



Hans Asbeck

DAS ATELIER DES  
MALERS

oder

Der Liebesblick auf die Menschheit

Mai 2011

## *Einleitung*

Nachdem wir das Spektrum des Courbetschen Malens größtenteils abgeschritten haben, wissen wir genauer als zu Anfang, worin sein Geheimnis besteht, und was anfangs nur Hypothese war, hat sich bestätigt und konkretisiert: Dieser Maler am Anfang der Moderne tut, was jetzt erst, nach dem Ende der verbindlichen Traditionen, der geschlossenen Weltbilder und einer unbezweifelbaren Menschenvernunft, möglich geworden ist: Er lässt, was ihm vor Palette und Pinsel kommt, ganz einfach *sein*: aber so, wie es die jetzt ebenfalls aus den Fesseln von Tradition und Metaphysik erlöste Liebe tut: Einerseits befreit er es aus jeder Zweckdienlichkeit, aus allen Zwängen instrumenteller Vernunft und Verwertung, ohne es neuen aus der Kunst kommenden Überformungen zu unterwerfen – also: er idealisiert nicht, typisiert nicht, schert sich einen Dreck um akademische Kunst- und gesellschaftliche Anstandsregeln, fügt sich auch nicht den Ansprüchen des Kunstmarktes bzw. seiner Auftraggeber – andererseits lässt er das, was er malt, „kommen“: aus sich herauskommen, sich entbergen und entfalten in einem wahreren Sein, das in der Moderne nicht mehr als metaphysisch, sondern nur noch als ganz und gar irdisch aufgefasst werden kann.

Dieses wahrere Sein ist nicht das einer analytischen, also im Kern auf Beherrschung und Verwertung gerichteten Erkenntnis, sondern das eines „Sehens“ im weiteren Sinne, bei dem dieser konkret existierende Mensch da, dieser Künstler oder auch Liebende, der einen Namen und eine Geschichte, eine bestimmte Begabung und Schrullen hat sowie in einer bestimmten sozialen und lebensgeschichtlichen Situation steckt, sozusagen „alle Antennen ausfährt“, wie wir oben gesagt haben, vielleicht besser noch: sich selbst mit allen Kräften der Wahrnehmung und des Verstehens und in seiner konkreten Hier- und Jetzt-Existenz zur Antenne macht: also neben seinem Wissen und den mythischen Mustern seines Denkens auch seine Empathie, seine Phantasie, seine Erinnerung, seine lebensgeschichtlich geprägten Empfindlichkeiten, sein augenblickliches Befinden spielen lässt.

Das wahrere Sein, das dabei zutage tritt, ist kein An-Sich, sondern bloß ein Für-Uns. Bloß? Nein, hier ist Geringschätzung, wie sie sich unserer Fixiertheit auf Theorie und Bemächtigung verdankt, unangebracht:

Denn weil das Seiende uns von je her und zunehmend erschlossen ist – wie Hund und Katze kennen wir z.B. seit Millionen Jahren die Schlangen: Sie brauchen bloß mal in Gesellschaft kräftig zu zischen, um es auszuprobieren; hinzu

kommt, was uns durch Arbeit und kulturelle Praxis, durch Jagd, Bearbeitung des Bodens, Seefahrt... und ihre Reflexionen im Ensemble von Sprache, Wissen, Mythen, Geschichten und Bildern, zugewachsen ist, bedeutet es immer auch gewahr werdendes Eindringen, antwortendes Kenntlichmachen und zurückspiegelndes Freisetzen, wenn wir ausarbeiten, mit projizierender und evokativer Empathie realisieren und ausarbeiten, dass und inwiefern ein Seiendes für uns ist, für uns als je konkrete Existenz in einer Situation und in einer Verfassung.

Weil das Seiende aber längst und zunehmend von uns auch bestimmt, ja prometeisch gemacht, machtvoll geformt oder hütend hervorgehoben ist, vermag Empathie sogar an seine Existenzbedingungen und an die Gründe seines So-Seins zu rühren, und weil sich das fortsetzt und uns *Verantwortung* für Seiendes zugewachsen ist, wird dieses Sehen-als-ganzer-Mensch sogar unmittelbar praktisch, zum Blick, der unabdingbar förderlich sein kann wie der liebende Blick der Mutter, ohne den wir kaum zu angepassten Sozialwesen, ganz und gar nicht aber zu jener dynamischen Neuigkeit im Reich des zeitlichen Seins – es gibt kein anderes – werden können, die man ein *Individuum* nennt.

Freilich sind die Unterschiede gewaltig: Der Liebesblick auf das Meer, wie Courbet ihn in den „Woge“-Bildern vermittelt, peitscht unsere taktile Sinnlichkeit aus dem Schlaf und verdichtet unsere Angst vor dem Ungestalt-Elementaren, er befreit uns von den der Religion und der Metaphysik, der Sprache und den Mythen, Märchen und frommeren Bildern verdankten Automatismen, um uns die leere und gerade darum auf neue Art schöne Unendlichkeit der Wellen und des Himmels schmecken zu lassen, aber der Meereskunde, dem Wissen vom An-Sich des Wassers und der Ozeane fügt er nichts hinzu, und dem Atlantik selbst geht es mit dem Maler am Strand wie dem Mond mit dem Hund, der ihn anbellt. Anders schon ist es mit dem Blick auf die vom Menschen überformte Landschaft, sehr anders mit dem Blick bestellt, der sich dem Leid der Kreatur stellt, die vom Menschen seit Millionen Jahren ausgeforscht, erst seiner Ernährung, dann seinem Vergnügen dienstbar gemacht wurde, und ganz Neues wiederum tritt in Erscheinung, wenn die Liebesblicke von zwei Wesen, die jedes so unvordenklich-besonders und einsam, aber doch mit dem Reichtum einer eigenen, dem andern mitteilbaren Welt ausgestattet ist, ineinanderfallen.

Das alles ist sehr verschieden, aber es reiht sich doch kontinuierlich aneinander, wie wir an Courbet ablesen konnten. Unsere Formel für das, worauf es bei aller scheinbaren Unvergleichlichkeit der Liebesarten immer hinausläuft, lautet *Beheimatung*:

Umweltentkommen wie kein anderes Tier und nie ganz ins Ziel kommend mit unserer Sehnsucht nach Behausung, erfassen und schaffen wir mit dem Liebesblick Epiphanien möglichen Für-uns-Seins-von-allem. Illusionslos, machtvergessen, ohne Berechnung, Verzicht tuend auf vorgefertigte Bilder und Maßstäbe aller Art, setzen wir uns dem Seienden, dem wir uns – was es auch sei – zuwenden, „mit entblößtem Herzen“ aus, um seine Heimatlichkeit oder Unheimlichkeit oder gewissermaßen die Grade davon zu erfahren; um es auf *sein-lassende* Weise uns anzueignen, realistisch und förderlich-freisetzend, nicht um es zu verschönern wie ein Dorf oder einen Garten oder um es uns drin gemütlich zu machen (dies taten ja gerade die metaphysischen Illusionen und die anderen Automatismen des Erlebens), sondern um uns sehend, schmeckend, fühlend, nach den Kriterien von Vertrautheit und Fremdheit, Zuständigkeit und Verantwortung, zu ihm in Beziehung zu setzen. Wir *wechseln die Seinsweise*, wenn wir lieben – siehe oben –, wir „transzendieren“, treten hinüber in einen Modus des In-der-Welt-Seins und des Welt-Habens, der dem der Bemächtigung und des Verfügens entgegengesetzt ist und die Entfremdung, mit der unsere Existenz begonnen hat und behaftet bleibt, gleichwohl transzendiert.

So also ist es zu verstehen, dass Courbet so Verschiedenes mit dem immer gleichen Blick gemalt und auf diese Weise immer nur die Liebe, diese jedoch in der ganzen Breite ihrer Möglichkeit, hat aufscheinen lassen: im Sinnenschönen und zugleich Besinnlichen wie den Landschaften, Felsen und Quellen seiner Heimat, im Aufwühlenden wie in den Wogen des Atlantik, im Rührenden wie der Armenfürsorge seiner Schwestern oder im konzentrierten Ernst der kleinen Proudhons, in den empathischen Porträts der Freunde, im Mitleid mit der von uns geschundenen Kreatur wie auf den Bildern von Hirsch und Forelle, in der Wut über Menschenverschleiß durch Arbeit, welche die „Steinklopfer“ erregen usw. Immer ereignet sich ein Verkrustungen wegschmelzendes Neu-Sehen, durch das die Gegenstände uns auf die Haut und ans Herz rücken und preisgeben, was sie uns bedeuten, was sie für unsere konkrete Existenz bedeuten können, sollen, müssen.

Bestimmte Gegenstände vermissen wir allerdings bei Courbet, darunter einen, der nicht nur für uns, sondern auch für ihn selbst, den Demokraten, Sozialisten und Revolutionär, von allergrößter Bedeutsamkeit war: *das Gesellschaftliche*, und mit ihm die Art zu lieben, mit der dieser Gegenstand zu erfassen wäre: *die Menschenliebe*, die zur *Menschheit im Ganzen*, wie sie von den Revolutionsidealen bis zu Schiller/Beethovens „Ode an die Freude“ den aufgeklärten Humanismus in Politik und Kultur beseelt.

Wie freilich sollte es mit seinen Mitteln, mit seinem Verfahren des Sein-Lassens, des liebesförmigen Sich-Versenkens ins unangetastet Wahrgenommene, möglich sein, so etwas zu malen? Also ohne Typisierung, ohne Idealisierung zum Guten oder Schlechten hin, ohne Massenszenen, in denen der Einzelne untergeht, ohne „Charaktermasken“, Figuren ohne Individualität, Fleisch und Blut, die wie in der gerade etablierten Revolutionsmalerei und dann wieder in späteren Realismen, sagen wir im sozialistischen, statt sich selbst eine ganze Klasse von Menschen repräsentieren oder ihr als Sprachrohr dienen? „Die“ Arbeiter, „die“ Besitzenden, „die“ Mächtigen kann man zwar malen und malend durchschaubarer machen, z.B. indem man sie uniformiert, heroisiert oder karikiert – aber wie, wenn man wie Courbet den Pinsel führt: liebevoll sein-lassend, die sichtbare Einmaligkeit nicht antastend, das *spontane* Hervortreten eines wahren Innen mit der Zurückhaltung, ja Passivität des Liebenden bloß *evozierend*? Er hat es aber gemacht, obwohl es unmöglich war, dies wissend allerdings dem Werk, das gerade wieder von kompetenter Seite als Jahrhundertbild gefeiert wird<sup>1</sup>, den paradoxen Namen einer „realen Allegorie“ gegeben. Wie kam es dazu?

Anfang der 1850er Jahre erfuhr Courbet, der inzwischen in Paris arbeitete und als einer der führenden Maler seiner Zeit etabliert, wenn auch als Provokateur und enfant terrible immer noch gefürchtet war, dass auf der kommenden Weltausstellung der französische Staat eine umfassende Schau der ja im Weltmaßstab führenden nationalen Gegenwartskunst plante, und zwar als zentralen Bestandteil seines Gesamtbeitrags. Daraufhin konzipierte Courbet ein riesenhaftes Gemälde, das gewissermaßen seine Visitenkarte für die Weltöffentlichkeit sein sollte – oder, um es noch etwas deutlicher zu umschreiben: das, aber „zum Anfassen“, was heutige Künstler als eigene Homepage ins Netz stellen: Selbstporträt, Autobiographisches, Referenzen, ausgewählte Werkproben, künstlerisches Selbstverständnis / Kunstprogramm. Als die Jury das Bild ablehnte, baute er auf eigene Rechnung am Rande des Weltausstellungsgeländes einen ganzen eigenen Pavillon, in dessen Zentrum er es aufstellte, flankiert vom wieder auf eine Staffelei gestellten Original der hineingemalten Landschaftsdarstellung. Für die Besucher lagen erläuternde Begleitzettel bereit, deren Inhalt aber nur aus zweiter Hand überliefert ist und anscheinend auch wechselte. Während er selbst wie auch einige Künstlerkollegen von dem Werk völlig begeistert war und sich Ungeheures von ihm versprach, blieb er auf den Eintrittskarten weitgehend sitzen,

---

<sup>1</sup> Hofmann

nach Ende der Ausstellung wurde das Bild zusammengerollt und blieb es für einige Jahrzehnte, bis lange nach Courbets Tod – immerhin – der Louvre es für einen Preis ankaufte, für den man heute vielleicht einen Kleinwagen bekommt.<sup>1</sup>

### *Die nackte Wahrheit*



Wir beginnen unsere Interpretation mit dem Mittelteil dieses Triptychons. Hier wiederum bei der nackten Schönen anzusetzen, empfiehlt sich nicht nur, weil sie von allen Figuren des Bildes am stärksten hervorsticht und seinen ersten Eindruck fast noch stärker bestimmt als der Maler im Zentrum, sondern vor allem aus einem sehr speziellen Grund: Das Bild hat Courbet ja im Untertitel *allégorie réelle* genannt – eine ebenso auffällige und die Rezeption, ob man will oder nicht, steuernde wie verwirrende, weil in sich widersprüchliche Kennzeichnung, mit

der man nichts anfangen kann ohne sie zu interpretieren - , weshalb man in dieser Frau sofort *die allegorische Figur der Wahrheit selbst* erkennt und vielleicht an Garance denkt, wie sie am Anfang der „Kinder des Olymp“, im sich drehenden Wasserkübel eines Schaustellers schwebend, die „nackte Wahrheit“ darstellt<sup>2</sup>.

Nun sieht diese Frau allerdings kein bisschen wie ein inkorporierter Begriff aus, wie so eine die Revolutionsmalerei bevölkernde Göttin des Dies-und-Das, der X- oder Yheit, sie ist vielmehr so deftig-sinnlich im Fleische gemalt wie nur je eine der Anfassgelüste provozierenden Nackten Courbets – wie ja auch in Renoirs marktschreierisch beworbener Schaubude die Allegorie den Appell an die

<sup>2</sup> von Arletty gespielt; der Film Renoirs von 1943 spielt ja auch am Ort und in der Zeit des „Atelier“-Bildes. Es gibt weitere Verbindungen – vgl. das unten über Mme. Sabatier und den Mann, der sie gerade aushält, Ausgeführte –, so dass man fast geneigt ist Courbet für eine der Quellen Renoirs zu halten.

sexuelle Schaulust verbrämt: Natürlich zahlen die eintretenden Männer mehr für die Nackt- als für die Wahrheit. Sie verkörpert auch weder ein Schönheitsideal noch ein Normalmaß, sondern ist das wirkliche bezahlte Modell des Künstlers mit der ganzen Anmutung eines zwar besonders vorzeigbaren, aber durchaus realen Individuums, eines Menschen von der Straße.

Allerdings wird sie im Moment gar nicht gebraucht, da der Künstler ja ein Landschaftsbild malt. Sie hat sich also ohne Not und zu keinem Zweck der wohlständigen Kleider entledigt, die sich bohèmehaft-malerisch vor ihr auf dem Boden breiten, sondern aus Lust und eigenem Antrieb. Warum?

Sie ist keine Statisterie, hinbeordert um ein lebendes Bild auszustaffieren: Liebevoll-träumerisch und gewiss nicht zum ersten Mal beugt sie sich wie schützend und teilnehmend, gleichsam „den Rücken stärkend“ über den Malenden, gleichzeitig ins entstehende Bild tagträumerisch versunken. In den Tagträumen aber verbinden wir unsere kindlichen Wünsche mit unseren Hoffnungen für die Zukunft<sup>3</sup>, wie sie aus dem Innersten aufsteigen, und so ist sie zugleich ganz da und entrückt, sie ist auf eine den Alltag transzendierende Weise bei sich: *ganz bei sich*.<sup>4</sup>

Nur ironisch wurde eine allegorische Figur zitiert, um die Wahrheit dieses Künstlers, den wir ja nicht nur malen sehen, sondern der ja das ganze Bild hier gemalt hat, zu beglaubigen. Der hat so etwas nicht nötig, weil er *zeigen* kann, worin seine Wahrheit besteht und wie sie sich selber beglaubigt durch die Wirkungen, die sie tut: Angehaucht von einer auf Sein-Lassen gestellten Kunst, hat das für ein paar Francs von der Straße gekommene Mädchen sich mit der bürgerlichen Verpackung seiner natürlichen Schönheit auch seines Objektstatus als Künstlerutensil entledigt und kommt nun in der Entrückung zu sich, indem es sein wahres Selbst in jenen anderen Seinsraum ergießt, den die Kunst ihm eröffnet.

*Das* ist Realismus, sagt – nein: zeigt – dieses Bild: Das Seiende so malen, wie es ist, aber in Wahrheit ist, ohne Idealisierung, Konvention und hineingeheimnistes Dahinter, dafür sich entfalten lassend, was dann nicht nur dem Sujet, sondern auch dem Betrachter widerfährt, selbst und beispielhaft dem bezahlten Modell,

---

<sup>3</sup> Vgl. Freud, Die Dichter und das Phantasieren; Katzenberger, Der Tagtraum.

<sup>4</sup> Aus einer früheren Fassung: Im auratischen Bannkreis der Kunst hat eine Frau aus einem Freiheitsimpuls heraus mit ihrer Bekleidung den Gesellschaftszwang oder die zivilisatorische Entfremdung hinter sich gelassen und sich dem Werk des Künstlers, das schaffend und pädagogisch in einem ist, antwortend, stützend und helfend beigezelt.

das *im Atelier des Künstlers*, in der Aura des Werkes und in einer Art Dialog mit dem Malenden, sich seinem Funktionieren entzieht und zu sich selbst findet. Von der mithin verdufteten Allegorie bleibt nur dies: eine Art Gebrauchsanweisung für den Betrachter, eine didaktische Beschreibung, die klarstellt, dass es hier um mehr geht als Herrn Courbet beim Malen zuzuschauen: Darum geht es, was das künstlerische Schaffen – das wahre, realistische – seinem Wesen nach ausmacht und worin die Wirkung der Werke auf den Betrachter bestehen soll.

### Die Katze



Die weiße Katze ganz vorn gibt zusätzliche Auskunft, auch wenn sie so realistisch im Sinne Courbets und unserer Rede vom „Sein-Lassen“ gemalt ist wie nur je ein Tier des auch

in die Natur vernarrten Malers: Ganz ihrer artspezifisch vordergründigen Psychologie gemäß hat sie nichts Eiligeres zu tun als erregten Schwanzes und mit fangbereiter linker Tatze Mäusefangen zu spielen, und zwar mit den abgelegten Kleidern des Modells. „Unter den Talaren der Muff von tausend Jahren“: Assoziieren wir diesen 68er Spruch und das Bild aus der Ordinarienuniversität hierzu, haben wir ihre Botschaft verstanden. Die Natur, freigesetzt wie alle im Atelier des Künstlers – ob auch angehaucht von seinem Werk, müssen wir nicht entscheiden – , spottet der Bürgerlichkeit, von der die Kunst emanzipiert.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Aus früherer Ausarbeitung: Was tut die Katze? An diesem Ort des Sein-Lassens und Zu-sich-Kommens, im Atelier des Künstlers, *spielt* sie, wie es eben die Natur der Katzen ist, so lange sie nicht vergreist sind, und wie es – *Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*, Schiller – auch die hier versammelten Menschen tun würden, wenn sie nicht in ihre Rollen, ihre Charaktermasken, ihre ökonomischen und sozialen Schicksale wie in ihre Kleider hineingepresst wären. *Mit diesen Kleidern* nun spielt die Katze! Streng genommen, sind es bloß die der schönen Nackten, die diese mit bohèmehafter Achtlosigkeit abgelegt hat, aber dadurch, dass sie mit diesem Tun sich von der Gutbürgerlichkeit weg der Kunst und ihrem erlösenden Wirken zugewandt hat, haben ihre (natürlich signifikant weißen) Kleider diese Aufladung ihrer Bedeutung erhalten.

## Der kleine Junge



Offenbar besteht ein enger Zusammenhang zwischen der Katze und dem kleinen Jungen direkt neben ihr, was schon an der vertrauten Nähe zwischen den beiden zu erkennen ist. Auch ein Kind ist ein Stück Natur, zumal wenn es sich um ein Kind der Armut handelt, dem nicht wie seinem Pendant, dem weiter rechts im Liegen zeichnenden Sohn des Malers, eine bildungsbürgerliche Erziehung zugekommen ist.

Die Blick- und Bewegungsrichtungen freilich streben auseinander: Blickt und bewegt sich die Katze vom entstehenden Kunstwerk weg, um sich domestikationsvergessen ihrer Natur zu erfreuen, blickt und bewegt sich der Junge geradezu in es hinein.

Zweifellos ist er als Betrachter das Pendant zum nackten Modell, ja er ist der wichtigere, der eigentlichere, jedenfalls der mit der Gestik des Künstlers ausdrücklicher gemeinte Rezipient, und als Kind ist er der exemplarischere: Offensichtlich steht er für *alle* Menschen und ganz besonders für den Menschen der Zukunft, zu dem er, so, wie er mit wahrer Virtuosität gemalt ist, bereits *sichtbar heranwächst*.

