

LORENZ DITTMANN

Courbet und die Theorie des Realismus

Im Zentrum dieser Untersuchung steht die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und künstlerischem Werk bei Courbet. Auf eine Darlegung der Grundzüge der Realismus-Theorie und der Kunsttheorie Proudhons¹ folgt im zweiten Teil eine Analyse des Gestaltungsprinzips der Kunst Courbets.

I

Der Pavillon, in dem Courbet, anlässlich der Pariser Weltausstellung 1855, 40 seiner Gemälde zeigte, trug den programmatischen Titel: ‚*Le Réalisme*‘. Das kurze Manifest im Katalog dieser Ausstellung schloß Courbet mit der Erklärung: ‚faire de l’art vivant, tel est mon but‘². Ausführlicher legte Courbet seine Gedanken in dem Schreiben dar, das begründen sollte, weshalb er keine Kunstschule leiten wollte. Es wurde veröffentlicht im ‚*Courrier du Dimanche*‘ vom 25. Dezember 1861. Die für unseren Zusammenhang wesentlichen Sätze lauten: ‚L’art en peinture ne saurait consister que dans la représentation des objets visibles et tangibles pour l’artiste. — Aucune époque ne saurait être reproduite que par ses propres artistes, je veux dire par les artistes qui ont vécu en elle. Je tiens les artistes d’un siècle pour radicalement incompétents à reproduire les choses d’un siècle précédent ou futur, autrement dit, à peindre le passé ou l’avenir. . . . L’art historique est par essence, contemporain. Chaque époque doit avoir ses artistes, qui l’expriment et la reproduisent pour l’avenir . . . Je tiens aussi que la peinture est un art essentiellement *concret* et ne peut consister que dans la représentation

¹ Ausführlicher handeln über diese Theorien u. a.: R. König: Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Ein Beitrag zur systemwissenschaftlichen Betrachtung der Künstlerästhetik. Leipzig 1931. — B. Weinberg: French Realism: The Critical Reaction, 1830—1870. New York/London 1937. — J. C. Sloane: French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870. Princeton 1951. — Ferner die im folgenden angeführten Aufsätze von Meyer Schapiro, S. Meltzoff, L. Nochlin.

² P. Courthion: Courbet raconté par lui-même et par ses amis, II. Genf 1950. S. 61.

des choses *réelles* et *existantes*. C'est une langue toute physique, qui se compose, pour mots, de tous les objets visibles, un objet *abstrait*, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture. — L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver l'expression la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même. — Le beau est dans la nature, et se rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses. Dès qu'on l'y trouve, il appartient à l'art, ou plutôt à l'artiste qui sait l'y voir. Dès que le beau est réel et visible, il en a lui-même son expression artistique. Mais l'artifice n'a pas le droit d'amplifier cette expression. Il ne peut y toucher qu'en risquant de la dénaturer, et par suite de l'affaiblir. Le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l'artiste³.

Courbet stand mit der Proklamation des „Realismus“ in einer Tradition, die in Frankreich in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts einsetzte. Der Begriff „Realismus“ kam aus der Philosophie und meinte dort zuerst, nämlich in der Scholastik, etwas ganz anderes, „die an Platos Ideenlehre anknüpfende Überzeugung, daß die Allgemeinbegriffe vor den individuellen Dingen (ante res) seien, als ewige Ideen in Gott und angeborene Ideen in unserem Geist“⁴. Die Erkenntnistheorie der neueren Philosophie verstand sodann unter Realismus die Annahme einer bewußtseins-unabhängigen Wirklichkeit. Schiller und Friedrich Schlegel übertrugen, wie René Wellek vermutete⁵, den Begriff als erste auf die Literaturcharakteristik. „In Frank-

³ Ebda, S. 205 f.

⁴ Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hrsg. von J. Hoffmeister. 2. Aufl. Hamburg 1955. S. 510 f.

⁵ Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft. In: R. Wellek: Grundbegriffe der Literaturkritik. Stuttgart 1965. S. 163.

Zum Realismus-Begriff im französischen 19. Jahrhundert vgl.: E. B. O. Borgerhoff: *Réalisme and kindred words: Their use as terms of literary criticism in the first half of the nineteenth century*. PMLA LIII (1938). S. 837—843. — A. Junker: *Das französische Schrifttum in der Zeit des Realismus und Naturalismus*. Germanisch-Romanische Monatschrift. N. F. IV (1954). S. 312—323.

Eine umfassende Erörterung des Realismus-Begriffes in der Literatur bringt der Sammelband „Begriffsbestimmung des literarischen Realismus“. Hrsg. von R. Brinkmann. Darmstadt 1969.

In der Kunstgeschichtswissenschaft wurde der Realismus-Begriff nur selten diskutiert. Eine systematische Erklärung versuchte G. Schmidt („Naturalismus und Realismus“; wiederabgedruckt in: *Umgang mit Kunst*. Ausgewählte Schriften 1940—1963. Olten-Freiburg/Br. 1966. S. 27—36): „Der Gegensatz von Realismus ist Idealismus. Realistische Malerei ist eine Malerei, der es im weitesten Sinn um Erkenntnis der Wirklichkeit geht, und zwar nicht nur der äußeren, sichtbaren, sondern auch der inneren, unsichtbaren Wirklichkeit. Idealistische Malerei ist eine Malerei, der es nicht um Erkenntnis, sondern um Erhöhung der Wirklichkeit geht . . . Demgegenüber ist Naturalismus nicht eine Frage der geistigen Gesinnung, sondern ausschließlich des künstlerischen Mittels . . . Der Maßstab des Naturalismus ist die äußere Richtigkeit — der Maßstab des Realismus die innere Wahrheit.“ (S. 29 f.) Zum

reich wurde der Begriff schon 1826 auf literarische Werke . . . angewandt“, so etwa im ‚*Mercure français*‘, der darunter die treue Nachahmung „nicht der Meisterwerke der Kunst, sondern der von der Natur angebotenen Originale“ verstand. „Der . . . einflußreiche antiromantische Kritiker Gustave Planche gebrauchte ungefähr ab 1833 den Begriff Realismus, besonders in bezug auf die minutiöse Schilderung von Kleidung und Sitten in historischen Romanen . . .“. Von da aus wurde er dann übertragen auf die „genaue Schilderung zeitgenössischer Sitten in den Werken von Balzac und Murger . . ., doch seine Bedeutung kristallisierte sich erst aus in den großen Debatten der fünfziger Jahre“⁶. Den Anstoß hierfür gaben eben die Gemälde Courbets, Werke der bildenden Kunst bestimmten also nun umgekehrt die ursprünglich literaturkritische Begriffsbildung. Bernard Weinberg wies darauf hin, daß „Realismus“ in der Malerei zuerst zum Namen einer Schule wurde und daß die Einwände gegen den Realismus in der Literatur zuerst in der Kritik realistischer Bilder formuliert wurden⁷. Er analysierte die meist negativen Kritiken aus diesem Zeitraum und kam zu folgender Bestimmung dessen, was unter Realismus oder Naturalismus (denn beide Begriffe wurden oft gleichsinnig verwandt) verstanden wurde: „Realism is the exact imitation (literal translation, calque, copy) of nature as it is, without choice of subject, and without idealization or intrusion of the artist’s personality; it emphasizes the material rather than the spiritual aspects of nature; in matters of form, it disdains ‚style‘, ‚elegance‘, ‚convention‘. It is synonymous with *matérialisme* and *positivisme*, . . . and directly opposed to *idéalisme*, *réverie*, *fantaisie*, *poésie*, *imagination* . . .“⁸. Wichtige Forderungen der Realismus-Theorie waren ferner: Wahrheit (die Worte *vérité*, *le vrai* tauchten häufig in den Besprechungen auf), Darstellung der eigenen Zeit, die Überzeugung, daß alle Gegenstände würdig der künstlerischen Darstellung seien⁹.

‚realistischen Naturalismus‘ gehörten danach u. a. die griechische Klassik des 5. und 4. Jahrhunderts, die Bildniskunst der Hochrenaissance (Raffael, Tizian, Dürer, Holbein); zum ‚realistischen Antinaturalismus‘, „in stufenweisem Abbau der einzelnen Elemente des Naturalismus“: der späte Rembrandt, Goya, Daumier, Courbet, Cézanne . . . Kandinsky, Mondrian; zum ‚idealistischen Antinaturalismus‘ die Kunst Ägyptens, Indiens etc., die archaisch-griechische . . . frühchristliche, byzantinische . . . Kunst, Greco, Delacroix, Marées (S. 32); zum ‚idealistischen Naturalismus‘ etwa Grünewald (S. 34). Diese Einteilung erscheint mir wenig sinnvoll, vor allem, weil die künstlerische Darstellung den Gegensatz „Erkenntnis“ — „Erhöhung der Wirklichkeit“ hinter sich läßt. Auch Courbets Realismus ist nicht bloße „Erkenntnis der Wirklichkeit“.

⁶ R. Wellek, a.a.O. S. 164.

⁷ B. Weinberg, a.a.O. S. 97.

⁸ Ebda, S. 102.

⁹ Ebda, S. 103. Vgl. auch J. C. Sloane, a.a.O. S. 74 ff.

Mit diesen Gedanken stimmte Courbets Erklärung von 1861 weithin überein.

Die Argumente der Realismus-Kritik gegen diese Forderungen bezogen sich vor allem auf die Wirklichkeitstreue und auf die Vollständigkeit der realistischen Darstellung. „A work of art, say the critics, cannot possibly represent exactly the object imitated; it cannot rival the image in a mirror, the photograph, the mould. The artist has a mind and a hand as well as an eye, and what he sees is inevitably altered in the process of reproduction. This explains why no two artists ever ‚see‘ an object in the same way. ‚La nature‘ says Peisse, ‚ne pose pas de la même manière pour tous les yeux; elle a autant de faces ou d’aspects qu’elle a de contemplateurs; et chacun de ses aspects est également vrai et réel, sinon également intéressant“¹⁰. Aber auch wenn es möglich wäre, die Wirklichkeit sklavisch getreu wiederzugeben, wäre damit nichts gewonnen, denn die sichtbare und tastbare Wirklichkeit ist nicht Wahrheit im metaphysischen Sinne. Diese Wirklichkeit mit der Wahrheit zu identifizieren, bedeute krassen Materialismus. Der Vorwurf des Materialismus ist der zentrale philosophische Einwand gegen den Realismus. Der Kritiker Perrier schrieb: „Le réalisme . . . est un système de peinture qui consiste . . . de la matière, au détriment d’un autre non moins réel, que est l’esprit“¹¹.

