

2008 wurde zum fünften Mal der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Marburg konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Der erste Preis ging an Stephanie Marchal, der es gelang, bei einem der meist interpretierten Bilder der historischen Moderne, eine bislang unentdeckte Bedeutungsschicht freizulegen.

Stephanie Marchal

Kunst in Opposition zur Staatsmacht

Subversive Bildstrategien in Courbets »L'Atelier du peintre« (1855)

Einleitung

Das *Atelierngemälde*¹ Courbets hat die Rezipienten von seinem Entstehungszeitpunkt an bis heute als Rebus zu verschiedensten Möglichkeiten der Entschlüsselung herausgefordert. Hélène Toussaint, der 1977 die Identifizierung der auf dem linken Bilddrittel befindlichen Personen gelang, sah auf freimaurerisches, Linda Nochlin auf fourieristisches Gedankengut rekurriert,² und Klaus Herding interpretierte, sich auf Toussaints ikonographische Enthüllung stützend, das Werk als *adhortatio ad principem*.³ Werner Hofmann legte dem Gemälde die Geschichtsauffassung von Karl Marx zugrunde⁴ und auf James Rubin aufbauend arbeitete Dieter Scholz das Anarchismusverständnis Pierre Joseph Proudhons als Bezugsebene zum *Atelierngemälde* heraus.⁵ Hiermit seien nur einige richtungsweisende Interpretationsansätze genannt, die Frédérique Desbuissons z.T. in ihrer Dissertation von 1997 zusammenfassend dargelegt hat.⁶ Der von Scholz gewählte Blickwinkel auf die Forschung zum *Atelierbild* erlaubt es, resümierend zwei grundsätzliche, bislang geschlagene »Schneisen« auszumachen:

Das Atelierbild ist, wie oft bemerkt wird, von der Anlage her wie ein Triptychon aufgebaut. Grundsätzlich gibt es hier zwei sich ergänzende Wege der Interpretation. Der eine betont das Harmonisierende, bezieht sich auf die Natur als Versöhnungsutopie, hebt die zentrale Rolle des Künstlers als Vermittler hervor und sieht in einer egalitären Kompositionsstruktur mehrere Autoren gleichrangig gegenüberreten. Der andere [...] legt das Schwergewicht auf die Gegenüberstellung zweier Personengruppen und betont das Trennende. [...] Wird im ersten Fall das dialektische Denkmodell Hegels zur Grundlage der Interpretation gemacht, so ist das ikonographische Vorbild für die dualistische Sichtweise letztlich die christliche Darstellungstradition des Jüngsten Gerichts [...].⁷

Erstaunlich ist, dass alle diese Herangehensweisen und Sichtweisen auf das Schlüsselwerk Courbets gleichermaßen berechtigt und in ihrer Argumentation nachvollziehbar sind; sie ergänzen sich gegenseitig, ohne dass jedoch der Eindruck einer bereits erschöpften Werkerschließung entstünde. Wie einem viel zitierten Brief an Champfleury, in welchem der Maler das Bildpersonal erläutert, zu entnehmen ist,

Zur Autorin

Geb. 1980 in Berlin. Studium der Kunstgeschichte und Romanistik an den Universitäten Heidelberg und Siena, Magister 2005. Wissenschaftliches Volontariat an der Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. 2005-2006, zurzeit Arbeit an einer Dissertation zu den Selbstbildnissen Gustave Courbets an der Universität Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Malerei, Fotografie und Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts.

ist eine derartige Offenheit, das Enigmatische des Gemäldes, durchaus intendiert und strategisch bewusst angelegt gewesen.⁸

Aber nicht allein die Formgestalt, das komplexe, erst 100 Jahre nach des Künstlers Tod rekonstruierte bzw. identifizierte Figurengefüge der linken Bildseite gibt Rätsel auf; bereits der Titel, unter dem Courbet das seitens der Salon-Jury refüsierte Gemälde schließlich auf seiner »Einzelschau« parallel zur Weltausstellung 1855 zeigte, fordert bis heute zu diversen Auslegungen heraus: *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*. Einerseits hat der Hinweis Courbets, es handle sich um eine Allegorie, also um ein »Anderssagen«, das Aufspüren versteckter Sinnebenen mit initiiert, gelenkt und auch legitimiert, andererseits indiziert Courbet, dass er Widersprüche – bereits die Zeitgenossen stießen sich an dem durch eine *contradictio in adiecto* gebildeten Oxymoron – bewusst miteinander verbindet und sie als Teil seines hier summarisch erfassten und gestalteten Werdegangs begreift und gelten lässt.⁹ Courbets Verständnis von Realismus als komplexem Arbeitsvorgang¹⁰ sowie sein spektrenreicher, vielseitig geprägter »Bildungsprozess«, wie er sich im *Atelier* darbietet, wird durch die Mehrdimensionalität, die Gestaltungsdichte des Gemäldes unterstrichen. Die folgenden Ausführungen sollen die breite Forschung zu diesem Hauptwerk Courbets nicht zusammenfassen, was – wie erwähnt – andernorts bereits geschehen ist. Vielmehr wird es das Ziel sein, durch Ergänzungen existenter Interpretationsansätze das Blickfeld zu weiten sowie die Freilegung einer bislang unberücksichtigten Bedeutungsschicht bzw. -qualität zu unternehmen und diese erstmals als Neuzugang zum Gemälde vorzuschlagen.

Interpretation der linken Gemäldehälfte

Im Winter 1854 teilt Courbet seinem Freund Champfleury schriftlich die Arbeit am *Atelierbild* mit, das ihn in seinen gewaltigen Dimensionen und in Anbetracht der bevorstehenden Weltausstellung, für die es bestimmt ist, in Atem hält und zeitlich unter Druck setzt. Mit der großformatigen Leinwand möchte er unter Beweis stellen, so bereits im ersten Satz, dass er – ebenso wie der Realismus – noch nicht tot sei.¹¹

Er entwickelt eine die oben erwähnte Forschung prägende dualistische Sichtweise, wenn er fortfährt, die linke und die rechte Bildhälfte als zwei verschiedene Seiten voneinander abzuheben und zu beschreiben. Während rechts sich die von ihm weiter unten im Brief namhaft angeführten Persönlichkeiten, »qui me servent, me soutiennent dans mon idée et participent à mon action«, friedlich beieinander befänden, stünden links die Gesellschaft bzw. Menschen, »qui vivent de la mort«.¹² Diese beiden »parties«¹³ werden durch den im Bildzentrum sitzenden Künstler, der im Begriff steht, eine vor ihm auf der Staffelei befindliche Landschaft zu vollenden, voneinander getrennt, wobei allein der rechten Seite des Triptychons, auf der seine Freunde bzw. die ihn positiv prägenden Menschen defilieren, Einsicht in des Malers Werk gewährt wird. Auf der linken Bildhälfte ist nur die im Vordergrund sitzende *braconnier*-Figur, die Toussaint 1977 als Kaiser Napoleon III. identifizieren konnte, so platziert, dass sie, höbe sie denn ihren Blick, das Bild im Bilde sehen könnte. Die übrigen in der linken Atelierhälfte diffus-zirkulär angeordneten Staatsmänner und verschiedenen Typen menschlichen Loses sind hingegen sämtlich mit der ihnen rückseitig zugewandten Leinwand konfrontiert und treten stellenweise in deren Schatten zurück, – hierbei z.T. stärker summarisch als eindeutig physiognomisch erfasst.

Anstatt nun als ikonographischen Bezugspunkt für die Bildentwicklung wie herkömmlich die dualistische Sichtweise des Jüngsten Gerichts zu bemühen,¹⁴ halte ich es für überzeugender und gewinnbringender, erstmals die neutestamentliche Rede über die Endzeit, Jesu Worte an die Pharisäer sowie die Passion und Auferstehung Christi mit der Form- wie auch der Gehaltsästhetik des *Ateliierge-mäldes* zu konfrontieren. Meine These ist, dass Courbet »la légende de chrétienne sous la forme de scènes de nos jours«¹⁵ dargestellt und aktualisiert hat, ein Akt der Subversion, der »die Möglichkeit, alltägliche Vorgänge in ein Analogieverhältnis zu denen des [...] Neuen Testaments zu rücken«¹⁶ und dergestalt Kritik am gesellschaftlichen System zu üben, in sich birgt.

Betrachten wir die linke Bildhälfte genauer, so ist m.E. auffällig, dass die hier Versammelten abgesehen von ihrer Funktion in der zeitgenössischen Politik, – den Persönlichkeiten vorne links ist ihre »Loyalität zu einer Herrschaft gemeinsam, die sich im Gegensatz zur republikanischen Ordnung konstituiert«¹⁷, während im Hintergrund »Vertreter nationaler Einigungs- und Befreiungsbewegungen«¹⁸ stehen –, auf einer weiteren Sinnebene auch als *biblische*, an der Passion Christi beteiligte Figuren begriffen werden können:

Verlassen wir die innerbildliche Handlungsebene,¹⁹ so kann – kunstgeschichtlich traditionell gesehen – die sich unmittelbar hinter der Leinwand befindliche, wie gekreuzigt hängende Gliederpuppe²⁰ eben nicht mehr nur als unbrauchbar gewordenes akademisches Hilfsmittel, sondern auch als der an die Balken geschlagene Christus, und der zu seinen Füßen befindliche Totenkopf ergänzend als der Schädel des alten Adam, der unter dem auf Golgota Gekreuzigten seine letzte Ruhestätte hat, verstanden werden.²¹

Neben dem Schädel sitzt der von Courbet erwähnte »Totengräber«²² und blickt auf den am Boden auf einer roten Schriftrolle liegenden Dolch oder aber auf die goldbestickten Kleider, die ein rechts von ihm kniender Bärtiger zu offerieren

Gustave Courbet, L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique, 1855, Öl auf einwand, 359 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris. Bild: akg-images / Erich Lessing.



