



FEMME COUCHÉE.

DAS NEUE PROGRAMM

MAN begreift, wie weit sich die Anschauung Courbets von der gewohnten Methode entfernt, durch die szenarische Komposition des Gemäldes zu wirken. Auch der Naturalist, der nur das Gesehene darzustellen meint, wählt die Natur so, wie sie sich am besten für seine Zwecke ausnimmt, korrigiert sie daraufhin, um durch das Gegenständliche charakteristische Wirkungen dieser oder jener Art zu erzielen, d. h. komponiert. Für Courbet dagegen trat die räumliche Bedeutung des Gegenstandes — ganz abgesehen von der symbolischen, die überhaupt für ihn nicht existierte — immer mehr zurück. Er, der so viel nach Form rang, zielte gleichzeitig darauf hin, das Gemisch der Natur zu malen, nicht die Form des einen oder anderen Dinges. Selbst das Licht und

die Luft verloren für ihn die hervorragende Wichtigkeit. Er hat sich übrigens nie bewußt mit Licht-Problemen beschäftigt. Die Landschaft, von 1860, im Amsterdamer Stedelijk Museum, wo er mal ausnahmsweise dem Spiel der Atmosphäre nachging, wirkt auffallend flau und stumpf. Die Luftleere im „Proudhon“ und vielen anderen Bildern trieb die Zeitgenossen zu manchem berechtigten Vorwurf. Nur ließen sie außer acht, daß Courbet seiner ganzen Art nach nicht anders sein konnte, solange er die Reinheit seiner Formen bewahren wollte, und daß der Verzicht auf einheitliche Lichtwirkung oder besser auf die Betonung der einheitlichen Lichtwirkung mit seiner Abneigung zusammenhing, die Pracht seiner Realitäten zu schmälern. Es ist eine der vielen Merkwürdigkeiten dieser Künstlerlaufbahn, daß derselbe Mensch, der sich in dieser Abneigung Ingres näherte, nachher die Natur sozusagen in einen Mörser tat, um zu einer absoluten Einheit zu gelangen. Aber auch hier wiederum ist es nicht die Rücksicht auf Licht und Luft, was ihn treibt. Nicht die Luft leuchtet auf seinen späteren Bildern, sondern die Farbe. Das Partikel Farbe, wie er es auf der Leinwand formte, wird der Träger aller der suggestiven Momente, die in gelungenen Bildern seiner Vorgänger den Eindruck des Organischen hervorrufen. Er reduzierte sozusagen die Sprache des Malerischen auf Naturlaute. Es bedurfte dafür seiner außerordentlichen Beherrschung aller nur erdenklichen Mittel des Berufs und kaltblütiger Kühnheit. Daß aber dies Verfahren auf Betrachter, die gewohnt waren, aus den Händen des Künstlers gebundene Vorstellungen, abgeschlossene Gedanken zu empfangen, wie die Sprache eines Wilden wirkte, kann uns kaum wundernehmen. Die generalisierende Behandlung empörte um so mehr, wo sie sich auf den geheiligten Leib des Menschen erstreckte. Courbet sah in dem Menschen so gut ein Stück Fleisch wie

