

Klaus Herding - Realismus (I)

Realismus im Alltag

Das Wort Realismus begegnet uns im Alltag überaus häufig. Gemeint ist damit eine bestimmte Art des Umgangs mit aktuellen Ereignissen. Wer eine Sache realistisch angehen will, ist Zeitgenosse und bekundet nichts anderes als die Absicht, einen Sachverhalt deutlich zu erkennen und ihn ohne alles Drum und Dran in den Griff zu bekommen. Darin steckt zweierlei: Wer klar sehen will, muss zunächst einmal alle Beschönigungen beiseite lassen und zum harten Kern der Sache, zur nackten Wahrheit vordringen, ohne sich Illusionen hinzugeben. Und wer etwas ‚in den Griff bekommen‘ will, möchte sich geistig oder materiell ein Stück Wirklichkeit aneignen, um es zu bearbeiten - Wirklichkeit meint hier eine Konvention in der Wahrnehmung der empirischen Dingwelt.

Der Realist hat also ein klares, vielleicht zum Greifen nahes, jedenfalls erreichbares Ziel vor Augen. Das klingt auf Kunstwerke bezogen befremdlich; denn diese gehören zum Bereich der Ästhetik und haben keinen unmittelbar praktischen Zweck. Von Gemälden erwarten wir keine nüchternen Tatsachenschilderungen, sondern Deutungen, die den Alltag entrücken, überhöhen oder auch verfremden.

Realismus in der Kunst

Es gibt jedoch Kunstwerke, die Alltäglichkeit und Sachlichkeit propagieren, Bilder, welche die Realität nicht überspielen, sondern unmittelbar ins Leben greifen, es unbeschönigt widerspiegeln. Solche Werke leisten zunächst nichts anderes, als uns die Wirklichkeit, wie wir sie kennen, vor Augen zu führen. Sie bilden ab und bestätigen dadurch unser Wahrnehmungsvermögen. Allenfalls enthüllen sie uns Aspekte, die uns vorher entgangen waren. Wenn Künstler Überweltliches oder Vergangenes abstreifen und sich dem Anschein nach auf die Gegenwart beschränken, wählen sie aus und üben Kritik an dem, was andere Künstler in traditioneller Weise darstellen, vor allem wie sie es darstellen. Gerade in Bildern, in denen aktuelle Wirklichkeit gezeigt wird, können subjektive Interessen kritisch hervorgekehrt sein. Daher bedeutet Realismus auf dem Feld der bildenden Kunst mehr, als man im Alltag darunter versteht.

Realismus als Methode der Erneuerung

Abgesehen von auswählender Feststellung und kritischer Bewertung kann realistische Kunst aber noch eine dritte Qualität entfalten: Diagnose und Kritik können in Erneuerung, Erfindung umschlagen. In diesem Sinne haben Künstler des Realismus, vor allem der französische Maler Gustave Courbet als ‚enfant terrible‘ seiner Zeit, die Bildprovokation zur Methode der Erneuerung gemacht. Seither vollzogen sich künstlerische Umwälzungen häufig in der Form eines inszenierten Skandals. Bei Courbet waren dabei politische und soziale Absichten im Spiel. In seinem und in Daumiers kämpferischem Realismus wird daher oft ein Ursprung engagierter Kunst gesehen. Vor allem aber haben die Provokationen und Brüche in Courbets Werk viel zur Erneuerung der Form, zur Herausbildung der klassischen Moderne beigetragen.

Monet, van Gogh, Gauguin und Cézanne beriefen sich auf ihn. Diese vorausweisenden Qualitäten wollen wir in der folgenden Sektion besonders befragen.

Realismus als Irritation

Alltags- und Kunstdefinition von Realismus ist gemeinsam, dass sie eine Erwartung ausdrücken. In der bildenden Kunst richtet sich diese Erwartung darauf, dass durch die Darstellung der gegenständlichen Welt rücksichtslos, ohne Schönung, aufgedeckt wird, wie sie wirklich ist. Die Wiedergabe der Gegenstände kann jedoch so beschaffen sein, dass sie ‚aneckt‘, ‚anstößt, anregt. Die Selbstverständlichkeit der Gegenstandswelt wird unter dieser Voraussetzung in Frage gestellt.

Wir wollen diese Doppelbödigkeit an einem Bild untersuchen, das Gustave Courbet 1849/50 gemalt und in Paris ausgestellt hat, an seinem ‚Begräbnis in Ornans‘.

Exkurs Courbet:

