

Stephanie Marchal

## Courbets Zweifel an der Verlässlichkeit des Sehens

*„Toute nouveauté provoque le scepticisme [sic !] et même l'antipathie du vulgaire. Elle offusque les positions antécédentes; elle menace de déposséder les vieux conquérants; elle défie les banalités respectées; elle trouble l'ordre.“*

Diese zeitübergreifend gültige Beobachtung Théophile Thorés lässt sich im nächsten Um- und Arbeitsfeld des avantgardistischen Kritikers besonders gut an den kompositorischen Neuerungen Gustave Courbets verifizieren. Courbets Brechen mit perspektivischen Regeln, tradierten Sehmustern und klassischen Formen des Bildaufbaus irritierte seine Zeitgenossen und wurde ebenso wie seine Format- und Farbwahl, sein Farbauftrag und seine Motivik als umstürzlerisch erachtet; Castagnary sprach von einer „révolution radicale ... par la forme.“<sup>2</sup> Im Folgenden möchte ich dieses (zukunftsweisende) Potential der gestalterischen Praxis Courbets am Beispiel seiner Jagd- und Landschaftsmalerei der späten 1850er und 1860er Jahre näher betrachten und es als Teil seiner leitmotivartig Leben und Werk durchziehenden Zivilisationskritik begreifbar machen.

Meine Überlegungen nehmen ihren Ausgang in der Betrachtung des im Salon von 1857 erstmals ausgestellten und von einem heftigen Presseecho begleiteten *La Curée*-Gemäldes<sup>3</sup> (Abb. 1); vor der Untersuchung der kompositorischen Anlage dieses Jagdbildes sei kurz auf die Motivik eingegangen.

Im 19. Jahrhundert wurde das vormals adelige Privileg der Jagd, wenngleich durch Gesetze noch immer stark reglementiert, zusehends für breitere Bevölkerungskreise legalisiert und so auch „... wesentliches Element im Leben des bäuerlichen Bürgertums der Franche-Comté“<sup>4</sup>, dem Courbet entstammte. In der Ausübung des Jagdrechts konnte der ländliche Grundbesitzer folglich sein neu errungenes Freiheitsgefühl zum Ausdruck bringen<sup>5</sup>, und insbesondere im Vorfeld der 1848er Revolution wurde die Gestalt des Jägers „als Vorkämpfer der auf Naturrecht fundierten

bürgerlichen Freiheit“<sup>6</sup> metaphorisch gedeutet. Auch dem politisch eingeeengten Individuum des Zweiten Kaiserreichs bot die Jagd ein Feld „aktiver Betätigung und Selbsterfahrung“, und vermittelte wenigstens vorübergehend das Gefühl eines Freiraumes, das Gefühl, ausnahmsweise einmal „nicht der Unterlegene zu sein.“<sup>7</sup> Courbet, selbst leidenschaftlicher Jäger, war mit dieser Sinnbildqualität der Jägerfigur sowie mit dem auch in Karikaturen<sup>8</sup> reflektierten Politikum der Jagd und des Jagdrechts vertraut; seine Definition des Jägers als „... un homme d'un caractère indépendant qui a l'esprit libre ou du moins le sentiment de sa liberté“<sup>9</sup> legt dies ebenso nahe wie der Umstand, dass er zu verbotenen Zeiten, zum Beispiel im Schnee, jagte, sprich wilderte.<sup>10</sup>

Sein entworfenes Bild des Jägers ist ein ganz spezifisches. Indem er diese Figur wie in *La Curée* in einer gewissen „shadowiness“<sup>11</sup> belässt und sie seiner eigenen Statur und Haltung lediglich annähert, identifiziert er sich, aber eben nicht *nur* sich mit ihr.<sup>12</sup> Der Jäger ist ein bestimmter Mensch und zugleich der (freie) Mensch schlechthin, eine für anti-autoritäre Implikationen offene Projektionsfigur.<sup>13</sup>

In *La Curée* handelt es sich um die Darstellung eines Jägers „nach der Tat“, den seine jüngsten Erlebnisse in der Natur zur Reflexion über Leben und Tod anregen.<sup>14</sup> Im Vordergrund rechts sehen wir zwei auch auf anderen Werken Courbets in eben dieser Haltung isoliert dargestellte Jagdhunde.<sup>15</sup> Links wird unser Blick gefangen genommen von einem stillebenhaft arrangierten, erlegten Wild, das mit dem Hinterlauf am Geäst eines Baumes aufgehangen ist; sein Kopf liegt auf dem Waldboden. In gleicher Formgestalt, für sich stehend und damit entkontextualisiert ist es im *Œuvre* Courbets ebenfalls als eigenständiges Stillleben vertreten.<sup>16</sup> Die Reihe der Bäume, an deren einem Courbet bzw. der Jäger lehnt, staffelt sich von links vorne nach rechts hinten und formiert eine dominante Bildschräge. Die diffuse Lichtregie betont die Tiere im



Abb. 1 Gustave Courbet, La Cürée, 1857, Öl auf Leinwand, 210 x 180 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Vorder- und den Horn blasenden Pikör im Hintergrund. Mit seiner roten Weste und seinen weißen Ärmeln sticht er, versunken in sein Spiel, hervor. Er ist ebenso wie die stark stofflich ausgearbeiteten Tierlei-

ber wesentlich klarer und greifbarer konturiert als der im Schatten des Baumes zurücktretende Jägersmann. Gehen wir einen Schritt weiter und reflektieren den merkwürdig additiv anmutenden Bildaufbau.

Die erwähnten Selbstzitate der Tierdarstellungen sind andernorts bereits ebenso wie die Genese dieses in seinen Proportionen unstimmen, aus mehreren Segmenten stückweise zusammengesetzten und ursprünglich quadratisch angelegten Gemäldes untersucht worden.<sup>17</sup> „Je n’insiste pas“, so der zeitgenössische Kritiker Edmond About, „sur les maladroites de perspective qui trahissent une éducation négligée.“<sup>18</sup> Und „Il ne manque à ce tableau ... que la fuite aérienne, le sentiment de la proportion et des plans“,<sup>19</sup> lautete das Urteil Théophile Gautiers. Courbet collagiert unterschiedliche Blickpunkte und verlässt mit der sich daraus ergebenden „polyfokalen Bildrealität“<sup>20</sup> den traditionell logischen Aufbau des Tableaus, stellt das Bildkontinuum in Frage, so dass weniger erzählt als analysiert zu werden scheint<sup>21</sup>, und erreicht eine irritierend neue, expressive Qualität: „The intense concentration upon the individual figures ... implied,“ Bruce K. MacDonald zufolge, „multiple acts of vision within the concentration of a tradition which permitted only one.“<sup>22</sup> Dieser Verzicht auf eine stilisierte Hauptansicht, auf eine perspektivische Festlegung, die vom Maler als „bourgeois“ bezeichnet und als hierarchische Einengung empfunden worden ist<sup>23</sup>, ist meines Erachtens inhaltlich begründet und stützt die auch motivisch vermittelte Forderung nach Freiheit und Aufhebung von autoritären Strukturen.<sup>24</sup> Formalen Brüchen entsprechen inhaltliche: In der Natur, während der Jagd, sind die Regeln der Gesellschaft, deren perspektivierende Wertsetzungen, außer Kraft gesetzt.

Während die vornehmlich auf der Zentralperspektive beruhende „monofokale Bildrealität ... den gemalten Dingen ... eindeutige raumkörperliche Beziehungen zuweist“<sup>25</sup> und sie gemäß einem idealen Betrachterstandpunkt arrangiert, bringt die in *La Curée* erzeugte Mehransichtigkeit rezeptionsästhetische Unsicherheiten mit sich; übliche Haltepunkte entfallen, der Appell, Relationen und tradierte Bezugssysteme zu überdenken, erreicht uns. In *La Curée* „fehlt“ die gewohnte formale Subordination, die etablierte Hierarchien letztlich bestätigt – ein Moment, das About erkannt und benannt hat, wenn er in seinem 1857er Salonbericht feststellt, Courbet „proclame l’égalité de tous les corps visibles; le chevreuil mort, l’homme qui l’a tué, la terre qui le porte et l’arbre qui l’ombrage ont

à ses yeux le même intérêt.“<sup>26</sup> Nicht nur die unerhört großformatige Thematisierung von Tieren an und für sich, sondern auch die Darstellungsweise dieser „espèces inférieures“<sup>27</sup> – der ihnen zugestandene Bildraum, die ihnen eigene, sie individualisierende (Bedeutungs)Perspektive und ihre unverhältnismäßig großen Proportionen im Bildgefüge – tragen zu ihrer Aufwertung bei. „Il y a des gens“, so der Maler „qui détestent les chiens: pourquoi? Moi, je les juge à leur valeur; je reconnais à tout être sa fonction naturelle; je lui donne une signification juste dans mes tableaux.“<sup>28</sup>

Courbet positioniert sich vermittelt dieser von den Zeitgenossen angemahnten, formalen „liberté absolue“<sup>29</sup> gegen das akademische Arrangement.<sup>30</sup> Seine auf *Combat de Cerfs*<sup>31</sup> bezogene Feststellung, „Les éléments de ce tableau (en dehors de sa valeur artistique) sont presque impossibles à se procurer“<sup>32</sup>, ließe sich durchaus auf *La Curée* und andere Werke übertragen. Auch hier verabschiedet Courbet den klassischen Bildaufbau, die akademische *paysage composé*, die sich der Natur gleich einem Wörterbuch bedient, bei dessen Gebrauch einzelne Wörter – bzw. analog dazu einzelne Motive – für sich genommen, Kontext entbunden, erst einmal bedeutungslos sind.<sup>33</sup> Während das wechselseitige Verhältnis der Bildgegenstände bzw. -protagonisten zueinander bei einem klassischen „Repräsentationsgefüge“<sup>34</sup> ein bloß funktionales, allein durch mathematisch konstruierte Bezugssysteme generiertes ist, werden die Bildfiguren und -gegenstände Courbets je in ihrem eigenen Sein bestätigt, ihr Verhältnis zueinander ist ein substantielles.<sup>35</sup> Auch isoliert geben die einzelnen Bildelemente – wie der Rehbock oder die beiden Jagdhunde, die ja tatsächlich in eigenständigen Stillleben wieder aufgegriffen wurden – für sich stehende Entitäten ab; fungierten sie hingegen als Teil einer geometrisch organisierten Bildordnung, ergäbe ihre Vereinzelung undeutbare, verzerrte Gebilde.<sup>36</sup>

