

## REZENSIONEN

GUSTAVE COURBET (1819—1877) — ZUM FORSCHUNGSSTAND (1. Teil)

TIMOTHY J. CLARK: *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London 1973, 208 S., 43 Abb. u. 7 Farbtaf.

ROGER BONNIOT: *Gustave Courbet en Saintonge 1862—1863*. Paris 1973, 405 S., 73 Abb.

(Die vorstehenden Publikationen werden im folgenden sigliert als C., B.)

Im Grunde wissen wir über Courbet nur wenig. Als „père du réalisme“ verehrt und verachtet, bis auf den heutigen Tag weit mehr „the artist's artist“ (John P. Sedgwick, in: *Art News* 58, 1960, 40—44, 65—66) als ein von der *Forschung* bevorzugter Künstler, ist Courbet zum Symbol eines kämpferischen Realismus geworden, dessen Begriff vorschnell und unreflektiert von der äußeren Wirklichkeit auf die Kunst und von der Gegenwart auf das mittlere 19. Jahrhundert projiziert worden ist. Theorie und Praxis des Realismus, Genese, Inhalt und Wirkungsgeschichte der Werke Courbets harren der Analyse.

Das weit über tausend Gemälde umfassende Oeuvre ist kaum gesichtet, geschweige denn eingehend erforscht. Der seit vielen Jahren angekündigte catalogue raisonné Ferniers ist durch den Tod des Autors auf unbestimmte Zeit verzögert. Auch Courbets Farbauffassung, abgesehen von einem ersten, im Titel mißverständlichen, aber konkreten Versuch von Guido Boulboulé (*Gustave Courbet. Zur Interpretation einer antikapitalistischen Kunst im Frankreich des Second Empire*, Diss. Bochum 1972), und seine Maltechnik, mit Ausnahme vorbereitender Hinweise in dem Lehrfilm „Nur eine Woge“ (NGBK Berlin 1977), sind noch kaum systematisch untersucht worden. Bis auf die bei Louis Aragon (*L'exemple de Courbet*, Paris 1952, dt. Ausg. Dresden 1956) veröffentlichten Blätter aus Skizzenbüchern im Louvre, gilt für die Zeichnungen dasselbe. Seit der ersten umfassenden Monographie von Georges Riat (*Gustave Courbet peintre*, Paris 1906) verhinderte das Vorurteil, Courbet sei ein phantasieloser Zeichner, eine eingehendere Untersuchung. Was auf diesem Feld brachliegt, zeigte erst vor kurzem die Veröffentlichung des Blattes „Sitzendes Modell“ (Ausst.-Kat. *Französische Handzeichnungen aus dem Art Institute of Chicago*. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/M. 1977, Nr. 48, mit vorzüglicher Interpretation). Allgemeine Archivalien wie Notar- und Prozeßakten, Polizeiregister, schriftliche Nachlässe von Courbets Angehörigen und Freunden, Champfleury's Tagebuch (in der Yale University, New Haven) wären bekannt zu machen und zu kommentieren. Was von alledem durch Clark und im Bulletin de la Société

des Amis de Courbet (im folgenden: Bull. Soc. Courbet) zu Tage gefördert wurde, ist offenbar erst die Spitze des Eisbergs. Lediglich die Briefe, bisher nur in Auswahl und ohne kritischen Apparat publiziert (bei Riat; bei Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*. Paris 1920, 117—131; bei Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*. 2 Bde., Genf 1948/50; im Bull. Soc. Courbet), werden gegenwärtig von Petra ten-Doesschate Chu systematisch bearbeitet (vgl. *Gaz. Beaux-Arts/Chronique des Arts* mai-juin 1977, 24). Schließlich ist die Rezeptionsgeschichte und damit der vielfache Bedeutungswechsel des Realismusbegriffs erst vor kurzem als Problemfeld entdeckt worden. Nach einer Zitatsammlung ohne historisch differenzierenden Anspruch (Bernard Weinberg, *French Realism. The Critical Reaction, 1830—1870*. New York 1937) und dem eher transhistorisch argumentierenden Beitrag von Lorenz Dittmann (*Courbet und die Theorie des Realismus*, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh., Bd. 1, Frankfurt/M. 1971, 215—239) haben unlängst Winfried Nerdinger und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (in: Städel-Jahrbuch N. F. 5, 1975, 227—246 bzw. 247—266) eine kritisch reflektierende Begriffsbestimmung gewagt, die sich freilich noch nicht auf die monographische Literatur auswirken konnte; andererseits können solche Definitionen so lange nicht voll befriedigen, als sie den (paradoxiertweise) wichtigsten Faktor realistischer Kunst, die Phantasie, außer acht lassen (vgl. hierzu vorerst: Courthion I, 62; II, 206, 214, 298). Auch im Bereich der Theorie also muß die Courbet-Forschung neu ansetzen und sich, über die genannten Autoren hinaus, den Verbindungen zwischen bildender Kunst und Literatur bis weit ins 20. Jh. hinein stellen; denn Courbets Verständnis von Realismus wird erst durch das von Brecht abgelöst.

Angesichts dieser Forschungslage bieten sich zwei Auswege an: Einmal die Rückkehr zum deskriptiven Überblick vom Typus „la vie et l'oeuvre“ — einer zwar wenig innovativen, aber von der Ausstattung her oft informativen Gattung. Hierzu gehören vor allem: Robert Fernier, *Gustave Courbet. Peintre de l'art vivant*. Paris 1969; Georges Boudaille, *Gustave Courbet. Painter in Protest*. Mailand/New York 1969; André Fernigier, *Courbet. Etude biographique et critique*. Genf 1971; Dario Durbé, *Courbet und der französische Realismus*. It. Ausg. Mailand 1969, dt. Ausg. München 1974; Sandra Pinto, *Courbet* (= les petits classiques de l'art). It. Ausg. Florenz 1969, frz. Ausg. Paris 1970. Gemeinsam ist diesen Publikationen (und dem Heft der Serie „Grands peintres“ bei Hachette) die Qualität der z. T. erstmals publizierten Farbaufnahmen und der dokumentarischen Angaben.

