

REZENSIONEN

GUSTAVE COURBET (1819—1877) — ZUM FORSCHUNGSSTAND (2. Teil)

LINDA NOCHLIN: *Gustave Courbet. A Study of Style and Society*. New York 1976 (= Diss. New York 1963), 240 S., 121 Abb.

JACK LINDSAY: *Gustave Courbet. His Life and Art*. London 1973, 383 S., 89 Abb.;

[Die vorstehenden Publikationen werden im folgenden sigliert als N., L.; C. weist zurück auf T.C. Clarks Publikation von 1973 (vgl. Oktoberheft, S. 438)]

Linda Nochlins Dissertation von 1963 (1976 nahezu unverändert erschienen) stellt einen wichtigen Schritt auf dem Wege zu einer Monographie des Gesamtwerks dar. Zwar sind manche Ergebnisse unterdessen in andere Publikationen N.s eingegangen; das Kernstück der Arbeit, die Verbindung bisher unberücksichtigter kunsttheoretischer Schriften mit einer Werkanalyse unter ikonologischen Gesichtspunkten, ist jedoch weiter aktuell. Insbesondere rückt die in der zeitgenössischen Theorie geforderte Auseinandersetzung mit der Folklore ins Blickfeld. Zur Deutung der Werke und zur Rekonstruktion ihrer Entstehungsgeschichte werden erstmals auch Handzeichnungen Courbets herangezogen.

Wertvoll sind die Beobachtungen zu den literarischen und bildlichen Quellen Courbets. Von den ersteren untersucht N. vor allem die deutschsprachigen, welche Courbet über seine fourieristischen Freunde Buchon und Sabatier kennenlernen konnte. Buchon, der 1843 Deutschland bereiste, übersetzte Heine, Körner, Uhland, J. P. Hebel, J. Gotthelf und B. Auerbach; Sabatier übertrug Lessing, Schiller, Grillparzer und Goethes „Faust“ ins Französische. So wenig der von N. (47) erwogene Einfluß Hebels auf Courbets „Mann mit der Pfeife“ schlüssig erscheint, so wenig sind solche Einflüsse prinzipiell auszuschließen; gerade die Verbindung von Bohémien und Biedermeier charakterisiert den kleinbürgerlichen Umkreis Courbets. Das komplexe politisch-künstlerische Selbstverständnis dieser Gruppe wird weiterhin (1838) durch Ph. Buchez' Forderung nach einer moralischen, sozial engagierten Kunst geprägt (86). Bereits 1833 schuf der Salonbericht der „Ausstellungsdidaktiker“ Laviron und Galbaccio die Voraussetzung für jene „identification of realism and left-wing thought“ (88), die in Courbet ihre Leitfigur fand. Caravaggio, die Gebrüder Le Nain und Rembrandt (den Champfleury und Bonvin „entdeckten“), wurden von nun an als Vorläufer der eigenen, demokratischen Kunstauffassung verstanden. Erst mit Hilfe dieser historischen Legitimation konnte sich „Realismus“ als ein Literatur und Kunst übergreifendes Lebensprinzip herausbilden, dessen Tendenz von den Zeitgenossen klar erkannt wurde: „Entre la tendance sociale aux

choses pratiques et la tendance littéraire aux héros réels, il y a un parallélisme assez exact et qui saute aux yeux“ heißt es 1856 in der „Revue de Paris“ (165). Aber dieses Urteil bezieht sich auf die Literatur. Courbet geht (schon vorher) einen Schritt weiter, indem er seine Gestalten entheroisiert. Jean Journet, „far from being a hero or a ruler is himself a humble and popular figure“ (170); gleiches gilt für die Feuerwehrleute in der „Feuersbrunst“ oder (entgegen Courbets eigener Aussage) für die Darstellung Bruyas' im Atelierbild.

Zur Theorie des Realismus hat vor allem die ökonomische Entwicklung vor der 48er Revolution beigetragen. Mit der Industrialisierung gewannen die Provinzen als Subsistenzbasis und Lebensmittelreservoir der Städte verstärktes Gewicht. Die ästhetische Aneignung des Landes wurde im Rahmen dieser Entwicklung neu reflektiert; eine politisch motivierte Aufwertung des bäuerlichen Genrebildes war die Konsequenz. So schrieb Arsène Houssaye 1844: „La meilleure politique en peinture c'est une belle vache dans un paysage flamand. En y réfléchissant un peu, on trouverait plus à rêver aux destinées humaines en face de cette bonne bête qu'au milieu d'un phalanstère bien organisé“ (89). 1846 plädierte Charles Blanc, 1847 Thoré für einfache Sujets, eingebettet in anspruchslose, scheinbar unpolitische Landschaften. N.s Charakterisierung dieser Phase: „... by the midforties, in the most progressive and intelligent circles of art criticism, the social significance in art is sought for in a latent, rather than in the manifest content of a piece of painting or sculpture“ kann man nicht genug unterstreichen.