Ebensowenig läßt sich die in der Theorie geforderte Vollständigkeit der Darstellung, die Abweisung jeder Auswahl der darzustellenden Gegenstände durch den Künstler, aufrechterhalten. Die Kritiker stellten fest, daß realistische Werke keineswegs eine „vollständige“ Darstellung gaben, vielmehr sehr wohl eine bestimmte Auswahl trafen, eine Auswahl zugunsten des, wie die Gegner des Realismus es nannten, Trivialen und Häßlichen¹².

Damit war die wichtige Erkenntnis ausgesprochen¹³, daß ein Prinzip der Themenauswahl (und der Gestaltung) jeder wie auch immer „realistischen“ Darstellung eines Kunstwerks zugrundeliegen muß.

Die Abhängigkeit des Realismus von einer bestimmten Zielsetzung zeigte sich auch im Zentrum der französischen Realismustheorie und -praxis, bei

¹⁰ B. Weinberg, a.a.O. S. 107.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. B. Weinberg, a.a.O. S. 111, 113. — S. auch die Kritiker-Zitate bei G. Riat: *Gustave Courbet. Peintre*. Paris 1906. S. 86—88 u. ff. Ferner: K. von Maur: *Französische Künstler des XIX. Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt*. Eine Studie zur Kunstkritik und Kunstanschauung in Frankreich von 1850 bis 1896. Diss. Tübingen 1966. S. 263 ff.

¹³ Vgl. hierzu etwa: H. Kunisch: *Zum Problem des künstlerischen Realismus im 19. Jahrhundert*. In: *Festschrift Helmut de Boor*. Tübingen 1966. S. 209—240. — F. Martini: *Deutsche Literatur in der Zeit des ‚bürgerlichen Realismus‘*. Ein Literaturbericht. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 34 (1960). S. 581—666.

Champfleury (Jules Husson). Champfleury gehörte mit den Dichtern Max Buchon und Pierre Dupont zum engsten Freundeskreis Courbets. Buchon und Dupont führten Champfleury in die volkstümliche Literatur ein und wiesen ihn auf die soziale Thematik hin. Für die aggressive, kurzlebige Zeitschrift mit dem programmatischen Titel ‚Le Réalisme‘, die vom 15. November 1856 bis April/Mai 1857 in Paris erschien, herausgegeben von Edmond Duranty, Jules Assézat und Henri Thulié, galt Champfleury als Hauptrepräsentant realistischer Literatur. Mit seinen journalistischen Arbeiten war er einer der wichtigsten Verteidiger Courbets. — In Nummer 1 der Zeitschrift ‚Le Réalisme‘ hieß es: „L’art, pour nous, c’est une chose réelle, existante . . . visible, palpable: l’imitation scrupuleuse de la nature“¹⁴. Aber diese genaue Nachahmung der Natur ist abhängig von einer Idee, die ihr die Richtung gibt. Meyer Schapiro wies in seiner bedeutsamen, umfassenden Abhandlung ‚Courbet and popular Imagery. An Essay on Realism and Naivité‘¹⁵ auch den Wandel in der Zielsetzung der realistischen Darstellung Champfleurys auf: Anfänglich thematisierte der Realismus Champfleurys deshalb das Leben der unteren Klasse, weil sich daran der soziale Mechanismus enthüllen ließ, er hatte also gesellschaftskritischen Charakter. Später jedoch, als Champfleury seinen Frieden mit den bestehenden Verhältnissen gemacht hatte, unterschied er zwei literarische Richtungen, eine volkstümliche, traditionelle Kunst und eine realistische, städtische. Die volkstümliche Kunst hat, nach den Worten seiner ‚Histoire de l’imagerie populaire‘, das Ziel, das Volk in einer Zeit des Aufruhrs zu beruhigen, ihm eine Lehre der Aussöhnung zu geben durch Erinnerung an sein traditionelles Annehmen des Schicksals. Die realistische Kunst aber soll den modernen Fortschritt darstellen¹⁶. Aus dem gesellschaftskritischen Realismus war mithin ein affirmativer geworden.

Auch der marxistische Realismus akzeptiert selbstverständlich nicht die Darstellung einer beliebigen Wirklichkeit ohne bestimmten Hinblick. Der marxistische Realismus hat zur Voraussetzung die Erkenntnis des Gesetzes der Geschichte, des Ziels der geschichtlichen Entwicklung. So schrieb Georg Lukács im Vorwort seines Buches ‚Balzac und der französische Realismus‘¹⁷: „Der Gegensatz zwischen dem Marxismus und der Geschichtsauffassung der letzten fünfzig Jahre, deren weltanschauliches Wesen darin besteht, daß sie

¹⁴ Zit. nach R. König, a.a.O. S. 20.

¹⁵ Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, IV (1941). S. 164—191.

¹⁶ S. Meyer Schapiro, a.a.O. S. 174, 186, 188.

¹⁷ Berlin 1952. Zit. nach: G. Lukács: Schriften zur Literatursoziologie. Ausgewählt und eingeleitet von P. Ludz. 2. Aufl. Neuwied 1963. S. 241—253. Zitate S. 242, 243, 244. — Zu Lukács’ Literaturtheorie vgl. P. Demetz: Marx, Engels und die Dichter. Frankfurt/M.-Berlin 1969.

die Geschichte als die Wissenschaft der einheitlichen Aufwärtsbewegung der Menschheit leugnet, bedeutet einen scharfen, objektiven Gegensatz auch in allen Fragen der Ästhetik. Die marxistische Geschichtstheorie, als die umfassende Lehre vom notwendigen Weg der Menschheit bis zum heutigen Tage, als die Lehre von der Perspektive der Zukunft, ist ein geschichtlicher Wegweiser.“ Weil „die Marxisten den wirklichen Hauptfaktor der Geschichte sehen, die Hauptrichtung der Entwicklung, die wirkliche Bahn der Geschichtskurve, deren Formel sie kennen“, werden sie „nicht bei jeder Kurvenbiegung in die Richtung der Tangente hinausschnellen, wie dies die bürgerlichen Denker zu tun pflegen, weil sie die Hauptrichtung nicht kennen und die Existenz einer Hauptrichtung theoretisch leugnen.“ Das Wissen um den notwendigen Gang der Geschichte führt zur dogmatischen Ästhetik. Realismus, der „richtige“ Realismus, ist nicht eine unter mehreren möglichen Kunstrichtungen, sondern die allein gültige. Dieser Realismus ist „nicht irgendeine Art von ‚mittlerem Weg‘ zwischen falscher Objektivität und falscher Subjektivität, sondern, im Gegenteil, gerade ein richtiges, die Lösung in sich tragendes tertium datur gegenüber jenen Pseudo-Dilemmas, die aus den falsch gestellten Fragen der im Labyrinth Herumirrenden erwachsen.“

Innerhalb der „einheitlichen Aufwärtsbewegung der Menschheit“, wie der Marxismus glaubt Geschichte interpretieren zu können, gibt es dann auch einen Fortschritt des Realismus. In diesem Sinne behauptete Louis Aragon¹⁸: „Obwohl Courbets Realismus genaugenommen nur der Vorläufer des gegenwärtigen Realismus ist, . . . so ist dennoch der Kampf für oder wider Courbet in seiner Gesamtheit die Schlacht um den Realismus, der mit jedem Tag deutlicher hervortritt und sich höhere Ziele steckt . . . So wie der dialektische Materialismus, der schon einen Teil der Welt verändert hat, Kraft aus dem mechanischen Materialismus schöpfte, so ist auch diese [Courbets] Malerei — warum es verleugnen? — noch eine primitive Form des Realismus.“ Klugerweise verzichtete er auf eine Gegenüberstellung des „primitiven“ Realismus Courbets mit dem angeblich höheren sozialistischen, marxistischen Realismus.

Schon *Pierre-Joseph Proudhon* (1809—1865) versuchte, die Kunst Courbets zum Exempel seiner politischen Kunstauffassung zu machen. Sein eigentliches Gebiet, die Sozialphilosophie, kann hier nur ganz kurz berührt werden. Vor dem Marxismus findet sie keine Gnade, seitdem Karl Marx Proudhons Werk ‚*Système des contradictions économiques ou la philosophie de la misère*‘ von 1846 in seiner Entgegnung ‚*Das Elend der Philosophie*‘

¹⁸ L. Aragon: *L'exemple de Courbet*. Paris 1952. Deutsch: *Das Beispiel Courbet*. Dresden 1956. Zitate S. 34 und 43.

1847 einer vernichtenden Kritik unterzogen hatte. Über die Unterschiede der sachlichen Analyse hinaus lag die tiefere Differenz zwischen Proudhon und Marx in ihren unterschiedlichen Vorstellungen einer künftigen Gesellschaft. Proudhon war einer der Begründer des Anarchismus und als solcher, wie Bakunin, ein scharfer und hellsichtiger Kritiker des autoritativen, zentralistischen Kommunismus. Ihn definierte Proudhon 1864 mit folgenden denkwürdigen Worten: „Eine kompakte Demokratie, dem Anschein nach auf die Diktatur der Massen begründet, wo die Massen aber an Macht nicht mehr haben als nötig ist, um die allgemeine Knechtschaft zu sichern, nach den folgenden Formeln und Grundsätzen, die dem alten Absolutismus entliehen sind: Unteilbarkeit der öffentlichen Gewalt, absorbierende Zentralisation, systematische Zerstörung alles individuellen, korporativen und lokalen Gedankens, der als Spaltungserreger gilt, inquisitorische Polizei“¹⁹. An die Stelle dieser zentralistischen, autoritativ gelenkten kommunistischen Gesellschaft setzte Proudhon einen Föderalismus, dessen Basis die größtmögliche Freiheit und Unabhängigkeit jedes Einzelnen ist — denn das meinte Anarchie ja ursprünglich: Freiheit von Herrschaft²⁰. Proudhon schrieb: „Die Individualität ist für mich das Kriterium der sozialen Ordnung“, die Politik ist die „Wissenschaft der Freiheit“ der Persönlichkeit²¹.

Der Anarchismus, die Behauptung des Individuums in seiner Freiheit, ist nach meiner Auffassung die wesentliche Idee, die Courbet und Proudhon verbindet²². Es ist darauf noch einzugehen. Hier sei zuerst hingewiesen auf ihre gesellschaftliche Voraussetzung, nämlich auf beider Verwurzelung im

¹⁹ Zit. nach: M. Buber: *Pfade in Utopia*. Heidelberg 1950. S. 57 f. Vgl. auch: D. Guérin: *Anarchismus. Begriff und Praxis*. Frankfurt/M. 1967. S. 20—27: Kritik des „autoritären“ Sozialismus.

²⁰ Vgl. D. Guérin, a.a.O. S. 11 ff.

