und zugleich nobler ist dieser Maler noch nie dargestellt worden. Vor hundert Jahren ins Schweizer Exil getrieben, wird ihm heute gelassen Absolution erteilt. Dennoch ist die Retrospektive, die ihm die Musées nationaux zur 100. Wiederkehr seines Todestages widmen, weder Pflichtübung noch strahlende Apotheose, sondern das Ergebnis einer intensiven Werkbefragung, das für Courbet- und Realismus-Forschung einen Wendepunkt bedeutet. Wieder einmal stellt sich dieser Künstler als „Fall“ dar.

Gezeigt werden fast alle erreichbaren Werke. Die Sammlungsstatuten von Glasgow und Winterthur untersagten die Ausleihe des „Mendiant“ und des Mädchens in der Hängematte; der prekäre Erhaltungszustand der Budapester „Ringer“ machte deren Reise nach Paris unmöglich. Überraschend, daß auf die „Trois Baigneuses“ (um 1868) aus dem benachbarten Petit Palais verzichtet wurde. Unter den wiederaufgetauchten Werken ist das unvollendete Selbstbildnis (Kat. 30, *Le retour au pays*) das interessanteste, denn sein emphatischer Willkommensgestus fügt den früheren „inszenierten“ Selbstdarstellungen des Malers ein Bindeglied hinzu, das auf „Bon jour Monsieur Courbet“ (Kat. 36) hinweist. Nur ausnahmsweise wird dem Besucher die Möglichkeit geboten, Erst- und Zweitfassungen und Variationen eines Motivs zu vergleichen (Kat. 11, 12: *Les amants dans la campagne*; Kat. 72, 73: *La source de la Loue*; Kat. 91, 92: *Le puits noir*; Kat. 112, 117: *La grande vague*), wobei sich Konstanz, Steigerung und Schwächung des Gestaltungsvermögens ablesen lassen. Angesichts des verwirrenden Anteils, der den Schülern und Mitarbeitern (Cherubino Pata, Jean Jean Cornu, Marcel Ordinaire) an Courbets später Landschaftsproduktion zukommt, hätte ein Annex mit Werken der „Nachfolger“ seine aufklärende Wirkung nicht verfehlt.

Die Ausstellung nimmt drei Geschosse ein. Großzügig gehängt, geht vom Erdgeschoß der stärkste Eindruck aus. Die Bilder des zuständigen Bei-

sammenseins treten uns frontal entgegen, indes die Begegnungsbilder den Weg des Besuchers flankieren. Die allmähliche Monumentalisierung ergibt sich wie von selbst aus Courbets Entwicklungsgang. Die frühen „romantischen“ Porträts gruppieren sich um das erste kontemplative Gruppenbild, „Une après-dinée à Ornans“ (Kat. 18). Daran schließen sich die Manifestbilder der ersten Hälfte der 50er Jahre. Rechts skandiert „Un enterrement“ den Schritt des Betrachters, „La toilette de la morte“ (bisher: de la mariée) bildet wieder einen Querakzent, und am Ende steht, wandfüllende Summe der Lebens- und Todesthematik, „L'Atelier“, flankiert von den „Baigneuses“, „Bon jour Monsieur Courbet“ und den „Cribleuses“. Im Treppenhaus dürfen die Karikaturisten in der Art eines „sottisier“ zu Wort kommen. Dieses Zwischenspiel, Zeugnis von Courbets skandalisierender Wirkung, gehört nicht nur in das Kapitel der Fehlurteile, welche der Nachwelt besserwisserisches Kopfschütteln entlocken, es zeigt auch, daß die zeichnenden Spötter, indem sie die Absichten des Malers inhaltlich und formal vergrößerten, das daran Neue durchaus richtig sahen. Hierzulande hätte man aus diesem Material eine „Besucherschule“ gemacht.