Entrückt ist auch er, aber nicht tagträumend wie die Frau, in der Erinnerungen und Wünsche aufsteigen, sondern hineingerissen in eine andere Präsenz jenseits des Alltags – jene, die wir schon bei der Betrachtung des „Walzer“-Bildes kennen gelernt haben: in die überzeitliche Präsenz des „anderen Zustands“, jenes anderen Seinsmodus, den Kunst und Liebe eröffnen.<sup>II</sup>

---

Und was spielt sie? Richtig: Wie an der linken Pfote abzulesen ist, spielt sie Fangen mit der Maus, die zu verbergen sie der gutbürgerlichen Kleidung offenbar zutraut, was uns natürlich an den „Muff von tausend Jahren“ erinnert, der sich unter den Talaren der universitären Fakultätsvertreter verberge, und zustimmen lässt.

Klar, dass Courbet hier einen satirischen Witz auf Kosten des bürgerlichen Anstandes macht. Im Kontext des „Ateliers“ betrachtet, hat dieser Witz es aber in sich, denunziert er doch all das, was auf diesem Bild die Menschen daran hindert, in einen humanen Kontakt miteinander zu treten, sie selbst zu sein, zu spielen, sich der Kunst und dem freien Geist eines gastlichen Ateliers zu öffnen: Intellektualität, religiöse Gebundenheit, altrevolutionärer Fundamentalismus, Warenfetischismus, Klassencharakter, Ausbeutung usw. Sie alle vermögen nicht, was die Katze kann, und sind so ausgeschlossen oder schließen sich aus von dem Heilsgeschehen, an dem sie, einen komödienhaften Kontrapunkt setzend, teilhat wie Ochs und Esel an der Heiligen Nacht. –

## Der Malende selbst



Sich selbst malt der Künstler, ein ungemein athletischer, kraftvoller, sehr männlicher und potenzstrotzender Mann, mit einer sehr großen, weit ausholenden, schwungvollen Geste, die alle Energie in die Spitze eines feinen Pinsels schießen lässt und so kraftvoll und punktgenau-präzise wirkt, dass man an Michelangelos Adam-Erschaffung denken muss. Dies aber noch aus einem anderen Grund, dem nämlich, dass der Maler sich mit dieser Geste, in der sich geradezu ein Omnipotenzgefühl Bahn bricht, zugleich dem kleinen Jungen

zuwendet, ihn „deiktisch“ in Bild und Malakt hineinziehend: Buchstäblich „geschaffen“ wie bei Michelangelo wird hier nicht, aber es passiert etwas ganz Ähnliches, das, wozu Menschen fähig sind, wenn sie lieben und kreativ sind: Hier wird *sein*-gelassen, *kommen* gelassen, von Innen kommende Beseelung wird *evoziert*, im gemalten Bild wie in seinem bewundernd hingerissenen kleinen Betrachter. *Schöpfung, nach dem Tode Gottes diesseitig und für eine befreite Gesellschaft machtfern verstanden!*

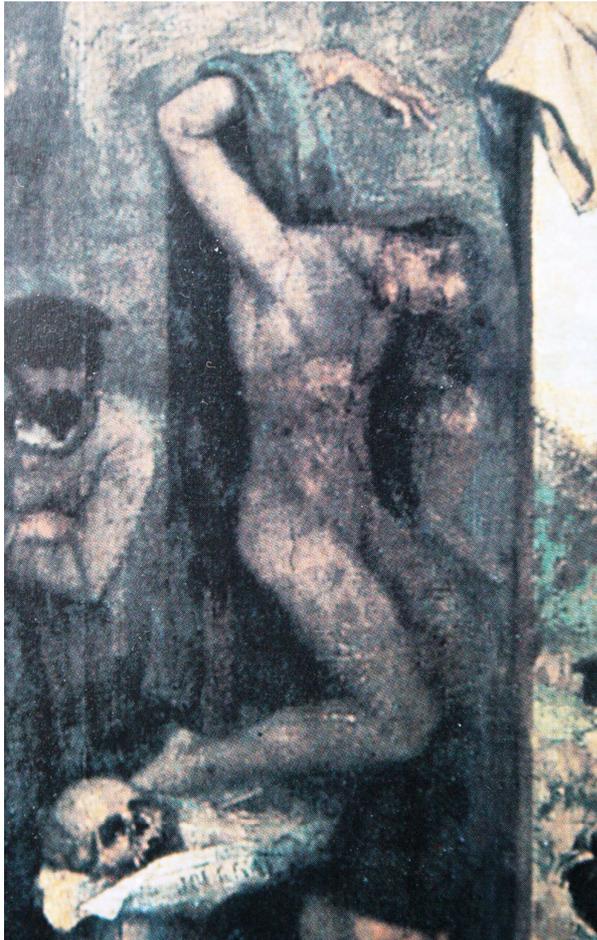
... ..

Ergänzungen: Vitalität und modische Kleidung (<--> Intellektuelle...) zeigen den Künstler als gesellschaftlich erfolgreichen *Gegenwartsmenschen*, der aber transzendiert, und zwar professionell, und so – in der Errungenschaft bürgerlicher Öffentlichkeit - den anderen, der Gesellschaft den Weg in Zeitlosigkeit und utopische Zukunft weist...

*Worauf es ankommt:* Die Geste des Malers ist nicht nur die des schwungvoll Schaffenden, sie ist entscheidend auch auf den Jungen bezogen, der freilich nicht wie Michelangelos Adam beseelt, sondern *kommen* gelassen, gärtnerisch gesprochen zum “Angehen“ gebracht wird. Damit ist diese Geste nicht (nur) kunstdidaktisch-vorführend, sondern (auch) *einladend*: teichoskopisch; die des Versuchers in der Wüste: Dies alles will ich dir geben, wenn...; Polykrates: Dies

alles ist mit untertänig; Einladung ins Neue Paradies einer sein-lassenden Gesellschaft – die der Junge repräsentiert bzw. in die er als Repräsentant des Unverdorbenen in der bisherigen hineinwächst. Pförtner-Führer, Dantes Vergil vergleichbar.

### *Der Kruzifixus oder die Gliederpuppe*



Auf merkwürdige Weise „ragt“ noch eine vierte Figur in das Idyll des Mittelteils hinein, obwohl sie dem Bildaufbau nach eher zur linken Seite gehört: Im Schatten der Leinwand hebt sich vor dem Hintergrund des Gemäldes ein seltsamer Korpus über alle anderen Anwesenden und zieht durch seine zugleich äußerst vertraute und äußerst verstörende Haltung schon die Aufmerksamkeit des ersten Hinblickens zu sich hin: ein Gekreuzigter? Die offenkundige Dreiteilung des Gemäldes, die an den mittelalterlichen Dreiflügelaltar denken lässt, stellt eine genauere Frage in den Raum: die Skulptur einer Kreuzigung wie auf dem Hochaltar einer Kirche? Zwar fehlt das Holz des Kreuzes, aber die Haltung

eines asketischen Mannes, der an einem solchen befestigt ist oder war, ist doch nicht zu verkennen, zumal der rechte Arm mit einem Tuch behängt ist, wie man es von frommen Darstellungen kennt, auf denen solche Tücher der Abnahme vom Kreuze dienen. Folgt man der Bildlogik des Genres, so handelt es sich um den reuigen Schächer, dem Jesus das Paradies versprochen hat, was dann weiter rechts, *hinter* der Leinwand, *vor* welcher der Maler *sein* Werk (der Erlösung) verrichtet, das Kreuz des Gottessohnes selbst erwarten lässt. Vollends unabweisbar werden solche Gedanken, wenn man dem sichtbaren Unterschenkel des mutmaßlichen Schächers folgt und einen *Schädel* entdeckt, der natürlich auf den Ort des Christismartyriums, auf Golgatha, die *Schädelstätte*, verweist. Mit der

Untertitelung des Bildes als „allégorie réelle“ im Sinn scheint einem da alles klar zu sein: Der Künstler will also sagen, dass seine Arbeit auf dem Hintergrund der katholischen Messfeier und des messianischen Erlösungstodes zu verstehen sei. Lässt man sich jedoch informieren und blickt man mit anderen Bildern des Meisters im Kopf genauer hin, so zergeht dieser Eindruck wieder: Laut dem Zettel, den Courbet am Eingang des Pavillons der Erstaussstellung verteilen ließ, handelt es sich beim scheinbaren Schächer bloß um ein Malerutensil: die Gliederpuppe in seinem Atelier, und den Schädel hatte Courbet offenbar anlässlich der berühmten *Beerdigung* auf dem Friedhof seines Heimatortes zu Studienzwecken mitgehen lassen und zu diesem Zweck in die zerknüllte Zeitung gewickelt, auf der er jetzt noch platziert ist:



Damit ändert sich einiges: Einmal scheint Courbet den ironischen Kommentar weiterschreiben zu wollen, den er zur scheinbar allegorischen Figur der „nackten Wahrheit“ abgibt, wenn sie darstellerisch als die ernüchterte Alltäglichkeit eines Pariser Malermodells demaskiert: Seht, wäre die Botschaft, meine Wahrheit, die realistische, die allein der Jetztzeit angemessene, gründet in naturgetreuer Gegenständlichkeit, die im professionellen Können gründet, zu dem auch eine professionelle Ausstattung gehört, und hat keine Beschwörung eines abstrakten Hintersinnes nötig, und außerdem scheut sie nicht die harten und hässli-

chen, mitunter auch stinkenden Fakten der menschlichen Existenz, auch den Tod nicht, den richtigen, der statt mit Himmel- oder Höllenfahrt mit Verwesung einhergeht.<sup>6</sup>

Zum anderen verwandelt sich auch hier das Allegorische von einem das Eigentliche erfassenden Hintersinn in eine Art didaktischer Beschilderung, die das Gemalte erläutert, eine Rezeptionshaltung festlegt und den Blick des Betrachters in eine Richtung lenkt.<sup>7</sup> Welches sind die Botschaften dieses zusätzlichen Kommentars, was tritt mit erhöhtem Nachdruck und expliziter hervor und welche zusätzlichen Anweisungen, das Bild als Ganzes zu lesen, erhalten wir?

Die Beschäftigung mit dem nackten Modell als Gewährsfrau künstlerischer Wahrheit hat uns bereits darauf eingestellt, *Kunst, Menschheit und Zukunft* als die thematischen Bezüge oder den Bedeutungshintergrund aller Gegenstände des *Atelier*-Bildes zu erwarten: Im Medium des kleinen Jungen wendet die Kunst sich allen Menschen der Gegenwart zu, damit sie angestoßen und angelehrt werden, die Utopie eines besseren Lebens in die Wirklichkeit einer auf Sein-Lassen gegründeten Gesellschaft zu überführen. Jetzt wird dies in den historischen Zusammenhang mit dem christlichen Erlösungsgedanken gestellt: Was die Evangelien versprochen, wird zeitgemäß durch den Künstler – als neuen Messias – eingelöst, der die Natur- und Alltagsnähe, die Lebendigkeit, Heiterkeit und Weltlichkeit der Kunst an die Stelle des Menschenopfers am Kreuze setzt.

Damit gewinnen das Sein-Lassen der Kunst im Sinne von Courbets Realismus und die „Liebe“, die sie als gesellschaftliche Praxis vermittelt, Anschluss an die Caritas der christlichen Tradition und damit an das anspruchsvollste Liebeskonzept überhaupt: *Liebe als ganz irdische Seinsmöglichkeit des Menschen tritt an die Stelle der Liebe Gottes, die nur eine humane Projektion war.*

Entsprechend wird diese humane Sendung der Kunst mit der christlichen Eschatologie verknüpft, um sie auf gleicher Höhe fortzuführen und zu ersetzen: Nicht am Jüngsten Tag kommt die Erlösung über uns, um uns auf die Ewigkeiten von Himmel oder Hölle zu verteilen, sondern wir haben selbst in der Hand, was an Erlösung möglich ist: nicht die von allem Leid und vom Tod, aber die von Naturbeherrschung und gesellschaftlich-zivilisatorischerer Selbstunterdrückung, wie die Kunst, jedenfalls die des Malers Courbet, sie uns vormacht.<sup>III</sup>

---

<sup>6</sup> Botschaft: Leid und Tod auch bei mir, Courbet, aber realistisch: professionell nach der Natur / mit den richtigen Utensilien statt gläubig-traditionell-klischeehaft.

<sup>7</sup> Das Allegorische überzieht in didaktischer Absicht das Gemälde mit einer diskreten, aber systematischen Beschilderung, die dem epiphanisch zum Ausdruck Kommenden dient, statt sich an seine Stelle zu setzen oder es umzubiegen.

### *Die Seitenflügel des Triptychons*

Isolation und akribische Analyse lassen den Mittelteil des *Ateliers* anders sehen, als es zuvor möglich war. Nutzen wir dies jetzt, da der Blick sich wieder zur Totalität weiten muss, zu einem Gedankenexperiment!

Halten Sie diesen Blick auf das ganze Gemälde noch einen Augenblick zurück und vergessen Sie Ihre Erinnerung! Versetzen Sie sich also in einen Menschen, der gerade erst mit dem Bild bekannt geworden ist und sich nun fragt, wie es um dessen verheißungsvollen Mittelteil herum „weitergehen“ wird!

Courbet kennt er, und angeregt durch den Titel und das Wissen, dass der Maler - wie andere auch damals in Paris - rauschende Atelierfeste gab, zu denen die Öffentlichkeit Zugang hatte, wird er so etwas wie eine moderne *Krippe* erwarten: nicht Schafe, Hirten, Engel und die Könige aus dem Morgenland, aber realistisch gesehene Gegenwartsmenschen so verschiedener Art, dass auch sie die Menschheit im Ganzen verkörpern können, von den Zwängen des Alltags befreit in einem gemeinsamen Feiern begriffen, das sich um die Epiphanie der Kunst als ihrer aller Befreiung dreht und in dem sich auch wirklich ihre Wesenskräfte schon zu entfalten beginnen. Er könnte ein Bild wie „Liszt am Klavier“ von Josef Danhauser (1840) erwarten:



*Solche Erwartungen werden von der Umgebung des Mittelteils, wie sie wirklich gemalt ist, gründlich enttäuscht.*

Nicht in jeder Hinsicht, denn wir dürfen eine bunte Fülle hochinteressanter Persönlichkeiten bestaunen, die alle ihren je besonderen Pfiff haben und doch durchlässig sind für Allgemeineres, das sie repräsentieren, so dass in der Tat so etwas wie Menschheit zu greifen ist, aber drei Dinge stoßen uns vor den Kopf.

Erstens: Von keiner einzigen der fast dreißig Personen auf dem Bild außerhalb der Dreiergruppe des Mittelteils kann mit Sicherheit gesagt werden, dass sie das zentrale Geschehen auch nur zur Kenntnis nimmt. Alle sind, wenn nicht geistig abwesend, mehr oder weniger mit sich selbst oder etwas ganz anderem beschäftigt und werden von dem, was sich in ihrer Mitte ereignet, auch nicht tangiert.

Zweitens: Die Menschen bilden keinerlei Gemeinschaft. Wo sie nicht, was den Regelfall darstellt, isoliert und von einer je eigenen Aura umgeben für sich dastehen, bilden sie bestenfalls ein Paar oder eine in sich geschlossene kleine Gruppe ohne Anbindung an die Gesamtheit.

Drittens: Theoretisch herrscht zwar wie immer bei Courbet Einheit des Raumes und der Zeit dergestalt, dass man im Prinzip Geokoordinaten wie auch Datum und Uhrzeit ermitteln könnte, dennoch zerfällt das Bild in so etwas wie kleine-Welten-in-sich, in auratische Binnenräume, die je ihre eigenen Atmosphären, Stimmungen, ja Horizonte haben: oder sollte man etwa sagen können, der rechts-vorn sitzende Denker habe Aussicht auf einen nackten Hintern, die Katze müsse die Hunde fürchten, Priester und Rabbi (beide ganz links) seien auf der gleichen Veranstaltung? Nein, wir haben hier keine *Wirklichkeit* vor uns, keine einheitliche Situation in Raum und Zeit, die Gegenstand eines „Abschilderns“<sup>8</sup> geworden wäre, sondern lediglich die Fiktion einer solchen; statt *des* Gegenstandes gewissermaßen nur einen Container für in Wirklichkeit *disparate* Bildinhalte oder *Gegenstände-des-Malens*.

Plakative Abrechnung des Malers mit einer Welt, von der er sich seinen höchsten Ambitionen nach unverstanden fühlte? Programmatische Selbstdistanzierung vom eigenen Höhenflug? Oder doch innere Notwendigkeit, dem Prinzip Realismus und damit, wie wir es sehen, dem Prinzip *Malen mit den Augen der Liebe* geschuldet? – Wir gehen ins Detail.

---

<sup>8</sup> *Schildereyen* ist das holländische Wort für Gemälde.

### *Der rechte Flügel des Triptychons*



### *Freunde, Intellektuelle, Bildungsbürger*

Um mit dem rechten Flügel des dreiteiligen Gemäldes zu beginnen, der wohl auch entstehungsgeschichtlich am Anfang steht:<sup>IV</sup>

Hier hat Courbet seine Freunde und mit ihnen so etwas wie die Creme der damaligen Pariser Intellektuellenszene versammelt, so dass dieser Bildteil nebenher auch bekannt gibt, mit welchen Größen des Geisteslebens er Umgang pflegt: Außer Baudelaire (ganz rechts) kennen wir heute noch Proudhon mit seinem „Eigentum ist Diebstahl“-Satz ... ..



Die meisten hat Courbet sogar in veröffentlichten Porträts selbst gemalt (so Baudelaire: s. links), so dass wir hier auch eine kleine, sicher auch der Werbung dienende Werkschau vor uns haben: In den meisten Fällen ist es nämlich so, dass die Physiognomien von diesen Porträts herüberkopiert sind.

Allerdings herrscht zwischen den Figuren eine merkwürdige, fast beklemmende Beziehungslosigkeit, und schon gar nicht nehmen die allermeisten von ihnen irgendeine Notiz, geschweige denn Anteil, an dem Ereignis, das sich in der Bildmitte abspielt. Die zeitgenössische Kunstkritik hat das denn auch heftig gezeißelt, und besonders befremden muss dies, wenn man in diesem Werk die Liebe zur Menschheit thematisiert sieht. Wie ist es zu diesem Mangel, wenn es denn einer ist, gekommen?

Wie gesagt, ist Courbet auf dem rechten Flügel des Triptychons so verfahren, dass er schon fertiggestellte Porträts seiner Freunde bzw. seiner Klientel einfach in das neue Bild hinüberkopiert hat – ob das aus Reklamegründen, aber auch aus solchen der Faulheit geschehen ist, interessiert uns nicht, da es auf den Effekt ankommt: natürlich sind Porträts, die, jedes für sich, mit Hingabe und Akribie den Porträtierten auf die Seele gemalt und zu einem epiphani-schen Ereignis (vgl. oben die Ausführungen über die schöne Jo und unsere „Galerie“) geworden waren, ein Problem, wenn sie eins zu eins in einen neuen Kontext rückten, und zwar sind sie ein Integrationsproblem: Mag die handwerkliche Seite durch sorgfältiges Beachten der Größenverhältnisse, der Anordnung der Figuren im Raum, der Perspektive zu lösen sein, inhaltlich wird es schwierig: Aus einem Blick in die Ferne, einem In-sich-versunken-Sein, einem Sich-Wenden an einen fiktiven Betrachter, aus den normalsten Porträtkonventionen also, wird ein geradezu *autistisches Sich-Benehmen-in-der-Gesellschaft*, werden unhöfliche *Affronts gegenüber dem Gastgeber*, der so hingebungsvoll und zugewandt den Pinsel führt und vor aller Augen eine wunderschöne Landschaft entstehen lässt.

Man sieht, dass dieses Bildungs- und Besitzbürgertum nicht nur die ereignishafte Kommunikation mit der Kunst verfehlt, die dem Maler als die wahre erscheint, ja dass deren hoch professionalisierte Kritik auf das konkrete Werk, das ihr so privilegiert dargeboten wird, nicht einmal wirklich hinblickt. Aber im Kontrast dazu, dass diese Menschen mit aller Liebe in ihrem je besonderen Wesen zur Erscheinung gebracht und in die sein-lassende Aura der künstlerischen Wirkungsstätte getaucht sind, in der Katzen, Kinder und natürlich gebliebene Frauen so herzhaft gedeihen, sieht man noch mehr: dass sie überhaupt keinen rechten Kontakt finden, jedenfalls nichts, was auch nur von ferne dem intensiven, das je Innerste hervor- und in produktiven, in eine andere Zukunftweisenden Austausch miteinander entspräche, den die Personen des Mittelteils miteinander pflegen. Man fragt sich sogar, ob man das „obwohl“

nicht besser durch ein „weil“ ersetzen und die Botschaft des Bildes in diesem Teil so formulieren sollte: Gerade wenn und gerade weil die am fortgeschrittensten bürgerlichen Menschen des bürgerlichen Zeitalters oder die Zivilisiertesten unter den Zivilisierten ihrem Wesen gemäß als je ganz eigene Individuen gefasst werden, sein-gelassen gar mit den Augen des Künstlers, der aus dem Liebesblick eine Methode gemacht hat, erweist sich ihre Isoliertheit von einander, ihr Gefangensein in Eigenbrötelei, ihre Unnatur und Asozialität. Mag Courbet das nie so formuliert haben – umso triftiger ist es dadurch, dass es ungeplant, dafür mit innerer Konsequenz aus seinem Bild heraus spricht.