²¹ Zit. nach F. Muckle: *Die großen Sozialisten*. Bd. 1. 4. Aufl. Leipzig/Berlin 1920. S. 119. — Für eine Gesamtdarstellung des Proudhonschen Anarchismus vgl. auch: M. Nettlau: *Der Anarchismus von Proudhon zu Kropotkin. Seine historische Entwicklung in den Jahren 1859—1880*. Berlin 1927.

²² Allgemeine Hinweise auf Übereinstimmungen zwischen Courbet und Proudhon finden sich etwa bei J. Joll: *Die Anarchisten*. Deutsch: Frankfurt/M. Berlin 1966 (Zitat nach dem Ullstein-Taschenbuch 4024, S. 125: „Courbets ganz unsentimentale Bauern, seine düsteren mächtigen, unromantischen und jede Idealisierung meidenden Landschaften gaben eine Sicht der Welt, die der anarchistischen Philosophie entsprach.“ Vgl. auch S. 47) und H. C. von der Gabelentz: *Courbet und der Realismus*. Dresden o. J. S. 7: „Proudhon war es trotz seines vorhandenen guten Willens nicht gegeben, die für den Aufbau des Sozialismus erforderlichen Bedingungen und die ihm gesteckten Ziele zu erkennen, geschweige denn in eine praktisch durchführbare Lehre zu formen, an deren Stelle bei ihm vielmehr Anarchismus trat. Und ein Teil dieses Anarchismus sollte auch bei seinem Freunde, Gustave Courbet, ... dazu führen, daß er in einer ganz der Darstellung der Wirklichkeit gewidmeten Malerei jede konventionelle Moral und alle akademischen Schönheitsregeln ablehnen mußte.“

Bauerntum oder im ländlichen Bürgertum. Friedrich Muckle charakterisierte die sozialphilosophischen Vorstellungen Proudhons folgendermaßen: „Trotzdem Proudhon in einer Zeit eines bisher unerhörten Aufschwungs der Großindustrie lebte, trotzdem er mit eigenen Augen das riesige Anschwellen des Proletariats sehen konnte, . . . trotz solcher mit greifbarer Deutlichkeit sich auswirkenden Tendenzen übersah er sie oder bezweifelte ihre weitere Entfaltung und vertrat seinen Organisationsplan durchaus kleinbürgerlichen Gepräges als Rettungsmittel. ‚Le petit propriétaire rural‘ . . . ist letzten Endes das Ideal Proudhons . . . So begegnen wir hier einer ganz eigenartigen Form des Utopismus: die zwar nicht wie Fourier und Owen außerhalb des Bereichs der Zivilisation eine soziale Neuschöpfung erstrebt, aber gleicherweise wie diese Denker die Großindustrie auszulöschen versucht . . .“²³.

Bemerkungen Isaiah Berlins ergänzen diese Charakteristik durch den Hinweis auf das Fortwirken proudhonscher Gedanken: Proudhons „Beredsamkeit wurde von der Masse, für die er schrieb, als echt empfunden, da er von gleichen Bedürfnissen und Ansprüchen beseelt war wie sie. Die Tradition politischer Abstinenz und eines dezentralisierten Föderalismus, deren beredtester Verfechter er war, ist bis zum heutigen Tage unter französischen Radikalen und Sozialisten lebendig und findet durch die in Frankreich und anderen romanischen Ländern am stärksten ausgeprägten individualistischen Tendenzen Unterstützung, wie das natürlich ist in einem Land, dessen Einwohnerschaft zum größten Teil aus Kleinbauern, Handwerkern und Angehörigen freier Berufe besteht, mithin aus Menschen, die fernab von den großen Industriezentren leben.“ Der Proudhonismus wurde „zur mächtigsten Lehre des linken Flügels in vielen Teilen Frankreichs, Italiens und Spaniens — also überall da, wo die Industrialisierung die individualistische Agrartradition noch nicht ganz verdrängt hatte“²⁴.

Diese Milieubestimmung gilt in etwa auch für die soziale Schicht, der Courbet entstammte, und deren Eigenart bis zu einem gewissen Grade auch seine Malerei determinierte. Rudolf Zeitler beschrieb sie folgendermaßen: Courbet „war weder im Leben noch in der Kunst ein Vorkämpfer des Proletariats. Wenn er sich überhaupt einer sozialen Gruppe verpflichtet fühlte, dann den Bauern und Grundbesitzern auf dem Lande und den kleinstädtischen Handwerkern und Händlern, jener größten Bevölkerungsgruppe Frankreichs, der er entstammte . . . Gerade sie hielt er für würdig, daß man sie in ihren charakteristischen Eigenschaften malte: der Besitzergreifung des

²³ F. Muckle, a.a.O. S. 128. Vgl. auch J. Joll, a.a.O. S. 42, 43.

²⁴ I. Berlin: Karl Marx. Sein Leben und sein Werk. Deutsch: München 1959. S. 135, 136. Ähnlich F. Muckle, a.a.O. S. 131.

Nahen und unmittelbar Beherrschbaren, der genauen Kenntnis dieser Objekte und der Geübtheit und Sicherheit im Umgang mit ihnen“²⁵.

In diesem Zusammenhang muß auch daran erinnert werden (worauf schon Meyer Schapiro hingewiesen hat²⁶), daß Courbet keineswegs die moderne Industriearbeit darstellte — Industrieanlagen wurden, wie Meyer Schapiro anmerkte, seit den späten 30er Jahren des 19. Jahrhunderts gemalt — Courbet zeigt die Menschen vielmehr beschäftigt in den traditionellen Formen der Arbeit, als ‚Kornsieberinnen‘ oder ‚Steinklopfer‘, in Bildern, die die volkstümlichen ‚Métiers‘-Darstellungen ins Monumentale erhoben.

An Bildern seines Freundes Courbet exemplifizierte Proudhon seine Kunstauffassung. Sein Buch ‚Du Principe de l'art et de sa destination sociale‘, posthum erschienen 1865, erwuchs aus einem Kommentar zu Courbets (antiklerikalem) Bild ‚Le Retour de la conférence‘ von 1862. Im dritten Kapitel, betitelt ‚De l'idéal — But et définition de l'art‘, schrieb er: „Réalisme, idéalisme, termes mal expliqués et devenus presque inintelligibles, même aux artistes. J'en étonnerai plus d'un en affirmant que l'art est, comme la nature elle-même, tout à la fois réaliste et idéaliste; que Courbet et ses imitateurs ne font nullement exception à la règle; qu'il est également impossible à un peintre, à un statuaire, à un poète, d'éliminer de son œuvre soit le réel, soit l'idéal, et que, s'il l'essayait, il cesserait par là même d'être artiste . . . La séparation du réel et de l'idéal est donc impossible, d'abord dans la nature, qui nous donne l'un et nous suggère au moins l'autre; à plus forte raison dans l'art, cet art réduisit-il à une simple photographie“²⁷. Nachdem Proudhon das Ideal so wieder in seine Rechte eingesetzt hatte, definierte er die Kunst als „représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce“²⁸. Damit erhielt die Kunst eine erzieherische Aufgabe. Proudhon betonte, daß Kunst für ihn keinen Eigenwert habe. Im vierten Kapitel seines Buches führte er aus, „que l'art n'a pas sa raison supérieure ou sa fin en lui-même, pas plus que l'industrie; qu'il n'est pas en nous faculté dominante, mais faculté subordonnée, la faculté dominatrice étant la justice et la vérité . . .“²⁹. Von dieser Konzeption aus konnte Proudhon nun formulieren: „La vérité est que . . . Courbet, dans son réalisme, est un des plus puissants

²⁵ Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte 11. Berlin 1966. S. 107. — Vgl. auch A. Schug: Gustave Courbet. Die Jagd in der Kunst. Hamburg/Berlin 1967. S. 8.

²⁶ Meyer Schapiro, a.a.O. S. 168.

²⁷ P. J. Proudhon: Du Principe de l'art et de sa destination sociale. Paris 1865. S. 29, 31.

²⁸ Ebda, S. 43.

²⁹ Ebda, S. 44.

idéalisateurs que nous ayons . . .“³⁰, und an die Stelle des Begriffes „réalisme“ setzte er für die neue Richtung die Begriffe „idéalisme critique“, „école critique“, „art critique“³¹. War die Kunst bis zur Renaissance „dogmatischer Idealismus“, da einem religiösen Dogma unterworfen, so ist die neue Kunst bestimmt von einem „dezentralisierten, universellen, natürlichen, humanen, antidogmatischen Idealismus“. Diese „art critique“ ist „art réfléchi“, eine Kunst des Gedankens und der Beobachtung. „Sie studiert im Gesichtsausdruck die Gedanken und Charaktere“, ist „eine im innersten Wesen moralisierende Kunst“, liefert Sittenkritik mit den ihr eigentümlichen Mitteln³².

Proudhon unternahm es, Bilder Courbets unter diesem Aspekt zu analysieren. Als Beispiel seien seine Äußerungen über Courbets ‚Mädchen am Ufer der Seine‘ (Abb. 1) angeführt. Proudhon sah sie mit den ‚Steinklopfern‘ zusammen. Grundlage ist wiederum die für Proudhon untrennbare Verbindung von Idealismus und Realismus.

„Que si l’abus des jouissances a détendu jusqu’au ressort moral, l’homme est fini: ni art ni raison n’y peuvent plus rien; il n’y a qu’à jeter le cadavre. — Ces réflexions m’ont été principalement suggérées par deux tableaux de Courbet, bien différents pour le sujet, mais qui se font pendant par l’idée: les *Casseurs de pierres* et les *Demoiselles de la Seine*. On accuse Courbet de tuer l’idéal par son réalisme; jamais peintre, au contraire, ne l’excita plus fortement qu’il n’a fait dans ces deux remarquables ouvrages. — . . . Reproduire des réalités, encore une fois, n’est rien: il faut faire penser; il faut toucher, faire luire sur la conscience un idéal d’autant plus énergique qu’il se dérobe aux regards. — Les *Casseurs de pierres* sont une ironie à l’adresse de notre civilisation industrielle, qui tous les jours invente des machines merveilleuses pour labourer, semer, faucher, moissonner . . . exécuter enfin toutes sortes de travaux, souvent fort compliqués et délicats, et qui est incapable d’affranchir l’homme des travaux les plus grossiers, les plus pénibles, les plus répugnants, apanage éternel de la misère. . . L’homme serf, tel est le dernier mot de l’industrialisme moderne. . . Les *Casseurs de pierres* valent une parabole de l’Evangile; c’est de la morale en action. . . — Les *Demoiselles de la Seine* font pendant et contraste aux *Casseurs de pierres*; l’un des deux tableaux explique l’autre, le complète et le justifie. Tous deux sont dans la réalité, et tous deux puissants par l’idéal. . . Ces deux femmes vivent dans la bien-être, entourées de tout ce que les arts de

³⁰ Ebda, S. 285.