Courbet, das Meer begrüßend (Kat. 38), empfängt den Besucher im 1. Stock. Damit ist das neue Leitthema angeschlagen: Landschaft als Naturkraft. Die Ausdrucksskala reicht in die Gegensätze von Konflikt und Idylle. Courbets synthetische Gestaltungskraft verlagert die Spannungen aus den gesellschaftlichen Widersprüchen und ihren Rollenträgern in den rohen Kampf ums Dasein, der nur Sieger und Besiegte kennt. Die neuen Symbolfiguren kommen aus dem Atelier-Bild, wo sie Statistenrollen bekleideten. Der Mann als Jäger wird zur Verkörperung beutegieriger Brutalität. Leider fehlen zwei Schlüsselbilder dieses Themenkreises: das „Halali“ (Besançon) und das „Jagdfrühstück“ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Während Courbet das Tier mit kämpferischen Energien ausstattet (die Hirschkämpfe entstanden nach ausgestopften Modellen), versetzt er die Frau in die Privatheit einer erotisch gefärbten Passivität (Kat. 52: Les demoiselles des bords de la Seine; Kat. 58: Femme couchée; Kat. 95: Le Sommeil). Anders ist die Abgeschlossenheit des Denkers beschaffen. Das Bildnis des Freundes Pierre-Joseph Proudhon zeigt den revolutionären Philosophen in einem idyllischen hortus conclusus, aber den Blick nach draußen gerichtet. (Der Katalogtext versäumt nicht darauf hinzuweisen, daß Proudhon eine „révolution pacifique“ anstrebte, wodurch er sich von Marx und dessen „violence“ unterschied!)

Das letzte Geschoß erweckt disparate Eindrücke. Manches in Landschaft und Porträt verrät die von Sammlerwünschen angespornte Serienproduktion; einige Bildnisse vornehmer Besteller haben die Glätte und Indifferenz eines Chasseriau. In den Figurenbildern schlägt Courbets Vermögen, Mensch und Tier in rätselhaftes Innehalten zu bannen, in gefrorene Leblosigkeit um. Das Auge sammelt sich wieder bei den Metaphern der

elementaren Naturkraft, bei den beiden „Wogen“ aus dem Louvre (Kat. 112) und der Berliner Nationalgalerie (Kat. 117), bei den Stilleben mit Äpfeln und den toten Forellen, wo die Oberfläche eine leuchtende Farbkraft hat, die den sinnlichen Reiz der Figurenbilder noch übertrifft (Kat. 119, 120, 123—125).

Der Ausklang enttäuscht. Nicht immer geht ja vom letzten Bild eines Malers das tragische Signal aus, das wir vom Unvollendeten erwarten. Besser als das „Grand Panorama des Alpes“ (Kat. 132) hätte meines Erachtens die Winterlandschaft mit dem Dent-du-Midi (Hamburg) den späten Courbet vorgeführt, der die erfrorene Natur als Gleichnis des Alterns und der farbigen Verwandlung, das ferne Gebirge, in der ihm unzugänglichen Heimat gelegen, als den Vorschein des „Jenseits“ erlebt. Am Schluß hängt das letzte Bildnis des Vaters (Kat. 128), 1873/74 entstanden, mehr als dreißig Jahre nach dem ersten Bildnis, mit dem die Ausstellung begann. Der schöne Kopf des Greises, letzte Frucht der Auseinandersetzung mit Frans Hals und Rembrandt, lebt ganz aus der Farbe. Sich selbst stellt Courbet zur gleichen Zeit hinter den Gittern von Sainte-Pélagie dar (Kat. 128). In diesem Rückblick auf die Haftzeit von 1871 malt er sich ohne Pose, in der Haltung eines, der zur Einfachheit gefunden hat.

Die Ausstellung vereinigt 133 Gemälde und 10 Zeichnungen. Allein diese Verteilung der Gewichte zeigt, daß der Zeichner Courbet vorerst weiterhin terra incognita bleiben wird. (Wie umstritten selbst hervorragende Blätter sind, führt das „Sitzende Modell“ des Art Institute von Chicago vor Augen, das vor Pariser Kennern keine Gnade fand, als es 1976 unter den Masterpieces dieser Sammlung figurierte.) Was vor zwei Jahren bei Millet gelang, die Verschränkung von zeichnerischem und malerischem Werk, hätte bei Courbet kein befriedigendes Ergebnis gebracht, gleichwohl ist zu bedauern, daß das Vorurteil von der zeichnerischen Enthaltensamkeit dieses Malers durch den bequemen Verzicht der Pariser Organisatoren (Hélène Toussaint, Marie-Thérèse de Forge, Alan Bowness) neuerlich bekräftigt wird. Aus den Kompositionsstudien der im Louvre aufbewahrten Skizzenbücher RF 9105 und RF 29 234 hätte sich Aufschluß gewinnen lassen über den Gestenhaushalt des lernenden Courbet, der auch manche Merkmale des späteren Schaffens erhellt. Der Bildgedanke von „Lot und seine Töchter“ (1843/44, Priv. Slg, nicht in der Ausstellung), den diese Zeichnungen dokumentieren, sollte bis in die „Baigneuses“ (Montpellier) und in das 1945 verbrannte Spätwerk „Venus und Psyche“ ausstrahlen. Dafür belegt die Ausstellung in den Landschaftszeichnungen des Carnet RF 29 234 (Kat. 134) schon sehr früh den Zug zur kulissenhaften, steifen Tektonik, ohne jedoch die Konsequenzen zu betonen, die sich für den Abbau und die Verunsicherung des perspektivischen Bildgefüges später daraus ergeben. So steckt, dem Besucher vorenthalten, in den Zeichnungen der frühen 40er Jahre gleichsam der Schlüssel zur „doppelten Wurzel“ von Courbets Gestaltungsverfahren,