Auf jeden Fall ist es so, dass im Licht des Mittelteils das rechte Flügelbild von einer Reklame- oder anekdotischen Tafel („Atelierfete bei Courbet“) sich in eine *gesellschaftskritische* wandelt, wobei, wie wir vorläufig nur hypothetisch hinzufügen wollen, das Gesellschaftliche selbst, das kein Mensch wirklich sehen kann und auch kein zu malen Courbet vermochte, als das schale Nichts fühlbar wird, das sich zwischen bürgerlich-kultivierten Menschen noch verstärkt und entlarvend ausbreitet, wenn ihre einfühlsam sein-lassenden Darstellung das allfällige Hätscheln ihrer individuellen Besonderheit und Gefangenheit-in-sich noch unterstützt, ohne wie im Mittelteil neue Perspektiven des Miteinander aufzuzeigen.

Warum veränderte Courbet die Porträts seiner Figuren nicht so, dass sie miteinander in Kontakt und Gespräch gekommen wären und so, wie man sich das vorstellt und besonders nach Betrachtung des Mittelteils dringend wünschen muss, mit je eigener Mischung aus emotionaler Betroffenheit, Anerkennung und Kritik, auf das dargebotene Kunstschaffen des Gastgebers reagiert hätten? Konnte Courbet das nicht? War er zu faul? Hat er aus irgend einem Grunde die Chance, dem Ganzen eine freundlichere oder gemütlichere Atmosphäre zu geben, bewusst in den Wind geschlagen? Es gäbe noch einen vierten Grund.

Nehmen wir an, Courbet hätte angesichts der unbeabsichtigt hervorgebrachten Asozialität, Indolenz und menschlichen Kälte *eine Erfahrung* gemacht, und zwar diese:

*Je tiefer ich mit meiner grenzenlosen Empathie und professionalisierten Methode hingebungsvollen Sein-Lassens ins Innere meiner Freunde eindringe, umso deutlicher wird, wie durch und durch sie vom Zeitalter, von der bürgerlichen Ökonomie und Gesellschaft sie geprägt sind: jeder ein sich selbst und seine individuelle Besonderheit hätschelnder Ich-Mensch, hochreflektiert und hochemotional, aber auch hilflos in sich verschlossen und einsam. Letztlich trotz allen Sachverstandes auch einer lebens- und praxisnahen, authentisch-unmittelbaren Kunsterfahrung, wie sie meinen Intentionen entspräche, nicht fähig Wenn ich Realist bleiben und weder Kitsch noch Ideologisches produzieren will, muss ich sie so lassen – auch, wenn es sie vielleicht vor den Kopf stößt.*

Jedenfalls *hat* Courbet sie so gelassen, und, was noch schwerer zugunsten dieser letzten Erklärung ins Gewicht fällt: Er hat diese Variante des uns ja längst bekannten Prinzips Sein-Lassen auch auf die Figuren der linken Seite übertragen, die sich ebenfalls nicht aus dem Banne dessen lösen, was in einer solchen Situation von Menschen ihrer sozialen Prägung zu erwartenden ist und was auch hier zu Erstarrungen, Isolierungen-in-sich und Verschlossenheit gegenüber der Kunst und ihrem anrührenden Wirklich-Werden in aller Mitte führt.

Bringen wir die Sache auf den Punkt!

Wie immer es dazu gekommen ist, dass Courbet auf seinen Fundus schon gemalter Porträts zurückgriff, was immer ihn dazu bewog und was er sich auch davon versprochen haben mag: Es gehorchte auf die konsequenteste aller denkbaren Weisen dem Imperativ, der, von der Idylle des Mittelteils ausgesprochen, das gesamte *Atelier*-Bild als dessen umgebende „Welt“ betraf: *Menschheit* als Publikum und Adressaten des dort inszenierten Befreiungs- und Erlösungswerks *mit den Augen Liebe darzustellen* - also ihrerseits so im emphatischen Sinne sein-lassend, wie er es als der Maler im Bild mit der Landschaft vorexerziert und als Maler vor der wirklichen Leinwand es mit der Künstler-Frau-Kind-Triade begonnen hatte:

Porträtkunst ist darstellende Kunst des bürgerlichen Zeitalters in höchster Potenz, weil jetzt oder hier der höchstentfaltete Sinn für das Individuelle, für die tiefe und reiche Besonderheit der Person, damit einhergeht, dass jetzt – und akzeleriert durch Revolution wie Gegenrevolution – die entsprechenden Originale auch heranwachsen. Sie hatte Courbet in einer Ausgeprägtheit und Vielfalt vor Augen, mit der kaum eine Zeit und kaum ein Ort mit dem damaligen Paris konkurrieren konnte, und erlesene Exemplare waren bereits auf seinen Leinwänden mehr als fixiert, nämlich unvergesslich *zur Erscheinung* gebracht.

Auf diese Porträts zurückzugreifen, um ein von Liebe getragenes Menschheitsbild mit ihnen zu bestücken, bot sich aber nicht nur in ausgezeichneter Weise an, wie wir sehen, es erleichterte nicht nur die Arbeit, die mit ihnen schon halb getan war, es nötigte auch zu einer bestürzenden Erfahrung: *dass gerade der con amore in den Tiefen seiner einmaligen Persönlichkeit erfasste bürgerliche Mensch keines geselligen Wesens mehr ist*, sondern wie der junge Werther umso mehr in Einsamkeit erstarrt, als sein Inneres kenntlich wird. Zugespitzt: So mit Liebe zur Menschheit betrachtet, wie das im Prozess zwischen Maler, Frau und Kind angelegt wurde, entbirgt sich mit dem Reichtum der bürgerlichen Seele auch ihr Autismus.

Und nicht nur das. *Offensichtlich* – will sagen: wirklich sichtbar, herausleuchtend und nicht bloß, weil Courbet von seinen ihn unterschätzenden Freunden enttäuscht war und es ihnen mal zeigen wollte – sind diese Menschen all ihres notorischen Kunstverständes zum Trotz durchaus unfähig, an dem teilzunehmen, was vor ihren Augen – darin sind sie vor allen anderen auf dem Bild privilegiert! – sich abspielt. Offensichtlich wäre der durchdringend sinnende Champfleury heillos damit überfordert, sich wie die schöne Frau der Sittsamkeit zu entledigen

und sich mit dem ganzen Herzen in ein natürlicheres Dasein entrücken zu lassen, ebenso Baudelaire, wenn er an die Seite des Malers, oder Proudhon, wenn er an die Stelle des in eine neue Zukunft hineinwachsenden Jungen treten sollte. Warum ist das so? Es ist so, wiederum *sehen wir das*, weil sie alle ungeachtet des Reichtums ihrer individuellen Persönlichkeiten von etwas Kollektivem in Bann gehalten werden: ihrer Geprägtheit durch die Gesellschaft. Das widerspricht nicht, das ist die Kehrseite der Asozialität, auf die der Liebesblick stößt, der sich versenken kann, sich aber auch, wie es hier geschieht, vom gleichen Gegenstand repulsieren lassen muss: Bürgerlichkeit setzt der Fähigkeit Grenzen, den künstlerischen Prozess als einen der Befreiung von ihr und zu einer von Liebe bestimmten Kommunikation zu erleben. Wir sehen es diesen Geistesgrößen an, wir entnehmen es den unsichtbaren Blasen, die einen jeden umgeben, der Versponnenheit in sich, dem Gravitätischen der Gebärden und Mienen, der Farblosigkeit von Gesichtern und Kleidung, dem Ungelenken der Körper.

### *Liebe in der bürgerlichen Gesellschaft: Die Paare*



Sind die gebildeten Bürger damit auch der Liebe selbst unfähig? Dass auch Courbet sich an dieser Stelle genau diese Frage stellt, zeigt ein weiteres Mal, wie richtig wir damit liegen, in ihm den par excellence liebenden Maler zu sehen, den, der den Liebesblick zur professionellen Methode gemacht hat und so in der darzustellenden Welt in besonderer Weise dem zugetan ist, was antwortet, der Liebe, die sich schon zeigt. So wie es sich im Mittelteil erweist, dass die Kunst zu einem auf Liebe gegründeten Sozialen erzieht, so fragt es sich mit Bezug auf die reale bürgerliche Gesellschaft, was es mit der Liebesfähigkeit ihrer Mitglieder auf sich hat, wo sie gegenüber den

Verführungen durch die Kunst doch resistent bleiben.

Ins helle Fenster gesetzt, das mit dem zentralen „Fenster“ des Gemäldes in der Bildmitte korrespondiert, sie in brautmäßig leuchtendem Kleid ihm, der wohl aus privaten Gründen nicht ausgemalt ist, auf dem Schoße sitzend und anscheinend ein neckisches Pulszählenspiel mit ihm

spielend: ein Urbild der romantischen Liebe, die als Massenbewegung keine drei Generationen alt, aber doch schon zum gesellschaftlichen Leitbild avanciert war und so den Maßstab bereit hält für die beiden anderen Beziehungen in ihrer unmittelbaren Umgebung<sup>9</sup>:

Von ganz rechts außen nach links gelesen, finden sich hintereinander gestaffelt zwei weitere Liebespaare:

Wie es wirklich zu gehen pflegt in diesen gebildeten und betuchten Ständen, zeigt sich zunächst bei Baudelaire, *also dem Intellektuellen schlechthin*, und seiner schon wieder halb ausgewischten zukünftigen Ex, einer Beziehung, *die am beiderseitigen Autismus und Narzissmus schon gescheitert war (weshalb sie, die sich im Spiegel betrachtet, während er nicht von seinem Buch lassen kann)*.

Es zeigt sich zweitens bei folgendem Paar:

Madame Sabatier, keineswegs die Gattin ihres Gestandenheit, Macht und Reichtum ausstrahlenden Begleiters, war die Königin der Pariser Lebedamen und eine große Männersammlerin. Zuerst denkt man, sie blicke auf das Bild, so freilich, dass sie es eher streift, mit einem Blick, der kurz taxiert, ob es an eine Wand ihres Salons passt. Dann sieht man, dass es perspektivisch nicht stimmt, und sie mit dem adretten Napoleon links, der auch nichts anbrennen ließ, dadurch in Verbindung gebracht ist, dass diese beiden zusammen mit dem Künstler selbst und dem kleinen Jungen die am besten ausgemalten Figuren des ganzen Bildes sind: Zu ihm äugelt sie hinüber.

weil aber Madame sich gerade zurücklehnt, um Napoleon ins Visier zu nehmen, *sich also – gewohnheitsmäßig, wie man unterstellen darf, - nach der ganz großen Kundschaft umzusehen* fehlt ihrem Begleiter, dem durchaus *anderweitig verheirateten Geldmenschen Alfred Mosselman*<sup>10</sup>, über die Hälfte seines Gesichts: Lange hat er nicht mehr.

Um das über die Paarliebe in der Gesellschaft einschließlich der vorgeführten Schwundformen Entwickelte zusammenzufassen: Auf diesem Bild ist sie wie in Wirklichkeit auch und insofern realistisch so dargestellt, dass dem Ideal eine empörend unschöne gesellschaftliche

---

<sup>9</sup> Im Gegensatz zum proletarischen Paar, das von der Not auseinandergetrieben wird, kann dieses sich als wohl-situier-bürgerliches dem hingeben, was bürgerliche Literatur mit dem Urereignis des „Werther“ in der bürgerlichen Gesellschaft entwickelt hat: der romantischen Liebe. Courbets uns schon wohl-bekannte Lieblingsschwester, auf deren Wunsch der rücksichtsvolle Bruder das Konterfei des Geliebten so wieder unkenntlich gemacht haben mag, wie das nachgewiesenermaßen mit der Mätresse Baudelaires auf dessen Wunsch hin gemacht hat – trägt ein Kleid, dessen Schlichtheit und Farbe (wieder ist es die der Unschuld) gegen das der „verdorbenen“ schwer reichen Salonlöwin vorne wirkungsvoll absticht, das Paar vom unlebendigen Ernst der steif-leinenen Intellektuellen, insgesamt also von der besseren Gesellschaft insgesamt, von der es sich ja auch räumlich nach Art der Verliebten weg kehrt, abhebt und damit dick unterstreicht, dass so ein Liebespaar, dass der amour passion des Lichtes von anderswo, sei es auch das der Kunst (selbst des großen Bruders), nicht bedarf: Es kommt den solchermaßen authentisch Verliebten und nur ihnen von draußen, aus der Natur und durch ein Fenster, das sie für sich haben.

<sup>10</sup> wie zur Pariser Courbet-Ausstellung 1977 akribisch nachgewiesen, ist er als als Gesellschaftsgröße identifizierbar: Wir denken wieder an die „Kinder des Olymp“ und an diesen Edelbourgeois, in dessen Armen und Haus genau die Frau schließlich landet, Garance nämlich, an die wir uns schon als „nackte Wahrheit“ erinnern haben.

Realität gegenüber steht: an intellektueller Selbstverhätschelung gescheiterte Liebe, von der Gier nach Reichtum und Aufstieg zu den höchsten Spitzen der Feudalbourgeoisie korrumpierte Liebe, von Ausbeutung, Ohnmacht und Armut zerschlossene Liebe. Alles gerade wegen der sein-lassenden Zuwendung, mit der die Liebenden selbst gemalt sind (und am liebevollsten die in Courbets privaten Augen vielleicht Verwerflichste!), von ästhetischer Überzeugungskraft fern allen Moralisierens und aller persönlichen oder ideologischen Meinungsmache und der allegorischen Beschreibung nicht wirklich bedürftig. ...

Bringen wir es auf den Punkt!

Auch wenn die gebildeten Bürger den Sprung in jene andere Seinsweise, ins Sein-Lassen, den Courbet in der Bildmitte unterm Dirigat seines Doppelgängers vorexerzieren lässt, in die Erlösung durch Kunst und befreite Natur nicht schaffen – noch nicht, möchte man im Hinblick auf ihr sichtbar gemachtes Potential sagen – , so können sie doch schon auf ihre Weise lieben: *bürgerlich*, und das heißt zunächst einmal: *romantisch*, und das ist die elaborierteste Form, zu die die Liebe in der Geschichte bisher gefunden hat: In ihr schmiegen sich zwei Exemplare jener neuen Klasse von Menschen ausgeprägteste und gepflegteste individueller Besonderheit mit dem Wunschziel einer die kalte Welt des Rationalen vergessen machenden unio mystica so einander an, dass ein jedes sich wie sonst allenfalls von sich selbst „verstanden“, aufgehoben und so von jener existenziellen Einsamkeit und Entfremdung befreit sehen kann, die von der bürgerlichen Ökonomie und Gesellschaft auf die Spitze getrieben wurde. Diese Art zu lieben verspricht Autarkie und Wonnen der Zweisamkeit, die zur Abkehr von der Gesellschaft drängen und in eine eigenen Welt hinüberziehen (das Fenster und sein Licht!), sie bedeutet aber auch, von der Gemeinschaft mit anderen und der Mitgestaltung einer besseren Welt, in der Sein-Lassen auf soziabler Weise möglich wäre und in die der kleine Junge schon hineinwächst, sich zu verabschieden.

Andererseits ist die bürgerliche Liebe – und ganz besonders die der Intellektuellen! – vom latenten Autismus ihrer Träger bedroht, wie er in Baudelaire, der selbst im Atelier des Künstlers und gar in Reichweite dieses idyllisch-eschatologische Ereignis der Bildmitte von seinen Büchern nicht lassen kann, zum Ausdruck kommt: Er ist nämlich in Begleitung seiner Freundin gekommen, die, indem sie sich mit ihrem Spiegelbild unterhält, seine narzisstische Versenkung in sich selbst auf weibliche Weise<sup>11</sup> kontert, wenn man so sagen darf.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Vgl. den hier überaus einschlägigen Bourdieu!

Schließlich steht sie, zur *bourgeois* Affäre ausdifferenziert, unter der Allmacht, die in diesen Kreisen das große Geld sowie Macht und Ansehen ausüben, wie uns anhand des mittleren Paares – mit Napoleon anbandelnde Spitzenkokotte und infragegestellter Millionär – deutlich wurde.

Die Paare sind nicht zufällig da oder vom Künstler mit der willkürlichen Absicht hingemalt eine zusätzliche Lehre zu erteilen; sie gehören ins Bild, sind erforderlich, um den als Menschheitsrepräsentanten aufgerufenen bürgerlichen Intellektuellen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sie sind notwendige Konsequenz daraus, dass ein Liebes- und so auch Liebe heischender Blick auf sie gerichtet ist:

Zu zeigen war, dass der in der Mitte konstituierte Liebesblick-auf-die-Menschheit sich in die Individuen nicht nur hineinziehen lässt, um gleichzeitig von deren gesellschaftlicher Geprägtheit repulsiert zu werden, sondern dass ihm in den Seelen auch etwas entgegenleuchtet, was ihm antwortet: die bürgerliche Liebeskultur. Stellvertretend für das Bildungsbürgertum im Ganzen demonstrieren die Paare: *Liebenswert und liebesfähig*, zum Sein-Lassen anderer wie seiner selbst grundsätzlich *imstande* ist ein jeder unter seinen Verschnürungen; ob und wie er das realisiert, ist eine Frage des Einzelfalls: das Spektrum reicht vom romantischen Sich-Verlieben, mit dem die im bürgerlichen Rahmen mögliche, aber mit Asozialität und politischer Impotenz zu bezahlende Befreiung gelingt, übers geldvermittelte Kokottenwesen bis zum Affärenhaben am Rande einer intellektuellen Lebenspraxis<sup>13</sup> usw.

Vielleicht sind Sie jetzt enttäuscht, haben Sie doch ganz am Anfang unserer Überlegungen eine heute noch hoch attraktive Form bürgerlicher Liebe kennen gelernt, mit der die Alternative von amouröser Weltflucht (Paar am Fenster) vs. liebendes Malen für die Menschheit (der Künstler in der Bildmitte) bereits überwunden schien: das ja auch autobiographisch lesbare Bild „Die Gefühle der Jugendzeit“, auf dem Courbet sich mit seiner Lebensliebe Virginie Binet zeigt, die ja auch sein Modell war, und das also ein hoch romantisches Verhältnis zeigt, das aber zugleich eine Schaffensgemeinschaft war. Ich kann Sie trösten und Ihnen etwas ganz und gar Rührendes zeigen.

Dass die nackte Frau im Rücken des Malers, die doch genau der Typ ist, denn doch nicht als Virginie identifiziert werden kann, hat einen zwingenden Grund:

---

<sup>12</sup> Dass man sie schwer erkennt, liegt daran, dass Courbet sie zwecks späterer Übermalung weggeraselt hat: Diese krisenhafte Beziehung schien gerade endgültig zu scheitern! Baudelaire interessierte sich inzwischen für die nächstfolgende Dame, von der gleich zu reden sein wird: Mme. Sabatier!

<sup>13</sup> Ehe wird nicht in Betracht gezogen. Virginie!!

Zu seinem großen Kummer hatte sie sich von ihm getrennt und unlängst brieflich mitgeteilt, dass sie jetzt verheiratet sei. Das war zwar gelogen, verbot aber zwingend, sie in der Öffentlichkeit als sein Modell und auch noch unbekleidet kenntlich zu machen. „Ist sie es“ also nicht doch?

Zweitens liegt rechts neben ihren abgelegten Kleidern der gemeinsame kleine Sohn und zeichnet, was der Papa ihm, wie wir aus einem stolzen Brief wissen, sehr erfolgreich beigebracht hatte (vgl. Bild S. 18 und hintere Umschlagseite).

Das Dritte ist das Schönste: Das runde Gipsmedaillon rechts oberhalb der Leinwand zeigt Virginie, was freilich ein Uneingeweihter nicht erkennen kann, also insbesondere auch jener Pseudo-Ehemann nicht. Wir sehen es, weil die Pariser Courbet-Ausstellung von 1977-78 unzweideutig die Vorlage dieses Medaillons identifiziert hat, eine Zeichnung des Künstlers, die Virginie in erotisch hingegenem Schläfe zeigt:



Für die Interpretation des Gemäldes ist es ohne großen Belang, aber wir verstehen es jetzt aus Courbets Lebensgeschichte, warum die zugleich auf Liebe und gemeinsames Schaffen-und-Wirken gegründete Lebensgemeinschaft, wie sie dann im 20. Jahrhundert vor allem Sartre und Simone de Beauvoir vorgelebt und zum Ideal avanciertester bürgerlicher Liebespraxis gemacht haben, in Courbets Menschheitsbild keine Rolle spielt: Zu schmecken bekommen hatte er sie, aber sie war ihm gescheitert, und so erweist er ihr nur verdeckt seine Reverenz – mit dem Medaillon immerhin als ins Auge stechendes Rätsel, hängt es doch wie eine Sonne, eine verblichene zwar, über der Szene des künstlerischen Erlösungswerks. Die zurückgehaltene Botschaft lautet, dass es im privaten Leben eine von künstlerischer Arbeit nicht zu trennende Liebe war, die ihn, Courbet, zu dem gemacht hat, als der er hier in Erscheinung tritt.