In Thorés Unterscheidung der Künstlertypen in „l’artiste à priori“ und „l’artiste à posteriori“<sup>37</sup> ist Courbet somit letztgenannter Klassifizierung zuzurechnen. Während ersterer Typus „part d’un idéal conçu en lui-même“<sup>38</sup>, geht Courbet von der Natur und dem Eigenwert des Vor-ihm-Liegenden aus<sup>39</sup> – ohne sich im Vorhinein, so Zacharie Astruc 1860, um eine „disposition du tableau“<sup>40</sup> zu kümmern. Diese „méthode“, so Tho-

ré, „est meilleure que celle des époques encore dominées par des préjugés et des superstitions.“<sup>41</sup>

Die sich hier abzeichnende Freiheit in der Komposition und Proportionssetzung erfolgt zu einem Zeitpunkt, als jahrhundertlang gültige optische Gesetze bzw. die der Zentralperspektive zugrunde liegende Übereinkunft, „daß wir mit einem einzigen und unbewegten Auge sehen würden“,<sup>42</sup> in Frage gestellt und das Sehen als physiologischer Prozess, welcher keine empirischen Fakten, sondern subjektive Wahrnehmungsdaten zum Inhalt habe, begriffen wurden.<sup>43</sup> Ausgehend von dieser „Modernisierung des Sehens“<sup>44</sup> verhalten sich Wahrnehmung und Wahrnehmungsgegenstand zueinander disjunktiv, Referenzialität fehlt, was letztlich „den Betrachter mit einer neuen Autonomie und Produktivität der Wahrnehmung“<sup>45</sup>, mit „visionären Fähigkeiten des Körpers“<sup>46</sup> ausstattet, welche sich bei einem Künstler(-Betrachter) auch in dessen Gestaltfindungen, die wir als augenscheinlich werdende Manifestierungen dieses „befreiten“ Sehens erachten können, niederschlagen. Ein Gemälde wird somit zu einem allein der eigenen Sehweise verpflichteten Erfahrungsträger. Ließ es die gewohnte Kohärenz in der Darstellung vermissen, so konnte dies in den proavantgardistischen Diskursen um physiologische Wahrnehmungsabläufe mit dem speziell dem Maler zugesprochenen „naiv-unschuldigen“, „uner- bzw. unverzogenen Auge“ gerechtfertigt werden.<sup>47</sup> „... [L]a vérité,“ so Courbet folgerichtig, „est une chose relative au temps où l'on vit et à l'individu apte à le concevoir. L'expression du beau est en raison directe de la puissance de perception acquise par l'artiste.“<sup>48</sup>

Diese Entsystematisierung des Sehens entspricht einer Entsystematisierung des Gestaltfindungsprozesses, den wir, zumindest was die Jagdgemälde Courbets betrifft, auf der Grundlage brieflicher Aussagen gut nachvollziehen können.<sup>49</sup> Kompositorisch-perspektivische Inkohärenzen, wie wir sie exemplarisch für *La Curée* festgestellt haben, liegen hier möglicherweise ebenso begründet wie die auffällige Verschiedenheit der Malweisen: Unmittelbare Jagderlebnisse waren Auslöser für mögliche Bildideen, ein genaues Beobachten der Tiere in freier Wildbahn regte Courbet zu einer intensiven Beschäftigung mit ihnen in Einzelstudien an, wozu ihm weiterführend die erlegten Tiere, ausgestopfte Modelle und Photographien dienten.<sup>50</sup>

Erst nach Gestaltung der Tiere suchte der Maler für diese eine geeignete Landschaft, hielt sie vor Ort in einer Skizze fest und ergänzte sie im Atelier als Hintergrund.<sup>51</sup> Der Grad der Ausführung differiert dabei nicht nur in erwähnter Weise zwischen Jägersmann und Tierleib, sondern auch zwischen der Stofflichkeit des letztgenannten und der vielfach „wie eine dünn hingestrichene Kulisse“<sup>52</sup> anmutenden Waldlandschaft.

Eine solche Disparität in Duktus und Perspektive verunsicherte. Ähnlich konsterniert wie der oben zitierte Edmond About stellte Maxime Du Camp 1857 vor *La Curée* fest: „mais que dire des chasseurs cernés de noir, l'un trop grand, l'autre trop petit, et dont ce dernier, par un effet de perspective absolument manqué, paraît être de quatrième plan, tandis que le peintre l'a placé au second?“<sup>53</sup> Als Anhänger des Ingres'schen Credos „le dessin, c'est la probité“<sup>54</sup> musste Du Camp die sich hier abzeichnende und von ihm an anderer Stelle beklagte Abstandnahme von der „paysage autoritaire et rectiligne“<sup>55</sup> sowie von einer tradierten Sehgewohnheiten verpflichteten Darstellungsweise als unrechtschaffen und zügellos erachten. Denn während die korrekte „perspektivische Konstruktion des Wahrnehmungsraumes ... unter Anwendung des Punktes, der Geraden und der Ebenen, ... von der drohenden ‚Gewalt der sinnlich räumlichen Vollständigkeit der Dinge‘“<sup>56</sup> befreit, tradierte (Wert-)Hierarchien unangetastet lässt und den Standort vor dem Bild festlegt – Merleau-Ponty charakterisierte die Perspektive als „Erfindung einer beherrschten Welt“<sup>57</sup> –, verleihen Gemälde, die diese „Homogenität des geometrischen Raumes“<sup>58</sup> aufbrechen, dem Betrachter „keine optische Verfügungsgewalt über das Bild“<sup>59</sup> mehr; Astruc spricht bezeichnenderweise bei seiner Inaugenscheinnahme des *Curée*-Bildes von dessen „résistance des divers plans“.<sup>60</sup> Eine Landschaft aus einem festgelegten Blickwinkel zu betrachten, implizierte schließlich gemeinhin deren Inbesitznahme<sup>61</sup> – die Erschütterung der systemräumlichen Bildanlage folglich Chaos und Instabilität: Sind die Gegenstände des Bildraums für den Betrachter (wie in *La Curée*) verschieden und haben sie von sich aus unterschiedliche Wertigkeit für ihn, dann schreiben schließlich sie ihm, nicht er ihnen die entsprechende Ordnung, den Sinnzusammenhang vor.<sup>62</sup> Es handelt sich hierbei um eine Courbets Gemälden ur-





Abb. 2 Gustave Courbet, Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine, 1866, Öl auf Leinwand, 174 x 209 cm

ursprünglich eigene Bildmacht, die sich heute gut über die beispielhaft<sup>63</sup> angeführten zeitgenössischen Reaktionen Du Camps und Abouts ermitteln lässt.

Nicht nur die Kompositionsweisen von Courbets Jagd-, sondern auch die seiner zahlreichen Landschaftsbilder der 1860er Jahre irritierten seine Zeitgenossen. In nahezu jeder auf seine *paysages* Bezug nehmenden Salonrezension werden deren „fehlendes“ *dessin*<sup>64</sup>, deren „imperfections“<sup>65</sup> und fehlerhafte Perspektive<sup>66</sup>, Courbets Gestalten „sans proportions“<sup>67</sup> sowie seine scheinbare Beliebigkeit des wiedergegebenen Ausschnitts – er male „sans choix“<sup>68</sup> – moniert. Bei Maxime Du Camp heißt es, Courbet würde schlicht vorfinden: „Il ne sait ni chercher, ni composer, ni interpréter.“<sup>69</sup> Und noch zehn Jahre später, 1867, kommt er vor Courbets *Remise*

*de chevreuils*<sup>70</sup> (Abb. 2) zu dem Schluss: „Il n’y a pas de composition, je n’ai pas besoin de le dire.“<sup>71</sup>

Courbets von Champfleury als „qualité suprême“ gewertschätzter „horreur de la composition“<sup>72</sup> war geradezu legendär und vom Maler selbst durch Aussagen wie die folgende ins Gerede gebracht: „Qu’est-ce que c’est que des points de vue? Est-ce qu’il existe des points de vue?“<sup>73</sup> Gegenüber Corot soll er bei einer gemeinsamen *plein-air*-Sitzung geäußert haben, es sei vollkommen gleichgültig, von wo aus er male, Hauptsache er habe die Natur vor seinen Augen.<sup>74</sup> Hiermit suggerierte er im Grunde, dass es für ihn nicht *die* eine, der Komplexität der Wirklichkeit gerecht werdende Sicht auf einen Gegenstand gebe, nicht *die* eine Wahrheit.<sup>75</sup> Für konservative Zeitgenossen eine kaum hinnehmbare Relativierung.<sup>76</sup>

Ganz offensichtlich rüttelte Courbet bewusst und durch das Urteil seiner Zeitgenossen bestätigt an den seit dem 16. Jahrhundert vorherrschenden Formen der Landschaftsdarstellung und verunsicherte dadurch. Seine Natur-Malerei folgte in großen Teilen weder der klassischen Raumkastenvorstellung à la Poussin und Lorrain, noch der traditionsreichen, stärker den Ausschnitt betonenden, mit „horizontalen Staffellungen in die Raumtiefe [arbeitenden], ... mitunter aber ein räumliches Zentrum“<sup>77</sup> setzenden, rational-instrumentellen Natur-„Aneignung“, vor der sich der Betrachter von einem entfernten Beobachtungspunkt aus bequem die von ihm getrennte Bild-Welt durch festgelegte Blickschneisen erschließen, sie in Besitz nehmen kann.<sup>78</sup> Bei Courbet fehlte für die „urbanen Zeitgenossen“ gewissermaßen die gewohnte ästhetische Vermittlung der Natur als Landschaft, seine Natur ermangelte für sie der ästhetischen Übersetzung oder Befriedung.<sup>79</sup> Castagnary beschrieb dieses Phänomen wie folgt: „cette vérité de rendu qui fait disparaître l'œuvre d'art pour ne plus laisser voir que la nature: tout cela frappe, étonnet, émeut...“<sup>80</sup> Und an anderer Stelle notiert er mit Blick auf *La Remise de chevreuils* (Abb. 2): „comme si vous aviez eu là un instant sous les yeux la nature même resserrée ...“<sup>81</sup> Ein solcher Eindruck der Unmittelbarkeit und Nähe wird sowohl über einen gegenwärtigkeit suggerierenden Pinselduktus<sup>82</sup>, als auch über eine entsprechende Bildanlage evoziert – etwa durch die von Maxime Du Camp bei Courbet vermisste „perspective aérienne“<sup>83</sup>, die den Raum farblich abstuft, staffelt und somit Tiefe erzeugt<sup>84</sup>, durch die über den paysages de mer ziehenden, undurchdringlichen Wolkenformationen, die mehr zu uns hin drängen als dass sie den Bildraum „nach hinten“ öffnen, oder aber über das oftmalige Fehlen von „Entrées für den Blick“<sup>85</sup> und die damit einhergehende „Einlassung“ des Betrachters qua niederem Augenpunkt bzw. zu ebener Erde: „On y entrerait de plain-pied“,<sup>86</sup> so Castagnary vor *La Remise de chevreuils*.