³¹ Ebda, S. 232.

³² Vgl. J. Coulin: Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei. Leipzig 1909. S. 60 f. — S. weiterführend auch R. König, a.a.O. bes. S. 39—41, 96—98, 152—156, und J. C. Sloane, a.a.O. S. 65 ff.

luxue peuvent ajouter de raffinements à l'existence. Elle cultivent ce qu'on appelle l'idéal; elles sont jeunes, belles, délicieuses; elles savent écrire, peindre, chanter, déclamer; ce sont de vrais artistes. Mais l'orgueil, l'adultère, le divorce et le suicide, remplaçant les amours, voltigent autour d'elles et les accompagnent; elles les portent dans la douaire; c'est pourquoi, à la fin, elles paraissent horribles. Les *Casseurs de pierres*, au rebours, crient par leurs haillons vengeance contre l'art et la société; au fond, ils sont inoffensifs, et leurs âmes sont saines³³.

Proudhon war sich bewußt, daß seine Interpretationen über das hinausgehen, was die Bilder darstellen³⁴. Er bejahte, ganz in Übereinstimmung mit seiner niederen Einschätzung der Kunst, die Transzendenz des Gedankens über das Kunstwerk: „Courbet, plus artiste que philosophe, n'a pas pensé tout ce que je trouve: c'est tout simple. Assurément il n'a pas conçu son sujet des *Curés* avec la puissance que j'y vois et que j'indique. . . Mais, en admettant que ce que j'ai cru voir dans ses figures soit de ma part illusion, la pensée existe; et comme l'art ne vaut que par ses effets, je n'hésite pas à l'interpréter à ma manière“³⁵.

Das Kunstwerk gibt hiernach nur den Ansatzpunkt für den Gedanken, für die Idee. Ist der Gedanke erfaßt, hat das Kunstwerk also seine Wirkung getan, so wird es, das läßt sich daraus folgern, überflüssig. Erst im Gedanklichen gewinnt die Idee ihre Konsequenz und Präzision. Deshalb muß sie das Kunstwerk hinter sich lassen.

³³ P. J. Proudhon, a.a.O. S. 236, 237, 242, 247, 248.

³⁴ Zu den ‚Mädchen am Ufer der Seine‘ vgl. die Zusammenstellung späterer Würdigungen von S. Kahn und M. Ecall im Bulletin ‚Les Amis de Gustave Courbet‘ 19. Paris-Ornans 1957. S. 1—17. — Emile Zola nahm entschieden gegen Proudhons Deutung der Bilder Courbets Stellung: Proudhon et Courbet. In: ‚Mes haines‘. Paris 1866.

³⁵ P. J. Proudhon, a.a.O. S. 280.

Gleiches hätte Max Buchon sagen können für seine Interpretation des ‚L'Enterrement à Ornans‘ (in seiner ‚Annonce‘ von 1850): „... Autrefois, dans les vieilles danses macabres, c'était la mort en personne qui faisait pirouetter, bon gré malgré, les rois, les papes, les empereurs, tous les grands de la terre, tous les oppresseurs du pauvre monde. — M. Courbet nous semble avoir obtenu, avec son fossoyeur, un effet tout aussi énergique et significatif, sans être néanmoins sorti de ce réalisme absolu, aussi indispensable désormais en peinture qu'en politique . . .“. Den Totengräber und den knienden Steinklopfer sah er in folgendem Zusammenhang: „Et pourtant, faut-il le dire? à travers l'oppression vague où sa contemplation vous jette, on en revient involontairement, par idée de compensation sans doute, à notre pauvre casseur de pierres, dont ce fossoyeur-ci pourrait bien n'être, dans la pensée du peintre, que l'antithèse psychologique, le contre-poids; je dirais presque le vengeur.“ (Zit. nach T. J. Clark: *A bourgeois Dance of Death: Max Buchon on Courbet* — I. *The Burlington Magazine* CXI (1969). S. 208—212. Zitate S. 210 und 212.)

Was haben Courbets Bilder mit diesen Theorien zu tun? Die Themen mancher seiner Bilder sind von gesellschaftlicher, von politischer Tragweite. Deshalb bedeutet diese Frage zugleich: Wie verhält sich Courbets Werk zu seiner politischen und gesellschaftlichen Haltung?

Für den konsequenten Marxisten folgen richtige Ästhetik und richtiges politisches Engagement aus Einsicht und Einfügung in den notwendigen Gang der gesellschaftlichen Entwicklung. In diesem Sinne schrieb Louis Aragon: „Der Auftritt des Phänomens Courbet in der Malerei fällt in seinem Jahrhundert mit dem Erwachen des Riesen Arbeiter zusammen. Und wenn Courbet auch das eine oder andere einem seiner Vorgänger verdanken mag, der Bruch, das heißt die materialistische Haltung Courbets, kam nicht von ihnen, sondern von dem Riesen, der sich erhoben hatte; und seine Gedanken und die noch nicht formulierte, gerade beginnende Philosophie fanden in diesem Maler sofort ihren ersten wunderbaren Widerschein . . .“³⁶. Die marxistische Theorie der Widerspiegelung klingt in diesen Worten an.

Für denjenigen, dem keine Einsicht gegeben ist in die angebliche Notwendigkeit von Geschichte und gesellschaftlicher Entwicklung, reduziert sich das Problem auf die Frage nach dem Verhältnis von künstlerischem Werk und politisch-ästhetischer Theorie. Julius Meier-Graefe etwa beantwortete sie entschieden negativ. Er beschrieb die Angriffe, denen Courbet ausgesetzt war und bemerkte dazu: Man sah „überhaupt nicht mehr den Maler, den Künstler, sondern nur sein Programm, seine Beschränktheit als Denker und die höchst greifbaren Schwächen des Menschen. Zu bemerken, daß das eine nicht das mindeste mit dem anderen zu tun hatte, daß diese ganze Theorie des Monsieur Courbet so wichtig für seine Kunst war, wie sein Hut oder seine Tabakpfeife, fiel niemandem ein. . . Man nahm seine Theorie — die echten Redensarten eines Alkoholikers — ernst, und vergaß nicht nur, daß dieser Mensch immensurabel trank, sondern auch, daß er malte. Ursprünglich dachte Courbet nicht das mindeste bei seiner Malerei“³⁷.

Ich kann weder Aragon noch Meier-Graefe folgen — wobei diese Namen nur als Repräsentanten gegensätzlicher Positionen genommen werden. Zu Unrecht wird von einem notwendigen Gang der Geschichte gesprochen, das Grunddogma marxistischer Geschichtstheorie kann nicht angenommen wer-

³⁶ A.a.O. S. 13.

³⁷ Courbet. 3. Aufl. München 1924. S. 9.

den³⁸. Andererseits erscheint es unangemessen, Denken und politische Stellungnahme eines Künstlers so gering zu achten, wie Meier-Graefe dies tat, der Courbets Schaffen damit auf einen instinktiven Vollzug reduzierte. Courbets ästhetische Theorie, sein politisches Engagement und sein künstlerisches Werk sind, so denke ich, Äußerungen desselben ursprünglichen Lebensentwurfes, Äußerungen, die jedoch ihren geistigen Rang allein im künstlerischen Werk finden; Äußerungen eines Lebensentwurfes, der von der geschichtlichen Situation, den politischen Ereignissen, dem sozialen Milieu mitbestimmt ist in der Weise von „negativen Determinanten“³⁹.

Um die Eigenarten dieses grundlegenden Lebensentwurfes zu erkennen, ist es nötig, die Kunst Courbets auf ihr Gestaltungsprinzip hin zu befragen. Dieser Versuch sei hier unternommen und das künstlerische Prinzip der Malerei Courbets als „*epischer Stil*“ beschrieben⁴⁰. Das damit angesprochene Problem wurde von Kurt Badt folgendermaßen formuliert: „In den bildenden Künsten fehlen noch immer jene Klassifikationen, deren sich die Literatur in so erleuchtender Weise bedient, ich meine die große Dreiteilung in: Epos, Tragödie und Lyrik. Und doch hat auch die Malerei analoge Sphären des Anschauens, jene Disposition der Seele des Künstlers, deren Zeichen alles trägt, was er berührt.“ Eine solche Auffassung ist „in den bildenden Künsten ganz besonders notwendig, um unter all denen, die mit irgendeiner imitatorischen oder geschmackvollen Fähigkeit Naturobjekte darstellen, die schöpferischen Künstler zu finden. Sagen wir es deutlicher: die Dichter, nicht etwa jene, die Gedanken und Begriffe durch Farbe und Linie symbolisieren, . . . sondern die Dichter in Farbe und Form, die die Natur nach ihren Visionen gestalten. Die Schöpfer innerhalb der bildenden Künste, jene, die die Natur in neuen Formen anschauen, aber sind

³⁸ Vgl. hierzu K. R. Popper: Das Elend des Historizismus. Tübingen 1965.

³⁹ In dieser Formulierung Kurt Badts heißt ‚negativ‘ „nicht etwa etwas an Wert Nichtiges oder etwas gegen das Kunstwerk Gerichtetes, sondern Bedingung des Schöpferischen, das als Schöpferisches allein das Künstlerische an einem Kunstwerk wesentlich (= positiv) ‚setzt‘. Diesem frei ‚Setzenden‘ stehen alle das Kunstwerk ermöglichenden Umstände, seine gesamte Geschichtlichkeit, Auftrag, Tradition, Abhängigkeit von Kunst, Gesellschaft, Moral, Theologie als eingrenzende Faktoren entgegen.“ (Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Köln 1961. S. 89.)

⁴⁰ In einer ersten Fassung wurde dieser Versuch vorgetragen auf dem Elften Deutschen Kunsthistorikertag, Ulm 1968. Vgl. Kunstchronik 21, Dezember 1968. S. 391–393. Vom epischen Charakter der Kunst Courbets sprachen beiläufig schon M. W. Alpatow: Geschichte der Kunst. II. Dresden 1964. S. 415 (die „epische Kraft“ der ‚Steinklopfer‘) und L. Nochlin: Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a wandering Jew. The Art Bulletin 49 (1967). S. 209–222 (S. 221: „Courbet's epics of modern life“, S. 213: Courbet's „intention to create an epic art of everyday reality . . .“)

wie in allen Künsten und im Leben selbst getrennt nach ihrer Eigenart in epische, lyrische und tragische“⁴¹.

Die Erfassung eines künstlerischen *Prinzips* wird nun aber besonders wichtig im Hinblick auf eine Kunst, die von ihrem Schöpfer programmatisch „Realismus“ genannt wurde und die als „prosaische Nachahmung der Natur“⁴² mißverstanden werden konnte.