Im Unterschied zu C. glaubt N. eine Einwirkung der zeitgenössischen „Protorealisten“ auf Courbet zu erkennen; sie denkt vor allem an Ad. Leleux (115), an François Bonvin (124), an Ph. A. Jeanron (120 ff.) und an Ch. Jacque (109), genannt „maitre au cochon“, dessen Bilder den Vorwurf für Coutures Definition des Realismus als „Schweinemalerei“ abgaben (vgl. John Rewald, *The History of Impressionism*. New York 1955, 23). In der Tat fand Courbet bei diesen Malern eine Reihe von Themen vor (Wilddiebe, Jäger, Aufbruch zum Markt, Straßenarbeiter, Mittagsruhe auf dem Feld), die seinem eigenen unprätentiösen Zugang zur Wirklichkeit entsprachen. Auch ist zuzugeben, daß die Neubestimmung des Historienbildes nicht mit Courbets „Begräbnis“, sondern mit Bonvins „La femme qui taille la soupe“ (fig. 70, besser: C. fig. 32) einsetzt; dieses Bild wurde von Champfleury bereits 1849 als „tableau historique“ bezeichnet (126). Um so mehr erhebt sich die Frage, warum dennoch erst Courbet der Durchbruch gelang. Hierauf gibt N. eine doppelte Antwort: Zum einen malten die „Protorealisten“ im kleinen Format (117); in diesem Maßstab aber konnte die neue Kunst mit den herkömmlichen Historienbildern kaum konkurrieren. Noch 1867 wies Couture realistischer Kunst das kleinformatige Genre zu und wollte den klassizistischen Stil für die große Historienmalerei reserviert wissen. Courbet selbst schrieb schon 1845: „Les petits tableaux ne font pas la réputation“.

tion...“ (Courthion II, 71), und bei seinem „Après Diner“ rief die bloße Größe bereits Ablehnung hervor. Zum andern wagten sich die „Protorealisten“ in der Form nicht weit genug vor. Vieles blieb gefällig und bescheiden, volksliedhaft oder nostalgisch (127); „schmutzige“ Farben (couleurs boueuses) und bedrängende Nahsicht gehörten nicht zum Repertoire dieser Maler, die der bürgerliche Kritiker Th. Gautier — eben darum — bereits 1844 als „école réaliste“ ausrief (116).

Ein handfestes Ergebnis der Arbeit liegt in ihrem Bildmaterial. Eine Reihe von Handzeichnungen aus den Pariser Skizzenbüchern ist erstmals publiziert, darunter neben gänzlich unbedeutenden Blättern (fig. 4—10) einige nach Form und Inhalt widersprüchlich-lebendige (fig. 53, 116); die restlichen sind — in besserer Qualität — entweder (fig. 19, 25, 40, 41) bei Aragon oder (fig. 3, 35, 42—44, 81) in der älteren Literatur veröffentlicht. Die friesartige Vorzeichnung (fig. 73) zum „Begräbnis bei Ornans“ ist in völlig verzerrten Proportionen wiedergegeben (richtig bei Aragon, dt. Ausg. 108; bei C. fig. 30). Der von N. vorgeschlagenen Zuordnung der Skizzen zu den Gemälden ist beizupflichten; einige leichte Veränderungen in der Datierung haben sich bei der weiteren Bearbeitung der Selbstbildnisse durch Marie-Thérèse de Forges ergeben (Ausst.-Kat. Autoportraits de Courbet, Musée du Louvre, Paris 1973).

Erhellend ist die Gegenüberstellung von Rembrandts radiertem Selbstbildnis mit offenem Mund (Müntz I, 11) und Courbets Selbstbildnis als „Verzweifelter“ (fig. 11, 12); sie zeigt, daß Rembrandts Oeuvre für Courbet nicht nur technisch und motivisch, sondern auch als emotionales Ausdrucksmittel Vorbild war. Drucke aus der „imagerie populaire“ (Messerschleifer und Säger; fig. 80, 84) ergeben ausgezeichnete Vergleiche mit Courbets entsprechenden Handwerksdarstellungen. Die Genese der Lithographie „Jean Journet“ wird weiter geklärt durch die Gegenüberstellung mit dem Chartreser Druck „Le Grand Saint Jacques de Compostelle“ (fig. 94), und mit Traviès' „Liard, chiffonnier philosophe“ (fig. 92), der seinerseits auf Daumiers Lithographie „Der Betrunkene“ (D. 189) zurückgeht. Zu den volkstümlichen Drucken gehört auch „La bonne sainte Fainéante, protectrice des paresseuses“ (fig. 104), ein Blatt, in dem das bei Courbet so häufige Thema des Ausruhens von der Arbeit vorweggenommen ist. Weitere Forschungsergebnisse dieser Art sind in verschiedenen Artikeln N.s und bei C. zu finden. Unausgeschöpft sind dagegen die Querverbindungen zu Presseillustrationen, Devotionalienbildern und sog. Kaufhauskunst.

