

# COURBET

## EIN TRAUM VON DER MODERNE

15. Oktober 2010 – 30. Januar 2011

### WANDTEXTE

#### Einführung

Courbet gilt als Verfechter einer sozial engagierten Malerei und als Revolutionär in der Pariser Commune. Seine politisch-realistischen Absichten waren in der Situation zwischen 1848 und 1871 verankert. Gerade wenn man sie ernst nimmt, kann man sie nicht aus ihrem historischen Kontext lösen. Der Maler hat aber auch eine ganz andere Seite: Er war einer der großen Träumer unter den Künstlern. Viele seiner Porträts zeigen einen Hang zur Innenwendung, zum träumerischen Nachsinnen oder zum Tagtraum, die Landschaftsbilder entführen den Betrachter in verschwegene Fels- und Waldgebiete. Ähnlich hintergründige Strukturen weisen viele Meereslandschaften oder auch Stillleben auf. Diese poetische Seite, die bis weit in die Gedankenwelt des Symbolismus, des Expressionismus und des Surrealismus hineinreicht, ist bisher wenig beachtet worden. Und doch sind die Traditionen der akademischen Malerei eben dadurch von innen her erschüttert worden. So erkennen wir heute in dieser Umwälzung und nicht allein in revolutionären Gesten Courbets Bedeutung.

Die Ausstellung rückt daher innerhalb der vielfältigen Zugangsmöglichkeiten zu Courbets Werk diesen poetischen Aspekt in den Mittelpunkt – die träumerische, manchmal traumwandlerische oder traumverlorene Sinnlichkeit, die viele seiner Gemälde und Zeichnungen ausstrahlen. Das Phänomen des Realismus dagegen rückt, auch als Methode der Malerei, eher in den Hintergrund. Den Begriff des „Realismus“ kehrte Courbet in seinen Bildern oft geradezu um zu einem „Sur-Realismus“, das heißt, er malte bewusst abweichend von der bloßen Wiedergabe der äußeren Welt. Das 1852 in Frankfurt ausgestellte *Begräbnis von Ornans* und das *Atelier des Malers* sind Hauptbeispiele dafür, wie sehr in Mehrfigurenbildern die einzelnen Personen ein Eigenleben führen. Aber auch Landschaften oder Stillleben wirken oft wie aus einzelnen Ver-satzstücken zusammengefügt. Damit war das Prinzip der Collage, eines der Grundprinzipien der Moderne, geboren.

In vielen Gemälden bietet Courbet keine zusammenhängende Erzählung. Vielmehr sind Figuren und Objekte bewusst isoliert oder in Farbflecken aufgelöst. Darin liegt ein Bruch mit der Tradition. Der Maler fordert den Betrachter auf, hinter der Wiedergabe des Sujets nach tieferen Sinnschichten zu suchen, aber auch die Malmaterie selbst und ihr vom Gegenstand unabhängiges Potenzial – bis hin zur Abstraktion – auf sich wirken zu lassen. Umgekehrt legt Courbet in manchen Bildern eine fast abrupt scheinende Objektivität an den Tag. Für den Maler, der in Gegensätzen und Wechselwirkungen dachte, war dies der notwendige Ausgleich zu der auf Traumverlorenheit oder auf Imagination angelegten Struktur anderer Bilder. Die Ausstellung versucht, beide Seiten der Medaille zu zeigen. Courbet kann Urtümlichkeit und Unumstößlichkeit behaupten, die Materie betonen, aber auch den Gegenstand einbetten und aufheben, sodass die Gegenstands grenzen fließend werden und die Zeit still zustehen scheint.

