

Gustave Courbet

Nur sich selbst verpflichtet

Malerisch und politisch ein Revoluzzer, verdankt Gustave Courbet seinen Ruf als erster Avantgardist der Kunstgeschichte seinen ungewöhnlichen Motiven und der eigenständigen Behandlung der Farben.

Obwohl Autodidakt, kannte das Selbstbewusstsein Courbets schon in jungen Jahren keine Grenzen. Als 1855 die Jury der im Rahmen der Weltausstellung eingerichteten Kunst-Schau drei seiner Bilder ablehnte, liess er vor dem Festgelände einen eigenen Pavillon errichten, in dem er unter der Affiche «Du Réalisme. G. Courbet. Exposition de quarante tableaux de son œuvre» eine eigene Werk-Auswahl präsentierte. Als Gipfel der Frechheit empfanden viele Zeitgenossen die Tatsache, dass Courbet Eintritt verlangte.

Aber was sich davor in der französischen Provinz und auch in Deutschland bewährt hatte, war in Paris ein Flop. Eugène Delacroix (1798 – 1863) spottete in seinem Tagebuch über die gähnende Leere, die er in Courbets Pavillon angetroffen habe – obwohl man den Eintrittspreis gesenkt habe.

Allerdings hatte der Altmeister an der Leistung des jungen Kollegen wenig auszusetzen. Besonders angetan war er von dem Grossformat «L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique». In dem Bild, das in der Ausstellung der Fondation Beyeler nicht zu sehen ist, verkörperte Courbet 1855 seine malerischen Errungenschaften. Wir sehen ihn an einem Landschaftsbild arbeitend, umgeben von einfachen Menschen und flankiert von einem Aktmodell. «Seht her», scheint er zu sagen, «das sind meine Fähigkeiten!»

Delacroix kritisierte an dem Grossformat allerdings «Zweideutigkeiten». Er fand es verwirrend, dass sich Courbet als Maler beim Malen gemalt hatte. «Wahrscheinlich», mutmasst Kurator Küster in seinem Katalogbeitrag zur Aus-



Vom 7. September 2014 bis 18. Januar 2015 präsentiert Kurator Ulf Küster in der Fondation Beyeler in Riehen den französischen Maler Gustave Courbet (1819 bis 1877) als Vorvater der

Moderne. Thematisch geordnet hängen 57 Gemälde des autodidaktisch geschulten Künstlers in acht Sälen. Der Sohn eines reichen Grundbesitzers aus der Franche-Comté musste sich nie um die akademischen Vorgaben kümmern. Er musste sich niemandem anbieten, niemandem gefallen. Er hatte den Ehrgeiz, ganz auf sich selbst gestellt ein grosser Maler zu werden. Er studierte selbstständig die künstlerischen Traditionen, die Motive und die Techniken – um sie nach und nach hinter sich zulassen. Seine Natur- und Menschendarstellungen erlangten durch die radikale Farbanwendung eine eigene Qualität. Seine Bilder fanden reissenden Absatz. Er arbeitete wie besessen, um der Nachfrage nachzukommen. Ein Modemaler war er gleichwohl nie. Viele seiner Motive waren in der Mitte des 19. Jahrhunderts reine Provokationen, nicht zuletzt die erotisch aufgeladenen Frauenakte, die in seinem sagenhaften Unterleibs-Torso «L'Origine du monde» gipfelten. Auch seine politischen Ansichten waren notorisch provokativ. 1870 sollte für die Regierung Pariser Kunstschatze sichern. Später, nach dem Scheitern der Commune, machte ihn die neue Obrigkeit für die Schleifung der Vendôme-Säule persönlich verantwortlich. 1873 floh Courbet in die Schweiz. In seiner Heimat geächtet, wirkte er – weiter revolutionär gestimmt und unermüdlich schaffend, aber depressiv und dem Alkohol verfallen – in seinen letzten Jahren in der kleinen Schweizer Kunstszene als Inspirator.

Der Katalog enthält kenntnisreiche Aufsätze des Kurators und weiterer Courbet-Kenner. Ulf Küster (Hrsg.): Gustave Courbet. Riehen/Ostfildern 2014 (Fondation Beyeler/Hatje Cantz Verlag) 200 Seiten. CHF 62.50



«L'Atelier du peintre, allégorie réelle ...» (1855): Der Maler malt den Maler, der malt

stellung, «waren es gerade diese unkonventionellen Bildmöglichkeiten, die Courbet hier demonstrieren wollte. Die rationale Herangehensweise von Künstlern wie Delacroix sollte infrage gestellt werden.»