einmal zu den klassischen Pathosformeln (deren Quellen noch viele Fragen aufwerfen), das andere Mal zu den Chiffren einer Naturwiedergabe, die auf kompakte Materialität abzielt. Daraus gehen die beiden Sprachhöhen hervor, denen Courbet die verschiedensten Bildfunktionen zuweisen wird. Damit ist das zentrale Problem des Zu-, Gegen- oder Ineinanders von Körper und Raum, Figur und Grund angesprochen, mit dem sich die Formanalytiker wohl immer werden herumschlagen müssen, da nicht eindeutig auszumachen ist, wann Absicht und wann Versagen vorliegt.

Der Entschluß, die Ausstellung vom Werkstattdenken der Zeichnungen zu entlasten, deckt sich mit der Tendenz der Pariser Ausstellungspolitik, jeweils gattungsspezifische Entwicklungslinien herauszupräparieren. Zwar hat das zielstrebig konzipierte Programm der letzten Jahre, sofern es das Dix-neuvième betrifft, an der internationalen Revision und Öffnung des „Jahrhunderts der Impressionisten“ so intensiv mitgewirkt, daß auch manche Klischees, dem nationalen Selbstgefühl tabu, nicht geschont wurden, jedoch unterblieb bewußt die Öffnung der Hochkunst Malerei in andere Bereiche des Bildermachens. Das zeigte am deutlichsten der ebenso imponierende wie eindimensionale Überblick „De David à Delacroix“. Auf eine gattungsimmanente Problematik eingeengt, wird die Malerei gerade dieses Zeitraumes zum Torso verkürzt. Legitimiert wird diese Einengung von den bis zum heutigen Tag wirksamen Maßstäben des „Salons“. Fraglos kommt dazu noch eine andere Barriere, nämlich das Mißtrauen gegenüber einer Themenforschung, die außerhalb der hochkünstlerischen Tradition nach Innovationsimpulsen sucht: ein Unterfangen, das schnell in den Verdacht der Nivellierung gerät. Demgegenüber für den Vorrang und die Autonomie der Malerei plädierend, war es Pierre Rosenberg vor drei Jahren gelungen, die Epoche zwischen 1789 und 1830 als organischen, kunstimmanenten Prozeß darzustellen. Wie damals der David fehlte, der sich in den Dienst der politischen Ereignisse gestellt hatte, so bedeutet heute die Beschränkung auf den Maler Courbet einen tendenziell ähnlichen Vorentscheid. Es ist falsch, das malerische Werk von seinen Verzweigungen in die Tages-, Gebrauchs- und Trivialkunst abzutrennen. Ein Bild wie „Bon jour Monsieur Courbet“, das demnächst in der Revue du Louvre neu gedeutet werden wird, ist ohne die Imagerie des Ewigen Juden, ohne Courbets Lithographie des Wanderapostels Jean Journet und die Illustrationen zu Max Buchons „Essais poetiques“ nicht zu verstehen. Wir vermissen auch den Mann auf der Barrikade, den Courbet für Baudelaires „Salut public“ zeichnete, die „Misères des gueux“ von Jean Bruno (1872), in denen seine Bilder illustrativ für die Trivialliteratur vereinnahmt wurden, und schließlich die bildhauerischen Versuche. Auch ein Abschnitt über Courbet und die Photographie hätte sich gelohnt.