Das Verdienst der Arbeit N.s liegt somit in einer intensiven Erforschung des geistigen Umfelds von Courbet. Der im Titel formulierte Anspruch, das gesamte Oeuvre zu behandeln, ist allerdings nicht eingelöst; N. schließt mit dem Atelierbild von 1855. Diese Reduktion des zeitlichen Rahmens führt zu begrifflicher Unschärfe: Einen realistischen Impuls sieht N. nach 1855 nur noch in den Figurenbildern, in denen sich der späte Courbet von seiner

schwächeren Seite zeigt; die Landschaftsbilder dieser Zeit klammert sie aus den „themes of social relevance“ aus (223/4). Eine solche Einengung des Realismusbegriffs auf bestimmte künstlerische Gattungen läßt sich nicht halten.

Jack Lindsay, Vf. von Publikationen über David, Turner, Morris und Cézanne, ist ähnlich wie Boudaille und Clark durch die Protestbewegung der 1960er Jahre dazu angeregt worden, bei Courbet die politische Dimension in den Vordergrund zu rücken. Die chronologisch angelegte Kapitelfolge mit Abschnitten wie „Wound of Love 1851—2“ oder „Drunken Priests and Lesbians 1863—4“ zeigt jedoch, daß biographisch-deskriptive Interessen überwiegen. Der historisch-politische Prozeß gibt zwar eine weitläufige Rahmenhandlung für Biographie und Oeuvre ab (so wird dem Zeitraum zwischen 1870 und 1877, in dem es kaum noch um Bilder geht, fast ein Drittel des Textes [100 Seiten] gewidmet), aber es fehlt eine stringente Verknüpfung von Geschichte und Kunst. Von dieser grundsätzlichen Einschränkung abgesehen, ist L.s Leistung beachtlich. Sein Buch ist gegenwärtig die einzige einigermaßen verlässliche Gesamtdarstellung. Die Komplexität von Courbets Schaffen tritt klar zutage, die Bedingungen und Perspektiven seines Handelns werden beispielhaft erläutert. Zwar ist die Disposition des Buches konventionell. L. orientiert sich — bisweilen wörtlich — an den älteren Biographien von Georges Riat und Gerstle Mack (s. o.); von beiden Autoren werden ganze Abschnitte übernommen. Neues Quellenmaterial tritt kaum zutage. Aber erstens führt die kritische Verarbeitung der gesamten Literatur zu einer Revision des gängigen, noch immer mit moralischen Vorurteilen belasteten Bildes von Courbet. Zweitens weisen L.s Ansätze, Courbet nicht isoliert, sondern im Kontext mit zahlreichen anderen Künstlern und Schriftstellern des 19. Jhs. (erstmalig auch Ruskin und Millais) zu begreifen, einen Ausweg aus der monadischen Künstlerbiographie. Schließlich gibt die entschiedene Parteinahme des Autors für eine an Courbet anknüpfende sozialistische Wandmalerei der Gegenwart (S. 176) Anlaß, die Ursachen für die bis heute fortdauernde künstlerische Sprengkraft von Courbets Werk zu überdenken. Ausgangspunkt und Leitfaden ist die von Courbet selbst zeitlebens proklamierte „indépendance du montagnard“, womit zugleich auf die geographische Herkunft und auf die revolutionäre Familientradition angespielt wird. Aus diesem sozial abgesicherten Bewußtsein der Unabhängigkeit (3, 9, 29, 97, 192) erwächst Courbets Tendenz zur Ablehnung übergeordneter Autorität, zunächst der eines Lehrers (27), dann der des autoritären Staates und seiner Einflußnahme auf die bildende Kunst (110, 257). Unabhängigkeit entwickelt sich bei Courbet zu einem umfassenden Prinzip, das politische Forderungen ebenso einschließt wie eine spezifische, in der Malerei reflektierte Wirklichkeitserfahrung (Selbständigkeit der Objekte, S. 87, 322/3). Weitere Voraussetzungen von Courbets Schaffen werden von L. in seiner Naturnähe (5) und in seiner kritischen

Intellektualität (6, 49—51, 78, 201, 324) gesehen. Alle drei Komponenten haben indessen ihre Kehrseite: Courbets extremem Individualismus steht das Bedürfnis nach organisatorischer Bindung gegenüber (163), der Selbstständigkeit der Objekte die Tendenz zu ihrer Auflösung und Verschmelzung im Bildganzen (324). Courbets Naturverbundenheit wird durch den Versuch, in Paris Fuß zu fassen, immer wieder unterbrochen; sein späterer Rekurs auf die Natur läßt sich nur als ein *stadtbedingter*, nicht mehr naiver Regenerationsversuch erklären. Courbets intellektuelle Fähigkeiten werden häufig durch seine emotionalen Bedürfnisse überfahren und für Außenstehende in ihr Gegenteil verkehrt.