Der Betrachterstandpunkt erfuhr durch die oft zu beobachtende Negation der panoramatischen Erfassung eine Erschütterung, frühere Sicherheiten der Bildbetrachtung entfielen, das *Bilderleben*, die so oft konstatierte *puissance*, die Elementarität seiner Naturbilder<sup>87</sup>, wurde intensiviert. Courbets sich in den Land-

schaftsgemälden „manifestierender“ vielfach versperrender, das heißt an den wildwüchsigen Bildgegenständen kollidierender und die Fernsicht blockierender<sup>88</sup>, eher von unten als in Aufsicht erfassender „Blick“ musste allem voran in einer Zeit der Aussichtspunkte und –türme, der Ballonfahrten, Panoramen und Panoptiken, in einer Zeit der Übersicht und Totalvisionen also<sup>89</sup>, als eine Art Gegenprogramm erachtet werden – besonders zu dem perspektivischen Vereinheitlichungsprojekts *par excellence*: Der architektonischen Beherrschbarmachung von Paris.

In den 1850-60er Jahren schien Napoleon III. – ebenso wie den Anhängern einer heroisch-idealen Landschaftsmalerei – die folgende Frage vorrangig: „Wie ist all das willkürlich Drängende, Quellende, Widerstrebende zum Charakter des notwendig Beharrenden und des gesetzmäßig Architektonischen zurückzuführen?“<sup>90</sup> Der rücksichtslosen Zerstörung der alten, gewachsenen Morphologie von Paris sowie der Trassierung neuer Straßen und linear in die Stadt geschlagenen Achsen, mit denen der Kaiser seine Macht bekunden, Barrikadenerichtungen fortan unterbinden und Beherrschung durch Stabilität sinnfällig vor Augen zu führen suchte, setzte Courbet die „herrschaftsfreie ... Auseinandersetzung mit der primären Natur“<sup>91</sup> gewissermaßen entgegen. Was Napoleon vorgab über den städtebaulichen Umbau erreichen zu wollen, nämlich die Lebensverhältnisse der Pariser durch Abriss und Wiederaufbau zu verbessern, diese regenerative Kraft suchte Courbet aus der Natur zu schöpfen.<sup>92</sup> Napoleons axialen Begradigungs- und Regularisierungsbemühungen, seiner „new representational order“<sup>93</sup>, brachte Courbet in der wild und unsymmetrisch sich entfaltenden Natur (ebenso wie in der anti-autoritär konnotierten Bildfigur des Jägers) seinen Protest entgegen.

Dem entspricht motivisch in den 1860er Jahren – neben den in ihrer bildflächigen Dominanz und Ungeschliffenheit Widerstand suggerierenden Felsenbildern<sup>94</sup> – auch die Wahl von unseren Lebensraum attackierenden, nicht zähmbaren Stürmen, Windhosen, heranrollenden Wellen oder Wolkenmassen auf zum Teil unentrinnbar großen Formaten. Gerade Wasser, Inbegriff von Prozessualität, kennt bei aller Rhythmik keine fixe Bindung, reguliert sich in seiner permanenten Fruchtbarkeit auf die von Jules Michelet in *La*





Abb. 3 Gustave Courbet, La Vague, 1869, Öl auf Leinwand, 67,5 x 107 cm, Nationalgalerie Berlin.

*Mer* (1861) beschriebene Weise selbst und ist elementarphänomenologisch gesehen ebensowenig wie – so die Suggestion der Courbet'schen Wogen – maltechnisch, über einen festen Blickpunkt, zu domestizieren; in einem Brief an Victor Hugo vergleicht Courbet die schäumende Welle bezeichnenderweise mit einem lachenden Tiger.<sup>95</sup>

Cézanne hat die Courbet'sche Bildenergie in Anbetracht der Berliner *Woge*<sup>96</sup> (Abb. 3) in Worte zu fassen versucht, wenn er schreibt: „On la reçoit en pleine poitrine. On recule. Toute la salle sent l'embrun...“<sup>97</sup> Er benennt hier ein Charakteristikum der Courbet'schen Malerei: Der klassizistisch-idealistischen Priorität des Sehens, einem Akt aus der Ferne, der Ortega y Gasset zufolge verkläre und entwirkliche<sup>98</sup>, setzt Courbet einen Appell an eine an die Lebenspraxis rückgebundene, die Sinne übergreifende Rezeption, respektive die Einbeziehung des Tastsinns, des Fühlens, entgegen.<sup>99</sup> Er experimentierte mit neuartigen, distanzminimierend affizierenden und involvierenden, das Spannungsgefüge nicht länger bildinhärent haltenden, sondern nach vorne hin aufbrechenden Appellstrukturen. Und im Verbund mit bzw. als Substanz der frontalsymmetrisch expandierenden Totalgebärde der Woge wird auch die Farbe zum raumübergreifenden, den Bildraum nach vorne hin öffnenden Bindeglied;<sup>100</sup> ungewohnt große Formate potenzieren die oft überfallartige Konfrontation. Der Betrachter ist, wenn gleich auf andere Weise als vor *La Curée*, in seiner Positionierung vor dem Bild, physisch, betroffen. Cézanne hat dies empfunden; und auch eine 1861 im

*Petit Journal pour rire* erschienene Karikatur Nadars auf Courbets Bildnis Marc Trapadoux' sensibilisiert für diese vereinzelt auch in der Figurenmalerei erprobte Bildpraktik.<sup>101</sup> Unter dem Zerrbild, das die Schuhsohlen des in sein Briefmarkenalbum vertieften Bohemiens übergroß gegen den Betrachtterraum vorstoßen lässt, spöttelt der Beitext: „Perspective nouvelle ouverte par le talent de M. Courbet.“

Courbets Experimente sind durchaus im zeitgenössischen visuellen Diskurs zu verorten. In seinem Salon von 1851 hatte François Sabatier-Ungher bereits darauf hingewiesen, dass es den idealistisch-sublimierten Landschaften Lorrains und Poussains an den der Natur eigenen „mystères“ fehle, ihre Naturdarstellungen seien zu distanziert und sprächen nur die Augen an, „mais la nature parle aussi ... à l'odorat et aux oreilles...“<sup>102</sup>

Zahlreiche Gemälde Courbets werden nach unten hin von Wasser, „a natural metaphor of continuity“<sup>103</sup>, gesäumt. Wasser fungiert hier als eine Art Brücke zur „Welt vor dem Tableau“. Auch George Sand erkannte die entgrenzende Qualität dieses (Bild-)Elements, als sie 1838 über eine Quellendarstellung Paul Huets schrieb: „Je crois entendre le bruit de l'eau, ce mouvement de course vagabonde qui vient droit dans les jambes du spectateur...“<sup>104</sup> Es geht um Annäherung, letztlich – im Sinne Merleau-Pontys und Didi-Hubermans<sup>105</sup> – um Berührung.

Berühren scheint bei Courbet gewissermaßen asymptotisch die Absicht des Sehens.<sup>106</sup> Die Farbe setzt in ihrer „haptischen Extremität“<sup>107</sup> ebenso wie die sich vielfach zu uns hin entwickelnde bildräumliche Anlage taktile bzw. leib- und raumbezogene Appelle.<sup>108</sup> Courbet wertet damit das Erkenntnisvermögen des traditionell niedersten Sinnes auf: Optische Erfahrungen galten seit Aristoteles als reiner „als die Erfahrungen von Ohr, Nase und Zunge, reiner insbesondere als die grobsinnlichen des Tastsinns.“<sup>109</sup>

In einer Zeit, in der sowohl die begriffliche Sinnvermittlung als auch (durch die erwähnte Subjektivierung des Sehaktes) weitere, tradierte Verlässlichkeiten erschüttert worden waren, hatte man sich auf die konkrete, *physisch* rückversichernde Erfahrung mit der Welt einzulassen und zu verlassen<sup>110</sup>: „Vous savez,“ so Courbet, „que les franc-comtois ne s'en rapportent qu'à leur expérience propre.“<sup>111</sup> Der Tastsinn war für

Manipulation und Täuschung prinzipiell weniger anfällig, da die „Tastwahrnehmung unvermittelt gesch[ieht], weil das Dazwischen zwischen dem Objekt der Wahrnehmung und der Seele das Tast[...]organ selber ist – Haut und Fleisch.“<sup>112</sup> Dem Selbsterlebten war die Aura des Unverfälschten eigen.

Motivisch scheint das mit der idealistisch-klassizistischen Priorität des Sehens brechende Einbeziehen der leiblichen Involvierung, der Haptik in den Rezeptionsprozess insofern programmatisch zu sein, als die zahlreichen weiblichen Aktfiguren, wie sie das Courbet'sche Werkschaffen der 1860er Jahre ebenfalls prägen, es uns sozusagen vormachen: Sie ertasten die sie umgebende Natur, vielfach das sie umgebende Wasser, und vermitteln uns das Element, indem sie es berühren. Wir empfinden diesen körperlichen Kontakt physisch nach<sup>113</sup>, und das umso stärker, als uns allein diese Annäherungsmöglichkeit bleibt – Blickkontakt wird nicht gestiftet. Zumeist sind die Augen der weiblichen Gestalt von uns abgewandt.

Kann man in Ergänzung zu Merleau-Pontys These, nämlich dass man sich selbst über seine Relation zur Außen- bzw. Umwelt kennen lerne, dass der Körper in der Kommunikation mit der Welt sich selbst begreife und konstituiere<sup>114</sup>, den Schluss wagen, dass hier vom Betrachter-Ich in seiner Begegnung mit dem zu ihm hin drängenden Bildraum, der sich damit zu seinem Umraum wandelt, Ähnliches erwartet wird? Berührung ist, phänomenologisch gesehen, stets wechselseitig und demnach auch reziprok konstitutiv.<sup>115</sup>

Gerade Naturerfahrung sollte spätestens seit der Aufklärung – idealiter auch in ihrer Vermittlung über die Malerei – der politischen und moralischen Erziehung, der gesellschaftlichen Regeneration dienen.<sup>116</sup> Die Menschen wurden – bei allem ansonsten eher „moralisch-symbolischen Charakter“<sup>117</sup> des Rousseau'schen Appells – aufgerufen, zur Natur zurückzukehren: „Les paysagistes ...“, so der mit Courbet seit Mitte der 1850er Jahre befreundete Kunstkritiker François-Sabatier-Ungher, „nous familiarisent et nous réconcilient avec la campagne, demeure naturelle de l'homme; c'est pour cela ... qu'il y a tant d'habiles paysagistes aujourd'hui. Le paysage lui-même se fait socialiste.“<sup>118</sup>

Somit ist es nur konsequent, dass Courbet die Natur – wie dargelegt – nicht in einer vorgegebenen Prospekt-Ansicht vermittelt, vor der sich der Betrachter in

sicherer Entfernung einrichten kann, sondern stattdessen eine der tatsächlichen Naturerfahrung angenäherte leibliche Positionierung auch vor der gemalten Natur abverlangt<sup>119</sup>, physische Instinkte, an denen es der Zivilisation zeitgenössischen Vorstellungen zufolge ermangelte, aktivierend.