Gustave Courbet

Ornans 10.6.1819 - La Tour-de-Peilz 31.12.1877


Gustave Courbet wird am 10. Juni 1819 in Ornans (Franche-Comté) als Sohn eines gut situierten Grundbesitzers geboren. Er hat vier Schwestern, von denen die überlebenden drei (Zoë, Zélie und Juliette) eine wichtige Rolle in seinem persönlichen wie künstlerischen Leben spielen. Nach dem Besuch der Schule in Ornans verbringt er zwei Jahre an der Hochschule von Besançon und wird dort von Charles-Antoine Flageoulot unterrichtet. 1839 geht er nach Paris, um mit Charles de Steuben, Nicolas-Auguste Hesse und Charles-Louis-Émilien Desprez Malerei an der ‚Freien Akademie‘ von Charles-Alexandre Suisse zu studieren. In dieser Zeit kopiert er flämische, holländische, venezianische und spanische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Seit 1844 stellt Courbet im Salon aus und knüpft bald die ersten Kontakte mit Pariser Bohemiens und Vertretern der Schule von Barbizon. Von 1846 bis 1847 reist er nach Belgien und in die Niederlande. Neben seinen von sozialistischen Ideen angeregten Bildern entwirft der Künstler 1848 die Revolutionsvignette ‚Die Barrikade‘, die als Holzschnitt die Titelseite der u. a. von Baudelaire herausgegebenen revolutionären Zeitung ‚Le Salut public‘ Nr. 2 prägt. Außer den frühen Selbstporträts entsteht das Gruppenportrait ‚Nach dem Essen in Ornans‘ (1849). Die so genannte ‚Trilogie des Realismus‘, ‚Die Steinklopfer‘ (1849), ‚Ein Begräbnis in Ornans‘ (1849-50) und ‚Die Rückkehr der Bauern vom Markt in Flagey‘ (1850, retouchiert 1855), rückt Courbet vollends ins öffentliche Interesse. Bald darauf wird er mit dem anarchistischen Philosophen Pierre-Joseph Proudhon bekannt. Der Künstler trifft sich auch mit Dichtern wie Max Buchon, Champfleury (Jules A.-F. Husson), Charles Baudelaire und Jules Vallès. Ingres und Delacroix sind von seinen Werken beeindruckt. 1853 malt er ‚Die Badenden‘ und ‚Die Ringkämpfer‘, die ihm den Titel ‚Maler des Hässlichen‘ eintragen. Das Bild ‚Die Kornsieberinnen‘ entsteht zwischen 1854 und 1855. 1854 malt Courbet aber auch ‚Die Begegnung‘, ein Werk von bisher unbekanntem Gefühl für helle Farben und Tageslicht, kombiniert mit einem neuen Ausdruck von selbstbewusster Autorität. Sein Meisterwerk, ‚Das Atelier des Malers‘ (1854-55), soll auf der Pariser Weltausstellung präsentiert werden, wird dann aber nur in einem separaten Pavillon gezeigt, während elf seiner Gemälde in den Räumen der Weltausstellung verbleiben;

ähnliches geschieht zur Weltausstellung von 1867. Courbet stellt jetzt auch häufig im Ausland aus, in Frankfurt am Main, Antwerpen, Brüssel, München und in Wien.

Nach seinem ‚Manifest des Realismus‘ (1855) trägt der Künstler während der Antwerpener Konferenz von 1861 eine weitere Aussage zum Realismus vor, welchen er nun als Anti-Idealismus versteht. Im gleichen Jahr weigert er sich, eine Schule des Realismus einzurichten, mit dem Argument, dass ihm die Unabhängigkeit seiner Schüler Grundprinzip sei. 1862 malt er zusammen mit Monet in der Saintonge, einer Südwestprovinz Frankreichs. Zwischen 1859 und 1870 trifft er gelegentlich Boudin und Whistler an den Küsten der Normandie. Intensiver widmet sich Courbet jedoch Frauendarstellungen aus der Umgebung von Paris und dem Studium der Landschaften, Felsen und Wälder in seiner Geburtsregion Franche-Comté. Während seiner Reisen nach Baden-Baden, in die Schweiz, später auch in Paris entstehen viele Skizzen und einige bildmäßige Zeichnungen. 1866 wird Courbet in Paris mit einer Goldmedaille der Regierung ausgezeichnet, 1869 mit dem Ritterkreuz des St. Michaels Ordens 1. Klasse durch Ludwig II. von Bayern bedacht. 1870 wird er von Napoleon III. sogar für das Kreuz der Ehrenlegion nominiert, das er jedoch ablehnt; erklärlich durch seine Affinität zu der 1864 von Karl Marx gegründeten ‚Ersten Internationalen‘. Auch hält der Künstler Kontakt zu Proudhon, dem er so viele Auskünfte zum eigenen Schaffen gibt, dass der Philosoph schließlich einen Essay Courbets Kunst widmet. Am 6.9.1870 wird Courbet von den Künstlern zum ‚Président de la Commission des Arts‘ gewählt. Auch wird er Mitglied der Kommission der Archive und befasst sich mit der Reorganisation der Museen. Am 17.4.1871 wird er ‚Président de la Fédération des Artistes de la Commune‘. Außerdem ernennt ihn die Commune zum ‚Délégué aux Beaux-Arts‘. In dieser Funktion rettet er den Louvre und unterstützt die Zerstörung der ‚Colonne Vendôme‘, ein Denkmal zu Ehren der Kriege Napoleons. Ihrer Vernichtung im Mai 1871 folgt für Courbet im September eine sechsmonatige Haftstrafe. 1873 flieht der Künstler in die Schweiz, da er für die Kosten der Wiedererrichtung des Denkmals aufkommen soll. Sein Gesundheitszustand verschlechtert sich schnell. 1877 erkrankt Courbet an der Wassersucht und stirbt Ende des Jahres in La Tour-de-Peilz nahe Vevey. Trotz seiner Schwäche produziert er vor seinem Tod noch ausgezeichnete Alpenpanoramen und Ansichten des Genfer Sees.

Gustave Courbet: ‚Ein Begräbnis in Ornans‘



 Gustave Courbet: Ein Begräbnis in Ornans. 1849/50, Öl auf Leinwand, 315 x 668 cm. Paris, Musée d'Orsay, R.F. 325.