in dem Ochsen, den er seinen Schülern als Modell gab, und der Ochse war ihm so gut ein Stück Zellengewebe, wie die Borke des Baumes oder der bemooste Felsen. Das Publikum empfand das als persönliche Beleidigung. Jeder Betrachter identifizierte sich unbewußt mit den Helden der Bilder — auch wo Ochsen die Helden waren — und fühlte sich als vegetative Materie behandelt. Daß Delacroix, wenn er den „Christ im Olivengarten“ wie ein Stück zuckenden Fleisches auf den Boden warf, im Grunde dieser Anschauung nicht fernstand, entging dem Romantiker selbst und seinem Kreise. Auch Delacroix generalisierte wie jeder Maler, der danach trachtet, das Einzelne zum Ganzen zu verbinden. Er stellt ausdrücklich im Journal das Genie schlechtweg als die Gabe, zu generalisieren, hin und sucht gerade mit diesem Satz Courbet zu widerlegen.¹⁾ Der Schein, daß er etwas anderes als Courbet tat, war selbst für seine Weisheit überzeugend. In Wirklichkeit war der Unterschied nur der, daß Delacroix den spirituellen Beweggrund, der ihn zum Generalisieren trieb, ahnen ließ. Er versteckte nicht seine persönliche Teilnahme, die ihn so handeln ließ, sondern zeigte sie vielmehr im dramatischen Stoffe; ein unbewußter und unwesentlicher Kompromiß, der nichtsdestoweniger die Zuschauer gefangen nahm. Man nahm Courbet für etwas prinzipiell anderes, das vielleicht — im besten Fall — respektabel war, aber durchaus nicht das Eigentliche der Kunst sehen ließ. Selbst ein so überzeugter Verehrer Courbets wie Duret stellte noch 1867 die „Absence d’imagination“ und „Absence d’emotion“ des Freundes als Tatsache hin²⁾ und übersah, dass er damit den Künstler leugnete. Denn ohne Erregung gibt es keine Kunst.

Auch Courbet war erregt. Ohne das wäre er nie

1) Journal II, 159.

2) In dem zitierten Buch „les Peintres Français“.

auf den Gedanken gekommen, zu malen. Er sprach das einmal, als ihn jemand fragte, wie er seine Landschaften male, wörtlich aus, indem er erwiderte: „Je suis ému“. Das Wort wie alle anderen diente, zumal er es mit dem Akzent des Provinzlers sagte, nur wieder dazu, ihn lächerlich zu machen. Sicher fand Lafenestre wenig Verständnis bei seinen Lesern, als er bei seiner Salonbesprechung über Corot und Courbet sagte, daß es tausend Arten der Erregung durch die Natur gäbe und daß Courbet in nicht geringerem Maße erregt sei als Corot, nur auf andere Weise.¹⁾ Man begriff nicht, daß in Courbet das Medium der Erregung nur um eine Station tiefer gerückt war, und diese Verschiebung notwendige Modifikationen der Wirkung auf den Betrachter — der Gegenerrregung — zur Folge hatte. Man ahnte nicht, daß sich hier eine der Wandlungen vollzog, die die Geschichte schon Dutzende Male vorher erlebt hatte.

Denn was anderes unterscheidet eine Kunstepoche von der vorhergehenden, eine Menschheit von der anderen, wenn nicht diese Wandlung. Das Objekt, die Welt, der Gegenstand, das Gesetz, alles das bleibt immer dasselbe. Nur das Subjekt wechselt, das heißt, die Erregung, die Lösung. Die Maße erneuern sich. Jede Veränderung des Maßstabes aber empört die Menge und muß sie empören, denn sie vollzieht sich gegen ihren Willen und nimmt für sie daher sofort den Charakter der Demütigung an, auch wenn es sich nur um ästhetische Dinge handelt. Delacroix malte die Dinge wie Schlachtenbilder, das ließ sich der Mob gern gefallen, auch wenn er durchaus nicht schlachtenmäßig gesinnt war. Courbet malte sie wie Stillleben; das wurde als gefühllos empfunden. Generalisieren war des einen Kunst wie die des anderen, nur der Generalisator wechselte. Dabei war die Art Courbets ursprünglich durchaus nicht unediert. So hatten schon

¹⁾ L'Art vivant (S. Fischbacher, Paris 1887).

im Prinzip viele Holländer gemalt. Nur rührte, so schien es, ihre Art zu generalisieren von einer Anschauung her, deren burschikose Sorglosigkeit die Nachlebenden amüsierte. Das Genrehafte half ihnen. Denen freilich, die ohne jede Rücksicht über das Genrehafte hinausgingen, wie der alte Rembrandt, bekam die Methode schlecht. Über die zweite Anatomie mögen die Leute nicht weniger erobost gewesen sein, als die Zeitgenossen Courbets über die „Femme couchée“. Noch dazu tat Courbet persönlich alles, um seine Art dem Publikum noch verabscheuungswürdiger zu machen. Er barst vor Lachen, wenn man ihm von Seele sprach, und fand nicht die Zeit zur Einsicht, noch die Worte, noch war er sich selbst im Grunde bewußt, daß über den Begriff Seele auch in seinen Sachen sehr wohl zu diskutieren war, sobald man sich nicht darauf beschränkte, immer nur die Seele malender Dichter in Aktion sehen zu wollen.