### *Der linke Flügel des Triptychons*

Versammelte Courbet auf dem rechten Flügel seines Gemäldes die Menschen, die in seinem Atelier wirklich ein und aus gingen – und zwar, um mit diesen Repräsentanten der bürgerlichen Intelligenz die Avantgarde der kulturellen Entwicklung im Bild zu haben und dessen spezifischem Blick auf die Menschheit auszusetzen<sup>14</sup> - so galt es auf dem linken Flügel das Personal so aufzufüllen, dass es die Menschheit insgesamt repräsentieren konnte. Menschen, wie er sie hier darstellt, betreten von alleine kein Atelier, interessieren sich auch nicht für avantgardistische Kunst, und so ist ihnen auch nur die Rückseite des gerade entstehenden Gemäldes zugewandt, zusätzlich den Blick auf das Geschehen zwischen Künstler, Modell und kindlichem Adressaten verstellend.

Hier war der Kunstgriff, auf schon gemalte Porträts zurückzugreifen, natürlich nicht zu verwenden – aber Courbet half sich auf eine bemerkenswert analoge Weise: Er malt Vertreter ganzer Stände, Volksmassen und gesellschaftlicher Institutionen, indem er gerade nicht typisiert oder karikiert oder zu Sinnbildern

---

<sup>14</sup> nicht nur, um sein Umfeld vorzuführen...

greift, sondern im Gegenteil *con amore* im Sinne sympathisierender, spürbar persönlicher Einfühlung und so, dass ein Höchstmaß an Individualisierung nicht nur erreicht werden kann, sondern sogar *ausdrücklich* markiert erscheint: mit den Zügen historischer Persönlichkeiten, die zum Teil heute noch wiederzuerkennen sind – von rechts nach links: das Industrieproletariat als den russischen Sozialrevolutionär Alexander Herzen, drei ländliche Werktätige als die europäischen Nationalbefreier Kosciuszko (Polen), Kossuth (Ungarn), Garibaldi (Italien), die verbliebenen Altrevolutionäre Frankreichs sowie die katholische Kirche als je einen ihrer prominenten Vertreter, die Judenheit, zugleich die nichtchristlichen Religionen vertretend, als den aktuellen Finanzminister, das herrschende Junkertum, wie man auf Deutsch sagen würde, oder die Feudalbourgeoisie als den aktuellen Kaiser der Franzosen, Napoleon III. – usw.! Wir beteiligen uns nicht an den Spekulationen der französischen Kunstgeschichte über Courbets geheime politische Absichten und fragen nach dem *Bildeindruck*, den er erzielt.

Jeder dieser Menschheitsvertreter erscheint als ein *Antlitz*, als beseelte und je besondere, der Spitzenausprägung in der bürgerlichen Intelligenz ebenbürtige *Individualität* oder *Persönlichkeit*. Ginge es um Botschaften, so wären sie: Die Menschheit besteht aus *Menschen*, von denen ein jeder von allen andern verschieden ist und darin sein Eigenrecht hat; ein jeder ist etwas Besonderes, hat seine Geschichte und ein persönliches Schicksal, ist ein „Typ“ für sich, und also *liebesfähig* und *liebenswert*; wer die Menschheit liebt, was unter Ideologen aller Couleur, von den Religionsstiftern bis zu den Aufklärern und Revolutionären, gängige Münze ist, muss *die konkret existierenden wirklichen Menschen lieben... ..*

Insofern es aber um dieses einmalige Kunstwerk als eines *Bildes gemalter und malender Liebe zur Menschheit* geht, können wir so formulieren: Obwohl wir nur dreißig Personen gegenüberstehen und das Ganze weiß Gott nicht auf Harmonie, Versöhnung oder Erhebung gestimmt ist, *scheint auf, dass* entgegen den gängigen Unkenrufen, dass die menschlichen Emotionen nicht in die Ferne trügen, *Nächstenliebe sich sogar ins Universale weiten kann*. Offensichtlich bedürfen *alle* Menschen der Liebe und sind ihrer auch fähig. *Menschheitsliebe* scheint auf: Nur sie kann dem Maler, so drängt es sich überwältigend auf, den Pinsel geführt haben, der Mittelteil hat sie expliziert und dem Blick eingeschrieben, den dieses Gemälde erheischt, und damit uns, die wir ihm gerecht zu werden versuchen.

Mit einem Haken, natürlich, mit dem realistischen, ohne den wir es nicht mit Courbet, sondern wieder nur mit einem Ideologen, mit einem Prediger zu tun hätten. Wie auf dem anderen wird auch auf diesem Flügel des Triptychons das Ansinnen des erotischen Malers nicht nur aufgesogen und freundlich erwidert, sondern auch harsch repulsiert: Nein, ihr Liebespotential auch zu *leben*, zur Bildung einer auf Sein-Lassen gegründeten Gesellschaft, wie sie im Mittelteil sich ankündigt, ist die Menschheit der Gegenwart so wenig fähig wie ihre intellektuelle Avantgarde. Gehen wir wieder ins Detail!



### *Die im Dunkeln*

Die Menschen der letzten Reihe stehen dort nicht weniger starr, stumm und in sich gefangen herum wie die Geistesgrößen gegenüber von ihnen. Wiederum biegt uns der Künstler nicht bei, sondern er lässt uns *sehen*, dass auch die Volksmassen des 19. Jahrhunderts samt ihren Führern und Verführern nicht aus ihrer gesellschaftlichen oder ideologischen Haut können und, mit dem Anspruch humanen Sein-Lassens im Welt- und Geschichtsmaßstab betrachtet, in sozialen Fesseln fixiert, letztlich asozial und ohne Zugang zum Befreiungspotential der Kunst bleiben. Der Pseudo-Kruzifixus und der Golgatha herbeizitierende Friedhofsschädel fügen die allegorische Beschriftung hinzu: Diese Menschen leben noch im Schatten der auf Menschenopfer und Tod setzenden Erlösungsversprechen: der Kirche, der revolutionären Rationalität, der nationalen Hoffnungen, des Anarchismus.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Wieder gilt, dass es auf diesem Gemälde der allegorischen Zeichen nicht etwa bedarf, um ihm einen hintergründigen Sinn zu unterlegen: auch Kruzifixus und Schädel sind zusätzliche - didaktische - Beschriftungen, die ausdrücklich auf etwas verweisen, das auch ohne sie *sichtbar* ist und durch meisterhaft gemalte Sichtbarkeit *überzeugt*: dass die Angebote der Religion wie die der Revolution und der nationalen Freiheitsbewegungen der Vergangenheit angehören und von denen der neuen Malerei und eines auf ganz diesseitige, autonome Liebe setzenden ästhetischen Erziehung überstrahlt werden.

## *Das proletarische Paar*

Nehmen wir den Industriearbeiter hinten rechts! Obwohl er im Schatten steht



und nur ganz sparsam ausgemalt ist, erweckt er auch dann unsere spontane Empathie, ein intuitives Durchschauen seiner Situation, wenn wir den Alexander Herzen in ihm, der dazu aufruft und es unterstreicht, nicht wiedererkennen: Er ist offenbar ohne Arbeit, verzweifelt handlungsunfähig und mittellos,

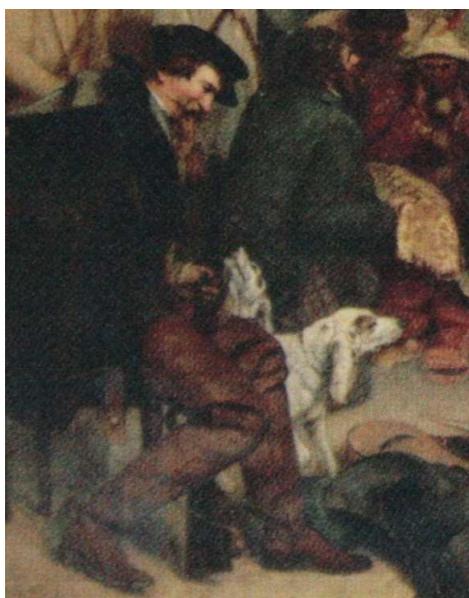
aus allem, was stützen könnte, herausgefallen und auf sein sozial vernichtetes Selbst zurückgeworfen; durch die bildsymmetrisch lancierte Spiegelung im romantischen Liebespaar der anderen Seite wird klar, dass die Frau links neben ihm zu ihm gehört, dass der Verschleiß durch enthumanisierte Arbeitsverhältnisse und die in ihnen schon angelegte individuelle Notlage auch die Liebe, die dort, bei den Privilegierten der bürgerlichen Gesellschaft, noch die romantische Flucht ergreifen konnte, schon aufgerieben und die Partnerschaft in die Krise getrieben hat. Seine einzige Hoffnung ist die soziale Revolution, die sich im durchscheinenden Alexander Herzen sinnbildlich ankündigt, aber auch ohne diese Didaktik alternativlos im Raume stünde. Absolut evident ist, dass diese beiden keinen Zugang zu der Gesellschaft um sie herum haben und erst recht keinen zu dem ästhetischen Erziehungs- und Erlösungsgeschehen, das sich auf der andern Seite der ihnen den rohen Stoff weisenden Leinwand abspielt: Undenkbar, dass sie in ein Gespräch oder nach vorne kämen, also unbedingt zwingend und ästhetisch alternativlos, dass sie starr und stumm im verschatteten Hintergrund bleiben.<sup>v</sup>

## Der Rabbi



Die Gestalt eines männlich-schönen, würdevollen Rabbi, der Courbet in London beeindruckt hatte, scheint eines kultisch festgelegten Weges zu gehen und wirkt dabei so deplatziert, dass er einem fast leid tut für seine Verpflanzung in dieses Milieu hier. Wie er da mit großer, fast zärtlich zu nennender Sorgfalt einen kultischen Schrein im Arm trägt, rückt er trotzdem mit den Liebesbewegten der rechten Seite zusammen: Ist nicht auch er ein Liebender, der freilich prämodernen Zeiten und einer durch die Revolution untergegangenen Welt des Mittelalters angehört, ein Mensch mit *Religion-als-Form-der-Liebe*?<sup>16</sup>

## Napoleon oder der Wilderer nach Gutsherrenart<sup>VI</sup>



Hier darf er Mensch sein, der Kaiser und oberste Ausbeuter eines Staates, der einem neuen Amalgam von Großbourgeoisie und Feudalität anheim gefallen ist, und sich seinen Jagdhunden statt einer Kunst zu widmen, die eine bessere Welt propagiert, statt der dringlichen sozialen Frage auch, die leibhaftig zwei Meter vor seinen Füßen kauert. Wie er das aber tut, hat der selber ja, wie wir wissen, jagd- und hundenärrische, bis in feinste Korrespondenzen zwischen Menschen- und Tierseele empathische<sup>17</sup>, Courbet so *sein-*

<sup>16</sup> Nun hat die Courbet-Ikonologie ermittelt, dass dieser Jude die Züge des damals amtierenden Finanzminister trägt, eines sehr erfolgreichen Bankmenschen jüdischer Herkunft. Wir haben keinen Grund, daraufhin unsere auf *Sehen* basierende Interpretation aufzugeben, müssen aber mit einem Doppelsinn rechnen: Mag dieser Rabbi als Achille Fould auch für die Liebe zum Geld stehen – malerisch hat das zu keinerlei Herabsetzung, weder zu einer antikapitalistischen noch zu einer antijüdischen geführt, um das klarzustellen, und die ästhetische Stärke der Figur stützt unsere Interpretation derart, dass sie nicht ins Wanken gerät.

<sup>17</sup> Amivalenzen der Hundeseele: vgl. Jagdbilder!

*lassend* gemalt, dass man es zu den schönsten Beispielen gemalter *Tierliebe* zählen darf.

Erstaunlich aber ist, wenn auch vom Maler, der sich als Realisten in seinem besonderen Sinne verstand, eigentlich nicht anders zu erwarten, dass Courbet seinen wichtigsten politischen Gegner als ausgesprochen sympathisch darstellt. Wie Hitler, der daraus, wie jeder weiß, enormes propagandistisches Kapital schlug, war dieser Napoleon ein notorischer Hundefreund, und als solchen verklärt ihn Courbet beinahe – nein, er lässt ihn sein, lässt ihn aus sich heraus, lässt ihn erblühen, und er unterstreicht es noch dadurch, dass er, wie wir das schon kennen, wieder einmal die Hunde in der ambivalenten Stimmung der hündischen Seele malt. Wäre diese Idylle für sich gerahmt, handelte es sich um eine ihrerseits hündische Hommage an den Kaiser. Doch das ist sie ja nicht. Das Bild geht weiter und zeigt seinen *con amore* gemalten Protagonisten, wie schon angedeutet, in seiner ganzen sozialen Verantwortungslosigkeit, seinem Banausentum, was die Kunst angeht<sup>18</sup>, aber auch seiner Isolation und Einsamkeit<sup>19</sup>.

### *Die Faszinierten*



Rechts-hinter Napoleon, aber sinnigerweise vor der Reihe der Erstarrten im Hintergrund, etwas für beide Seitenflügel Einzigartiges: vier Menschen, die sich aus der sonst herrschenden Starre oder mindestens Untätigkeit gelöst haben und lebhaft etwas miteinander verhandeln.

Was die Verbindung zwischen ihnen stiftet und das Geschehen in

Gang hält, ist ein Stück kostbar anmutenden Stoffs, das ein *jüdischer* Trödler einem *französisch-ländlichen* Kleinbürger, den sein Gewand als halben Kleriker und sein Hut als Bestatter ausweist offeriert, während ein breitschultriger Athlet

<sup>18</sup> Napoleon und Courbet: Reitpeitschen-Anekdote!

<sup>19</sup> Vgl. seine Interpretation als Bestandteil des *Ateliers*-als-Collage!

in *antiker* Nacktheit, der wie aus Courbets berühmtem „Ringkämpfer“-Bild gesprungen erschiene, wenn er nicht auf Griechisch umfrisirt wäre (!), und ein das Klischee vom überzivilisierten Chinesen zitierender, nach europäischen Maßstäben overdresser *Ostasiate* ein fasziniertes Publikum bilden. Also eine wahre Menschheitsvertretung insofern, als hier der globale Raum mit seiner auf Welthandel und Kolonialismus hindeutenden Vernetzung wie auch dessen historische Tiefe (Griechenland als erste auf Handel gegründete Bürgergesellschaft) mitsamt dem repräsentiert sind, was die so besehene „Menschheit“ konstituiert hat und verbindet: das Geld, der Handel, die Lust aller Menschen an den schönen, seltenen Dingen. Zweifellos ist diese Gruppe in Analogie und Kontrast zur Malszene rechts von ihr zu verstehen: Auch hier wird etwas Künstlich-Schönes ausgebreitet und so etwas wie Liebe, Faszination und Entrückung bewirkt, alles aber in einem entgegengesetzten Sinne: Hier sind Berechnung und Manipulation am Werk, Faszination erschöpft sich in Neugier und hysterischer Staunerei, wo sie nicht wie beim bauernschlau-selbstgefälligen Kleinbürger durch Kalkül im Zaum gehalten wird. Kurzum: Hier zeigt sich dem Antwort heischenden Liebesblick auf die wirkliche Menschheit, wie weit sie in dieser Sache bislang gekommen ist: Diesseits von Liebe und Kunst noch im Banne der Schönheit von *Waren* stehend, bildet sie eine handfeste Gemeinschaft allererst als eine solche von Händlern und Konsumenten aus.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Aus früheren Ausarbeitungen:

Tauchen wir sie ins Licht ihrer Umgebung einer-, in das des Mittelteils andererseits!

Es handelt sich um die einzige lebhafteste Tätigkeit auf dieser Seite, und zwar diejenige, welche wie die Menschen aller Zeiten, hier vertreten durch den breitschultrigen Nackten als Statthalter der griechischen Antike, und in Zeiten des Kolonialismus auch aller Räume, für welche der bunte *Ostasiate* steht, die Menschen auch hier in Bewegung bringt.

Diese vier sind die einzigen unter den Geladenen, die dem epiphanischen Erlösungsgeschehen in der Mitte gegenüber nicht nur passiv und fühllos bleiben, sondern sich ihrer Einladung oder Berufung sozusagen auch widersetzen, indem sie zu einer durchaus unpassenden eigenen Tätigkeit übergehen – wie die Krämer im Tempel oder das Los über Christi Kleider Werfenden, auf das die allegorische Beschreibung hinweist, oder die Patientenleger in der Oper.

Als wie alle anderen sein-gelassen, werden sie *tätig*, wo die anderen bei und in sich verbleiben. Vom erlösenden Maler freigestellt, haben sie nichts Eiligeres zu tun, als einen Handel mit bunten Kleidern, den man zweifellos im Kontrast zur Natur- und Kunstschönheit des Zentralgemäldes sehen muss, anzuzetteln. Das entspricht zweifellos ihrem Wesen, an dem der sein-lassende Maler, dem sie sich damit verweigern, nichts ändern kann. Also auch hier eine auf dem Weg liebevoller Zuwendung gewonnene – gewissermaßen von selbst, per Experiment, sich einstellende gesellschaftskritische Einsicht: Auch wenn man die Leute lässt, kommen sie aus dem Einander-Blenden mit dem warenästhetischen Schein nicht heraus.

Wer sind die vier? Die Forschung hat die Vorbilder ermittelt, aber wir halten uns an das, was man sehen kann:

Die Initiative hat ein Straßenhändler ergriffen, sein Hauptadressat ist ein Kleinbürger, der an Hut und Kleidung als Bestatter kenntlich ist und mit den Geistlichen für die stehen mag, die sich professionell um die Menschen kümmern und dabei wie Lehrer, Ärzte und Hausmeister gewissen Deformationen

## Die Bettlerin und ihr Anhang



Wenn wir lieben, wenden wir uns dem Gegenstand unserer Liebe mit ganzem Herzen zu, was abgekürzt ausdrückt, dass es unsere konkrete Existenz ist - dieses Ensemble von Sinnesempfindungen, Gefühlen, Erinnerung, Bild der Welt, momentaner Befindlichkeit usw. - die da ins Spiel kommt. Dass es so auch sein kann, wenn einer malt, und dass es bei Courbet, der hierin geradezu den eigentümlichen Dreh seines Schaffens gefunden hat, geradezu systematisch der Fall ist, wissen wir schon, und so wundert es uns nicht, dass bei der malenden Beschäftigung mit dem Thema „Menschheit“ die Erinnerung an eine Begegnung in ihm aufsteigt, die ihn jahrelang bewegt und beschäftigt hat. In einem Brief aus dieser Zeit bezeichnet er die Elendsgestalt der Frau, die – sicher nicht zufällig – unterhalb von Kruzifixus und Schädel und ganz dicht am entstehenden Gemälde, aber in seinem Schatten zu finden ist, als „Irin, die ein Kind stillt“ und fügt hinzu: »Die Irin ist ebenfalls ein Produkt aus England. Ich bin dieser Frau auf einer Straße in London begegnet, sie hatte nichts weiter an als einen schwarzen

---

ausgesetzt sind. Diese könnten seine Sehnsucht nach etwas anderem als dem strengen Habit ausgelöst haben, nach etwas Natürlichem und Schönen, wie der gesellschaftserlösende Maler es ihm nur zurückhaltend anbieten kann, während der Händler es ihm willkommener und erfolgversprechender aufdrängt: als Ware, für den Konsum statt für die wirkliche Befreiung in Natur und Kunst.

Auch die Bedeutung der beiden anderen erschließt sich über die Kleidung: under- der eine, overdressed der andere, der klassisch-nackte humane Mensch Alteuropas<sup>20</sup> gegenüber der chinesisches Überzivilisation ferner Hochkulturen, womit ein globaler Aspekt ins Spiel kommt<sup>20</sup>.

Was man nun nicht übersehen darf, ist folgendes: Mit fast noch mehr Sorgfalt, ja Hingabe, als die beteiligten Menschen, gerade so hingebungsvoll wie das Habit der schönen Madame Sabatier, so dass man auch hier fast von Liebe sprechen möchte, ist das Stück kostbaren Stoffs gemalt, um das es hier geht. Man darf hier nicht nur vom Handel und kritisch vom Fetischismus der Waren sprechen, man muss auch sehen, dass es hier um die Liebe zu den schönen Dingen geht, die von der zu Kunst und Menschheit nicht nur weg-, sondern auch hinführen mag.

Strohhut, einen grünen, durchlöchernten Schleier, ein schwarzes, ausgefranztes Umhängetuch, unter dem sie ein nacktes Kind unter dem Arm trug.“<sup>21</sup>



Wir werden sehen, dass dieser erinnerte Mensch nicht nur das „Atelier“ als Menschheitsversammlung vervollständigt, sondern darüber hinaus eine unvergleichliche Bedeutung in dieser erlangt.<sup>22</sup>

Sie sitzt nicht nur weit vorn, sondern so weit rechts, dass sie ins Mittelbild hinüber rückt, jedenfalls in eine Zwischenzone, die über ihr von Schädel und Gliederpuppe / Schä-

cher ausgefüllt wird; sie stößt fast an die Leinwand, die, während sie den kleinen Jungen erstrahlen lässt, auf sie den Schatten wirft, der ihr Antlitz der Kenntlichkeit entzieht, ihre ganze Figur aber vor dem Malenden und seiner bürgerlichen Klientel verbirgt.