Zu sehen ist ein lebensgroßes, [triptykal](#) angeordnetes Trauergeleit. Links gruppiert sich das kirchliche Personal, in der Mitte kniet der Totengräber vor dem ausgeschachteten Grab, flankiert von zwei alten Männern. Der gesamte rechte Teil der Komposition gehört der trauenden Gemeinde in Schwarz. Die kahle, ausdruckslose Berglandschaft mit den senkrecht abfallenden Felsen des französischen Jura gebirges, in dem Courbets Geburtsort Ornans liegt, hinterfängt das Geschehen. Doch die Szene wirkt zusammengestückt. Ihre Einheit ist empfindlich gestört und es fällt auf, dass es keine rechte Ordnung, keine zwingende Abfolge der Beschreibung gibt. Allein die auf die Bildseiten verteilte Konzentration von Weiß und Schwarz schafft eine vage Andeutung von Hierarchie.

Mit der Wiedergabe der Hauptfiguren in Lebensgröße erhebt das Gemälde den Anspruch, Historienmalerei und damit im Sinne der akademischen Gattungshierarchie von höchstem Rang zu sein.

Doch Courbet gibt keinen in sich einheitlichen Handlungszusammenhang.

Das ‚Begräbnis in Ornans‘, ein Historienbild?

Offensichtlich hat Courbet trotz der enormen Größe kein [Historienbild](#) intendiert. Wer verstorben ist, bleibt uns verborgen. Ausdrücklich nannte der Maler sein Bild: „Ein Begräbnis in Ornans“. Ein beliebiges Begräbnis ist also gemeint. Weder der Priester noch der Bürgermeister haben eine historisch denkwürdige Rolle gespielt. Auch gibt es keinen anschaulichen Grund, mit den Trauernden großes Mitgefühl zu zeigen. Das ist um so auffälliger, als Courbet eine wirkliche Gegebenheit zeigt, nämlich das Begräbnis eines entfernten Verwandten. Entsprechend charakterisiert der Künstler die Gesichter zwar individuell und hebt sie aus der schwarzen Masse des allgemeinen Zuges ab, gleichzeitig jedoch gibt er sie so, dass sie wie beliebige Menschen in einer beliebigen Menge erscheinen. Das flimmernde Gewirr der Gesichter, die kompakte Mauer aus Schwarz sind so dominant, dass jegliche Individualität darin verschwindet. Courbet verweigert seinem Gemälde also nicht nur den Status einer Historie, sondern auch denjenigen eines Gruppenporträts.

Das ‚Begräbnis in Ornans‘, eine Allegorie?

Wenn aber schon kein bedeutendes Schicksal, kein besonderes Ereignis, haben wir dann wenigstens eine Allegorie vor uns: Vielleicht eine moralische, etwa der [Vergänglichkeit](#), oder eine politische, etwa die der [Grablegung der Republik](#)?

Oder ist es gar eine ästhetische - die Beerdigung der Romantik, worauf Courbet selbst später anspielt?

Realismus als Opposition zum Ideal

Allegorische Symbolik ist kaum sichtbar, die dargestellten Personen sind einerseits zu individuell, andererseits zu wenig bedeutsam in Szene gesetzt, um als allegorische Personifikationen verstanden zu werden. Der Künstler spielt die verschiedenen Kunstgattungen an, die Historie, das Gruppenporträt, die Allegorie, erweckt entsprechende Erwartungen, um sie um so ausdrücklicher zu enttäuschen. Courbets unkonventionelle Abwertung aller Ideale wird sekundiert von einer ebenso ungewohnten Aufwertung aller bis dahin als nichtig erachteten Verrichtungen. Von damaligen Sehgewohnheiten aus betrachtet greift Nivellierung, Verunsicherung Platz. Vor dieser Wende ins Alltägliche scheinen sich die Bildgattungen aufzulösen, gleichgültig zu werden. Courbet destruiert sie, verfranst ihre Grenzen ins Unbestimmte zugunsten einer überzeichneten Schilderung von ‚Gewöhnlichem‘. Eben darin ist die ‚Beerdigung der Romantik‘ auch angelegt. Dies aber musste Verunsicherung auslösen.

Wohin führt der Entzug des Ideals, was bezweckt der Künstler damit? Eine Frage, die wir bei einer bloß naturgetreuen Darstellung des Vorgangs nicht stellen würden. Sie folgt aus der Überschärfe, die das Bild allenthalben zeigt; aber auch aus der Überzeichnung etwa der beiden Gestalten in Rot. Sie wurden schon zur Entstehungszeit des Gemäldes als karikaturhaft aufgefasst.

Mitunter wurde die gesamte realistische Malerei als Karikatur begriffen, als Karikatur auf die Würde des Inhalts und auf die Würde der Form. Courbet selbst wurde anlässlich des ‚Begräbnisses‘ sogar als Bilderstürmer bezeichnet.

Realismus als Angriff auf die Kunstakademie

So galt das ‚Begräbnis‘ noch bei seiner Überführung in den Louvre 1884 als ein Versuch, jeglicher Ästhetik abzuschwören, als ein Angriff auf die staatliche Kunstakademie. Keine der Regeln, welche die Akademie lehrte, ist in Courbets Programmbild beachtet. Die Gattungsmerkmale sind durcheinander geraten, indem ein Genre, also ein Bild mit alltäglichem Thema, als [Historiengemälde](#) ausgegeben wird und sich dessen Dimensionen anmaßt. Damit war nicht nur die Hierarchie gestört, in der das Historienbild an oberster Stelle, das Genre weit unten rangierte. Hierarchisch abgestuft hatte auch innerhalb jeder einzelnen Komposition die Anordnung der Figuren zu sein.