Trotz dem Flop mit seiner One-Man-Show markiert das Jahr 1855 Courbets künstlerischen Durchbruch. Seine Bilder finden Käufer im ganzen Land. Vor allem die geheimnisvollen Grotten- und Quellen-Landschaften seiner jurassischen Heimat aus den 1860er-Jahren sind beliebt. Es gab einen regelrechten Courbet-Hype, den der Maler mit einer ungewöhnlichen Produktivität fütterte. Seine Schnell-Malerei mit dem Palettmesser, mit Lappen und Daumen machte seine Bilder einzigartig.

Es ist anzunehmen, dass sich die wenigsten seiner Kunden bewusst waren, wie viel Energie der Künstler in eine grundsätzliche Erneuerung der Malerei investierte. Er wollte ein Maler sein, der auf den Traditionen aufbaute, der aber «in seinem Tun und Lassen nur sich selber verpflichtet» war, wie Ulf Küster im Katalog schreibt.

Zusammen mit seinem Mäzen, dem reichen Bankierssohn und Börsenmakler Alfred Bruyas aus Montpellier, kämpfte Courbet um die –

«Solution» genannte – Durchsetzung der Moderne in der Kunst.

Bruyas, der selbst gern Maler geworden wäre, erkannte nach einem Rom-Aufenthalt seine Berufung als Mäzen. Er hatte dort Gleichgesinnte, wie den um einiges älteren François Sabatier getroffen und an den philosophischen Diskussionen in der Villa Medici teilgenommen, in denen der Frühsozialist Charles Fourier und seine utopischen Arbeits- und Wohngemeinschaften, die «Phalanstères», im Mittelpunkt standen.

Im Gegensatz zu Sabatier war Bruyas – seinem späteren Freund Courbet nicht unähnlich – ein begeisterter Selbstdarsteller, wie einige Bilder zeigen, die er für seine Sammlung anfertigen liess: In den imposanten Inszenierungen steht der Auftraggeber immer im Mittelpunkt. Am Salon von 1853 erwarb Bruyas spontan Courbets überaus kontrovers beurteiltes Gemälde «Les Baigneuses». In den «seltsamen Formen» und «Aufgedunsenheiten» habe er «ein wahres Manifest einer freien und von den Diktaten der Ecoles des Beaux-Arts unabhängigen Kunst erkannt», schreibt Michel Hilaire in seinem aufschlussreichen Katalog-Essay. Bruyas war überzeugt: «Das Gemälde der «Baigneuses» findet seinen Halt in der Solution...»

In der Tat manifestierte sich Courbet als der ideale Gleichgesinnte. 1853 empfahl er sich dem wagemutigen Sammler als unerschrocken-aufmüpfigen Mitstreiter: «Wir müssen Mut beweisen», schrieb er ihm. «Ich habe alle Brücken hinter mir abgebrochen. Ich habe der Gesellschaft offen den Kampf angesagt. Ich habe alle beleidigt, die mir Steine in den Weg gelegt haben. Und jetzt stehe ich hier, allein, gegen diese Gesellschaft. Es gibt nur eins: siegen und sterben.»¹

Die schwülstige Botschaft kam gut an, zumal sich Courbet als siegesgewissen Mitstreiter andiente und sich dem eitlen, aber angesichts der offenen Feindseligkeit seiner Familie oft zweifelnden Mäzen hemmungslos anbot: «Ich werde sie nicht enttäuschen. ... Als Garantie biete ich Ihnen den Hass der Menschen und unserer Gesellschaft. ... Mit Ihrer Vergangenheit, Ihrer Intelligenz, Ihrem Mut und ihren finanziellen Mitteln können Sie uns zu unseren Lebzeiten retten und uns in ein neues Zeitalter eintreten lassen!»

Wenig später, kurz vor seiner Abreise nach Montpellier, bestätigte Courbet die schicksalhafte Wahlverwandtschaft: «Ich bin Ihnen begegnet und dies war unausweichlich, denn nicht wir haben zusammengefunden, sondern unsere Solutions.» Im gleichen Schreiben betont der Maler seine Unabhängigkeit: «Ich hoffe, ich werde immer von meiner Kunst leben können, ohne mich auch nur um Haaresbreite von meinen Prinzipien entfernt, ohne auch nur für einen einzigen Augenblick mein Gewissen verraten, ohne auch nur ein handtellergrasses Bild aus Gefälligkeit oder zu Verkaufszwecken gemalt zu haben.»