## Wandtexte in den Ausstellungsräumen

Dieser erste Raum zeigt Selbstdarstellungen des jungen Courbet sowie Bildnisse seiner Familie und eines Malerfreundes, zudem einen ungewöhnlichen Frauenakt. Wir werden damit in die Frühzeit des Künstlers eingeführt – in eine Phase der Auseinandersetzung mit der Tradition. Seit Rembrandt hatte sich kein Maler so oft und in so unterschiedlichen Rollen wiedergegeben wie Courbet: Der Künstler musste sich selbst finden und in einer Zeit der Auflösung akademischer Konventionen seinen Standort bestimmen. Während das zarte *Bildnis seiner Schwester Juliette* und das gefühlsinnige *Liebespaar auf dem Lande* an das 18. Jahrhundert und die Romantik anschließen, zeigen die Selbstbildnisse als *Verzweifelter* und *Am Abgrund* den Ausbruch ernster Lebenskrisen an, in einer bis dahin ungewohnten Heftigkeit und Unmittelbarkeit. Selbstreflexion ist von nun an ein Hauptthema Courbets, das auch das *Selbstbildnis als Cellist* prägt, in dem sich Selbstzweifel mit der Hoffnung auf eine musische Erneuerung der Künste verbinden. Das Thema Selbstbehauptung findet dagegen zunächst auf dem Umweg über das *Bildnis des Vaters* Ausdruck. Das *Selbstbildnis als Verwundeter* spielt eher auf eine seelische als auf eine körperliche Verletzung an, denn das Bild, das den Maler zunächst mit seiner Geliebten zeigte, stellt ihn nach Übermalung als verlassen und gebrochen dar – Halt findet er nur noch in der Natur, auch dies ein durchgehendes Thema bei ihm. Der Akt, wenngleich noch durch das mythologische Thema der *Bacchantin* legitimiert, zeigt exemplarisch die frühe Ablösung von historischen Vorbildern: Trotz aller Schulung an der Renaissance hebt Courbet die Körperlichkeit der Gestalt gegenwartsnah und detailliert hervor.

Courbet liebte das Wandern und erhob es auch in seiner Kunst zum Thema. Das Umherziehen von Zigeunern (damals kein diffamierender Ausdruck) hat er in seiner Serie von Bildern der Landstraße ebenso behandelt wie die abendliche Rückkehr der Bauern vom Markt, das Umherstreifen von Bettlern ebenso wie das von Wanderpredigern oder Künstlern. In der „Landstraßenserie“ setzt sich Courbet also mit sehr unterschiedlichen sozialen Konstellationen auseinander. Er selbst konnte auch nach über 30-jährigem Aufenthalt in Paris dort nur bedingt Fuß fassen, fühlte sich vielmehr seiner Heimat, der Franche-Comté, verbunden, verweilte aber auch in vielen anderen Gegenden im In- und Ausland: Überall verspürte er eine Ruhelosigkeit in sich, die in dem nicht vollendeten *Zigeunerbild* am besten zum Ausdruck kommt. Eine innere Unruhe spiegelt sich auch in mehreren Bildnissen wie dem der *Schlafwandlerin* oder des Musikers *Promayet*. Nur scheinbar davon unterschieden sind die nach innen gewandten Bildnisse des Komponisten *Berlioz*, des in Betrachtung versunkenen *Trapadoux*, des in sich gekehrten *Baudelaire* oder des kranken *Bruyas*. Man mag sich vor Augen halten, dass diese Porträts im Rahmen einer von Luxus und Repräsentationsbedürfnissen geprägten Gesellschaftsordnung entstanden sind. Vor allem die Rolle des beruflich aktiven und glanzvoll auftretenden Mannes der bürgerlichen Oberschicht seiner Zeit hat Courbet mit Bildnissen dieser Art kritisch befragt. *Van Wisselingh* oder *Ansout* wirken in sich gefestigt, aber entschlossen, ihren eigenen Weg zu gehen und sich keiner Konvention zu beugen, ähnlich auch *Madame Maquet*. Stilistisch entwickelt der Künstler in diesen Bildnissen weiter, was so revolutionäre Künstler wie Goya, Géricault oder Delacroix an Konventions-Vermeidungsstrategien erdacht hatten: nämlich durch Schwarz, Grau, Halbdunkel, seitliche Blickführung und Verzicht auf Details eine Atmosphäre der Nachdenklichkeit, des Innehaltens und der Imagination zu erzeugen.