Als absurd mussten vor allem die Gestalten selbst erscheinen. Zu heroischer Größe gesteigert, zeigen sie sich im Ausdruck alles andere als tugendhaft und im Verhalten alles andere als besonnen. Als betrunken galten die Männer in den roten Roben. Auch ist keine der Figuren in klaren Umrissen von der nächsten abgehoben. Die den Gegenstand eingrenzende, definierende Rolle der Linie ist völlig missachtet. Die Teilnehmer des Trauerzugs sind als dichte, schwarze Masse gezeigt. Entsprechendes gilt für die Farbe: „Kunstlos“ scheinen die Gegenstände koloriert zu sein, ohne wohlüberlegte Korrespondenzen oder subtile Verbindungen. Eine Gesamtfarbe oder eine einheitliche Lichtdramaturgie als gemeinsamer Stimmungsträger fehlt. Den einzigen Zusammenhalt bildet bezeichnenderweise ein schmutziger Grauton, der allen Farben beigemengt ist und dem Bild alles Leuchtende und Festliche nimmt. Kurzum, im Sinne akademischer Traditionen fehlt es dem Bild an Angemessenheit und Würde, an Beherrschung von Linie und Farbe, Komposition und Tiefenabstufung.

Realismus als moderne Kunstform

Gerade aus dem Gegensatz zur damals üblichen Wahrnehmung von Realität resultiert die zukunftsweisende Wirkung. Was von der einen Seite als stümperhaft verachtet wurde, war für die andere der Inbegriff unverfälschter Wahrheit. Eine neue ethische Dimension war mit diesem Bild freigesetzt. Das Abwerfen aller Regeln galt als Befreiung, als moralische Tat. Als Vision einer natürlichen, einer humanen Kunst wurde Courbets Malerei begriffen.

Diese gegensätzliche Einschätzung hat ihre ganze Grundlage in der Bildform. Ob als armselig und regelwidrig oder als frei und innovativ bewertet, das ‚Begräbnis in Ornans‘ steht als Programmbild des Realismus an einem historischen Schnittpunkt. Denn mit diesem Gemälde wurde die in der Französischen Revolution begonnene Säkularisierung der Kunst erst Wirklichkeit. Vor allem aber waren für diesseitige Themen nun auch diesseitige Formen gefunden. Ein Sujet aus der Gegenwart brauchte von nun an nicht mehr im antiken Idealkleid dargeboten zu werden.



 Gustave Courbet: Die Barrikade. Holzschnitt, Frontispiz für ‚Le Salut Public‘, Nr. 2, Paris 1848.

Das ‚Begräbnis‘ als Ausdruck sozialer Konflikte

Nicht nur ästhetisch irritierte das ‚Begräbnis‘. Vor allem befremdete es die Städter. Denn es kam bezeichnenderweise nicht in Ornans, sondern in Paris zum Skandal. Das Publikum des Pariser Salons setzte sich zusammen aus einer kleinen, aber tonangebenden Gruppe alteingesessener Kenner sowie aus wohl situierten Kaufleuten oder neugierigen Pariser Stadtbummelern, welche die große Masse der Besucher stellten. Diese Stadtbürger wollten erhebende und erbauliche Geschichten genießen. Sie wollten die freie Natur als idyllisches Landleben dargestellt sehen.

Einige Kritiker begriffen rasch, dass dieses Bild, indem es nicht eine traute Idylle, sondern ungeschönte Provinz wiedergab, etwas grundsätzlich Neues aussagen wollte. Sie glaubten sich einem historischen Ereignis gegenüber. Und tatsächlich hatte Courbet sein Gemälde, obwohl es kein Historienbild war, als „historisch“ bezeichnet. Die historische Wende, die den Parisern drohte, betraf das Verhältnis von Stadt zu Land, ganz konkret die Vormachtstellung der Hauptstadt. Eine bedeutsame demografische Umschichtung war damals im Gange, von der die Städter nur Unruhen und Auflehnung befürchteten. Schon die Aufständischen von 1848 rekrutierten sich häufig aus der besitzlosen Landbevölkerung. Eben diese Schicht benötigte aber die explosionsartig wachsende Hauptstadt als Arbeitskräfte. Einflussreiche Kritiker fanden nun bei Courbet eine Anspielung auf diese Lage. Ob zu Unrecht oder zu Recht, ist hier ohne Belang. Die angenommene Aktualität flößte jedenfalls Angst ein. Das Bild galt als gefährlich.



Zusammenfassung

In den bisher vorgebrachten Beobachtungen hatte sich realistische Malerei geradezu als Gegensatz zu einer bloßen Abschilderung von Wirklichkeit erwiesen. Verdichtung, Vereinfachung, Reduktion aufs Grundsätzliche hatten wir festgestellt. Aber damit haben wir unser Beispiel, das Begräbnisbild, gleichsam durchleuchtet, seine Struktur, sein Knochengerüst, wie Baudelaire sagt, offen gelegt.