Auf die unterste Stufe des sozialen Abstiegs heruntergekommen, hat sie längst alle Scham hinter sich gelassen, worauf ihre unanständig unterm einzigen Kleidungsstück gespreizten Kniee hinweisen, von denen das linke übrigens, Signum des liebevoll sein-lassenden Malers Courbet und unverkennbar, trotz des lymphatischen Bindegewebes und der kränklichen Haut, passend zur rechten Wade, von erotischer oder sexueller Anziehungskraft ist, und so ist sie mit ihrem Baby im Arm bis ganz nach vorn gerutscht, wo aber nur das bezeichnete Knie das Rampenlicht auch erreicht. Hat sie im letzten Moment innegehalten und denn doch sich gescheut, im öffentlichen Raum, den die Kunst eröffnet hat, mit ihrem Bettelwerk zu beginnen?

<sup>21</sup> Brief an Champfleury; hier nach Ffer Kat. S. 77

<sup>22</sup> Aus einer früheren Fassung: Folglich ist es ersteinmal der zu Bildern führende Blick der Liebe, ist es die Courbetsche Kunstpraxis selbst, die sich da einem wirklichen Menschen zugewandt und mit seiner Liebenswürdigkeit auch sein Elend aufgedeckt hat, ja das eine durch das andere: Weil sich Courbet wie allem, was er dann malt, auch jener Londoner Bettlerin nicht nur mit den Augen, voyeurhaft genähert hat (was dann eine ‚Genreszene‘, etwas ‚Pittoreskes‘ ergeben hätte), sondern als dieser konkret-ganze Mensch (was, nebenbei, dann auch die sexuelle Anmutung erklärt, welche die Leserin befremden mag) mit all seiner Empathie, seinem moralischen Sinn, seiner sozialen und politischen Bewusstheit, dem Gefühl auch seiner damaligen Befindlichkeit: deshalb, also vom Maler auf dem Bild selbst, hat diese Frau diese Ausstrahlung, die einen betroffen macht, mitleiden lässt und moralisch-politische Wut entfacht. Anders und einfacher ausgedrückt: Die Irin ist dem Maler nicht wider Willen ins Atelier oder aufs Bild geraten, sondern weil er sie seit London immer bei sich hat, in gewisser Weise sogar immer schon: Er malt die Menschen eben so (selbst Hirsch und Forelle, sogar die Atlantikwogen und auch so eine harmlos daherkommende Landschaft: s.o.), grundsätzlich, das ist seine Masche, aus der ganzen Fülle seines Innern heraus; aus anderer Perspektive: Er malt sie so, dass sie einem zu Herzen gehen.

Aller Mittel, alles Ständischen, allen Sozialcharakters, allen Anstands beraubt und sozusagen auf ihre Kreatürlichkeit reduziert, aber darum doch nicht entmenscht und aller Liebenswürdigkeit entkleidet, das Antlitz zwar wie kein anderes verschattet, der Körper aber nicht ohne sexuellen Reiz welchen Niveaus auch immer, im Verhalten von wenigstens animalischer Fürsorglichkeit, die man den feinen Damen der Zeit nicht unbedingt nachsagen kann (das an die Brust gedrückte und gestillte Baby!), hat sie sich, von Scham entlastet und in der Hoffnung, bemerkt zu werden und ein Almosen zu erlangen, so weit nach vorn und in die Nähe des ihr verborgen bleibenden Zentralgeschehens geschoben – wie gesagt, es ist absolut logisch und nachvollziehbar, dass sie und nur sie das kann und auch tut!<sup>23</sup> – dass etwas in Gang kommen kann.<sup>24</sup>

Frei von Scham, Sorgen der Etikette und schicht- oder klassenbedingten Handlungshemmungen, hat sie sich nach vorn und so nahe wie das Modell (!) an das Zentralgeschehen herangeschoben. Einen Rutsch weiter, und sie befände sich im Rampenlicht, müsste vom gemalten Courbet wahrgenommen und vom das alles ja auch malenden Courbet so ausgemalt werden, wie das den Hauptpersonen plus Napoleon und der Salonlöwin zuteil geworden ist. Sie tut diesen Rutsch aber nicht und bleibt im Schatten der Leinwand<sup>25</sup>. Aber tut sie darum gar nichts, außer ihr Kind zu stillen?



Ich möchte Sie auf ein winziges Detail aufmerksam machen, das bisher noch niemandem aufgefallen ist: Ihre linke Hand ist angehoben und weist, sozusagen schwebend, mit leichter Wölbung, nach

<sup>23</sup> Sie darf teilnehmen am allgemeinen Experiment, es geht ... auch darum, wie sie sich, im Atelier von der Alltagsnot freigesetzt, unter Menschen und zur Kunst verhält: s.o.!

<sup>24</sup> Aus einer früheren Fassung: Ganz unten auf der sozialen Leiter angekommen, ja wahrhaft „ganz unten“, in äußerstem Elend und äußerster Erniedrigung, entblößt von jeder bürgerlichen Wohlständigkeit, aus der Gesellschaft heraus- aber dafür in die Natur zurückgefallen, fruchtbaren Schoßes noch und von starker animalisch-sexueller Ausstrahlung-Anziehung (dieses nackte Fleisch, dieser geöffnete Schoß, den man sich unter ihrem einzigen Kleidungsstück, das mehr wie ein Umschlagetuch aussieht, nackt vorstellt!), unterliegt sie auch keinem gesellschaftlichen Zwang mehr, den ökonomisch-sozialpsychischen Fixiertheiten einer verelendeten proletarischen Existenz, die den Arbeitslosen haben erstarren lassen und im Hintergrund halten, so wenig wie dem, wie die Vornehmen der rechten Bildseite eine verfeinerte bürgerliche Identität und Individualität auszubilden, die zwar theoretisch befreit, aber praktisch zu vergleichbaren Fixierungen und Borniertheiten führt.

<sup>25</sup> Aus einer früheren Fassung: Wollte sie eigentlich ins Bild (auf die Bühne) oder aufs Bild (auf die Leinwand) oder beides und traut sich jetzt doch nicht? Glaubte sie da nicht hinzugehören oder will der Maler, Courbet I oder Courbet II, sie nicht dort haben? Das sind alles interessante Fragen, wahrscheinlich alle mit Ja zu beantworten, was zu weiteren Tiefgründigkeiten führen würde, aber sie erübrigen sich dadurch, dass das mit der Zurückhaltung ja gar nicht richtig stimmt und sie sich ja doch, auf ihre Weise freilich, indirekt, vermittelt und versteckt, ins Spiel des Rampenlichts bringt.

links. Ist es nicht so, dass wir damit erfahren, wer diese in der Farbe der Unschuld strahlende Katze, die mit ihrem Scheinangriff auf die bürgerlichen Dessous das bukolisch-komödiantische Spiel rechts bestreitet, ins Atelier eingeschleppt hat?

Wenn Sie es nicht glauben wollen, müssen Sie Courbet einen dicken Malfehler<sup>26</sup> zuschreiben, der dazu geführt habe, dass die dann ja wohl stützend gemeinte Hand der Bettlerin ohne Bodenhaftung scheint. Man erkennt aber weder ein Stützen noch ein Festhalten oder das Überbleibsel eines solchen: Es ist die Hand von jemandem ist, der gerade etwas *freigelassen* hat. Die Katze ist eine Delegierte, sie ist die Botin der Bettelfrau.

Wenn Sie es immer noch nicht glauben wollen, zeige ich Ihnen jetzt ein Bild. Es heißt „Das Almosen des Bettlers“ und zeigt die klapprige und zerlumpte Gestalt eines solchen, wie er mit einer aus dem Herzen kommenden Zuneigung, die an die „Dorfmadchen“ erinnert und ganz gewiss dafür steht, dass Wohltätigkeit etwas Natürliches sein und ganz spontan, fraglos und unbekümmert um jede Vernünftigkeit aus dem Innern der Menschen aufsteigen kann – ein Credo à la Courbet („ni Dieu ni idéal“).



Der Clou und ganz besondere Charme des Bildes besteht aber in dem, was der Junge macht. Scheu, Höflichkeit, Sich-nicht-verpflichtet-fühlen-Wollen, ein Das-wäre-aber-nicht-nötig-gewesen, Dankbarkeit? Alles: Fehlanzeige. Er erwidert die aus dem Herzen kommende Großzügigkeit des Alten, der an keinerlei – keinerlei! – Gegenleistung denkt, genau auf Augenhöhe, so winzig er vor diesem langen Klappergestell

<sup>26</sup> Man muss zugeben, dass Courbet solche Fehler macht: ...

steht, sans phrases, wie die Franzosen sagen. Woran man das sieht? Weil der wohlthätige Alte, der sich das Almosen, das er ohne Hintergedanken gibt, ganz gewiss nicht leisten kann, infernalisch stinkt, hält er sich die Nase zu, während er sich auf die Zehenspitzen stellt und so demutslos ganz einfach nimmt, als ob er ein kleines wildes Tier wäre. Links im Hintergrund nun, wenig verdeckt von einem verlausten schwarzen Hund, dessen grimmiger Blick den in seiner heiteren Bonhomie unantastbaren Bettler aber nicht schreckt, die Mutter des Jungen mit einem Baby an der entblößten Brust, im Haar zwar zigeunerlich umgefärbt, aber umstandslos und zweifelsfrei als die irische Bettlerin aus London und aus dem Atelierbild wiederzuerkennen.

Man kann es auch ohne diese Hilfe sehen, an der Strumpflosgigkeit z.B. und der ausgefransten Hose, auch daraus schließen, dass kein Anwesender sonst als Komplementärperson in Frage kommt<sup>27</sup>, aber dies ist der Beweis: Der Bettlerin ist nicht nur die Katze zu danken, die diesem Bild die Heiterkeit gibt und zur spielerischen Natürlichkeit des zentralen Geschehens überleitet, zu ihr gehört und von ihr kommt auch der unverdorbene kleine Mensch der Zukunft, der, wenn man so will, den menschheitserlösenden Maler seinerseits erlöst: durch die Faszination, der er erliegt und von der er sich in die Transzendenz jenes wahren Seins ziehen lässt, welches die Kunst des liebenden Malers jetzt schon aus allem herausmalt, und mit der er ihm wie nur noch die erlöste Wiedergängerin seiner Mutter, die kunsterlöst zur Natur zurückgekehrte Frau in gleicher Entfernung gegenüber, antwortet - und wie keiner der umgebenden Gesellschaftsmenschen, die er aber vertritt, indem er für die Potenziale eintritt, die in ihnen schlummern.<sup>28</sup>

Damit schließt sich der Kreis, den wir von der Malszene, in die wir den kleinen Jungen jetzt hineinschlüpfen sehen, so wie er wenige Minuten zuvor, als der Maler noch vor sich hin werkelte und er selber mit seiner Mutter die Rampe erreichte, hinüber geschlüpft ist, wohl um zu betteln, dann aber zu etwas ganz anderem verführt wurde. Wir sehen jetzt, dass sich an dieser Stelle und nur hier eine auch grafisch fixierbare Überschneidung der Einzelszenen ereignet hat, die

---

<sup>27</sup> (der Sohn, den Courbet selbst mit jener Virginie Binet hatte, die schon auf unserem Einstiegsbild mit ihm tanzt und von der gleich noch mehr zu hören sein wird, liegt rechts auf dem Boden und übt sich so bürgerlich-brav im Zeichnen nach Papas Anweisungen, wie es auch wirklich der Fall war)

<sup>28</sup> Aus einer früheren Fassung: [...] das liebevoll gezeichnete raubeinige Original mit eigener Würde und kreativer Handlungsstärke, das mit Katze und Sohn Leben in die Bude bringt und die Kette des zwanghaft Gesellschaftlichen am schwächsten Gliede reißen lässt, um die Begegnung des kindlichen Zukunftsmenschen mit der zu einem auf Liebe gegründeten Sozialleben bildenden Kunst zu ermöglichen.

sonst von einander getrennt die Leinwand oder das Atelier des Künstlers füllen. Was zeigt sich, was sehen wir nun?



Wir sehen, dass das Erlösungsidyll auf der mittleren Tafel des Triptychons sich nicht wie eine Insel aus einem Meer von historisch-biografischen Resten, allegorischen Bezügen und globalisierter Alltäglichkeit bloß heraushebt, sondern so innig mit seiner Umgebung verflochten ist, dass es mit dieser ein Ganzes bildet und seine Botschaft sich weitert: zu der dieses ganzen Gemäldes eben.

Dass es von der Erlösung der Menschheit durch Kunst und Liebe handelt, wissen wir aus der Interpretation des Mittelteils; dass diese Erlösung nicht in Gang kommt, weil Ideologien und gesellschaftliche Verhältnisse, im Innern der an sich liebebedürftigen und liebesfähigen Menschen kondensiert und sie sowohl erstarren als sich vor einander verschließen lassen, zeigten die Seitenflügel; jetzt erst, mit der Zellverschmelzung von Mal- und Bettelszene und dem Ereignis, dem sie entspringt, vollzieht sich die Vermittlung: Menschheit ist nicht nur durch überformende und entfremdende Gesellschaftlichkeit gekennzeichnet, sondern auch durch die Sehnsucht nach vor- oder nachgesellschaftlicher Freiheit und Liebe, immer schon sich niederschlagend in Liebesversuchen verschiedenster Art und gewissermaßen einen Erlösungsdruck aufbauend, der sich hier einmal entladen darf: Im Sohn der Bettlerin, an einem „Ort“ des Freigekommen-seins durch Deprivation und Armut, der die Liebessehnsucht und unterdrückte Liebesfähigkeit aller übrigen sichtbar repräsentiert und damit stellvertretend für

alle zum Jünger einer Kunst wird, die zu einer auf Liebe gegründeten Gesellschaft der Zukunft erzieht, die aber dadurch wiederum nicht mehr nur als Emanation der Kunst und einiger Weniger, sondern schlankweg *der Menschheit* erscheint.

Nur an einer Stelle gelingt die Vermittlung. Im auratischen Bannkreis der Kunst hat eine Frau aus einem Freiheitsimpuls heraus mit ihrer Bekleidung den Gesellschaftszwang oder die zivilisatorische Entfremdung hinter sich gelassen und sich dem Werk des Künstlers, das schaffend und pädagogisch in einem ist, antwortend, stützend und helfend beigesellt. Eine andere Frau hat sich mit dem Impuls einer letzten Notlage, durch Armut und Heruntergekommenheit aus Gesellschaft und Zivilisation herausgefallen, hinzugeschoben und außer einem possierlichen Tier, das auf komische Weise den Menschen zeigt, wie man mit Entfremdung umgeht – spielerisch nämlich: um zu sich selber zu kommen - , ein Kind nach vorn geschickt, einen lausbübischen Messias ohne Heiligkeit, der unter der Wucht des gesamten Bildkontextes zum Repräsentanten aller übrigen, des Kindes wird, das in jedem steckt, aber nur herauskann, wenn die zivilisatorischen Normen ihre fesselnde Kraft verloren haben.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Aus einer früheren Fassung: Wenn es das gesellschaftliche Gepräge ist, das die Menschen daran hindert, zu einander, zu wechselseitiger Fürsorge, wahrer Liebe und Teilhabe am Erlösungswerk der Kunst zu gelangen, dann könnte sie von denen kommen, die einem solchen noch nicht erlegen sind oder es abgetan haben. Und siehe da: Solche gibt es, Courbet hat sie aufgetan, und im Rahmen seiner Versuchsordnung ist es vollkommen logisch und nachvollziehbar, dass sie es sind, welche die Verbindung zwischen Gesellschaft und künstlerischem Erlösungswerk herstellen und den Erlöser seinerseits dadurch erlösen, dass sie ihm das Echo zurufen, das aus der „Gesellschaft“ im engeren Sinne nicht zu ihm dringt:

Es mag makaber wirken, ist aber vollkommen logisch, dass ausgerechnet die Heruntergekommenste unter allen Anwesenden sich auf den Weg macht und die Entscheidung in die Wege leitet: die irische Bettlerin. Aller Mittel, alles Ständischen, allen Sozialcharakters, allen Anstands beraubt und sozusagen auf ihre Kreatürlichkeit reduziert, aber darum doch nicht entmenscht und aller Liebenswürdigkeit entkleidet, das Antlitz zwar wie kein anderes verschattet, der Körper aber nicht ohne sexuellen Reiz welchen Niveaus auch immer, im Verhalten von wenigstens animalischer Fürsorglichkeit, die man den feinen Damen der Zeit nicht unbedingt nachsagen kann (das an die Brust gedrückte und gestillte Baby!), hat sie sich, von Scham entlastet und in der Hoffnung, bemerkt zu werden und ein Almosen zu erlangen, so weit nach vorn und in die Nähe des ihr verborgen bleibenden Zentralgeschehens geschoben – wie gesagt, es ist absolut logisch und nachvollziehbar, dass sie und nur sie das kann und auch tut! – dass etwas in Gang kommen kann. Was immer sie jetzt daran hindert weiterzurutschen: sie schickt berechnend ihre ebenso diskreten wie unabweisbaren Boten: einerseits die Aufmerksamkeit erregende und sogleich der sein-lassenden Aura der Kunst verfallende, wenn als Naturwesen ihrer überhaupt bedürftige Katze, andererseits ihren Sohn, der sofort in den Sog eines anderen als eines Bettellohns gerät und geraten kann, weil auch er gleich der Katze ein Naturwesen, über sie hinaus aber ein dank seiner Unverdorbenheit kunstfähiges Menschenwesen ist, das seine gesellschaftliche Zukunft noch *vor sich* hat.

## Die Collage

Doch wie gelangen wir wirklich dahin? Das Bild erweckt eine den religiösen Glauben ersetzende innerweltliche Hoffnung, indem es mit der ganzen Kraft, die dieser geniale Maler ja wirklich besaß und in diesem Bild nicht nur selbstgefällig zur Schau stellt, sondern souverän demonstriert, *überzeugend sinnfällig macht*, dass aller herrschenden Borniertheit, Beziehungsarmut und sozialen Kälte zum Trotz die Menschen liebesfähig und liebenswert sind und damit das Potential für einen liebenden Umgang sowohl mit der Natur als auch mit einander, für eine auf förderliches Sein-Lassen gegründete Weltgesellschaft in sich tragen. Dafür, dass es das leistet, kann man das Bild gar nicht hoch genug schätzen. Aber zeigt es auch einen Weg, den es lang gehen, und eine Methode, wie es funktionieren kann?

An dieser Stelle verliert das Bild alle sinnliche Überzeugungskraft und wird auf diffuse, wenig greifbare Weise symbolisch: Wir sollen ja wohl nicht im Ernst darauf warten, dass die Kinder der Ärmsten bei den Künstlern Privatunterricht nehmen und ein urchristenmäßiges Hippietum sich ausbreitet! Natürlich ist die Geschichte vom Kind aus der Gosse, das im Atelier des Malers zum Messias wird, eine *Parabel*. „Irgendwie“, so muss es gemeint sein, soll jeder von uns seine zivilisatorischen Verkrustungen, seine Intellektualität, seinen Sozialcharakter usw. hinter sich lassen, zu einer Art Armut und Kindlichkeit zurückkehren und sich an der Kunst statt an natur- und menschenbeherrschenden Tätigkeiten orientieren, was dann irgendwie um sich greifen wird.

Um es kurz zu machen: Wir stehen vor den Grenzen des Malers, der den Liebesblick zu seiner Methode gemacht hatte, ja, wir stehen vor den *Grenzen der Liebe* selbst, in denen dieser Maler sich einschließt. *Menschheit*: Das sind nicht nur sehr viele Einzelne, jeder für sich liebenswert und alle mit einer Art gemeinsamer „Menschennatur“ ausgestattet, das sind auch soziokulturelle Prägungen, die bis ins Innerste durchschlagen und sich nicht wie Kleider ablegen lassen; das sind Gesetzmäßigkeiten von Ökonomie und Herrschaft, die so ungreifbar-abstrakt sind wie Naturgesetze; das sind Traumatisierungen der individuellen Seele, an die nicht einmal diese selbst noch herankommt – und noch vieles andere, an das man mit sein-lassender Einfühlung nicht herankommt und das man *analysieren* muss, um die Menschen und die zwischen ihnen waltenden Zusammenhänge so zu kennen, dass man auch etwas *verändern* kann. *Verändern* aber, so sahen wir und wurde uns von Courbet von Bild zu Bild vorgeführt, ist die Sache der Liebe gerade nicht, die Sein-Lassen bedeutet, und so ist auch die Ana-

lyse nicht ihre Sache, deren unausgesprochener Sinn es ist, nicht Sein und Zu-sich-kommen-Dürfen, sondern *Verfügung über Seiendes* zu ermöglichen.

Darum ist die das „Atelier“ durchwaltende Beziehungslosigkeit, die in der allgemeinen Harthörigkeit gegenüber der Frohen Botschaft des Mittelteils gipfelt, und so auch die Tatsache, dass wir in den umgebenden Teilen einfach nicht genug *sehen* können, woraus dieser Botschaft eine Chance in der gesellschaftlichen Realität erwachsen könnte, ganz einfach der Methode geschuldet: Dem Liebesblick, wenn er rein bleibt und man ihn totalisiert, entgehen nicht die Liebenswürdigkeiten und Liebespotenzen der konkreten Menschen, wohl aber die wahren Zusammenhänge und die wahren Gründe, die sie am Ausleben dieser Potenzen: an gegenseitiger Teilnahme, an einem liebevollen Miteinander, hindern. Mit dem Verschwinden dieser Zusammenhänge aber schwinden auch alle Perspektiven realer Veränderung, oder sagen wir ruhig: von *Politik*. Systematisches Sein-Lassen, Liebe als Methode machen machtblind und unpolitisch.