Nach dem übereinstimmenden Urteil der Freunde und Gegner Courbets ist ein Hauptmerkmal seiner Kunst der Mangel an „Komposition“. Champfleury sah in den großen Bildern Courbets „la qualité suprême de l'horreur de la composition“⁴³. Delacroix beanstandete in einer Notiz seines Journals vom 3. August 1855 die Komposition von Courbets ‚Begräbnis in Ornans‘ (Abb. 2) und bewunderte Details⁴⁴. Die moderne Kunstwissenschaft bestätigt diese Auffassung. Linda Nochlin führte über das ‚Begräbnis von Ornans‘ aus: „...the arrangement seems casual and fortuitous, without beginning, middle or end. One finds that there is no real reason for the boundaries of the picture being precisely where they are, since they are not implied by closing elements... Despite the fact that Courbet has turned inward the heads of the three female mourners at the far right, one feels that the procession and the landscape background could have been extended or contracted, the present limits of the painting having been determined simply by the number of individuals portrayed.“ Sie bezeichnete das Bild deshalb als „anti-composition“⁴⁵.

⁴¹ K. Badt: Waldemar Rösler. Zeitschrift für Bildende Kunst, 56. N. F. XXXII (1921) S. 47—54. Zitate S. 52, 53.

⁴² So G. Planche. Vgl. B. Schug: Gustave Courbet. Das Atelier. Werkmonographien zur bildenden Kunst Nr. 73. Stuttgart 1962. S. 30.

Zu Recht schrieb R. Zeitler: (a.a.O. S. 34): „Könnte man sich darauf einigen, die Begriffe ‚Klassizismus‘, ‚Romantik‘, ‚Realismus‘ ... als bloße Periodenbezeichnungen zu verwenden... dann wären sie halbwegs gerechtfertigt. Leider ist eine solche Übereinkunft kaum zu erwarten. Deshalb weicht man den umstrittenen Begriffen am besten aus.“ Zeitler ersetzte sie durch die Charakterisierungsbegriffe ‚Dualismus‘ und ‚Monismus‘. Courbet ist danach „ein Monist par excellence“ (S. 41). Dem ist durchaus zuzustimmen. Der Begriff ‚Monismus‘ umfaßt jedoch sehr Verschiedenartiges, sowohl dem Rang wie der Gestaltungsweise nach. Die vorliegende Untersuchung versteht sich als eine Differenzierung dieser umfassenderen Einteilung.

⁴³ Champfleury: Souvenirs et Portraits de Jeunesse. Paris 1872. S. 173, nach seiner Besprechung der Bilder Courbets im Salon von 1849. Zit. nach Meyer Schapiro, a.a.O. S. 166.

⁴⁴ „Dans celui-ci [l'Enterrement], les personnages sont les uns sur les autres, la composition n'est pas bien entendue. Mais il y a de superbes détails: les prêtres, les enfants de chœur, le vase à eau bénite, les femmes explorées, etc., etc.“ (Journal de Eugène Delacroix. II. 1853—1856. Paris 1932. S. 364.)

⁴⁵ Innovation and Tradition in Courbet's Burial at Ornans. In: Essays in Honor of Walter Friedlaender. New York 1965. S. 119—126. Zitate S. 121, 120.

Welche Art von Komposition ist es nun, die bei Courbet vermißt wird, deren Fehlen seine Gestaltung angeblich „zufällig“ macht? Es ist die Komposition im Sinne eines in sich geschlossenen, „organischen“ Gebildes, in dem alle Teile einem Ganzen untergeordnet sind. Ein solch organisches Ganzes ist jedoch ein wesentlich episches Werk gerade nicht! Emil Staiger erörterte die Eigentümlichkeiten der epischen Dichtung an den Werken Homers und schrieb: „Die ‚Ilias‘ . . . könnte man auf die Hälfte, ja auf ein Drittel verkürzen, ohne daß jemand, der den Rest nicht kannte, etwas vermissen würde. Das ist nur möglich, weil auch im großen die Selbständigkeit der Teile gewahrt bleibt“⁴⁶. Um der Selbständigkeit der Teile willen wird auf eine „ganzheitliche“ Komposition verzichtet. In dieser Ansicht stimmt Staiger mit Goethe und Schiller, Friedrich und August Wilhelm Schlegel,⁴⁷ Humboldt⁴⁸ und auch mit Nietzsche überein, der in seiner Abhandlung ‚Homer und die klassische Philologie‘ feststellte: „Der Plan eines solchen Epos, wie der der Ilias, ist kein Ganzes, kein Organismus, sondern eine Auffädung . . .“⁴⁹. „Das wahrhaft epische Kompositionsprinzip ist die einfache Addition“ (Staiger)⁵⁰. Ein Ende gibt es nicht, nur ein Aufhören. Addition, parataktische Ordnung ist charakteristisch für Courbets Gestaltungsweise⁵¹.

⁴⁶ E. Staiger: Grundbegriffe der Poetik. 2. Aufl. Zürich 1951. S. 119. — Zur Gattungspoetik vgl. I. Behrens: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle/Saale 1940 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, XCII. Heft). — K. Viëtor: Die Geschichte literarischer Gattungen. In: Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte. Bern 1952. S. 292—309. — W. V. Ruttkowski: Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bern/München 1968.

⁴⁷ Vgl. R. Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750—1830. Darmstadt 1959. S. 277, 307.

⁴⁸ W. von Humboldt: Über Göthes Hermann und Dorothea. Werke in 5 Bänden. Hrsg. von A. Flitner und K. Giel. 2. Bd. Darmstadt 1961. S. 314.

⁴⁹ F. Nietzsche. Werke. Hrsg. von K. Schlechta. München 1956. Bd. 3, S. 170.

⁵⁰ A.a.O. S. 120.

⁵¹ Das epische Gestaltungsprinzip bestimmt auch Courbets Verfahren, durch Anstückungen ein Bild zu vergrößern. Vgl. hierüber B. K. MacDonald: The Quarry by Gustave Courbet. Boston Museum Bulletin LXVII (1969). S. 52—71. MacDonald analysierte hier ‚La Curée‘ (1857, Boston), eines von „Courbet’s ‚synthesized‘ paintings of the fifties. Conceived as a series of parts, they developed in stages as the parts were brought together . . . Acute renditions of specific figures and objects were perfected at different times and places, by different techniques, under varying conditions of light, distance, or vantage point and then brought together into larger pictures. Courbet’s struggle to combine these elements, while stubbornly refusing to sacrifice any of the perfection of specific renditions to a unifying formal system, gave rise to a new expressive quality. The intense concentration upon the individual figures in these synthetic paintings often implied multiple acts of vision within the confines of a tradition which permitted only one. A disparity developed between powerful figures and backgrounds which did not seem to complement them; space was sacrificed to matter; figures were sometimes stifled within the frame.“ (S. 52.)

Das schließt nicht aus, daß diese parataktische Ordnung durch Akzente und Zäsuren differenzierter gegliedert wird. Farbige Akzente bilden die Weißtöne, das Rot in der Gewandung der Kirchendiener, das Grau und Blaugrau in der Kleidung des vor dem Grabe Stehenden. Diese Gliederung aber dient nicht der Spannung oder Steigerung. Spannung, Hintreiben auf das Ende und Steigerung, Bezugnahme auf einen alles bestimmenden Höhepunkt, sind dem epischen Stile fremd. Diese Eigentümlichkeit des Epischen formulierte Schiller in seinem Brief an Goethe vom 21. April 1797 mit folgenden Worten: „Der Zweck des epischen Dichters liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte“⁵². „Stetigkeit“ und „Gleichmaß“ sind mithin Charakteristika des epischen Stils. Sie bestimmen auch den gelassenen Rhythmus des Bildes von Courbet.

Courbets zweites monumentales Figurenbild ‚Das Atelier des Malers‘ (Abb. 3) trägt den Untertitel „Allégorie réelle, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique“. In einem Brief an Champfleury vom Januar 1855 beschrieb Courbet sein Werk folgendermaßen: „... Das Bild ist in zwei Hälften geteilt: Ich bin in der Mitte und male, rechts sind all die Teilhabenden, das heißt die Freunde, die Mitarbeiter und die Liebhaber der Welt der Kunst. Links dagegen ist die andere Welt, das tägliche Leben, das Volk, das Elend, der Reichtum, die Arbeit, die Ausbeuter und die Ausgebeuteten, die Menschen, die vom Tode leben ...“⁵³.

Dies inhaltliche Konzept kommt jedoch nur unvollkommen zur Darstellung. Dafür nur zwei Hinweise: Federhut, Gitarre, Dolch, nach Courbet „der romantische Plunder“, also stellvertretend gedacht für eine geistig-künstlerische Bewegung, liegen auf der Seite des „täglichen Lebens“. Ferner: es gelingt nicht, die Dargestellten dieser linken Seite überzeugend zu scheiden in „Ausbeuter und Ausgebeutete“. Das Paar rechts vorne, von Courbet beschrieben als „mondäne Frau mit ihrem Mann, beide sehr luxuriös gekleidet“, gehörte dem Programm nach viel eher auf die linke Seite als auf die rechte, wo die Teilhabenden und Freunde dargestellt sind. Noch unbefriedigender bleibt das Ergebnis, wenn man Courbets Werk als „gemalte Kunsttheorie“ mit der Tradition des Atelierbesuchbildes verbindet. Matthias Winner hat dies unternommen, und weil er keinen in sich stimmigen theoretischen Zusammenhang finden konnte, kam er zu dem Schluß, daß sich Courbets „Nachdenken über das Malen nicht mehr als Bildsprache ... verständlich machen kann ... Den Malern ist seither das

⁵² Vgl. E. Staiger, a.a.O. S. 112.

⁵³ Zit. nach B. Schug: Gustave Courbet. Das Atelier. S. 21.

Nachdenken über ihre Kunst mit dem Wort geblieben, der Malerei selbst aber war fortan dieses Vermögen verloren⁵⁴.

Dieser Schluß ist nicht zwingend, weil er an das Bild Courbets Forderungen stellt, die es als ein wesentlich episches Werk nicht erfüllen kann. So wenig ein Werk epischen Stils formal ein in sich geschlossenes, alle Teile subordinierendes Ganzes bildet, so wenig ist für seinen Inhalt ein konsequenter Gesamtzusammenhang, der alles Einzelne bis ins letzte bestimmen würde, das Entscheidende. Das ist die schlichte Folge der Tatsache, daß „Form“ und „Inhalt“ nur zwei Aspekte des *einen* Kunstwerks sind.