scheint, herab. Dieser, vom Betrachter in den Bildhintergrund abgewandte »Kleiderhändler«²³, wurde von Toussaint als Victor Fialin de Persigny, einer der Hauptakteure des Staatsstreiches von 1851 und Innenminister seit 1853, identifiziert. Seinem Beinamen, »Reisevertreter der napoleonischen Ideen«²⁴, macht er in der Unterbreitung seiner Waren vor der Verkörperung Chinas alle Ehre: »in der Tat war Frankreich damals stark an einer Ausweitung des Ostasienhandels interessiert, was 1856 zur französisch-englischen Intervention in China führte.«²⁵ Eine überzeugende, hinlänglich anerkannte Auslegung, mit der wir uns auf der zu Courbet zeitgenössischen Ebene bewegen, eine Ebene, die um eine überhistorische Bedeutungsqualität erweitert werden kann: Courbet erwähnt den Kleiderhändler nicht nur gleich zweimal in seinem Brief an Champfleury, sondern auch ausführlicher als das übrige Bildpersonal, wenn er bei dessen wiederholter Nennung darlegt: »Der Kleiderhändler beherrscht die Gruppe, er breitet seinen Flitter vor all diesen Leuten aus, und jeder schenkt ihm auf seine Weise die größte Aufmerksamkeit.«²⁶ Um ihn herum angeordnet sind neben dem Leichenbeschauer die erwähnten Vertreter nationaler Bewegungen, allesamt als Befürworter von Gewalt zum Erreichen ihrer politischen Ziele soldatisch gegeben: Da wären der ein Gewehr geschultert tragende Giuseppe Garibaldi und der mit verschränkten Armen im Schatten der Leinwand stehende Michail A. Bakunin, dessen Freiheitspathos rassistisch und national motivierte Züge trägt;²⁷ ferner Lazare Carnot, Innenminister zur Zeit der Hinrichtung Ludwigs XVI. sowie der für Ungarn stehende Lajos Kossuth und der Polen repräsentierende Schnitter Thaddeus Kosciuszko. Sie alle sind, wie es Courbet schildert, um den Kleider feilbietenden Persigny gruppiert – eine Szene, wie wir sie ebenfalls neben dem Gekreuzigten, sich unter den Soldaten zutragend, in den Evangelien wieder finden; bei Lukas etwa lesen wir:

*Sie kamen zur Schädelhöhe; dort kreuzigten sie ihn und die Verbrecher [...] Jesus aber betete: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun. Da warfen sie das Los und verteilten seine Kleider unter sich. Die Leute standen dabei und schauten zu; auch die führenden Männer des Volkes verlachten ihn [...]*²⁸

Im Gefolge Jesu auf seinem Gang zum Kreuze befinden sich auch um ihn klagende, sein Schicksal beweïnende Frauen, an die er sich mit den Worten, – welche mit Blick auf die zu Füßen der Gliederpuppe (d.h. Jesu) kauernde, stillende Irin aufschlussreich sind –, wendet:

*Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht über mich; weint über euch und eure Kinder! Denn es kommen Tage, da wird man sagen: Wohl den Frauen, die unfruchtbar sind, die nicht geboren und nicht gestillt haben.*²⁹

Darüber hinaus sind die Worte Jesu an die Pharisäer auch auf Courbets Zeit und auf seine im *Atelierngemälde* konkretisierte Sichtweise übertragbar: Courbet verurteilte die kolonialen Handelsbestrebungen, den Expansions- und Hegemonialdrang Frankreichs und Jesu Vorwürfe könnten, bezogen allerdings auf die Politik und das Regime Napoleons III., dem Denken und Wortlaut des Malers durchaus entsprechen:

Weh euch, ihr Schriftgelehrten und Pharisäer, ihr Heuchler! Ihr verschließt den Menschen das Himmelreich. Ihr selbst geht nicht hinein; aber ihr lasst auch die nicht

*hinein, die hineingehen wollen [...] Ihr zieht über Land und Meer, um einen einzigen Menschen für euren Glauben zu gewinnen; und wenn er gewonnen ist, dann macht ihr ihn zu einem Sohn der Hölle [...] Weh euch, ihr seid blinde Führer! Ihr sagt: Wenn einer beim Tempel schwört, so ist das kein Eid; wer aber beim Gold des Tempels schwört, der ist an seinen Eid gebunden.*³⁰

Ferner klagt Jesus die Pharisäer an, Söhne der Prophetenmörder zu sein, die nur das Maß ihrer Väter voll machen sollten - dem Strafgericht der Hölle würden sie nicht entkommen können;³¹ und er fährt fort: »Darum wird euer Haus [von Gott] verlassen. Und ich sage euch: Von jetzt an werdet ihr mich nicht mehr sehen, bis ihr ruft: Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herren!«³²

Die Bibelstellen können auf das gegenwärtige Frankreich, wie es Courbet in der linken, ihn tatsächlich »nicht mehr sehenden« Bildhälfte darstellt, bezogen werden. Interessant ist in dieser Hinsicht auch die ursprüngliche Überlegung Courbets, an der Rückwand im *Atelierbild* einerseits sein Gemälde *Die Rückkehr der Bauern von Flagey vom Markt* (1850-55, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie/Besançon) und andererseits seine *Badenden* (1853, Musée Fabre/Montpellier) wiederzugeben. Gegen letzteres Gemälde hatte der Kaiser in dem der Weltausstellung vorausgegangenen Salon von 1853 seine Reitpeitsche erhoben und sie auf dem Gesäß der beleibten, aus dem Wasser steigenden Aktfigur herab knallen lassen.³³ Mit dieser Anekdote im Hinterkopf ist es aufschlussreich, sich die weiteren Worte Jesu an die Pharisäer in Erinnerung zu rufen: »Ich sende Propheten, Weise und Schriftgelehrten zu euch; ihr aber werdet einige von ihnen töten, ja sogar kreuzigen, andere in euren Synagogen auspeitschen und von Stadt zu Stadt verfolgen.«³⁴ Wenngleich Courbet während der Bildgenese z.T. von dieser Idee Abstand nimmt und die *Badenden* im Bildhintergrund wieder übermalt, so war seinerseits ursprünglich außerdem geplant, das *Atelier* auf der Weltausstellung gemeinsam mit dem *Begegnungsbild* (1854, Musée Fabre/Montpellier) zu präsentieren, dem neben einem volkstümlichen Stich auch die Darstellungstradition des umherirrenden, ausgestoßenen und »von Stadt zu Stadt« verfolgten Propheten zugrunde gelegt werden kann.³⁵

Die Rückkehr der Bauern von Flagey vom Markt tilgte Courbet hingegen nicht bzw. nicht gänzlich: Allein auf die vom Markt mit ihren Tieren heimwärts trottenen Bauern, also auf die Bildprotagonisten, verzichtete er, – die einen Sonnenuntergang zeigende Landschaft jedoch lässt er stehen; querformatig hinterfängt sie das linke Figurenensemble. Somit fällt also nicht nur der Schatten der rückwärtigen Leinwand, an die der bildmittige Courbet seinen Pinsel anlegt, auf das im linken Flügel befindliche Figurenpersonal, auch die Rückwandgestaltung des *Atelierngemäldes* fungiert als ein die Finsternis dieses Bilddrittels unterstreichendes Moment; Dunkelheit, wie sie sich im ganzen Lande nach Christi Kreuzigung einstellt, herrscht vor.

Eine weitere, den Tod Jesu indizierende Begleiterscheinung ist das Zerreißen des Vorhangs im Tempel, kurz nachdem der Sohn Gottes den Geist ausgehaucht hatte.³⁶ Auf dem *Atelierbild* ist auch ein Stück Stoff zerrissen, das die Forschung m.W. bislang nicht berücksichtigt bzw. deren Teile sie bislang merkwürdigerweise nicht als ein ursprünglich zusammenhängendes Ganzes begriffen hat:³⁷ Über dem rechten Arm des wie gekreuzigt hängenden Gliederpuppenmannes hängt ein Stück blauen Tuches, daneben, weiter rechts im Bild, über der Leinwand auf der Staffelei liegt ein weißes Stofftuch drapiert und über dem Bildpersonal der rechten Seite

hängt, angebracht an einer den Raum in der oberen Bildhälfte horizontal durchspannenden Leiste, ein rotes Stofftuch herab – zusammengefügt ergibt sich aus diesen drei Teilen die Flagge Frankreichs. Courbet, zeit seines Lebens zu sehr Regionalist und Kosmopolit, als dass er den Nationalismus Napoleons III., der ganz besonders anlässlich der Weltausstellung 1855 propagiert werden sollte, gut heißen konnte, untergräbt auf diese Weise die selbstglorifizierende Staatspropaganda; er dürfte mit Proudhon darüber einig gewesen sein, dass nationalistische Bewegungen eine innerstaatliche Zersplitterung bewirkten, die es Reaktionären erleichterte, ihre Interessen durchzusetzen, da ja die Aufmerksamkeit anstatt auf die notwendigen ökonomischen und sozialen Fragen und Probleme auf die nationalistische Selbstbespiegelung umgeleitet würde.³⁸

Ein weiterer Hinweis auf die Verquickung der zeitgenössischen mit der biblischen Geschichte ist m.E. auch der »Juif«³⁹, der sich mit einer Geldkassette auf dem Arm ganz links außen, hinter dem Kaiser stehend, im *Atelier* befindet. Toussaint erkannte in ihm Achille Fould, den Finanzminister Napoleons III., ein Jude, der in seiner Glaubenszugehörigkeit durch ein langes Gewand, einen langen Bart und einen Turban gekennzeichnet ist. Er könnte, verstanden als Vertreter des neutestamentlichen Personals, sowohl einen der Hohepriester darstellen, die Jesus vor Pilatus geführt und seine Verurteilung zum Tode gefordert hatten,⁴⁰ als auch auf eine Aktualisierung der Gestalt des Judas Iskariot anspielen; dieser hatte es initiiert und zu verantworten, dass Jesus gegen Geld verraten und schließlich hingerichtet worden ist. Bereits Heinrich Heine sah in diesem Jünger, dem »Groschenwechsler«, den Prototyp des Bankers und folgerte: »So hat das Evangelium auch symbolisch, in der Geschichte des Bankiers unter den Aposteln, die unheimliche Verführungsmacht, die im Geldsacke lauert, offenbart, und vor der Treulosigkeit der Geldgeschäftsleute gewarnt.«⁴¹ Vermittels der Person des Finanzministers übt Courbet Kritik am kapitalistischen Regime des Kaisers.

