

Stephanie Marchal: Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen. Verlag Wilhelm Fink. München 2012. 470 Seiten.

I.

Courbets *Ichgefühl* war sehr ausgeprägt, und dieser Qualität verdankt die vorliegende Arbeit ihre *raison d'être*. Gestützt auf Thomas Mann unterstreicht die Autorin gleich zu Beginn, dass dieses „Moi“ etwas ganz anderes ist als bloße „Selbstgefälligkeit“. Sie nimmt damit von vornherein all jenen den Wind aus den Segeln, die Courbets Trieb, über sein Leben und Werden Rechenschaft zu geben, oberflächlich und ahistorisch als „Arroganz“ auslegen – ein Vorurteil, das niemand auf Künstler wie Rembrandt oder Van Gogh, die ihr Selbstbildnis nicht weniger pflegten, anwenden würde. Künstler übernehmen Rollen und reflektieren in ihnen sich selbst.

Schon in der Einleitung wird deutlich, warum dies in Frankreich um 1840, zur Zeit von Courbets erstem Auftreten in Paris, besonders notwendig war. Zwar boten die Salonausstellungen und vor allem deren Besprechungen in den Feuilletons der entstehenden Massenpresse den Künstlern eine immense Öffentlichkeit; doch konnte der Einzelne darin auch untergehen, wenn er nicht Marktstrategien entwickelte, um sich bemerkbar zu machen. Daraus allein erklärt sich indes die Häufigkeit der Selbstbildnisse Courbets noch nicht, rangierte das Porträt im Kanon der Gattungen doch „eher niedrig“ (S. 12). Daher bedurfte es einer appellativen, mitunter sogar auf Provokation angelegten Struktur und eines mit Historienbildern konkurrierenden Formats. Beides trifft auf das Bild *Die Begegnung* zu (Tf. XXIV), das zunächst als einziges Beispiel genannt wird. Von dieser Art existieren noch drei weitere Gemälde: Das *Selbstbildnis als Verzweifelter* (Tf. VIII), das *Selbstbildnis am Abgrund* (Tf. IX), und das *Selbstbildnis als Verwundeter* (Tf. XVIII). Aber diese Bildnisse sind nicht nur nach außen gerichtet, und die Mehrzahl der Selbstporträts zeugt von einer Introversion, die wenigstens ebenso sehr zu Courbets Selbstverständnis gehört wie die Fixierung an die Außenwelt. Eine „Gratwanderung“ (S. 13) zwischen Selbstbefragung und Rollenspiel ist die Folge: Der Künstler schafft sich sein Image selbst. Ob eine solche Eigenverantwortlichkeit mit Niklas Luhmann als Kennzeichen des 19. Jahrhunderts angesehen werden muss oder nicht auch schon bei den *Bamboccianti* oder den *Saturnini* des 17. Jahrhunderts ausgeprägt war, mag offen bleiben – wir möchten den Künstlern in dieser Hinsicht eine Vorreiterrolle zubilligen.

Präsentiert sich Courbet aber im „Bohémien-Habitus“ oder als „Arbeiterkünstler“? Ersteres ja, letzteres wohl kaum. Als Bohémien tritt er im *Selbstbildnis mit der Pfeife* (Tf. XVI), in mehreren Zeichnungen und im *Selbstbildnis als Verwundeter* auf, als Arbeiterkünstler in keinem einzigen Bilde, allenfalls schlüpft er in einer einzigen Zeichnung (Abb. 37) in die Rolle des Arbeiters; dort aber stellt er sich nicht als Künstler dar. Nur unterstreichen kann man hingegen, dass sich die

nach 1855 entstandenen Jäger- und Tierdarstellungen als „Projektionen seiner selbst“ (S. 16) begreifen lassen. Richtig ist auch, dass die „ostentative Zurschau-stellung seiner Person“ (S. 18) in der entstehenden Fotografie ein strategisch günstiges Feld fand und dass Courbet den Karikaturisten vorgearbeitet hat, indem er deren (von Verehrung zeugende!) Spottbilder geradezu provozierte.

Die Courbet-Literatur kommt im Forschungsbericht eher schlecht weg; allerdings konnten der Pariser Tagungsband „Courbet à neuf“ und der deutsche Ausstellungskatalog „Courbet – ein Traum von der Moderne“ (beide 2010) nicht mehr berücksichtigt werden. Aber auch frühere Publikationen, etwa zur Fotografie (Dominique de Font-Réaulx im Katalog der Pariser Courbet-Ausstellung von 2007) oder zur Karikatur waren für die Autorin offenbar wenig ergiebig. Da ihr Text sich, durchaus verdienstvoll, in zahlreichen Einzelbeobachtungen ergeht, folgen wir diesem Modus zunächst und gehen in der Reihenfolge ihrer Analyse auch auf Details ein, um am Ende zu resümieren, inwiefern sich daraus ein neues Bild von Courbet ergibt.

Insgesamt sind die frühen Selbstbildnisse (Abb. 1–9) für Courbets *persona* wenig aufschlussreich, und die Autorin bestätigt das, wenn sie von „einer recht ‚ge-sichtslosen‘ Frühphase“ spricht (S. 83). Was aber zu sehen ist, wird kaum ausgelotet. So ist in den beiden Paarbildern (Abb. 4 und Tf. I) die Liebesbeziehung offenbar von Misslingen bedroht, da in ihnen entweder nur das Gesicht der Frau oder nur das des Mannes erkennbar ist. Darüber hinaus zeigen etliche der frühen Selbstbildnisse den Maler als in sich gekehrt oder vereinsamt (Abb. 1, 6, 9); dar-aus hätte man folgern können, dass *Introversion* ein Grundzug von Courbets *per-sona* ist. Selbst im *Bildnis Courbets* von der Hand seines Zeitgenossen Édouard Baille (Abb. 13) entdeckt man Züge von Melancholie.

Der Gründlichkeit, mit der die frühesten Selbstbildnisse behandelt werden, wird so manches *Prob-lem* geopfert. Zum Beispiel wird kein Wort über die maßlose Unförmigkeit der dicken Eiche in Abb. 4 verloren – maßlos sowohl im Hinblick auf die Proportionen der Gesamtkomposition als auch für die *inhaltliche Gewichtung der Personen*.¹⁾ Man müsste von einer bewussten Subordinierung der Personen unter die Natur sprechen, es sei denn, man versteht den Baum als surreale Form: Der rechts aufsteigen-de Teil des Stammes könnte als heulender Hund mit weit aufgerissener Schnauze gelesen werden, was man als unerfüllte Liebessehnsucht deuten mag (nicht zufällig haben die Surrealisten Courbet am besten verstanden). Selbst noch im Lyoner *Liebespaar auf dem Lande* (Tf. XI) mit seiner Divergenz der Blickrichtungen und seiner Dichotomie von Zusammengehörigkeit und Für sich Sein kann man ein problematisches Liebesverhältnis vermuten.

Das *Kleine Bildnis Courbets mit Hund* (Abb. 14) wird (Linda Nochlin und Petra Chu folgend) auf Rembrandt zurückgeführt; der Name Parmigianinos fällt nicht, dessen *Selbstbildnis im Konvexspiegel* mit dem Signet der vorgelagerten rechten

¹⁾ In einer späteren Version (Abb. 5) eliminiert Courbet denn auch gerade diese ausufernde Gestalt der Eiche.

Hand seit Vasari bekannt war. Dabei ist gerade Courbets *Bruch* „mit der Rembrandt'schen Tonigkeit“ entscheidend, wie die Autorin (S. 50) selbst konzediert. Mustergültig ist hingegen die Beschreibung von Courbets *Selbstbildnis mit schwarzem Hund* (S. 54–56; Tf. V), und gleiches gilt für die Beschreibungen der Bilder *Damespieler* (S. 64–66; Tf. VI), *Selbstbildnis als Bildhauer* (S. 69–71; Tf. VII) oder *Der Verzweifelte* (S. 79–80; Tf. VIII).

Aber bildet sich im *Selbstbildnis mit schwarzem Hund* die Bohème ab, wie die Vf. mit Ségolène Le Men annimmt? Das Bild zeigt den feinen jungen Stutzer, der sich in all seinem Pariser Chic (zu dem der Calabreserhut und das gestreifte Bein Kleid gehören) aufs Land begibt, vergleichbar den beiden Herren in Manets *Frühstück im Grünen* zwanzig Jahre später. Was aber ist die Bedeutung der Landschaft? Es spricht viel dafür, dass sie hier bereits Hoffnungsträger oder moralische Instanz ist, was jedoch S. 58 bestritten wird. „To be in Paris but not of it“, so hat T. J. Clark einmal Courbets Haltung beschrieben²). In dem Bilde aber verwandelt der Maler diesen Zwiespalt in eine Demonstration der Unabhängigkeit. Seinen Rückhalt und seinen Freiheitsimpuls fand Courbet zeitlebens in der freien Natur und mit Vorliebe in der Franche-Comté, die hier den Hintergrund bildet. Es ist daher nicht einzusehen, warum dieses Bild eine Ausnahme darstellen und noch nicht Hoffnungsträger sein soll. Richtig beobachtet ist, dass Courbet hier erstmals die traumhaft anmutende, aus der bloßen Erinnerung geschöpfte Art der Landschaftsmalerei praktizierte, bei der die freie Spachteltechnik die imaginierte Memorialleistung (anstelle der bloßen Wiedergabe eines bestimmten Orts) unterstützt. Aber soll man in diesem Gemälde, in dem der Maler sich unübersehbar groß und stolz inszeniert, eine Art Gegenwehr erkennen gegen die Balzac'sche „Verkleinerung seiner selbst“ (S. 59), d. h. gegen jenen Wertverlust, den der ‚Provinzler‘ in der Pariser Urbanität erlitt? Dann würde man erwarten, dass in dem Gemälde irgendwo „ein Gefühl von isolierender Entfremdung zwischen ihm [dem Maler] und seiner Umgebung“ (S. 61) angedeutet wäre. Dem aber widerspricht die Autorin nachdrücklich, denn der Maler stellt sich dar als „eins mit [...] der ihn umgebenden heimischen Natur.“ Diese durchaus diesseitige Selbstinszenierung bricht also mit dem Kult des romantisch zerrissenen Genies; daher dient die Landschaft „als Projektionsraum der Identitätsstiftung“ (S. 61). Damit aber wäre sie zugleich Hoffnungsträger und moralische Instanz.