Für den unbefangenen Salonbesucher um 1850 hingegen stellt die realistische Malerei zunächst eine höchst eindringliche, konkrete Art der Widerspiegelung dar. Gerade das Begräbnisbild förderte den unmittelbaren Rückgriff auf eigene vorkünstlerische Erfahrung, da es die dargestellten Figuren nicht in eine imaginäre Welt entrückte, sondern sie so aufdringlich nahe rückte, dass der Betrachter ihnen unmittelbar ausgesetzt war. Bezeichnend für diesen Rückgriff war Courbets Orientierung an den in Journalen verbreiteten Illustrationen.

Sie dokumentiert Courbets Anspruch, sich nicht am elitären Geschmack, nicht an den Wünschen und Bedürfnissen des wohlhabenden Bürgertums ausrichten zu wollen. Vielmehr ist sein ausgesprochenes Ziel: „Ich möchte eine lebendige Kunst machen für den Gebrauch des einfachen Volkes.“ Die Kunst sollte deshalb frei sein von esoterischen Gehalten, von Zeichen, die nur der Kenner versteht. Courbets Malerei hat den Anspruch, direkt verständlich zu sein. Doch bezieht sich diese Unmittelbarkeit nicht auf die veristisch gegebene Wirklichkeit als geringsten gemeinsamen Nenner aller, sondern vor allem auf die unakademische, unidealistische Form der Darstellung.



  Gustave Courbet: Ein Begräbnis in Ornans.
1849/50, Öl auf Leinwand, 315 x 668 cm.
Paris, Musée d'Orsay, R.F. 325.



Das ‚Begräbnis‘ als Vorgriff auf das ‚Atelier‘

Allerdings hat der Künstler, wie wir gesehen haben, nicht etwa ein wirkliches Geschehen so gemalt, wie es stattgefunden hat. Es ist nicht, wie von Zeitgenossen polemisch behauptet, einer Daguerreotypie vergleichbar. Vielmehr hat Courbet für sein Gemälde eine Auswahl getroffen, ein Konzept entwickelt, das der Deutung bedarf. Er hat die einzelnen Bildelemente sinnvoll einander zugeordnet, jedoch ohne einen spezifischen Sinn, eine bestimmte Moral,

oder einen politisch motivierten Appell zur Tat. Der Künstler setzt die einzelnen Gegenstände so zueinander, dass es keine Sinnhierarchie gibt, keine eindeutige Botschaft.

Das Verfahren hat Courbet in seinem Atelierbild um allegorische Elemente bereichert. So konnte er es als allégorie réelle, als ‚wirkliche Allegorie‘, bezeichnen.



  Gustave Courbet: Das Atelier des Malers.
1855, Öl auf Leinwand, 361 x 598 cm. Paris,
Musée d'Orsay, R.F. 2257.

Die Entstehung von Courbets ‚Atelier des Malers‘

Hatte Courbet das ‚Begräbnis‘ benutzt, um durch einen brutal inszenierten Einbruch des provinziellen Alltags in die Hochkunst den feinsinnigen Kunstgeschmack der Pariser Bildungselite zu brüskieren, so überrascht das ‚Atelier des Malers‘ durch die Aura der träumerischen Versunkenheit aller Figuren, die scheinbar ohne gemeinsamen Anlass im Atelier Courbets versammelt sind.

Das Bild wurde von Courbet mit der Intention gemalt, zur großen Weltausstellung im Jahre 1855 in Paris gezeigt zu werden. Der französische Kaiser [Napoleon III.](#) hatte den Ehrgeiz, mit dieser ‚Exposition Universelle‘ der Welt Frankreich als erstes unter allen zivilisierten Völkern der Erde zu präsentieren. Und der Künstler wollte nicht zurückstehen, sich mit einem ‚Bildmanifest‘ im Rahmen dieser Schau an die Weltöffentlichkeit zu wenden. Tatsächlich wurde der eigenwillige Maler im Vorfeld der Ausstellung sogar vom Intendanten der Schönen Künste gebeten, eine eigene Komposition beizusteuern. Doch Courbet ließ sich auch durch das lukrative Angebot von 30.000 F. keine staatskonforme Haltung abringen. Stattdessen beharrte er auf seiner künstlerischen Unabhängigkeit und brachte sich damit um die Möglichkeit einer Ausstellung seines monumentalen Werkes vor der Weltöffentlichkeit. Er zeigte das Gemälde jedoch in einem eigenen Pavillon am Rande der Weltausstellung.



📌 Gustave Courbet: Das Atelier des Malers. 1855, Öl auf Leinwand, 361 x 598 cm. Paris, Musée d'Orsay, R.F. 2257.

Die Weltausstellung von 1855 ist für die Entstehung des Ateliers konstitutiv. Nur durch diesen Zusammenhang erklärt sich die spezifische Zusammensetzung von autobiografischen und universellen Bedeutungsschichten, die sich im ‚Atelier‘ durchdringen. Courbet hatte sein Gemälde programmatisch im Untertitel als „reale Allegorie, die eine Phase von sieben Jahren meines künstlerischen und geistigen Lebens abschließt“, bezeichnet. Damit waren nicht nur die persönlichen Begegnungen mit seinen Freunden und Förderern gemeint, sondern vor allem auch sein politisches Engagement seit der Februarrevolution von 1848.