Die linke Gemälde Seite zeigt uns somit, für wie tief gesunken und in keiner Weise fortschrittlich Courbet sein Heimatland, dessen Regierung er hier mit ihren Verbindungen ins Ausland in einem Querschnitt repräsentiert, erachtet. Am Fuße Golgotas geboren und lebend, sind die auf der linken Seite Dargestellten noch immer der Erbsünde verfallen, – auch durch das Opfer Jesu ist ihnen keine Erlösung widerfahren. Der Vergleich Frankreichs mit einem riesigen Kalvarienberg hatte von regierungskritischer Seite durchaus eine bis auf die Französische Revolution zurückreichende Tradition.⁴³

Die Menschen hier leben, wie Courbet es Champfleury schrieb, vom Tode, sie zirkulieren wie der in Zivilisationsriten seit eh und je gefangene Mensch⁴⁴ um Gewalt und Macht (Dolch, Gewehre, Kreuzigung, Totenkopf, Elend) sowie um Kapital bzw. materielle Güter (Gold, Geld, Tand). Diese allein um sich selbst kreisende und damit zur Entwicklungsunfähigkeit verurteilte Ausweglosigkeit, – Courbet selbst spricht von einem »cercle vicieux«⁴⁵ –, wird auf kompositorischer Ebene durch die annähernd zyklische Anordnung der Personen suggeriert und widerspiegelt; »évolution« wird von der Dynamik des Kreislaufes auf- bzw. festgehalten. »Il est étrange«, so Courbet, »de penser que l'homme jusqu'ici a vécu comme s'il n'existait pas [...] Reconstituant sans cesse le passé à son détriment, il ne pouvait atteindre son autonomie et manifester son individualité [...]«⁴⁶

Es handelt sich hier, es sei noch einmal unterstrichen, um eine Sicht auf Frankreich, die der anlässlich der Weltausstellung offiziell propagierten Selbstdarstellung absolut zuwider läuft. Das Gemälde, wurde es denn in seiner Polyvalenz verstanden,

musste seitens der Jury abgelehnt werden; Scholz rekonstruiert diesbezüglich: »Akzeptiert die Jury das Gemälde, dann gelingt Courbet ein subversiver Akt; eine Ablehnung dagegen verschafft ihm die Möglichkeit, mit einer eigenen Ausstellung das offizielle System in Frage zu stellen.«⁴⁷

Die Bedeutung des mittig befindlichen Bildes im Bilde

Wenn wir nun noch bemerken, dass es in der linken Bildhälfte – abgesehen von der schematisch mit der *Die Rückkehr der Bauern von Flagey vom Markt* versehenen Rückwand des Atelierraumes – keine für die hier kauenden Menschen sichtbare bzw. einsehbare Kunst gibt und Leinwände, ihr Sujet verbergend, nur von ihrer Rückseite her zu sehen sind, dann haben wir sicherlich das ausschlaggebende Unterscheidungsmerkmal zum rechten Bildteil benannt:

Ungefähr seit den 1830er Jahren kommt der Kunst im Zuge romantisch-frühsozialistischer Utopien ein veränderter gesellschaftlicher Stellenwert zu, ihr wird ein »Vorgriff auf künftige Entwicklungen zugetraut« sowie die Fähigkeit zugesprochen, »Fortschritt in allen übrigen Bereichen auszulösen«⁴⁸ und systemüberwindend im Gegensatz zu Wissenschaft und Industrie »jeden Menschen unabhängig von seiner Klassenzugehörigkeit«⁴⁹ auf unmittelbare Weise zu erreichen.

*[...] während die philosophische und die religiöse Wahrheit nur ihren Anhängern etwas »bedeuten« können, kann die durch Kunst vermittelte Naturwahrheit [...] als allgemein und allumfassend gelten. Eine offene, auf gelehrtes Vorverständnis nicht mehr angewiesene, jedermann zugängliche Kunst ist demnach die Voraussetzung für den Anspruch der Kunst, die Mitte der Gesellschaft einzunehmen.*⁵⁰

Der Kunst – und damit auch dem Künstler – wird folglich ein Heil bringendes, die Gesellschaft verbindendes, erzieherisches Vermögen zuerkannt. Der Gedanke, die Gesellschaft durch Kunst versöhnen zu können, findet sich bei den Saint-Simonisten, bei den Fourieristen, bei Comte, Michelet, Proudhon, Champfleury u.a. gleichermaßen.

Courbet stellt sich demnach mit seinem künstlerischen Selbstverständnis, wie er es im *Atelier* an den Tag legt, in eine den Künstler als Propheten und Missionar begreifende frühsozialistisch-utopische, romantische Tradition.⁵¹ Er sieht sich nicht nur in Analogie zu dem für die Erlösung der Menschheit und die Botschaft der Freiheit sich opfernden Jesus, sondern geht noch über diesen – in diesem Falle angedeutet durch die Gliederpuppe – hinaus, indem er ihn ganz wörtlich genommen »in den Schatten stellt«. Christus ist tot – er hingegen lebt.⁵² Im schöpferischen Akt des Malens teilt er seine eigene, Diesseits bezogene Sendung bzw. seine »frohe Botschaft« mit und wirkt folglich sinngebend auf die Welt ein,⁵³ – vorausgesetzt, man erkennt ihn als Propheten, als Wegweiser und Retter an. Andernfalls gibt es aus der Gesellschaft, wie sie sich im linken Bildteil darbietet, d.h. künstler-, kunst- und damit visionslos, kein Herauskommen. Es ist, als mahne Courbet mit den oben bereits zitierten Worten Jesu: »Weh euch, ihr Schriftgelehrten und Pharisäer, ihr Heuchler! Ihr verschließt den Menschen das Himmelreich. Ihr selbst geht nicht hinein; aber ihr lasst auch die nicht hinein, die hineingehen wollen [...].«⁵⁴

Worin genau Courbets Heil bringende, das »Himmelreich« (im Diesseits) eröffnende Mission⁵⁵ liegt, darauf ist andernorts bereits hinlänglich eingegangen worden, wobei allem voran stets auf die Bedeutung des Motivs, an dem Courbet malt, hingewiesen wird: Es handelt sich hierbei mit dem Tal der Loue nahe dem

Geburtsort Courbets um eine Region, die seinerzeit »in oppositionellen Kreisen als Gegenpol zum modernen industrialisierten und als dekadent empfundenen Paris«⁵⁶, wo Reform und gesellschaftliche Weiterentwicklung nicht mehr möglich seien, begriffen wurde. Das Unwegsame der Gegend ist durchaus politisch zu deuten, das Dickicht wie auch »der massive Jurafels stehen festungshaft für die Stärke und Wehrhaftigkeit der Region als freiheitliche Alternative zum Pariser Zentralismus«.⁵⁷

Herding benennt drei Ziele, die der Maler-Prophet ausgerechnet mit der Wahl seiner heimischen Landschaft als Sujet programmatisch verfolgt und zu verkünden sucht: Einerseits plädierte Courbet hier für einen europäischen Regionalismus⁵⁸ und damit gegen den forcierten, von sozialen Problemen innerlands ablenkenden und zu Konflikten mit dem Ausland führenden Nationalismus Napoleons III.; wir erinnern uns auch an das zerfetzte Symbol nationalstaatlicher Rhetorik, die Trikolore, deren zentrale Stelle nun die als aufrührerisch geltende Franche-Comté eingenommen hat.⁵⁹ Andererseits kontrastiert Courbet die Großstadt mit der wilden und ursprünglichen Natur, – wobei auf Paris m.E. ganz konkret durch die Farben der Stadt, Rot (Schriftrolle) und Blau (Tuch), zu Füßen des Kaisers angespielt sein könnte. Darüber hinaus entwirft er auch – wie erwähnt – eine Utopie der sozialen Versöhnung, die »vom republikanischen Bürgertum Frankreichs als ein Versuch zur Rettung und Heilung der Gesellschaft verstanden«⁶⁰ worden ist.

Er konfrontiert Liebe und Natur der gleich zu besprechenden rechten Bildhälfte mit Macht und Streben nach materiellen Gütern der linken Seite und betont folglich Werte, die in deutlichem Gegensatz zum industriellen Fortschrittsglauben stehen, von dem überzeugt sich das bonapartistische Regime auf der Weltausstellung 1855 repräsentiert und inszeniert.⁶¹ Courbet bezieht eine klare inhaltliche Gegenposition zu den offiziellen Leitgedanken und definiert *progrès* insofern um, als er die *Natur* zum Ort gesellschaftlicher Freiheit aufwertet und deren Fähigkeit unaufhörlicher Metamorphose bzw. Erneuerung zur tragenden Substanz gesellschaftlicher Regeneration macht.⁶²

Wie der Landschaft als Gattung ob ihrer »Unbeflecktheit« von jeder akademischen Tradition und vorgefassten Moral ganz allgemein in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Fähigkeit zu ästhetischer Hygiene zugesprochen wurde,⁶³ fungiert die Naturdarstellung hier als heilende, der Gesellschaft einen Ausweg verheißende Instanz, wobei »[...] die Natur nicht rückblickend verklärt wird, sondern vorwärtsgewandt als wichtigstes Gut für eine zu verwirklichende harmonische Lebensordnung gefaßt wird. Die konkrete Utopie realisiert sich für Courbet am ehesten in der beispielhaften Naturaneignung durch den Maler.«⁶⁴ Courbet tritt, eine Landschaft malend und dabei Zivilisationskritik übend, mit folgender, Freiheit verheißender Botschaft in die Welt bzw. vor die Besucher seiner Ausstellung:

*Nicht durch die Ausbeutung, sondern durch natürliche Selbstverwirklichung, nicht durch die Großstadt, sondern durch die unberührte Natur, nicht durch das Programm des Kaisers, sondern durch das des Künstlers sollte die Epoche sich regenerieren.*⁶⁵

Interpretation der rechten Gemäldehälfte

Wer sich gegenüber seiner Botschaft hingegen nicht verschließt, das sind, – neben der »Erlebnisgemeinschaft«⁶⁶ von Künstler, Aktmodell und dem Courbet beim Malen zusehenden Knaben⁶⁷ –, die namentlich auszumachenden Persönlichkeiten der rechten Gemäldehälfte, allesamt Freunde und Förderer Courbets, die sein

Leben und Werk bis zum Entstehungszeitpunkt des *Atelierbildes* begleitet und maßgeblich geprägt haben.⁶⁸ Es sind Menschen, »die von der Liebe«⁶⁹ (anstatt vom Tod) leben, und Courbet bezeichnet sie als Personen, die seine Idee unterstützen.⁷⁰ Übersehen wurde bislang, dass es sich hierbei – die Mittelgruppe von Akt und Knabe ausgenommen – um genau *zwölf* »Auserwählte« handelt, die Courbet Gefolgschaft leisten. Sie, die sie Sicht haben auf das kurz vor der Vollendung stehende Werk auf der Staffelei und auf dessen Schöpfer, begreifen des Malers Vision und Verkündigung und tragen zu deren konstruktivem Durchdenken und Verbreitung bei, – dergestalt gleich den zwölf Aposteln fungierend. Einige von ihnen sind regimekritisch eingestellt, wurden exiliert oder als Staatsfeinde inhaftiert. Sich öffentlich mit ihnen zu präsentieren, »bedeutet für Courbet einen bekennerischen Akt politischer Solidarität«.⁷¹

Auf ihrer Seite ist es heller; im Hintergrund rechts lässt ein breites Fenster Licht in den Raum fluten; über ihnen befindet sich, ebenfalls im Gegensatz zu der die linke Gemäldepartie prägenden Finsternis bzw. Abendstimmung, ein (Gips-)Medaillon, das einem bleichen Gestirn gleicht,⁷² und auf welchem die Gesichtszüge von Courbets verflüsselter Liebe, Virginie Binet, – die zu Courbets Lebensgeschichte hinzugehören scheint und eventuell auf das in der rechten Bildhälfte propagierte Ideal der (freien) Liebe hinweist –, angedeutet sind.⁷³ In eine ähnliche Richtung scheint mir auch die hinter Courbet stehende Aktfigur zu weisen. Sie widersetzt sich in ihrer Nacktheit dem von Champfleury konstatierten Verkleidungscharakter des *Atelierngemäldes* und steht mit ihrer Körperfülle gegen die Sinnes- und Fleischesfeindlichkeit der mit Napoleon III. paktierenden, katholischen Kirche, die sich durch einen Priester⁷⁴ auf der linken Gemäldeseite repräsentiert findet. So wie die Natur in der Bildmitte als Gegenmacht zum herrschenden Regime fungiert, opponiert der Akt gegen die Dogmen der katholischen Kirche, die bereits bei Heinrich Heine an den Pranger gestellt wurden: »ich spreche von jener Religion, die ebenfalls durch die Lehre von der Verwerflichkeit aller irdischen Güter, von der auferlegten Hundedemut und Engselgeduld, die erprobteste Stütze des Despotismus geworden.«⁷⁵

Vorbildlich ist das rechte Bildpersonal auch insofern, als es sich trotz erheblicher Divergenzen in Kunstverständnis und politischer Überzeugung gegenseitig unterstützt sowie starke Individuen mit- bzw. nebeneinander gleichrangig, unhierarchisch auftreten lässt.⁷⁶ Courbet, der sich wie Jesus an die Kinder wendet, der Liebe »predigt« und die Verstoßenen nicht aus seinem Blick- und Themenfeld verbannt, vermag aus dieser in sich so heterogenen, sich frei formierenden Gruppe seine eigene, pazifistisch-missionarische Überzeugtheit zu entwickeln und sein Welt- bzw. Gesellschaftsverständnis zu synthetisieren.