Das Allgemeine bleibt blaß, wie Staiger über das Epische feststellte,⁵⁵ um den für sich bestehenden, selbstgenügsamen Episoden, den Gruppen des Jägers mit seinen Hunden, des Kleiderhändlers und des Bürgers, des Veteranen der Großen Revolution, des Schnitters, des Herkules aus der Schaubude und so fort ein je eigenes, individuelles Dasein zu gewähren. Marie Luise Kaschnitz beschrieb dieses Phänomen mit folgenden Worten: „Denn was bedeutet die seltsame Vereinzelung der Figuren, ihre Beziehungslosigkeit, die Schemenhaftigkeit ihrer Gesten anderes, als daß eben jede von ihnen in ihrem eigenen Umkreis abgesondert lebt? Um den Totengräber ist die Luft von Ornans, um den Jäger der Raum des Waldes, um den Dichter die Einsamkeit seiner Dachstube, um den Mäzen die helle Weite der südlichen Stadt. Jeder einzelne ist in seiner Welt belauscht . . .“⁵⁶.

Der Epiker macht eine Welt von Gestalten sichtbar. „Epik breitet Welt aus“ (Wolfgang Kayser⁵⁷). Dieser Anspruch mag schon den riesigen For-

⁵⁴ M. Winner: Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets „Allegorie réelle“ und der Tradition. Jahrbuch der Berliner Museen. N. F. 4 (1962). S. 151—185. Zitat S. 185.

Eine (mich nicht überzeugende) Interpretation des Atelier-Bildes als fourieristische Allegorie versuchte L. Nochlin (The Invention of the Avant-Garde: France, 1830—80. Art News Annual, XXXIV (1968). The Avant-Garde. S. 10—19). Nochlins Behauptung, „the Fourierist ideal of the Association of Capital, of Labor and of Talent is clearly embodied in Courbet's iconographic scheme“ (S. 14), kann ich nicht folgen, noch einen Zusammenhang sehen zu der von Nochlin herangezogenen Zeichnung von Dominique Papety, „The last Evening of Slavery“.

⁵⁵ A.a.O. S. 125.

G. Riat, a.a.O. S. 127, kritisierte beim Atelierbild „le manque de cohésion entre tous ce personnages“. Louis Réau sprach von der „incohérence choquante de cette vaste composition, dont les trois parties sont presque entièrement indépendantes et pourraient être détachées sans inconvénient . . .“ (A. Michel: Histoire de l'Art. VIII, 2. Paris 1926. S. 562.) Ähnliche Urteile ließen sich anschließen.

⁵⁶ M. L. Kaschnitz: Die Wahrheit, nicht der Traum. Das Leben des Malers Courbet. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1967, S. 102. — Vgl. auch B. Schug: Gustave Courbet. Das Atelier; und W. Hofmann: Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert. München 1960. S. 12, 17, 18.

⁵⁷ Das sprachliche Kunstwerk. 3. Aufl. Bern 1954. S. 352.

maten der Hauptwerke Courbets zu entnehmen sein. Die epische Weltfülle wird sichtbar an der Vielfalt der Darstellungsthemen Courbets⁵⁸ und an seinen Projekten. Seine Lieblingsidee, die er von den Saint-Simonisten übernommen hatte⁵⁹, war, für die moderne Gesellschaft eine Monumentalmalerei in Bahnhofshallen zu schaffen, „car là, où le foule se porte là est la vie“⁶⁰. Sainte Beuve schrieb in einem Brief an Charles Duveyrier: „Courbet a l'idée de faire des vastes gares des chemins de fer des églises nouvelles pour la peinture, de couvrir ces grandes parois de mille sujets d'une parfaite convenance; les vues mêmes anticipées des grands sites qu'on va parcourir, les portraits des grands hommes dont le nom se rattache aux cités du parcours, des sujets pittoresques, moraux, industriels, métallurgiques; en un mot, les saints et les miracles de la société moderne. N'est-ce pas là une idée encyclopédique et qui mérite faveur?“⁶¹. Die ganze gegenwärtige Welt Frankreichs sollte im Bilde festgehalten werden. Courbet, der die bestehenden politischen Mächte bekämpfte, konnte diese öffentliche Wandmalerei auch nicht im Ansatz verwirklichen.

Charakteristisch für Courbets epische Gestaltungsweise ist auch, daß er seine Bilder in Serien arbeitete und zu Serien zusammenfaßte⁶², mithin größere Zusammenhänge aus einzelnen, für sich bestehenden Gliedern aufbaute.

⁵⁸ Vgl. C. Lemonnier: *G. Courbet et son œuvre*. Paris 1868. S. 45: „Courbet a mérité le titre de peintre universel que je lui ai donné . . . Il a peint l'eau, le ciel, la terre, toutes les heures, toutes les saisons, toutes les natures. Il a peint la montagne et la pleine, la roche et la glèbe, il a peint les laboureurs, la bête des champs, le gibier des bois. Il a peint le citadin, la femme oisive, la chair saine et la chair faisandée. Il a peint la vie, la mort, la jeunesse et la vieillesse. Il a peint les sensualités de la table et les convoitises de l'alcôve.“

⁵⁹ Vgl. Meyer Schapiro, a.a.O. S. 183 f. Anm. 7.

⁶⁰ Nach Ch. Leger: *Courbet*. Paris 1929. S. 136.

⁶¹ Zit. nach: P. Mantz: *Gustave Courbet*. *Gazette des Beaux-Arts*, 43/1 (1878). S. 29. — Vgl. auch G. Mack: *Gustave Courbet*. New York 1951. S. 165: Brief Sainte-Beuves an Duveyrier vom 27. April 1862; und Ch. Leger, a.a.O. S. 136: „ . . . au lieu de décourager les peintres qui ont foi dans le génie national, excitez-les à transporter sur la toile, les types, les mœurs, le caractère, les coutumes et l'industrie de la race d'hommes dont le pays s'étend des Alpes à l'Océan, et de la Manche aux Pyrénées . . .“.

⁶² „Courbet produit par série, quand son idée ou sa situation le porte à un sujet appartenant à la société moderne. Il en résulte vingt ou trente tableaux. Ainsi les paysans, ainsi les gens de la ville, les femmes actuelles, les chasses, les fleurs, les paysages du pays où il se trouve, les animaux, chevaux, chiens ou gibier.“ (Nach Courbets Selbstbiographie von 1866, P. Courthion, a.a.O. II, S. 30, 31.) — Die Bilder ‚Casseurs de pierres‘, ‚Retour de la foire‘, ‚Les Demoiselles de village‘, ‚Retour de la conférence‘, ‚L'Aumône d'un mendiant‘ sollten eine ‚Série du grand chemin‘ bilden. (Vgl. G. Riat, a.a.O. S. 114, 259. — G. Schmidt: Eine unbekannte erste Fassung zu Courbets ‚Retour de la conférence‘. *Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1946—1950*. S. 37—50. — B. Nicolson: *Courbet's L'Aumône d'un Mendiant*. *The Burlington Magazine CIV* (1962). S. 73—75.)

Ein anderer Wesenszug des Epischen ist seine Naivität, sein fragloses Hinstellen dessen, was ist. Staiger spricht von der „Naivität des epischen Daseins“⁶³ und befindet sich damit in Übereinstimmung mit Hegels Ästhetik, die feststellt, daß „im eigentlichen Epos das naive Bewußtsein einer Nation . . . in poetischer Weise sich ausspricht“⁶⁴. Meyer Schapiro erörterte in der genannten Abhandlung eingehend den naiven Charakter der Kunst Courbets. Er erinnerte an zeitgenössische Karikaturen, die Bilder Courbets in eine volkstümliche, kindlich-kindische Formensprache übersetzten, an zeitgenössische Kritiker, die sich über den primitiven Charakter seiner Kunst lustig machten und zeigte die Ähnlichkeit der Bilder Courbets mit volkstümlicher Graphik auf. Das ‚Begräbnis von Ornans‘ verglich er mit einem „Souvenir Mortuaire“, einem volkstümlichen Holzschnitt von etwa 1830 aus Montbéliard unweit Ornans, den die Bauern nach einem Begräbnis zur Erinnerung an die Wand hefteten, versehen mit dem Namen des Verstorbenen und den Todes- und Begräbnisdaten⁶⁵.

Naivität ist nur eine andere Formulierung des Naturhaften, das die Kunst Courbets bestimmt. Schiller nannte naive Dichtung eine „Gunst der Natur“. Vom „Auf- und Untergehen“ des Menschen „im Naturhaften“ (vgl. Abb. 1)⁶⁶, von Courbets „naturhafter Unschuld“ sprach Marie Luise Kaschnitz⁶⁷. Friedrich Theodor Vischer, der ebenfalls schon die Begriffe episch, lyrisch, dramatisch auf die bildende Kunst, vorzüglich die Malerei, angewandt und sie in erster Linie zur Gliederung der Malerei nach ihren Darstellungsinhalten benutzt hatte, setzte den „bestimmenden Standpunkt“ des Sittenbildes als den epischen fest. Seine Ausführungen über das Sittenbild⁶⁸ gelten auch für Courbets ‚Begräbnis von Ornans‘: Im Sittenbild erscheint der Mensch „als Naturwesen im engern und weitern Sinne des Worts, gehalten am Bande . . . der Gewohnheit, der Sitte überhaupt.“ Hier wird „das menschliche Leben wie ein landschaftliches Sein aufgefaßt“⁶⁹.

⁶³ A.a.O. S. 137.

⁶⁴ G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von F. Bassenge. Berlin 1955. S. 942.

⁶⁵ A.a.O. S. 164 ff., 167; Abb. 38a, 39b. — S. auch L. Nochlin: Gustave Courbet's Meeting.

⁶⁶ „Ces deux créatures puissantes et à demi-endormies semblent se confondre avec l'univers végétal, baigné de moiteurs et de l'ombre qui les entoure.“ (S. Kahn, M. Ecall, a.a.O. S. 2.)

⁶⁷ A.a.O. S. 122, 191.

⁶⁸ F. Th. Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt. Stuttgart 1854. S. 661, 664, 670/71.

⁶⁹ Vgl. C. Lemmonier, a.a.O. S. 38: „Courbet était un paysagiste de l'humanité . . . Il faisait de l'homme un accessoire de l'énorme nature morte qui est le fond de son œuvre.“ Meyer Schapiro, a.a.O. S. 190, schrieb über das ‚Begräbnis von Ornans‘: „. . . here the history of man is like natural history . . .“.