Die Alternative heißt, zunächst von einem eingegrenzten Objektbereich ausgehend Schneisen zu schlagen. Problemorientierte Werkmonographien dieser Art existieren zu den „Steinklopfen“ (Michael Nungesser: *Studien* etc., Magisterarbeit TU Berlin 1977), zum „Begräbnis bei Ornans“ (Linda

Nochlin, *Innovation and Tradition etc.*, in: Essays in honour of Walter Friedlaender, New York 1965, 119—126 [wieder abgedruckt in: *Courbet in Perspective*, hrsg. von Petra ten-Doesschate Chu, Englewood Cliffs 1977, 77—87]; Timothy J. Clark, *A Bourgeois Dance of Death etc.*, in: *Burl. Mag.* 111, 1969, 208—212, 286—290 [wieder abgedr. a. a. O. 1977, 88—107], zur „Begegnung mit Bruyas“ (Linda Nochlin, *Gustave Courbet's 'Meeting' etc.*, in: *Art Bull.* 49, 1967, 209—222) und zum „Atelier“ (Alan Bowness, *Courbet's Atelier du Peintre*. Newcastle 1972 [wieder abgedr. a. a. O. 1977, 121—138]; Benedict Nicolson, *Courbet. The Studio etc.* London 1973 m. ält. Lit.). Vergleichbare Artikel des Rez. über die „Ringer“ und das „Bildnis Proudhons mit seinen Töchtern“ erscheinen demnächst. Einige Autoren verbinden Einzelanalysen mit allgemeineren historischen Fragen; so versuchte Clark (1969) anhand des Begräbnisbildes den Gegensatz von Stadt und Land, der Rez. anhand von Courbets Landschaften die der Naturdarstellung innewohnenden sozialen Konflikte zu behandeln (Klaus Herding, *Egalität und Autorität etc.*, in: *Städel-Jahrbuch N. F. 5*, 1975, 159—199). Die Beschränkung auf eine überschaubare Zeitspanne führte bei Bonriot hinsichtlich der Commune und der Sainlonge (vgl. *Gaz. Beaux-Arts* 70, 1967, 227—244; 87, 1976, 111 f.) zur Rekonstruktion biographischer Daten, bei Clark (1969) hingegen zur Wiederherstellung eines historischen Sachverhalts von überindividueller Bedeutung.

C.s Buch (1973) ist deshalb bemerkenswert, weil es die stoffliche und zeitliche Beschränkung zu einer ebenso intensiven wie ausgreifenden methodischen Grundlegung nutzt, die nicht nur für Courbets Gesamtwerk, sondern für weite Strecken der Kunst des 19. Jhs. brauchbare Überlegungen ergibt. Als eine erste Konsequenz ist C.s eigene Parallelveröffentlichung *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France, 1848—1851* (London 1973) zu werten (Bespr. durch den Rez. in: *Kritische Berichte* 1978, H. 1). Für beide Werke gilt, daß C. von der Analyse der historischen Situation ausgehend sich an den kunsthistorischen Befund herantastet und dennoch die Werke nicht von außen her interpretiert.

Meist wird der Zugang zu Courbet von der Pariser Commune her gesucht und der Begriff des „politischen“ Künstlers von daher definiert. Aber die Ereignisse von 1870/71 haben sich in Courbets Bildern kaum mehr niedergeschlagen und schon gar nicht einen Formwandel bewirkt. C. geht umgekehrt von den Anfängen des „maitre d'Ornans“ aus; er fragt nach den Verbindungen zur Revolution von 1848, die bisher fast völlig bestritten wurden. Dabei zieht er weniger das einzige explizit auf die Revolution gemünzte Werk heran, die Zeichnung eines bewaffneten Bürgers auf der Barrikade (Entwurf für die Titelseite des „Salut public“; Abb. bei Aragon, dt. Ausg. S. 22) als vielmehr die im Salon von 1851 ausgestellten scheinbar unpolitischen Gemälde „Das Begräbnis bei Ornans“, „Die Steinklopfer“ und „Die Rückkehr der Bauern vom Markt“ (die sogenannte Realismustrilogie).



Abb. 1a + b Porträtkopf des Baumeisters Jörg von Halsbach (?), gebrannter Ton. Freising, Diözesanmuseum (Vorder- und Seitenansicht)

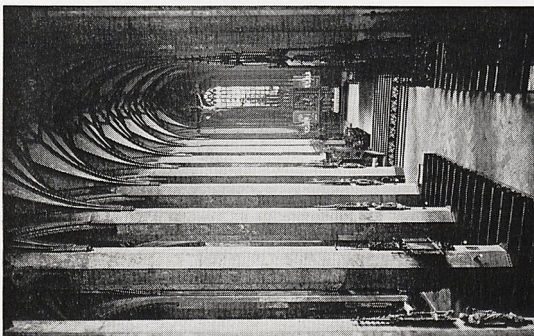


Abb. 2a München, Frauenkirche. Blick durch das Mittelschiff zum Chor. Früherer Zustand nach der Regotisierung

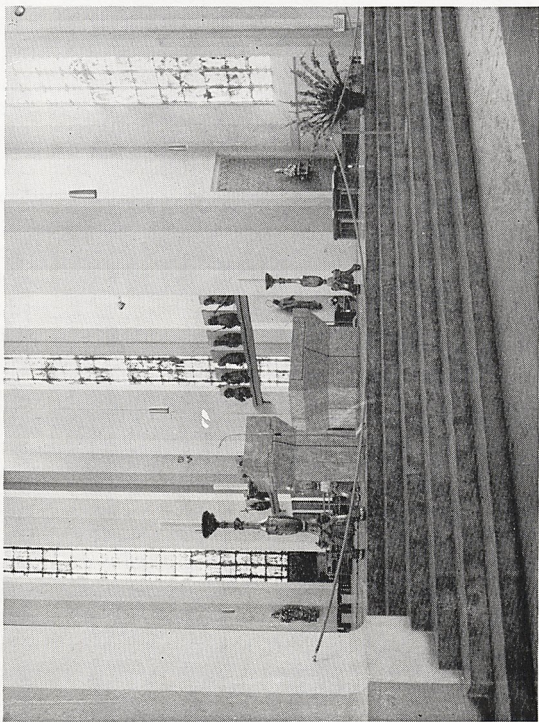


Abb. 2b München, Frauenkirche. Innenansicht des Chors. Zustand seit 1971/72

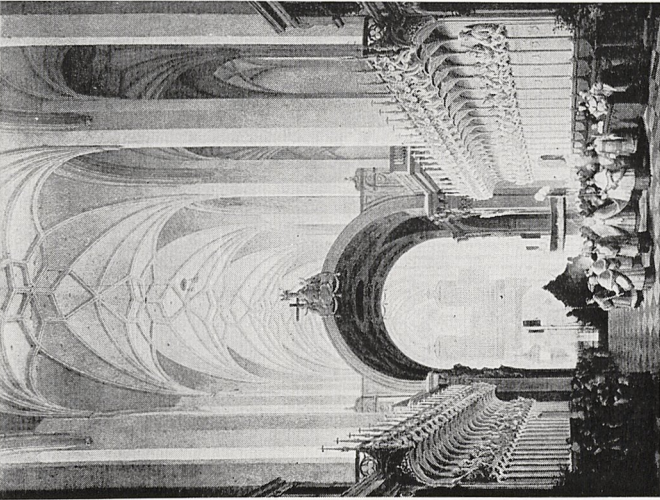


Abb. 3a Max Emanuel Ainnmiller: Ansicht des Binnenchors der Frauenkirche. Ölgemälde um 1837. Schweinfurt, Slg. Schäfer