Vom Mai bis September 1854 zu Besuch in Montpellier, wo ihn Bruyas, wohl nicht zuletzt als Beweis seiner Ernsthaftigkeit, seiner ganzen Familie vorstellte, malte Courbet für den Gönner und diskutierte mit ihm intensiv über die «Solution». Als Frucht ihres Diskurses darf das Bild «Le Rencontre» angesehen werden, das auch unter dem Titel «Bonjour Monsieur Courbet» bekannt wurde. Es bildet einen Höhepunkt der Ausstellung der Fondation Beyeler.

In der ganz und gar fiktiven Szene (in Wirklichkeit war er mit dem Zug in den Süden gereist) tritt Courbet, 35, in sorgfältig gestylter Wanderer-Kluft auf einer kleinen Anhöhe in der Nähe von Montpellier von rechts auf: Ein schlanker, kräftiger Mann mit Wanderstab, der sein Handwerkszeug auf dem Rücken trägt. Begrüßt wird er von Alfred Bruyas, 33, in elegant-sportlichem Habitus und, wie es sich gehört, etwas zurückgesetzt, von dessen ehrerbietigem Diener mit dem Mantel des Chefs über dem Arm. Auch ein Hund macht dem Ankömmling seine Aufwartung.

Während Courbet das Bild zum Ausgangspunkt einer neuen Schaffensphase erklärte, brachte es Bruyas wegen einiger bissiger Kommentare in Verlegenheit. Denn das Interesse der Kritiker und des Publikums galt in erster Linie dem Maler, nicht dem Mäzen, obwohl dieser in der Bildmitte platziert war.

Théophile Gautier (1811–1872), der führende Kunstkritiker der Zeit, spottete darüber, wie sich der Maler in dem Setting vorteilhaft inszenierte: «Er achtet sehr darauf, die Methoden des Realismus nicht auf sich anzuwenden. Die frischen, reinen Töne reserviert er für sich selbst und umschmeichelt seinen Krausbart mit delikatem Pinselstrich.»

Ein anderer Kritiker, Edmond About (1828–1885): «Weder Herr noch Diener werfen ihren Schatten auf den Boden, einen Schatten gibt



«Le Rencontre» (1854): Neue Schaffensphase

¹ Alle Zitate sind dem Aufsatz von Michel Hilaire im Katalog S. 32ff. entnommen.



«Un enterrement à Ornans» (1849/50): Der Tod als materielles Ereignis, ohne Engel und Sonnenstrahl

es nur für Monsieur Courbet, er allein vermag denn Sonnenstrahlen Einhalt zu gebieten.»

Wiewohl solcher Spott in Paris gut ankam, und der arme Bruyas als unbedarfter Provinzler dastand und sich von Courbet verraten fühlte, hält die Interpretation einer näheren Betrachtung nicht stand. Denn sie widerspricht fundamental der Überzeugung des Künstlers, dass er auf die Grosszügigkeit seines Mäzens angewiesen war. Zudem: Was ist auf dem Bild wirklich zu sehen? Ein selbstbewusst auftretender Wanderer mit gerecktem Kinn wird auf freiem Feld im Schatten eines Baumes von seinem Gastgeber und dessen Diener erwartet. Im Hintergrund steht eine Kutsche bereit, um die Herren in die Stadt zu fahren. Keine Herabsetzung des Sammlers! Keine demonstrative Überheblichkeit des Malers!

Gleichwohl: Bruyas war zutiefst beleidigt, zumal sein Versuch, mit einem Pamphlet die Kritiker zu widerlegen und die Spötter zum Schweigen zu bringen, komplett scheiterte. Der Sammler zog sich darauf zurück und verlegte sich darauf, seine Galerie mit einem weiteren Katalog bekannt zu machen.

Courbet versuchte 1857, die Beziehung neu zu beleben. Ohne sich anzukündigen reiste er zusammen mit dem befreundeten Schriftsteller Champfleury (eigentlich Jules François Félix Husson, 1821–1889) und einer Gruppe von Studenten in den Süden und besuchte seine

alten Bekannten. Bruyas organisierte ein Bankett für seinen Mitstreiter und den Gründer der Zeitschrift «Le Réalisme». Doch die alte Vertrautheit wollte sich nicht wieder einstellen. Courbet fühlte sich nicht mehr an den Exklusivvertrag mit seinem Mäzen gebunden und nahm Aufträge anderer Kunstliebhaber an, darunter Sabatier, den er porträtierte, und auf dessen Anwesen er auch logierte.

Als Courbet abreiste, war Bruyas nicht in Montpellier, und der Maler konnte ihm seine neuesten Bilder nicht zeigen. Courbet war, selbstverständlich, gekränkt, und sein Reisegefährte Champfleury publizierte, kaum zurück in Paris, in der «Revue des deux Mondes» unter dem Titel «Histoire de M.T. ...» eine Persiflage über den Kunstliebhaber, den er als «Narziss einer Zivilisation», verspottete, «die dem Menschen die Möglichkeit gegeben hat, sich in einer Leinwand statt in einer klaren Quelle zu spiegeln.»