Während die Bevölkerung des linken Bildflügels nicht allein für das Zeitgeschehen, wie es Courbet in seiner Sonderrolle als Künstler sieht und beurteilt, einsteht, sondern zugleich auch Zeugnis für das Immergleiche niedere Streben des der Natur entfremdeten Zivilisationsmenschen nach Macht und materiellen Gütern ablegt, handelt es sich bei den Denkern und Künstlern der rechten Bildhälfte um konkrete, für sich und ihre vorwärts weisende Vision eintretende Individuen, die durch ihr Engagement in der gegenwärtigen Politik und Kunst, ihre (An)Teilnahme am Zeitgeschehen, den Kreislauf des Immergleichen, wie er seit der Vertreibung aus dem Paradies den Menschen in seinem Bann gefangen zu halten scheint, zu durchbrechen vermögen.⁷⁷ Folgerichtig ist ihre aufgelockerte Anordnung im Raum der zirkulären Struktur der linken Bildseite entgegengesetzt.⁷⁸

Bei aller kontrastiven Gegenüberstellung der beiden Flanken darf nicht übersehen werden, dass auch die Förderer auf der rechten Bildseite »lediglich« repräsentieren, nicht jedoch agieren. Courbet allein ist das aktive Arbeiten an der Zukunft vergönnt, – eine Zukunft, die ganz im fourieristischen Sinne⁷⁹ auf seiner Leinwand stehend klarere Konturen angenommen hat als der von Courbet im Akt des »Imaginierens« und »Memorierens«⁸⁰ evozierte Umraum sowie die sein Leben prägenden Beziehungen. Lässt der unterschiedliche malerische Modus, der das Bild im Bilde wie aus einem Traum hervorstechen lässt, darauf schließen, dass er seine Sendung mit Gewissheit vertritt und sie sich vor ihm klar umrissen, greifbar und eindeutig abzeichnet?⁸¹

Der Christus-Habitus Courbets

Die hier vorgeschlagene Interpretation unter motivischer Bezugnahme auf Jesu Passion und dessen Worte an die Pharisäer soll im folgenden argumentativ vertieft und auch mit *außerbildlichen* Belegen gestützt werden, um abschließend im Fazit die Frage nach der Bedeutung einer inhärenten überzeitlichen, hier biblischen Dimension für Courbets Realismusverständnis und Selbstsicht zu klären.

Courbet bewegt sich in seinem Bestreben, sich sozial als Künstler neu zu verorten, sowie mit seinen Christusbezügen im topischen Konfliktkreis und Kontext seiner Zeit, wobei er auf den christlichen Darstellungsmodus nicht nur in *L'Atelier*, sondern auch in *La Rencontre* zurückgreift, wo er – wie erwähnt – sowohl mit dem wandernden Propheten als auch mit Christus, der nach seiner Auferstehung seinen Jüngern begegnet, assoziiert werden kann.⁸²

Seine auf der Weltausstellung präsentierten Selbstdarstellungen zeigen ihn in verschiedenen Rollen mit christlichem Bezugsrahmen, – etwa als Triumphator und Erlöser (*L'Atelier*), als Missionar und unabhängigen Apostel des Realismus (*La Rencontre*) sowie als leidenden, da von der Menge verfolgten und unverstandenen Märtyrer (*L'Homme blessé*, 1844-54, u.a. Musée d'Orsay/Paris).

Die zur Zeit der Weltausstellung verstärkt einsetzenden Karikaturen um seine Person greifen Courbets projektierte Propheten- bzw. Christus-Analogien auf und verstehen das in den Selbstdarstellungen propagierte Programm bzw. den Anspruch des Malers, Wahrheit und Moral für sich gepachtet zu haben. Mehrfach wird der Künstler fortan als Erlöser,⁸³ als Kämpfer für die Wahrheit⁸⁴ oder schlicht als »Retter der Welt«⁸⁵ karikiert und parodiert: »Vordergründig wird Courbets Überheblichkeit gezeißelt, in tieferem Sinne aber seine Überlegenheit anerkannt.«⁸⁶

Aber nicht nur bildlich wusste Courbet sich in eine christologische Dimension zu rücken. Auch mit seinem Auftreten, seinem Gebaren und seinen verbalen Äußerungen verstand er es, sich wie einen neuen Messias zu inszenieren.⁸⁷ Besonders in seinen Briefen an Alfred Bruyas, in denen er sich zum einsamen Kämpfer gegen die Gesellschaft stilisiert und welche ungefähr zur Zeit der Entstehung der genannten, großformatigen »Propheten-Selbstbildnisse« verfasst wurden, assimiliert er den Tonfall Jesu;⁸⁸ so schreibt er beispielsweise im Mai 1854 an seinen Mäzen die folgenden Worte:

Oui, mon cher ami, j'espère dans ma vie réaliser un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes [...] J'ai toujours dit à mes amis [...]: ne craignez-rien. Devrais-je parcourir le monde entier, je suis sûr de trouver des hommes qui me comprendront; n'en trouverais-je que

*cinq ou six, ils me feront vivre, il me sauveront.*⁸⁹

Zwar erhebt er hier selbst klar den Anspruch, ein Retter zu sein, doch bedarf er selbst auch der Erlösung, – wie Herding festhält und fortfährt: »Wurde mit dem Märtyrerbild Überlegenheit, so wird mit dem Bilde Christi zugleich Bedürftigkeit und Mangel ausgesprochen. Der »Erlöser« bedarf der Gefolgschaft; sofern ihm diese versagt wird, fällt seine Macht in sich zusammen.«⁹⁰

Dass die mit christologischen Selbstverweisen bespickten Briefe ausgerechnet zu meist Alfred Bruyas zum Adressaten haben, dürfte kein Zufall, sondern strategisches Vorgehen Courbets sein, ließ sich doch der Mäzen selbst 1852 als dornen gekrönter Christus porträtieren⁹¹ und sich gleich mehrfach in eine ähnliche Perspektive stellen. Courbet durfte folglich davon ausgehen, in diesem Tonfall verstanden zu werden und Bruyas als seelengleich zu erreichen. Courbet könnte auch die lithographierte Collage *Le Rêve dans la Vie* von Bruyas gekannt haben, die der Mäzen entworfen und die Laurens auf Stein gezeichnet hatte.⁹² Der Lebensweg Bruyas', dargestellt als eine in der Gefolgschaft Jesu sich erfüllende Läuterung, wird hier selbstinszenatorisch thematisiert.⁹³

Der vielleicht entscheidende, bis heute unberücksichtigt gebliebene Impuls zur Beschäftigung Courbets mit den Evangelien könnte von seinem Freund Pierre Joseph Proudhon (1809-1865) ausgegangen sein, der sich Zeit seines Lebens in diversen Schriften mit der Bibel auseinandergesetzt und sich als Exeget bzw. Kommentator insbesondere des Neuen Testaments bzw. der Evangelien betätigt hat. Courbet selbst nennt die »annotations de l'Évangile de Proudhon« in seinen Korrespondenzen.⁹⁴ Was Proudhon neben der »fabrication du Christ«⁹⁵, einer »composé fantastique«⁹⁶, besonders interessierte, war, anhand einer Gegenüberstellung von Cäsar und Christus, Sinn und Mechanismen des Geschichtsverlaufes herauszuarbeiten, die als gesetzmäßige Erkenntnisse auch auf seine eigene Lebenszeit übertragbar waren.⁹⁷ An Messianismus und Cäsarismus kritisiert er insbesondere die jeweils ausschließliche (Macht)Konzentration und Fokussierung auf ein Individuum,⁹⁸ wobei er bezogen auf den Cäsarismus (durchaus auf Napoleon III. und seine Darstellung in der linken Hälfte des *Atelierbildes* übertragbar) ausführt:

»Le césarisme est l'oppression du monde par un seul peuple, opprimé lui-même par un seul homme. >[...] La direction arbitraire, violente, corruptrice, homicide, d'un individu, substituée à la direction instinctive, spontanée, et libre de la société elle-même. < [...] Le césarisme ne constitue donc pas un progrès: il est une maladie de société, la fin d'un monde. Proudhon ne lui reconnaît aucun rôle générateur d'avenir: >Le césarisme est la queue de l'ancien monde, son terme, sa conséquence extrême, sa forme odieuse et finale. Le monde nouveau n'y a point son origine, il ne s'y soude pas; il ne s'anastomose point avec lui; ils ne font pas ensemble un tout organique et continu. Le monde moderne est sorti de l'ancien sans doute, mais par réflexion, c'est-à-dire par un retour de la pensée et de la conscience, c'est-à-dire par une renonciation, une négation, une affirmation antithétique, en un mot une RÉVOLUTION. < Le bilan du césarisme et de ses effets directs demeure totalement négatif pour Proudhon: >Il n'y a pas d'excuse, pas d'atténuation d'un pareil CRIME. <«⁹⁹

Césarisme wie *Messianisme*¹⁰⁰, so Proudhons vergleichende Bilanz, wirkten zersetzend auf die Gesellschaft,¹⁰¹ – eine ihn zum Anarchismus führende Einsicht, der sich Courbet, wie hinlänglich durch Rubin und Scholz nachgewiesen, in seinem *Atelier* programmatisch angeschlossen hat und die ihn rückblickend (vielleicht

nicht zuletzt eingedenk seines *Ateliers*) sagen ließ: »[...] j'ai lutté contre toutes les formes de gouvernements autoritaires et de droit divin [...].«¹⁰² Eine Karikatur Chams in *Le Charivari* anlässlich der Ausstellung 1855, die Courbet und Proudhon gemeinsam an einer Staffelei arbeitend zeigt,¹⁰³ ist untertitelt mit: »M. Proudhon travaillant désormais aux tableaux anti-religieux de M. Courbet« – eine Anspielung auf das nicht nur antibonapartistische, sondern auch antiklerikale Programm des *Atelierbildes*?