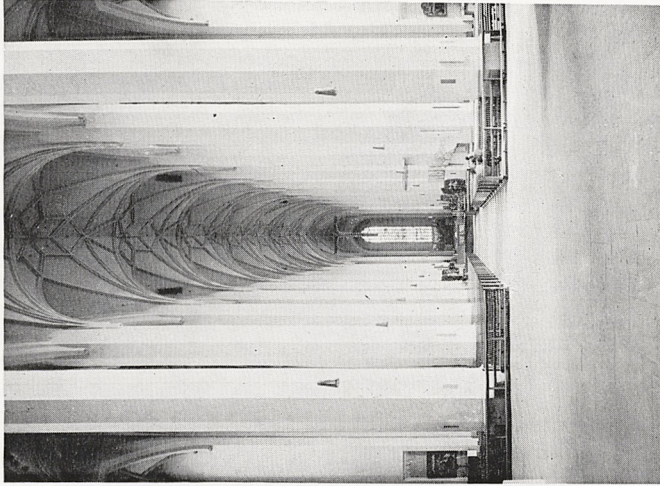


Abb. 3b München, Frauenkirche. Blick durch das Mittelschiff zum Chor. Heutiger Zustand



Abb. 4 Ende 15. Jh. (?): Madonnenstatue, gebrannter Ton.  
Freising, Diözesanmuseum (Detail)

In der Tat werden in diesen Gemälden die Konsequenzen der Revolution in tieferem Sinne weiterentwickelt: Hier wird die Verunsicherung der Stadtbewohner, werden die Legitimationskonflikte der bürgerlichen Schichten für ein bis dahin nicht erfaßtes Massenpublikum zum ersten Male in begreifbarer Weise versinnlicht. Nur daraus lassen sich die (der bürgerlichen Kritik damals unheimliche) Begeisterung *für* und der erbitterte Widerstand *gegen* Courbet erklären. Um all das zu konkretisieren, spannt C. ein ganzes Netz von Argumenten, die einander bewußt ohne strenge Systematik zugeordnet sind.

Überraschend sind zunächst die Aufwertung und Neubestimmung des Biographischen. Wurde nach 1968 vielfach angenommen, ein Oeuvre könne ganz aus den allgemeinen Produktionsverhältnissen erklärt werden, so gewinnt C. überraschende Ergebnisse gerade aus der Verknüpfung von historisch vorgegebenen, zumal klassenspezifischen Bedingungen und individuellem Habitus. Geschichte wird nicht zum bloßen „background“ entwertet, aber automatistische Ableitungen, die zu eindimensional intuitiven Form-Inhalt-Analogien führen könnten, werden ebenso entschieden zurückgewiesen. So sind die scheinbar nur biographisch angelegten Kapitel 3—6, in denen die Dialogstruktur zwischen Kritikern, Künstler und „people“ empirisch und theoretisch offengelegt wird, methodisch fast noch ergiebiger als die (gleichwohl vorzüglichen) Überlegungen „On the Social History of Art“ und über „The Courbet Legend“ (Kap. 1 und 2). Umgekehrt wird deutlich, daß gerade die künstlerischen, besonders die emotionalen Qualitäten („affectiveness“) der Kunst um 1850 als Teil des historischen Prozesses zu interpretieren sind. Vor allem in den Abschnitten über das Begräbnisbild ist die Dialektik zwischen der Autonomie des Kunstwerks (im Sinne von eigener, aktiver Ausstrahlungskraft; Unersetzbarkeit durch andere Medien) und der heteronomen Bestimmtheit seiner Form bis ins letzte Detail hinein mit einem an Panofsky (vgl. etwa *Aufsätze zu Grundfragen etc.*, Berlin<sup>2</sup> 1974, 29) erinnernden Differenzierungsvermögen entfaltet. An der Rezeption des Begräbnisbildes weist C. nach, daß z. B. das Phänomen „Angst“ (beim Erlebnis der Bildrealität) als soziale Kategorie zu verstehen ist, als „radical uncertainty“ (142) des städtischen Bürgertums vor einer Bevölkerungsüberflutung vom Lande her. Nur so läßt es sich auch erklären, daß dieses Bild in dem noch ländlich geprägten Besançon mit Zustimmung, in dem stark im Umbruch begriffenen Dijon schon äußerst zwiespältig und in Paris geradezu mit Schrecken aufgenommen, als ein Frontalangriff auf die von der Kritik gesetzten Konventionen und als Ausdruck einer staatsgefährdenden sozialistischen Gesinnung verstanden wurde. Diese divergierenden Auffassungen treffen sich insofern mit Courbets eigener Situation, als auch er sich in einer radikalen Ungewißheit befand, die sich, rasch wechselnd, in Anpassung, Zwiespalt und Angriff äußern konnte. Wie die gesamte Pariser Zuwachsbevölkerung war auch Courbet selbst „überall“ und „nirgends“ zu



Hause. Seine Absicht, „to be in Paris but not of it“ (31) charakterisiert diese sozial bedingte Identitätskrise (152) schlagend.

Der städtischen Angst vor dem Lande entsprach dort die Aggression gegen den Mittelständler aus der Stadt, den Financier und den Advokaten. Entgegen C. (96) war diese Konstellation um 1850 allerdings nicht neu. Vielmehr war sie in genau denselben Formen seit der Französischen Revolution gegeben (vgl. Alfred Cobban: *The Social Interpretation of the French Revolution*, Cambridge 1965, 43, 46, 52), genährt durch die Parzellierung der Grundstücke, die Höhe der Abgaben bzw. Kreditkosten und vermehrt durch akute Dürrekatastrophen. So gab es einander antagonistisch gegenüberstehende Gruppierungen gleichen Sozialniveaus: „ . . . there was more than one middle class, and more than one class struggle“ (142). Die Auswirkungen dieser zutiefst anarchischen Situation verfolgt C. bis hin zu Courbets Prinzip der „anti-composition“ (75) und zu seiner damals als grauerregend empfundenen Farbgebung; die Feststellung: „Black is the basis of the Burial at Ornans“ (82) gewinnt somit als kunstgeschichtliche Aussage zugleich politische Dimensionen (vgl. 135, 137, 140, 142). Eine zusammenfassende farbsemantische Untersuchung dieses Aspekts wäre dringend geboten.

Ausgezeichnet beobachtet ist, ebenfalls anhand des Begräbnisbildes, der Umschlag von potentiell ideologiegeladtem Erfahrungsmaterial in eine kritische, ja subversive Aussage als Ergebnis künstlerischer Arbeit (programmatisch S. 13: „A work of art may have ideology . . . as its material, but it *works* that material; it gives it a new form and at certain moments that new form is in itself a subversion of ideology“). Dieser Verwandlungsprozeß wird bei jedem Bild konkret analysiert. Zu den wichtigsten Materialien gehörte für Courbet die Volkskunst, in der er jene parataktischen, unpräzisen und — eine überraschende Beobachtung — emotionslosen Strukturen vorfand, mit Hilfe derer er im Rahmen des Pariser Salons die Kritiker provozieren und das „Volk“ begeistern konnte (C. beharrt mit Recht auf dem allgemeinen Terminus „peuple“, den auch Michelet stets verwandte, wo er keine ausgeprägte Organisationsform der niederen Klassen vorfand). Die Bewunderung für volkstümliche Graphik, vor allem Flugblätter, war um 1850 allgemein (vgl. S. 16). Aber erst bei Courbet wird sie als Mittel eingesetzt, die sogenannte Hohe Kunst der Volkskunst anzunähern: „Instead of exploiting popular art to revive official culture and titillate its special, isolated audience, Courbet did the exact opposite. He exploited high art — its techniques, its size, and something of its sophistication — in order to revive popular art. . . He made an art which claimed, by its scale and proud title of 'History Painting', a kind of hegemony over the culture of the dominant classes. . .“ (140). Genau umgekehrt verfuhr Champfleury: „Instead of the people, he began to study the 'popular': old plates, peasant faience, songs, engravings: art as a counterweight to

Socialism“ (66). Deutlicher kann man ein realistisches und ein historisches Interesse an vergangener Kunst wohl kaum unterscheiden.