Ob man die Spachteltechnik als Opposition zum „linearistischen Malstil der Klassizisten“ (S. 63) begreifen soll? Viel eher scheint sie eine Variante innerhalb längst eingeübter koloristischer Verfahren zu sein: Delacroix und Corot haben sich ja vor Courbet vom klassizistischen Linearismus gelöst, nur wählt Courbet innerhalb des malerischen Verfahrens mit der Spachteltechnik keinen nuancierenden, die Gegenstände verschleifenden, sondern einen robusten Duktus, der Brüche und

²) *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973, S. 31.

Hohlräume nicht scheut, ja die Verkehrung von flüssiger und fester Materie erlaubt.³⁾

Im *Damespiel* (Tf. VI) zeigt die Kleidung Courbet als Bohemien. Doch zugleich amüsiert sich der Maler über die Boheme. Ein Detail ist dafür bezeichnend: Die Farabbildung zeigt, dass die Gläser nicht Wasser enthalten, sondern vermutlich Apfelwein (daher auch der Tonkrug, in dem man nicht Wasser reichte). Damit wird gesagt, dass Courbet sich über die „Wassertrinker“ lustig machte, statt ihnen zu huldigen, wie die Vf. mit Elisabeth L. Roark wähnt;⁴⁾ dadurch erklärt sich auch die S. 66 als „karikativ entfremdet“ gedeutete Miene.

Eine andere Facette enthüllt das *Selbstbildnis als Bildhauer* (Tf. VII), in dem zweierlei Züge auffallen: zum einen die äußerst gepflegte, ein wenig an die Zeiten der Troubadours anknüpfende Kleidung (sogar Goldstreifen sind auf der Hose zu bemerken), zum anderen das äußerst weiche, ja weibliche Gesicht. Die Kleidung widerlegt die These, der Maler habe sich hier als „artiste-ouvrier“ stilisiert (S. 74, 75) und aus diesem Grunde die „niedrige“ Handwerklichkeit des Bildhauers adoptiert. Dass Courbets „femininity“, über die Michael Fried so ausführlich nachgedacht hat⁵⁾, für die Interpretation dieses Bildes gar nicht herangezogen wird, befremdet. Die Androgynität (der Begriff fällt zwar S. 75, wird aber nicht zur Deutung herangezogen) zeigt, dass Courbet in tagträumerischen Sphären weilt und einer virilen, am Handwerk oder gar am Arbeiter orientierten Künstlerdefinition gerade widerspricht. Es ist ein Gegenbild zum „peintre-ouvrier“, das Courbet hier ausspielt, und man wird diesem Künstler nur gerecht werden, wenn man beide Seiten fasst, den Realisten und den Träumer. Diese Ambivalenz zieht sich durch sein ganzes Schaffen hin. Auch die Tatsache, dass er hier „Salonfarben“ verwendet, bezeichnet keine vorübergehende Episode: In dem gut zwanzig Jahre später gemalten Bild *Der Schlaf*⁶⁾, das eine lesbische Liebesszene zeigt, wird er den Salon mit seinen eigenen Waffen schlagen, die Salonfarbigkeit geradezu überbieten.

³⁾ Dazu verlautet S. 64: „Eine derart objektbezogene [...] Malweise kann schließlich so weit führen, dass Wasser und Wolken – allein ob ihrer Wirkung bzw. ihrer Oberfläche in einem bestimmten, vom Maler wahrgenommenen Moment und wider besseres Wissen (Wasser ist unfest und flüssig, Wolken sind transparent) – opak und fest erscheinen.“ In *Courbet – ein Traum von der Moderne*, hg. von Klaus Herding und Max Hollein, AK Frankfurt a. M. 2010, einem Katalog, an dem die Vf. mitgearbeitet hat, der aber in der vorliegenden Arbeit noch nicht berücksichtigt wird, heißt es: „Auch kommt es zu erstaunlichen Umkehrungen. Das Feste (z. B. Felsgestein) wird transparent, in Lasuren, gemalt, das Unfeste (z. B. Wasser) wird undurchdringlich, pastos, wiedergegeben. Dabei wechselt der Maler oft sprunghaft zwischen beiden Arten des Farbauftrags“ (S. 10) und „Wie schon angedeutet, finden wir bei Courbet aber auch ein Kunstverständnis, das die vorgegebene Wirklichkeit buchstäblich aus den Angeln hebt, das Feste als unfest erscheinen lässt und das Flüssige verfestigt, eine Malerei, welche die Materie selbst und deren Auflösung zum Inhalt hat“ (S. 11).

⁴⁾ In: *Gazette des Beaux-Arts* 1988, Nr. 1439, S. 277–280; vgl. dazu meine Besprechung von James H. Rubin: *Gustave Courbet*, in: *Kunstchronik* 52, 1998, S. 539–543.

⁵⁾ Michael Fried: *Courbet's Realism*, Chicago 1990, S. 189–222.

⁶⁾ *Gustave Courbet*, hg. von Laurence des Cars u. a., AK Paris 2007, Nr. 177.

Das Bild *Le Guitarrero*⁷⁾ wird weder besprochen noch reproduziert, obwohl es „stilistisch, kompositorisch, in Format wie Kostüm“ das absolute Pendant zum *Selbstbildnis als Bildhauer* darstellt. Darin zeigt sich eine Schwäche der Argumentation: Wenn Courbet nicht physisch dargestellt ist, wird ein solches Bild nicht behandelt. Das trägt dem Umstand nicht Rechnung, dass der Maler auch in den Bildnissen Anderer Eigenschaften seiner selbst thematisiert, z. B. in den Bildnissen von Adolphe Marlet, Champfleury, Paul Chenavard, Pierre Dupont oder Jules Bordet. Um diese Übertragbarkeit zu fundieren, braucht man nicht nur an Leonardos Satz „ogni pittore dipinge sè“ zu erinnern, sondern kann sich auch auf die Erkenntnis der Autorin selbst berufen, die ja einleitend richtig erkannt hat, dass Courbet sogar in Tier- und Landschaftsbildern über sich selbst Auskunft gibt und „in der Darstellung erjagter Tiere“ (S. 84) die Problematisierung seiner eigenen existenziellen Konflikte fortführt. Der *Guitarrero* stellt Courbets Musikerfreund Alphonse Promayet dar. Aber die Gesichtszüge sind denen Courbets ähnlich gestaltet (stärker als in dem bekannteren *Bildnis Promayets* von 1851⁸⁾); überdies zeigt der nach oben in die Ferne gerichtete Blick, dass der Musiker seinen Klängen nachsinnt und zugleich ein Echo von außen erwartet – beides trifft auch auf den Maler zu.

Eine großartige Auseinandersetzung Courbets mit der Welt ist das *Selbstbildnis als Verzweifelter* (Tf. VIII). Der Titel gibt nur *einen* Aspekt des Bildes wieder; mehr noch als um das Verzweifeln geht es um das Erstaunen: Mit weit aufgerissenen Augen blickt der Maler in die Welt vor ihm, staunend über die in ihm selbst liegenden Möglichkeiten. Wieso aber sollte das Bild, das wie kein anderes das Publikum anspricht, in Nietzsches Sinn „monologisch“ sein (S. 78)? Wenn man dies schon zitiert, muss man wohl genauer hinschauen: „Ich kenne keinen tieferen Unterschied der gesamten Optik eines Künstlers als diesen: ob er vom Auge des Zeugen aus nach seinem werdenden Kunstwerke (nach ‚sich‘) hinblickt oder aber ‚die Welt vergessen hat‘: wie es das Wesentliche jeder monologischen Kunst ist – sie ruht *auf dem Vergessen*, sie ist die Musik des Vergessens.“⁹⁾ Nietzsches Wort ist auf das Bild kaum anwendbar. Courbets Gemälde ist sowohl in Nietzsches Sinn als ‚monologisch‘ konzipiert, d.h. aus dem eigenen Inneren gleichsam in dionysischem Überschwang hervorquellend und sich selbst genügend, als auch, geradezu übermäßig sogar, auf den Betrachter gerichtet, also einen Dialog herausfordernd. Courbet hat hier alles andere getan als die Welt zu vergessen – er fordert verzweifelt den Dialog, schreit diesen Wunsch in alle Welt hinaus. Nur: Er überspringt gleichsam das unmittelbare Gegenüber und bekräftigt in der Distanzlosigkeit seinen christusähnlichen Anspruch, die Welt mit seiner Kunst zu erlösen, was

⁷⁾ Courbet, AK Paris 2007 (s. Anm. 6), Nr. 3.