Denn es wäre nicht verwegen, ihn zu der Romantik zu rechnen; nicht zu der Romantik der Delacroix-Schwärmer, wohl aber zum weitesten Gebiet der Delacroixschen Kunst, wenn man diese, allen literarischen Beiwerks entkleidet, auf ihr Wesen untersucht. Wir fanden im Anfang Beziehungen zum Maler der Dantebarke. Diese verschwinden im Laufe der Jahre, aber treten in der Blütezeit, den sechziger Jahren, wieder hervor. Nur weniger wörtlich, auf größerem Fuß, in einer des Künstlers würdigeren Weise. Nicht in der Legende ruht Delacroix' Bedeutung, sondern in seiner dämonischen Fähigkeit, die Fläche vibrieren zu machen, in der Musik seiner Bilder, die gleich groß, gleich ungehemmt vom Inhalt, gleich reine Leidenschaft erscheint, wie die Töne seines Freundes Chopin. Mit anderen Mitteln zielte Courbet auf ähnliche Wirkung. Es gehörte nichts so sehr als seine Phantasie dazu, um die Flecken zu erfinden, aus denen er die Materie seiner Bilder schuf,

nichts so sehr als sein stahlhartes Temperament. Daß er uns so anders als Delacroix erscheint, ist vielleicht weniger seine Schuld als die unsere, da wir uns so schwer vom Gegenstand losmachen und von der größeren Verstecktheit seiner Romantik betrogen werden. Leichter wird der entfernte Anschluß an Daumier erkannt. Ihn sahen schon die Zeitgenossen und benutzten ihn natürlich zur Heruntersetzung Courbets. Man warf ihm vor, sich an Daumiers Karikaturen zu inspirieren und Hogarth den Rang streitig zu machen. Das erscheint uns heute weniger als Schimpf als vor 50 Jahren, als man mit diesem Vergleich sowohl das fiktive Vorbild wie den vermeintlichen Nachahmer schmälern wollte. Daumiers starklinige Zeichnungen mögen Courbet wohl gefallen haben, auch wenn er sich aus anderem Holze fühlte. Näher aber war ihm der große Maler Daumier, der Schöpfer des „Waggon de III. Classe“ usw. In manchen Skizzen Courbets wie der neulich im Pariser Handel aufgetauchten prachtvollen Studie zu dem „Retour de la Conférence“, dem Hauptwerk des Jahres 1862, glaubt man einen Niederschlag Daumiers zu finden. Noch deutlicher, ja ganz unverkennbar ist die Beziehung zu einem anderen, von Delacroix und Daumier hochgeschätzten Meister derselben Zeit, zu Decamps. Decamps und Courbet sind nahe Verwandte, nicht nur als Tiermaler, als die sich beide derselben breiten Art bedienen — die beiden Hunde auf der „Curée“ sehen den berühmten Kötern Decamps' ähnlich —, überhaupt als Bildnismaler, wenn man die Fleischmalereien Courbets so nennen kann und auch Bildnisse von Vierfüßlern als Portraits zuläßt. Es ist dieselbe Sachlichkeit, die auf gleichem Wege zum Monumentalen führt. Als Decamps in jungen Jahren die „Défaite des Cimbres“, heute im Louvre, malte, — eins der glorreichsten Zeugnisse der französischen Kunst, das weit über alles, was ihn später populär gemacht