Im „Begräbnis“ ist die „imagerie populaire“ Ausgangspunkt und Skelett der Komposition. Courbet behält die repetitiven Formen der Drucke bei, gibt diesem Gerüst aber mit Hilfe der Farbe einen neuen Sinn. Durch sie konstituiert sich das Bild als Vorgang; sie macht den Eindruck des Bedrohlichen aus. Überhaupt stellt sich die Frage, wie weit über die Farbe eine in autonome (voneinander abgegrenzte, perspektivisch selbständige) Teilfelder zersplitterte Bildkohärenz zurückerobert werden kann. In den „Bauern auf der Rückkehr vom Markt“ wird der Zusammenhalt durch das Einheitsgrau des Bildes gestiftet, aber: „Colour is in war with form“, das Sujet ist „deformed“, „almost laughed at“ (84). An diesem Beispiel wird deutlich, daß Courbet sowohl Normen außer Kraft setzt als auch nach neuen Verbindungen, Harmonien, Normen sucht. Im Gegensatz zu Millet monumentalisiert Courbet nicht. Er relativiert jede soziale Struktur, er bleibt Kritiker, ohne sich auf eine Gegenautorität zu berufen (als solche fungiert allein die Natur). Auch verzichtet er — einmal abgesehen von der „Rückkehr der Priester“ — auf jede anekdotenhaft abbildende Darstellung; und: er deckt eher die vorhandenen Brüche auf, als daß er offene Konflikte thematisierte (95) oder gar Lösungen anböte: „He devised, as Balzac has done, a structure which deliberately refused to unite the elements of rural society; he represented their disunity, rather than merely reproducing it“ (120). Daher gibt es bei ihm keine subordinative Struktur, die inhaltlich und formal um eine Zentralfigur kreiste, sondern nur eine Aneinanderreihung von Vordergründen mit abrupten Einschnitten (Mackerey über Balzac, zit. S. 120). So erwächst die „stillness“ von Courbets Kompositionen aus der Analyse einer gesellschaftlichen Disharmonie und bedeutet gerade *nicht* „Zeitlosigkeit“ (ein Cliché seit Muther).

Courbet vermied es, sich mit einer der beiden Seiten voll zu identifizieren; seine Gemälde sind daher aus *politischen* Gründen „neither affectionate nor hostile to the material they portray“ (115). Aber er läßt beide Seiten zusammenstoßen, ja er verschärft die Konfrontation noch, indem er Formen hoher und niederer Kunst aufeinanderprallen läßt und dadurch beide „beschmutzt“. Dies war anstößig genug, um Courbet selbst gemäßigten Kritikern als einen Maler erscheinen zu lassen, der für Ofensetzer und Kohlenhändler werbe und als Schausteller auf dem Markt für sich Reklame betreibe. Diese Wirkung reichte aus, ihn zum „ouvrier-peintre“ zu erklären (vgl. S.146).

Für Champfleury kündete die „imagerie populaire“ von sozialer Harmonie und friedlicher Hinnahme des Bestehenden. Indem er aus den Drucken von Epinal *allein* diese Intention herauslas (die entgegen C. durchaus in ihnen enthalten ist), arbeitete er der bildungsbürgerlichen Resignation im Zweiten Kaiserreich vor. Courbet dagegen brauchte die „imagerie“, weil er zumindest

bis 1853 programmatisch im „Volk“ ein neues Publikum suchte, dieses aber in Paris nicht mit provinzieller Hochkunst abspesen durfte. Er konnte im Salon nur Gehör finden, wenn er die Volkskunst als künstlerisch-agitatorisches Bindeglied zwischen Stadt und Land einführte. Dies wiederum hatte politische und künstlerische Folgen — politische insofern, als Courbet im Verständnis aller Zeitgenossen die Revolution schürte und die Kunst zu deren Medium erhob, künstlerische, da er als Avantgardist (zusammen mit Millet und Jeanron) zum Kritiker der Avantgarde wurde. So machte er sich die liberale Salonkritik auf doppelte Weise zum Feind.

Zur sozialen Situation der Avantgarde gehörte um 1850 ein Lebensstil, an dem Courbet ebenfalls Anteil hatte, die Bohème. Dennoch gab es tiefe Gräben zwischen der Avantgarde, die 1848 z. T. konservativ eingestellt war und auf seiten des Königs kämpfte, und der Bohème mit ihren präsozialistischen Vorstellungen und ihrem „absolute refusal of bourgeois society“ (33). Courbet versucht nun, Ideen und Erfindungen der Avantgarde, wie vorher der Volkskunst, für seine Ziele zu nutzen. Von dieser Beobachtung ausgehend, erhellt C. geschichtlichen Normenwandel und künstlerische Aufbruchsfaktoren auf dem Umweg über Lebensgewohnheiten und Verhaltensweisen. Dieser behavioristische, an Norbert Elias erinnernde Ansatz kommt der Strukturanalyse zugute. Was war der Nutzen, was der Preis von Courbets Zuwendung zur Bohème? Beides faßt C. im Begriff der Distanz zusammen: „The mask let Courbet remain inside Paris . . . without becoming part of it. He acted the part of invader, outsider, vulgarian, in order to stay in the middle of things, but keep his own distance from them“ (29). Selbständigkeit bewahrte Courbet gegenüber Stadt- und Landbürgertum generell sowie gegenüber Bauern und Arbeitern. Diese Distanz brachte ihn andererseits mit einzelnen Intellektuellen wie Baudelaire, Champfleury, Trapadoux, Sabatier-Ungher und Proudhon zusammen; aus diesem Umgang erst erklärt sich sein theoretischer Anspruch, aber auch seine Naivität und Spontaneität konnten hier erst ihre Funktion erfüllen: „The Courbet I propose is both rustic and theoretician — a peasant in order to be doctrinaire, doctrinaire in order to stay a peasant . . . He is above all an extremist, an *excentrique*, a *réfractaire* . . .“ (32; Hervorhebungen von C.). Baudelaire nahm Courbets „Doktrin“ — von „Theorie“ sollte man wohl nicht reden — so ernst wie seine Bildinhalte; umgekehrt adaptierte Courbet Baudelaires Technik der Travestie, um seine Person zur „persona“ im Sinne eines von seiner physischen Präsenz abgehobenen „Image“ zu stilisieren. Barttracht, bäurisches Auftreten und zur Schau gestellte Lässigkeit waren bei Courbet weniger Identifikations- als Verkleidungsinstrumente, weniger Ausdruck als Schutz seines Inneren. In diesem Zusammenhang wären unbedingt die Parallelen bei Maurice Z. Shroder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism* (Cambridge/Mass. 1961) und bei Helmut Kreuzer, *Die Bohème usw.* (Stuttgart 1968,<sup>2</sup> 1971) anzuführen gewesen.