Das Auswahlprinzip stützt sich auf ein Werturteil, das es begründen soll, ein Werturteil, das sich Courbets bedient, um an die Stelle der impres-

sionistischen Konstante die „klassische“ zu setzen, wodurch sich die Geburtsstunde der Moderne — Gaëtan Picon hörte sie im Jahr 1863 schlagen — von Manet auf Courbet und das „Atelier“ (1855) verschiebt. Wie die von keinem Jahrestag veranlaßte Puvis-de-Chavannes-Ausstellung unlängst zeigte, ist das Klassische als Alibi wieder gefragt. Hélène Toussaint, die Verfasserin des Pariser Kataloges, spricht vom „classicisme“ des Begräbnisses von Ornans und wendet sich an anderer Stelle gegen die von Meyer Schapiro eingeleitete „demokratische“ Quellenforschung: „On a trop voulu rechercher chez Courbet des emprunts à l'imagerie populaire“ (S. 109). Der Einwand ist berechtigt, wenn er sich auf das bezieht, was diese Methode an Scheuklappenoptik hervorgebracht hat. Beatrice Farwells Arbeit über die „Baigneuses“ (in: *Woman as Sex Object*, hrsg. v. Th. Hess u. L. Nochlin, New York 1973) ist dafür ein Beispiel. Dieses Bild (Abb. 5) hat *keinen* populären Stammbaum, es ist das Resultat kompliziert verarbeiteter Eindrücke aus der Hochkunst, unter denen vor allem zwei religiöse „Rahmenthemen“ zu vermuten sind, die „Verkündigung“ und das „Noli me tangere“. Demnach wäre bei Courbet aus der ancilla domini eine Magd geworden. (Im Armen Spielmann sagt Grillparzer, eine Magd sei Dido oder Medea ebenbürtig.) Wie Manets „Déjeuner sur l'herbe“ hat Courbets Bild den Beigeschmack einer kühnen Travestie, die eine alte, abgetragene Formel zu neuem Leben erweckt. Vermutlich steckt auch in den „Kornsieberinnen“ (Kat. 43; Abb. 6) die Erinnerung an hünenhafte Rückenfiguren bei Michelangelo und Raffael (Transfiguration, Borgo-Brand). Toussaints Vorschlag, die Raumkonstruktion von japanischen Holzschnitten abzuleiten, scheint wenig überzeugend, besonders, wenn so die „vue plongeante“ erklärt werden soll, denn damit arbeitet Courbet auch in den „Demoiselles des bords de la Seine“. Zu fragen ist, ob nicht die „Cribleuses“ ihre Farbgebung den Prä-Raffaeliten verdanken. Das Fortwirken des klassischen Repertoires bei Courbet muß betont werden, denn obzwar Toussaint dem Maler „classicisme“, Regelmäßigkeit und sogar ein Gespür für die „doctrines ingresques“ bescheinigt, verwahrt sie sich gegen jeden Zusammenhang mit der Hochrenaissance und stellt Courbet ganz und gar in die Nachfolge des „plebejischen“ Caravaggio. Zugleich macht sie ihn zum Erben von Gros, Gérardault und Delacroix, in denen „le Réalisme atteint son sommet“ (S. 103). Bringt sie damit nicht den Erben in den Verdacht des Nachzüglers?

Überzeugend belegt Toussaint die „plebejische“ Herkunft durch den Vergleich der „Berufung des Matthäus“ mit dem „Après-dinée à Ornans“. Wo bei Caravaggio Christus erscheint, malt Courbet sich selbst als Violinspieler und gibt sich so zum ersten Mal die Erlöserrolle. Toussaint verweist auf viele Quellen, aus denen Courbet Anregungen geschöpft haben könnte, leider unterläßt sie es oft, ihre eigenen zu nennen und die Vorwegnahmen anderer Forscher zu referieren. Von diesem Versäumnis ist vor allem Linda Nochlins „Gustave Courbet: A Study in Style and Society“

(New York 1963; vgl. Kunstchronik Novemberheft 1977, S. 486 ff.) betroffen. Zu bedauern ist auch, daß die Aufsätze von Mathias Winner (Jahrbuch der Berliner Museen, 1962), Lorenz Dittmann (in: Beiträge zur Theorie der Kunst im 19. Jh., I, 1971) und Klaus Herding (Städel Jahrbuch 1975) nicht diskutiert werden. Der bibliographische Apparat ist mit dem Wort summarisch gekennzeichnet. Die Leistung der Katalogbearbeiterin liegt anderswo. Sie betrifft auch nicht unsichere Datierungen oder umstrittene Zuschreibungen: zur nicht ausgestellten Londoner „Variante“ der „Demoiselles des bords de la Seine“ fällt kein die Diskussion förderndes Wort. Toussaint hat die Energien ihres Spürsinnns auf letztlich wichtigere Fragen gelenkt. Sie hat nach dem „sens caché“ der Historienbilder gefragt, und es ist ihr gelungen, für drei zentrale Werke neue „Lesearten“ zu erarbeiten, von denen zwei alle bisherigen an Schlüssigkeit und Vielschichtigkeit überreffen.