Bei aller Widersprüchlichkeit konvergieren diese Komponenten indessen in einem Ziel: in Courbets Versuch, eine neue, auf Wissenschaft, Naturzuwendung und institutioneller Unabhängigkeit fußende Kunstauffassung durchzusetzen. Solange darin systemverändernde Auswirkungen gesehen wurden (offenbar noch 1971, wie aus S. IX hervorgeht), mußten Angriffe gegen Courbet politischen Charakter annehmen. Daher urteilt L. (150) mit Recht: „... his is the classical case of the way in which an artist, who both attacks at its core the dominant class-sensibility of his age and links his attack with a profound political understanding, will be continually assailed with various rationalisations — anything rather than the admission of just what he is doing and what his works means humanly and artistically“.

Die Konflikte, die sich hieraus zu Lebzeiten Courbets ergaben, könnten ein Grundgerüst kritischer Werkanalyse bilden. L. leistet dies soweit, als er die genannten Faktoren auf Courbets Arbeitsbegriff und Arbeitstechnik bezieht. Deutlich wird, daß Courbet die Unabhängigkeit von einer traditionell akademischen Ausbildung nicht nur mit vermehrtem Konkurrenzdruck, sondern auch mit erhöhtem Arbeitsaufwand bezahlt hat. Dieser resultierte aus einem wohlüberlegt „spontanen“ Verfahren: Da Courbet im Gegensatz zur sogenannten akademischen Tradition ohne vorgefaßtes Ideal oder Gegenideal, also ohne feste Normvorstellung, an sein Sujet heranging, entwickelte sich seine Konzeption (trotz mitunter jahrelanger gedanklicher Vorarbeit, so Castagnary, L. 320) oft erst während des Herstellungsprozesses selbst — eine Methode, die auch für wissenschaftliche Arbeit die fruchtbarste sein dürfte. „He found the significance of his material by penetrating ever deeper into it, not by setting out with an already-defined idea which he proceeded to interpret or express. His whole concept of realism implied this line of approach and development“ (65).

Aber dies heißt zugleich, daß die Beschränkung auf die sichtbare Welt der Dinge deren Wertung, bei Menschen auch deren soziale Differentiation einschloß (ebd.). Es wäre daher oberflächlich zu sagen, daß es Courbet um das Dinge deren Wertung, bei Menschen auch deren soziale Differentiation einmorphose des Dinges, Nationalgalerie Berlin W. u. a. O. 1971, 13 f.); vielmehr

ging es ihm um den historischen Prozeß, in dem ein „Ding“ eine bedrohende oder befreiende, in jedem Falle gesellschaftlich determinierte Wirkung annehmen konnte. Gleiches gilt auch für Courbets Naturdarstellungen, in denen nicht die bearbeitete, sondern die hervorbringende Natur, mithin ein naturgeschichtlicher Prozeß, thematisiert wird. Mit Recht hebt L. (214) hervor, Thoré habe als erster erkannt, „that Courbet's realism was an attempt to grasp the formative principle at work in all nature, not to reflect things“.

Vom Arbeitsbegriff ausgehend deutet L. auch die Gesten, die in Courbets Bildern Kommunikation setzen. In ihnen sieht er grundsätzlich Bewegungen aus der Arbeitssphäre. Wo sie aus diesem Zusammenhang gelöst sind (wie z. B. bei den „Badenden“ von 1853) fungieren sie L. zufolge allgemein als Zeichen für Energie, auch für erotische Aktivität. Unter diesem letztgenannten Aspekt wird vor allem das Symbol des ausgestreckten Arms gewürdigt (113, 131, 203, 208, 211, 217 f.). Dies überzeugt nicht in jedem Falle. Bei den „Kornsieberinnen“ z. B. wäre es richtiger, von einer erotischen Hingabe an die Arbeit zu sprechen (entsprechend Herberts Deutung von Millets „Garbenbindern“ im Ausst.-Kat. J.-F. Millet, Paris 1975, 93).