⁸⁾ Courbet, AK Frankfurt a. M. 2010 (s. Anm. 3), Nr. 33.

⁹⁾ Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, fünftes Buch, hg. v. Karl Schlechta, München 1999, II, S. 241.

die Autorin zu Recht mehrfach hervorhebt. In dieser Hinsicht ist Courbet zeit seines Lebens „Romantiker“ geblieben.

II.

Ein Vorzug der vorliegenden Arbeit ist die Nähe zum Objekt, die oft mit einer eindringlichen historischen Einbettung einhergeht. So wird beim *Verzweifelten* sehr gut über die französische Tradition der Affektwiedergabe und die niederländische Gattung der „tronies“ referiert. Näher als den genannten Vorgängern steht Courbet in der Gebärdensprache jedoch den 1823 lithographierten *Grimaces* von Louis Boilly. Im Hinblick auf die Direktheit wären neben Rembrandt auch Caravaggio sowie die vom Schweiß Tuch der Veronika abzuleitenden *Imagines Christi* zu bedenken, zumal die Vf. mit Recht die Verbindung zwischen Künstlerbild und Christuseffekt unter Rückgriff auf Balzacs *Des Artistes* (1830) ins Feld führt. Nicht erwähnt werden die seltsamen wulstartigen Verformungen an beiden Händen, die anatomisch kaum erklärbar sind und eher an knorrige Äste gemahnen.

Das *Selbstbildnis am Abgrund* (Tf. IX) kann man wohl kaum mit Werner Hofmann als „Symbolträger der Beziehungslosigkeit“ begreifen; eher geht es um einen bewussten Akt der Aufkündigung vorgängiger Beziehungen, wie es einem Selbstmörder entspricht. Aber selbst das dürfte zu weit gegriffen sein, wird doch eher der Angsttraum von einem Selbstmord als dessen realer Vollzug evoziert. Die unter diesem Bild liegenden Kompositionsentwürfe (S. 90–94) sind unterdessen von Sylvain Amic und Florence Hudowicz genauer untersucht worden.¹⁰⁾ Was den Sturz und die Metapher des Abgrundes betrifft, so vermissen wir die nächstliegenden Quellen: Baudelaire und Victor Hugo.¹¹⁾

Zweifel stellen sich ein, wenn (S. 90) der Akt des Übermalens metaphorisch, als Übermalen romantischer Ideen, gedeutet wird. Eine solche, die Materialität überhöhende These berücksichtigt nicht, dass es einfach der Not geschuldet war, benutzte Leinwände wieder zu verwenden, wofür sich in der gesamten Kunstgeschichte Beispiele finden. Bei Courbet jedenfalls geht es auch *nach* diesem Übermalungsakt durchaus „romantisch“ weiter.

Das *Liebespaar auf dem Lande* (Tf. XI, XII), als „rauschhaftes Erlebnis“ (S. 103) gedeutet, ist ein vorzügliches Beispiel für diese Fortsetzung der Romantik. Der „gen Boden“ gerichtete Blick der Frau verbürge Erdverbundenheit, ver-

¹⁰⁾ Vgl. Courbet, AK Frankfurt a. M. 2010–2011 (s. Anm. 3), S. 43–51.

¹¹⁾ An Hugo anknüpfend, dichtete Meryon: „Que contemples tu donc, hideux monstre de pierre/Dans ce gouffre béant où ton œil est plongé? Vgl. K. H.: „Finster, lauernd, ungreifbar – die vertraute Altstadt als Hort des Unheimlichen bei Charles Meryon“, in: *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, hg. von K. H. u. Gerlinde Gehrig, Göttingen 2006, S. 192–233; zu Hugo auch: K. H.: „Daumiers ‚L'Homme à la corde‘“, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*, Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag, hg. von Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael W. Zimmermann, 3 Bde., Köln 2000, Bd. 2: *Kunst der Nationen*, S. 329–347. Ferner: Courbet, AK Frankfurt a. M. 2010 (s. Anm. 3), S. 112, Nr. 8.

lautet S. 108. Es bleibt aber in der Lyoner wie in der Pariser Version offen, ob der Blick nicht vielmehr in die Ferne gerichtet ist; auch das entspräche der romantischen Sehnsucht. Den Aspekt, dass hier „keine wirkliche Verbindung zwischen den Tanzenden“ besteht, verfolgt die Autorin hellseherisch weiter bis zu Picasso und Munch.

Der Abschnitt II.7 ist mit „Courbet als Zeichner“ überschrieben, aber Zeichnungen werden darin weder abgebildet noch besprochen; allenfalls treffen wir auf ein paar zeichnungstheoretische Bemerkungen. Die Entwicklung Courbets als Zeichner wird erst in Kap. III (S. 139–155) behandelt. Stattdessen geht es um das *Selbstbildnis mit dem Ledergürtel* (Tf. XIII) und dessen Herleitung von Poussins *Selbstbildnis* im Louvre – weil in beiden Bildern eine Zeichenmappe vorkommt? Weil hier wie dort der Komposition eine pyramidale Form zugrunde liegt? Weil das Licht beide Male auf Gesicht und Hand sowie (ein wenig) auf die Zeichenmappe fällt? Oder weil Courbet sich kunsttheoretisch mit Poussin auseinandersetzen will? Aus der Tatsache, dass die Zeichenmappe bei Courbet nicht steht, sondern liegt, wird S. 116 gefolgert: „Er bricht mit dem dem *disegno*-Begriff seit dem 16. Jahrhundert zugeordneten, akademischen Regelsystem sowie mit der ihm seither zugedachten intellektuellen Bestimmtheit und wendet sich gegen das Verständnis von *dessin* ‚als einer das Kunstwerk [...] formal [...] bestimmenden Instanz [...]‘.¹²⁾“ Damit nicht genug, heißt es S. 117: „Die Thematisierung seiner selbst als Zeichner mit einer ganz bestimmten Position ist somit für seinen künstlerischen Werdegang und für die Entwicklung seines Zeichenstils wie seines Stils überhaupt programmatisch zu nennen: Nach anfänglicher Orientierung auch an klassizistischen Prinzipien, gibt Courbet zusehends ‚die klare Umrisshaftigkeit seines Beginns‘ auf und arbeitet, – romantischen Vorstellungen entsprechend – mit flackernden Helldunkel-Werten¹³⁾, hier nun in der Zeichnung ausschließlich Kreide und Kohle [...] verwendend.“

Es ist ein bisschen viel, dies alles aus einem *Gemälde*, eben dem *Selbstbildnis mit dem Ledergürtel*, schließen zu wollen. Vor allem aber sind die theoretischen Prämissen nicht genügend fundiert. Im Grunde will die Vf. nur darauf hinaus, dass Courbet sich vom Linearen ab- und dem Malerischen (auch im zeichnerischen Stil) zuwendet. Das ist so neu nicht: Prud'hon, Delacroix, Corot und Millet haben das vor Courbet getan. Es ist schade, dass Margret Stufmanns Überlegungen zu Prud'hon¹⁴⁾, auf dessen Zeichnungen Courbets antiakademische Haltung fußt, nicht mehr in diesen Text eingehen konnten. Man mag akzeptieren, dass der Rückgriff auf Tizian als Plädoyer für Kolorismus im *Selbstbildnis mit dem Ledergürtel* programmatischen Charakter hatte, aber der Rückgriff auf Poussin scheint wenig stichhaltig zu sein.

¹²⁾ Cathrin Klingsöhr-Leroy: *Das Künstlerbildnis im Grand-Siècle in Malerei und Graphik. Vom ‚Noble Peintre‘ zum ‚Pictor doctus‘*, Diss. Bonn 1986, München 2002, S. 197.

¹³⁾ Margret Stufmann: „Courbet. Zeichnungen“, in: *Courbet und Deutschland*, hg. von Werner Hofmann in Verbindung mit K. H., AK Hamburg/Frankfurt a. M. 1978, S. 325–358, hier S. 328.

¹⁴⁾ Margret Stufmann: „Courbet zeichnet“, in: *Courbet*, AK Frankfurt a. M. 2010 (s. Anm. 3), S. 132–139.