Courbet erfasst – so zumindest die Suggestion – die zivilisatorisch noch unerschlossene Natur perspektivisch adäquat, das heißt vermeintlich unerschlossen, und sucht sie derart „unvermittelt“, „sans perspective scholastique“<sup>120</sup> in ihrer ursprünglichen, ungeformt-formenden Kraft, unverklärt und damit entfremdet, einer naturfernen Bürgerschaft nahe zu bringen. Ganz in diesem Sinne hatte Thoré 1861 von der Malerei ein „retour sincère, naïf, un peu sauvage même ... à la nature plus ou moins inculte“<sup>121</sup> gefordert, „en vue de protester contre le maniérisme et les dérèglements civilisés.“<sup>122</sup>

Die vermittels seiner „naiv-unkultivierten Persönlichkeit“<sup>123</sup> – denn in der für glaubwürdig befundenen Rolle des *sauvage* präsentierte Courbet sich geradezu leitmotivisch in bewusster Abgrenzung zur Zivilisation, zu Paris – auf adäquat „unkultivierte“ Weise ins Bild gesetzte Natur galt per se, in ihrer Motivik, bereits als entsprechend unkultiviert.<sup>124</sup> Castagnary stellte kurz nach Courbets Tod fest: „Il découvrit des terres vierges où personne n'avait encore posé le pied, des aspects et des formes de paysage dont on peut dire qu'ils étaient inconnus avant lui... On ne peut contempler le Ruisseau du Puits noir, la Source de la Loue, le Ruisseau couvert, tous ces paysages frais et éclatants, où les rochers gris, les feuillages verts et les eaux courants se combinent de tant de façons heureuses, sans recevoir comme une bouffée d'air pur en plein visage.“<sup>125</sup> An die Stelle (visuell) vorentdeckter Räume, bei deren Rezeption der Betrachter erprobte Wahrnehmungsformen und festgelegte Blickschneisen risikolos wiederholt, tritt ein körperlich-sinnlicher, dialogischer Kontakt zur Natur. Allein hier ließ sich (auch in bildlicher Vermittlung) während des Zweiten Kaiserreichs noch die Erfahrung machen, dass es Freiraum und Bewegung außerhalb von (Herrschafts-)Systemen und (perspektivischen) Vorgaben gab.<sup>126</sup> Eine Botschaft, die vor dem Hintergrund der rigiden Zensur nicht offen thematisiert werden konnte – weder von Künstler- noch von Kritikerseite.



Der Betrachter der Courbet'schen Arbeiten muss sich selbständig, besonders bei den Grotten- und schattigen Felsengemälden, vortasten, sich auf das Bild, das bei Courbet der Natur gleichgestellt wird, einlassen, in es eindringen und damit seinen eigenen physischen Standpunkt und „Sehe-Punkt“ hinterfragen. Er wird dabei mit der Schwierigkeit konfrontiert, keine gesicherten Urteile über die wahrnehmbaren Dinge der Welt mehr abgeben zu können, da nicht nur perspektivierende Tiefenzüge, empirische Haltepunkte, sondern oftmals auch, so die zeitgenössische Kritik, Licht und Luft fehlten.<sup>127</sup> Wie individuell das Erleben der Marine-, Grotten- und Waldlandschaften ausgelotet werden muss und letztlich auch ausfällt, zeigt die wahrnehmungsästhetisch divergierende Spannweite von Maxime Du Camp 1861 einer- und Clement Greenberg ungefähr neunzig Jahre später andererseits. Während ersterer das waldige *Le Piqueur et son cheval*<sup>128</sup> aufgrund seiner Schwärze als verschlingende Kraft empfindet<sup>129</sup>, sieht letzterer den Bildvordergrund in vielen *paysages* nach vorne gepresst und sich so als Betrachter in den vordersten Bildraum zurückverwiesen.<sup>130</sup> In beiden Fällen – und hier treffen sich die beiden Kritiker – werden starke physische Bewegungsmomente und -impulse registriert.

Wenn Hippolyte Taine in seiner *Philosophie der Kunst* die seinerzeit populäre Vorstellung der „Naturalisierung“ des künstlerischen Schaffensprozesses<sup>131</sup> thematisierte, dann traf er damit, so meine abschließende These, das Courbet'sche „Konzept“ einer „antizivilisatorischen“ oder „naturalisierten Rhetorik“, einer Rhetorik also, die sich nicht als solche, als Strategie, zu erkennen gab, sondern vor den vorherrschenden Glaubwürdigkeitscodes als vollkommen ungekünstelt, befreit von Konvention und Ideal, empfunden werden sollte – und auch wurde.<sup>132</sup> Maxime Du Camp scheint die zu Courbets „authentischem Image“<sup>133</sup> analoge Strategie einer „komponierten Unkomposition“ durchschaut zu haben, wenn er 1857 feststellte, Courbets Malerei komme „[s]ous une apparence de naïvté tranquille et paysanne...“<sup>134</sup> daher.

Auch für seine Aktmalerei wandte Courbet dieses (kulturell kodierte) Konzept, das keines zu sein vorgab, an. 1866 stellte Thoré sicherlich ganz im Sinne des Künstlers und seiner Authentisierungsstrategien fest: „La femme de Courbet n'a point d'ornaments su-

perflus... Simple nature, comme dans le paradis terrestre, mais après avoir dépouillé l'attrail de la civilisation.“<sup>135</sup>

Courbet bricht, so ließe sich zusammenfassend sagen, in mehrfacher Hinsicht mit der Tradition. Einerseits entwertet er das seit der Renaissance erworbene Wissen des Malers, mittels Perspektive bzw. der Rationalisierung<sup>136</sup> des subjektiven Seheindrucks die Welt Gesetzen entsprechend nachzukonstruieren, um sie dergestalt geordnet beherrschen und in Besitz nehmen zu können.<sup>137</sup> Er wendet sich gegen den überfunktionale Inbezugsetzung von Punkten aufgespannten, mathematisch konstruierten Projektions- und Systemraum, der „seinen Konstrukteur, den Maler zum Herrn der erscheinenden Welt“<sup>138</sup> erhebt. Und darüber hinaus bricht er mit der seit Plato tradierten, von Vasari bekräftigten und noch bis ins 20. Jahrhundert vereinzelt vertretenen Vorstellung, dass das Material der *Idea* unterstellt und somit eine Art Antiwert sei.<sup>139</sup> Das Dargestellte wird bei ihm nicht, wie seitens der Akademie gefordert, zur Erscheinung und zu einem Geistesprodukt<sup>140</sup>, sondern vielmehr greifbare, selbstbezügliche Realität von präsentem *corps*.<sup>141</sup>

Die vorgebliche Negation kultureller Kompetenz entspricht ebenso wie die Betonung der Materialpriorität dem realisierten, topisch werdenden *peintre-ouvrier*-Image Courbets. Seine Rolle als ungeschliffen-naiver Arbeiter und der Natur gleich schaffender, un-domestizierbarer Wilder<sup>142</sup> fand in seiner „unzivilisierten“ und von autoritären Beschränkungen „befreiten“ gestalterischen Praxis ihr sinnfälliges Analogon. Dem herkömmlichen und damit für verlässlich befundenen, (zentral)perspektivisch organisierten Bildaufbau, dem – im Merleau-Ponty'schen Sinne dem „stillgesetzten Blick“ als Ausdruck domestizierten Sehens – setzte er neue Wahrnehmungs- und Sichtbarkeitsmodelle entgegen: „Il a apporté un nouveau point de vue, il a fait jaillir une nouvelle source poétique.“<sup>143</sup>