Fazit

Zur Abrundung der vorgeschlagenen Interpretation unter Bezugnahme auf die hier erstmals hinzugezogenen Bibelstellen sei, wie oben bereits angekündigt, darauf eingegangen, worin die Bedeutung derartiger Bezugnahmen bzw. die Bedeutung der Etablierung eines von Courbet vielfach auch in verbalen Argumentationen¹⁰⁴ bemühten Analogieverhältnisses zwischen Frankreich um 1855 und dem Neuen Testament liegen könnte.

Das Operieren mit christlichen Denkmustern und dem Schema der christlichen Heilslehre sowie mit der sakral geprägten triptychonalen Bildform mag bei einem so dezidiert antireligiösen Maler wie Courbet auf den ersten Blick erstaunen. Doch impliziert der von ihm geprägte Realismus immer auch eine symbolische Ebene, deren Ausdruckspathos und Bedeutung vermittels solcher überzeitlichen Bezüge gesteigert wird. Das profane Bild erfährt dergestalt eine Überhöhung und »hebt Reportage-Inhalte [...] in die Ausdruckswürde einer Parabel.«¹⁰⁵ Und warum sollte ein Künstler wie Courbet, der auf subversive Weise die bildnerische Praxis der als überholt und akademisch verpönten Allegorie aufgreift, sich nicht ähnlich subversiv der biblischen Ikonographie bedienen?¹⁰⁶ Wie ließe sich Entwicklungsunfähigkeit, gesellschaftliche Stagnation sinnfälliger visualisieren als das Heute in die anscheinend noch immer passenden (ikonographisch tradierten) Formen des Gestern zu gießen? Die seinerzeit üblichen geschichtsphilosophischen Analogieschlüsse finden in dieser überzeitlichen Überblendung bildlich Konkretion.

Ebensowenig wie Werner Hofmann in seiner auf Marx rekurrierenden *Atelier*-Analyse den Künstler und den Staatsphilosophen »derart zur ›wechselseitigen Erhellung‹ zu missbrauchen gedachte, »daß wir Bild und Text zur Deckung bringen«¹⁰⁷, kann auch hier nicht eine illustrierende Kongruenz von Courbet'scher Malerei und evangelischer Schrift Erwartung und Ziel der Untersuchung sein. Beiden Herangehensweisen ist vielmehr der Versuch gemein, aufzuzeigen, »daß Doppelbödigkeit und Verkleidungsstrategie im Atelier-Bild nicht bloß (und nicht primär) als Verschlüsselungen politischer Rollenträger, sondern als Signaturen des falschen Bewußtseins der Epoche zu lesen sind«¹⁰⁸ – wobei der neutestamentliche Zugang ergänzen lässt: Es handelt sich *nicht nur* um die Anprangerung des falschen Bewusstseins der *eigenen* Zeit, sondern um die Verderbtheit und Unerlöstheit der christlich geprägten Zivilisation seit Jesu Kreuzestod. Somit verleiht Courbet seiner Aussage eine *überzeitliche*, universale Dimension, in die er sich selbst als neuen Propheten stellt.

Die linke Gemäldehälfte verkoppelt in der jeweiligen janusköpfigen Überblendbarkeit des Figurenpersonals *Vergangenheit und Gegenwart* miteinander.¹⁰⁹ Dargestellt sind Prototypen bzw. staatliche oder klerikale Rollenträger wie es sie immer schon, wenngleich in immer neuen Verkleidungen, im christlichen Abendland gegeben hat. Sie unterwerfen sich der christlichen Vorsehung bzw. dem etablierten System als »hommes prédestinés«¹¹⁰, welche Courbet ebenso wie Proudhon¹¹¹ ob

ihrer Verantwortungsübertragung an Gott und andere Potentaten und der daraus erwachsenden Passivität scharf kritisiert.¹¹² Als »Geschöpfe aus der ideologischen Requisitenkammer«¹¹³ warten sie seit alters her bloß, anstatt eine Zukunftsperspektive zu gestalten; hierin kommt m.E. die stärkste Kritik an der sich den sozialrevolutionären Kräften verweigernden katholischen Kirche einerseits (vgl. Fußnote 46) sowie an der inszenierten Fortschrittsbekundung Napoleons III. andererseits zum Ausdruck.

Allein schon in der formalen Umsetzung findet Courbets Zweifel an der Entwicklungs- bzw. Zukunftsfähigkeit der momentanen gesellschaftlichen Ordnung und seine Einbettung der siebenjährigen Regierungszeit Napoleons III. in den Kreislauf des Immergleichen, »Immer-schon-Dagewesenen« bzw. »Gegenwärtig-Vergangenen«¹¹⁴ adäquat Ausdruck: »There is one order of meaning in quite classical painting where a certain vagueness or sketchiness, an obliteration of clarity and specificity, has a primary function: that is, in producing significations of temporal distance or of universality.«¹¹⁵

Die vage, schemenhafte Malweise wie die unakademische Auflösung von Farbstruktur und Perspektive des Atelierraumes¹¹⁶ indizieren zeitliche Entrücktheit bzw. betonen Courbets Akt des *Erinnerns* sowie seine Evokation von »Gegenwärtig-Vergangenem«. Der mittig gewählte, konkretere Gestaltungsmodus hingegen unterstreicht Courbets Vergegenwärtigung des Zukünftigen. Die Bildpolarität resultiert demnach aus einer sich form- wie gehaltsästhetisch manifestierenden *zeitlichen* Diskrepanz.

Werner Hofmann spricht von einer »Verwunschenheit«¹¹⁷ der Figuren, die politisch motiviert sei und welche den Kontaktzerfall bzw. die Unverbundenheit,¹¹⁸ d.h. letztlich die Entfremdung der Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft zur Anschauung zu bringen und zu suggerieren suche; ein jeder in der Gesellschaft (wie sie links auftritt) brütet in »dumpfer Ausweglosigkeit« (Auerbach), passiv, isoliert vor sich hin. Dieser soziale Auflösungsprozess wird durch Courbets »tastende Imagination«¹¹⁹ nachvollzogen, die sich, angesichts der bildmittig vorgeschlagenen Zukunftsperspektive einer gesellschaftlichen Regeneration durch Natur, von einer tastenden zu einer sicher artikulierten, selbstbewusst vorgetragenen »Imagination« bzw. Vision wandelt.

Die beiden Stil-Modi veranlassen Hofmann darüber hinaus auch zu der Überlegung, Courbet zeige Zu-Erweckende und sich selbst als Erwecker, als eine moralisch vorbildliche Person, nicht fremd bestimmt, sondern öffentlich und beispielhaft handelnd, und damit auf einer »höheren Bewusstseinsstufe«¹²⁰ agierend.¹²¹ Der Maler ist einerseits an diese Welt gebunden und ihr andererseits doch zugleich überlegen: Schließlich ist er es, der diese »imaginäre Versammlung«¹²² zusammenruft, sie sich geistig aneignet, sich ihrer als »Erlebnisreservoir«¹²³ bedient und über sie verfügt – aber eben nicht unter dem ausbeuterischen, materialistisch orientierten, nationalistischen Banner staatlicher Hegemonialansprüche wie sein Gegenspieler Napoleon III., der auch kompositorisch antagonistisch zu ihm platziert ist, den erwähnten Menschenreigen¹²⁴ der linken Bildhälfte in seiner Herausgehobenheit dominierend und dessen Status quo verantwortend. In gewisser Weise präsentiert uns das *Atelierbild* eine zweifache Bilanzierung gleich zweier Jubilare mit jeweils universalhistorischem Anspruch, die unterschiedlicher nicht ausfallen könnten, denn »auch für Napoleon III. ging es [...] um eine Zusammenfassung von sieben Jahren seines Lebens: 1848 war er zum Präsidenten der Zweiten Republik gewählt worden; 1855 wollte er nun den Glanz des Empire und die Erfolge der eige-

nen Herrschaft vor aller Welt demonstrieren.«¹²⁵

Christus, Hoffnungsträger einer passiv-wartenden¹²⁶ Menschheit, und der sich allegorisch als Schutzherr von Kunst, Wirtschaft und Handel feiern lassende Napoleon III., an den sich ebenfalls hohe soziale Erwartungen vor seinem Staatsstreich geknüpft hatten, hätten, so könnte man mit Courbet überspitzt bilanzieren, ausgedient und seien hinlänglich dargestellt worden:¹²⁷ »L'intervention du ciel, ainsi que la sagesse des nations est épuisée.«¹²⁸ Ihre unerfüllt gebliebenen Verheißungen und »verordneten Harmonie-Visionen«¹²⁹ müssten durch neue, einlösbarere abgelöst werden: Als heilsgeschichtlich noch unverbrauchtes Symbol tritt deshalb an ihrer statt die tatsächliche Egalität¹³⁰ versprechende, in greifbarer Nähe befindliche Landschaft, sein der Trikolore entgegengesetztes »drapeau du réalisme«¹³¹, ins Bildzentrum.

Anmerkungen

Dieser Aufsatz entstand im Rahmen meiner noch nicht abgeschlossenen Dissertation zu den Selbstbildnissen Gustave Courbets. Auszüge bzw. Teile desselben können folglich in dieser wieder Verwendung finden. Ich danke Klaus Herding für seine konstruktive Kritik und seine Diskussionsbereitschaft.

1. Gustave Courbet: *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, Öl auf Leinwand, 359 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris, RF 2257.

2. Vgl. Toussaint, Hélène, in: Gustave Courbet, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris/Royal Academy, London, hrsg. v. Marie-Thérèse de Forges/Hélène Toussaint, Paris 1977 und Nochlin, Linda: *The Invention of the Avant-Garde*, in: *Art News Annual*, Nr. 34 (1968), S. 11-19, hier, S. 14ff.

3. Herding, Klaus: *Das Atelier des Malers – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung*, in: ders. (Hrsg.): *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt am Main 1984, S. 223-247, hier S. 241.

4. Hofmann, Werner: *Rahmenthemen – Wandertemen?*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Nr. 24 (1979), S. 7-32.

5. Vgl. Scholz, Dieter: *Pinsel und Dolch: Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*, Diss. Universität Frankfurt am Main 1994, Berlin 1999, S. 27-100 sowie Rubin, James H.: *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton 1980.

6. Vgl. Desbuissons, Frédérique: *Énigme*

et interprétations: »L'Atelier du peintre« de Courbet. *Histoire d'une oeuvre inachevée 1854-1996*, Diss. Universität Paris 1997.

7. Scholz 1999, S. 27.

8. »Les gens qui veulent juger auront de l'ouvrage, ils s'en tireront comme ils pourront.« Courbet in einem Brief an Champfleury im Nov./Dez. 1854, in: Chu, Petrat-Doeschate (Hrsg.): *Correspondance de Courbet*, Paris 1996, S. 122, 54-8 bzw. »C'est passablement mystérieux, devinera qui pourra.« Courbet in einem Brief an Louis Français im Febr. (?) 1855, in: Chu 1996, S. 124, 55-1.