Das *Selbstbildnis als Cellospieler* (Tf. XIV, XV), dessen größere Version¹⁵⁾ sich in Stockholm befindet, rekurriert auf Rembrandt, vor allem wegen dessen „republikanischer“ Haltung (S. 125); unter diesem Aspekt wurde der Holländer im Frankreich des 19. Jahrhunderts rezipiert. Eine weitere Anregung für Courbet war George Sands Roman *Souvenir de Consuelo*, in dem, wie bei E. T. A. Hoffmann und Baudelaire, Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei erörtert werden, die wiederum bei frühsozialistischen Theoretikern als Bedingung gesellschaftlicher Harmonie galten. Mit dem *Selbstbildnis als Cellospieler* beansprucht Courbet einen Platz in einer emotionshistorisch bedeutsamen Debatte: „le but de la musique, c'était l'émotion“, wird George Sand zitiert (S. 127). Sich in eine andere Kunstart hineinzuträumen und dabei synästhetische Erfahrungen zu sammeln, war für Romantiker, für Delacroix ebenso wie für Wagner, ein Anliegen, und eben auch für Courbet – wieder einmal zeigt sich, dass romantische Bedürfnisse sich bei ihm auch nach dem „Übermalen“ der Romantik behaupten. Ein guter Gedanke ist die Überlegung, dass der dunkle Klang des Cellos den dunklen Farben Courbets entsprechen könne (S. 129). Richtig ist auch, dass die Instrumentalmusik, auf Gemälden möglichst ohne Notenblätter dargestellt, die Imaginationsfähigkeit des Betrachters anregen sollte. Durchaus tiefsinnige Beobachtungen schließen sich an: „Wie ließe sich Selbst-Versunkenheit und Lauschen auf Inneres [...] folglich besser vor Augen führen als durch die Darstellung leidenschaftlichen Musizierens?“ (S. 133) Doch Courbet lauscht auf diesem Bild nach außen. Möglicherweise drückt sich darin das Bedürfnis aus, „ein Künstler mit Volksbezug zu sein“ (S. 134).

Mit Recht verweist die Autorin S. 135 im Anschluss an diese Analyse auf das Bild *Nach dem Abendessen in Ornans*, das die gleiche Versunkenheit beim Musizieren in einem Gruppenbild zeigt, auf dem Courbet selbst nicht dargestellt ist. Damit stellt sich grundsätzlich, und noch eindringlicher als bei dem *Guitarrero*, die Frage, inwieweit es methodisch überhaupt berechtigt ist, die Selbstbildnisse Courbets einer isolierenden Betrachtung zu unterwerfen. Andere Bilder kommen nur *en passant* vor und geben doch manchmal mehr Aufschluss über das Image Courbets als die eigentlichen Selbstbildnisse.

III.

Kapitel III.1 (S. 139–155) handelt über Courbet als Zeichner. Hier wird mit Recht herausgearbeitet, dass sich anhand des *Sujets* „Selbstbildnis“ auch die Findung eines eigenen zeichnerischen *Stils* vollzieht. Schon einleitend wird bemerkt, dass „Courbet sich auf ein und demselben Blatt ganz verschiedener (Misch)Techniken bedient“ (S. 140). Vor allem entwickelt er die von Prud'hon übernommene Wischtechnik, welche die Zeichnung ‚koloristisch‘ wirken lässt. Zunächst wird jedoch ein inhaltlicher Gesichtspunkt behandelt: Dass Courbet auf

¹⁵⁾ Entgegen S. 122 nicht die kleinere Fassung.

der Selbstbildniszeichnung *Ein Revolutionär auf einer Barrikade* (Abb. 37) den Zylinder trägt, hat mit Delacroix' berühmtem Gemälde *Die Freiheit auf den Barrikaden* zu tun. Wie 1830 der Bürger im Zylinder, das Gewehr in der Hand, aufgeehrt, so Courbet 1848 (wobei er, in bürgerlichem Zylinder und Arbeiterbluse gegeben, ein revolutionäres Klassenbündnis vorschlägt). In Wahrheit war er freilich wesentlich zurückhaltender als auf der Zeichnung suggeriert wird. Nach 1848 wird Courbets ‚Waffe‘ zunehmend der Rückgriff auf Volkskunst sein, mit anderen Worten: Die Waage senkt sich zugunsten der *künstlerischen* Revolution. Für die These aber, dass Courbet sich schon auf der Barrikadenzeichnung ein „image de l'artiste en avant-garde“ geben wollte¹⁶), liefert die Zeichnung keinen Beleg; der künstlerische Avantgardist braucht kein Gewehr.

Zentral in Courbets Œuvre sind die vier Kreide- und Kohlezeichnungen, die sämtlich die Pfeife, das hervorstechendste Attribut des Bohemien, aufweisen und damit wohl die Erwartung von Courbets Pariser Bekanntenkreis erfüllen sollen (so S. 150).

Dabei wird allerdings übersehen, dass Abb. 39 und 40 sich gewaltig unterscheiden von Abb. 41 und diese wieder von Abb. 42: In den beiden erstgenannten Zeichnungen gibt sich Courbet entschlossen kämpferisch, wobei indes die Verschattung der Augen nicht vergessen werden sollte (oft ein Indiz für die Innenwendung des Blicks). In Abb. 41 gibt sich Courbet introvertiert, um nicht zu sagen depressiv, sorgsam den Malprozess begleitend, keineswegs entschlossen nach außen gerichtet. Abb. 42 wiederum zeigt, dass Courbet sich an der Staffelei ganz anders geben kann. Obwohl auch hier der Blick verschattet ist, geht Courbet geradezu ostentativ auf den Betrachter zu. Diese Unterschiede zu benennen, hätte ein differenzierteres Bild ergeben. Goethes „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“ wird dem zwiespältigen Selbstverständnis des Künstlers, das auch aus seinen Briefen spricht, eher gerecht als die Behauptung einer kontinuierlichen Entwicklung. Er „malt mit links“ würde ich im Hinblick auf Abb. 42 übrigens nicht unterschreiben, nicht nur, weil man die linke Hand nicht sieht, sondern auch, weil Courbet hier offensichtlich gar nicht malt und daher auch, anders als in Abb. 41, die Leinwand nicht betrachtet.

Dass im *Selbstbildnis mit der Pfeife* (Tf. XVI) „erneut die Frage nach Identität und gesellschaftlicher Verortung zentral“ ist (S. 158), wird niemand bestreiten. Die aufgeworfene Frage wird nun aber nicht an diesem Gemälde konkretisiert; vielmehr schlägt die Autorin einen weiten Umweg über die erst später entstandenen Manifest- und Landschaftsbilder ein, um dann zu der Einsicht vorzustoßen, dass Courbets Identität „zwischen Provinzialismus und Urbanität“ (S. 161) schwankte, wobei ich dem abwertenden Terminus „Provinzialismus“ nicht beipflichten würde. Auf dem Bild trägt er (entgegen S. 161) keineswegs die „blaue Arbeiterbluse“; vielmehr ist er in Grün gekleidet und mit der Pfeife als Bohemien gekennzeichnet. S. 163 wird das Bildnis abermals als Ausdruck des „sich vom

¹⁶) So Frédérique Desbuissons in ihrer unpublizierten Dissertation von 1997 über Courbets *Atelierbild*, S. 155, zitiert S. 146.

Geniekult abwendenden Arbeiterkünstlers“ apostrophiert. Warum dieser Selbstentwurf „die Negation kultureller Kompetenz“ voraussetzt, bleibt an dieser Stelle unklar. Gut beobachtet ist hingegen, dass sich im „Changieren zwischen (physischer) Distanzlosigkeit und (geistiger) Ferne“ eine neue „Selbstverortung“ zwischen Innenwendung und Abkehr einerseits, nach außen gerichteter Bewegung und Tatkraft andererseits ankündigt (S. 164–165). Das Element des Träumerischen, das für dieses Bildnis konstitutiv ist, wird dagegen nicht angesprochen; immerhin wird die Nähe zu Baudelaire bemerkt, ebenso die schon von den Zeitgenossen betonte Christus-Analogie. Dazu wird abermals Balzacs *Des Artistes* mit Gewinn herangezogen.

Zur Selbstfindung tragen auch Übermalungen bei. Unter dem *Selbstbildnis* von 1850 in Besançon (Abb. 45) liegt, wie anlässlich der Pariser Ausstellung von 2007 herausgefunden wurde, eine Studie, die Courbet nach Ingres angefertigt hat – vielleicht eine programmatische Übermalung. Der „entkörperlichte“ Kopf, der „aus einem undefinierten Raum hervor“ tritt (S. 173), ist auch Courbets *Bildnis Berlioz*¹⁷⁾ vergleichbar. Selbstbildnisse sollten eben nicht für sich allein, sondern in Verbindung mit anderen Porträts gesehen werden: Auch Courbets Zeitgenossen werden vom Maler in Räume entrückt, die nicht festgelegt sind, sondern sich der Phantasie öffnen.

Im *Selbstbildnis als Verwundeter* (Tf. XVIII, XIX) finden sich keinerlei Todesanzeichen; daher befremdet der Hinweis darauf, dass „die Todesstarre noch nicht eingetreten sein kann“ (S. 177); das hatte bisher auch niemand behauptet. Der Unterkörper stößt nicht in den Betrachtterraum vor – er ist nicht gemalt! Als „monologisch“ im Sinne Nietzsches kann dieses Bild wiederum kaum gelten, zielt es doch in der Exhibition des Ich und seiner Gefühle sehr deutlich auf den Betrachter, der zur *compassio* geradezu aufgefordert wird. Nach einer ausführlichen Zusammenfassung der Forschungsgeschichte zu diesem Bild und seinen Untermalungen (S. 180–189) fragt die Autorin S. 190, ob Courbet mit diesem Gemälde „erst seine romantische Phase [...] beschließen“ musste, „um danach mit neuen Visionen, als Prophet [...] ‚auferstehen‘ zu können?“ Dem romantischen Konzept entsprechen im *Verwundeten* die (räumlich-zeitlichen) Unbestimmtheitsrelationen ebenso wie sein Status „zwischen Porträt und ‚Einfigurenhistorienbild‘ (Jennifer Montagu)“ (S. 192). Doch geht es danach, z. B. im *Atelier des Malers*, durchaus in diesem Sinne weiter; der Epochenbegriff „Romantik“ ist daher zur Stilbestimmung wenig tauglich.