Ein Bild war für Courbet, wie Max Beckmann schreibt, jeweils ein Kosmos eigener Art. Das gilt vor allem für die Darstellung der Natur. Schon die reale Landschaft kompensiert für ihn Leid und repräsentiert Selbsterfüllung. Gemalte Landschaften reflektieren und überhöhen diesen Zusammenhang. Sie können einen heiteren oder abweisenden Eindruck vermitteln, sie können Orte der Stille und der Abgeschiedenheit, Sinnbilder der Kraft und des Widerstandes oder der

# SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Flüchtigkeit des Lebens sein. In ihrer Unterschiedlichkeit werden Landschaften aber auch zu Experimentierfeldern für Maltechniken und Farbauftrag: Freier als im Porträt kann der Maler hier Gegenstände überspielen, zusammenfassen, verdichten. Dafür verwendete Courbet nicht nur den breiten Borstenpinsel, sondern auch den Spachtel, das Palettmesser oder einfach die Finger. Skizzenhaft locker gehalten sind die *Weite Flusslandschaft* oder die *Mühle an der Charente*, letztere in einem Jahr entstanden, in dem Courbet mit Corot und Monet zusammen gemalt hat. In anderen Bildern ist ein bloßes Stück Weg oder Fels wiedergegeben, wobei Aussichtspunkte bewusst ausgeklammert oder beiseite geschoben sind, um eine ideale oder idyllische Sicht zu vermeiden. So spielt das Kastell in der *Landschaft mit der Burgruine Saint-Denis* eine Nebenrolle, weil es Courbet nicht auf diese Sehenswürdigkeit, sondern auf das Herbstlaub und andere Farbvaleurs ankommt. Ebenso brüchig wie kräftig wirkt der *Waldrand*, ein Bild, das als Darstellung des Lebensweges gelesen werden kann und im Detail ungeahnte Fantasien zeigt. Das lichte *Tal bei Ornans* wiederum nimmt in seiner Farbfeldstruktur Cézannes fragmentierende Methode vorweg.

In mehreren Gemälden und Zeichnungen lässt sich ein enger Zusammenhang zwischen Frauen, Blumen und Wasser entdecken. Mit dem fantastischen Bild *Blütenzweige und Blumen* wendet sich Courbet Mitte der 1850er Jahre der Gattung des Blumenstilllebens zu, die er sogleich entschieden modernisiert: Es gibt keine arrangierten Sträuße mehr; Blumen, die nicht gleichzeitig blühen, werden scheinbar willkürlich zusammengefügt; desgleichen mischen sich Wiesen- und Gartenblumen untereinander. Es geht also auch auf diesem Gebiet darum, freie poetische Farb- und Formkombinationen zu wagen anstatt Sträuße als repräsentative Gebinde wiederzugeben. Zugleich können sich solche Bilder, wie in dem *Stilleben mit Blumen*, mit einem träumerischen Ambiente verbinden. In den *Blumen auf einer Bank* werden die Blüten, unter einem „männlichen“ Baum, über die Fläche ausgebreitet, als seien sie ein weiblicher Körper. In den *Mädchen an der Seine* wiederum verstärken zwei Sträuße mit Liebesblumen den Ausdruck sexuellen Begehrens; ebenso spielt das lebendig fließende Wasser auf Liebesdurst an. Von Liebesverlangen ist auch die *Frau am Wasser* beseelt, die sich in das feuchte Element vortastet. Bilder wie die *Blaue Quelle* hat man mit dem Ursprung des Lebens in Verbindung gebracht, obwohl hier mit der schwarzen Höhlung und dem gefällten Baum zugleich auf Tod und Vergänglichkeit angespielt wird.