## Endnoten

- \* Gute Reproduktionen der hier beschriebenen Landschaftsgemälde finden sich in den Katalogen: Los Angeles, The J. Paul Getty Museum; Houston, Museum of Fine Arts; Baltimore, Walters Art Museum, Courbet and the modern Landscape, hg. v. Mary Morton und Charlotte Eyerman, Los Angeles 2006. Sowie: Paris, Galeries Nationales du Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art; Montpellier, Musée Fabre, Gustave Courbet, hg. von Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Gary Tinterow und Michel Hilaire, Paris 2007
1. Thoré 1870, Salon de 1866, Bd. II, S. 277.
  2. Castagnary 1892, Salon de 1868, Bd. I, S. 255.
  3. Gustave Courbet, La Curée, 1857, Öl auf Leinwand, 210 x 180 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Zur Ikonographie der Darstellung vgl. Schug 1867, Jagd, S. 28.
  4. Schug 1967, Jagd, S. 9. Vgl. zu den Reglementierungen: Haddad 2007, Courbet, Peintre et Chasseur, S. 179. Zu den Jagdrechtifizierungen vgl. auch: Krohn 2008, Der Hirsch, S. 27.
  5. Vgl. Schug 1967, Jagd, S. 11.
  6. Herding 1974, Der Städter auf dem Lande, S. 113.
  7. Ebd.
  8. Vgl. z.B. die Karikaturen von Daumier, ebd. S. 114-116.
  9. Courbet zit. nach: Courthion 1950, Courbet raconté, Bd. II, S. 39.
  10. Vgl. z.B. Courbets Brief an Francis Wey am 22. Dezember 1853, in dem er dem Freund von seinen Jagden im Schnee – offiziell seit 1844 verboten – und seiner dafür eingehandelten Bestrafung berichtet. Vgl. Chu 1996, Correspondance, S. 111. Courbet stellt das verbotene Jagen im Schnee auch in einigen Gemälden dar; die damit einhergehende politische Konnotation suchte Maxime Du Camp mit den folgenden Worten auszublenden „la Biche forcé à la neige est une facile petite toile qui représente un fait déjà lointain, car, depuis la loi du 3 mai 1844, on ne chasse plus en temps du neige.“ (Du Camp 1857, Le Salon de 1857, S. 103).
  11. Fried 1986, Courbet's Metaphysics, S. 84.
  12. Vgl. ebenso: Gustave Courbet, Chasseur à Cheval retrouvant la Piste, 1863/64, Öl auf Leinwand, 110 x 91 cm, Yale University Gallery, New Haven, sowie: Les Braconniers dans la Neige, um 1867, 102 x 122 cm, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, sowie: Les Braconniers dans la Neige, um 1867, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon.
  13. Vgl. Fried 1990, Courbet's Realism, S. 187.
  14. Vgl. Schug 1967, Jagd, S. 28. Vgl. Courbet selbst zit. nach: Courthion 1950, Bd. II, S. 39. Und: Thomas 2005, La Mise en Scène du Sauvage, S. 83.
  15. Gustave Courbet, Chiens de chasse, 1857, Öl auf Leinwand, 92,7x 148,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
  16. Gustave Courbet, Chevreuil mort, 1858, Öl auf Leinwand, 186,7x128,5 cm, Den Haag, Museum Mesdag.
  17. Das Bild war ursprünglich weniger hoch, wie wir aus einer Abbildung in L'Artiste (wieder abgedruckt in: Léger 1929, Courbet, S. 72) anlässlich seiner Ausstellung im Salon 1857 wissen. Zwischen 1857 und 1864 ergänzte Courbet über dem Kopf des Jägers, vielleicht veranlasst durch die Kritik Castagnarys von 1857, 30 cm Leinwand. Vgl. Castagnary 1892, Salon de 1857, Bd. I, S. 27. Zur Bildgenese: MacDonald 1969, The Quarry, S. 66, und: Margaret Robinson, Courbet's Hunt Scenes. The End of Tradition, Diss. Harvard University, Cambridge 1967, Providence 1990. Sowie: Fried 1986, Courbet's Metaphysics, S. 76.
  18. About 1858, Nos Artistes, S. 152. Ebenda fährt er fort: „Le sonneur de trompe, placé en pleine lumière, avance sur le premier plan et fait l'effet d'un nain; le piqueur debout dans l'ombre reculée, il prend les proportions d'un géant.“
  19. Gautier 1857, Salon de 1857, S. 34.
  20. Borchmeyer 2004, Aufstieg und Fall der Zentralperspektive, S. 208.
  21. Vgl. zu diesem Darstellungsmodus: Herding 1977, „Les Lutteurs détestables“, besonders S. 141-142, 144, 158.
  22. MacDonald 1969, The Quarry, S. 52.
  23. Vgl. Courbet gegenüber Baudelaire zit. in: Courthion 1948, Bd. I, S. 159-160.
  24. „Forts de leur conviction, les chasseurs villageois rejettent toutes les formes de régulation ou de conservation qui viendraient interférer dans l'ordre naturel.“ (Hell 1994, Le Sang noir, S. 47).
  25. Hofmann 1998, Die Moderne, S. 16.
  26. About 1858, Nos Artistes, S. 148.
  27. Inwiefern Courbets Aufwertung „niederer“ Bildgegenstände als Akt der Subversion begriffen wurde, veranschaulicht auch das folgende zeitgenössische Urteil: „... les artistes fidèles aux traditions recherchent et honorent certains arbres beaux et aristocratiques, et les jugent seuls dignes de choix et des efforts de l'art. ... Renversons la traditions, disent les réalistes. ... exaltons les humbles et les petits; ouvrons une voie large aux nouvelles couches sociales des forêts: là est la vérité, la force et l'honneur des sociétés futures! ... C'est une nouvelle forme de la démocratie qui va nous étouffer... il faut ... y subir le contact des espèces inférieures de nos bois, justement rejetées au second plan, et condamnées à des fonctionsubalternes, lesquelles prétendent, sur la foi de sophistes, monter au premier rang et conduire le monde! Voilà l'œuvre de subversion à laquelle tous les réalistes ont concouru ... le peintre Courbet, qui n'a fait que transporter en politique ses idées de nivellement et de table rase artistique.“ (Dubosc de Pesquidoux 1873, Le Paysage réaliste, S. 161-162).
  28. Courbet zit. nach André Masson, der sich wiederum auf Théophile Silvestre beruft. Masson 1951, Courbet, le Réaliste fabuleux, S. 26. Courbets Aussage ist auch inhaltlich zu verstehen, denn bei La Curée handelt es sich um den Moment des Jagdzeremoniells, bei dem die Hunde ihren Anteil an der Jagdbeute erhalten. Vielfach nähert Courbet Tier (bes. den Hirschen) und Mensch im Ausdruck einander an, ihr Schicksal war für ihn aufeinander beziehbar; Tiere galten ihm entgegen den traditionellen Gattungsvorstellungen gleichermaßen bildwürdig, was durchaus politisch aufgefasst werden konnte, wie das folgende Zitat Jules Michelets zeigt: „Ainsi, toute l'histoire naturelle m'avait apparu alors comme une branche de la politique. Toutes les espèces vivantes arrivaient, dans leur humble droit, frappant à la porte, pour se faire admettre au sein de la Démocratie.“ (Jules Michelet, L'Oiseau, hier zit. nach: Tseng 2008, Contested Terrain, S. 229). Maxime Du Camp kritisierte die Aufwertung von Unterprivilegierten, wozu er auch die Tiere zählte, in der Kunst als typisch sozialistisch. Vgl. Du Camp 1867, Salon de 1867, S. 74.
  29. About 1858, Nos Artistes, S. 148.
  30. Ein auch verbal in den auf seine Darstellungen von Hirschen bezogenen Worten, „[i]ls n'ont pas pour un liard d'idéal“, unterstrichenes Anliegen. (Courbet an Wey am 20. April 1861, in: Chu 1996, Correspondance, S. 175/61-6).
  31. Vgl. z.B. Gustave Courbet, Le Rut du Printemps/Combat de Cerfs, 1861, Öl auf Leinwand, 355 x 507 cm, Musée d'Orsay, Paris, sowie: Le Cerf à l'Eau, 1861, Öl auf Leinwand, 280 x 275 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille.
  32. Ebd.
  33. Vgl. Faunce 1999, Courbet's Concept of Realism, S. 375.
  34. Herold 1992, Die Perspektive, S. 19.
  35. Vgl. dazu: Eberle 1980, Individuum und Landschaft, S. 89-91, und: Panofsky 1974, Die Perspektive, S. 101.
  36. Vgl. dazu weiterführend: Herold 1992, Die Perspektive, S. 19.
  37. Thoré 1870, Salon 1864, Bd. I, S. 69.
  38. Ebd.
  39. Vgl. ebd.
  40. Astruc 1860, Le Salon intime, S. 65.
  41. Thoré 1870, Salon 1864, Bd. I, S. 69.
  42. Panofsky 1974, Die Perspektive, S. 101.
  43. Vgl. Köhnen 2009, Das optische Wissen, S. 307.
  44. Cray 2002, Die Modernisierung des Sehens, Bd. I, S. 67-81.
  45. Ebd., S. 73.
  46. Ebd., S. 72.
  47. Neu ist im 19. Jahrhundert im Diskurs um physiologische Wahrnehmungsabläufe die Vorstellung, „... dass das erlernte Sehen, mit dem überhaupt erst eine kohärente Wahrnehmung möglich ist, nicht als das ‚richtige‘ Sehen verstanden wird, sondern dass es im Gegenteil das ‚richtige‘ Sehen korrumpiert, welches allein in einer ursprünglichen, reinen Wahrnehmung liegt.“ (Lamer 2009, Die Ästhetik des unschuldigen Auges, S. 28).
  48. Courbet in einem offenen Brief am 25. Dezember 1861, in: Chu 1996, Correspondance, S. 184/61-16.