9. Vgl. Courbet 1854, in: Chu 1996, S. 122, 54-8. Und auch Champfleury hat gegenüber George Sand brieflich 1855 den Verkleidungscharakter des *Atelierngemäldes* angesprochen, vgl. hierzu Herding 1984, S. 227.

10. Courbets Modernität liege darin, dass er auf verschiedenen Ebenen versucht habe, »den vielschichtigen Zusammenhang von Wahrnehmung und Idee zur Synthese anschauenden Denkens zu bringen.« Hofmann, Werner: *Courbets Wirklichkeiten*, in: *Courbet und Deutschland*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle/Städtisches Kunstinstitut FFM, hrsg. v. Werner Hofmann, Köln 1978, S. 589-613, hier S. 608.

11. Zwar ist die Forschung darin einig, dass es sich bei der Zeitschrift unter der Gliederpuppe um eine Ausgabe des *Journal des Débats* handelt, – genauer um die Ausgabe vom 22. Mai 1853, wo Delécluze sich in seiner Salonbesprechung (Titelseite und Fortsetzung S. 2) über Courbets Absonderlichkeiten lustig macht –, doch wird in der Forschung immer nur der Vorwurf des

Kritikers, Courbet leide an einer »Sehstörung«, einem »Gehirnschaden«, zitiert bzw. tradiert (vgl. z.B. Scholz 1999, S. 45). Allerdings ist es bislang versäumt worden, den Artikel des im *Ateliernbild* befindlichen Journals auf weitere Attacken zu überprüfen; dies ist insofern ergiebig, als man auf den m.E. entscheidenden folgenden Satz bzw. Vorwurf aufmerksam wird, auf welchen Courbet mit seinen Worten, mit seinem Programmbild wolle er zeigen, dass weder er noch der Realismus tot seien (Brief in: Chu 1996, S. 121, 54-8), zu reagieren scheint: »J'ajouterai seulement, dans l'intention d'éclairer cet artiste sur son avenir, que s'il a réussi à faire ouvrir de grands yeux aux public avec l'Enterrement d'Ornans, ce même public a été beaucoup moins surpris à la vue de ses demoiselles dans la campagne, et que cette année il commence à sourire en passant vite devant la Baigneuse.« Delécluze, Jean-Étienne: *Exposition de 1853*, in: *Journal des Débats*, 22. Mai 1853. Vgl. zudem Courbets Brief an Bruyas am 11. Mai 1855, wo er, da nicht alle seine Bilder zum Salon zugelassen bzw. die zugelassenen Werke z.T. schlecht gehängt wurden, davon spricht, man wolle ihn auf diese Weise systematisch töten. Doch wolle er nun erst recht nicht aufgeben. Vgl. Chu 1996, S. 129, 55-5.

12. Courbet 1854, in: Chu 1996, S. 121, 54-8.

13. Ebd.

14. Vgl. Nochlin, Linda, in: *Courbet Reconsidered*, The Brooklyn Museum of Art; Ausst.-Kat. The Minneapolis Institute of Arts, hrsg. v. Sarah Faunce/Linda Nochlin, New Haven 1988/89, S. 223, Anm. 8. Nochlins Überlegung, Courbets

Widerspruchsgeist könne der Grund für die Umkehr bzw. Seitenverkehrtheit der christlichen Darstellungstradition des jüngsten Gerichts sein, überzeugt mich nicht. Vgl. ebenda S. 223, Anm. 8 bzw. Scholz 1999, S. 27f., Anm. 8.

15. Vgl. Lemonnier, Camille: *Les Peintres de la Vie*, Paris 1888, S. 153.

16. Vgl. Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert* (1960), 3. Auflage München 1991, S. 77.

17. Scholz 1999, S. 33.

18. Scholz 1999, S. 33. Identifiziert werden konnten bislang: Italien/Garibaldi, Ungarn/Kossuth, Polen/Schnitter Kosciuszko, Rumänien oder Griechenland/ Arbeiterfrau und daneben rechts Russland/Bakunin sowie evtl. Türkei/Athlet, China/Hanswurst und die stillende Irin.

19. Vgl. dazu Scholz 1999, S. 44: »Auf einer innerbildlichen Handlungsebene könnte der Leichenbeschauer den Totenkopf mitgebracht haben. Wenn aber nun bekannt ist, daß in der Figur des Leichenbeschauers der Journalist Émile de Girardin dargestellt ist, kann die Zeitung als dessen Berufsattribut angesehen werden. Der Totenschädel könnte dann auf den Republikaner Armand Carrel verweisen, den Girardin 1836 in einem Duell tötete.« Darüber hinaus erläutert Scholz zu recht, dass Girardin Journalist und zugleich Inbegriff für Opportunismus und Anbiederung an das jeweilige Regime ist. Da die Sitzhaltung Girardins an die Bertins, der 1832 von Ingres porträtiert wurde, erinnert, schlägt Scholz weiterhin vor (1999, S. 45): »Bertin selbst ist Herausgeber des *Journal des Débats*. Wird das Wort »Journal« im Bild als Beginn der Titelzeile dieser Zeitung aufgefaßt, dann reagiert Courbet damit auf die eben dort erschienene Besprechung des 1853er Salons, deren Autor sich über die »verque- ren Absonderlichkeiten« seiner Malerei mokiert [...] Dies ist eine Möglichkeit der Auslegung, die bereits Théophile Silvestre 1856 vorschlägt, alternativ sieht er in der Zusammenstellung die bildliche Umsetzung eines Satzes von Proudhon: »Die Zeitungen sind die Friedhöfe der Ideen.«« Silvestre, Théophile: *Histoire des artistes vivants. Les Artistes français. Études d'après nature*, Brüssel/Leipzig 1861, S. 60.

20. Herding sieht die Gliederpuppe gedanklich mit dem Topos des leidenden Künstlers verbunden (vgl. Herding 1984,

S. 268, Anm. 21); sie diene für gewöhnlich dem Studium der Anatomie – insbesondere an der Akademie –, und dass sie in dieser Größe möglich war, zeigen Abbildungen z.B. in: Költzsch, Georg W.: *Maler, Modell: der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000, S. 128 /Abb. 96 sowie S. 207/Abb. 156.

21. Vgl. 1 Korinther 15, 20-22. Der Schädel ist Symbol der Sünde und ihrer Bestrafung, d.h. der Bestrafung Adams durch den Tod; der Tod sei, so die christliche Heilslehre, gleich der Erbsünde vom Kreuzifix besiegt worden.

22. Courbet spricht von »Croque-mort« 1854, in: Chu 1996, S. 122, 54-8. Toussaint identifizierte ihn als Emile de Girardin. Toussaint, in: Paris 1977/78, S. 253f. Für weitere Erläuterung vgl. Scholz 1999, S. 44f.

23. Courbet spricht von »un marchand d'habits-galons« 1854, in: Chu 1996, S. 122, 54-8.

24. Herding 1984, S. 267, Anm. 16.

25. Ebd., Anm. 15.

26. »Le marchand d'habits préside à tout cela, il déploie ses oripeaux à tout ce monde qui prête la plus grande attention, chacun à sa manière.« Courbet 1854, in: Chu 1996, S. 122, 54-8; Übersetzung von Herding 1984, S. 25.

27. Vgl. Scholz 1999, S. 61, der sich m.E. überzeugend gegen Toussaints Interpretation, es handle sich um Alexandre Herzen, ausspricht. Vgl. Toussaint, in: Paris 1977/78, S. 257, vgl. dazu auch Herding 1984, S. 267 Anm. 17.

28. Lukas 23, 33-35.

29. Ebd., 28-29.

30. Matthäus 23, 13-16.

31. Ebd., 31-33.

32. Ebd., 38-39.

33. Vgl. Riat, Georges: *Gustave Courbet, Peintre*, Paris 1906, S. 104. 1878 schreibt der Kritiker Paul Mantz über das *Atelierbild*: »Courbet [...] denkt an seine früheren Kämpfe zurück; er greift all die Erinnerungen an seine streitbare Jugend auf.« Zit. nach Herding 1984, S. 228.

34. Matthäus 23, 34.

35. Inwiefern auch die Ikonographie der Begegnung zweier Jünger mit dem auferstandenen Christus auf ihrem Weg nach Emmaus hinzugezogen werden kann (Lukas 24,18), darauf wird an späterer Stelle kurz zurückzukommen sein.

Außerdem scheint Courbet zu Beginn der 1850er Jahre tatsächlich von Staatsseite verfolgt worden zu sein. Vgl. Herding, Klaus: »Les lutteurs détestables« – Stil- und Gesellschaftskritik in Courbets Ringerbild, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 22, 1977, 137-174, hier S. 150.

36. Vgl. Matthäus 27, 50-52.

37. Vgl. zuletzt Scholz 1999, S. 36. Scholz erwähnt allein dieses weiße Stofftuch und spekuliert wenig überzeugend – das rote wie das blaue Stofftuch gänzlich unberücksichtigend: »Das zurückgeschlagene Tuch, welches das Landschaftsgemälde auf der Staffelei von der Naturdarstellung im Hintergrund trennt, ist ein traditioneller Verweis auf die Kraft der Inspiration [...] und kann auch auf eine bei Plinius überlieferte Anekdote anspielen, nach welcher der antike Maler Zeuxis im Atelier seines Kollegen Parrhasios einen gemalten Vorhang für echt hält und beiseite ziehen will [...].«

38. Vgl. Proudhon, Pierre Joseph: *Philosophie du progrès*, Paris 1853.

39. Courbets Beschreibung dieser Figur 1854, in: Chu 1996, S. 121, 54-8.

40. Als der Statthalter das Volk hernach befragte, wen er freilassen sollte, ob Barabbas oder aber den jüngst an ihn ausgelieferten Jesus, plädierte die Menge zum Unbehagen des Pilatus für ersteren. Vgl. Matthäus 27, 18. Pilatus war deshalb unwohl zumute, als er nämlich Matthäus zufolge gewusst habe, dass Jesus allein aus Neid an ihn ausgeliefert worden war.

41. Heinrich Heine: *Reisebilder* (Vierter Teil), in: ders.: *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Briegleb, 6. Bde., hier Bd. 2, München 1996, S. 97-606, hier S. 499.

42. Courbet legt ihm die selbstgefälligen Worte in den Mund »Il semblait dire, c'est moi qui tiens le bon bout.« Courbet 1854, in: Chu 1996, S. 121, 54-8.

43. In Frankreich war es – insbesondere seit der Französischen Revolution – Tradition, auf Jesus und dessen Passion in politischen und geschichtsphilosophischen Abhandlungen zu rekurrieren und ihn in Analogie zur eigenen Zeit zu setzen; interessant ist, dass »après la cassure qui suit la Constitution civile du clergé, les prêtres réfractaires évoquent »Jesus souffrant« et le »vaste Calvaire« qu'est devenue la France, cependant que le clergé assermenté reprend le thème de Jésus »obéissant à la loi.« Bessière, Gérard: *Jésus selon Proudhon. La*

«messianose» et la naissance du christianisme, Paris 2007, S. 472.