Macht das „Atelier“ machtblind und unpolitisch? Sagt es, dass die Intellektuellen tiefsinnig, die Kokotten schön, die Rabbis würdevoll, die Arbeiter ohnmächtig sind, die Machthaber aber nette Kerle sein können, tierlieb, während das Heil nur aus ästhetischer Erziehung kommen kann?

Treten wir noch mal einen Schritt zurück und vergessen wir unsere Interpretation, die das Bild so einfühlsam und erfolgreich als den Versuch rekonstruiert hat, vor der Weltöffentlichkeit von der Liebe zur Menschheit zu künden!



Da haben wir also diesen schmucken Napoleon mit seinen wohlerzogenen Hunden<sup>30</sup>, Courbets politischen Erzfeind! Ist er wie mehr oder weniger alle anderen auch bloß liebenswert einer- und ein bisschen einsam, ichbezogen und dickfellig gegenüber dem Gastgeber andererseits, so dass in puncto Menschenliebe und besserer Zukunft auch von ihm nicht viel zu erwarten ist? Keine zwei Meter vor ihm die Bettlerin mit ihrem Säugling. Fragt der eine der beiden Hunde, die letztere in der Nase haben müssen, bei seinem Herrn gerade an, ob sie tun dürfen, was solche feudalen Jagdhunde seit jeher dürfen, wenn sie nicht gerade hinter einem Wild her sind, während sein Kompagnon schon den Sprung im Sinn hat? Napoleon wird sie nicht frei geben, natürlich nicht, aber *wir stellen diesen Zusammenhang her*, und weil er das aktuelle Staatsoberhaupt ist, fragen wir uns, in welchem verantwortungslosen Hände Macht und Reichtum in diesem einst revolutionären Land gekommen sind. Wir blicken weiter nach rechts und können jetzt einen Aufsatz von Linda Nochlin, einer derzeit führenden Courbet-Spezialistin, aus der Tasche ziehen, in dem es heißt:

*Innerhalb der komplexen allegorischen Struktur von Courbets Atelier des Malers erscheint die irische Bettlerin nicht nur als dunkler Hinweis auf das Negative, welche die utopische Verheißung des Gemäldes infrage stellt, sondern sogar als Negation dieser Verheißung selbst. Die arme Frau - nackt, in sich versunken, passiv [...] erinnert auf boshafte Weise [...] an das Verdrängte, das wiederkehrt [...], und untergräbt damit die vermeintliche Harmonie in Courbets Allegorie ebenso sehr wie den Triumph der Kunst, der die Mitte beherrscht. [...] Die irische Bettlerin, die in ein und derselben Figur die Konvergenz von Geschlechts- und Klassenunterdrückung verkörpert, wird für mich zur zentralen Gestalt, zur dialektischen Antithese von Courbets Absicht im Atelier des Malers[...]. Als Repräsentantin all dessen, was*

---

<sup>30</sup> Fast unmittelbar vor dem Kaiser, in nur zwei Metern Entfernung, kauert die Elendsgestalt einer aufs Äußerste heruntergekommenen Bettlerin, die ihr bedauernswertes Baby an die Brust drückt. Ihr Landsvater, wohl doch zu ihrem Schutz und zu ihrer Fürsorge berufen, bemerkt sie nicht, und zwar bemerkt er sie – wir erinnern uns an den rechten Seitenflügel – umso weniger deshalb, weil der Maler ihn hat, „kommen“ lassen so dass er sich als er selbst und also liebenswert zeigen darf: eingenommen von den schönen Hunden, von denen einer ihn ergeben anblickt, während der andere durchaus die Bettlerin schon im Auge hat, in dumpfer Erinnerung vielleicht daran, dass seine Vorfahren solche Gestalten am Wegrand der feudalen Jagden gern nebenbei zerrissen haben: den rechten Vorderfuß hebt er schon...

Kurzum: *Sozialkritik à la Courbet, via Realismus und Liebe* auch hier, nach dem gleichen Muster wie auf der rechten Seite des Bildes, nur dass die collagenmäßige Entlarvung hier nicht vom Licht, sondern vom Schatten ausgeht und einen entschieden politischeren Gehalt hat, zugespitzt auf das Staatsoberhaupt selbst, zweifellos ein hohes, zu diesem Malerkerl und Störenfried aber passendes, durch die Camouflage („Der Jäger Soundso“) gemildertes, aber bestimmt nicht gebanntes persönliches Risiko eingehend. Gottseidank ist es, wie wir wissen, noch mal gut gegangen. Von diesem Napoleon ist übrigens überliefert, dass er sich Courbet durchaus einmal auf einer Ausstellung angesehen und dabei mit der Reitpeitsche (!) nach einem Bild von ihm geschlagen hat.

*unerklärlich und irrational ist — weiblich, arm, Mutter, passiv, unproduktiv und gleichzeitig reproduktiv —, bildet sie einen Widerspruch zu der rein männlich dominierten, produktiven Energie des Mittelteils und stört damit die moralisierende Botschaft von Fortschritt, Frieden und Versöhnung der Allegorie als Ganzes. In ein unentrinnbares Dunkel getaucht, verweigert sich die irische Frau dem Licht der produktiven Vernunft und dem repräsentativen Konstrukt jener strahlenden, verführerischen Aura, die den Künstler und sein Werk umgibt.*



*So sind ihre Beine etwa entblößt, schlaff, bleich, kränklich, haben aber doch einen unerwartet perlmuttfarbenen sexuellen Reiz. Das angewinkelte linke Bein bietet verletzliche Fleischigkeit dem Blick des Betrachters dar, lenkt ihn andeutungsweise zu noch aufregenderen, dunkleren Stellen, die einem doppelten Verbot unterliegen, weil*

*es sich um eine Mutter wie um eine Almosenempfängerin handelt. Die enthüllten nackten Beine weisen nach den Regeln des Anstandes im 19. Jahrhundert auf ihre Erniedrigung und auf ihre aufgegebene Selbstachtung hin. [...]*

*Doch die Beine der irischen Frau haben auch innerhalb des Bildkontexts selbst eine starke Bedeutung, nämlich als Antithese zu einem anderen Paar Beine — denen von Courbet, die in eleganten, schwarz-grün gestreiften Hosen stecken. Wohlproportioniert, selbstbewusst und aggressiv recken sie sich dem Betrachter entgegen [...].*

*[Im] Unterschied zwischen den Beinen des Elends und des Mangels und denen der Meisterschaft und der Beherrschung [...] beschwört die irische Bettlerin einen Traum von Gerechtigkeit herauf, indem sie die offensichtliche Ungerechtigkeit der bestehenden, durch Courbet repräsentierten Gesellschaftsordnung [...] verkörpert.*

Hatten wir uns schon erlaubt, *von uns aus* und ohne nach den Absichten des Malers zwischen Figuren, die im Bilde isoliert von einander bleiben, eine Beziehung herzustellen, so wird das von Linda Nochlin noch überboten: Sie will ganz ausdrücklich das Gemälde besser verstehen als sein Urheber, ja sie interpretiert es gegen seine Absichten, ja sie bemüht Beobachtungen, die sie im freischwebend konstruierten Vergleich gewonnenen hat, *gegen* seine Gesamtintention.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Aus einer früheren Fassung:

So sind [die Beine der irischen Frau] etwa entblößt, schlaff, bleich, kränklich, haben aber doch einen unerwartet perlmuttfarbenen sexuellen Reiz. Das angewinkelte linke Bein bietet verletzliche Fleischigkeit dem Blick des Betrachters dar, [...]

Doch die Beine der irischen Frau haben auch innerhalb des Bildkontexts selbst eine starke Bedeutung, nämlich als Antithese zu einem anderen Paar Beine — denen von Courbet, die in eleganten, schwarz-grün gestreiften Hosen stecken. Wohlproportioniert, selbstbewusst und aggressiv recken sie sich dem Betrachter entgegen [...].

In ein unentrinnbares Dunkel getaucht, verweigert sich die irische Frau dem Licht der produktiven Vernunft und dem repräsentativen Konstrukt jener strahlenden, verführerischen Aura, die den Künstler und sein Werk umgibt. [...].

Interessanterweise gelangt sie jedenfalls genau wie wir zu einer Sichtweise, in der das Werk denn doch wieder als ein hochpolitisches erscheint. Sobald wir den Standpunkt eines den Absichten des Autors folgenden Nacherzählens oder eines das Ganze aus den Teilen und die Teile aus dem Ganzen erklärenden Interpretierens oder wie im Falle unserer Herangehensweise die heuristische Unterstellung, dass die Bilder Courbets als Kondensate eines umfassenden und alles durchdringenden Liebesblicks auf das jeweilige Sujet entstehen, aufgeben und die Bestandteile des Werkes freihändig kombinieren, verwandelt sich unsere Rezeption in ein analytisches Vergleichen und Auf-Begriffe-Bringen, in das unser kritisch-wissenschaftliches Vermögen einzieht. Ihm offenbaren sich die dem Maler- oder Liebesblick entzogenen Hintergründe, von denen sich dann das Dargestellte als durchschaut und veränderbar, als ein Stand von Humanität/Inhumanität abhebt, der politisch zu bearbeiten wäre.

Ob man das darf, soll hier nicht grundsätzlich erörtert werden, wir wollen vielmehr herauszufinden versuchen, wie es kommt, dass das „Atelier“ eine solche Sichtweise offenbar herausfordert und sogar belohnt (nicht wahr?), und dann entscheiden.

Man kann es so sehen: Zum ersten und einzigen Mal hatte Courbet mit dem Thema der menschlichen Gesellschaft sich einen Gegenstand vorgenommen, der einem nicht wie eine Landschaft direkt vor Augen stehen kann, sondern für den er eine fiktive Situation (Atelierfest) schaffen musste, in die hinein Repräsentanten zu stellen waren. Sie, jeden für sich, mit dem Blick der Liebe darzustellen, war nicht das Problem, obwohl er zu neuen Mitteln greifen musste (Massenmenschen mit Prominentengesichtern z.B.). Das Problem war das Ganze – die Menschheit, die Gesellschaft – und war das Dazwischen, waren die Beziehungen zwischen den Einzelnen und den Gruppen, weil sie nicht anschaulich gegeben sind und vom „Herzen“, vom Subjekt der Liebe, vom Ensemble aller Kräfte, das ihren Blick konstituiert, nicht erfasst werden können: Man kann die Gesellschaft nicht lieben, auch die Ökonomie nicht, die Politik usw. So blieben die mit

---

Für uns ist diese Sichtweise zunächst deshalb interessant, weil sie im drastischen Gegensatz zu unserer *verstehenden* Interpretation der Bettlerin, zu ihrem Verständnis im Funktionszusammenhang dieses *Courbet*, zu stehen scheint. In der Tat könnten wir Nochlin vorwerfen, dass sie, um von der Katzenentlassung zu schweigen, die Zusammengehörigkeit der Figur mit der ihres kleinen Sohnes verkannt hat, durch die ihr und gerade ihrer Heruntergekommenheit ja eine eminent positive Funktion zuwächst. Tatsächlich zeigt sich hier eine gewisse Fixiertheit der bedeutenden Forscherin auf ihre im Dekonstruktivismus zu verortende Methode, ein durch die Herangehensweise bedingter blinder Fleck. Entscheidend ist aber, dass sie trotzdem Recht hat, dass man je nach Blickwinkel zu gleichermaßen legitimen, wenn auch gegeneinander stehenden Ergebnissen gelangt: ...

Liebe gemalten Einzelnen unverbunden und ohne greifbaren Bezug zum Zentralgeschehen im Raume stehen, was sie dazu befreite, auf einer neuen Ebene aufeinander verweisen zu können.

Man kann es auch so sehen: Das ganze Projekt ist dadurch charakterisiert, dass es von vornherein additiv angelegt war: als riesige Visitenkarte in Form auch noch eines Altars aus drei Feldern, auf denen Verschiedenes zu sehen sein sollte. Erst nach und nach entstand das einheitliche Thema „Menschheit“, und nach und nach erst, letztlich aber nicht durchgreifend, sondern viel Chaos, Nichtintegriertes lassend, entstand das typische Courbet-Bild, das einen naturgetreuen Wirklichkeitsausschnitt zeigt, der als Ganzes zu einer Epiphanie gelangt. So blieben die mit Liebe gemalten Einzelteile eher additiv beieinander, statt im Liebesblick auf das Ganze aufzugehen, was sie, siehe oben, „dazu befreite, auf einer neuen Ebene aufeinander verweisen zu können.“

In beiden Fällen liegen gewissermaßen zwei Gemälde wie durchsichtige Folien aufeinander, wobei wir zwischen einem eher herkömmlichen *Bild* und einer neuen Sorte von Kunstwerken unterscheiden können, die Courbet hier möglicherweise gerade erfindet: einer *Collage*.<sup>32</sup>

Die Frage ist nun, ob Courbet selber solches Aufeinander-Verweisen absichtsvoll – evtl. mit vorbewusst-dunkler Absicht - angelegt hat oder ob der Betrachter es in eigener Machvollkommenheit mehr kon- als rekonstruiert. Die Frage ist nicht einfach und vielleicht auch nicht einheitlich zu beantworten. Der dreifeldrige Aufbau, in dem Symmetrien und Antithesen aufweisbar sind, spricht für Ersteres – in der Mitte wird Kunst gemacht und kommuniziert, rechts hat man Zugang zu diesem Vorgang, weil man sich vor der Leinwand bewegt, während man auf der linken Seite ausgesperrt oder sich aussperrend hinter ihr bleibt; in der Mitte das Künstler-, links ein proletarisches Paar, dem bürgerlich-romantisch sich Liebende rechts am Fenster gegenüberstehen, beide im Hintergrund, während im Vordergrund Mme Sabatier nach Napoleon angelt usw. Für das Zweite spricht ausgerechnet die Konstellation, auf die Nochlin ihr schwere Geschütz richtet, um sie *gegen* Courbet zu verwenden; die er, wenn überhaupt, nur sehr untergründig gewollt haben kann.

---

<sup>32</sup> Andere Fassung: Tatsächlich scheint Courbet hier mit einem Mittel, das erst im 20. Jahrhundert selbstverständlich geworden und dem Filmschnitt verwandt ist, zu arbeiten: dem der *Collage*<sup>32</sup>. Obwohl der fiktiven Narration zufolge sich alles in einem Raum abspielt, sind die Welten oder Auren oder Sphären doch so verschieden, dass man einen „Schnitt“ zwischen sie legt und bedeutungsvolle Beziehungen in der Weise des Vergleichens und der wechselseitigen Erhellung zwischen ihnen konstruiert.

Wenn es aber so ist, wird dann das Kunstwerk nicht zum Steinbruch für Anschauungsmaterial, das vorgefertigte Meinungen des Betrachters illustriert? Unsere eigenen Ausführungen über Napoleon und die Bettlerin und ganz besonders die Interpretationen Nochlins zeigen etwas anderes:

Auch wenn man sie den Zentralgewalten *Absicht des Künstlers* und *Bild-idee/Werkorganismus* entzieht und sie für sich sprechen lässt, bleiben die einzelnen Figuren doch ein einmaliges Ensemble und einem Mikrokosmos eingebunden, der sie zwar nicht funktionalisierend unterbuttert, sie aber mit *zusätzlichen* Bedeutungen auflädt und in den sie *auch* zurückwirken. Schon dass wir oberes und unteres Ende der Gesellschaftshierarchie in einem Raume und bei einander sehen, ein visuelles Erlebnis der besonderen Art, dem aber kein Zufall zugrunde liegt, sondern das nach Sinn fragen lässt; dass hier Menschheit das Thema ist, die Gegenwartsgesellschaft wie die Utopie einer künftigen, dass im Hintergrund die Religionen, die soziale Frage und die Revolutionen präsent sind, im Mittelgrund das, was bei zynischer Betrachtung die Menschen wirklich zusammenbringt: die Waren und das Geld: Dies alles und mehr schafft ein dreidimensionales Gewebe von virtuellen Beziehungen, die nicht ausgemalt sind, sich dem Betrachter aber zu Ausmalung und Kommentierung aus *eigenem* Vermögen anbieten und so die Figuren mit einem Fragehorizont, und zwar dem ganz eigentümlichen dieses Werkes, umgeben.

Wie ergiebig es gerade bei Courbet ist, sich auf diese stummen Angebote einzulassen und die virtuellen Fäden diskursiv zum Reden zu bringen, zeigt sich eindrucksvoll bei Linda Nochlin. Courbet hat es mit seiner ganzen Meisterschaft so darauf angelegt, alles Normen- und Klischeehafte abzuwehren und jede vereinnehmende, Bedeutung festschreibende Typisierung zugunsten eines seilassenden Entbindens von Individualität zu unterlassen, dass wir Figuren ohne weggebügelte Differenz, jede so eigentümlich und unreduziert komplex, wie das nie dem Begriff und nur der unmittelbar-sinnlichen Anschauung fasslich ist, vor uns haben, die jene unauslotbare Ergiebigkeit aufweisen, die wir sonst nur von Menschen aus Fleisch und Blut kennen. Das ist es, was Linda Nochlin zu nutzen versteht, also genau das, was wir als das *Liebend-Gemaltsein* der Gegenstände Courbets bezeichnet und worin wir die Eigentümlichkeit seiner „Methode“ gefunden haben. Weil sie mit bewundernswürdiger Akribie der meisterhaft erfassten und Tiefes an die Oberfläche, Hintergründiges ohne Zensur nach vorn lassenden ästhetischen Besonderheit der Figuren nachgeht, kann sie Linien ziehen, aus denen anders als durch Liebe oder Kunst nicht zu Entdeckendes aufscheint und begrifflich diskutierbar wird. So kann sie selbst die manifesten Absichten

Courbets wie auch die vermeintliche Werk-Botschaft dekonstruieren und durch das Gemälde hindurch und *von ihm beglaubigt* Zusammenhänge beleuchten, die Anlass zu kritischer Analyse des gesellschaftlichen Ganzen, der dann auch Courbet und sein Werk nicht entgehen, sowie zu politischer Veränderung geben. Vom Gemälde beglaubigt? Genau so muss man es sehen. Der unvermischte Liebesblick ist blind für die Zusammenhänge, von denen die Ratio weiß, aber sie ist hellichtig für das Individuum in seiner konkreten Existenz, das die Ratio weder fassen noch würdigen kann und der von verfügbarer Praxis Gewalt angetan wird. Ein Bild, das von ihm zeugt, ist sein eigener Wahrheitsbeweis, Meisterschaft wird zur Beglaubigung: Wer so gemalt wurde, den gibt es so auch, und so verspricht seine Ergründung mit den Mitteln wissenschaftlicher Kritik eine Erweiterung unserer Menschen- und Selbsterkenntnis sowie neue Perspektiven humaner Politik.

### *Fazit*

Im *Atelier*-Gemälde gibt Courbet Rechenschaft über seine künstlerische Arbeit, indem er die Menschheit malt, wie trotz aller Unfreiheit, Entfremdung und Entzweiung-in-sich das Potential eines anderen Seins aus ihr hervorleuchtet und wie sie sich vermittels einer dies aufgreifenden Kunst selber zu ihrer wahren Bestimmung erlösen könnte: zu einer universalen Gemeinschaft, die auf Liebe gegründet wäre.

Er führt vor und lässt uns am eigenen Leibe sinnlich erfahren: Allen Fremdheiten und Disparitäten zum Trotz gleichen wir uns darin, dass ein jeder liebenswert ist, der Liebe bedarf und ihrer auch fähig ist. Denn alle Menschen tragen ein je besonderes Antlitz, aus dem der Funke des Subjekts und sowohl ein ganz individueller Reichtum – eine innere Welt – als auch eine eigene Einsamkeit und Bedürftigkeit aufscheinen.

So bricht allenthalben die Liebe auch in der Praxis der Menschen hervor: als Liebe zu den schönen Dingen, zu Tieren, als religiöse und als romantische Liebe, um in der Tätigkeit des Künstlers zu gipfeln, der den Liebesblick zu seiner Profession gemacht hat und nun, als Erzieher des universalen Publikums, an das er sich wendet – „des Menschengeschlechts“ also – den Zugang zu jener ande-

ren Weise zu sein, konkret: in die Zukunft einer auf Liebe gegründeten Weltgesellschaft<sup>33</sup>, eröffnet.

Was die Menschen an der Liebe hindert und diese beschränkt oder pervertiert, wo sie dennoch sich zeigt, ist die Universalie eines Sozialen, das statt von Liebe von Verfügung, Besorgen, Macht und Ungleichheit bestimmt ist und sich so ins Innere der eigentlich ja auf Liebe Gestellten hineingefressen hat, dass es sie in Einsamkeit, Entfremdung und Separation festhält: Der Fromme bleibt bei seinem Kult, der Liebhaber schöner Dinge bei den käuflichen Waren, der Freund der Tiere bei seiner Liebhaberei, und selbst die passionierteste aller Beziehungen, der sexuell getönte Eros des menschlichen Paares, gelangt im besten Fall zu einem privaten Glück im sozialen Abseits<sup>34</sup>, während er in den schlechteren, aber normaleren Fällen von enthumanisierten Lebensbedingungen zerschlagen, vom Streben nach Rang und Geld korrumpiert, vom intellektuellen Narzissmus ausgehöhlt wird.