hat, hinausging — ließ er die Menschen-Herden aus dem Boden wachsen und erzielte damit die unbeschreibliche Massenwirkung. Fast brauchte man die Herden gar nicht zu sehen, um denselben Eindruck des ungeheuer belebten Gefildes zu haben, so eigentümlich dramatisch ist die Fläche gestaltet. So dachte Courbet und darin wurde er von dem Anblick des größten Genies jener Generation, dem Keim aller anderen, bestärkt, von Géricault. Auch Géricaults Spuren fanden wir schon am Anfang. Es schien ein mehr zufälliges Zusammentreffen, wenn auch feststeht, daß Courbet in jungen Jahren den anderen kopiert hat. Aber gerade in der reifsten Zeit tritt uns der Maler des „Medusenflosses“ deutlich vor Augen, nicht so sehr in bestimmten Bildern — wenn schon manche Landschaften Géricaults, z. B. das prachtvolle Bild, das gegenwärtig bei Haro hängt, den Vergleich herauszufordern scheinen — vielmehr als Anschauung, als Temperament. Dieselbe Dramatik, die Géricault ohne äußerliche Handlung einer Physiognomie, einem Pferd, einem Terrain, und sei es auch noch so flach, zu geben wußte, die Dramatik, die in der Erfassung der Begebenheit und in der Wucht der Wiedergabe, im Nerv der Hand liegt, hat auch Courbet erwiesen. Nicht so verlockend, das sei dem großen Vorgänger gern zugegeben, der in jedem Bild die in alle Tiefen dringende Generosität eines meteorähnlichen Daseins ahnen läßt; nicht so reizvoll durch die herrliche Koloristik, die Géricault noch zuletzt eroberte. Courbet blieb immer von altmodischer Palette. Auch fehlt ihm des jungen Giganten Hellenentum, und das Proletarische mancher Äußerlichkeiten des Pseudo-Sozialisten lag der geborenen Noblesse des Kavaliere-Malers fern. Aber die Kraft des Instinkts, die Unerschrockenheit zur Kraft ist beiden gemeinsam. Beide wußten, wo das Geheimnis der größten Wirkung liegt. Die Eroberungslust, die aus Géricault hervorbricht, schmettert

ihren Optimismus auch in Courbet heraus, und in der Befruchtung, die dieser Optimismus auf die Zeitgenossen oder Nachkommen ausübte, reichen sie sich die Hände.

Géricault geleitet Courbet zur Schwelle seiner letzten Phase seines Künstlertums, die man die seiner reinen Vernunft nennen könnte, einer kurzen, aber unvergänglichen Epoche. Die letzte Stufe selbst ist Courbet ganz allein gegangen. So viel der Einflüsse sind, die sich vorher verfolgen lassen, denen er mit vollem Bewußtsein, nach seinem eigenen schönen Eingeständnis, nachgab, zuletzt finden wir ihn auf einer einsamen Höhe, die wohl nach ihm mit seiner Hilfe wieder erreicht wurde, nicht vor seiner Zeit erstritten worden ist. Es ist die Periode, aus der das späteste Louvrebild, die „Woge“, stammt. Sie ist wiederum durchaus nicht zeitlich zu präzisieren. Es gibt eine Menge gleichzeitiger Bilder, Portraits namentlich, die keinerlei Beziehung zu ihr verraten und ebensogut zehn Jahre vorher gemacht sein könnten.

Um die Mitte der sechziger Jahre beginnen die Marinen von Trouville. Sie sind Legion. Castagnary behauptet, daß Courbet täglicheine in ein paar Stunden malte; im Sommer 1865 sollen allein deren vierzig entstanden sein. Es waren zuerst ruhige Plan-Schilderungen von glänzender Einteilung, in denen die Perspektive nur durch die Tönungen des Wassers unter den verschieden auffallenden Lichtstrahlen belebt wird. Sein berühmtes Wort „Le paysage est une affaire de tons“ gilt nirgends mit so viel Recht wie von seinen Seebildern. Seebildnisse könnte man sie nennen. Er malte sie anfangs mit Liebe, fast mit Zärtlichkeit, so behutsam ging er der blauen Fläche nach, die ihren Schein in den Himmel wirft und von dort wieder reflektiert wird. Jedes der folgenden Jahre kam er wieder und mit jedem Jahre näherte er sich mehr dem Element. Er wurde hier zum Dichter. Die „Femme à la vague“ der Sammlung Faure in Paris, 1868 gemalt,