Kat. 25: „La toilette de la morte“ (Northampton, Smith College). Ein Werk dieses Titels findet sich im Nachlaßverzeichnis des Dr. Blondon (Léger, 1929, S. 218, Nr. XL). Die „Toilette de la mariée“ kam erst 1919 auf den Markt. Eine von Linda Nochlin 1971 veröffentlichte Röntgenanalyse zeigt, daß die „Braut“ ursprünglich nackt und mit hängenden Armen gemalt war. Kleid und Spiegel sind also spätere Zutaten (die offenbar ebenso wie der Titel der Verkäuflichkeit des Bildes nachhelfen sollten). Aus der Kombination dieser längst bekannten Tatsachen zog Toussaint den überzeugenden Schluß, daß das Bild des Smith College mit der Nr. 40 des Blondon-Verzeichnisses identisch ist. Überzeugend, weil nun auch die lesenden Mädchen eine Funktion bekommen: sie halten Gebetbücher. Wie konnte es zu der Fehlinterpretation kommen? Eine Erklärung liefert Courbet selbst, denn das Ausruhen geht bei ihm oft in Ermattung und in dumpfe Bewußtlosigkeit über, Schlaf, Traum und Tod sind benachbart, am rätselhaftesten in seinem Selbstbildnis als Verwundeter (Kat. 35), zu dessen Verschlüsselung Rimbauds „Dormeur du Val“ (1870) die literarische Parallele darstellt.

Kat. 27: „Depart des pompiers“ (Paris, Petit Palais). Toussaint schlägt den Umweg über eine Karikatur von Bertall ein, um in dem Gemälde Courbets „erstes großes politisches Werk“ zu erkennen — ein Verfahren, das im Kreis geht, denn die Karikatur ist (und bleibt) noch rätselhafter als das Bild, das sie enträtseln soll. Wollte Bertall, wie Toussaint annimmt, im Begleittext auf Louis-Napoléon anspielen, so galt es, diesen auch im Gemälde zu suchen. Da der Usurpator sich bei seiner Flucht aus der Haft einmal als Arbeiter verkleidet hatte, bietet sich eine prominente Figur des Bildes für seine Rolle an, nämlich der dreiarmlige (!) Mann in der blauen Bluse, den Courbet ebenso wie den Hauptmann nach rechts weisen läßt, indes der Löschtrupp nach links unterwegs ist. Was aus dieser Situation zu folgern ist, bleibt im Katalog unausgesprochen. Geht es um den Konflikt zwischen Führer (Verführer) und Geführten? Dort, wo die Pompiers hin

wollen, steht eine Arbeiterfrau mit Kindern, ihr antwortet rechts ein bürgerliches Paar: das ist eine Vorwegnahme der Gegensätze des Atelierbildes. Sollen wir darin die gesellschaftlichen Pole sehen, zwischen denen die „soziale Frage“, eines von Napoleons Schlagworten, ausgefochten wird? Oder tritt hier ein Biedermann als Brandstifter auf? (Einen solchen entlarvenden Rollentausch nimmt Daumier in einer Zeichnung nach Prud'hons „La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime“ vor: das Verbrechen trägt die Robe des Richters.)

Kat. 44: „L'Atelier du Peintre“ (Louvre). Ein Dossier von etwa 30 Seiten ist dem rätselhaftesten von Courbets Historien- und Manifestbildern gewidmet, dessen Ikonographie in den letzten Jahrzehnten viele Federn beschäftigt hat. Toussaint identifiziert die bislang als „idealtypische“ Standesvertreter gesehene Rollenträger der linken Bildhälfte, wovon das Weltbild des Malers, zentrales Thema dieser „allégorie réelle“, den Akzent zwiespältiger Skepsis empfängt. Nur die wichtigsten Ergebnisse der mit ebensoviel Scharfsinn wie Akribie vorgenommenen Untersuchung können hier referiert werden. Daß Courbets Gestalten „Verkleidungen“ tragen, war schon den Zeitgenossen bewußt: Proudhon sah „Venus und Psyche“ als „déguisement“! Den Faden, der in das Labyrinth des Ateliers führt, fand Toussaint in dem alten „Republikaner von 1793“, der einzigen Figur der linken Bildhälfte, die sich mit Hilfe von Courbets berühmtem Brief an Champfleury identifizieren läßt. Es handelt sich um Lazare Carnot. Physiognomische Vergleiche, mit Courbets Selbstkommentar verknüpft, entschlüsseln die anderen Gestalten. Im „Juden“ erkennen wir Achille Fould, den Finanzminister von Louis Napoléon, im „Priester“ den Journalisten Louis Veuillot, Sprecher der Ultramontanen, im „Totengräber“ Emile de Girardin. Einige Figuren lassen sich auf den Kampf um nationale und soziale Selbstbestimmung beziehen. Im „Jäger“ steckt Giuseppe Garibaldi, im „Mann mit der Pelzmütze“ Louis Kossuth, im „Arbeiter“ Alexandre-Ivanovitch Herten, im „faucheur“ vielleicht der polnische Freiheitskämpfer Tadeusz Kościuszko. Schon 1855 sprach die Kritik vom „braconnier“, obwohl Courbet ihn in seinem Brief nicht erwähnt. Dieser „Wilderer“ wird nun als Napoleon III. identifiziert.