Einige Bemerkungen L.s tragen zu einer historischen Konkretisierung des Realismusbegriffs bei, so die Feststellung, daß Courbet mit seiner Fähigkeit zu sozialer Differenzierung und genauer Detailbeobachtung Balzac näher stehe als jedem bildenden Künstler seiner Zeit (97 f.; vgl. C. 96 f., 120; zur neueren Einschätzung Balzacs als eines kritischen Schriftstellers vgl. Lendemains H. 1, 1975, 36—103). Der Vergleich mit Balzac wie mit den englischen Präraffaeliten (100) zeigt einmal mehr, daß Realismus „nicht allein als Form-sache“ (Brecht) definiert werden kann. Andererseits ist der Montagecharakter vieler Werke Courbets, somit die Forminnovation, für eine genauere inhaltliche Bestimmung von Realismus entscheidend. Die Verzahnung beider Komponenten zeigt besonders die (bei L. 117 ff. unzureichend beschriebene) „Begegnung“: Die Aufhellung der Farbskala und die isolierende Ausschnitthaftigkeit der Figuren sind zunächst zwei voneinander unabhängige formale Eigenschaften des Bildes; beide unterstützen aber die intentionale Seite, und zwar sowohl die Aufwertung des Künstlers als auch den Außenseiterstatus aller Figuren in ihrem Verhältnis zueinander (jeder ist sein eigenes „gouvernement“; Courthion II, 81).

Deutlicher als bisher tritt bei L. (55) hervor, daß mit der Ausstellung des Bildes „Nach dem Abendessen in Ornans“ (1849) von der Salonkritik bereits alle wesentlichen Vorwürfe gegen das neue Phänomen der als realistisch bezeichneten Kunst ausgebildet worden waren (Grobheit und Trivialität, Mangel an Auswahl und Überhöhung, Häßlichkeit und subversive Tendenz). Eine gewisse Wende in der Beurteilung bringt erst Castagnary 1857, der gegen das Postulat einer heroischen und göttlichen Kunst den Begriff der „menschlichen“ Malerei setzt und damit das Verdikt „häßlich“ zur Bezeich-

nung unheroischer Sujets außer Kraft setzt (152). Die Kritik beginnt, sich stärker an der Form als am Gegenstand zu entzünden. Courbet wird nun als Formzertrümmerer angegriffen; 1860 reiht ihn Merlet unter die „Ikonoklasten“ ein (169) und nimmt damit das Image des säulenstürzenden Kommunarden vorweg.

Die oben beschriebene Wende drückt sich bei Courbet selbst in der verstärkten Zuwendung zur Landschaft aus. Daß er damit das Bild des Kaiserreiches und seine eigene Situation in die Natur projiziert, trifft sicherlich den Kern der Sache. Trotzdem sind Zweifel angebracht, wenn L. (166) den „Schneesturm“ von 1859 als „Real Allegory of the imperial war-adventure of this year, the Expedition to Italy“ deutet — schließlich handelte es sich nicht um einen Rußlandfeldzug. Eine allgemeine Deutung dieses Winterbildes als Allegorie auf den Niedergang des Kaiserreiches ist dagegen nicht auszuschließen (zur Tradition dieser Ikonographie vgl. Hans-Wolf Jäger, *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz*. Texte Metzler 20, Stuttgart 1971, 12 ff.).

Richtig erkannt ist die ambivalente Bedeutung der Jagdbilder (S. 157) als Metapher für die Verfolgungen unter dem bonapartistischen Regime und zugleich als Ausdruck der Sehnsucht nach jener „vie sauvage“, die Courbet in der Stadt nicht mehr führen konnte. Zwar entwickelt L. diese These kaum je an der Form der Bilder selbst; deren Intention aber hat er zumeist adäquat erfaßt. Die Tendenz zur politischen Jagdmetaphorik dürfte durch die Überwachung Courbets nach dem Staatsstreich von 1851, die Verfolgung seiner Freunde Buchon und Cuénot, die Exilierung Proudhons 1858 und die erneute Bespitzelung Courbets im Jahre 1868 (wegen seiner Verbindung zur Ersten Internationalen und wegen des Plans, Martin Bidouré, einen der Widerstandskämpfer von 1851, zu porträtieren) wesentlich verstärkt worden sein.