44. Neben der biblischen Rückblende verweisen auch bereits verstorbene Persönlichkeiten, die inmitten von Courbets Zeitgenossen auf der linken Bildhälfte auftreten, auf die bewusst angelegte überzeitliche Dimension des *Atelierbildes*, vgl. z.B. Carnot (1753-1823) sowie Kosciuszko (1746-1817).

45. »Travail de sisyphé, il roulait son rocher sans résultat, ou, comme un bague-naudeur, il passait et repassait les anneaux de cette chaîne sociale dans un cercle vicieux auquel il ne pouvait échapper. [...] Bien des hommes ont senti le poids de cette marche qui conduit au néant, les uns en se révoltant, les autres en se soumettant. Ce mépris de la nature faisait dire à un philosophe anglais: »Les enfants sont nos pères.« [...] L'homme marche au tombeau, traînant après lui la longue chaîne de ses espérances trompées. Laissons les prêtres prouver l'existence de leur Dieu, car ils mettront encore bien des siècles à y arriver, malgré le concours de M. le ministre de l'instruction publique;« Courbet zit. nach: Courthion, Pierre (Hrsg.): Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Sa vie et ses œuvres, 2 Bde., hier Bd. II, 1950, S. 56.

46. Courbet zit. nach Courthion 1950, S. 55.

47. Scholz 1999, S. 89. Auch Champfleury spricht in seinem offenen Brief an G. Sand 1855 von einem Akt der Subversion Courbets gegenüber institutionellen Einrichtungen. Vgl. Champfleury: Du Réalisme. Lettre à Madame Sand, in: L'Artiste, Jg. 14, 2. Sept., 1855, S. 1-4.

48. Herding, Klaus: Décadence und Progrès als kunsttheoretische Begriffe bei Barrault, Baudelaire und Proudhon, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe XXXIV (1985) 1/2, S. 35-54, hier S. 36.

49. Ebd., S. 38.

50. Herding 1984, S. 246.

51. Vgl. hierzu auch Herding Juli/Aug. 1978, S. 47.

52. Über sein Leiden bzw. »Kreuz« lamentiert er gegenüber Castagnary »depuis celle de Jésus Christ, aucune croix n'a fait autant parler d'elle.« Zit. nach: Crapo, Paul B.: The problematic of artistic patronage under the Second Empire: Gustave Courbet's involved relations with the regi-

me of Napoleon III, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 58/1995, S. 240-261, S. 261, Anm. 58.

53. Vgl. Hofmann 1991, S. 14.

54. Matthäus 23, 13-16.

55. Vgl. zu diesem Aspekt z.B. Herding 1984, S. 244.

56. Scholz 1999, S. 37.

57. Ebd.

58. »La décentralisation comprise ainsi abolissait les hommes prédestinés; il ne restait que des chargés d'affaires, et l'homme se gouvernait lui-même.« Courbet zit. nach Courthion 1950, S. 51.

59. Aufschlussreich in dieser Hinsicht auch Courbets Aussage 1868: »Jusqu'ici l'art national n'a jamais existé.« Courbet am 17. Oktober 1868 an Castagnary, in: Chu 1996, S. 306, 68-23). Er hisse, so wörtlich, seine eigene »Fahne des Realismus« (vgl. Courbet an den Redakteur des Rappel am 15. April 1871, S. 363, 71-13) und fügt sich nicht – ganz bildlich gesehen im Atelier – unter das nationalistische Banner Napoleons III, der sich 1855 auch als Schutzherr der Künste feiern lässt. Zur Bedeutung und politischen Konnotation der Franche-Comté vgl. Herding, Klaus: Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei, in: Städel Jahrbuch, Bd. 5 (1975), S. 159-199.

60. Herding, Klaus: Von der Kraft des Widerspruchs. Courbets Bedeutung, in: tendenzen, Nr. 120, Juli/Aug. 1978, S. 41-47, hier S. 42f.

61. Vgl. zu diesem Aspekt insbesondere Scholz 1999, S. 38.

62. Vgl. Scholz 1999, S. 55. Der kategoriale Status des Kreislauf- bzw. Zyklus-Begriffs wechselt bei Courbet, je nach der metaphorischen Kraft und Richtung, die er ihm einstiftet: Das gesellschaftlich Immergleiche, die Prädestination, erkennt Courbet in ihrer Zyklik als in sich nicht regenerierend (vgl. Courbets Brief an Proudhon im Juli 1863, in: Chu 1996, S. 206/63-17); die beiden Steinklopfer nennt er »très à plaindre« und räsoniert »dans cet état, c'est ainsi qu'on commence, c'est ainsi qu'on finit« (Brief an Champfleury zu Beginn des Jahres 1850, in: Chu 1996, S. 86, 50-1). Der Arbeiter ist also ähnlich wie der Adelige festgelegt in seinem Lebenslauf, es gibt kein Entrinnen, keine Selbstentfaltungsmöglichkeit – dagegen opponiert Courbet. Eine dem linearen, modernistischen Fortschrittsbegriff, wie

ihn Napoleon III propagierte, entgegen gesetzte, aktive Prozessualität ohne Richtungsvorwegnahme bzw. -vorgabe ist ihm wichtig. Der Kreislauf der Natur hingegen ist positiv konnotiert; er belebt, regeneriert und kräftigt sich stets aus sich selbst heraus neu und kann dergestalt in seiner permanenten, organischen, im eigenen Tempo vollzogenen Selbsterneuerung vorbildhaft sein; allerdings handelt es sich bei der Natur auch nicht um entwicklungsfähige Individualitäten bzw. Individuen, welche sich nach Courbet idealiter weder zyklisch noch linear, sondern vielmehr in keiner Weise vorgegeben, frei und ihren jew. Anlagen entsprechend entwickeln sollen.

63. Vgl. Borchardt, Stefan :

Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler, Diss. Universität Stuttgart, Berlin 2007, S. 54.

64. Scholz 1999, S. 38.

65. Herding Juli/Aug. 1978, S. 46.

66. Hofmann 1979, S. 26.

67. Weiterführende Literatur zu dieser im Rahmen meines Aufsatzes nicht weiter zu berücksichtigenden Figurengruppe vgl. z.B.: Fried, Michael: Representing Representation: On the central group in Courbet's Studio, in: Greenblatt, Stephen J.: Allegory and Representation (Selected Papers from the English Institute), New Series, no. 5, Baltimore/London 1981, S. 94-128. Vgl. zudem Hofmann, Werner: Courbets Wirklichkeiten, in: ders.: Anhaltspunkte, Frankfurt a. M. 1989, S. 212-252, hier S. 229 sowie Winner, Matthias: Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets »Allégorie réelle« und der Tradition, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, Bd. 4, 1962, S. 151-185; und Seibert, Margret Armbrust: A Political and a Pictorial Tradition used in Gustave Courbet's Real Allegory, in: The Art Bulletin, Jg. 65, Nr. 2, 1983, S. 311-316. Vgl. zur Bedeutung der Kinder im *Atelieregemälde* auch: Meyer Schapiro: Courbet und volkstümliche Bildwerke – Ein Essay über Realismus und Naivität (1941), in: ders.: Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1981, S. 58-93, bes. S. 74-82.

68. Es handelt sich um: Promayet, Bruyas, Cuénot, Buchon, Champfleury, Binet/Courbet (?), Sabatier/Mosselman (?), Baudelaire sowie um einen kleinen malenden Jungen (m.E. Marcel Ordinaire?).

Allein die beiden (Liebes)Paare und der zeichnende Knabe sind in ihrer Identität nicht eindeutig geklärt. Vgl. für nähere Informationen zu diesen Freunden Courbets z.B. die jeweiligen Besprechungen ihrer Porträts in: Gustave Courbet, Ausst.-Kat. Galerie du Grand Palais, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York; Musée Fabre, Montpellier, Paris 2007.

69. Vgl. Courbet 1854, S. 122f.

70. »Zur Zeit der Weltausstellung findet Courbets Individualismus seinen Halt in einer kleinen Gruppe Gleichgesinnter. Seine Position auf dem *Atelierbild* läßt sich als vorgeschobener Posten dieser Gruppe lesen, als Sprachrohr oder Aushängeschild. Seine Sehnsucht nach Eingebundensein zeigt sich unter anderem daran, daß er seine individuelle Schau unter einen Kollektivbegriff stellt.« Scholz S. 27 S. 92.

71. Scholz 1999, S. 73, Anm. 175.

72. Vgl. Hofmann 1991, S. 13.

73. Courbet erinnert an Jesu Botschaft »Liebet einander«. Vgl. Johannes 15, 12. Aufschlussreich sind auch Jesu Worte, er habe seine Jünger erwählt, damit sie Zeugnis ablegten. Vgl. Joh. 15, 27 sowie 17, 1-26.

74. Evtl. handelt es sich um Louis Veuillot. Vgl. dazu weiterführend: Herding 1984, S. 266, Anm. 10.

75. Heinrich Heine: Romantische Schule. Erstes Buch, in: ders. 1996, Bd. 3, S. 362.

76. Z.B. wird Bruyas nach Proudhons Tod dessen Witwe auf Vermittlung Courbets hin finanziell unterstützen. Vgl. hierzu Courbets Brief an Bruyas im Januar 1866, in: Chu 1996, S. 245, 66-3.

77. Zur Porträtierung Baudelaires greift Courbet auf sein Ende der 1840er Jahre entstandenes Bildnis des Dichters zurück und holt somit den politisch aktiven, nicht jedoch den durch den Staatsstreich am 2. Dezember 1851 entpolitisierten Literaten ins Bild. Vgl. zu Baudelaire: Stenzel, Hartmut: Der historische Ort Baudelaires. Untersuchungen zur französischen Literatur um die Mitte des 19. Jahrhunderts, München 1980, S. 150f.

78. Vgl. dazu auch die Überlegungen von: Rubin, James H.: Courbet, London 1997, S. 146.

79. Vgl. hierzu z.B. Gabriel Désiré Laverdant: De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon 1845, Paris 1845; Laverdant erachtet Kunst als Ausdruck der Gesellschaft, als Vorläufer sozialer Tendenzen

und Enthüllung des Kommenden.

80. Courbet malt, wie aus seinen Briefe hervorgeht (vgl. Chu 1996, S. 119-127, 54-7 bis 55-3), das *Atelierbild* in Ornans unter Verwendung von bereits ausgeführten Porträts seiner Freunde, deren Fotografien und, sofern verfügbar, überlieferten Bildnissen von der linken Figurengruppe (Vgl. hierzu Toussaint, in: Paris 1977/78, S. 251-269).

81. Der Atelierumraum – insbesondere die linke Seite – schöpft seine Poesie, um mit Marx'schen Worten zu sprechen, aus der Vergangenheit, und nicht, wie der mittig malende Courbet, aus der Zukunft; die motivisch-ikonographische Sprache der linken Hälfte ist »erborgt«, sie bedarf der »weltgeschichtliche Rückerinnerung«. Kontrastiv hierzu entwirft Courbet neue Inhalte in selbst entwickelter »Eigensprache«. Vgl. Marx: Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte, Frankfurt a.M. 1965, S. 316, hier zit. nach: Hofmann, Werner: Ante Gratiam – Sub Gratia in Courbets Atelier, in: Dyczek-Gwizol, Alicja (Hrsg.): Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata, Warschau 1981, S. 655-662, S. 662.