Über die Forschung hinaus weisen die Beobachtungen zu dem *Selbstbildnis* in Kopenhagen (Tf. XX) und der danach entstandenen Zeichnung, die den Künstler in gleichem Blickwinkel wiedergibt, aber ganz auf romantische Reminiszenzen wie flackerndes Licht, Wolke, unruhiger Hintergrund verzichtet (Abb. 52). Hier lässt sich eine Art Umbruch greifen, wenn auch keine dauerhafte Ablösung: „Courbet erarbeitet sich in dieser Phase künstlerischer und menschlicher Selbst-

¹⁷⁾ Courbet, AK Frankfurt a. M. 2010 (s. Anm. 3), Nr. 15.

findung [...] die Inszenierung eines sicheren, in Kohärenz zu seinen sonstigen Gemälden stehenden Auftretens“ (S. 197–198).

Richtig wird *Die Rückkehr in die Heimat* (so wird man *Le retour au pays* wohl am besten übersetzen) mit *Meeresstrand bei Palavas* zusammengesehen (Tf. XXI und XXII). Wie Courbet im ersten, skizzenhaften, Bild die Landschaft grüßt, so im zweiten das Meer, jedes Mal emphatisch den Hut schwenkend. Trotz unterschiedlicher Kompositionen geht es hier wie dort um die „Rückkehr in die Erholung vom urbanen Leben spendende Heimat“ (S. 200) – womit freilich unterstellt wird, dass Courbet das Meer bei Palavas (unweit Montpellier) als *Heimat* adoptierte. Beide Male stellt sich der Künstler der Pariser Zivilisation entgegen, was als rousseauistische Rückkehr zur Ursprünglichkeit gedeutet wird. Die „offene, spontane Gefühlsbindung“ (S. 201), die auf Salongemälden nicht üblich war, unterstreicht diese Naturzuwendung – eine Tendenz, die mit Michelet und Taine untermauert wird, wenngleich Michelets *Essay Das Meer* und Taines *Philosophie der Kunst* erst später (1861 bzw. ab 1865) publiziert wurden. Die ein Jahrzehnt später entstandenen Meeresbilder Courbets hat unterdessen Paul Galvez plausibel mit Michelet in Verbindung gebracht.¹⁸⁾

IV.

Warum Courbet so überzeugt von seinem *Selbstbildnis mit gestreiftem Kragen* war (Abb. 55), ist kaum einzusehen, wenn man es nicht unter dem Blickwinkel seiner Wiederverwendung im *Atelier des Malers* begreift. Wenn der Künstler hier wirklich Bruyas' Jacke trägt, wie S. 213 suggeriert, dann könnte dieses Bildnis ein geradezu intimes Freundschaftsverhältnis mit Bruyas bekunden. Trotzdem mutet Courbets Hoffnung, dieses Bildnis werde den gleichen Erfolg haben wie das *Selbstbildnis mit der Pfeife*, absurd an und wäre klärungsbedürftig.

Auf wenigen Seiten (S. 218–234) wird ein ganzes Kompendium der Forschungsergebnisse zur berühmten *Begegnung mit Bruyas* entfaltet. Stein des Anstoßes war stets die Überhöhung der eigenen Person. „Die Hyperbole [...] ist bewusstes Kalkül [...] und Strategie seiner Selbstdarstellung: Sie macht seine Botschaften eindringlich und klar und provoziert vorsätzlich die Aufmerksamkeit und Empörtheit der Öffentlichkeit“ (S. 227), wozu auch die „unerhörten Dimensionen des Gemäldes“ gehören (S. 228). Die Ursache wird richtig in einer Kommunikationskrise der Kunst und einer Identitätskrise des Künstlers gesehen. Die Vf. geht damit weit hinaus über simplifizierende Auffassungen von der angeblichen „Arroganz“ des Künstlers. Richtig ist auch, dass in diesem Bild weit mehr angesprochen wird, als was sich in Courbets Korrespondenz mit Bruyas findet: „Die Kunst und das Talent, so wird suggeriert, wögen mehr als das Geld, das ihnen lediglich diene“ (S. 231). Etwas überzogen scheint mir hier nur wiederum der Mythos vom Arbeiter-Künstler zu sein. Wenn jemand mit beiden Beinen fest auf

¹⁸⁾ Paul Galvez: „Im Auge des Sturms“, in: *Courbet*, AK Frankfurt a. M. 2010 (s. Anm. 3), S. 58–64.

der Erde steht – ist er dann schon ein „peintre-ouvrier“ (S. 231, 233)? Darin wird Courbets historischer Ort verkannt. Gewiss, 1868 tritt er der 1. Internationalen Arbeiterassoziation bei, aber da ist seine Laufbahn schon nahezu vollendet. Wenn Baudelaire Courbet 1855 als „puissant ouvrier“ bezeichnet, ebenso Castagnary 1857, dann wird der Künstler damit als handwerklich Schaffender definiert; in diesem Sinne wurde der Begriff „ouvrier“ schon im 17. Jahrhundert auf Künstler angewandt. Auch wenn Courbet sich 1851 als Sozialisten bezeichnet hat, so ist er doch nur ein einziges Mal, von Elisa Mirbel, als „ouvrier-peintre“ (in dieser Wortfolge) im politischen Sinne als Arbeitermaler bezeichnet worden¹⁹), und das hat sich schnell verflüchtigt. Gewiss wurde das *Begräbnisbild* als proletarisch rezipiert, doch ist dies von Courbets eigener Intention abzugrenzen.

Auch das *Atelier des Malers* (Tf. XXV) erfährt ein groß angelegtes Forschungsresümee. Zugleich aber werden bisher verkannte Bedeutungsschichten erschlossen (von der Autorin bereits in ihrem Aufsatz *Kunst in Opposition zur Staatsmacht* 2009 vorbereitet). Neu ist vor allem zweierlei: erstens die christologisch-neutestamentliche, zweitens die politisch-revolutionäre Dimension. In der Gliederpuppe des Atelierbildes wird „der an die Balken geschlagene Christus“, im Totenkopf „der Schädel des alten Adam, der unter dem auf Golgatha Gekreuzigten seine letzte Ruhestätte hat“, gesehen (S. 239). In der linken Gemäldehälfte wird zudem das Gefolge Jesu, werden aber auch die Pharisäer erkannt, in der Irin eine Inkarnation der um Jesus klagenden Frauen, und die drei Stoffbahnen werden mit dem zerrissenen Vorhang des Tempels in Verbindung gebracht. Die Farben dieser drei Stoffe, setzt man sie wieder zusammen, werden politisch, nämlich als Trikolore, interpretiert und mit der Erinnerung an 1848 verbunden. Auch wenn man angesichts der verschossenen Farben und der durchaus nicht zerrissenen Form der Stoffe diesen Deutungen skeptisch gegenübersteht, wird man zugestehen, dass damit neue semantische Felder eröffnet werden, und man darf gespannt sein, wie die künftige Forschung darauf reagieren wird. Die Schlussfolgerung verschiebt sich dadurch allerdings nicht: „Die linke Gemäldeseite zeigt uns somit, für wie tief gesunken und in keiner Weise fortschrittlich Courbet sein Heimatland, dessen Regierung er hier mit ihren Verbindungen ins Ausland in einem Querschnitt repräsentiert, erachtet“ (S. 243). Der viel diskutierte Untertitel des Bildes – „allégorie réelle“ – könnte, wie in einem „Nachtrag“ (S. 262–265) erläutert wird, auf Baudelaire zurückgehen.

In der Bildmitte sieht die Autorin das erzieherische und die Gesellschaft verbindende Vermögen der Kunst gestaltet – Qualitäten, mit denen Courbet an frühsozialistische und romantische Traditionen anknüpft. Sie gelangt damit zu einer anderen Deutung als Werner Hofmann in seiner neuen, hier noch nicht verarbeiteten Monographie über das Bild²⁰), in der dieser nicht nur die Identifikation der

¹⁹) Cf. K. H.: *Le réalisme comme contradiction. Visions, conflits et résistances dans l'œuvre de Courbet*, Besançon 2013, S. 123 (Baudelaire), 191 (Castagnary) und 211 (Mirbel).

²⁰) Werner Hofmann: *Das Atelier. Courbets Jahrhundertbild*, München 2010.