Gleichzeitig brachte die Revolution Napoleon III. die Präsidentschaft der Zweiten Republik ein. Die Parallelität von Aufstieg zum Kaiser und biografischer Etappe des Künstlers ist motivgebend für das ‚Atelier‘. Aufschluss darüber gibt nicht zuletzt die [Identität der dargestellten Personen](#).

Das ‚Atelier‘ kann als umfassende Repräsentation der Gesellschaft gelten. Hier begegnen sich Kaiser und Künstler, Vertreter republikanisch revolutionärer Auffassungen und solcher der extremen Rechten, reiche Damen und bettelarme Frauen in Lumpen, dazu sind alle Lebensalter versammelt, politische Aktivisten treffen auf lesende und nachdenkliche Intellektuelle.

Doch der Darstellungsmodus dieses gesellschaftlichen Patchworks ist ambivalent. Zum einen würdigt Courbet die Vertreter der Gesellschaft durch ihre Nennung und Platzierung im Atelier. Gleichzeitig macht er sich über die genannten Gruppen lustig, in dem er entweder ihre Physiognomien oder ihre Attitüden überzeichnet und ihnen unerwartete Attribute zuweist.

Das Atelierbild als ‚Allégorie réelle‘

Ähnlich wie im Begräbnisbild vereint der Künstler in seinem Atelier Personen, die tatsächlich dort gewesen sind, mit solchen, die nie dort waren. Er verknüpft Gegenwart und Vergangenheit, Persönliches und Offizielles. Doch über das ‚Begräbnis‘ hinaus sind diese Gruppen auch ausdrücklich als allegorisches Personal gemeint. Damit verlässt er das Verfahren des Realismus, aufzuführen was ist. Courbet inszeniert einen Hintersinn, der jenseits dessen liegt, was die bloße Abschilderung der Wirklichkeit zu bieten hätte. Tatsächlich formt der Künstler ein über das visuell Erfahrbare hinausreichendes Bildrätsel.

Der Künstler greift mit seinem ‚Atelier‘ die seit dem 17. Jahrhundert bestehende Tradition der Jesuitenschulen auf, in denen spezielle Rätselbilder, so genannte ‚Enigmata‘, angefertigt wurden, die neben dem offen zu Tage liegenden einen geheimen, von den Schülern zu entziffernden Sinn enthielten. Doch im Unterschied zu diesen Rätselbildern besteht das Ratespiel hier nicht in der Auffindung eines Lösungswortes, sondern in der Herstellung der richtigen Beziehung der dargestellten Objekte und Personen. Der Künstler verdichtet die Rätselstruktur seines Bildes in jenem nackten Weib, das ähnlich hinter dem Künstler steht, wie in [Poussins](#) Allegorie ‚[Et in Arcadia ego](#)‘ die Personifikation der Zeit oder der Wahrheit hinter einem der Schäfer, der zeigend über die Beschriftung des Grab nachsinnt.



Bildtraditionen des ‚Ateliers‘



🔑 📌 i Jean-Auguste-Dominique Ingres: Die Apotheose Homers. 1827.

🔑 📌 i Jean-Auguste-Dominique Ingres : Franz I. am Sterbebett Leonardo da Vincis. 1818.

Courbet greift für seine Selbstdarstellung auf die Tradition des Atelierbildes zurück, in welcher der Künstler Einblick in die eigene Arbeitsstätte gewährt. Die Anwesenheit des Kaisers Napoleon III. im Atelier des Künstlers rückt die Komposition in die Nähe des Topos vom Herrscherbesuch, eine Bildformel zur Betonung der ehrenhaften sozialen Stellung des Künstlers. Darüber hinaus knüpft der Künstler mit seinem ‚Atelier‘ an die Tradition der vor allem in der Romantik lebendigen Formel der Genieversammlung und -verehrung an, in welcher an die Stelle der allegorischen Gestalt der Kunst der Künstler selbst tritt.



🔑 📌 Gustave Courbet: Das Atelier des Malers. 1855, Öl auf Leinwand, 361 x 598 cm. Paris, Musée d'Orsay, R.F. 2257.

Die Selbstinszenierung des Künstlers

Doch gleichzeitig lässt Courbet diese Traditionen hinter sich, denn Kaiser und Hofstaat, Künstler und Modell behaupten sich in gesonderten Gruppen gleichwertig nebeneinander. Der Künstler nimmt den Gruppen die strenge hierarchische Ordnung und sorgt für Harmonie im Sinne eines formalen ‚Interessenausgleichs‘. Er bindet sie ein in die gewaltigen Schattenzonen und riesigen Wandflächen des Hintergrundes und schafft eine gleichmäßige Streuung des Lichts mit Höhepunkten in allen drei Bildzonen.

Im Zentrum dieser harmonisierten Gesellschaft steht die Gestalt des Künstlers. Er stellt die notwendige Gegenkraft zu der oft bemerkten ‚Entfremdung‘ der wie in einem ‚Wartesaal‘ in ‚Gruppenschlaf‘ versunkenen Gestalten dar. Er, der Künstler, so können wir die selbstbewusste Positionierung in der Mitte deuten, besitzt als einziger die Mittel, eine in sich zerfallene Gesellschaft zusammenzubinden.