Auch zur Rezeptionsgeschichte trägt der Vf. manches bei. Daß Zola und Proudhon nur je eine Seite von Courbet erkannten — Zola die sinnliche, Proudhon die moralische — ist zwar bekannt; weniger aber ist bedacht worden, daß der unbürgerliche Zola mit seiner ausschließlichen Betonung der malerischen Qualitäten dem späteren bürgerlichen Kunsturteil, der Anarchist Proudhon mit seinem „arid social imperative“ (207) der orthodoxen sozialistischen Kritik der Gegenwart den Weg bereitet hat. L. versucht, der häufig verworfenen Kunsttheorie Proudhons (vgl. auch Max Raphael, *La sociologie de l'art chez Proudhon*, in: Ders., *Proudhon, Marx, Picasso etc.*, Paris 1933, 5 ff.) wenigstens teilweise gerecht zu werden und zeigt andererseits, daß Zola den anarchischen Charakter von Courbets Werk besser erkannt hat als Proudhon selbst (207; Zolas Text bei Courthion II, 233—244). In der Tat wäre Proudhons Auffassung ein Künstler wie Millet erheblich näher gekommen. Aber damit ist Proudhons Schrift „Du principe de l'art

et de sa destination sociale" (Paris 1865, Reprint Farnborough 1971) nicht erschöpft. Eine kritische Ausgabe, die auf diese Frage eingeht, wird vom Rez. vorbereitet.

Ein weiterer Baustein zu einem Verständnis realistischer Kunst ist ein von L. in extenso wiedergegebenes aphoristisches Manifest Courbets. Damit sind folgende Programmschriften zu unterscheiden: 1. Courbets kurze Autobiographie (Courthion II, 25 ff.); 2. das Manifest zur Weltausstellung von 1855 (ebd. 60 f.); 3. ein Manifest anlässlich der Eröffnung von Courbets Privatakademie (ebd. 204 ff.); 4. das im folgenden behandelte aphoristische Manifest von ca. 1863 (L. 185/6, frz. Originaltext in: Bull. Soc. Courbet 22, 1958, 2—7); 5. die Briefe an die deutschen Künstler und an die deutsche Armee von 1871 (Courthion II, 128 ff.) und 6. das „Glaubensbekenntnis“ von 1871 (ebd. 47 ff.).

Die — von L. kaum kommentierten — Aphorismen sind für Courbets Persönlichkeit ebenso aufschlußreich wie für seine Kunstauffassung. Vor allem tritt eine Charaktereigenschaft hervor, die L. ob ihrer sozialen Bedeutung stärker hätte hervorkehren können: Courbets Widerstand gegen Demütigung, Leiden und Resignation. Nach den Mißerfolgen mit den Sonderausstellungen von 1855 und 1867 setzen jedesmal starke Kompensationsleistungen ein (148, 226). Aus dem Gefängnis schreibt Courbet trotz großer Qualen, er habe kaum gelitten (281). Noch wenige Tage vor seinem Tode beschäftigt ihn weniger die eigene Krise als „le désir que notre malheureux pays sorte bientôt de la crise terrible qu'il traverse . . .“ (Courthion II, 178; L. 333). Für seine Lebensauffassung ist ferner die völlige Verdrängung von Über- und Unterordnung bezeichnend. L.s Feststellung: „As a Proudhonian, he had no conception of the class-struggle“ (275) wird durch dieses Manifest mehr als bestätigt; daraus folgt der (de facto immer wieder durchbrochene) Anspruch auf strikte Neutralität sowie die Ablehnung von Geniekult und die Betonung individueller Leistung in diesem Text. Insofern ist L. zuzustimmen, wenn er schreibt: „His objectivity reflects on the one hand the fragmentation and ‚thingification‘ of man and the universe . . . and on the other hand the total rejection of this process in terms of universal sympathy and communion. He represents thus the completed, the logically final state of bourgeois man, but also the first state of truly socialist man“ (324).

Eine solche Zusammenfassung ist bei L. allerdings die Ausnahme, positivistische Zerstückelung die Regel; auch Courbets Verhältnis zur Zeitgeschichte wird nur als Mosaik greifbar. L.s diesbezügliche Aussagen seien im folgenden nur soweit referiert, als sie zur Deutung der Werke beitragen.

Die Erwägung (81), daß Buchon Marx' und Engels' „Kommunistisches Manifest“ (1848) gekannt und die Metapher vom Proletariat als dem Totengräber der Bourgeoisie an Courbet weitergegeben haben könnte, bekräftigt C.s Deutung des Begräbnisbildes.

Courbets Kritik am Bonapartismus wird weiter erhellt durch die Nachricht, er habe einen „Prometheus“ malen wollen, der nicht von einem Geier, sondern von einem Adler angegriffen werde (213, Troubat folgend) — offenbar eine Anspielung auf Napoleon III., der in Prometheus das Volk bedrängt (dazu Jäger 1971, 62 ff.). Die Kritik am Kaiser läßt auch 1870 nicht nach: Clésingers Entwurf zu einem Reitermonument mit vier „Cäsaren“, darunter Napoleon III., setzt er ein Friedensmal entgegen (269), das in seiner ironischen Disfunktionalität — Courbet entwirft ein mit phrygischer Mütze bedecktes Kanonenrohr — Schule gemacht hat; noch Claes Oldenburgs Methode der Denkmalkritik steht in dieser Tradition. Weitere pazifistisch-agitatorische Bildprojekte wie „Der Abschied des Einberufenen“ und „Der Held“ (als Schlächter) fielen der (auf 298 ff. exakt beschriebenen) Verfolgung Courbets durch den republikanischen Staat zum Opfer. Das traditionelle Urteil über Courbets Heldentragödie wird von L. (319, 326/7) indessen mit Recht revidiert: In der Tat hätte der Künstler im Schweizer Exil das Gerichtsurteil auf Übernahme der Kosten für die Vendôme-Säule in aller Ruhe ignorieren und sich neuen Zielen zuwenden können.