49. Courbet malte also nicht akademisch, d.h. „intentional auf ein System hin“ (Vgl. Courbet in: Courthion 1950, Bd. II, S. 60), sondern fand, so die Suggestion, schlicht vor und perspektivierte im Verlauf des Malprozesses nach eigenen Maßstäben. Mehr dazu weiter unten im Text. Vgl. weiterführend auch: MacDonald 1969, S. 52-71. Imdahl 1981, Bildautonomie und Wirklichkeit, S. 18.
50. Vgl. z.B. Courbet an Wey am 20. April 1861 sowie an Juliette Courbet am 8. Februar 1859, in: Chu 1996, Correspondance, S. 175/61-6 und S. 151/59-2. Vgl. auch: Courthion 1948, Bd. I, S. 133 und ders. 1950, Bd. II, S. 90. Vgl. Schug 1967, Jagd, S. 19.
51. Vgl. Courbet an seine Eltern am 21. Dezember 1858, in: Chu 1996, Correspondance, S. 147f./58-3.
52. Schuster 1978, Jagd, S. 244.
53. Du Camp 1857, Salon de 1857, S. 104.
54. Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 136. Du Camp verknüpft hier, wie Herding bereits festgestellt hat, kunsttheoretische Termini mit moralischen Wertungen, vgl.: Herding 1975, Egalität, S. 199, Anm. 253.
55. Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 74.
56. Eberle 1980, Individuum und Landschaft, S. 91, darin zit.: Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963, S. 87.
57. Merleau-Ponty 1984, Das Auge und der Geist, S. 80.
58. Panofsky 1974, Die Perspektive, S. 101.
59. Kemp 1983, Der Anteil des Betrachters, S. 54.
60. Astruc 1860, Le Salon Intime, S. 64.
61. Vgl. z.B. Da Vinci, Das Buch von der Malerei, Bd. 1, S. 127.
62. Vgl. Eberle 1980, Individuum und Landschaft, S. 88.
63. „In pursuing the notion of the social influence of form, several Fourierist commentators went to some length in elaborating a complex series of analogies between pictorial structure and social meaning...“ (McWilliam 1993, Dreams of Happiness, S. 217).
64. „on ne peut reprocher au peintre que de ne pas modeler suffisamment ses figures humaines ou animales, de commettre des hérésies anatomiques que l'œil signale à première vue, de manquer parfois de dessin.“ (Alexandre Estignard 1896, G. Courbet, S. 69-70).
65. Cantaloube 1861, Lettre, S. 95.
66. Vgl. Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 220.
67. Auvray 1866, Expositions, S. 13.
68. Cantaloube 1861, Lettre, S. 94. „Il peint un paysage, sans en choisir le site; tout est bon, un mur, un fossé, et il oubliera le peu de poésie qu'il y aura dans ce mur ou ce fossé.“ (Nil 1857, Le Paysage, S. 22). Vgl. Auch die diesbezügliche Kritik von Maxime Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 219.
69. Maxime du Camp 1857, Salon de 1857, S. 105.
70. Gustave Courbet, Remise de chevreaux au ruisseau de Plaisir-Fontaine, 1866, Öl auf Leinwand, 174 x 209 cm, Musée d'Orsay, Paris.
71. Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 220. Ganz anders zu eben diesem Gemälde der „progressive“ Castagnary, der dezidiert „pas un défaut“ feststellt. (Castagnary 1892, Salon de 1867, Bd. I, S. 238).
72. Champfleury 1872, Souvenirs, S. 173.
73. Courbet hier zit. nach: Courthion 1948, Bd. I, S. 159 f.
74. Vgl. Mack 1951, Gustave Courbet, S. 68.
75. „... la vérité est une chose relative au temps où l'on vit et à l'individu apte à le concevoir.“ (Courbet in einem offenen Brief am 25. Dezember 1861, in: Chu 1996, Correspondance, S. 184/61-16). Courbet in: Courthion 1948, Bd. I, S. 159 f. Alles sei für ihn gleichermaßen und aus jedem beliebigen Blickwinkel heraus betrachtet bildwürdig – ein Schritt, den Courbet mit der Selbstbefreiung des Individuums gleichsetzt. Er bezeichnet seinen Realismus demnach „par essence“ als „art démocratique“. (Courbet in seiner Antwortepener Rede im Précurseur d'Anvers am 22.8.1861, zit. nach: Courthion 1948, Bd. I, S. 161).
76. Vgl. z.B. Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 219. Positiv wurde die perspektivische Unstimmigkeit von Astruc bewertet, vgl. ders. 1860, Le Salon intime, S. 64.
77. Bättschmann 2007, Begrenzt – Unbegrenzt, S. 57.
78. „Auf Grund der visuellen Erfahrung, die die Objektivierung weiter treibt als die taktile Erfahrung, können wir ... uns schmeicheln, selbst die Welt zu konstituieren, da sie sich hier als ein auf Abstand vor uns ausgebreitetes Schauspiel darbietet ...“ (Merleau-Ponty 1974, Phänomenologie, S. 366). Vgl. zu diesen beiden Grundkonzeptionen der Landschaftsdarstellung auch: Badt 1956, Die Kunst Cézannes, S. 59.
79. „Die Welt und die Natur als Landschaft zu erfahren, unterstellt die distanzierte Haltung gegenüber der Umgebung.“ Ausgehend von dieser von Simmel bewusst gemachten und hier von Heinz Paetzold erneut betonten Prämisse, erhält Courbets suggerierter Bild-Blick auf die Natur als Natur und eben nicht als Landschaft seine Programmatik. Vgl. Paetzold 1990, Ästhetik, S. 111. Die Formulierung „Natur als Landschaft“ stammt von: Ritter 1989, Landschaft, S. 141-163. Simmel 2001, Philosophie der Landschaft, S. 471-482.
80. Castagnary 1892, Salon de 1870, S. 396. Die Aussage ist bezogen auf Courbets La Falaise d'Etretat, 1870, Öl auf Leinwand, 133 x 162 cm, Musée d'Orsay, Paris.
81. Castagnary 1892, Salon de 1867, S. 239.
82. Inwiefern der Betrachter qua Farbeinsatz aktiv an der Bildgestaltung beteiligt wird, er das „Entstehen der Formen aus dem Grund bewußt miterleben kann“, dazu: Schug 1967, Jagd, S. 34.
83. Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 220. Zu den vier klassischen Registern der gestalterischen Raumerfassung seit der Renaissance, mit denen Courbet immer wieder bricht, vgl. Dunning 1991, Changing images, S. 38-54.
84. Vgl. Van den Berg 2010, Zur Welt kommen, S. 15.
85. Ebd. S. 16.
86. Castagnary 1892, Salon de 1867, S. 238. Bezogen ist die Beobachtung auf Courbets Remise de chevreaux.
87. Vgl. Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 322, sowie: Castagnary 1892, Salon de 1870, S. 397.
88. Anstatt der für gewöhnlich, d.h. im klassischen Bildaufbau zu meist bildmittig größten Erstreckung in die Raumtiefe, ist bei Courbet oftmals der Blick in die Tiefe/Ferne z.B. durch mittig aufragende Felsen versperrt, den Darstellungen fehlt gewissermaßen der Horizont.
89. Wie eine Inkunabel dieses Phänomens mutet Redons Blatt an: Odilon Redon, L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini, um 1878, Lithographie, 25,9 x 19,6 cm, Museum of Modern Art, New York.
90. Gerstenberg 1923, Die ideale Landschaftsmalerei, S. 148.
91. Herding 1975, Egalität, S. 160.
92. Auch Michelet beispielsweise sprach der Natur, insbesondere dem Meer, die reinigende Tugend, „das Übel der Zeit zu neutralisieren“ und den Zeitgeist zu regenerieren, zu. (Michelet 2006, Das Meer, S. 253, 301).
93. Boyer 1994, The City, S. 14.
94. In den Felsenbildern zeigt Courbet die signifikante Landschaft seiner Heimat, der Franche-Comté. Spät an Frankreich angebunden, suchte sich diese Region so weit als möglich Freiheit und Autonomie zu bewahren, im Denken sowie in einer ausgeprägten Opposition gegen Paris. Besonders zwischen 1848 und 1852 nahm sie zahlreiche Regimeflüchtlinge auf. Mit seiner die Heimat thematisierenden Landschaftsmalerei und seinem Auftreten als Provinzler betonte Courbet programmatisch seine Herkunft und die mit ihr einhergehenden politischen Implikationen.
95. Vgl. Courbet an Victor Hugo am 28. November 1864, in: Chu 1996, Correspondance, S. 223/64-18. Castagnary spricht davon, dass kein „dessin“ die Wildheit der Wellen Courbets unterdrücke. Vgl. ders. 1892, Salon de 1870, S. 397.
96. Gustave Courbet, Die Welle, 1869, Öl auf Leinwand, 67,5 x 107 cm, Nationalgalerie Berlin.
97. Cézanne zit. nach: Doran 1978, Conversations avec Cézanne, S. 144.
98. „Sehen ist ein Akt aus der Ferne. Und jede der Künste benutzt einen Projektionsapparat, der die Dinge entfernt und sie verklärt. Auf ihrer magischen Wand betrachten wir sie, entwurzelt, Herren eines unerreichbaren Sterns und unendlich fern. Wenn diese Entwirklichung fehlt, fallen wir einem fatalen Zögern anheim: wir wissen nicht, ob wir die Dinge erleben oder sie betrachten sollen.“ (José Ortega y Gasset, Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst (1925), in: Gesammelte Werke, Bd. 2, Stuttgart 1978, S. 229-264, hier S. 244, hier zit. nach: Didi-Huberman 1999, S. 18).
99. Die heroische, idyllische Landschaft à la Lorrain und Poussin und das in ihr zum Ausdruck gebrachte, aristokratische Naturverhältnis scheint konträr zur Elementarität der Courbet'schen Naturgestaltung zu sein: Die Materialität der Idealisten dränge „zur Auflö-