Personen auf der linken Bildhälfte bestreitet, sondern vor allem die Erlösungsutopie beiseite schiebt, indem er das Gemälde mit Goyas und Kaulbachs Irrenhausbildern vergleicht, ohne die zusammenführende, heilsutopische Position Courbets zu bedenken. Für den Gedanken der Regeneration der Gesellschaft durch Kunst sieht die Vf. in der rechten Bildhälfte einen zusätzlichen Beleg in der Gestalt von Sabatier-Ungher, den Courbet von seiner lobenden Besprechung des *Begräbnisses* (1851) kannte. Die Landschaftsmalerei, so Sabatier-Ungher, habe die Historienmalerei abzulösen; sie könne die Gesellschaft regenerieren (S. 250). Diese für die Deutung des Bildes sehr hilfreiche Äußerung wurde bisher nicht bemerkt. Rechts sind offenbar nicht zufällig zwölf „Auserwählte“ (zwölf „Apostel“) dargestellt. Courbets Anspruch, wie Christus die Welt zu erlösen, ist wohl unbestreitbar und rezeptionsgeschichtlich in den zeitgenössischen Karikaturen greifbar. Einen Impuls für diesen Anspruch mag Proudhons Werk *Césarisme et Christianisme* geboten haben (so S. 256), doch ist die Autorin vorsichtig genug, Courbets Rekurs auf das Neue Testament nicht als Kongruenz, sondern nur als Allusion zu verstehen. Die traumhafte „Verwunschenheit“²¹⁾ der Personen im Atelierbild wird durch diese Anspielung noch vertieft, ja transzendiert.

Ein „resümierender Blick“ (S. 267–280) würdigt Courbets Selbstbildnisse als „Lebensbeschreibung“ – nüchterner und prägnanter könnte man von einem Rechenschaftsbericht sprechen (doch erst S. 405 taucht „Rechenschaft“ einmal auf). Dass die Beziehungen des Malers zur Literatur seiner Zeit bisher „nur am Rande Berücksichtigung erfahren haben“ (S. 267), ist ein kaum gerechtfertigter Vorwurf an die frühere Forschung. Die Verbindungen zur Dichtung von Buchon, George Sand, Flaubert, Victor Hugo sind weidlich bekannt. Wenigstens sieben Autoren könnten angeführt werden, die sich dazu geäußert haben, und was Petra Chu 2007 zum Bildungsroman vorgetragen hat, war der Vf. ebenfalls bekannt. Trotzdem ist die Zusammenschau von Romanen und Selbstbildnissen erhellend; stärker als bisher geschehen, werden mögliche Verbindungen zu Madame de Staël, Lamartine, Balzac, Stendhal und Musset aufgedeckt. Gemeinsame Begriffe wie Erziehung, Anlage und Vorbestimmung (*éducation, disposition, prédestination*) werden hervorgehoben. Mehr als der Aspekt der „Selbstverwirklichung des Individuums“ (S. 273) kommt dabei allerdings nicht zum Vorschein. Dass der Selbstmordgedanke, wie er sich im *Selbstbildnis am Abgrund* und im *Verzweifelden* niederschlägt, sich mit Goethes *Werther* berührt, ist bekannt. Das Durchschwimmen der Tradition, wie Courbet seine Auseinandersetzung mit älterer Kunst nannte, geht zurück auf Chateaubriand: „Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, et nageant avec espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles“.²²⁾ Im Sinne des Bildungsromans könnten, verlautet S. 277 (etwas gewagt), die *Begegnung mit Bruiyas* und das Atelier des Malers als Begegnung nach der Auferstehung und als Neugeburt des Künstlers verstanden werden. Das Atelier als Abschluss des „Selbstverortungsprozesses“

²¹⁾ So Werner Hofmann in: *Courbet*, AK Hamburg/Frankfurt a. M. 1978 (s. Anm. 13), S. 592.

²²⁾ Vgl. *Préface testamentaire* zu den *Mémoires d'outre-tombe*. Die *Préface* erschien in der *Revue des deux mondes* vom 15. März 1834; hier zitiert nach der Ausgabe der *Mémoires* von Jean-Claude Berchet, Paris 1989–1998, Bd. 1, S. 1541; es findet sich bei Chateaubriand in mehreren Variationen (Hinweis von Olaf Müller).

ses“ (S. 278) markiere gleichsam das Ende von Courbets ‚Bildungsroman‘. Aber nicht nur der Maler greift auf Topoi der Romanliteratur zurück, sondern diese auch umgekehrt „auf eine der Malerei entlehnte Bildlichkeit“ (S. 279).

V.

Nach 1855 habe Courbet einen „erweiterten Selbstbildnisbegriff“ entwickelt, heißt es in der Überschrift zu Kap. V. Eine primäre Rolle spielt hier der Jäger als Inbild der Unabhängigkeit. Wenn schon vom Jäger als einem „zusehends politisch konnotierten Sujet“ die Rede ist (S. 285), so hätte ein Hinweis auf C. D. Friedrichs *Französischen Jäger* nicht fehlen sollen.²³⁾ Der Jäger verkörpert Virilität; zu ihm gehören aber auch „une âme blessée“ und „la mélancolie des bois“ (S. 288–289). Beides verbindet sich im Selbstbildnis als *Jäger zu Pferd, der Fährte auf der Spur* (Abb. 63), einem für Courbets Introversion und Traumverlorenheit zentralen Bild, das leider nur in einem einzigen Satz erwähnt wird. Im Übrigen wird man sich zum Jäger und zum Jagdrecht, zumal in der Franche-Comté, bald orientieren können in Gilbert Titeux' großer Monographie.²⁴⁾

In der *Jagdbeute* (Tf. XXVI) verzichtet Courbet, indem er sich selbst ganz zurücknimmt, auf eine Hauptfigur; darin kann man, durchaus plausibel, eine Absage an akademische Ideale erblicken (S. 291). Damit wird auch eine neue Gleichwertigkeit der Gegenstände erzeugt, wie Edmond About schon 1858 erkannte (S. 297). So weit kann man dem Text folgen; manchmal wird jedoch das nachvollziehende Mitdenken fast unmöglich gemacht. Ein längerer Absatz lautet so: „Sehen, verstanden als Gemenge aus physiologischen Prozessen und äußeren Reizen, wurde Jonathan Crary zufolge fortan begriffen als visuelle Erfahrung, die mit nichts korrespondiere, was außerhalb des beobachtenden Subjekts liege. Ausgehend von dieser Subjektivierung des Sehaktes verhalten sich Wahrnehmung und Wahrnehmungsgegenstand zueinander disjunktiv, Referenzialität fehlt, was letztlich ‚den Betrachter mit einer neuen Autonomie und Produktivität der Wahrnehmung‘ [...], mit ‚visionären Fähigkeiten des Körpers‘[...] ausstattet, welche sich bei einem Künstler(-Betrachter) auch in dessen Gestaltempfindungen, die wir als augenscheinlich werdende Manifestierungen dieses von Beschränkung befreiten Sehens erachten können, niederschlagen.“²⁵⁾ Ein Gemälde wird somit zu einem allein der eigenen Sehweise verpflichteten Erfahrungsträger [...].“ Diesen Subjektivierungsvorgang kann man sehr viel einfacher beschreiben; Stichworte wie „Collage-Technik“ und „Bruch mit perspektivischen Regeln“ stehen längst zur Verfügung. Auch ist es fraglich, ob man Crarys Feststellungen, die anhand anderer Medien und Zeiten gewonnen wurden, so auf Courbet übertragen kann.

²³⁾ Meist unter dem Titel *Der Chasseur im Walde* geführt, da *Chasseur* eine militärische Bezeichnung ist. Vgl. Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, Abb. 53.

²⁴⁾ *Au temps du brame ... Les représentations de la chasse dans l'œuvre de Gustave Courbet (1819–1877) et dans la peinture allemande contemporaine*, Dijon: Les Presses du Réel, 2014.

²⁵⁾ Vgl. auch: Jonathan Crary: „Techniken des Sehens“, in: Herta Wolf (Hg.): *Skulpturen. Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre*, AK Wiener Sezession, Zürich 1992, S. 8–40.

Die Tiere werden anthropomorphisiert. Damit folgt Courbet einer alten Tradition; man hätte Rubens oder Le Brun erwähnen können. Aber Courbet vergegenwärtigt im Bild des gejagten Tiers den Leidensdruck, unter dem er selbst stand. Offen bleibt, warum er eigentlich in den 1860er Jahren – inzwischen ein höchst erfolgreicher und auch von den Bonapartisten geachteter Maler – immer noch unter großem Leidensdruck stand. Wenn richtig beobachtet ist, dass die politische Dimension seiner Jagdbilder (wie übrigens auch seiner Landschaften) nur eine mögliche Lesart darstellt, so konnte er aus dem Freiraum zwischen einem engagierten und einem unpolitischen Verständnis seiner Kunst Nutzen ziehen – und das tat er auch. Selbst wo wir einer politischen Rezeption seiner Werke zu begegnen glauben, ist dies nicht immer eindeutig. Wenn Marseiller Bürger nach Courbets Tod vor dem großen *Hirsch am Wasser* (Abb. 64) Blumen niederlegten, so ist nicht ausgemacht, dass diese Verehrer des Malers politisch dachten: Marseille besaß kein anderes großformatiges Bild von Courbet, also musste man schon dorthin pilgern, wenn man dem Maler seine Reverenz erweisen wollte. Unstreitig wird hingegen in der *Eiche von Flagey* (Abb. 65), seit 2013 nicht mehr in Japan, sondern im Musée Courbet in Ornans, der in den Selbstbildnissen proklamierte politische Widerstand gegen die Zentralregierung weitergeführt. Das belegt u. a. die Aussage von Courbets Schwester Zoé: „Tous les sujets sont autant de portraits“²⁶). Aber auch hier gilt die eben besprochene Polyvalenz der Rezeption.