🔑 Gustave Courbet: Das Atelier des Malers, 1855, Ausschnitt. 🗄

Courbets Natur

Doch das eigentliche Zentrum des Bildes bildet nicht der Künstler. Er ist beiseite gerückt und gibt den Blick frei auf ein Landschaftsgemälde, das eben aufgedeckt wurde, um betrachtet zu werden. Wie der heilige Lukas, das von ihm gemalte Antlitz Mariens studierend, sitzt der Künstler vor der Leinwand und deutet mit seinem Pinsel auf ein kleines [Holzhüttchen](#) an einem Quellsee zu Füßen eines Felsabhangs.

Offensichtlich ist es nicht allein die Person des Malers, welche die in sich gespaltene Gesellschaft wieder vereint; es ist vielmehr der sich der Natur zuwendende Künstler. Nur in der Natur lässt sich die Möglichkeit finden, soziale und politische Differenzen aufzuheben. Einzig eine sich an der Naturwahrheit orientierende Kunst kann diese Qualität haben. Courbet konfrontiert die noble Welt der Mächtigen, aber auch die Welt der Unterdrückten und die komplexe Sphäre der Intellektuellen mit der Einfachheit der ursprünglichen Landschaft. Nur hier, im von jeglichem technischen Fortschritt, im von der Zivilisation unberührten Winkel lassen sich Ruhe und Heilung finden. Die Natur, so können wir Courbets Landschaft im Zentrum seines Ateliers verstehen, schlichtet den Streit, bringt den Menschen zu sich zurück. Dort gibt es weder Blutvergießen noch Ungerechtigkeit. Den vorübergehenden Moden der Gesellschaft, den flüchtigen Werten einer mondänen Welt setzt Courbet die Dauerhaftigkeit der Natur entgegen.



🔑 Gustave Courbet: Das Atelier des Malers, 1855, Ausschnitt.



Natürlichkeit gegen Zivilisation

Natur ist für Courbet nicht nur Landschaft. Vielmehr bedeutet sie, wie das Hüttchen anzeigt, auch Reduktion auf die Grundbedürfnisse und ein Zurückgehen auf die Ursprünge der Zivilisation, die in der Natur liegen. Zurück zur Natur heißt für Courbet auch das Abstreifen jeglichen modischen Poms, wie das niedergelegte Kleid der Frau hinter ihm anzeigt. Nacktheit kennt keine Scham.

Zurück zu den Quellen, zu den Ursprüngen, darunter lässt sich auch die Aufforderung verstehen, wie die Kinder zu sein. Der kleine Bub zur Seite des Künstlers zeigt die Fähigkeit des naiven Staunens, seit je verstanden als Ursprung des Denkens und der Innovation. Mit dem weißen Kätzchen, im Gegensatz zu den dressierten Hunden zu Füßen des Kaisers, evoziert Courbet die Selbstvergessenheit im bloßen Spiel. In sich ruhende Selbstvergessenheit ist überhaupt der Habitus der gesamten Gruppe im Zentrum. Der Maler feiert im Angesicht der Landschaft das selbstgenügsame Dasein im Hier und Jetzt und kontrastiert es dem vereinsamten Vor-sich-hin-Brüten der Welt um ihn herum.



🔑 Gustave Courbet: Das Atelier des Malers, 1855, Ausschnitt.



Negation der Utopie?

Die Natur inmitten seines Ateliers, in dem sich die Welt versammelt hat, ist Courbets Antwort auf das ehrgeizige Projekt der Weltausstellung als Huldigung an den industriellen Fortschritt.

Doch Courbet hütet sich, mit demselben Anspruch aufzutreten wie die enthusiastischen Vertreter der neuesten Techniken. Er verweigert seiner Naturvorstellung den Rang einer allgemeinverbindlichen Utopie. So beseitigt die Rückbesinnung auf die Natur nicht das Elend der Welt, sondern sie überblendet es nur, so wie die Leinwand im Vordergrund Leiden und Not dahinter nur verschattet, nicht ersetzt.

Auch zeigt sich Courbet nicht als einen Prediger, der die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit an sich binden könnte. Courbet redet leise, niemand sonst als der Junge und die Frau unmittelbar bei ihm folgt seinen Ausführungen, keiner von denen, die das Bild sehen können, achtet auf die zentrale Szene inmitten des Ateliers. Vielmehr charakterisiert der Maler das Zentrum als einen Raum der Privatsphäre, die allein ihm und den beiden Figuren um ihn herum gehört.



🔑 ♀ Gustave Courbet: Das Atelier des Malers.
1855, Öl auf Leinwand, 361 x 598 cm. Paris,
Musée d'Orsay, R.F. 2257.

Der Zwiespalt zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre

Aber auch jeder der Protagonisten links und rechts vom Künstler hat seinen ‚Privatraum‘. Die Gesellschaft löst sich auf in lauter Privaträume. Andererseits hat der Hinweis auf das Landschaftsbild alle Komponenten einer öffentlichen und offiziellen beruflichen Demonstration - der Künstler stellt diese Demonstration ja in den Mittelpunkt seiner riesigen Leinwand und unterstützt diese Geste noch mit Pinsel und Hand.

Der gleiche Zwiespalt zwischen öffentlich und privat zeigt sich auch in der Art der Ausstellung: Im privat finanzierten Pavillon, aber doch im Angesicht der großen Weltöffentlichkeit, die virtuell aufgefordert ist, sein Atelier wie eine Weltbühne zu betreten, propagiert er das Bild. Damit gerät der Hinweis auf die Landschaft, auf die Natur, sogar auf die private Idylle - die so idyllisch nicht ist - doch wieder zu einer Art Utopie, einer Zielvorstellung von Ruhe und Frieden, von Selbsterfüllung und Urtümlichkeit, als Gegensatz zu einer auf Tempo und Effizienz ausgerichteten Industrialisierung. Eine pikante Inszenierung am Rande der größten Industrieausstellung der Welt.