für Courbet vielleicht nur die Studie eines nackten Oberkörpers im Wasser, wurde ein gewaltiges Symbol. Noch einmal legte er hier alle Kraft in die Plastik eines Frauenleibes, modellierte die Brust, die über den Kopf verflochtenen Arme mit größter Meisterschaft und erhielt trotz der minutiösen Malerei des Körpers so vollkommen den Rhythmus des Meeres, daß man in der Frau eine Personifizierung der Wellen vor sich zu haben glaubt.

Aber nichts kommt der Macht des Ausdrucks gleich, mit der er um diese Zeit das Element selbst ohne alles Beiwerk darstellte. Er faßte den Ausschnitt des Meeres immer enger, machte es hier gerade so, wie mit vielen gleichzeitigen Landschaften, wo er — man denke an die Grottenbilder — den Felsen oder die Erde dem Beschauer ganz nahe rückt und einen Einblick in das Innerste der Materie öffnet. Bei dem Meer kommt die Bewegung hinzu. Er war ein noch leidenschaftlicherer Schwimmer als Jäger. Man fühlt es in den letzten Marinen: sie sind von der Liebe zum Wasser gemalt, vom Meere, nicht vom Lande aus gesehen; die Wellen, wie sie dem mit ihnen Ringenden erscheinen. Er stellte in großem Format mit einem verhältnismäßigen Minimum von gesehenem Raum das Maximum von Kraft dar, Querschnitte durch das ganze tobende Kräfte-Chaos des Meeres.

Die „Vague“ des Louvres von 1870 ist ein Höhepunkt dieser Zeit. Nicht der einzige. Es gibt sicher ein Dutzend Varianten; zwei davon sind in deutschem Besitz, eine der größten seit kurzem in der Berliner Nationalgalerie, die auch eine kleine Landschaft aus den sechziger Jahren besitzt; eine nicht so bedeutende im Stedelijk Museum von Amsterdam, eine andere ist hier abgebildet. In der Louvre-Fassung ist das Verhältnis des Wassers zu dem blaugrauen Himmel außerordentlich schön, dagegen stört neben dem gewaltig brandenden Meer das gar zu Gegenständliche der Kähne am Ufer und

das Ufer selbst. Sein alter Fehler, den Delacroix rügte, ist selbst jetzt noch nicht überwunden, man ist beinahe geneigt, auch darin ein Zeichen seiner Stärke zu sehen. Es ist derselbe Fehler, der die glänzenden Grottenbilder um eine Nuance trübt. Auf einem von ihnen sitzt ein Mensch in der Höhlung, auf einem anderen sieht man ein paar Rehe. Die Verhältnisse dieses Beiwerks zu dem Rest sind ganz verfehlt. Nicht nur die Größenverhältnisse, vor allem die des Materials. Das Gestein ist empfunden, in eine neue wunderbare Materie übertragen, nicht das Detail ist gegeben, so nahe man davor zu stehen meint; die Gewalt dieser tragenden und getragenen, zusammengewachsenen, aufeinandergeschweißten Massen ist gemalt. Die Staffage wirkt daneben wie Spielerei. Das merkwürdige ist, daß man sich gar nicht vorstellen kann, wie sie gemalt sein müßte. Die Einsamkeit dieser Massen lebt so gewaltig, daß der Gedanke an lebende Wesen nicht aufkommt. In der Berliner Fassung der „Woge“ ist das Ufer auf ein winziges Stück der linken Seite beschränkt. In anderen sieht man nur das Meer und den Himmel. Nie ist ihm gelungen, seine brausenden Wogen glaubhaft mit Schiffen zu bevölkern. Das Menschliche wirkt im Rahmen dieser Naturbilder wie willkürlicher Frevel.