Courbet *spielt* den Bauerntölpel, den Unwissenden, aber diese Rolle war, bedenkt man die „intellectual force“ (30) seiner Briefe, durchaus kalkuliert. Nur als „Wilder“ konnte er, ähnlich wie Jean Journet, in Paris Aufsehen erregen und sich zum „Sauveur du monde“ (Baudelaire) aufspielen. Symbolisch läßt sich sein Verhalten mit dem frühen Bild „Savage traversant les rapides“ verbinden (heute verschollen; vgl. La Lanterne, 26. 1. 1878, C. 173), wo im Thema selbst die moderne Welt aufgenommen und zugleich infrage gestellt wird. Der Ausbruch aus der domestizierenden Zivilisation (vgl. auch Courthion I, 98) ist Courbets Lebensziel und künstlerisches Leitmotiv.

Ein neuer Courbet schält sich bei C. auch da heraus, wo das Verhältnis zur Kunsttradition beschrieben wird. Courbets zentraler Satz: „J'ai traversé la tradition comme un bon nageur passerait une rivière: les académiciens s'y noient“ (Courthion I, 51; vgl. ebd. 52, 53, 156, 219; II, 60, 81, 205, 212—214, 270) wird zwar von C. nicht zitiert, doch wird die Unterschiedlichkeit von Courbets Interessen an älterer Kunst ans Licht gehoben und begründet. Erste Grundlage Courbets war das 1829 eröffnete Musée Espagnol. Hier, nicht etwa bei den zeitgenössischen Realisten, fand er die „satanische“ Schwärze und Härte vor, die er für seine programmatische „Überwindung“ klassizistischer und romantischer Kunst benötigte. Bei den Flamen wiederum suchte er emotionale Qualitäten durch Einbindung in eine an der Akademie nicht mehr übliche Tonalität, die der Formzerstückelung entgegenwirken sollte. Am wenigsten kam er mit Rembrandt zurecht, den er auf seiner holländischen Reise 1847 entdeckte. Ob Courbet Rembrandt und die Le Nain, wie C. (22) meint, als einander neutralisierende Gegengewichte verstand, bleibt offen; jedenfalls ist ihm die Verbindung von formübergreifender Lichtmodulation und formbegrenzender Gegenstandsfixierung selten gelungen (vgl. die Analyse der „Feuersbrunst“, 129 f.). C.s Quintessenz: „Instead of reverence, a brutal manipulation of one's sources“ (73) ist ohne Zweifel richtig; sie enthüllt aber, daß Courbets „Neutralität“ gegenüber der Tradition als Ergebnis einer Konfliktbewältigung, als Synthese verstanden werden muß, nicht als ein positivistisches Prinzip.

Schwieriger ist Courbets Verhältnis zur Revolution von 1848 zu fassen. Fest steht im Grunde nur das 1871 wiederholte Bekenntnis zur Gewaltlosigkeit; demnach hat Courbet mit dem erhobenen Gewehr im Titelblatt des „Salut public“ gleichsam gegen sich selbst argumentiert — ein Widerspruch, den C. nicht erörtert. Ganz offen teilte Courbet die unter Künstlern (etwa bei Baudelaire oder bei Meryon) weitverbreitete Angst vor der Republik „qui n'est pas le gouvernement le plus favorable aux artistes. . .“ (Riat 47). Zumindest ist seine Haltung alles andere als eindeutig; alle seine Äußerungen bestätigen unfreiwillig sein Wort, daß der Sozialismus 1848 noch nicht reif genug gewesen sei, um siegen zu können (Courthion II, 47). Courbet hegte die Illusion vom „bourgeois en blouse“, vom Bürger im Arbeiterkittel — zweifellos verkannte er, daß es nur zur „persona“ Baudelaires gehörte,

wenn er zum Verkauf des „Salut public“ die Bluse anlegte. Offenbar erwartete Courbet einen raschen evolutionären Demokratisierungsprozeß; die hierin angelegte Tendenz zur Versöhnung der Klassen, besonders deutlich bei Wey (C. 117), ist mit dem Klischee vom bilderstürmerischen Kommunisten nicht leicht zu vereinbaren. Als revolutionär empfand Courbet, wie Michelet, bereits das Gefühl, „vom Volke umgeben zu sein“ (vgl. Gerstle Mack, *Gustave Courbet*. New York 1951, Repr. Greenwood 1970, 45). Das Urteil von Peisse: „Par M. Courbet, l'art s'est fait peuple“ (C. 134) bestätigt zum einen, daß diese Resonanz auch wirklich in der erhofften Weise zustande kam (dagegen Vallès bei Courthion II, 224; zur weiteren Diskussion dieses Problems vgl. Herding, Anm. 34); es zeigt zum anderen, daß der revolutionäre Impuls sich in der Kunst selbst niederschlug: In diesem Medium konnte revolutionäres Denken damals noch vorangetrieben werden und die Massen erreichen.

Eine der künstlerischen Folgen der Revolution ist bei Courbet die Preisgabe der mythologischen Ebene; symptomatisch dafür ist die Übermalung der „Klassischen Walpurgisnacht“ durch die „Ringer“ (1853). Die brennende Frage indessen, warum Courbet mit der Zuwendung zum Alltag nicht einen Schritt weiter ging und die Industriearbeit thematisierte, wird von C. noch nicht zufriedenstellend beantwortet. Industriedarstellungen gab es ja (vgl. zuletzt: Kritische Berichte Jg. 3, 1975, H. 5/6, 13—31; ebd. Jg. 4, 1976, H. 5/6, 5—26); Courbets Freund Dupont dichtete 1848 Arbeiterlieder; die Illustrierten, aus denen Courbet selbst schöpfte, bildeten Fabrikarbeit ab. Offenbar hängt die Nichtbeachtung dieses Bereiches (bei Courbet wie bei Millet) mit der ländlichen Herkunft, der relativen Abgeschlossenheit früher Industriebezirke und dem Intellektualismus der Künstler zusammen (Courbet hatte sein Atelier im Quartier Latin), vor allem aber mit der Erneuerungsperspektive dieser Maler: Die Industriearbeiter erschienen ihnen und selbst Proudhon als zu verbraucht, zu sehr ausgenutzt, um als Protagonisten gesellschaftlicher Erneuerung gelten zu können. Auch waren sie noch nicht in wirksamen Organisationen zusammengeschlossen, bildeten daher noch keine wirkliche Gefahr für das Bürgertum, vielmehr verharrten sie in einer Art von „reasonable cynicism“ (C. 86; vgl. auch 148). Auf dem Lande dagegen entluden sich die Konflikte; bis hinein in die bäuerlichen Almanache (die C. 87 ff. sehr überzeugend auswertet) äußerte sich die fieberhafte Erwartung eines neuen Aufstandes. Die Geheimgesellschaften aus Winzern und Waldbauern bildeten — für uns kaum mehr vorstellbar — ein Potential von hoher Sprengkraft; auf sie wandten Buchon und Sue den Ausdruck „Proletariat“ an (vgl. Eugène Sue, *Etudes sur le prolétariat dans les campagnes*. Paris 1851 ff.).