Von diesem Sozialen gilt es sich zu befreien, aber nicht regredierend in einen vorzivilisatorischen Naturzustand, sondern progredierend in eine postbürgerliche Gemeinschaft, wie sie in der Aura des Kunstschaffens und des Kunsterlebens schon anwesend ist: im standeslosen Bettelkind, das sein unverdorbenes Herz noch spontan zu öffnen versteht und, was es erfährt, in die Zukunft, in die es hinüberwächst, mitnehmen wird, in der enthusiasmierten Frau und mitproduzierenden Gefährtin, die die Korsagen des Anstands ablegen und zu einer neuen Natürlichkeit finden konnte, im Maler selbst, der durch sein Beispiel gebendes und transzendierend-hinüberreißendes Schaffen die Vermittlung zwischen den Seinsweisen bewirkt.

---

<sup>33</sup> Man darf hierbei natürlich nicht an einen Himmel, ein Paradies, eine Friede-Freude-Eierkuchen-Welt denken: das widerspräche dem fundamentalen Realismus Courbets vollständig. Man muss Bilder wie das Wirtshausidyll von Ornans im Auge haben, wo Courbet den als Mann mittleren Alters noch so kernig-vital charakterisierten eigenen Vater illusionslos als abständig-wegschlafenden Fast-Greis malt, oder an die „Toilette der Toten“, ein ländliche Grazie atmendes, entzückendes Bild aus den Herzen kommender Fürsorge, die aber, makaber für unsereinen, einem schon in Totenstarre übergegangenen Leichnam gilt. Man muss auch an die den Zeitgenossen unverzeihliche – so genannte! - Hässlichkeit-bei-Courbet denken, deren Sinn freilich ist, Differenz gelten zu lassen. Liebe bedeutet bei diesem Maler eben immer auch Schonungslosigkeit und Desillusion, der Liebesblick ist immer auch ein entlarvender, Sein-Lassen impliziert bei ihm (wie überhaupt in der Lieb, würde ich sagen) Schönungsverzicht. Und natürlich *glaubt* dieser Maler nicht an eine endzeitliche Totalversöhnung!

<sup>34</sup> Vgl. aber die Ausführungen zu dem Gipsmedaillon rechts oberhalb der Leinwand (Abbildung xy, S. xy): Verrätselt ist im *Atelier* doch auch jene faszinierende Alternative zitiert, auf die wir schon ganz zu Anfang stießen (Courbet und Virginie Binet als die „Liebenden auf dem Lande“) und die in der späteren Geschichte von Liebe und Kunst so große Bedeutung erlangt hat: bei den Rodins, bei Beauvoir-Sartre, bei Brecht-und-seinen-Frauen, bei Saint-Phalle und Tinguely.

Also ein doppelseitiges Bild: verheißungsvolles der Menschheit und radikal kritisches der Gesellschaft, eins ins andere eingelassen und mit ihm verwoben.

Als Gesellschaftskritik aber ist das Bild merkwürdig hellichtig und blind zugleich – oder vielmehr: Die Liebe selbst, mit der es ja wie alle Bilder Courbets gemalt ist, die ja Methode ist bei diesem Maler, zeigt ihre sprichwörtliche Hellsichtigkeit und ihre noch sprichwörtlichere Blindheit:

Gesellschaftskritische Hellsicht entsteht dadurch, dass *Menschheit* zwar *Thema*, nicht aber eigentlich *Gegenstand* des Gemäldes ist in dem Sinne, dass *ein* Blick das Dargestellte im Ganzen erfasste und es in courbetyppischer Weise *sein*: zu sich kommen, aus sich herauskommen, sich entfalten ließe; vielmehr setzt es sich zusammen aus mehreren solcher sich entfaltender Gegenstände – Einzelpersonen, Paare, Szenen - , die willkürlich unter einem Dach und in einer fiktiven Situation zusammengestellt sind, um etwas, das man *nicht* vor Augen haben kann, zu repräsentieren: die Menschen aller Räume und Zeiten und die der Gegenwart insbesondere; je mehr aber diese Gegenstände zu leuchten beginnen und wir uns in sie hineinfühlen und ihrer individuellen Liebenswürdigkeit inne werden, um so deutlicher wird, dass ihre Separation auf der Leinwand nur Ausdruck einer Vereinzelung und gegenseitigen Entfremdung ist, die objektiv waltet. Sobald der Liebesblick, von den individuellen Menschen eingesaugt, sich über sie erheben und ihrem Ensemble sich zuwenden möchte, schaudert er vor einem Sozialen zurück, das seine Atome und Moleküle zwar beherrscht und fixiert, in der sie aber mit allen Disparitäten für sich bleiben und keineswegs eine Gemeinschaft bilden, in der sie aufgehoben wären<sup>35</sup>: Hellsichtigkeit des Liebesblicks auf die Menschheit.

Seine Blindheit besteht darin, dass es bei diesem Zurückschauern bleibt und nichts von den wahren Zusammenhängen greifbar wird, die Vereinzelung, Entfremdung und Erstarrung in Gleichgültigkeit bedingen. Er erfasst, dass Napole-

---

<sup>35</sup> Aus einer früheren Ausarbeitung unterm Stichwort *ästhetische Gesellschaftskritik*:

In seinem Experiment hat der Maler des „Ateliers“ gewissermaßen das Lot der Liebe in die Tiefen des gesellschaftlichen Lebens geworfen und eine Kartierung ganz besonderer, eigentümlicher Art dabei gewonnen: Die Liebe kann die Gesellschaft selbst oder das Gesellschaftliche nicht sehen, aber indem er in soziografisch sinnvoller Versuchsanordnung die Menschen „kommen“ lässt, zeigt sich in deren Verhalten, Interagieren und Kommunizieren, was nach Maßstäben des Liebens an einer Gesellschaft dran ist. Im *Atelier* zeigt sich, dass sie in der feudal-bourgeoisen Gesellschaft des damaligen Frankreich nur ausnahmsweise und in unterdrückten, pervertierten Formen vorkommt: als eskapistisch-romantische in privilegierten Kreisen, wie sie andererseits sich in Libertinage verkehrt, als die Grenzen des Privaten nicht überschreitende bei den Herrschenden, als in der Arbeitsverhältnissen erstickende bei den Fabrikarbeitern usw. So wird die Gesellschaft selber als eine kalte, machtbestimmte, hierarchische, unmenschliche fühlbar, als dissoziierende, dem Warenfetisch erliegende, kunstfeindliche (Stichwörter: Isolation, Einsamkeit, Non-Solidarität, Status, Reichtum...).

on ein netter tierlieber Kerl und die Bettlerin eine bedauernswert Ausgestoßene ist und dass nichts zwischen ihnen geht, obwohl er Landesvater und sie Landeskind ist, aber in keiner Weise erfasst der liebende Blick, was dahinter steckt, warum es so ist und wie das eine das andere hervorgebracht hat und bedingt.

Aber: Gerade weil der Liebesblick seine Gegenstände separat zu sich selbst kommen lässt, an ihrer Integration aber vernehmlich scheitert, generiert er den unabweisbar in den Raum gestellten Appell, sich eines anderen Instrumentariums zu bedienen: *der Theorie*, um der wahren Zusammenhänge habhaft zu werden, *und der politischen Praxis*, um sie zu verändern - nicht mehr in Liebe, denn Liebe ist ja Sein-Lassen, lockende Empathie, evokative Passivität, aber *um der Liebe willen*, die anders über ihre gesellschaftliche Kanalisation und Perversion nicht hinweg kommt, auch nicht durch das erlösende, Liebe freisetzende Wirken einer Kunst, die in solcher Perspektive selbst als Produkt und Agentin der Gesellschaft erscheint.

Um in einer auf Liebe gegründeten Gesellschaft die Menschen zu sich kommen oder Menschheit allererst sein zu lassen, eine Politik, die durch nichts als Rationalität gekennzeichnet wäre: Ist dies also die übers Ästhetische hinaus in die Praxis weisende Botschaft des *Atelier*-Bildes?

Nicht ganz. Ins Licht einer finalen Befreiungspolitik getaucht, die im Effekt ja nichts anderes als Revolution wäre, glimmen die Randgestalten im dunklen Hintergrund des Bildes noch einmal auf: Priester, Revolutionäre, Aufständische, Sozialisten und Anarchisten, in der hintersten Ecke Proudhon in Person – die Ideologen und die Täter mit welthistorischem Sendungsbewusstsein, könnte man sagen. Mit dem im imaginären Gepäck, was wir über sie wissen, und in diesem Bilde per Augenschein ihrer Impotenz in Sachen Kunst und Liebe überführt, werden sie zu stummen Warnern vor ausschließlich kopfgeborener und kopfgesteuerter revolutionärer Praxis, zu Anmahnern dessen, wofür sie selber gerade nicht eintreten können: politischen Handelns, das seine Verwurzelung in der konkreten Existenz ganzer Menschen *nicht* vergäße, das *von den Korrekturen Kunst und Menschenliebe begleitet* bliebe.

## Endnoten

---

<sup>1</sup> Hierzu zwei frühere Fassungen A und B:

### A

Beim „Selbstbildnis als Verwundeter“ war nicht zu entscheiden, ob Zuwendung heischende Selbstdarstellung sich mehr an die verlorene und eine künftige neue Geliebte oder mehr an die Öffentlichkeit wandte: beides spielt unentwirrbar zusammen. Im „Selbstbildnis als Cellospieler“ ist der Akzent eindeutig: Das Instrument verweist auf die harmonisierende, Liebe spendende Kraft der Kunst in der Gesellschaft stärker hin als auf das persönlich Liebesverlangen, und so sind die Liebesblicke, die der Porträtierte fragend erheischt, die von uns allen. Dieser Künstler will von der Gesellschaft, in der er lebt und in die er seine Liebesimpulse hinaus-schickt, geliebt werden.

Nun war dieser Maler ein äußerst ichbezogener, geltungsbedürftiger und für viele Zeitgenossen unerträglich selbstbewusster Mensch, er ließ aber jede populärpsychologische Denunziation als „Narzissten“ hinter sich durch ein entsprechendes soziales und politisches Engagement (das ihn schließlich ja auch bürgerliche Existenz und Leben gekostet hat) und insbesondere durch ein entsprechendes Sendungsbewusstsein als Künstler, dem er in seiner Praxis aber auch entsprach. Dazu war er ein Programmierer, d.h. jemand, der sich und der Öffentlichkeit beständig und nachhaltig Rechenschaft über seine Arbeit ablegte und lauthals, unüberhörbar, die entschiedensten Forderungen an Kunst und Gesellschaft richtete, so mit jenem Maßstäbe setzenden und Kunstgeschichte schreibenden Kampfruf des „Realismus“.

1855, zur Pariser Weltausstellung, war es dann so weit. Frankreich veranstaltete einen riesigen Kunstmarkt mit Tausenden von Exponaten, unter denen die Bilder Courbets auch sattsam vertreten waren. Diesem, inzwischen arriviert und reich geworden, genügte das aber nicht. Er unternahm den Wahnsinn, am Rande des Ausstellungsgeländes eine eigene Ausstellungshalle mit der Aufschrift „Pavillon du Réalisme“ zu errichten und mit weiteren, teils überdimensional großen Bildern auszustaffieren, darunter die genannte „Realallegorie“ Das Atelier des Künstlers. Hier gibt Courbet Rechenschaft über seine Arbeit und sein Programm, in der Hauptsache aber unternimmt er jenes Unmögliche, das Wechselspiel von Gesellschaft und Kunst mit den Mitteln des Sein-Lassens oder der Liebe darzustellen: der unmittelbaren Anschauung ebenso verpflichtet wie der ungeschminkten Wahrheit und jenem tieferen Sein unter der Oberfläche des Alltags, das die Dinge wie die Menschen immer schon von sich aus enthalten und das man nur entbergen kann, indem man es kommen lässt:

### B

Es war vielmehr so, dass der Künstler es für eine bevorstehende Weltausstellung anfertigte, auf welcher der Staat eine große Schau der französischen Gegenwartskunst plante. Es sollte, altertümlich gesprochen, eine Art Visitenkarte werden, heute kann man treffender sagen: so etwas wie eine Webseite, auf der ein Künstler aus seiner Werkstatt berichtet, Proben seiner Kunst liefert, seinen Werdegang erzählt und sein Selbstverständnis umreißt. Da das monströse Gemälde mit seinen sechs Metern Breit und dreieinhalb Metern Höhe nicht angenommen wurde, baute Courbet neben dem Weltausstellungsgelände aus eigenen Mitteln einen „Pavillon des Realismus“, um sein Werk, in das er maßlose Erwartungen setzte, der Weltöffentlichkeit dennoch zu präsentieren. Zu einem Bild der Menschenliebe und dadurch zum Manifest

---

einer Kunst, die durch die Exerzitien des Sein-Lassens zur Renovierung der Welt in eine Heimat anstiften möchte, war das Werk erst im Prozess seiner Entstehung und aus inneren, künstlerischen Notwendigkeiten sowie aufgrund von Chancen geworden, die zunächst unabsehbar waren und sich erst an bestimmten Stationen seiner Fertigstellung ergaben. Wir werden dem im Einzelnen nachspüren und nicht allzu viel auf die zwar berühmten, aber wenig Vertrauen erweckenden Selbstauskünfte des Meisters<sup>I</sup> geben

<sup>I</sup> und sogar dessen Mutter, seine Lebensliebe Virginie Binet (auf dem Gipsrelief rechts oberhalb der Leinwand), die ihn verlassen hatte

<sup>II</sup> Aus früheren Versionen, an dieser Stelle teilweise zu weit gehend: Haben Sie schon mal ein Kind vor Ihren Augen wachsen sehen? Hier ist das Bild, auf dem sie es können, so weit ich sehe: konkurrenzlos in der Kunstgeschichte.

Wir stehen vor dem, was in diesem Gemälde das courbetytische Ereignis ist: seiner Epiphanie. Wir sehen, was erscheint, wenn Courbet seinen Liebesblick auf sein Malen selbst richtet, auf dieses Malen aber als Wirksamkeit unter den Menschen. Ein kleiner Junge ist hin- und weggerissen von einer Kunst, welche, von Erotik und fürsorgender Teilhabe getragen, die Dinge aus allem Gewohnten und aller Herrschaft herausreißt und, ohne sie unserer Willkür zu unterwerfen, an ihnen zeigt, wie wir in der Welt zu Hause sein könnten.

Mit der Gedankenwelt und dem Herzen des kleinen Jungen durch seine Augen blickend machen wir eine beglückende Erfahrung: Da sind die Augenpaare von zwei Erwachsenen, die so in der Weise begeistert liebender Eltern auf uns ruhen, so beschützend, ermutigend und alles Gute uns grenzenlos zutrauend, dass wir unbändige Kräfte und Mut zur Gestaltung der Zukunft in uns spüren, zu Neuem und noch gar nicht Auszudenkendem. Aber die Erwachsenen sind nicht nur als jene Augenpaare da, ohne die kein Kind seine Anlagen entfalten kann, sie sind es auch mit einer Praxis, die sich von allem Domestizieren, Anpassen und Ausstatten für ein erfolgreiches Zurechtkommen in der Gesellschaft zutiefst unterscheidet: Sie führen uns vor, wie man sich der Welt und den Anderen *sein-lassend* zuwenden kann und wie Natur und Menschengemeinschaft dadurch schön werden, ihre Schönheit preisgeben und sich in ein freilassendes Zuhause verwandeln. Eine Welt zeichnet sich ab, in die wir nicht mehr geworfen wären – mit dem Ausstoß aus dem Mutterleib haben wir dies ja schon erlebt und dann immer wieder neu mit jeder weiteren Station des Erwachsenwerdens – , in der Freiheit und Unterwegssein zu Neuem sich vielmehr mit selbst geschaffener Beheimatung verbänden.

der kleine Junge mag im Moment nichts anderes werden wollen als auch so ein toller Maler, aber sein „Angehen“, in der Sprache der Gärtner gesprochen, prädestiniert ihn für mehr: zu einem der vielen Menschen der Zukunft (wäre es nicht so verfänglich, könnte man an Nietzsches Übermensch und an die „Fernstenliebe“ erinnern, zu der er, die Botschaft des im Bild anwesenden Nazareners überbietend, fähig sein muss), die *eine auf Liebe gegründete Gesellschaft* ins Werk setzen werden.

Da kommt dann alles darauf an, wer dieser kleine Junge ist, den wir schon gut, aber noch nicht gut genug kennen. Blättern Sie mal zurück zu dem Bild, auf dem ein Bettler ein Almosen gibt! Da sehen Sie den verlausten, schwarzen, grimmigen Hund, der sich in die gepflegte, weiße, possierliche Katze verwandelt hat, denn die Zigeunerin mit dem Kind ist unzweifelhaft unsere Bettlerin, deren Sohn also der kunstverführte kleine Junge des „Ateliers“ ist, der auf

---

dem anderen Bild sich bei zugehaltener Nase nach dem Geldstück reckt: jenes Urbild von aus der Gosse aufsteigender Natürlichkeit oder aus der Dezivilisierung aufsteigenden Humanitäts-sans-phrases, wie wir gesehen haben.

Er ist übrigens so hervorragend gemalt, dass er als genau dies auch dann erschiene, wenn wir dieses andere Bild nicht heranzögen und das mit der Bettlerin und der Katze weggelassen hätten. Der kleine Junge ist das Kind, das in uns allen steckt und trotz aller zivilisatorischen Verderbnis in jedem von uns virulent bleibt, zugleich aber ist er der Mensch der Zukunft, der unter uns schon weilt, ja in einem jeden steckt, welchen Berufs oder Standes auch immer, und der von der Kunst zum Wegbereiter einer auf Liebe gegründeten Gesellschaft befreit werden kann.

### III Aus früheren Ausarbeitungen:

...der Schächer am Kreuz geht eben doch auch als Gliederpuppe durch, während wir vom Totenschädel sogar genau sagen können, wo er herkommt: Noch auf dem Zeitungspapier liegend, in das er gewickelt war, verrät er sich als Fundstück vom Friedhof in Ornans, von wo ihn entweder Courbet selbst mitgebracht hat, als er das berühmte Begräbnisbild konzipierte – dort liegt er nämlich am Grubenrand! - , oder der Totengräber direkt links von ihm.

Laut Courbets Selbstauskunft, die der Besucher mit auf seinen Rundgang bekam, handelt es sich um nichts weiter als um ein jedem bekanntes Künstlerutensil: eine Gliederpuppe. Diese ist aber ist in dem Schatten, aus dem sie sich kaum hervorhebt, kaum als solche kenntlich und eher so gemalt, dass man an den Korpus eines Gekreuzigten denkt, während das über den rechten Arm hängende Tuch auf Bilder der Kreuzabnahme verweist; bildlogisch handelt es sich um den reuigen Schächer, dem Jesus selbst, der hinter der Leinwand als Kruzifixus folgen muss, das Paradies versprochen hat. Letzte Zweifel beseitigt der links unten neben dem Fuß der Figur platzierte Totenschädel: Hier ist Golgatha, hier findet durch ein tödliches Selbstopfer die Erlösung der Menschen durch die Liebe Gottes statt.

Dann aber erscheint der Künstler vor der Leinwand als der neue Messias, der die Heiterkeit und Weltlichkeit der Kunst an die Stelle des Kreuzestodes setzt und Erlösung durch Malen und Vermittlung einer auf Sein-Lassen gegründeten Beziehung zur Welt bewirkt, Paradigma des zur „Erziehung des Menschengeschlechts“ (Schiller) berufenen Künstlers schlechthin. Entscheidend ist aber die Aufladung mit symbolischer Bedeutung, die das Geschehen in der Bildmitte durch die Figur links im Schatten der gerade bearbeiteten Leinwand erfährt. Courbet selbst hat sie in seinen Erläuterungen, die der Ausstellungsbesucher an die Hand bekam, als „Gliederpuppe“ bezeichnet, was wohl den Sinn hatte, einen Realismus wieder in Kraft zu setzen, den er längst und absichtsvoll überschritten hatte: Ursprünglich mag das eine Gliederpuppe gewesen sein, aber durch Haltung, Übermalung und Behängung mit einem Tuch, wie man es von Kreuzigungsszenen kennt, wo solche Tücher der Abnahme des Korpus vom Kreuz dienen, schließlich noch durch die Beigabe des Totenschädels (Golgatha = `Schädelstätte´) wird sozusagen eine Beschilderung aufgestellt, die sagt, dass wir es hier mit einem profanen, pagan-fröhlichen Alternativgeschehen zum Opfertod Christi zu tun haben, mit einer Erlösung, die nicht von oben, sondern aus der Mitte der Gesellschaft selber kommt, vom Künstler, der sich seinen Mitmenschen im Medium des kleinen Jungen pädagogisch zuwen-

---

det, aus der Kunst als Medium eines in Zukunft möglichen besseren Lebens, einer Gesellschaft, die mit der sie durchwaltenden Praxis auf das *realiter* gegründet wäre, was in der Kunst noch fiktiv bleibt – oder „Methode“, wie wir gesagt haben - und seinen Weg allererst in *ein Bild* findet: auf die Liebe.