Diese komplexe Selbstinszenierung ist nicht als ein revolutionärer Aufruf zu verstehen nach dem Motto: Friede den Hütten, Krieg den Palästen! Auch liegt das eigentlich anstößige Moment des Bildes weniger in der Selbstüberhebung des Künstlers zum alleinigen Heiler einer kranken Gesellschaft oder in der Verballhornung des städtischen Publikums oder in der, noch in [Manets](#) ‘Frühstück im Freien’ als skandalös empfundenen, Präsentation einer beinahe nackten Frau unter lauter Bekleideten. Es besteht in der Konfrontation von persönlichem Wunschtraum und öffentlicher Sphäre.

Der Traum

Die zwischen persönlichem Wunsch und allgemeingültiger Utopie changierende Vorstellung von Natürlichkeit und Selbstzufriedenheit wird als gesellschaftlich relevant ins Zentrum der antagonistischen politischen und sozialen Gruppierungen gerückt, ja, sie wird als das

eigentliche Zentrum der Gesellschaft überhaupt behauptet. Courbet träumt sich über die Verwicklungen der Welt, über Not und Elend, hinweg. Das mag der Grund für die entrückte Atmosphäre des Bildes sein und die Durchdringung von Privatheit und Öffentlichkeit begründen. Der Künstler erklärt den eigenen, persönlichen Traum von einer natürlichen Welt ohne Scham und zivilisatorische Verbildung zur eigentlichen Motivation seines politischen und künstlerischen Engagements. Das Atelierbild nimmt in der dichten Verzahnung von Privatsphäre und Öffentlichkeit, von persönlichem Wunschtraum und allgemeinverbindlicher Utopie den revolutionären Impuls der Surrealisten vorweg.

Dem Wunschtraum, wozu hier auch derjenige nach einer [befreiten Sexualität](#) gehört, wird im Manifestbild Courbets nicht nur die Fähigkeit zur gesellschaftlichen Umwälzung und Erneuerung zugeschrieben, sondern auch diejenige, die Welt im Traum zu poetisieren. Der Künstler erträumt sich den Besuch der Weltöffentlichkeit in seinem Atelier, er erträumt sich das Beieinander der gesellschaftlichen Gegensätze am Ort des künstlerischen Schaffens. In diesem Traum ist es erlaubt, historische Persönlichkeiten als allegorische Personifikationen zu lesen, Nacktheit mit bekleidetem Anstand zu vermischen, die kranke Gesellschaft allein durch Landschaftsmalerei zu heilen.



Der Realismus Courbets

Dass Courbet das harmonisierte Beisammensein der verschiedenen politischen Kräfte, der unterschiedlichen Stände, und den Künstler als Initiator der Versöhnung und Heiler der Gesellschaft als ein Traumgeschehen zeigt, das erst zeichnet ihn als wahren Realisten aus.

In der Inszenierung des Ateliers zwischen Utopie und Wunschtraum erweist sich der Künstler als Individualist; insofern er es verweigert, sein persönliches Wunschbild zur allgemeinen Verbindlichkeit zu stilisieren, erweist er sich als Pazifist. Er verzichtet darauf, die von ihm propagierte Natürlichkeit als ein Allheilmittel für alle durchzusetzen, wiewohl er sie doch der Allgemeinheit nachdrücklich vor Augen stellt.

Die Vision des Ateliers distanziert Courbet gleichzeitig von den agitatorischen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts, die allein mit ihrer Kunst eine Revolution der Gesellschaft realisieren wollten. Courbet inszeniert eine friedliche Revolution im Sinne seines Freundes [Proudhon](#).



  Thomas Couture: Der Realist.
1865, Öl auf Leinwand, 46 x 38
cm. Amsterdam, Van Gogh
Museum, Inv. Nr. S 387 M/1987.

Realismus, Kunst des Hässlichen

Das ursprünglich Anstoßerregende realistischer Kunst im Paris des 19. Jahrhunderts stellt ein karikaturhaftes Bild am klarsten vor Augen: [Coutures](#) ‚Realist‘ von 1865. Wir sehen einen Künstler, der das antike Vorbild, das er malen soll, als Sitz benutzt und stattdessen einen Schweinekopf auf den Einband seiner Skizzenmappe zeichnet. Die Flasche neben ihm weist ihn als Säufer aus, die Pfeife und der breite Hut als Bohémien. Realisten sind Schweinemaler, ist das Fazit, das Couture, selbst ein eklektisch-akademischer Maler, zieht. Entgegen Coutures Absicht folgt aus diesem Bild: Wo die Provokation fehlt, können wir nicht von Realismus reden - ein Satz, der übrigens nicht umkehrbar ist, denn Provokation allein erzeugt noch kein realistisches Bild.

Tatsächlich ist Hässlichkeit und Brutalität des Gegenstandes wie der Form als Ausweis des Unpoetischen oder Nicht-Idealen, aber auch als Distanznahme von einfacher Naturnachahmung, von den Realisten gewollt.

Exkurs: [Courbets Bruch mit dem konventionellen Ästhetik-Begriff](#)