- sung in Licht und Atmosphäre“, und wo „ein System von Linien ... die Unmittelbarkeit des Eindrucks“ bündigt und unterwirft, erscheint die „Welt ... eher als Vergangene und Vergänglichere denn als Lebendige.“ (Eberle 1980, Individuum und Landschaft, S. 174). Dem auf Ferne, Sehnsucht und Vergangenheit ausgerichteten klassischen setzt Courbet einen auf unmittelbare Präsenz orientierten „Bildmodus“ entgegen.
100. Courbets Farbauftrag zielt auf Vergegenwärtigung, vgl. Badt 1956, Die Kunst, S. 187. Zur Farbe und ihrem Anteil an Form- und Kompositionsbildung, vgl. ebd. S. 189, sowie jüngst: Söntgen 2010, Orientierung, S. 78.
101. Jüngst wurde die Karikatur wieder abgebildet in: Schlessler / Tillier 2007, Caricature, S. 84.
102. Sabatier-Ungher 1851, Salon de 1851, S. 11.
103. Fried 1978, The Beholder in Courbet, S. 93.
104. George Sand am 4. März 1838 brieflich an Paul Huet, hier zit. nach: Tillier 2004, George Sand, S. 25.
105. Vgl. dazu: Didi-Huberman 2002, Die leibhaftige Malerei, S. 59.
106. Vgl. dazu: Ebd.
107. Ebd.
108. Vgl. Ebd.
109. Körner 2010, Schmerz, S. 85. Zu Veränderungen in der Einschätzung der Korrelation von Seh- und Tastsinn im 17. und 18. Jahrhundert, vgl. Lamer 2009, Die Ästhetik des unschuldigen Auges, bes. S. 22-44, sowie: Binczek 2007, Kontakt.
110. Allerdings nicht zum Zwecke der touristischen und zivilisatorischen Erschließung und Ausbeutung, wie sie Napoleon III., gegen den Courbet in seinem Atelier du peintre von 1855 (Musée d'Orsay) in personam Stellung bezogen hatte, propagierte. Vgl. zu hier evident werdenden clash von Courbets mit dem kaiserlichen Konzept: Marchal 2009, Kunst in Opposition, S. 7-24.
111. Courbet an das Ehepaar Wey am 31. Juli 1850, in: Chu 1996, Correspondance, S. 91/50-5.
112. Körner 2010, Schmerz, S. 85-86. „Unsere taktilen Erlebnisse haben eine engere Beziehung zu unserem Wirklichkeitsbewußtsein als die optischen. Das ist auf den ersten Blick schon durch die Unterscheidung primärer und sekundärer Sinnesqualitäten begründet, denn die primäre Qualität der räumlichen Gestalt schöpft nur der Tastsinn aus; aber sie sind auch dem Gesichtssinn nicht verschlossen, der freilich von ihnen nur eine über den Tastsinn erschlossene Wahrnehmung vermittelt, wozu auch gehört, daß die in der Positionsveränderung des Leibes entsprechend modifizierte Optik des Körpers ihre evidenten regelhaften Zusammenhänge nur über die Selbsterfahrung der Bewegung als eine taktile gewinnt.“ (Blumenberg 2002, Zu den Sachen, S. 231). In Courbets viel zitierter Aussage „... l'art en peinture ne saurait consister que dans la représentation des objets visibles et tangibles pour l'artiste“ schwingt diese Erweiterung sinnlicher Erfahrung, diese Prioritätsverschiebung, mit. (Courbet in einem offenen Brief am 25. Dezember 1861, in: Chu 1996, Correspondance, S. 183/61-16).
113. Vgl. dazu auch: Galvez 2003, Courbet's Touch, S. 23-27.
114. Vgl. Merleau-Ponty 1974, Phänomenologie, S. 366.
115. „... im Tasterlebnis konstituiert sich mein leibliches Ich.“ (Philipp 1997, Leiblichkeit, S. 295).
116. Die Idee, auch der gemalten Naturdarstellung sei Rekreationspotential eigen, findet sich bereits bei Alberti im 9. Buch seines Architekturtraktats; die These allerdings, „daß die Gesellschaft sich eine Kompensation des Naturverlustes durch Landschaftsbilder erkaufte, wurde erstmals von Diderot aufgestellt.“ (Bätschmann 1989, Entfernung, S. 17). Courbet wurde wie Millet von Thoré als Arzt, die Natur als Medizin gewertschätzt. Vgl. Herding 1975, Egalität, S. 175.
117. Herding 1975, Egalität, S. 169.
118. Sabatier-Ungher 1851, Salon de 1851, S. 26. Vgl. Courbets Brief an Bruyas 10. Sept. 1868, in: Chu 1996, S. 303/68-19. Vgl. auch zu Courbets Anspruch an seine Kunst in: Courthion 1948, Bd. I, S. 161. Vgl. dazu auch: Du Camp 1867, Les Beaux-Arts, S. 73-74.
119. Eine Karikatur Nadars in der Gazette de Paris von 1866 auf Courbets Tierbilder der 1860er Jahre scheint dieses Moment der tatsächlich eingeforderten Naturerfahrung erfasst zu haben: Der Hund eines Salonbesuchers versucht zum Entsetzen eines Wärders in das Landschafts-Gemälde Courbets hineinzuspringen. Abb. in: Schlessler und Tillier 2007, Caricature, S. 111.
120. Masson 1951, Courbet, S. 28.
121. Thoré 1870, Salon de 1862, S. 287, hier zit. nach: Herding 1975, Egalität, S. 169.
122. Ebd.
123. Vgl. About 1858, Nos Artistes, S. 155.
124. Die realistischen Landschaftsmaler suchten, so die konservative Kritik, eine universelle Reform herbeizuführen „à la place des pays privilégiés... ils veulent pousser des pays laissés jusqu'à ce jour à un rang secondaire.“ Sie rehabilitierten, so der Vorwurf, die heimischen, vulgären Landschaften. (Dubosc de Pesquidoux 1873, Le Paysage réaliste, S. 162). Vgl. auch: Nil 1857, Le Paysage, S. 22. Zur Stimmigkeit von Persönlichkeit und Bildschaffen vgl. z.B. Duret 1867, Les Peintres français, S. 85.
125. Champfleury 1882, Exposition, S. 17-18.
126. Vgl. Herding 1975, Egalität, S. 168-169. Herding 1974, Der Städter auf dem Lande, S. 113. Vgl. dazu auch Courbet selbst in: Courthion 1950, Courbet, Bd. II, S. 60, sowie: Thoré 1870, Salon de 1866, S. 277. „... l'école française va dans la même direction que Courbet, sans que ni lui ni elle, peut-être, l'aient su. C'est par la peinture de paysage et d'animaux qu'elle revient à la nature et aux choses de la démocratie.“ (Proudhon 1865, Du Principe, S. 284).
127. „La lumière manque“ und „l'air est absent“ (Nil 1857, Le Paysage, S. 22). Der Betrachter hat Courbets Erfahrung vor der Natur nachzuvollziehen: „... et d'ailleurs, n'ai-je pas l'inconnu devant moi pour me tenir lieu de tout?“ (Courbet hier zit. nach: Courthion 1948, Bd. I, Courbet, S. 31-32). Vergleichbar ist Courbets Darstellung von Menschen insofern, als deren oftmalige geistige Abwesenheit, deren Schlaf und gedankenfreies Tagträumen, sie uns entziehen, sie ungreifbar machen. Auch der in der Forschung hinlänglich untersuchte, metamorphotische Gestaltungsprozess Courbets suggeriert mehr, als dass er festlegt.
128. Gustave Courbet, Le Piqueur (Salon n° 719), 1861, Öl auf Leinwand, 195 x 230 cm, Neue Pinakothek, München. Courbet überarbeitete das Gemälde, möglicherweise ausgehend von der heftigen Salonkritik. Er tilgte, was in Karikaturen ebenfalls bespöttelt wurde, die Reiterfigur. Übrig geblieben ist allein die uns heute bekannte Darstellung eines im Wald durchgehenden Pferdes.
129. „... que la vigueur du coloris est évidemment obtenue par des fonds préparés en noir qui repousseront, et finiront par dévorer le tableau tout entier.“ (Maxime Du Camp, Le Salon de 1861, Paris 1861, S. 109).
130. „Thus in his landscapes and marines he tends to suppress atmospheric recession in order to bring the background forward...“ (Greenberg 1986, Review of an Exhibition of Gustave Courbet, S. 277).
131. Vgl. Taine 1987, Philosophie, S. 45-46, bzw. Borchardt 2007, Heldendarsteller, S. 42. Courbets Werken wurde die Qualität von Naturschöpfungen zugesprochen. So sagte z.B. Courbets Freund, der Schriftsteller Max Buchon, über den Maler, er bringe die Werke genauso einfach hervor wie ein Apfelbaum die Äpfel, hierbei das Schöpfertum des Künstlers mit dem der Natur gleichsetzend, womit der Kulminationspunkt der Naturalisierung des Künstlers erreicht wäre. Vgl. Buchon 1856, Recueil, bzw. Léger 1929, Courbet, S. 65 f. „Il (= Courbet) est l'élève de la nature comme il le dit.“ (Castagnary 1892, Salon de 1863, S. 148).
132. Vgl. z.B. die diesbezügliche Sicht auf Courbet bei: Lemonnier 1878, Courbet.
133. Borchardt 2007, Heldendarsteller, S. 274.
134. Du Camp 1857, Salon, S. 101-102.
135. Thoré 1870, Salon de 1866, S. 284. Landschaft, Stilleben und Weib nennt Werner Hofmann „natürliche“ Themen; sie entsprechen der hier beschriebenen „anti-rhetorischen Rhetorik“ bzw. der „Naturalisierung“ des künstlerischen Schaffensprozesses m.E. per se. Vgl. Hofmann 1960, Das irdische Paradies, S. 102.
136. Vgl. weiterführend den berechtigten, hier nicht weiter verfolgbar Einwand Snyders gegen Panofsky und dessen Auslegung der De Pictura Albertis. Vgl. Snyder 2002, Das Bild des Sehens, Bd. I, bes. S. 55-58.
137. „Wer über Wissen verfügt, kann die Welt buchstäblich nach den Gesetzen im Bilde nachkonstruieren, unter denen sie auch in

Wirklichkeit erscheint.“ (Eberle 1980, Individuum und Landschaft, S. 83). Vgl. Gombrich 1967, Kunst und Illusion, S. 182.  
 138. Eberle 1980, Individuum und Landschaft, S. 91. Vgl. ebd., S. 89.  
 139. Vgl. Didi-Huberman 1999, Die Ordnung, S. 4.  
 140. Vgl. dazu z.B. Cantaloube 1861, Lettre, S. 40, 94.  
 141. Vgl. Krüger 2007, Das Relief der Farbe, S. 34, 193, 282-284. So-  
 wie: Lemonnier 1878, Courbet, S. 31. „‘Nature’ for Courbet was  
 not an ideal, or an intellectual concept, but a wholly sensual ex-  
 perience.“ (Morton 2006, To create a living art, S. 8).  
 142. Vgl. dazu bestätigend z.B. Thoré 1870, Salon de 1866, S. 277.  
 143. Castagnary 1912, Fragment, S. 29.

## Bibliographie

Edmond About, Nos Artistes au Salon de 1857, Paris 1858.

Zacharie Astruc, Le Salon Intime, Exposition au Boulevard des Itali-  
 ens, Paris 1860.

Louis Auvray, Expositions des Beaux-Arts, Paris 1866.

Kurt Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956.

Oskar Bätschmann, Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-  
 1920, Köln 1989.

Oskar Bätschmann, Begrenzt – Unbegrenzt, in: Vermessen. Land-  
 schaft und Ungegenständlichkeit, hg. v. Werner Busch und Oliver  
 Jehle, Zürich / Berlin 2007, S. 57-72.

Natalie Binczek, Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung, Tü-  
 bingen 2007.

Hans Blumenberg, Zu den Sachen und zurück, Frankfurt a. M. 2002.

Stefan Borchardt, Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet  
 und die Legende vom modernen Künstler, Diss. Stuttgart 2005, Berlin  
 2007.

Dieter Borchmeyer, Aufstieg und Fall der Zentralperspektive, in: Ro-  
 mantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um  
 1800 (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 26), hg. v. Gabriele  
 Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004, S. 187-310.

Christine Boyer, The City of collective Memory. Its historical Imagery  
 and architectural Entertainments, Cambridge / London 1994.

Max Buchon, Recueil de Dissertations sur le Réalisme, Neuchâtel  
 1856.

Amédée Cantaloube, Lettre sur les Expositions et le Salon de 1861,  
 Paris 1861.

Jules-Antoine Castagnary, Salons (1857-1870), eingel. und hg. v.  
 Eugène Spuller, 2 Bde., Paris 1892.

Jules-Antoine Castagnary, Fragment d'un Livre sur Courbet, in: Ga-  
 zette des Beaux-Arts, 54e Année, 655e Livraison, 4e Période, Tome  
 VII, Januar 1912, S. 19-30.

Champfleury [alias Jules François Félix Husson], Souvenirs et Por-  
 traits de Jeunesse, Paris 1872.

Champfleury, Exposition des Œuvres de Gustave Courbet: à l'École  
 des Beaux-Arts, Paris 1882.

Correspondance de Courbet, hg. v. Petra ten-Doesschate Chu, Paris  
 1996.

Courbet raconté par lui-même et par ses Amis. Sa Vie et ses Œuvres,  
 hg. v. Pierre Courthion, 2 Bde., Genf 1948-1950.

Jonathan Crary, Die Modernisierung des Sehens, in: Paradigma Foto-  
 grafie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, hg. v. Herta  
 Wolf, 2 Bde., hier Bd. I, Frankfurt a.M. 2002, S. 67-81.

Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, 3 Bde., hier Bd. 1,  
 Wien 1882.

Dubosc de Pesquidoux, Le Paysage réaliste, in: L'Artiste, Band 2  
 Heft 43, 1873, S. 160-164.

Maxime Du Camp, Le Salon de 1857, Paris 1857.

Maxime Du Camp, Le Salon de 1861, Paris 1861.

Maxime Du Camp, Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux  
 Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867, Paris 1867.

Georges Didi-Huberman, Die Ordnung des Materials (Vorträge aus  
 dem Warburg-Haus, 3), Berlin 1999, S. 1-30.

Georges Didi-Huberman, Die leibhaftige Malerei (Bild und Text), Mün-  
 chen 2002.

Conversations avec Cézanne, hg. v. Michael Doran, Paris 1978.

William V. Dunning, Changing images of pictorial Space: A History of  
 spatial Illusion in Painting, New York 1991.

Théophile Duret, Les Peintres français en 1867, Paris 1867.

Matthias Eberle, Individuum und Landschaft: Zur Entstehung und  
 Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen 1980.