In diesem Zusammenhang erhält auch die Zuwendung zur Natur durch Landschaftsmalerei ihre gesellschaftliche Bedeutung. Als Pendant zur Figurenmalerei beansprucht sie gleiches Gewicht wie jene; sie stellt die

eigentliche *Position* des Malers gegenüber der im Figurenbild versinnbildlichten *Negation* dar. Diese Verklammerung wird bei C. verkannt — der einzige grundsätzliche Irrtum des Buches (der Rez. ist hierauf im o.g. Artikel 1975 eingegangen).

Es ist unmöglich, die zahlreichen Gesichtspunkte, die C. verfolgt, auch nur annähernd aufzuführen. Seine Bildinterpretationen (abgesehen vom „Begräbnis“, das durchgehend behandelt wird, sind die Aussagen zu: „Selbstbildnis mit der Pfeife“, „Trapadoux“, „Steinklopfer“, „Rückkehr vom Markt“ hervorzuheben) und Textexegesen (z. B. zu Champfleury, George Sand, Balzac) werden durch umfassende literarische und philosophische Kenntnisse untermauert und abgerundet (u. a. werden Heine, E. T. A. Hoffmann, Novalis und J. P. Hebel, R. Burns und Dickens, Tocqueville, Nerval, Murger und Gautier, Hegel und Marx einbezogen). Eine bedeutsame Forscherleistung stellen die Quellenfunde dar, die in allen Abschnitten dazu beitragen, überkommene Interpretationsmuster und Rezeptionsklischees in Frage zu stellen (vgl. u. a. S. 17, 39, 100, 109, 162—167); hierbei werden Berichte der „procureurs généraux“ ebenso ausgewertet wie Akten der Geheimpolizei. C.s dialektischer Methode kommt eine Ausdrucksweise zugute, die von lapidaren, alltagssprachlich anmutenden Feststellungen bis hin zu höchster begrifflicher Differenziation reicht und dabei mehr Bildhaftigkeit und Ironie zuläßt als in den meisten kunsthistorischen Abhandlungen üblich. Die Gedankenfolge ist freilich kompliziert; Argumentationsketten ziehen sich oft über längere Strecken hin, so daß der Leser unverhofft und spät mit Umkehrungen und Relativierungen konfrontiert wird, die er an dieser Stelle nicht mehr erwartete. Auch führt das unermüdliche Umkreisen des Gegenstandes am Ende zu Längen, die auf Kosten mancher Quellenzitate im Urtext gehen (S. 86 hätte der wichtige Text von Veillot im Original gebracht werden müssen; S. 111 wird ein Bericht des „procureur général du Doubs“ über die Lage der Weinbauern und ihren Haß auf die reichen Bürger nur englisch gegeben, S. 127 Champfleury's Aussage, Courbet sei der neue Géricault, nur paraphrasiert). Bei den Tafeln sind Größenrelation und Anordnung nicht immer verständlich (u. a. stehen die Vergleichsabbildungen 1, 32, 33 in keinem einsichtigen Verhältnis zum Text und zu Courbet's Bildern). — Einige Zeitgenossen, mit denen Courbet in enger Verbindung stand (wie Bonvin und Chenavard) kommen zu kurz; andere werden einseitig abgewertet, so vor allem die Künstler der *l'art pour l'art*-Bewegung (10), die Romantiker (40) und Millet (10, 145), obwohl alle drei Richtungen Anteil an der Moderne, auch hinsichtlich ihres kritischen Potentials, haben. Was die Romantik und Millet betrifft, so darf hier der bei C. erreichte Forschungsstand nach den Ausstellungen der Jahre 1974—1977 als weitgehend überwunden gelten; die vorwärtsweisende Seite der *l'art pour l'art*-Bewegung hingegen wird noch heute geflissentlich übersehen, obschon

diese Richtung mit ihrer Lösung von Staatsaufträgen der Entfaltung von Courbets „art indépendant“ entscheidend vorgearbeitet hat.

Von diesen wenigen Einwänden abgesehen, bietet C.s Buch einen höchst überzeugenden konkreten Neuansatz zum Verständnis realistischer Kunst um 1850. Eine künftige Monographie könnte aufgrund dieser Leistung den Stoff nunmehr explizit nach inhaltlichen Kriterien statt nach biographischen Umständen gliedern, d. h. die Gesichtspunkte: Umkreis und Publikum — Bohème und „persona“ — Volkskunst und Hohe Kunst — Form und Farbe — Realismus und Abstraktion usw. in den Vordergrund rücken. Jedes weitere Werk über Courbet wird in diesem Sinne an C. anzuknüpfen, sich mit ihm auseinanderzusetzen haben.

Hatten wir es bei C. mit einer umfassenden, problemorientierten Abhandlung zur Situation der französischen Kunst um die Jahrhundertmitte zu tun, so führt Bonniot sehr punktuell in Courbets spätere Schaffensperiode ein. Erstmals wird hier der Aufenthalt des Künstlers in der Saintonge (zwischen Rochefort und Bordeaux) in den Jahren 1862 und 1863 eingehend untersucht. Ziel des Buches ist erklärtermaßen die Erhellung der Lebensumstände; Fernziel bleibt (345) die vollständige *Biographie*, nicht die Interpretation der Werke. B.s Verdienst liegt in minuziösen Hinweisen auf neue Quellen, aufgrund derer ungenaue Sachangaben (u. a. von Léger und Aragon) korrigiert werden können, sowie in der detaillierten Darstellung des Kulturlebens einer französischen Provinz unter Napoleon III.

Der zunächst auf vierzehn Tage angesetzte, dann über ein Jahr währende Aufenthalt in der Saintonge hat so wichtige und so unterschiedliche Bilder wie den „Blumenkorb“ der Bremer Kunsthalle (fig. 12), die „Frau mit weißen Strümpfen“ der Barnes Foundation, Merion/Penns. (fig. 16), die „Rückkehr der Priester“ (Holzstich nach dem Gemälde, fig. 27), wahrscheinlich auch die „Große Brücke mit Wasserfall“ (als Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle; fig. 32) und das Bildnis der Gabrielle Borreau in der Pariser Galerie Daber (fig. 51) hervorgebracht. Neben diesen Werken markieren bedeutsame Bekanntschaften einen Einschnitt: Courbet fand einen neuen Freundeskreis. Zu den Kollegen aus der Pariser Szene, zu Bruyas und der Trias aus der Franche-Comté (Proudhon, Buchon, Champfleury) treten nun „les Saintongeais“: Etienne Baudry, sowohl Mäzen und großbürgerlicher Schloßbesitzer als auch republikanischer Schriftsteller und Mitstreiter Courbets, ferner die Kunstkritiker Jules Castagnary und Théodore Duret, sodann Corot, der im August 1862 in dieser Gegend weilte und mehrfach gemeinsam mit Courbet auf Motivsuche ging, endlich die regional bedeutsamen Maler Auguin und Pradelles.