Dass Courbet sich nach dem Scheitern der Pariser Commune mit der geangelteten *Forelle* (Abb. 66, 67) identifiziert, wird mit Recht als widersprüchlich zu seinem Selbstverständnis gewertet, denn der stumme Fisch fügt sich schlecht zum Image des „criard“. Schuberts *Forelle* könnte, so Christian Beutler, die Identifizierung des gefangenen Courbet mit dem Fisch beflügelt haben. Ob von den beiden Versionen die in Zürich im Gefängnis entstand oder, später gemalt, auf die Haftzeit in Sainte-Pélagie zurückdatiert wurde, ist weiterhin strittig; dass aber das Züricher Bild „überzeugender“ sei als das im Pariser Musée d'Orsay (so S. 307), ist schwer einzusehen. Die Farbstruktur geht im Pariser Bild so weit über die bloße Abbildung des Gegenstands hinaus, dass die Farbe geradezu als selbstwertig, als ein zweites Sujet, erlebt werden kann. Das leistet die andere, peniblere, Version nicht. Auch der Abwertung des *Drei Forellen* im Berner Kunstmuseum (S. 308) kann man schwer folgen: Dieses „Fischdenkmal“ ist in seiner Monumentalität einmalig.

Gut erfasst ist der synekdochische Charakter der Pfeife in dem *Selbstbildnis in Gestalt einer Pfeife* (Abb. 68) – ein Höhepunkt der Arbeit. Die Nähe zu Balzacs Stock, der als Verkörperung seiner selbst galt, ist richtig erkannt. Das kleine Gemälde, dessen Qualitäten erst in der Farbabbildung richtig erkannt werden können,²⁷) wird zu Recht mit der allmählichen Verschiebung des Betrachterinteresses weg vom Motiv und hin zur „emotiven“ Gestik“ der Farbe (S. 314) verknüpft.

²⁶) Zitiert nach Pierre Borel: *Le roman de Gustave Courbet*, Paris 1922, S. 128.

²⁷) Vgl. *Courbet*, AK Frankfurt a. M. 2010 (s. Anm. 3), Nr. 46.

Kapitel VI ist den späten Selbstbildnissen (1855–1870) gewidmet. Bei diesen ist zuweilen strittig, ob Courbet überhaupt sich selbst darstellt. Aber das verweist nur darauf, dass er andere Personen, etwa den Schauspieler Gueymard, sich selbst anverwandelt (Tf. XXVII). Insgesamt haben diese späteren Arbeiten keineswegs den gleichen Stellenwert wie die vor 1855 entstandenen Selbstbildnisse, in denen Courbet seine Rolle erst finden musste. Ausführlicher kommt daher nur das *Selbstbildnis im Gefängnis* (Tf. XXIX) zur Sprache (S. 322–327). Zunächst wird ein motivgeschichtlicher Abriss von Gefängnis-Selbstbildnissen, unter den Aspekten Einengung und Bedrohung, geboten. Diese ikonographischen Muster schiebt Courbet jedoch so weit wie möglich beiseite; charakteristisch ist, dass er sich in der Haarfarbe verjüngt und mit rotem Halstuch darstellt. Er agitiert also gegen die Konventionen des Gefangenenbildnisses – „Demonstration seiner Unbeugsamkeit“ (S. 335). Neben Widerstandsgeist wird aber auch Resignation konstatiert. Selbst die kleinen Bäume im Hof scheinen „in ihren Entfaltungsmöglichkeiten beschnitten“ (S. 337). Diese metaphorische Deutung ist fraglich – warum sollten es nicht junge, neu eingesetzte Bäume sein? Das ist wahrscheinlicher, denn eingeeengte Bäume wachsen, ohne in die Breite zu gehen, nur in die Höhe, was hier nicht zutrifft. Wenn es aber junge Bäume sind, wären sie der Hoffnungsseite zuzuschlagen. Und der Hof ist immerhin hell, nicht grau, gegeben – die Stimmung ist keineswegs so düster wie in dem S. 337 zitierten Gedicht von Gérard de Nerval. In der Wiedergabe der Person scheint mir eine Nähe zu Darstellungen christlicher Märtyrer oder gar der Passion Christi (S. 341–342) nicht zwingend vorzuliegen. Richtig bemerkt ist aber eine mit früheren Selbstbildnissen kontrastierende „physische Zurückgezogenheit“ (S. 343).

VI.

Im Kapitel über die „photographischen Authentifizierungsstrategien“ (S. 345–369) wird, schon in der Überschrift, vorausgesetzt, dass Courbet bei der Darstellung seiner Person im Medium der Fotografie stets das Heft in der Hand behielt. Das war gewiss nicht immer der Fall. Richtig ist zwar, dass die Selbstinszenierung mit den Mitteln der Fotografie nach 1855 zunahm und dass es dabei in erster Linie „nicht (mehr) um Selbstbefragung“, sondern um „Imageetablierung“ ging (S. 347). Aber die in Abb. 83 und Abb. 89 wiedergegebenen Aufnahmen, vermutlich beide von Carjat, brechen aus diesem Raster aus und dienen eher der „Auslotung des Ichs“ (S. 347). Dem resümierenden Satz: „Die Porträtphotos Courbets erfassen seine gefundene soziale Rolle [...]; sie konsolidieren diese mehr, als dass sie sie weiterentwickeln“ (S. 360), mag man zustimmen. Doch als „Propagandawaffe“ (S. 349) eigneten sich allenfalls die Fotos in Abb. 79a, 80 (?), 82, 86, 87 und 93 (?), d. h. kaum die Hälfte der abgebildeten Fotografien. Courbet ist auf den Fotos auch nicht „durchgängig als robuster, geerdeter, stolzer, ehrlich-aufrichtiger Arbeiterkünstler“ wiedergegeben (so S. 354). Diese Epitheta lassen sich allenfalls auf Abb. 84 und 91–93 anwenden (ganz abgesehen von der notwendigen Skepsis gegenüber dem Begriff „Arbeiterkünstler“). Nonkonformismus ja, aber von einer Art ‚Uniform‘ der Künstler und Rebellen²⁸⁾ kann angesichts dieser so divergenten

²⁸⁾ In diesem Sinne wird S. 354 Helmut Kreuzer: *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968, S. 160 zitiert.

Fotografien keine Rede sein. Richtig ist, dass der inszenierten Zwanglosigkeit der meisten Fotografien die physische Präsenz des Malers und dessen lockere Strichführung entsprach, genauer gesagt: Die Lockerheit des Strichs wird aufgrund der unkonventionellen Inszenierung der Person als glaubwürdig notiert; beides scheint zueinander zu passen. Die Fotos lassen den Maler als „Garanten seiner subjektiv geprägten künstlerischen Schöpfungen“ erscheinen (S. 359). Aber all diese Züge, die Charles Rochet 1886 zusammengefasst hat, sieht man schon auf Daumiers Karikatur *Combat des écoles – L'Idéalisme et le Réalisme* – von 1855!²⁹⁾

Kapitel VIII handelt von der Karikatur. Überschriften ist es anspruchsvoll: „Lanciertes Selbst- und bestätigtes Fremdbild“ (S. 371). Der Text ist dicht und luzide formuliert; gerade bei den Karikaturen zeigt sich die *perspicacité* der Vf. Werkkarikaturen hatte es bereits vor Courbet gegeben. „Sich jedoch als *Person* in der Karikatur entstellt zu sehen [...] – das bedeutete eine veränderte Radikalisierung der Außenseiterrolle des Künstlers“ (S. 371). Man kann dies auch umgekehrt sehen: Dadurch rückte der Künstler erstmals wieder in die Mitte des öffentlichen Interesses. Das gilt auch für die zahlreichen Karikaturen auf Wagner, den anderen mit Courbet meistkarikierten Künstler des Jahrhunderts. Merkwürdig ist, dass ausgerechnet die sprechendste Karikatur auf Courbet fehlt, eine Zeichnung Hadols von 1857³⁰⁾, die in einmaliger Weise Person und Werk verzahnt, indem sie einerseits Courbet als Stutzer mit assyrischem Bart, andererseits seinen bäurischen „Stallgeruch“ und zudem eines seiner berühmtesten Werke, die *Mädchen an der Seine*, karikiert. Innerhalb der beiden von der Vf. etablierten Karikaturengruppen ist dieses Blatt das bedeutendste der zweiten Gruppe, jener, die Courbets „assyrisches“ Profil aufgreift. Größenwahn und Niedrigkeit in einem werden bei Hadol gebrandmarkt. Natürlich verweisen die Werkkarikaturen zurück auf die Person: Sind die Farben schmutzig, muss auch die Person schmutzig sein; sind die Sujets niedrig und gemein, ist auch der Künstler moralisch und sozial als niedrig einzustufen. Die Funktion der personalen Bildsatire wird S. 382 in heutiger Terminologie so zusammengefasst: „Die Karikaturen dienten Courbet über die Selbstbespiegelung hinaus als Verbreitungsorgan, Stimmungs- und Marktwertbarometer.“ Allerdings sollte man die zur Schau getragene Skandalbereitschaft des Malers nicht als „Provinzler-Auftreten“ missverstehen (so S. 384). Propaganda ist das eine, Realität das andere.