Courbets Auseinandersetzung mit dem französischen Staat hat als ein Beispiel des Widerstandes gegen Unterdrückung bis heute fortgewirkt, wofür vor allem Aragon zeugt. Einen weiteren Zukunftsaspekt, der wie der erste *mit dem Werk selbst zu verknüpfen* ist, bietet Courbets außergewöhnlich früh errungene internationale Reputation. Nicht nur in Frankreich, sondern auch in Holland und Belgien (seit 1846), in Deutschland (seit 1851), in England, in der Schweiz und in Österreich, in Nord- und Südamerika wurden zu seinen Lebzeiten Bilder von ihm gehandelt oder ausgestellt. Viele dieser Länder hat er mehrfach bereist; nicht umsonst sucht ihn A. Gautier 1857 „quelque part en Europe“ (156). Den Gedanken des Nationalstaates verwarf Courbet schon im Stadium seiner Entstehung; daher 1871 sein Appell, die Vereinigten Staaten von Europa zu schaffen (251/52; Einfluß von Victor Considérant). Dieser kosmopolitischen Haltung entsprach der Verkehr mit Menschen so unterschiedlicher Prägung wie dem holländischen Kunsthändler v. Wisselingh, dem türkischen Gesandten Khalil Bey, dem Sozialisten Sabatier, der in Mexiko ein Phalanstère für die Widerstandskämpfer gegen den Coup d'Etat errichten wollte, oder König Ludwig II. von Bayern, dessen Schlafzimmer er mit Szenen aus dem „Lohengrin“ ausmalen sollte (238). Entscheidend und von L. ungenügend beachtet ist aber, daß diese Begegnungen nicht nur die Persönlichkeit, sondern das Oeuvre geprägt haben und Courbet (entgegen Aragon) gerade nicht auf ein nationales, sondern auf ein internationales radikaldemokratisches Ethos verpflichtet haben. Dem Rückzug in die Regionen (Franche-Comté und Saintonge) entspricht, längst vor der Emigration, der Auszug quer durch Europa. Dieses Lebensprinzip bestimmt auch Courbets Gemälde, vor allem

die Landschaften; diese sind „provinziell“ und „weltweit“, in ihnen erweist sich Courbets Freiheitsvorstellung als atavistisch und zukunftsweisend zugleich.

Im Zusammenhang mit diesem Ausblick über die Grenzen fehlen noch manche Sachinformationen. Nach wie vor ist ungeklärt, was Courbet 1851 in München ausrichtete (83). Dagegen bringt L. (129 f.) zu der Frage, ob Courbet 1847 (oder später) in London weilte, wie er in seiner Beschreibung des Atelierbildes behauptet, einen Lösungsvorschlag: Er nimmt statt einer wirklichen literarischen Reise an, ausgehend von Flora Tristan, *Les promenades dans Londres*. In dem 1842 in zweiter Auflage unter dem Titel „la ville monstre“ erschienenen Buch werden Juden und Iren als Teil des Londoner „Lumpenproletariats“ ähnlich beschrieben wie bei Courbet. Liegt dem „Atelier“ diese Quelle zugrunde, so ist die Gegenüberstellung von „Stadt“ als Ort gesellschaftlichen Unheils und „Natur“ (Landschaft) als Bereich sozialer Regeneration eine der Kernaussagen des Bildes — ungeachtet der jüngsten Entdeckungen von Hélène Toussaint über die freimaurerischen und zeitgeschichtlichen Anspielungen.

Im Verhältnis zu der Informationsfülle halten sich L.s Fehleinschätzungen und Irrtümer in Grenzen. Daß die Abkehr von der romantischen Liebe die Befreiung zum Realismus gebracht habe (90), ist allzu kurzgeschlossen. Beim „Bettler“ von Ornans“ (227) wird Castagnarys begeisterte Reaktion (vgl. Jules-Antoine Castagnary: *Salons 1857—1879*, 2 Bde., Paris 1892, Bd. I, 281—289) verschwiegen, beim „Selbstbildnis im Gefängnis“ (279) fehlt der Hinweis auf das rote Halstuch (vgl. Farbabb. bei Pinto 1970, Nr. 82/83), das ungebrochene Widerstandskraft verrät. Anlässlich der „Begegnung“ wird erneut die Anekdote von Goethes Unterwürfigkeit gegenüber Erzherzog Rudolf berichtet (118), obgleich deren Authentizität längst in Zweifel gezogen worden ist (vgl. Nochlin: *Meeting etc.*, Anm. 105 m. Lit.).