Bruyas, zutiefst getroffen von dieser «Exekution», die er sich nicht ohne Einflüsterung Courbets vorstellen konnte, bricht den Kontakt zu seinem einstigen Mitstreiter ab. Die «Solution» ist am Ende. Courbet indessen hält sich in den folgenden beiden Jahren in Deutschland auf; er geht im Taunus auf die Pirsch und malt realistische Jagdszenen, derweil in Frankreich, befeuert von Publikationen einflussreicher (und befreundeter) Autoren, sein Ruf als Erfinder der realistischen Malerei wächst.

Um Courbets Konzept des Realismus zu verstehen, lohnt es sich, seine politisch-intellektuelle Umgebung in den prägenden 1850er- und 60-Jahren zu betrachten. Die Bekanntschaft mit François Sabatier hatte ihn, mutmasslich durch Bruyas, mit den Vorstellungen des Utopisten Fourier bekannt gemacht. Aber schon zuvor war er mit den Ideen des ebenfalls aus der Franche-Comté stammenden Anarchisten Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865) vertraut, wie der amerikanisch-französische Kunsthistoriker James H. Rubin in einem brillanten Katalog-Essay darlegt.

1861 erläuterte Courbet an einer von Proudhon organisierten Tagung in Antwerpen, wie er die gesellschaftliche Wirkung seiner Malerei verstanden wissen wollte: «Erst durch die Negation des Idealen und all dessen, was daraus folgt, gelange ich zur vollständigen Emanzipation des Individuums und schliesslich zur Demokratie.»²

Was das bedeutet, erläutert Rubin am Beispiel des – in der Ausstellung nicht präsenten – Bildes einer Beerdigung in Courbets Heimatort. Das riesige, drei auf sechs Meter grosse Gemälde «Un enterrement à Ornans», entstanden 1849/50, zeigt den Tod als materielles Ereignis. Die Trauergemeinde – links Sargträger, Totengräber und Geistliche, in der Mitte die Männer, rechts die Frauen – hat sich um das offene Grab versammelt, das sich etwa dort auftut, wo die Betrachtenden stehen. Sie sind damit in das Geschehen einbezogen.

Rubin erläutert: «Das heisst, das Gemälde transformiert den Raum des Betrachters nicht nur dergestalt, dass dieser zu einem der Trauernden wird, sondern auch mit der Wirkung, dass ihn seine Nähe zum Grab an die eigene menschliche Sterblichkeit erinnert...»

Es fehlen alle bis dahin üblichen Attribute des Trostes: keine Engel sind zu sehen, kein heller Sonnenstrahl durchbricht die Wolken; die Szene auf dem neuen Friedhof am Ortsrand ist in düsteres Licht getaucht – und für die Zeitgenossen besonders skandalös – die Trauernden sind als real existierende Bewohner von Orn-

ans kenntlich. 27 Personen insgesamt. Courbet hatte sie alle Modell sitzen lassen!

Realistisch, ohne Beschönigungen und Idealisierungen nach der Natur gemalt, sind nicht nur die Menschen in Courbets Bildern, sondern auch die Natur. Die Jurafelsen seiner Heimat, die Grotten und Bäche, die Tiere auf seinen Jagdbildern, der Schnee, die gewaltigen Wellen und die Gischt des Meeres. Für seine Zeitgenossen, schreibt der Experte James H. Rubin, «musste seine aktive, physische Pinselführung wie eine Herausforderung wirken, denn sie stellte die Grundannahmen über die Malerei ebenso in Frage wie die traditionelle der Kunst als Erscheinungsform von Idealen, die entweder imaginiert oder fern jeglicher Alltagserfahrung sind.»

Besonders die Landschaftsdarstellungen, die in der aktuellen Ausstellung der Fondation Beyeler im Zentrum stehen, zeugen von Courbets malerischen Innovationen. In zahlreichen dieser Bilder sehen sich die Betrachtenden richtiggehend von der Landschaft umstellt, eingekesselt oder in sie hineingezogen.

Die meisterhafte Handhabung des Palettmessers tut ein übriges zur magnetischen Bildwirkung. Courbet pinselte nicht Oberflächen, wie seine Kollegen, sondern er häufte die Farben Schicht um Schicht auf die Leinwand und erzeugte so im Vordergrund eine plastische Wirkung, die bis dahin unbekannt war. Je weiter weg vom Betrachter, desto feiner erfolgte der Farbauftrag.