Courbet hat kaum Gemälde durch Zeichnungen vorbereitet. Vielmehr waren Zeichnungen für ihn entweder eigenständige Erfindungen analog zu Bildern – dann führte er sie sorgfältig aus und stellte sie wie Gemälde aus. Oder sie waren für ihn bloße Skizzen oder Erinnerungsnotizen, in denen er (in mehreren Skizzenbüchern und Einzelblättern) Grundzüge seiner Formfindungsprozesse festhielt. Diese zwei Arten des Zeichnens hat Courbet primär in der Frühzeit und in Zeiten künstlerischen Umbruchs praktiziert. Bleistift, Kohle oder Kreide, mitunter verwischt oder laviert, waren für ihn Mittel, um sowohl seiner impulsiven Aktivität als auch seiner verweilenden Nachdenklichkeit Ausdruck zu verleihen. In einem Falle, der *Zeichnung nach dem Selbstbildnis mit Pfeife*, entwickelte er, wohl von der Fotografie beeinflusst, eine besonders differenzierte Oberflächenbehandlung. Für die unterschiedlichen Methoden des zeichnerischen Schaffens kann man exemplarisch *Die über einem Buch eingeschlafene Schwester Juliette* und *Die beim Lesen eingeschlafene Frau* nennen: Im ersten Blatt, das zwischen bildmäßiger Zeichnung und Skizze steht, dienen die Umrisslinien dem Festhalten des Wesentlichen. Diesem Prinzip opfert Courbet sogar die linke Hand des Mädchens. Auch das Licht schafft klare Begrenzungen. Gleichwohl wird eine träumerische Stimmung erreicht, die zugleich Ruhe vermittelt und den Eindruck atmenden Lebens spüren lässt – offenbar zieht der Schlafenden vieles durch den Sinn. Im anderen Blatt werden die Konturen von gewischten Kohlestrichen überspielt; dadurch wird eine intime, traumhafte Zwischenwelt evoziert; ähnlich in der *Schlafenden Bacchantin* oder dem *Liebespaar*

# SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

*auf dem Lande*. In reinen Skizzen wie den *Felsen bei Fontainebleau* oder dem *Geroldsauer Wasserfall* tritt hingegen die Plastizität der Felsen hervor – Courbets „widerständige“ Seite, die uns auch in Landschaftsbildern begegnet.

Nach mehreren erfolgreichen Ausstellungen weilte Courbet 1858 / 59 über sechs Monate in Frankfurt. Er fühlte sich hier sehr wohl, knüpfte viele Kontakte, begründete eine Frankfurter Schule der Malerei (Angilbert Göbel, Jules Luntenschütz, Viktor Müller, Otto Scholderer und andere) und konnte im Taunus seiner Jagdleidenschaft nachgehen. Nach eigener Aussage malte er in Frankfurt mehr als je zuvor. Eines seiner größten Jagdbilder, der *Hirsch am Wasser*, wurde hier begonnen. Um dieses Gemälde zu verstehen, muss man sich vom Klischee des „röhrenden Hirschs“ lösen: Die Jagd war damals eine Art der Selbsterprobung wie heute ein Hochleistungssport, ohne dass man dabei auf Geselligkeit verzichten musste. Zugleich aber identifizierte sich Courbet mit der leidenden Kreatur, so sehr, dass man in dem verfolgten Hirsch, der in Todesangst ins Wasser flüchtet, eine Art Selbstbildnis sehen kann, wie später in der gefangenen *Forelle*. Schon die Zeitgenossen haben das erkannt. Das dramatische Hell und Dunkel der Landschaft unterstreicht diese Lesart. Zwei Bilder beziehen sich ausdrücklich auf Frankfurt, die *Dame auf der Terrasse* und die *Ansicht von Frankfurt*, vom Sachsenhäuser Ufer aus gesehen. Die *Dame auf der Terrasse* heißt so, weil Courbet die Identität der Frau nicht preisgeben wollte und weil es nicht in erster Linie um deren Bildnis, sondern um die Verbindung zwischen Figur und Landschaft geht. Der Blick geht melancholisch in die Ferne – die Frau ist, selbst wenn ihr Ehemann im Hintergrund nicht übermalt worden wäre, mit ihren Gedanken allein. Um so bedeutsamer ist die nuancierte Stimmung der frühherbstlichen Landschaft. Auch die *Ansicht von Frankfurt* gerät dem Maler zu einer verträumten Stadtlandschaft. Eine ganze Reihe heller Neubauten an der Schönen Aussicht fehlt, kein Passant ist zu sehen, der Fluss dominiert, stimmungsvolle Zwischenfarben herrschen vor – die verbindende Atmosphäre von Wasser und Sandstein ist das eigentliche Thema.