\*

Nach dem Muster des Modells-als-Wahrheitsallegorie zu interpretieren:

Zunächst allegorienahes Zitat von Golgatha / Kreuzestod / Christenerlösung durch diesen, durch Menschenopfer. Ironische Auflösung in Realismus: bloß Giederpuppe, bloß in Zeitungspapier gewickelter, geklauter Friedhofsschädel der Schächer am Kreuz geht eben doch auch als Gliederpuppe durch, während wir vom Totenschädel<sup>III</sup> sogar genau sagen können, wo er herkommt: Noch auf dem Zeitungspapier liegend, in das er gewickelt war, verrät er sich als Fundstück vom Friedhof in Ornans, von wo ihn entweder Courbet selbst mitgebracht hat, als er das berühmte Begräbnisbild konzipierte – dort liegt er nämlich am Grubenrand! - , oder der Totengräber direkt links von ihm.

Botschaft: Leid und Tod auch bei mir, Courbet, aber realistisch: professionell nach der Natur / mit den richtigen Utensilien statt gläubig-traditionell-klischeehaft. Ich ersetze durch mein realistisches Malen die veraltete Vorspiegelung einer Erlösung durch Tod / Menschenopfer. Und wieder bleibt eine Beschilderung übrig: Dieses Malen und seine Vermittlung / Menschheitserziehung / Paradiesöffnung ist die zeitgemäße Erlösung-der-Menschheit!

<sup>IV</sup> Hier hat Courbet seine Freunde und seine Klientel versammelt, so dass dieser Bildteil sehr offenkundig dem Titel des Ganzen entspricht, der vollständig lautet: *Das Atelier des Malers, eine reale Allegorie, die eine Phase von sieben Jahren meines künstlerischen und moralischen Lebens umfasst*. Er gibt bekannt, mit welchen Paris-, aber auch weltbekannten Größen des gesellschaftlichen und des Geisteslebens er Umgang pflegt: Außer Baudelaire kennt nach wie vor jeder Gebildete Proudhon, von dem der Satz „Eigentum ist Diebstahl“ stammt, während wir das äußerst vornehme Paar im Vordergrund noch heute in den großen Pariser Museen wiederfinden. Die meisten hat Courbet sogar in veröffentlichten Porträts selbst gemalt, so dass wir hier auch eine kleine, sicher auch der Werbung dienende Werkschau vor uns haben: In den meisten Fällen ist es nämlich so, dass die Physiognomien von diesen Porträts herüberkopiert sind und das Neue im Wesentlichen nur darin besteht, wie die Dargestellten sich jetzt im Raume bewegen (oder auch *nicht* bewegen, was von Bedeutung ist, wie gleich zu sehen sein wird). Womit wir freilich erst eine ganz oberflächliche Bedeutungsebene erfassen, für den tieferen Sinn des Ganzen nur insofern von Bedeutung, als deutlich wird, wie Courbet es in diesem Bildteil hinbekommen hat, diesen ungewöhnlichen Eindruck von historisch-dokumentarischer Authentizität, ja, der *Begegnung mit uns bekannten Personen* zu erzielen. Überblicken wir nun das ganze Bild, wird deutlich, dass dies ein durchgängiges Charakteristikum ist.

Gäbe es eine Skala von, sagen wir: 1 bis 10, für die Porträtqualität von Menschendarstellungen, so würden tendenziell alle dreißig Personen, die auf diesem Bild versammelt sind, sehr hohe Punktzahlen erreichen, was nicht nur dem uns schon bekannten Blick dieses Malers für das im Äußeren sich darstellende Innere eines Menschen und dem Kunstgriff zu verdanken

---

ist,, bekannte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens oder der Geschichte (links-vorn ist es der amtierende Napoleon III.) auftreten zu lassen, sondern auch namenlosen Repräsentanten von Menschenmassen „ein Gesicht zu geben“ und sie dadurch mit historischen und biographischen Assoziationen zu hinterfüttern, vor allem aber zu „namhaften“ Individuen und handlungsfähigen Subjekten zu machen. So entsteht ein imposantes Panorama von Menschheitsrepräsentanten, die allesamt je einmalige, besondere, eine innere Tiefe ausstrahlende Individuen sind und damit der Liebe in beiden Richtungen fähig erscheinen: als liebesfähig und liebebedürftig. Damit aber nicht genug, sind sie, einer nach dem andern, selbst, wo es dem unvollendet gebliebenen Werk an Ausmalung noch fehlt, auch insofern liebevoll dargestellt, als jedes Karikieren oder festnagelnde Typisieren oder Verharren in Klischeevorstellungen unterbleibt und das jeweils Innere in seiner Schönheit hervortreten darf, was eben nur ein „liebendes Auge“, kein parteiisch oder lebensdienlich analysierendes und bewertendes, zulässt. Noch der politische Hauptgegner, Courbet auch persönlich verhasst und durch die Camouflage als betuchter Wilddieb in seiner Bedeutung für die Sozialgeschichte Frankreichs hinreichend denunziert – eben jener Napoleon - , wird, überaus sympathisch, bei der kundigen Ausübung seines Hundehobbys gezeigt. In der Summe würde das Personal dieses Bildes auf eine höhere Punktzahl für Porträtqualität kommen als jedes andere Werk der Kunstgeschichte. Allerdings herrscht zwischen den Figuren eine merkwürdige, fast beklemmende Beziehungslosigkeit, und schon gar nicht nehmen die allermeisten von ihnen irgendeine Notiz, geschweige denn Anteil, an dem Ereignis, das sich in der Bildmitte abspielt. Die zeitgenössische Kunstkritik hat das denn auch heftig gegeißelt, und besonders befremden muss dies, wenn man in diesem Werk die Liebe zur Menschheit thematisiert sieht. Wie ist es zu diesem Mangel, wenn es denn einer ist, gekommen?

Wie gesagt, ist Courbet auf dem rechten Flügel des Triptychons so verfahren, dass er schon fertiggestellte Porträts seiner Freunde bzw. seiner Klientel einfach in das neue Bild hinüberkopiert hat – ob das aus Reklamegründen, aber auch aus solchen der Faulheit geschehen ist, interessiert uns nicht, da es auf den Effekt ankommt: natürlich sind Porträts, die, jedes für sich, mit Hingabe und Akribie den Porträtierten auf die Seele gemalt und zu einem epiphanischen Ereignis (vgl. oben die Ausführungen über die schöne Jo und unsere „Galerie“) geworden waren, ein Problem, wenn sie eins zu eins in einen neuen Kontext rückten, und zwar sind sie ein Integrationsproblem: Mag die handwerkliche Seite durch sorgfältiges Beachten der Größenverhältnisse, der Anordnung der Figuren im Raum, der Perspektive zu lösen sein, inhaltlich wird es schwierig: Aus einem Blick in die Ferne, einem In-sich-versunken-Sein, einem Sich-Wenden an einen fiktiven Betrachter, aus den normalsten Porträtkonventionen also, wird ein geradezu *autistisches Sich-Benehmen-in-der-Gesellschaft*, werden unhöfliche *Affronts gegenüber dem Gastgeber*, der so hingebungsvoll und zugewandt den Pinsel führt und vor aller Augen eine wunderschöne Landschaft entstehen lässt.

Man sieht, dass dieses Bildungs- und Besitzbürgertum nicht nur die ereignishafte Kommunikation mit der Kunst verfehlt, die dem Maler als die wahre erscheint, ja dass deren hoch professionalisierte Kritik auf das konkrete Werk, das ihr so privilegiert dargeboten wird, nicht einmal wirklich hinblickt. Aber im Kontrast dazu, dass diese Menschen mit aller Liebe in ihrem je besonderen Wesen zur Erscheinung gebracht und in die sein-lassende Aura der

---

künstlerischen Wirkungsstätte getaucht sind, in der Katzen, Kinder und natürlich geliebte Frauen so herzlich gedeihen, sieht man noch mehr: dass sie überhaupt keinen rechten Kontakt finden, jedenfalls nichts, was auch nur von ferne dem intensiven, das je Innerste hervor- und in produktiven, in eine andere Zukunftweisenden Austausch miteinander entspräche, den die Personen des Mittelteils miteinander pflegen. Man fragt sich sogar, ob man das „obwohl“ nicht besser durch ein „weil“ ersetzen und die Botschaft des Bildes in diesem Teil so formulieren sollte: Gerade wenn und gerade weil die am fortgeschrittensten bürgerlichen Menschen des bürgerlichen Zeitalters oder die Zivilisiertesten unter den Zivilisierten ihrem Wesen gemäß als je ganz eigene Individuen gefasst werden, sein-gelassen gar mit den Augen des Künstlers, der aus dem Liebesblick eine Methode gemacht hat, erweist sich ihre Isoliertheit von einander, ihr Gefangensein in Eigenbrötlei, ihre Unnatur und Asozialität. Mag Courbet das nie so formuliert haben – umso triftiger ist es dadurch, dass es ungeplant, dafür mit innerer Konsequenz aus seinem Bild heraus spricht.

Auf jeden Fall ist es so, dass im Licht des Mittelteils das rechte Flügelbild von einer Reklame- oder anekdotischen Tafel („Atelierfete bei Courbet“) sich in eine *gesellschaftskritische* wandelt, wobei, wie wir vorläufig nur hypothetisch hinzufügen wollen, das Gesellschaftliche selbst, das kein Mensch wirklich sehen kann und auch kein Courbet zu malen vermochte, als das schale Nichts fühlbar wird, das sich zwischen bürgerlich-kultivierten Menschen noch verstärkt und entlarvend ausbreitet, wenn ihre einfühlsam sein-lassenden Darstellung das allfällige Hätscheln ihrer individuellen Besonderheit und Gefangenheit-in-sich noch unterstützt, ohne wie im Mittelteil neue Perspektiven des Miteinander aufzuzeigen.

Warum veränderte Courbet die Porträts seiner Figuren nicht so, dass sie miteinander in Kontakt und Gespräch gekommen wären und so, wie man sich das vorstellt und besonders nach Betrachtung des Mittelteils dringend wünschen muss, mit je eigener Mischung aus emotionaler Betroffenheit, Anerkennung und Kritik, auf das dargebotene Kunstschaffen des Gastgebers reagiert hätten? Konnte Courbet das nicht? War er zu faul? Hat er aus irgend einem Grunde die Chance, dem Ganzen eine freundlichere oder gemütlichere Atmosphäre zu geben, bewusst in den Wind geschlagen? Es gäbe noch einen vierten Grund.

Nehmen wir an, Courbet hätte angesichts der unbeabsichtigt hervorgebrachten Asozialität, Indolenz und menschlichen Kälte *eine Erfahrung* gemacht, und zwar diese:

*Je tiefer ich mit meiner grenzenlosen Empathie und professionalisierten Methode hingebungsvollen Sein-Lassens ins Innere meiner Freunde eindringe, umso deutlicher wird, wie durch und durch sie vom Zeitalter, von der bürgerlichen Ökonomie und Gesellschaft sie geprägt sind: jeder ein sich selbst und seine individuelle Besonderheit hätschelnder Ich-Mensch, hochreflektiert und hochemotional, aber auch hilflos in sich verschlossen und einsam. Letztlich trotz allen Sachverstandes auch einer lebens- und praxisnahen, authentisch-unmittelbaren Kunsterfahrung, wie sie meinen Intentionen entspräche, nicht fähig Wenn ich Realist bleiben und weder Kitsch noch Ideologisches produzieren will, muss ich sie so lassen – auch, wenn es sie vielleicht vor den Kopf stößt.*

Jedenfalls *hat* Courbet sie so gelassen, und, was noch schwerer zugunsten dieser letzten Erklärung ins Gewicht fällt: Er hat diese Variante des uns ja längst bekannten Prinzips Sein-Lassen auch auf die Figuren der linken Seite übertragen, die sich ebenfalls nicht aus dem

---

Banne dessen lösen, was in einer solchen Situation von Menschen ihrer sozialen Prägung zu erwartenden ist und was auch hier zu Erstarrungen, Isolierungen-in-sich und Verslossenheit gegenüber der Kunst und ihrem anrührenden Wirklich-Werden in aller Mitte führt.

<sup>v</sup> Aus einer früheren Ausarbeitung:

Indem die proletarischen Massen des Jahrhunderts ebenso liebens- und achtenswerte Gesichter bekommen, und auch noch namhafter, die man kennt und denen man höchsten Respekt zollt, verfliegt eben jenes Massenhafte, in dem die Einzelnen untergehen, und diese tauchen als konkrete Menschen mit je eigenem Schicksal und je eigener Liebenswürdigkeit wieder auf. Aber mehr noch: Weil diese Gesichter historischen Persönlichkeiten gehören, die sich die Interessen dieser Massen zueigen gemacht und diese zu erfolgreichen Befreiungen geführt haben, erscheinen die Unterdrückten selbst als handlungsfähige Subjekte, die das Schicksal, das die Besitzenden und Mächtigen ihnen als den Objekten ihrer Unterdrückung und Ausbeutung bereiten, von sich aus durchkreuzen können.

Besonders deutlich wird das an der Figur ganz rechts. Als Proletarier im typischen Zustand der Arbeitslosigkeit und damit der Not und eines gesellschaftlichen Unwertes betrachtet, der seine Selbstachtung sowie den Respekt und die Liebe seiner Familie zu verlieren droht (die Frau wendet sich, unter dem Druck der Not ohne Zweifel, von ihm ab), steht er ohne Hoffnung im Schatten und im Abseits zugleich (im Bild buchsäblich, so, wie er platziert und gemalt ist: er schwimmt oder vergeht fast vor unseren Augen), aller Handlungsmöglichkeiten beraubt, aber weil man Alexander Herzen kennt (einen hochintellektuellen, human gesonnenen, auch Liberalen äußerst sympathischen „Sozialrevolutionär“, also Basisdemokraten, deutschen Linken aus der Mir-Debatte bekannt), erkennt man durch die Verschattung hindurch einen zwar gebeutelten, aber nicht an die niederdrückenden Verhältnisse verlorenen Menschen, der durchaus noch das Zeug hat aufzubegehren.

Diesen Menschen gehörte Courbets ganze Sympathie. Warum lässt er sie trotzdem im Abseits stehen, im Rücken der Leinwand, ohne Teilhabe an seinem Erlösungswerk, starr, stumm und untätig wie die entlarvten Bildungsbürger der rechten Seite?

Setzen wir anders an, und zwar kunstgemäß und kunstspezifisch: bei den Eigentümlichkeiten von Courbets malerischer Praxis.

Ihre Masche, so haben wir hinreichend durchexerziert, besteht darin, ihre Gegenstände in der Weise der Liebe zu eigenem Sprechen zu bringen. Dem Anspruch dieses Bildes gemäß bedeutet das, auch die Unterdrückten so ins Atelier zu holen bzw. auf die Leinwand zu bringen, dass man sie erstens lieben kann und zweitens so zu Gesicht bekommt, dass ihre eigene Fähigkeit zu Selbstentfaltung und Sein-Lassen in Erscheinung tritt. Der Dreh, den Courbet nun findet, ist der, dass er den Vertretern von Menschenmassen das je besondere Antlitz eines Revolutionärs gibt, so dass sie als konkrete Individuen mit eigenem Namen und eigener Geschichte das Atelier betreten.

Das aber erlöst sie nicht aus ihrer doppelten Gefangenschaft, die erstens eine soziale und zweitens eine ideologische ist:

Weder Landarbeiter der europäischen Provinz noch Proletarier aller Länder könnten sich in diesem Atelier, Refugium von Liebe und Kunst, frei bewegen, auch wenn ein Künstler, der

---

sich als Demokrat, Sozialist und Menschheitserlöser versteht, sie zu diesem Fest für freie Menschen, um das es sich dem Ereignis im Zentrum nach handeln muss, geladen hat – erstens der ökonomisch-gesellschaftlichen Unterdrückung wegen, die in ihnen wirkt und jetzt *gerade* - wenn es denn realistisch zugehen soll - zum Ausdruck kommen muss und zweitens, weil sich das Ideologische, das sie einst handlungsfähig machen sollte, überlebt hat: der Kirchenglaube, Aufklärung als Theorie revolutionäre Praxis, bürgerlicher Nationalismus.

Wir erinnern uns an die allegorische Ausdeutung des Gemäldes und stellen fest, dass es sich auch hier so verhält, wie für die Szene im Mittelpunkt schon gezeigt: Dass diese Figuren im Schatten der erlösenden Leinwand stehen und kein Licht mehr bekommen von einem überwundenen Golgatha, ist eine diskret-didaktische Beschilderung, die aber nichts anderes *sagt*, als was man auch ohne sie *sehen und fühlen* kann: Aus den genannten Gründen wäre es schlicht peinlich und der schiere Kitsch geworden, hätte Courbet diese Figuren sich ins Licht der Festöffentlichkeit rechts der Staffelei begeben und unter die Intellektuellen von Paris mischen, gar sie aus der letzten Reihe nach vorn streben lassen, um mit dem kleinen Jungen einen Chor von Bewunderern der Kunst zu formieren.

<sup>V</sup> Nun hat die Courbet-Ikonologie ermittelt, dass dieser Jude die Züge des damals amtierenden Finanzminister trägt, eines sehr erfolgreichen Bankmenschen jüdischer Herkunft. Wir haben keinen Grund, daraufhin unsere auf *Sehen* basierende Interpretation aufzugeben, müssen aber mit einem Doppelsinn rechnen: Mag dieser Rabbi als Achille Fould auch für die Liebe zum Geld stehen – malerisch hat das zu keinerlei Herabsetzung, weder zu einer antikapitalistischen noch zu einer antijüdischen geführt, um das klarzustellen, und die ästhetische Stärke der Figur stützt unsere Interpretation derart, dass sie nicht ins Wanken gerät.

<sup>VI</sup> Mit dem unverkennbaren Napoleon III verhält es sich doch etwas komplizierter als oben dargestellt; weder ist die dargestellte Figur bloß dies, noch handelt es sich bloß um Camouflage. In einer seiner widerspüchlich-inkonsistenten Selbstauskünfte bezeichnet Courbet ihn als „Wilderer“. Was ist das?

Von deutschen Verhältnissen, deutschem Musiktheater und deutscher Literatur ausgehend dürfen wir uns weder etwas besonders Romantisches noch so etwas Sozialkritisch-Realistisches wie die „Holzfrevler“ in der Judenbuche vorstellen. Schauen Sie sich bloß diese wunderbar gearbeiteten ledernen Stulpenstiefel an! Denken Sie nicht an arme Schlucker, die ihren sieben Kindern auch mal einen Sonntagsbraten gönnen wollen, sondern an, sagen wir: Rodolphe Boulanger in Madame Bovary, gern auch in der Verfilmung mit Isabelle Huppert! Im alten Europa ist die Jagd ein Adelsprivileg, unter dem die Bauern, über deren Zäune und durch deren Felder es ging, schwer zu leiden hatten, während die verbotene Beteiligung an ihr sie das Leben kosten konnte. Heute noch finden Sie unter Jägern neben den jungen ökologischen Försterinnen überproportional viele Männer, die sich, wie es sozialhistorisch „schön“ heißt, „nach Gutsherrenart“ benehmen. Der Code des ersten und eigentlichen Napoleon, bei uns ins Bürgerliche Gesetzbuch eingeflossen, hat dieses Privileg beseitigt und sozusagen käuflich gemacht, wodurch es aber in einer nivellierten Oberklassengesellschaft aus teilentmachtetem Adel und bourgeoisen Emporkömmlingen zu einem erstrebenswerten Gut wurde, zum ländlichen Pendant der Zugehörigkeit zur Guten Gesellschaft der Metropole. So konnte, wer es sich aufgrund seiner wirtschaftlicher Potenz und eines entsprechenden lokalen Status

---

als Gutsbesitzer eigenmächtig-illegal aneignete, in den kritischen Augen eines wie Courbet zur exemplarischen Existenz dieses Zweiten Kaiserreichs, in dem ja, unter der Ägide dieses dritten Napoleon, der Staat zur Beute einer feudalisierten Bourgeoisie und eines im Besitzbürgertum aufgehenden Adels geworden war.

Demnach ist es so, dass diese Figur mit Flinte und Jagdhunden erst einmal die neuen Eigentums- und Herrschaftsverhältnisse repräsentiert, bevor diesen mit den Zügen Napoleons ein Gesicht gegeben wird. Es ist also genau umgekehrt wie auf der rechten Seite, wo die Freunde erstmal die Freunde sind, um sich dann erst, im Lichte des hinzucollagierten Mittelteils, in Repräsentanten zu verwandeln.

Erstaunlicherweise nun, wenn auch vom Maler, der sich als Realisten in seinem besonderen Sinne verstand, eigentlich nicht anders zu erwarten, stellt Courbet seinen wichtigsten politischen Gegner als ausgesprochen sympathisch dar. Wie Hitler, der daraus, wie jeder weiß, propagandistisches Kapital schlug, war dieser Napoleon ein notorischer Hundefreund, und als solchen verklärt ihn Courbet beinahe – nein, er lässt ihn sein, lässt ihn aus sich heraus, lässt ihn erblühen, und er unterstreicht es noch dadurch, dass er, wie wir das schon kennen, wieder einmal die Hunde in der ambivalenten Stimmung der hündischen Seele malt. Wäre diese Idylle für sich gerahmt, handelte es sich um eine ihrerseits hündische Hommage an den Kaiser. Doch das ist sie ja nicht. Das Bild geht weiter: Vgl. seine Interpretation als Collage!