Höhepunkt des Aufenthaltes war eine von Baudry und Auguin organisierte Ausstellung im Rathaus von Saintes (Jan./Febr. 1863), auf der u. a. siebenundvierzig neue Gemälde Courbets gezeigt wurden. Insgesamt verlief

das Jahr in der Saintonge sehr produktiv; Courbet malte im Durchschnitt zwei Bilder pro Woche (340).

In diesem Zusammenhang stellen die B. geglückte Auffindung von Gemälden und Texten Courbets (u. a. Bildnis Auguins, 171 f.; Landschaftsbild mit Widmung, 174; Ode an den Mond, 71; sechs unbekannte Briefe, 351—358) sowie die Identifizierung von Courbet porträtierte Personen (Alexandre Corbineau, 214 ff.; Gabrielle Borreau, 216 ff.) und die Lokalisierung von Landschaftsmotiven (314/15) einen gewichtigen Beitrag für die weitere Forschung dar.

Aber weder wird deutlich, wie sich die obengenannten Werke zu Courbets Oeuvre insgesamt verhalten und worin sie einen Umbruch bedeuten könnten, noch auch, wie sich der neue Freundeskreis auf Courbet als Künstler verändernd ausgewirkt hat. Hinsichtlich der Werke fallen zwei Faktoren ins Gewicht, die von B. zwar berichtet, aber nicht interpretiert werden: Zum einen ganz schlicht die neue Dominanz des Blumenmotivs (S. 343 werden diese Bilder sehr treffend charakterisiert). Der sonore, emotional zu meist düster wirkende Farbton vieler Bilder Courbets wird nun durch lichte, im Gegensatz zu den Impressionisten aber völlig uneinheitliche, daher stimmungsarme Buntwerte ergänzt. Offenbar bilden die Blumen — Courbet sicher unbewußt — ein Vehikel, den Bildern zunächst motivisch eine neue Vielfarbigkeit, ja Buntheit zuzuführen, die dann wenige Jahre später als punktuell eingesetzte Flächenfarbe das gesamte Bildfeld ergreifen sollte (z. B. schon in der um 1864 entstandenen „Quelle des Lison“ in der Westberliner Nationalgalerie).

Diese Wende ist durchaus als Reflex und Umdeutung großbürgerlicher Prachtentfaltung in den 1860er Jahren, Frankreichs erster Gründerzeit, zu verstehen. Damit hängt ein zweiter Faktor zusammen, der sich auf Courbets Spätwerk prägend auswirken sollte: die Flüchtigkeit und Skizzenhaftigkeit der 1862/63 entstandenen Bilder. Die konkrete Ausformung eines Objekts wird zugunsten einer lockeren, die Gegenstandsgrenzen verwischenden Malweise aufgegeben, die in Landschaftsbildern wie der oben erwähnten Hamburger „Brücke mit Wasserfall“ oder in dem an Corot orientierten „Le Bruant“ (fig. 24) schon fast zu einer Auflösung der Gegenstände in ein diffuses Bildlicht führt. Im Bildnis der Gabrielle Borreau (Farbabb. in: Ausst.-Kat. Courbet, Gal. Daber, Paris 1975, pl. 6) breitet sich der braunrote Abendhimmel wie eine schmutzige Lache über das Bild aus: Die Flächenfarbe, kaum noch gegenständlich motiviert, greift substantiell in die Bildlogik ein (Übergang von Vorder- zu Hintergrund, von Wald- in Flußlandschaft). Daraus resultiert eine Spannung zwischen scharf und prägnant beobachteten Details und nur hingewischten Partien, in denen versucht wird, die herkömmliche Perspektive und Objektfixierung aufzuheben. In dieser Malweise liegt auch der von B. (342) verkannte innovatorische Gegensatz zum Begegnungsbild von 1854 (Montpellier). Noch scheitert Courbet



am Problem der Abstraktion. Bezeichnend dafür, daß er dieses Problem auch gedanklich noch nicht lösen konnte, ist die nachträgliche Bezeichnung zweier zum Salon von 1863 eingesandter Gemälde als unvollendete Skizzen (299) — ein Dokument dafür, daß er die Kritik an seiner flüchtigen Malweise verinnerlichte statt seine neue Auffassung bis zur Konsequenz eines Cézanne voranzutreiben. Nichts markiert seine Zwischenstellung deutlicher als dieses Schwanken: Auch in dieser Phase ist er künstlerisch „anti-autoritär“, er zerbricht Normen, setzt aber keine neuen.

Vortrefflich sind bei B. die Interessendivergenzen zwischen der bonapartistischen Administration, der Presse und den Kunstliebhabern beschrieben — Auseinandersetzungen, die zugleich das Problem des Regionalismus im französischen Kunstbetrieb dieser Zeit verdeutlichen. Die Hervorkehrung regionaler oder örtlicher Eigenständigkeit, mitunter auch die Bildung von Kunstvereinen, konnten das Gewicht der Provinz in einer für die Regierung unliebsamen Weise stärken. Im Falle Courbets kommt „le côté populiste“, die bis heute vielen Franzosen anstößige volkstümliche Selbstdarstellung, erschwerend hinzu.

Die zahlreichen von Courbet oder zu seinen Ehren initiierten Volksfeste führten zu Massenaufläufen und Verbrüderungsszenen, die den Bonapartisten nicht angenehm sein konnten; einmal wurde dadurch sogar das Fest zu Ehren Napoleons in den Hintergrund gedrängt (114 f.). Was C. für die 1850er Jahre gezeigt hat, hätte B. auch für den Aufenthalt in der Saintonge nachweisen können: Das „Image“ des Malers gewinnt politische Dimensionen. Courbet als Volksheld — das war Propaganda für die Republik. In der Tat wurde Courbet als Republikaner, nicht nur als Maler ins Land geholt (44); seine Anwesenheit wurde als Teil des Kampfes gegen den Zentralismus begriffen (35). Unter *diesem* Aspekt ist es nicht unerheblich, daß anlässlich solcher Volksfeste eine Straße und ein Platz nach ihm benannt, eine Ruderregatta zu seinen Ehren geplant und auf seine Veranlassung von Baudry sieben Hektoliter Alkohol spendiert wurden (112—120).

Innere und äußere Verfassung Courbets treten auseinander; nur versteckt, an wenigen Briefstellen („... je raconte mes malheurs, on rit comme des fous“, S. 79) deutet sich seine psychische Zwiespältigkeit an. Und doch erklärt erst diese Divergenz so „barocke“ Bildthemen wie „Les soucis effeuillent les roses de la vie“ und „La mort triomphe du droit et les pavots endorment les soucis de la vie“ (85). Unter dem Aspekt des Auseinanderklaffens des Persönlichkeitsbildes wären vor allem Courbets Porträts dieser Zeit analysierbar gewesen. B. läßt eine solche Möglichkeit außer Betracht. Courbets Privatsphäre wird sehr breit, aber auf Kosten einer Analyse der damit zusammenhängenden Gemälde erörtert. Was in den Bildnissen der Laure Borreau (fig. 52—54) und ihrer Tochter Gabrielle *künstlerisch* geleistet wird, nämlich die Übertragung aller anstößigen Eigenschaften realistischer

Porträtkunst auf Frauenbildnisse und damit die Überwindung akademischer Gefälligkeitsmalerei, wird zugunsten von Anekdoten verdrängt.