Auf manchen Karikaturen zur Commune setzt Courbet einen Fuß auf die am Boden liegende Säule. Das ist (entgegen S. 386) kein Jagd-, sondern ein Kriegstopos, in der Antike bekannt und in Rubens' *Tugendhelden* wieder aufgenommen. Auf das davon abgeleitete Jägergebaren reduziert, wird der Angriff verharmlost. – Auch die Größe der Signaturen, ihre „ostentative Anbringung“ im Bild (S. 377)

²⁹⁾ Loys Delteil: *Le peintre-graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles)*, Bd. 26, Honoré Daumier (VII), Nr. 2629, erschienen in *Le Charivari*, 24. April 1855.

³⁰⁾ Charles Léger: *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris 1920, S. 37; *Courbet*, AK Frankfurt a. M. 2010 (s. Anm. 3), Nr. 97. Hadols Blatt wird in der vorliegenden Publikation nur ganz am Rande auf S. 378 in Anm. 47 erwähnt.

wird in Karikaturen verspottet. Hier hätte der Hinweis nicht fehlen sollen, dass Courbet damit medienstrategisch auf die Fotografie reagiert: Er wollte, dass die Signaturen auch noch auf fotografischen Reproduktionen seiner Gemälde gut erkennbar seien.

VII.

In den Schlussbetrachtungen (Kap. IX) begegnet erstmals der Gedanke, dass „Courbet auch die Porträts nach fremden Modellen [...] vielfach auf taktisch-pragmatische, sein Image konturierende Weise einzusetzen verstand“ (S. 406). Das heißt, einfacher gesagt, nichts anderes, als dass er andere Personen seiner Vorstellung von sich selbst anverwandelte. Dieser Modus der Anverwandlung ist, wie oben zitiert, seit Leonardo bekannt. Dass die Auswahl der Modelle „analog zum (Arbeiter-Künstler-) Entwurf seiner selbst“ (S. 407) erfolgt sei, lässt sich jedoch kaum nachvollziehen: Wisselingh, Trapadoux, Baudelaire, Berlioz, Marlet, Bruyas, Champfleury, Chenavard, Gautier – weder die Auswahl der Dargestellten noch die Art ihrer Wiedergabe geht in die Richtung des „Arbeiter-Künstlers“. Dass Courbet in diesen Porträts „dem zivilisatorischen Degenerationsprozess Erneuerungsalternativen entgegenhält“ (so S. 408 unter Berufung auf Thoré), trifft auch nur auf einen kleinen Teil dieser Porträts zu.

Aber zur Anverwandlung: Da die Vf. diese These weder mit Beispielen noch gar mit Abbildungen untermauert, seien dazu kurz ein paar Stichworte nachgeliefert: Das *Bildnis des Kunsthändlers Van Wisselingh* (1846) zeigt, wie sehr Courbet auf das Helldunkel der holländischen Malerei und deren Abwechslung von pastosen und lasierenden Tönen rekurrierte, wobei er mit dem entschlossenen Ausdruck aber zugleich gewillt war, neben den träumerischen auch seine ‚realistischen‘ Qualitäten zu entwickeln; das *Bildnis des Schriftstellers Marc Trapadoux* (um 1848) lenkt das Augenmerk darauf, wie wesentlich für Courbet die Versenkung, der Blick nach Innen und die Existenz in einem dämmernen Halbdunkel war – Eigenschaften, die dem Philosophen ebenso wie dem Maler am Herzen lagen; das *Bildnis von Charles Baudelaire* (um 1848) richtet den Blick auf den Bohemien, auf die ärmliche Behausung, doch ebenso auf die Intensität der Zuwendung zur eigenen Arbeit – allesamt Züge, die den Maler mit dem Kritiker und Dichter verbanden; das *Bildnis des Komponisten Hector Berlioz* (um 1848–1850) offenbart mit dem scharf beobachtenden Blick und der dunklen Hintergrundfolie, dass ein Künstler aus einer ‚anderen Welt‘ kommt und seine Umgebung nur aus der Distanz wahrnehmen kann; das *Bildnis des Juristen Adolphe Marlet* (um 1851) zeigt mit der Verwischung der Farbe über Gesicht, Kleidung und Hintergrund hinweg, wie sehr Courbet bestrebt war, das Individuum in seiner (erdfarbenen) Umgebung aufgehen zu lassen. Diese wenigen Beispiele³¹⁾ mögen genügen, um den Ausdruck des Ich im Bild des Anderen zu demonstrieren.

Die abschließende Feststellung: „Courbet erweiterte dabei den Kanon der Künstlerposen, allem voran in seinem Auftreten als ‚aufrichtiger‘ Arbeiter-Künstler“ folgt wieder der irrigen Vorstellung, dass sich das Interesse des Malers bereits auf den Vierten Stand richte. Dies gilt allenfalls für die *Steinklopfer*; zu-

³¹⁾ Vgl. *Courbet*, AK Frankfurt a. M. 2010 (s. Anm. 3), Nr. 10, 12, 13, 15, 34.

dem haben wir in der *Zigeunerin mit ihren Kindern* und im *Almosen eines Bettlers*³²⁾ gesellschaftliche Randfiguren vor uns. Aber die entstehende Arbeiterschaft hat Courbet nicht thematisiert. Mit Recht schrieb Castagnary: „il n'y avait rien d'excessif à ce qu'un peintre, né du peuple [...], prît pour objet de son art *les paysans et les bourgeois* au milieu desquels s'était écoulée son enfance.“³³⁾

VIII.

Welches Bild von Courbet entwirft die Autorin, das über die Forschungsliteratur hinausginge? Das ist nicht eindeutig zu erkennen, aber vielleicht ist diese Erwartung auch zu hoch. Sich im Dickicht der labyrinthischen Courbet-Literatur und der oft kontrovers geführten Deutungen souverän zurechtzufinden, ist schon eine beachtliche Leistung. Darüber hinaus ist die Vf. an nicht wenigen Stellen zu eigenen Lösungsvorschlägen vorgestoßen. Sehr verdienstvoll ist darüber hinaus, dass sie sich nicht allein an der Courbet-Literatur orientiert; die S. 436–453 aufgeführte allgemeine Literatur nimmt sogar mehr als den doppelten Raum ein als die S. 424–432 verzeichnete Courbet-Literatur, was der Tatsache Rechnung trägt, dass die entscheidenden Anregungen nach wie vor aus Gebieten außerhalb des eigenen Faches kommen. Dies erhöht die Reflexivität des Textes.

Der Berichterstatter fühlt sich gelegentlich in einer vergangenen Rolle, wenn er in dieser Abhandlung nun schon Abhandlungen seiner Schüler Kerstin Thomas und Dieter Scholz einbezogen sieht. Aber da er selbst weiterhin über Courbet arbeitet, eröffnet diese Besprechung ihm auch einen Ausblick in die Zukunft. Etwas erschwert wird der Einstieg dadurch, dass die sprachliche Form auch im Fließtext eher der Diktion eines wissenschaftlichen Anmerkungsapparats entspricht. Selbst wenn die Arbeit nicht für ein breiteres Publikum gedacht war, ist kaum einzusehen, warum auch im Deutschen „Autoporträt“ statt „Selbstbildnis“ gesagt wird³⁴⁾ oder welchen Gewinn es bringt, „oeuvreinhärent“ statt „werkimmanent“ (S. 23, 63) zu schreiben. Auch hätte man es gern gesehen, dass Courbets Werken im deutschen Text deutsche Titel beigegeben würden. Solche Übersetzungen enthalten immer auch ein Stück Interpretation, was man aber nicht scheuen sollte. Von Anfang an fällt auf, dass gewisse Bildungsfundstücke recht beliebig herangezogen werden; Lesefrüchte u. a. aus Schopenhauer (S. 46), Nietzsche (S. 12, 78), Walter Benjamin (S. 36) oder Martin Heidegger (S. 83, 205) begegnen uns, ohne dass deren Aussagen die Substanz des Buches vermehrten – ein bloßer Federschmuck. Schließlich stören so manche Druckfehler, auch in den französischen Zitaten.

Hervorzuheben ist, dass der Begriff des Realismus keineswegs als oberflächlicher „Deckmantel“ für Courbets Werk verwendet wird, sondern dass viele andere – metamorphotische, literarische, psychologische, sozialgeschichtliche – Ebenen bedacht werden, die Courbets Polyfokalität gerecht werden. Mit Recht ist die

³²⁾ Zur *Zigeunerin* vgl. ebd., Nr. 36, zum *Bettler* André Fermigier: *Courbet*, Genf 1971, S. 78.

³³⁾ Zitiert nach Pierre Courthion: *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, 2 Bdc., Genf 1950–1951, Bd. I, S. 101 (Kursivdruck: K. H.).

³⁴⁾ So z. B. S. 22, 24, 43, 46, 64, 111, 158, 166, 173, 197, 321, 325, 337, 377, 405, 410, 411, 412, 416.

Rede von Courbets „rêverie créatrice“ oder auch von der „dem Realismus eigene(n) Abstrahierungs- und Symbolkraft sowie seine(r) Potenz zur Verdichtung auf das Wesentliche“ (S. 312). Insgesamt haben wir ein ausgesprochen seriöses, durchdachtes, mit Abbildungen und Fußnoten reich versehenes Buch vor uns, das in der internationalen Forschung seinen Platz behaupten wird.

Kunstgeschichtliches Institut
Senckenberganlage 31
60325 Frankfurt a. M.

Klaus Herding