82. Zur intendierten Verknüpfung des Rencontre mit dem *Atelierbild* vgl. Rubin, James H.: Courbet and Proudhon in »The Atelier of the Painter«, in: Gallwitz, Klaus/Herding, Klaus (Hrsg.): Malerei und Theorie. Das Courbet-Colloquium 1979 in der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1980, S. 175-186, hier S. 180.

83. Vgl. hierzu z.B. die Karikaturen von Quillenbois, Cham, Bertall, Nadar und Randon, in: Léger, Charles: Courbet selon les Caricatures et les Images, Paris 1920, S. 38, 51, 68; sowie in: Schlesser, Thomas/Tillier, Bertrand: Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image, Paris 2007, S. 70, 71, 74, 81, 82.

84. Vgl. zum von Courbet beständig bemühten »Wahrheits-Topos« Borchardt 2007, S. 83-106 (Kapitel 5) sowie Randons Ikonendarstellung des Malers mit Pinselkranz als Heiligenschein: Le Maître. Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable, 1867, in: Le Journal amusant, Abb. in: Schlesser/Tillier 2007, S. 114.

85. Charles Baudelaires nennt Courbet 1855 »sauveur du monde«, hier zit. nach Herding 1984, S. 240 bzw. S. 93. Angepielt ist auf Napoleon III., der sich nach

seinem Staatsstreich »sauveur de la société« nannte, vgl. Crapo 1995, S. 261, Anm. 57.

86. Herding 1984, S. 14.

87. In Courbets Frühwerk tauchen vereinzelt religiöse Themen auf und in seiner Autobiographie spricht er von seiner »mère rationaliste et républicaine catholique«. Courbet in: Courthion 1950, S. 27.

88. Er revidiert z.B. auch den Salomonischen Spruch aus dem Buch Kohelet (Kap. 1, Vers 9) »Es ist nichts Neues unter der Sonne« für seine Person zu: »Mais il y a toujours quelque chose de neuf sous le soleil [...]«. Courbet an Bruyas am 3. Mai 1854, in: Chu 1996, S. 114, 54-2. Vgl. ferner Courbet an Jules de la Rochenoire, in: Chu 1996, S. 382, 70-10.

89. Ebd. Vgl. ebenso z.B. Courbet an Bruyas im Oktober (?) 1853, in: Chu 1996, S. 107, 53-6: »Mon ami, c'est la vérité, j'en suis sûr comme de mon existence, dans un an nous serons un million.«, sowie Courbets Tonfall und Trauerbekundung gegenüber Champfleury am Ende des viel zitierten Briefes Nov./Dez. 1854, in: Chu 1996, S. 123. Die Wortwahl erinnert an Jesus, vgl. z.B. dessen Gebet in Getsemani Matthäus 26, 37-38.

90. Herding 1984, S. 15.

91. Marcel Verdier: Le Christ couronné d'épines, 1852, Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm, Musée Fabre, Montpellier, Abb. in: Haedeke, Marion: Alfred Bruyas. Kunstgeschichtliche Studie zum Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main/Bern/Cirencester 1980, Abb. 33/S. 333.

92. Vgl. Haedecke 1980, S. 106f. und Abb. 22/S. 327.

93. Vgl. ebd., S. 217f. sowie Rubin 1980, S. 177.

94. Courbet an Bruyas im Jan./Febr. 1866, in: Chu 1996, S. 246/66-5. Der Einfluss Proudhon'scher Gedanken auf das *Atelierbild* wurde zwar erkannt (vgl. z.B. Rubin 1980, S. 175-186.), unberücksichtigt blieb jedoch dabei stets Proudhons Evangelienexegese.

95. Bessière 2007, S. 80.

96. Proudhon, Pierre Joseph: Les Évangiles annotés, zit. nach: Bessière 2007, S. 64. »En deux mots, Jésus ne me paraît s'être arrogé ni une messianité temporelle ni une spirituelle; il interprétait allégoriquement la tradition messianique l'entendant d'une simple réforme morale et sociale à la façon des anciens prophètes.« Proudhon zit.

nach ebd., S. 63.

97. Vgl. Bessière 2007, S. 179 und S. 151f.:

»Dans ces amorces d'explication sociologique, Proudhon compare la récupération messianique de Jésus à celle d'autres nouveautés historiques: [...], les républicains de '89 luttèrent pour les droits de l'homme et le suffrage universel, et ce fut Napoléon: César et Napoléon survécurent. Quant à la divinisation de Jésus: >C'est ainsi que le peuple de Février est revenue à Napoléon.< «

98. Vgl. Bessière 2007, S. 295 sowie S. 308f.

99. Bessière 2007, S. 295f., sämtliche Zitate Proudhons hier aus: *Césarisme et christianisme*. Proudhon hatte vor, eine Universalgeschichte mit dem Titel >Chronos< zu schreiben (die fertigen Seiten wurden nach seinem Tod als *Césarisme et christianisme* publiziert).

100. Zur Schwierigkeit, die Proudhon mit dem missionarischen Selbstverständnis Courbets bzw. mit dessen *Atelieregemälde* hatte. Vgl. Scholz 1999, S. 94f.

101. Vgl. Bessière 2007, S. 299.

102. Courbet an den Redakteur des Rappel am 15. April 1871, S. 363/71-13.

103. Vgl. Abb. in Schlessler/Tillier 2007, S. 73 (Hervorhebung v. Verf.). Die Kritik zum *Atelieregemälde* fiel zurückhaltend und vorsichtig aus; sie machte allein Anspielungen, da die entschlüsselnde Benennung des dargestellten Programms zu gefährlich war. Vgl. dazu Herding 1984, S. 226-231.

104. Vgl. Anm. 52, 106, 112, 126, 127.

105. Hofmann 1979, S. 13.

106. Courbet selbst räumt ein: »Tout au plus serait-il possible de peindre Jésus-Christ par approximation en prenant pour modèle un chrétien de nos jours dont la physionomie serait pour ainsi dire le vivant reflet du divin Maître; mais quelle folie de rechercher dans des iconologies les véritables traits du Christ venu au monde à la fin de l'Empire romain! La seule histoire à peindre, c'est l'histoire contemporaine. La fanatisme de la tradition pousse l'artiste à répéter invariablement de vieilles idées, de vieilles formes et lui fait oublier à la fois sa propre personnalité, le présent et l'avenir [...]. Notre siècle ne se révélera pas de cette fièvre d'imitation qui l'a mis sur le flanc [...].« Courbet zit. nach Courthion 1950, S. 50. Vgl. dazu auch die erhellenden Ausführungen Thoré-Bürgers zum Salon de 1866, abgedruckt in: Courthion Bd. I,

1948, S. 219.

107. Ebd., S. 25.

108. Ebd.

109. Daher auch die bewusste Koppelung von zeitgenössischen und historischen Persönlichkeiten. Vgl. Anm. 44.

110. Courbet zit. nach Courthion 1950, S. 51.

111. Vgl. Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, S. 62-68.

112. Courbets Diktion steht der von Christus entsprechend unvereinbar gegenüber: »Il y a aussi un dicton qu'il faut expérimenter de temps en temps pour être de bonne foi, car vous savez que la vérité change avec les époques; le dicton c'est que l'on fait pas de miracles dans son pays, il date de Jésus-Christ. Je le trouve beaucoup trop vieux«. Courbet an Wey am 31. Juli 1850, in: Chu 1996, S. 92, 50-5.

113. Hofmann 1979, S. 24.

114. Courbet bringt zudem über den Titel, wo er von einer Zusammenfassung von sieben Jahren seines künstlerischen Lebens spricht, sowie motivisch, vermittels Repräsentanten einer vergangenen Epoche (vgl. Anm. 44) und durch das kollageartige Zusammenfügen des *Ateliers* aus z.T. bereits existenten Bildern und Porträts das Moment der Zeit bzw. Vergangenheit ins Gemälde ein.

115. Nochlin, in: Brooklyn 1988/89, S. 24 (Hervorhebung v. Verf.).

116. »Bereits Courbets Zeitgenossen sehen darin eine Auflösung gesellschaftlicher Strukturen und belegen seine Bilder aufgrund einer solchen Analogie (d.h., die Auflösung der Farbstruktur bedeutet den Hinweis auf das Durchbrechen einer herrschenden Norm) mit Anarchismusverdacht.« Scholz 1999, S. 67.

117. Hofmann 1978, S. 592.

118. Den Allegoriebegriff deutet Nochlin – gestützt auf Walter Benjamin – als Anzeichen einer desintegrierten Gesellschaft bzw. als Indiz für sich auflösende Machtstrukturen. Allein die allegorische Ausdrucksweise bringe das Fehlen eines einheitlich-organischen (Gesellschafts)Systems >formästhetisch< zum Ausdruck. Vgl. Nochlin, in: Brooklyn 1988/89, S. 22f.

119. Ebd. S. 597.

120. Hofmann 1979, S. 28.

121. »Im Gestus der >Selbstbestätigung<

spricht er die Verheißung, das Credo einer künftigen Gesellschaft aus. Es (sic!) handelt vorwegnehmend mit dem Blick auf das [...] Fernziel der Geschichte, die Befreiung zu sich selbst, >Selbstgewinnung< als Aufhebung der >Selbstentfremdung< «. Ebd.

122. Hofmann 1981, S. 656.

123. Hofmann 1979, S. 23.

124. Vgl. auch Heine, Heinrich: Verschiedenartige Geschichtsauffassung (1831), in: ders. 1996, Bd. 3, S. 19-23.

125. Vgl. Herding 1984, S. 232.

126. »La liberté est dans les limbes, les hommes non sevrés attendent les messies. L'homme qui pense a été humilié au 2 décembre, de triste mémoire, et la France ne se relève toujours pas.« Courbet an Victor Hugo am 11. Nov. 1864, in: Chu 1996, S. 221/64-16.

127. »L'homme va conquérir le monde [...] avec la sagesse sans religion [...]. Il aura aussi la religion sans imposture ni charlatanisme, son éducation sans mysticisme, sa politique sans diplomates, ses ministres sans portefeuille et ses chefs d'Etat sans droit divin.« Courbet zit. nach Courthion 1950, S. 55. »Renoncer aux maximes du Christ en tout ce qui condamne et empêche l'homme de se révéler dans sa puissance.« Courbet in einem Brief an Proudhon im Juli/Aug. 1863, in: Chu 1996, S. 206/63-17.

128. Courbet zit. nach Courthion 1950, S. 54.

129. Hofmann 1989, S. 224.

130. Vgl. Herding 1975, S. 159-199.

131. Courbet an den Redakteur des Rappel am 15. April 1871, in: Chu 1996, S. 363/71-13.