Alexandre Estignard, G. Courbet, sa Vie et ses Œuvres, Besançon  
 1896.

Sarah Faunce, Courbet's Concept of Realism: The Battle for the  
 Earth, in: Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei, hg. v. Bur-  
 mester, Andreas u.a., München 1999, S. 370-381.

Michael Fried, Courbet's Metaphysics: A Reading of The Quarry, in:  
 Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in  
 Western Thought, hg. v. Thomas C. Heller und Morton Sosna, Stan-  
 ford 1986, S. 76-106.

Michael Fried, The Beholder in Courbet: His early Self-Portraits and  
 their Place in his Art, in: Glyph. John Hopkins Textual Studies, Band  
 4, 1978, S. 85-129.

Michael Fried, Courbet's Realism, Chicago 1990, S. 187.

Paul Galvez, Courbet's Touch, in: Soil and Stone. Impressionism, Ur-  
 banism, Environment, hg. v. Frances Fowle und Richard Thomson,  
 Aldershot u.a. 2003. S. 17-31.

Theophile Gautier, Salon de 1857, in: L'Artiste, Band 2, Neue Serie,  
 September 1857, hier S. 33-36.

Kurt Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung  
 und Vollendung in Rom, Halle 1923.

Ernest Gombrich, Kunst und Illusion, Köln 1967.

Clement Greenberg, Review of an Exhibition of Gustave Courbet  
 (1949), in: Ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. II, Chicago /  
 London 1986, S. 276-277.

Michèle Haddad, Courbet, Peintre et Chasseur, in: Ornans, Musée  
 Gustave Courbet, L'Apologie de la Nature... ou l'Exemple de Cour-  
 bet, hg. v. Musée Gustave Courbet, Ornans 2007, S. 174-179.

Bertrand Hell, Le Sang noir. Chasse et Mythe du Sauvage en Europe,  
 Paris 1994.

- Klaus Herding, Der Städter auf dem Lande. Daumiers Kritik am bürgerlichen Verhältnis zur Natur, in: Berlin, Schloss Charlottenburg, Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, hg. v. Gerhard Beyer und der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1974, S. 101-126.
- Klaus Herding, Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei, in: Städel Jahrbuch, N.F. 5, 1975, S. 159-199.
- Klaus Herding, ‚Les Lutteurs détestables‘ – Stil und Gesellschaftskritik in Courbets Ringerbild, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Band 22 Heft 1977, S. 137-174.
- Norbert Herold, Die Perspektive – Erfindung einer beherrschten Welt, in: Perspektiven und Perspektivismus. Gedenkschrift zum Tode Friedrich Kaulbachs, hg. v. Volker Gerhardt und Norbert Herold, Würzburg 1992, S. 1-32.
- Werner Hofmann, Das irdische Paradies, München 1960.
- Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998.
- Max Imdahl, Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981.
- Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.
- Ralph Köhnen, Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München 2009.
- Hans Körner, Schmerz – Lust – Erkenntnis. Auguste Clésingers Femme piquée par un serpent und Gustave Courbets Femme au perroquet als Allegorien des Tastsinns, in: Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst, hg. v. Andrea Gottgang und Regina Wohlfarth, Leipzig 2010, S. 85-104.
- Silke Krohn, Der Hirsch. Popularisierung und Individualisierung eines Motivs, Diss. Kiel 2006, Weimar 2008.
- Matthias Krüger, Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890 (Kunstwissenschaftliche Studien, 135), Diss. Hamburg 2004, Berlin 2007.
- Annika Lamer, Die Ästhetik des unschuldigen Auges. Merkmale impressionistischer Wahrnehmung in den Kunstkritiken von Émile Zola, Joris-Karl Huysmans und Félix Fénéon (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Band 663), Diss. FU-Berlin 2007, Würzburg 2009.
- Charles Léger, Courbet, 1929.
- Camille Lemonnier, Courbet et son Œuvre, Paris 1878.
- Bruce K. MacDonald, The Quarry by Gustave Courbet, in: Bulletin: Museum of Fine Arts, Boston, Band 67 Heft 348, 1969, S. 52-71.
- Gerstle Mack, Gustave Courbet, New York 1951.
- Stephanie Marchal, Kunst in Opposition zur Staatsmacht: Subversive Bildstrategien in Courbets »L'Atelier du peintre« (1855), in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Reihe: Sonderdrucke, 2009, S. 7-24.
- André Masson, Courbet, le Réaliste fabuleux, in: Critique, Band 6 Heft 44, 1951, S. 26-29.
- Neil McWilliam, Dreams of Happiness. Social Art and The French Left: 1830-1850, Princeton 1993.
- Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1974.
- Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 1984.
- Jules Michelet, Das Meer (1861), Frankfurt a.M. 2006.
- Mary Morton, To create a living Art. Rethinking Courbet's Landscape Painting, in: Los Angeles, The J. Paul Getty Museum; Houston, Museum of Fine Arts; Baltimore, Walters Art Museum, Courbet and the modern Landscape, hg. v. Mary Morton und Charlotte Eyerman, Los Angeles 2006, S. 1-20.
- Georges Nil, Le Paysage au Salon de 1857, Paris 1857.
- José Ortega y Gasset, Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst (1925), in: Gesammelte Werke, Bd. 2, Stuttgart 1978, S. 229-264.
- Heinz Paetzold, Ästhetik der Neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der Konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1990.
- Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1974 (2. Aufl.), S. 99-168.
- Thomas Philipp, Leiblichkeit und eigene Natur. Naturphilosophische Aspekte der Leibphänomenologie, in: Phänomenologie der Natur, hg. v. Gernot Böhme und Gregor Schiemann, Frankfurt a.M. 1997, S. 291-302.
- Pierre-Joseph Proudhon, Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale, Paris 1865.
- Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: Subjektivität, hg. v. demselben, Frankfurt a. M. 1989, S. 141-163.
- François Sabatier-Ungher, Salon de 1851, Paris 1851 (ursprünglich in Auszügen erschienen in: Démocratie pacifique, Bd. XIII (1850-51), S. 36-62).
- Thomas Schlessler und Bertrand Tillier, Courbet face à la Caricature, Paris 2007.
- Albert Schug, Gustave Courbet (Die Jagd in der Kunst), Hamburg / Berlin 1967.
- Peter-Klaus Schuster, Jagd, in: Hamburg, Hamburger Kunsthalle / Frankfurt a.M., Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt, Courbet und Deutschland, hg. von Werner Hofmann in Verbindung mit Klaus Herding, Köln 1978, S. 247-54.
- Georg Simmel, Philosophie der Landschaft, in: Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, hg. v. Rüdiger Kramme u.a., Bd. 1, Frankfurt a. M. 2001, S. 471-482.
- Jöel Snyder, Das Bild des Sehens, in: Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, hg. v. Herta Wolf, 2 Bde., hier Bd. I, Frankfurt a.M. 2002, S. 23-59.
- Beate Söntgen, Orientierung. Sehen – Zeigen – Gehen, in: Bochum, Situation Kunst; Kiel, Kunsthalle u.a., Weltsichten. Landschaft seit dem 17. Jahrhundert, Bonn 2010, S. 74-131.
- Hippolyte Taine, Philosophie der Kunst (1865-1882), hg. v. Alphon Silbermann, Berlin 1987.
- Kerstin Thomas, La Mise en Scène du Sauvage: Gustave Courbet et la Chasse, in: Romantisme. Revue de dix-neuvième Siècle. L'Imaginaire de la Chasse dans le Second 19e Siècle, Band 35 Heft 129, 2005, S. 79-96.
- Théophile Thoré [alias William Bürger], Salons de W. Bürger, 1861 à 1868, 2 Bde., Paris 1870.



Bertrand Tillier, George Sand et les Peintres de son Temps: Un Rendez-vous manqué?, in: Bulletin des Amis de George Sand, Band 26, 2004, S. 15-33.

Shao-Chien Tseng, Contested Terrain: Gustave Courbet's Hunting Scenes, in: The Art Bulletin, Band 90 Heft 2, 2008, S. 218-234.

Karen van den Berg, Zur Welt kommen. Landschaft als Resonanzraum, in: Bochum, Situation Kunst; Kiel, Kunsthalle u.a., Weltsichten. Landschaft seit dem 17. Jahrhundert, Bonn 2010, S. 13-29.

## Abbildungen

Abb.1 Boston, Museum of Fine Arts. Aus: Paris, Galeries Nationales du Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art; Montpellier, Musée Fabre, Gustave Courbet, hg. von Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Gary Tinterow und Michel Hilaire, Paris 2007, S. 393, Nr. 193.

Abb. 2 Musée d'Orsay, Paris. Aus: Robert Rosenblum (Hg.), Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay, Köln 1989, S. 149.

Abb. 3 Nationalgalerie Berlin. Aus: Paris, Galeries Nationales du Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art; Montpellier, Musée Fabre, Gustave Courbet, hg. von Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Gary Tinterow und Michel Hilaire, Paris 2007, S. 293, Nr. 134.

## Zusammenfassung

Courbets Brechen mit perspektivischen Regeln, tradierten Sehmustern und klassischen Formen des Bildaufbaus irritierte seine Zeitgenossen und wurde ebenso wie seine Format- und Farbwahl, sein Farbauftrag und seine Motivik als umstürzlerisch erachtet. Der vorliegende Beitrag spürt diesem zukunftsweisenden Potential von Courbets gestalterischer Praxis am Beispiel seiner Jagd-, Landschafts- und Aktmalerei der späten 1850er und 1860er Jahre nach und sucht ausgehend von den zeitgenössischen Debatten und Urteilen die heute eher mittelbar greifbare, zivilisationskritische und politische Brisanz des Dargestellten und seiner Darstellungsweise zu rekonstruieren.

Dem herkömmlichen und damit für verlässlich befundenen, (zentral)perspektivisch organisierten Bildaufbau – im Merleau-Ponty'schen Sinne dem „stillgesetzten Blick“ als Ausdruck domestizierten Sehens – setzte Courbet neue Wahrnehmungs- und Sichtbarkeitsmodelle entgegen.

## Autorin

Geb. 1980 in Berlin. 1999-2005 Studium der Kunstgeschichte und Romanistik an den Universitäten Heidelberg, Siena und Neapel. 2005 Magister. 2005-2006 wiss. Volontariat an der Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. Seit 2006 Lehrbeauftragte am Institut für Europäische Kunstgeschichte Heidelberg. 2009 Deubner-

Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung. 2010 Promotion zu den Selbstdarstellungen Gustave Courbets. Forschungsschwerpunkte: Malerei, Fotografie, Skulptur des 19.- 21. Jahrhunderts.

## Titel

Stephanie Marchal, Courbets Zweifel an der Verlässlichkeit des Sehnsinns. In: kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (15 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).