Mit dem Jahre 1870 überschreitet Courbet den Gipfel seiner Kunst und steigt schnell zu Tal. Er versuchte in der Kommune eine Rolle zu spielen und litt dabei Schiffbruch. Welcher Art sein Unrecht war, ob er verdienstweise verurteilt wurde, ob die Freunde im Recht sind, die ihn selbst von jeder Schuld an der Zerstörung der Vendôme-Säule rein zu waschen suchten, interessiert uns heute nicht mehr. Seine Teilnahme an der Politik war eine der vielen Disharmonien seines Lebens, und wie alle anderen rührte sie von Überschuß an Kraft her. Er hielt die Politik für einen Bierulk und fand Leute, die den Politiker ernst nahmen, anstatt den Künstler laufen zu

lassen. Mir scheint übrigens, es ließen sich in gewissen Reden des großen Patrioten Davids nicht weniger ernste Argumente für die säulenstürzende Gesinnung finden, die man Courbet vorwürf.

Die späteren Jahre haben außer Portraits noch viele Stilleben gebracht, in denen seine Freude an der Materie den letzten Sieg feierte. Ein sehr schönes, helles Selbstporträt, 1871 im Gefängnis von S. Pélagie gemalt, heute im Mesdag-Museum, als Pendant des merkwürdigen Selbstporträts Delacroix', zeigt die Kombination einer markigen Strichmalerei mit feinsten Tonkunst in Haar und Bart, eine Kombination, wie sie nur dem Tausendkünstler gelingen konnte. Die Stilleben derselben Zeit geben ein letztes Rätsel zu lösen auf. Nichts ist merkwürdiger, als daß Courbet noch in dieser Zeit, nach den glänzenden Landschaften und Marinen ganz die dort gefundenen Resultate außer acht läßt, und seine Früchte wie ein alter Meister malt. In derselben Haager Galerie findet man ein Bild mit fabelhaften Äpfeln, gleichfalls im Gefängnis entstanden. Die Früchte glühen wie die Gesichter auf dem „Enterrement“, nur viel zarter und reiner, mit ganz dünnem Pinsel gerundet. In dem herrlich geglätteten tiefroten Material spiegeln sich weißliche Lichter. Die Äpfel liegen vereint mit einer Ente und einer blauen Delfter Vase in einer — Landschaft. Ein stattlicher brauner Baum belebt den zweiten Plan, und dahinter dehnt sich ein prachtvoller weißgrauer Himmel. Noch frappierender ist das Arrangement in dem ähnlichen, aber nicht ganz so gelungenen Stilleben des Amsterdamer Ryksmuseums.¹⁾ Die Äpfel sind wieder in dem glühenden Rot, nur einer sticht in prachtvollem Gelb heraus. Die Landschaft ist hier noch mehr als im Haag so behandelt, als wären die

¹⁾ Datiert 1872. Übrigens der einzige echte Courbet des Ryksmuseums. Die beiden Landschaften sind gefälscht.

Äpfel große handelnde Personagen. Der Baum hinter ihnen müßte von Rechts wegen viermal so groß und die rötliche Landschaft um ebensoviel umfangreicher sein. Und selbst dieser grobe Schnitzer in der Perspektive, offenbar die Folge der ungewohnten Malerei ohne Vorbild, wird durch die vollendete Materie überwunden. Der Betrachter glaubt angesichts dieser Schönheit eher, sich selbst zu irren, als daß er wagen möchte, dem Meister einen ganz offenkundigen Fehler nachzuweisen.

Große Werke hat der Verbannte nicht mehr geschaffen. Von der Pariser Katastrophe abgesehen, mag seine wenig geregelte Lebensweise, namentlich übermäßiges Trinken, sein frühes Ende verursacht haben. Er starb im Schweizer Dorfe La Tour de Peilz am letzten Tage des Jahres 1877, im Alter von 57 Jahren.



MARINE circa 1870. 0,65 × 0,54.
Photo Durand-Ruel, Paris.