Courbet hat sich in Frankfurt auch dem Thema des weiblichen Akts zugewandt, dem wir schon in der *Schlafenden Bacchantin* begegnet sind. Einige Jahre später malte er für Khalil Bey, einen türkischen Diplomaten in Paris, zwei ineinander verliebte *Schlafende Frauen*. Im gleichen Jahr, 1866, stellte er die *Frau mit dem Papagei* aus – keine Spielerei, sondern eine Hymne an die Liebe, für die dieser Vogel steht. Eine grandiose Ölstudie zu diesem Gemälde ist hier zu sehen. Äußerst modern in ihrer Stückhaftigkeit, ohne Arme, ohne Papagei, mit einer bloßen Andeutung der Bekleidung in weißem Stoff, aber mit detaillierten Gesichtszügen der Figur, verkörpert diese Studie beide Seiten Courbets, seine Realitätstreue und sein Abstraktionsvermögen. Das gilt auch für *Jo* (Joanna), das Bild der Geliebten des Malers Whistler, mit dem Courbet zusammenarbeitete. So präzise beobachtend die Miene wiedergegeben ist, so verführerisch wild und fantastisch das Haar. Die Frau prüft nicht nur, wie Tizians *Venus*, ihr Äußeres, sondern auch ihr Innenleben im Spiegel; sie sinnt über ihre Vergangenheit und Zukunft nach. In sich gekehrt wirken in ihren Bildnissen auch der tiefgründige Jurist *Adolphe Marlet* und der realistische Schriftsteller *Champfleury*, der pessimistische Maler *Paul Chenavard* und der Politiker *Émile Ollivier*, der lange zwischen „rechts“ und „links“ schwankte. Nur der Kunsthändler *Jules Bordet* verkörpert in diesem Genre wiederum die andere Seite Courbets: Geradlinigkeit, Standfestigkeit und Direktheit. Die Obststilleben sind autobiografisch zu verstehen: In den teils schadhafte Früchten und abgefallenen Blättern reflektiert Courbet seine Todesangst im Gefängnis nach dem Scheitern der Pariser Commune. Darüber hinaus hat die unverhältnismäßige Größe der Früchte vor allem Surrealisten und magische Realisten im 20. Jahrhundert dazu angeregt, solche »Obstkörper« als eigenständige Symbole der Fülle der Welt zu begreifen.

# SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Seine introvertierte, skeptische Weltsicht und seine nach außen drängende Tatkraft – beide Seiten hat Courbet in Bildnissen verarbeitet (*Gautier* vertritt das eine, *Dupont* das andere Prinzip), aber auch in Landschaftsbildern gestaltet. Tief ins Innere von Grotten, Höhlen und Erdschichten dringt der Blick in der *Quelle der Loue* oder des *Lison*, einen zufällig wirkenden Baumabschnitt zeigt die *Zeder von Hauteville*, als lichtdurchströmte Felsmasse sind die Gesteinsformationen von *Haute-pierre-Mouthier* gegeben. Viele dieser Bilder nähern sich in der Tendenz zur Verwandlung des Gegenstandes in Licht und Schatten oder in einzelne Farbpartikel bereits Cézanne und der Kunst des 20. Jahrhunderts. In besonderem Maße vereint der *Waldbach am Puits-Noir* diese Qualitäten, das tiefe Eindringen in die Natur wie auch die Auflösung des Bildfeldes in abstrahierende Flächen. Große Bedeutung hatte für Courbet das Meer. Als leidenschaftlicher Schwimmer, als Liebhaber von Winden und Wogen, aber auch der ruhigen See bei Ebbe oder Sonnenuntergang, war er dem Meer zeitlebens verbunden. Er verstand das feuchte Element, die Quellen, Bäche, Wasserfälle, als Ursprung des Lebens überhaupt, vor allem aber erkannte er in der Größe und Weite des Ozeans eine Welt der Freiheit von zivilisatorischer Enge. Die *Erinnerung an Les Cabanes*, eine Gegend am Mittelmeer in der Nähe von Montpellier, ist in diesem Kontext besonders einprägsam. Das Boot und die beiden Fischer im Mittelgrund sind in die Natur eingesunken, ein Teil von ihr geworden. Das Bild hat einen tagträumerischen Charakter; betrachtet man es länger, wird man von dieser Stimmung eingefangen. Gerade weil sich hier nichts „Besonderes“ oder „Aufregendes“ ereignet, lädt es zum Verweilen ein. Dagegen spiegeln die *Schwarzen Felsen* oder das kleine Bild *Das Meer* das wechselnde Spiel der Wolken und die Erfahrung tiefer Einsamkeit am menschenleeren Strand.

Courbets *Wogenbilder* sind gleichsam Denkmäler des Meeres. Brandungswellen sind vor dem Überschlag festgehalten wie in einer Momentaufnahme, die zugleich Dauer verbürgt. Deshalb liebte Cézanne diese Werke besonders. Zugleich kulminiert darin Courbets Meisterschaft im freien Umgang mit der Farbe. Andere Bilder (*Küste mit Segelschiff*) zeigen in subtilen Grau- und Blauabstufungen aufziehende Gewitter. Winterbilder gewinnen nach 1860 an Bedeutung. Courbet suchte gern im Winter Orte jenseits touristischer Ziele auf, das gefrorene Eis und der lockere Schnee waren ihm Anlass, Festigkeit und Auflösung der Materie künstlerisch zu fassen. In *Schneelandschaft* oder in *Dents du Midi* konfrontiert er uns mit einer Natur, die keine Sicherheit bietet, die zugleich anziehend und bedrohlich ist und den Tod erahnen lässt. Dies gilt auch für *Felsenküste bei Étretat*, einem in seiner Schweigsamkeit besonders eindringlichen Bild. Die *Forelle*, wohl in der Haft nach dem Scheitern der Commune gemalt, ist ebenfalls ein Todesbild: Im gefangenen Fisch stellt sich der Künstler als Opfer dar. Den Konflikten seiner Epoche begegnet Courbet nicht mit deren Harmonisierung, seine Position manifestiert sich vielmehr im Aushalten der Widersprüche seiner Zeit und seiner Person. Indem er den Gegenstand in größere Zusammenhänge einbettet, werden Ort und Zeit so fließend wie die Gegenstandsgrenzen selbst. Die Objekte können aber auch, für sich gestellt, Urtümlichkeit und Selbstbehauptung andeuten. In beiderlei Hinsicht reicht Courbets Spannweite von der Romantik bis zur klassischen Moderne. Die durch ihn ausgelöste Erschütterung der Tradition war namentlich für Manet und Cézanne, aber auch für Picasso oder de Chirico, für Beckmann und Duchamp von großer Bedeutung. Jeder dieser Maler, aber auch viele Künstler der Gegenwart, haben unterschiedliche Qualitäten Courbets für sich in Anspruch genommen. Immer mehr kristallisiert sich daher heute das Bild eines „anderen“ Courbet (auch) jenseits des Realismus heraus.