In den 1860er-Jahren entstanden gleichzeitig eine Reihe von «Baigneuses», Bilder, die damals die Männerphantasien gewaltig anregten. In der Tat erwies sich Courbet als Meister der erotischen Andeutung. Schon seine Quellen- und Grottenbilder spielten offensichtlich mit sexuellen Konnotationen.

Für den Salon von 1863, den Gautier zum «Salon der Venus» bezeichnete, hatte Courbet ein weiteres Grossformat, «Le retour de la conférence», angemeldet. Doch die feucht-fröhlich bewegte Landpartie mit einem Esel, Pfaffen

² Die folgenden Zitate sind dem Aufsatz von James H. Rubin im Katalog S. 60ff. entnommen.

und Nönnchen, wurde von der Jury abgewiesen. Courbet wütete über die Heuchelei; ganz unschuldig sprach er davon, man unterstelle ihm eine antikirchliche Kampagne, und freute sich insgeheim über die gelungene Provokation.

Drei Jahre später steigerte er seine Provokationen mit dem Tableau «Vénus et Psyché», (oder «Étude de femmes», wie er sein Werk zu Händen der Jury unverfänglich nannte), auf dem Venus ihrer geliebten Psyche eine Eifersuchtsszene macht. Während in Frankreich ein Sturm der Entrüstung losbrach und die Jury es wegen Unsittlichkeit zurückwies, war das Bild in Belgien ein Erfolg. Seinem Gewährsmann dort, versicherte Courbet: «Es gibt wahrlich kein einziges Gemälde alter Meister, das so wenig unschicklich wäre wie dieses hier. ... Die ganze Stadt Ornans hat es gesehen, ohne dass sich nur irgendein Einspruch dagegen erhoben hätte, und ich versichere Ihnen, dass es in Ornans mehr Sittenhaftigkeit gibt als unter den Jurymitgliedern in Paris.»³

1866 malte er mit «Le Sommeil» zwei Freundinnen, eng umschlungen, im Schlaf. Diesmal sind die Frauen nicht von «Draperien bedeckt, die jegliche Nacktheit kaschieren», wie vordem Venus und Psyche. Kurz darauf malte er sein am nachhaltigsten skandalöses Werk, «L'Origine du monde». Nur: Ausgerechnet diese beiden Gemälde waren gar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Es waren Auftragsarbeiten für den ägyptischen Diplomaten Khalil-Bey (1831–1879), der sie, sorgfältig durch unverfängliche Gemälde getarnt, in seinen Privaträumen verwahrte und nur ausgewählten «Kennern» präsentierte.

Man kann sich die männerbündlerisch-voyeuristischen, von Zigarrenrauch umnebelten Szenen gut vorstellen. So kam der mit grosser Sorgfalt gemalte Unterleib zu seinem Ruf. Die Wenigsten hatten ihn selbst gesehen; alle munkelten davon. Nur selten gab es später Gelegenheit, das Bild zu bestaunen. Der Verleger Edmond de Goncourt geriet am 29. Juni 1889 in grösste Erregung, als er dem Phantom beim Antiquitätenhändler Antoine de la Narde



«L'Origine du monde» (1866): Auf Bestellung gemalt

begegnete, was er sofort in sein Tagebuch notierte. Lange gehörte das Bild dann dem ungarischen Baron Ferenc Hatvany und später – ausgerechnet! – dem Psychoanalytiker Jacques Lacan. Dauerhaft öffentlich gezeigt wird es erst ab 1995 im Musée d'Orsay in Paris.

In der Ausstellung wird das unerhörte Gemälde – nie zuvor hatte ein Künstler einen Frauenkörper auf diese Weise dargestellt – mit einem einige Zeit früher entstandenen Blumenbild konfrontiert. Man kann das, etwas vereinfacht gesagt, als Versuch verstehen, der Darstellung des Werdens, eben: dem «Ursprung des Lebens», eine Abbildung des Vergehens, eines rasch verblühenden Strausses, gegenüber zu stellen. Die Idee ist aber nur überzeugend, wenn man sie nicht zu sehr auf ihre Stringenz behaftet: Aus den Samen verblühter Blumen entsteht ja über kurz oder lang neues Leben. Und der menschliche Leib ist auf Dauer ebenso hinfällig wie die Pflanzen.

© Jürg Bürgi, 2014 (Text und Bilder S. 3 und 6). Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig. Illustrationen S. 1, 2, 5 aus der public domain.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:

PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel
IBAN CH75 0900 0000 4003 2963

³ Zitat aus Stéphane Guégan: Venushügel im Katalog S. 122ff.