Solcherart entschlüsselt, ist das Bild rätselhafter denn je. Sprechen die „Renegaten der Republik“ für Courbets Pessimismus? Wir möchten es annehmen, zumal dadurch der summarische Hinweis im Brief an Champfleury einen Sinn bekommt: „... le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités, les gens qui vivent de la mort.“ In eine völlig neue Dimension dringt Toussaint im letzten Abschnitt ihrer Deutung vor, in dem Courbets Bild auf die Symbolik der Freimaurer bezogen wird. Sehr viel spricht dafür, doch empfiehlt es sich, diese Frage bis zum Erscheinen der Arbeit von Roger Cotte in der Revue du Louvre zu vertagen.

Hat Toussaint die Interpretationsklischees verlassen und das Courbet-Bild aus festgefahrenen Bahnen gehoben, so hat sie doch nur aus jenen Eigenschaften des Malers, welche den Fürsprechern der Eindimensionalität immer schon unbehaglich waren, risikoreiches Kapital geschlagen. Courbet hat sich selbst gern in die Aura der Rätselhaftigkeit gerückt. „C'est passablement mystérieux. Devinera qui pourra!“ schrieb er über das „Atelier“, und selbst die vergleichsweise vordergründigen „Demoiselles du village“ waren für ihn im Vergleich damit ein „tableau étrange aussi“. Courbets Mehrdimensionalität wird die Forschung noch lange beschäftigen. Was Toussaint für einige Historienbilder erarbeitet hat, was Herding in seinem Aufsatz über „Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsbildern“ zur Diskussion stellte, trägt entscheidend zu einer neuen Positionsbestimmung des Malers bei. So gesehen, klaffen allerdings die Aussagen des Pariser Kataloges merkwürdig auseinander. Während Toussaint dem Maler eine „recherche intellectuelle et morale“ bescheinigt, die sich weit von der physischen Realität entfernt, hat Alan Bowness offenbar gerade letztere im Auge, wenn er Courbet zum Begründer der modernen Kunst macht, worunter er bloß die Analyse der „sensation visuelle“ versteht. Es scheint, daß dieser Standpunkt noch immer mit Thoré-Bürgers Forderung übereinstimmt, die moderne Malerei müsse sich von den Fesseln des „double symbole“ befreien, also eindeutig werden. Für Courbet gilt, was auch für die Realismus-Forschung gilt. Auch sie sollte von den Postulaten der Einsinnigkeit Abschied nehmen und alternative Problemansätze erwägen, z. B. *Realismus als Methode der Überhöhung und Verschlüsselung der „Wirklichkeit“*.

Werner Hofmann

REZENSIONEN

HILTRUD KIER, *Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*. Rheinland Verlag, Düsseldorf 1970 (= Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 14), 240 Textseiten, 4 Farbtafeln, 442 Abbildungen, 2 Falttafeln. Ganzleinen DM 42,—.

DIES., *Schmuckfußböden in Renaissance und Barock*. Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1976 (= Kunstwissenschaftliche Studien XLIX), 124 Textseiten, 210 Abbildungen. Kartonierte DM 65,—.

Der Schmuckfußboden als ein integrierender Bestandteil der Innenraumgestaltung hat bisher unter bau- und kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten keineswegs die Beachtung und Würdigung erfahren, die ihm eigentlich zukommen sollte. Es muß daher als ein Verdienst der Verfasserin angesehen werden, dieses vielschichtige Thema in Angriff genom-