Gewissermaßen als Bekräftigung der politischen Funktion seiner Malerei malte Courbet 1862/63 in der Saintonge die „Rückkehr der Priester“ — ein Gemälde, das für uns eher eine Travestie dionysischer Festzüge (vgl. z. B. Ag. di Musi Veneziano, Silenzug, Berlin-Dahlem, Kupferstichkab. als eine Beleidigung französischer Landpriester des 19. Jhs. darstellt. Von Courbet wurde das (später von einem Katholiken zerstörte) Bild freilich anders, nämlich als Probe auf die bonapartistischen Freiheitsversprechungen verstanden; entsprechend wurde es von der Gegenseite attackiert. Das alles wird von B. (137—150, 163—167, 265—272, 300—310) getreu berichtet. Aber die weiterführende Frage, warum Courbet hier ein Tafelbild als Medium der Karikatur benutzte, wird nicht berührt (zwei Versuche, die akademische Malerei in ihrem eigenen Medium zu karikieren, sind nicht überkommen: „Apoll und Daphne“ [1848] kennen wir nur aus Schriftquellen; die „Hippokrene“ [1863/64] scheiterte nach einer Beschädigung der Leinwand). Indessen verweist diese Verwendung des Mediums Tafelbild zu Zwecken der Agitationsgraphik auf die unter dem Druck der Medienkonkurrenz notwendig gewordene Neubestimmung der Malerei: Die Ablösung von der Bindung an den Gegenstand durch strukturierende Zeichen und Thematisierung der Farbe an sich hat ihr Pendant in dem gegenteiligen Versuch, der photographisch erfassbaren Wirklichkeit im Tafelbild eine in anderen Medien nicht erreichbare sinnliche Überprägnanz entgegenzusetzen. In diesem Sinne stellen die „Priester“ einen Versuch dar, die „imagerie populaire“ ins Tafelbild zu übertragen. Das Kernproblem des Bildes ist für uns nicht mehr seine antiklerikale Tendenz, sondern die Krise des Mediums, die es verrät. Unter diesem medialen Aspekt ließen sich B.s Beobachtungen für eine kritische Formgeschichte realistischer Malerei verwenden — bis hin zu der ablehnenden Haltung des Kritikers Henri Devier: „Les théories réalistes de M. Courbet conduisent à la photographie colorée, soit: ... C'est émouvant comme un objet photographié“ (275).

Ein weiteres Problem gibt die Verbreitung der Bilder auf; auch in dieser Hinsicht machte sich die Konkurrenz der Litho- und Photographie bemerkbar. Courbet — 1863 als „le plus refusé des refusés“ bezeichnet (300), da seine „Rückkehr der Priester“ auch vom Salon der Refüsierten zurückgewiesen worden war — hat auch hier neue Wege beschritten. Er annoncierte, daß das inkriminierte Bild in seinem Atelier zu besichtigen sei, und erntete hier den Massenzulauf, den ihm die Institutionen versagten — politische und Marktstrategie verknüpfend. Courbet hatte mit diesem Verfahren den Verwertungsaspekt bewußt ins Auge gefaßt: „J'avais fait le tableau pour qu'il soit refusé. J'ai réussi. C'est comme cela qu'il me rapportera de l'argent“ (Courthion II, 95). Darüber hinaus ließ er Photographien in Schaufenstern ausstellen, die die Polizei alsbald beschlagnahmte (einer der Schausteller

wurde noch Jahre später mit einer Geldbuße belegt). Noch bedeutsamer ist ein Ausstellungsvertrag, in dem sich Courbet verpflichtete, die „Priester“, das „Begräbnis“ und zwei weitere Bilder einer Managerfirma für beliebige Ausstellungen im In- und Ausland zur Verfügung zu stellen (305/6). Ferner nutzte er Konkurrenzunternehmen zum Salon, in Paris z. B. die von Louis Martinet eingerichtete „Exposition permanente de la Société Nationale des Beaux-Arts“ (285—288), oder in der Provinz die „Sociétés des Amis des Arts“ bzw. die „Unions Artistiques“ von Le Havre bis Toulouse (25 f., 44—48). Schließlich entwickelte er als einer der ersten systematisch Kontakte zur Presse, um sich „aufbauen“ zu lassen: Die beginnende Intermediärfunktion der Kunstkritik war ihm bereits voll bewußt. Champfleury gab er 1863, in einem Brief an Isabey, schlicht die Anweisung „d'ébruiter ce tableau“ (die „Priester“) „dans les journeaux“ (271). Von Castagnary, den er „mon médiateur“ nannte (52), ließ er sich mehrere unter seinem eigenen Namen an die Öffentlichkeit gerichtete Briefe verfassen (134), auch das berühmte Manifest von 1861 (Courthion II, 204—207). Mit diesem propagandistischen verband er bewußt das kommerzielle Interesse. Schon in der Saintonge dokumentierte er den künstlerischen Wert seiner Bilder durch Preise bis zu 3000 F. (230); „je bats monnaie avec des fleurs“ berichtet er stolz (280). Später sicherte er sich sein Prestige durch weit höhere Summen.

Leider macht B. diese Problemzusammenhänge durch eine Zersplitterung in — für sich gesehen — unerhebliche Einzelfakten fast unkenntlich; die Einteilung in winzige, chronologisch angeordnete Kapitel entspricht diesem kläuelnden Verfahren.

Die Neubewertung der sogenannten Salonmalerei in den letzten Jahren und die schon etwas länger übliche Abkehr vom Geniekult scheinen B. kaum berührt zu haben; für ihn bleibt Courbet „héros“ (85) und „magicien“ (86). Auch das Klischee vom Bauern, der Courbet im Grunde seines Herzens geblieben sei, kehrt wieder (155).

Daß die Authentizität der 1859 datierten Widmung an Baudelaire auf dem Baseler „Asterstrauß“ umstritten ist (vgl. Burl. Mag. 792, 1969, 173), scheint B. entgangen zu sein; damit entfällt aber die Argumentationsbasis für die Deutung einer weiteren Inschrift (175). Reichlich spekulativ wirken die Zweifel an der Eigenhändigkeit des Mannheimer Bildes „Pferd im Walde“ (ursprünglich „Fuchsjagd“), das B. zufolge von einem Schüler gemalt und von Courbet nur aus Gefälligkeit signiert worden sein soll (290—295). Der Tafelteil bleibt hinter B.s Anspruch an Solidität zurück. Ein bildnahes Lesen wird zudem dadurch erschwert, daß im Text jeder Hinweis auf die Abbildungen fehlt.

*(Fortsetzung im Novemberheft)*

Klaus Herding