„Das Epische im Epischen tritt da zu Tage, wo vorzüglich das Instinktive und Zuständliche herrscht, dem Stoffe nach in den sinnlicheren Ständen, der aufgefaßten Seite nach (dort), wo die *äußeren* Culturformen in den Vordergrund treten, ... dem Grade des Umfangs nach ... im massenhaft Gemeinschaftlichen.“

Meyer Schapiro brachte die Naivität der Kunst Courbets in Zusammenhang mit seinem Sozialismus. Zweifellos ist hier eine enge Affinität von politischer Haltung und künstlerischer Gestaltung gegeben. Gleichwohl darf der Unterschied nicht übersehen werden zwischen Courbets lautem, aktionsgespanntem Leben, das ihn 1870/71 zum Engagement in der Pariser Commune führte, ihm dann Haft und Flucht in die Schweiz brachte — und seiner gesammelten, kraftvoll ruhigen Kunst. Mit Ausnahme einer dürftigen Barrikadenszene, einer Titelzeichnung für das Blatt ‚Salut Public‘ von 1848, findet sich bei ihm kein Werk, das sich vergleichen ließe mit Delacroix' Revolutionsbild ‚Die Freiheit führt das Volk — Der 28. Juli 1830‘, einer dramatischen Komposition, bestimmt von Kontrasten, Steigerungs- und Spannungsmomenten, die den dramatischen Zeitereignissen — als eigenständige Schöpfung — entsprach. Courbets ‚Steinklopfer‘, das Hauptbeispiel seiner sozialistischen, „humanitären“ Bilder, zeigen die Arbeiter in ihre Tätigkeit vertieft, reliefhaft nebeneinander geordnet, im epischen Gleichmaß in das Gleichgewicht zweier Bildmotive gebracht⁷⁰.

Die politisch indifferenten Motive, die Landschaften und Stilleben, lassen aus einem anderen Aspekt die Autonomie der Kunst Courbets und ihre Eigenart als epischen Stil erkennen. Zwei Landschaftsbilder Courbets seien dafür angeführt.

Courbets ‚Schleuse im Tal von Optevoz‘ (Abb. 471) läßt sich gut vergleichen mit einer Darstellung desselben Motivs von Charles François Daubigny (Abb. 572). Bei aller Ähnlichkeit aber zeigen sich grundsätzliche Unterschiede der Gestaltung. Daubignys Bildformat ist langgestreckt und schmal. Feingliedrig sind alle Gegenstände auf seinem Bild, die Bäume, die

⁷⁰ Vgl. M. W. Alpatow, a.a.O. S. 416: „Im Vergleich zu der Pathetik Delacroix' erwecken die Zurückhaltung Courbets, die strenge Rhythmik in der Anordnung der Figuren einen tiefen, ernsten Eindruck.“

⁷¹ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 8584.

⁷² Musée de Rouen. Vgl. P. Lafond: Le Musée de Rouen. Paris ca. 1914. S. 73. Das Verhältnis der beiden Bilder zueinander ist noch nicht geklärt. S. den Katalog: ‚Neue Pina-
kothek, Neue Staatsgalerie München, Französische Maler des 19. Jahrhunderts — Kunst
des 20. Jahrhunderts, Ausgestellte Werke I‘. München 1966. S. 24. Das Bild Courbets wird
hier „zwischen 1854 und 1860“ datiert. Das Werk Daubignys wurde auf der Pariser Welt-
ausstellung 1855 gezeigt.

Steine im Wasser, auch die Felsen. Courbet wählte einen engeren Ausschnitt. Alles ist massiger, großformiger, plastischer und kraftvoller. Die kleinteiligen Steine sind weggelassen. Zugleich sind die Dinge entschiedener gegeneinander abgesetzt, durch Dunkelkonturen die Felsen, durch eine Helligkeitsgrenze die Schleuse. Die Horizontalen, vor allem jene, die an der Grenze der grünen Wiese zum Schattendunkel der Büsche entsteht, und die Vertikalen, etwa im Stamm des freistehenden Baumes, sind betont. Die Horizontal-Vertikal-Struktur steigert die Dinge in ihrem eigenwilligen, aufrechten individuellen Dasein: sie erscheinen mehr nebeneinander geordnet, als einer Gesamtform subordiniert. Daubignys Bild dagegen versammelt die Dinge in einem übergreifenden Rhythmus. Ihm entspricht die atmosphärische Bindung dieses Bildes, die bei Courbet fehlt. Höher ist dort der Himmel, die Landschaft erstreckt sich weiter in die Tiefe. Zum engeren Ausschnitt des Courbetschen Bildes gehört die Nähe der Dinge. All das dient der kernhaften Kraft der aus sich bestehenden einzelnen Dinge.

Menschen und Tiere fehlen in Courbets Landschaft. Für Daubignys Gemälde sind sie wesentlich: sie lassen die umfassende Einheit der „Stimmung“ sichtbar werden, die der Scheidung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Mensch und Natur⁷³ vorausliegt. Courbet stellt die vom Menschen unabhängige, die in sich gegründete Natur dar.

Daubigny ist Lyriker. Bei ihm nur verhüllt, ausgeprägt bei Corot⁷⁴, der ihm am nächsten stand, kommen die Eigenarten lyrischer Gestaltungsweise in der Landschaftsmalerei zur Geltung: Unvollständigkeit der Teile, Aufgehen des Einzelnen, des Gegenständlichen in eine höhere Einheit, den Rhythmus, die „Stimmung“, die dem Betrachter unmittelbare Anteilnahme zumutet⁷⁵, nicht das Abstandnehmen des epischen Stils, in dem Gegenstände allererst sich konstituieren. Courbets Kunst zeigt das Gegenstandsein der Gegenstände, ihre „Objektivität“, ihre feste, widerständige Dauer.

In seinem Aufsatz „Die Landschaftsschau Jacob van Ruisdaels“⁷⁶ beschrieb Hermann Beenken dessen „Dramatisierung der Landschaft“. In der Tat findet sich die dritte Grundmöglichkeit des Künstlerischen, das Dramatische, innerhalb der Landschaftsmalerei wohl nirgends reiner verwirklicht als bei Jacob van Ruisdael. Spannung, Bewegung, Kontrastreichtum, Hintreiben auf ein Ziel und Ende sind Wesenszüge des Drama-

⁷³ Vgl. E. Staiger, a.a.O. S. 63: „Un paysage quelconque est un état de l'âme“ (Amiel).

⁷⁴ Oft schon wurde Corot als Lyriker bezeichnet, so auch von J. Meier-Graefe, a.a.O. S. 53.

⁷⁵ Vgl. E. Staiger, a.a.O. S. 48 ff.

tischen⁷⁷. In Jacob van Ruisdaels ‚Sandhügel, mit Bäumen bewachsen‘ (Abb. 6⁷⁸) sind alle Bildgegenstände in eine entschieden artikulierte Folgeordnung⁷⁹ eingespannt. Mühevoll und heftig zugleich schraubt sich der Weg nach oben und in die Tiefe⁸⁰. Still liegt der Sandhügel da. Der Baum, in die Diagonale gebeugt, nimmt den vom Weg eingeführten Bewegungsimpuls auf und teilt ihn in zwei Ströme; einer steigt zu den Wolken auf und kommt in deren Lichtsaum zur Ruhe, der andere fällt nach rechts und verebbt in der Ferne. In einem doppelten Schlußmotiv erfüllt sich das Eingangsthema des Weges, und schon hier, in der ‚Anhebung‘ war die Teilung vorbereitet. Dramatisch, als Kontrast- und Spannungsmoment, wirkt auch das Hell-Dunkel. Unvermittelt bricht die Helligkeit des Weges aus dem Dunkel auf und schwindet dahin zurück, die Dunkelsilhouette des Baumes ist pathetisch gegen den Himmel gestellt. Darstellung des Schicksalhaften, des Tragischen in der Natur ist der Sinn dieser dramatischen Gestaltungsweise⁸¹.

Nichts davon bei Courbet. In seiner ‚Landschaft mit Fluß und Brücke‘ (Abb. 7⁸²) ist Bewegung weitgehend stillgelegt. Der bildeinwärtsführende Weg wendet sich in einer fast rechteckigen, bewegungsarmen Biegung. Schattendunkel liegt auf ihm. Als Richtungs- und Tiefenmotiv tritt er deshalb ganz zurück. Das linke Drittel des Bildes wird beherrscht vom hellen Felsmassiv, das durch Senkrechte und Waagrechte klar und einfach untergliedert ist. Daran schließen die Silhouetten von Felsen und Bäumen, die mit ihren Begrenzungen Rechteckformen umschreiben. In der Dunkelzone vor der sanft ansteigenden Ebene rechts wird die Horizontale mehrfach wiederholt. Trotz der weiteren Entfernung ist das Grün dieser Ebene nur um wenig heller als das der Wiesen des Mittelgrundes und wird so an dieses gebunden. Die Dinge sind in einem gemeinsamen nahen

⁷⁶ In: Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag. Königsberg 1943. S. 1—12.

⁷⁷ Vgl. E. Staiger, a.a.O. S. 147.

⁷⁸ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1022. Entstanden 1647.

⁷⁹ Zur Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau vgl. K. Badt: Modell und Maler von Jan Vermeer. Köln 1961.

⁸⁰ „... der eigentliche ‚Held‘ dieses Bildes ist der Weg im Vordergrund links, auf den sich das Licht sammelt und der sich in mühsamer Serpentine durch das Gelände auf den sandigen Hügel emporkämpfen muß, um dann, noch ehe er die freie Höhe erreicht, vor einer versperrenden Hürde wieder ganz ins Dunkel zurückzusinken. Wieviel Mühsal hat diese landschaftliche Natur im Kampfe mit den in ihr selbst liegenden Widerständen!“ (H. Beenken, a.a.O. S. 7.)

⁸¹ H. Beenken, a.a.O. S. 8, 12.

⁸² München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 8649. Datiert 1865.

Mittelgrund versammelt⁸³. Die „Schwächung der Perspektive“, die Novotny an Werken Cézannes erkannte⁸⁴, gilt in geringerem Maße und mit ganz anderem Sinn auch für Courbet. Nicht der „Raum“, nicht die Abstände zwischen den Körpern bestimmen die Bilderscheinung, sondern die Körper selbst (weshalb Figuren oft im Mißverhältnis zueinander und zu ihrer Umgebung stehen⁸⁵). Fast alle Bildgegenstände sind frontal aufgerichtet und damit ohne Bezug auf einen bestimmten Blickpunkt, losgelöst, unabhängig von der Hinsicht eines Betrachters.

Beides, die parataktische Ordnung und die geschilderte Fügung des Ortes, dienen der urwüchsigen Kraft und der freien Unabhängigkeit jedes einzelnen Seienden. Zeitlos, nicht in eine momentane Sicht eingestellt, keinem Schicksal unterworfen, von keiner Vergangenheit, auf keine Zukunft hin bestimmt, *sind* sie einfach. Schillers Unterscheidung gilt: Der Dramatiker „steht unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der der Substantialität; dort kann und darf etwas als Ursache von was anderm dasein, hier muß alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen“⁸⁶.