Das Literaturverzeichnis ist sehr unübersichtlich angelegt. Als Orientierungshilfe ist es auch deshalb nur eingeschränkt brauchbar, weil die Titel der Zeitschriftenaufsätze nur gelegentlich aufgeführt werden. Das Register gibt eine willkürliche Auswahl von Personen- und Ortsnamen; Bildthemen werden bald auf englisch, bald auf französisch genannt. In einer späteren Auflage sollten wenigstens die störendsten Druckfehler korrigiert werden (S. 175 muß es heißen: *Sainte-Beuve*; 202: *Gour de Conches*; 203: 1866; 216: *Decamps*; 229: *Femme à la Vague*; 252: *La Ville Monstre*; 255/6: *thirty* statt *three years*). Die Angaben zu den Abbildungen sind unzuverlässig. Bei den ersten 24 Abbildungen fehlt bis auf eine Ausnahme das Datum, oft auch die Quellenangabe. Die Reihenfolge erscheint beliebig. Bei Nr. 34 (Baudelaire) müssen die Maßangaben 53×61 cm lauten, das Datum ist im Einklang mit dem Text (S. 50) in „1848“ zu ändern. Abb. 39 (Steinklopfer) ist mit dem Datum „1849“ und den Maßangaben 165×238 cm zu versehen. Bei

Abb. 46 (Vase mit Blumen) sind die Maßangaben in 84×109 cm zu ändern, bei Nr. 50 (Bruyas) in 91×72 cm, bei Nr. 57 (Schlafende Frauen) in 136×200 cm. Die berühmte „abstrakte“ Karikatur auf das Begräbnisbild (Abb. 23) stammt nicht von Daumier, sondern von Bertall.

Ungeachtet dieser Mängel und trotz schwankenden Reflexionsniveaus stellt L.s kompilatorische tour de force eine beachtliche Synthese des erreichten Forschungsstandes dar.

Es stellt sich die Frage, welche Wege nun einzuschlagen sind. Die einleitend benannten Desiderate lassen sich in zwei voneinander nicht trennbare Bereiche gliedern: das Realismusproblem und die Sachforschung zu Courbet. Es darf erwartet werden, daß die Jubiläumsausstellungen in Paris, London und Hamburg sowie ein wissenschaftliches Colloquium in Besançon die drängendsten Fragen neu zur Debatte stellen und nicht in die Sackgasse einer bloßen Hommage einmünden. Von Courbet ausgehend läßt sich realistische Kunst begreifen als ein Versuch, die sinnlich-anschauliche und die strukturelle Qualität eines vorgegebenen gesellschaftlichen Zusammenhangs exakt zu erfassen, innerhalb dieses Komplexes auffindbare Widersprüche nicht zu verdecken, sondern — gegebenenfalls in provozierender — Form mit dem Ziel zu artikulieren, durch Kritik und Anklage oder durch Ausblick auf Alternativen die außerkünstlerische Wirklichkeit zu verändern und die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten befreiend nutzbar zu machen. Schon aus dieser Definition von Courbets „art vivant“ geht hervor, daß das Prinzip „Realismus“ als fortlaufender Prozeß zu begreifen und nicht an einmal festgelegte künstlerische Mittel oder ein für allemal formulierte inhaltliche Prämissen zu binden ist. Nur aus dieser historisch jeweils begründeten Unterschiedlichkeit realistischer Intentionen läßt es sich erklären, daß Courbet ein Symbol und „Vater“ des „ersten“ und des „zweiten“ Wegs zur Moderne geworden ist, daß sich seit dem 19. Jh. sowohl gegenstandsgebunden wie ungegenständlich arbeitende Künstler an ihm orientieren, daß sich Cézanne und Maillol, Picasso und de Chirico, Guttuso, Jasper Johns und Sitte gleichermaßen auf ihn berufen können. Daraus wiederum folgt, daß wir sowohl den sozialkritischen wie den medialen Aspekt in seiner ganzen Schärfe und Anstößigkeit nur erfassen können, wenn wir gerade *nicht* versuchen, Courbets Oeuvre von seiner Rezeptionsgeschichte zu trennen, sondern die späteren Adaptationen ebenso wie Courbets eigene Werke an dem Anspruch messen, „à l'émancipation de l'individu“ (Courthion I, 161) beizutragen.

Klaus Herding