## Wandtexte zu einzelnen Werken

Die Begegnung oder Bonjour, Monsieur Courbet  
La Rencontre ou Bonjour, Monsieur Courbet

Öl auf Leinwand

132x150,5 cm

Bez. u. l.: »..54. G. Courbet.«

1854

Montpellier, Musée Fabre, Agglomération, Inv.-Nr. 868.1.23

F 149, P 71

*Bonjour, Monsieur Courbet* ist in seiner Helligkeit und Klarheit eine Inkunabel der Moderne, aber auch eine Herausforderung, die Rolle der Kunst neu zu bewerten – ein Tagtraum, in dem Courbet sich als Wortführer einer freien Kunst in freier Natur inszeniert. Freiheit und Unabhängigkeit waren seine Ziele in diesen Jahren, in denen er in Wirklichkeit von der Gunst seiner Auftraggeber (hier Bruyas) abhängig war. Ebenso greift er das Thema des umherziehenden Künstlers auf, das er mit dem Schicksal des umherirrenden, aber welterfahrenen „Ewigen Juden“ vergleicht.

Die Mädchen an der Seine, im Sommer

Les Demoiselles des bords de la Seine, été

Öl auf Leinwand

174x200 cm

Bez. u. l.: »G. Courbet.«

1856/57

Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Inv.-Nr. PPP00377

F 203, P 150

Cézanne hat Courbets *Mädchen an der Seine*, das neben dem *Atelier des Malers* und der *Begegnung mit Bruyas* als eines seiner drei „traumhaften“ Meisterwerke gilt, wegen der intensiven Durchdringung von Mensch und Natur als das *Bild des Jahrhunderts* bezeichnet und seine sinnliche Ausstrahlung gerühmt. Courbet erreicht in diesem Gemälde überdies einen surrealen Effekt, indem er den Tagtraum der beiden nach Liebe verlangenden Frauen in den Gliedmaßen eigenständig artikuliert. Bis dahin hatte kein Maler der Neuzeit einzelnen Gliedmaßen einen so zeichenhaft bedeutsamen Ausdruck verliehen wie Courbet dem rechten Arm der vorderen Dame, der im Grunde das gesamte Bildprogramm enthält – eine Liebessehnsucht, die virtuell auch die Betrachter einbezieht. Den Kunstgriff, Gliedmaßen wie Einzelstücke in der Fläche nebeneinander auszubreiten, wie auch im *Bildnis der Béatrice Bouvet* erprobt, haben die Zeitgenossen als hölzern und marionettenhaft verspottet. Picasso hingegen war davon fasziniert; die *Mädchen an der Seine* hat er noch 1950 in seine zeichenhaft abstrahierende Sprache übersetzt.

## Wandtext zu den Karikaturen

Courbet war, mit Richard Wagner, der meistkarikierte Künstler des 19. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt stand, wie bei den Zeichnern Gill und Le Petit, oft der Künstler als Person. Dabei wurden seine Leibesfülle, sein bäuerliches Auftreten oder auch sein politischer Nonkonformismus angeprangert. Im Zentrum der Kritik an seinem Werk stand die Abkehr des Künstlers von den hehren Idealen seiner Zeit. So wurde er als Maler des Hässlichen verspottet, z.B. von Bertall und Hadol, während Daumier, einer der tiefstinnigsten Künstler des Jahrhunderts, den Spieß umkehrte. Er wandte den Spott gegen die Betrachter, die sich über Courbet erhaben dünkten und

# SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

doch selbst von den Idealen der Schönheit weit entfernt waren. Andere Zeichner, darunter Nadar, der nicht nur als Fotograf, sondern auch als Karikaturist bekannt wurde, nahmen an der „hölzernen“, marionettenhaften Wiedergabe von Courbets Figuren Anstoß – in den *Bauern von Flagey* nicht minder als in den *Mädchen an der Seine*. Tatsächlich sind in Gemälden und in Zeichnungen wie den *Zwei Badenerinnen* die Personen holzschnittartig wiedergegeben, da Courbet nicht auf Einzelheiten, sondern auf eine Gesamtstimmung Wert legte.