Das „Sich-im-Sein-Erhalten“ der Dinge zeigt auch die Kunst Cézannes, auch sie eine Kunst epischen Stils⁸⁷. Das Beharren im Sein, von dem Cézannes Kunst Zeugnis gibt, ist ein „Zusammenbestehen“, ein Sich-Erhalten in „unerschütterlichem Zusammenhange“ (Badt). Dahin konnte Courbet nicht gelangen. Er bleibt bei der Darstellung des kraftvollen Einzeldaseins. Das Zusammenbestehen der Dinge bei Cézanne wird sichtbar auch in ihrer gemeinsamen Lichtzuwendung⁸⁸. Die Mehrzahl der Bilder Courbets aber ist dunkel. Diese Dunkelheit ist nicht locker, atmosphärisch, ist kein „Raumdunkel“, sondern fest, dicht, materiell⁸⁹. Sie kann als Dunkelheit der Mate-

⁸³ Vgl. R. Zeitler, a.a.O. S. 105: „Courbet hatte sich immer nur mit den Dingen der Nähe identifiziert und den Nahraum oder eine Art von Nahraum gemalt, indem er — wohl mit Hilfe eines Visierrahmens — den Vordergrund wegschnitt und den Mittelgrund so gab, als läge er dicht vor uns.“

⁸⁴ F. Novotny: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien 1938.

⁸⁵ Etwa in der ‚Retour de la foire‘, den ‚Demoiselles de village‘, den ‚Lutteurs‘, den ‚Baigneuses‘. (Vgl. Delacroix, Journal, II. S. 18, 19; Notiz vom 15. April 1853. — J. C. Sloane, a.a.O. S. 155.)

⁸⁶ An Goethe, 25. April 1797.

⁸⁷ K. Badt: Die Kunst Cézannes. München 1956; vor allem S. 120 ff., 232 ff. u. ö.

⁸⁸ Vgl. vom Verf.: Zur Kunst Cézannes. In: Festschrift Kurt Badt zum siebenzigsten Geburtstage. Berlin 1961. S. 190—212; vor allem S. 204 ff.

⁸⁹ Vgl. B. Schug: Gustave Courbet. Die Jagd in der Kunst. S. 33: „Die ganz dunkel grundierte Leinwand ist sein Rohmaterial, von dem er ausgeht: ‚Sie wundern sich, daß meine Leinwand so schwarz ist; — Die Natur ohne Sonne ist ja auch schwarz und dunkel. Ich mache es wie das Licht. Ich erhelle alles, was vortritt, und das Bild ist fertig. . . . Die Malfläche ist hier nicht die Ebene, auf die ein Bild projiziert wird, sondern sie ist der Grund, aus dem das Bild durch das Tun der Farben und Formen gestaltet wird.“

rie verstanden werden, als Dunkelheit „des in sich beschlossenen, nicht aufgeschlossenen, mit sich selbst behafteten und belasteten Daseins“⁹⁰. Courbets Kunst ist „materialistisch“, sie zeigt die sinnliche Fülle, die Unzerstörbarkeit, aber auch die innere Schwere, das Undurchdringliche, die Verslossenheit der Materie⁹¹ und überschreitet gerade damit das empirisch Vorfindliche.

Alles, selbst das der Faßbarkeit sich entziehende Element, das Wasser (Abb. 8), wird bei Courbet zum plastischen Körper. Die plastische Kraft der Kunst Courbets ist ein Kennzeichen ihres epischen Stils. „Plastik“ ist unerläßliche Bedingung epischer Gestaltungsweise auch in der Dichtung. Des öfteren wurde Epik in Analogie gesetzt zur bildenden Kunst und vorzüglich zur Plastik. Bei Novalis findet sich der Aphorismus: „Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra und Drama“⁹². Nietzsche verglich Epiker und Plastiker: „Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken“⁹³. Für Friedrich Theodor Vischer ist die epische Poesie „Ausdruck einer Versetzung der dichten Phantasie auf den objektiven Boden der bildenden Kunst...“ Und umgekehrt gilt: „Gibt es eine epische Plastik, so ist dies Ausdruck des innigsten Verweilens dieser Form der bildenden Kunst auf ihrem eigenen, dem objektiven Boden...“⁹⁴.

„Objektivität“⁹⁵, „Realismus“ gehört zum Wesen epischen Stils. Damit schließt sich der Kreis der Betrachtung. Epik begreift Realismus in sich und bedeutet zugleich ein autonomes Gestaltungsprinzip, das Wirklichkeit nicht zu kopieren, sondern *darzustellen* befähigt.

⁹⁰ H. Conrad-Martius: Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie. In: Festschrift Edmund Husserl zum siebenzigsten Geburtstag gewidmet; Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle/Saale 1929. S. 339—370. Zitat S. 341.

⁹¹ „... Courbet créa une sensation: celle de la vie dans sa matérialité. Il donnait le goût d'une certaine existence cossue, passée à se dilater dans l'épanouissement des choses.“ (C. Lemonnier, a.a.O. S. 23.). Überspitzt formulierte T. J. Clark: „A head in the *Burial* exists clearly against the dense blackness of the bodies, and yet by the very method of painting we feel the way in which the blackness informs and defines it. This blackness is also its terror. At this point materiality is not neutral in Courbet; it is taken as the *essential*, but with a kind of horror.“ (A bourgeois Dance of Death: Max Buchon on Courbet — II. The Burlington Magazine CXI (1969). S. 286—290. Zitat S. 288.)

⁹² Novalis. Schriften. Ausg. Kluckhohn. Leipzig o. J. Bd. 2, S. 352. — Ähnlich ist die Gliederung u. a. bei Hegel und Schleiermacher; vgl. R. Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750—1830. S. 552, 568.

⁹³ Die Geburt der Tragödie. Werke. Bd. 1, S. 38.

⁹⁴ F. Th. Vischer, a.a.O. S. 465.

⁹⁵ S. etwa R. Wellek, a.a.O. S. 532 (Jacob Grimm), 568 (Hegel). — I. Behrens, a.a.O. S. 188 (A. W. Schlegel). — W. v. Humboldt, a.a.O. S. 157, 159, 161.

Plastik, Addition, Auflösung in Episoden dienen der Selbständigkeit, der Unabhängigkeit des Einzelnen. Courbet, der, wie er 1861 schrieb, durch und mit seiner Kunst, angelangt war „en plein à l'émancipation de l'individu, et finalement, à la démocratie. Le réalisme est par essence, l'art démocratique“⁹⁶, Courbet übertrug diesen seinen unbändigen Freiheitswillen auf alles, was er malte. So ist Courbets Stil anarchisch im Sinne eines Aspektes der Gesellschaftslehre Proudhons, im Sinne der Freiheit und Unabhängigkeit des Individuums von Herrschaft, von Subordination. (Die Bezeichnung „anarchisch“ trifft das Gemeinte genauer als das Wort „demokratisch“, das Courbet selbst und seine Freunde verwandten⁹⁷.) Das aber ist nichts, was einfach der Wirklichkeit entnommen werden konnte, wie die Realismus-Theorie meinte, sondern bedeutet eine Steigerung, einen Kraftzuwachs individuellen Daseins über alles empirisch Gegebene hinaus. Courbets epischer Stil ist anarchisch in der nur ihm eigenen Vereinzlung, ja Isolierung des Individuellen, die vor allem die Figurenbilder bestimmt. Darin kann auch eine Grenze der Kunst Courbets gesehen werden: insofern er die Beziehungen zwischen den Einzelnen nur als herrschaftsmäßige zu sehen imstande war und sich anarchisch ihnen entgegensetzte.

Der schwermütige Zauber, der von vielen Bildern Courbets bei all ihrer epischen Sachlichkeit ausgeht⁹⁸, gründet auch in dieser Vereinzlung und der Schwere der Materie, die seine Kunst zeigt. Courbets Sätze über den Jäger deuten auf den Zusammenhang von Freiheit, Natur und Schwermut. Sie können als Selbstcharakteristik verstanden werden: „Le chasseur est un homme d'un caractère indépendant qui a l'esprit libre ou du moins le sentiment de la liberté. C'est une âme blessée, un cœur qui va encourager sa langueur dans le vague et la mélancolie des bois“⁹⁹.

⁹⁶ Veröffentlicht im „Précurseur d'Anvers“, 22. August 1861; zit. nach G. Riat, a.a.O. S. 192.

⁹⁷ L. Nochlin übertrug diesen Begriff auch auf Courbets Bildform; sie sprach von „pictorial democracy“, „compositional égalitarisme“ (Innovation and Tradition in Courbet's Burial at Ornans. S. 121). Als „demokratisch“ wurde die (gleichfalls epische) Kunst der Brüder Le Nain verstanden: vgl. S. Meltzoff: The Revival of the Le Nains. The Art Bulletin XXIV (1942). S. 259—286.

⁹⁸ S. auch B. Schug: Gustave Courbet. Die Jagd in der Kunst. S. 25, 26, 27.

⁹⁹ Zit. nach P. Courthion, a.a.O. II, S. 39. Zum Charakter Courbets vgl. auch P. Borel: Gustave Courbet im Kampf mit den Dämonen seiner Zeit. Eine Künstlertragödie. Eingeleitet und hrsg. von O. Grautoff. Berlin 1925.



1. Courbet: Mädchen am Ufer der Seine



2. Courbet: Begräbnis in Ornans



3. Courbet: Das Atelier des Malers



4. Courbet: Schleuse im Tal von Optevoz



5. Charles François Daubigny: Schleuse im Tal von Optevoz



6. Jacob van Ruisdael: Sandhügel mit Bäumen bewachen



7. Courbet: Landschaft mit Fluß und Brücke



8. Courbet: Die Woge

Bildnachweis

1. *Courbet*: Mädchen am Ufer der Seine, 1856.
Paris, Petit Palais. Photo Giraudon Paris.
2. *Courbet*: Begräbnis in Ornans, 1849.
Paris, Louvre. Photo Giraudon Paris.
3. *Courbet*: Das Atelier des Malers, 1855.
Paris, Louvre. Photo Giraudon Paris.
4. *Courbet*: Schleuse im Tal von Optevoz, ca. 1854—60.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Photo des Museums.
5. *Charles François Daubigny*: Schleuse im Tal von Optevoz, ca. 1855.
Musée de Rouen. Photo Ellebé Rouen.
6. *Jacob van Ruisdael*: Sandhügel mit Bäumen bewachsen, 1647.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Photo des Museums.
7. *Courbet*: Landschaft mit Fluß und Brücke, 1865.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Photo des Museums.
8. *Courbet*: Die Woge, 1870.
Paris, Louvre. Photo Giraudon Paris.